جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان: لغة وأدب عربي

فرع: الدراسات الأدبية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

رقم:ح/11

إعداد الطالبة:

مسعودي نايلة حسيبة

يوم:2024/06/25

المتخيل الأسطوري للعود الأبدي في رواية " سبيتومورهيب الكتاب الأول "السحر" لـ إنجي ساجم.

لجنة المناقشة:

عبد الزراق بن دحمان	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
محمد الأمين بحري	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
حياة معاش	أ.مح.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 1445/1444هـ

2024/2023م

" قرأت مرة أن قيمة الإنسان تكمن في إحداث الفارق
فإن كنت تريد شيئاً من أعماق قلبك، فالكون بأكمله
سيبدأ بتحويل الأشياء ليجعلك تحقق ذلك
وهذا هو الفرق الذي يصنع الفارق
(مقتبسة من قول لأحد الحكماء الهنود القدماء)

شكر وعرفان

الحمد لله تعالى اسمه العليم المجيد الذي أنار لي درب العلم

ووفقني لإنجاز هذه المذكرة

بعد جهد جهيد

أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور

" محمد الأمين بحري"، الذي كان

خير معين لي في رحلة إنجازي لهذه المذكرة.

كما أشكر كذلك كل من ساعدني ولو بكلمة.

مقدمة

ينبثق المتخيل الأسطوري للعود الأبدي من العملية الإبداعية المرتبطة بالمعرفة الفكرية؛ والتي تهدف إلى إرساء وترسيخ فكر الأسطورة في الوعي واللاوعي الجمعي للقارئ والمتلقي، وهذا من خلال بثهِ ضمن الرواية؛ حيث يرى " لوكاش" (loukach): " أن الرواية هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي، بولادتهِ رأت النور، ومع تطورهِ تطورت، وبزوالهِ وبقيام المجتمع الاشتراكي تعود إلى منابعها البطولية الأولى... وتستعيد أبعادها الملحمية" [1]؛ أي إن الأمور تفهم بنقيضها؛ حيث إن التطور الذي يصل إليهِ الفكر الإنساني لابد أن يعود إلى أصلهِ ومنبعهِ الأول؛ ألا وهو الفكر الأسطوري.

وعلى ضوء تعدد المثارب والتجليات الفكرية والإبداعية نجد أن الرواية قد أغدقت في توظيف المتخيل كمحاولة منها لاستنهاض المتن الروائي من الموروث الشعبي القديم المليء بالعجائبية والأسطورية، والذي سار مع الترجمة إلى العالمية فإرتبط بذلك مع الأدب العالمي، تحت تأثير عاملي الثقافة واللغة، وهو ما كان منبعًا لتجلي الدراسات النقدية وإحاطتها بتأثيث الفضائي للرواية.

وكون أن السرد الروائي يزخر بالحفريات الأسطورية، التي هي عبارة عن إشارات للكشف عن ما هو مقنع ومبثوث بين ثنايا الرواية، فإن توظيفها يكون بغرض محاكاة الواقع عن طريق خلق حقيقة مصطنعة لما هو موجود؛ والذي يبتغي منهُ تغيير الواقع (كل ما هو حقيقي) وتحويلهِ إلى فوق واقعي مصطنع (كل ما هو غير حقيقي). والذي يستدعي منهُ تأويل هذهِ الحفريات وفك شفراتها من أجل الوصول إلى الغاية المبتغاة من توظيفها، والتي تتم عبر تعدد القراءات الناجم عن الاختلاف الفكري والثقافي للقارىء والمتلقي.

ولئن كانت علاقة المتخيل الأسطوري بالعود الأبدي، هي علاقة عودة ورجوع إلى الأصل المقدس الطاهر (النقي)، فإن الرموز الأسطورية والنماذج البدائية والطقوس المستعملة في عملية

---

[1] نضال صالح: **النزوح الأسطوري (في الرواية العربية المعاصرة)**، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م، ص205.

استحضار هذا الزمن الدائري تشكل المادة الأولية لهذا الطرح، والذي يتم عن طريق الانتقال والرجوع إلى الزمن البدائي الأول، حيث يساهم في تجلي الأساطير الغابرة وتحقيق العود الأبدي.

وما كان انتقائنا لهذهِ الدراسة واختيارنا لهذا الموضوع بالذات إلا من أجل الوصول إلى الهدف الذي وظف المتخيل الأسطوري للعود الأبدي في الرواية لتحقيقهِ.

وهو ما استهوانا للخوض في متن الرواية، وهذا بغرض محاولة فهم ما ترمي إليهِ الرواية وتريد إصالهُ من وراء استخدامها للمتخيل الأسطوري للعود الأبدي ضمن الرواية، والذي يتضح من خلال دلالة ورمزية الأشياء والفضاءات المتواجدة ضمن المتن الروائي.

وانطلاقًا مما سبق حاولنا طرح الإشكال الآتي:

ما الغاية من توظيف العود الأبدي ضمن المتن الروائي؟

وللإجابة عن هذا الإشكال اصطفينا رواية " سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" لـ إنجي ساج؛ لأنها توظف كل من العود الأبدي والمتخيل الأسطوري لهُ؛ فهي إذن نموذج مثالي لدراسة هذهِ التقنية، والتي تعد كأداة في يد الأديبة لجعل أسلوبها أسلوبًا فانتستيكي فوق واقعي (مصطنع)، ليكون بذلك طرحًا غير مباشر يمتزج بهِ الواقع بالخيال والسحر بالحقيقة.

فرواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"؛ هي رواية برطانية الأصل، تطرقت فيها الروائية لذكر الصراع القائم بين الخير والشر، والنور والظلام، والآلهة والبشر، ضمن متن مليء بالعجائبية.

وعلى ضوء ما تقدم جاء بحثنا موسومًا بـ:

المتخيل الأسطوري للعود الأبدي في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" لـ: إنجي ساج.

ولكي نُلِمَ بكل الجوانب اعتمدنا على خطة قسمنا فيها هذا البحث إلى مدخل تمهيدي وفصلين اثنين:

حيث خصصنا المدخل التمهيدي للتنظير للعود الأبدي؛ وهذا من خلال تحديد مفاهيم العود الأبدي لغةً واصطلاحاً، والحديث عن أهم الدراسات التي جاءت في موضوع العود الأبدي، وقد عنونا المدخل التمهيدي بـ العود الأبدي في الفكر الإنساني.

أما الفصل الأول فهو عبارة عن فصل نظري تطبيقي اهتممنا فيهِ بـ العود الأبدي (الأسس المرجعية والأشكال)، والذي تطرقنا فيهِ إلى ذكر فلاسفة العود الأبدي وأسس ومبادئ العود الأبدي ومكونات العود الأبدي والعود الأبدي ومجالاتهُ والعود الأبدي وبنيتهِ الشكلية.

ففي العنصر الأول قدمنا: فلاسفة العود الأبدي؛ حيث قمنا فيهِ بذكر أربعة فلاسفة هم: أنكسيمندريس الملطي وهرقليطس الأفسوسي وفردريك نيتشه ومرسيا إلياد، واجدين بأن نيتشه أتى بأصل الفكرة، التي اسقطها مرسيا إلياد على حياتنا اليومية.

وفي العنصر الثاني نوهنا لـ: أسس ومبادئ العود الأبدي؛ والتي هي أربعة: المقدس والمدنس – المينوكية والجيتيكية – النماذج البدئية والنماذج المكررة – الدائرة والمستقيم؛ والتي أردنا من خلالها فهم الكيفية التي يبنى عليها العود الأبدي.

وقد تطرقنا في العنصر الثالث إلى: مكونات العود الأبدي؛ والتي هي ثلاث مكونات أساسية والمتمثلة في: الأساطير والطقوس والمعتقدات؛ حيث إنها تلعب دور هام في بناء نظام العود الأبدي.

أما في العنصر الرابع فقد عرجنا لذكر: العود الأبدي ومجالاته؛ حيث تطرقنا لأربعة منها هي: الفكر والعود الأبدي – العلم والعود الأبدي – الفن والعود الأبدي – الأدب والعود الأبدي (العود الأبدي والعود الأدبي)؛ والتي تبينا من خلالها مدى شمولية العود الأبدي.

وقد تحرينا في العنصر الخامس الحديث عن: العود الأبدي وبنيتهِ الشكلية، ذاكرين في ذلك أربعة عناصر هي: الحكاية الإطارية للعود الأبدي– عناصر الحكاية– الشخصيات ومساراتها – الفضاءات وتأثيثها(والذي ينقسم إلى عنصرين إثنين هما: الفضاء والرواية – رمزية الأشياء)؛ حيث يهتم هذا العنصر بدراسة علاقة العود الأبدي بـ كل العناصر المذكورة سابقًا عن طريق دلالتها ورمزيتها.

أما الفصل الثاني فقد كان فصلاً تطبيقي فيهِ من النظري الجزء القليل، والذي يرمي إلى محاولة تحديد البناء الأسطوري للعود الأبدي في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، والذي تطرقنا فيهِ إلى البناء الأسطوري للعود الأبدي، وهذا بدراستهِ عن طريق المتخيل الأسطوري؛ حيث قسمنهُ إلى: خمسة عناصر.

ففي العنصر الأول طرحنا: المتن الأسطوري ومحكياته الضمنية؛ حيث تحدثنا فيهِ عن الثنائيات الضدية (ثنائية الواقع والأسطورة وثنائية النور والظلام)، وعن النماذج الأسطورية البارزة في الرواية، ثم عرجنا لذكر الفضاء المتني الأسطوري، وما يوحي بهِ، وكل هذا من أجل استخراج المتخيل الأسطوري للعود الأبدي الموظف ضمن الرواية.

وفي العنصر الثاني عرضنا: الأساطير الموظفة في الرواية؛ وبالأخص الأسطورة الطقوسية؛ كون بقية الأساطير تم الإشارة إليها ضمن النماذج الأسطورية في عنصر المتن الأسطوري، وقد انتقينا الأسطورة الطقوسية؛ كون أن الطقس جزء مهم من تركيبة العود الأبدي.

أما في العنصر الثالث فقد استخرجنا: الرموز الأسطورية الموظفة في الرواية وعلاقتها بفكرة العود الأبدي؛ والتي هي: الخاتم التنيني وتميمة آخو، مشيرين إلى مدى تجسد المتخيل الأسطوري للعود الأبدي فيها.

في حين تطرقنا ضمن العنصر الرابع إلى: النماذج الروائية لفكرة العود الأبدي؛ والتي قمنا فيها بدراسة نموذج مختار من الرواية، مستخرجين منهُ الأساطير والرموز الموظفة ودلالتها المتعلقة بـ العود الأبدي وأسطورتهِ.

أما في العنصر الخامس فقد درجنا إلى استنتاج: القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي في الرواية، وهذا بغية فهم الهدف الذي وظفت الروائية من أجلهِ هذهِ الأسطورة.

وختمنا بحثنا بخاتمة تلخص النتائج المتوصل إليها من هذهِ الدراسة لتأتي بعدها قائمة المصادر والمراجع، والتي كان لها الفضل في إثراء البحث.

ولكي تكون دراستنا ممنهجة، فإننا اتبعنا في ذلك المنهج الموضوعاتي، والذي ساعدنا في استخراج دلالات هذهِ المدونة، وقراءة ما جاء بين سطورها، وهذا لملائمتهِ لهذهِ الدراسة وسهولة تعاملهِ معها.

وقد اعتمدنا في إنجازنا لهذا البحث على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها: (سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر") لـ إنجي ساج، (العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ) لـ خزعل الماجدي، (الأسطوري) لـ محمد الأمين بحري، (النزوع الأسطوري) لـ نضال صالح.

وكون أن أي بحث جاد لا يخلو من مشكلات تعترض سبيل إنجازهِ، وبحثنا هو الآخر واجهتهُ بعض المشكلات، والتي كان من أبرزها شساعة الموضوع وغموضهِ، وهذا نظرًا لعمق فكرهِ الفلسفي.

إلا أن هذهِ الصعوبات لم تقف حائلاً بين إنجازنا للعمل، وهذا لأن إصرارنا وعزيمتنا في إتمام هذهِ المذكرة كانت أقوى بكثير من أن نتقاعص عن أداء واجبنا.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله تعالى اسمهُ المجيد، ونشكره على توفيقهِ لنا في إنجاز هذهِ المذكرة التي نتمنى أن نكون قد سهمنا بها في إثراء المكتبة الأدبية.

مدخل تمهيدي:

العود الأبدي في الفكر الإنساني

أولا: مفاهيم العود الأبدي:

أ- لغة:

- مفهوم كلمة "العود" "Palingénésésie"
- مفهوم كلمة "الأبدي" "E'ternel"

ب- اصطلاحا:

ثانيا: أهم الدراسات في موضوع العود الأبدي:

1. العود الأبدي عند مرسيا إلياد.
2. العود الأبدي عند فراس السواح.
3. العود الأبدي عند خزعل الماجدي.

يعزى "العود الأبدي" (Eternal Recurrence, Eternal Return) في الأصل إلى كونهِ نظرية فكرية **إيديولوجية** *، ذات مرجعيات دينية فلسفية تستخدم المتخيل الأسطوري كوعاء حاضن لها، ظهرت منذ القدم؛ فالعالم القديم أو القدماء كما أُطْلِقَ عليهم من قبل الباحثين وعلماء الأثار آمنوا بالخلود؛ فقد كان هؤلاء القدماء يؤمنون دائماً بأنهم سيعيشون حياةً ثانية، وأنهُ دائماً ستكون هناك حياة أبدية ليخوضوا غمارها.

كل شيء فيها يكرر؛ فالأحداث والوقائع تعاد بنفس الطريقة والكيفية، وهذا ما تحويهِ عقيدة العود الأبدي في جعبتها، بإعتبار أن العود الأبدي هو رمز للحياة الأبدية والعودة إلى الحياة، والإنتقال من ما هو مدنس إلى ما هو مقدس.

وهذا ما جعلنا نسعى لإغتراف قدحٍ من هذا النبع المقدس الأزلي، وهو ما كان جلياً وازداد وضوحاً عقب العناصر التي قمنا بتوظيفها في مدخلنا الذي انتقيناهُ لهذهِ الدراسة، والذي سعينا من خلالهِ إلى الإحاطة الكلية والشاملة بمصطلح "**العود الأبدي**".

وأما ما حفزنا على التطرق لهذا الموضوع، هو اشباع طموحنا، والذي نطمح فيه إلى تبيان مدى رسوخ الفكر العودي في الوعي واللاوعي الجمعي للأفراد والأمم من خلال الأدب.

أولا: مفاهيم العود الأبدي:

يعد العود الأبدي معرفة فلسفية وفكرة محورية وازنة في الفكر الفلسفي، والذي يرتكز عليه في بناء نسيجه اللامتناهي، وهو ما يجعل من العود الأبدي مادة وأداة للوعي والمخيال الجمعي.

حيث ينطوي العود الأبدي على العديد من المفاهيم؛ والتي تبرز لنا مدى عمقه وتعقيده، فرغم أن استعماله كثر في المدونات الأدبية والنقدية؛ إلا أنه لحد الساعة لا يزال مفهوماً غامضاً

---

* **إيديولوجية: (Idéologie)**؛ مصطلح حديث ابتدعهُ " دستوت دي تراسي" (Destutt de Tracy) (في القرن الثامن عشر) للدلالة على العلم الذي ينظر في طبيعة الأفكار(بمعناها العام؛ أي بوصفها ظواهر نفسية) ليبين خصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات المشيرة إليها ومحاولاً استكشاف أصلها. وقد أصبح لفظ الإيديولوجيا يشير إلى كل مذهب تستلهمهُ الحكومات أو الأحزاب وتستمد منهُ آراءها ومواقفها.

ومضمرا يطغى عليه طابع اللبس والإبهام لدى الكثيرين؛ سواءً أكانوا من عامة الناس أو من خاصتهم [1].

ولئن كان الأمر عائداً بالدرجة الأولى لكون العود الأبدي ذو جذور موغلة في القدم، فقد مر بالعديد من العصور؛ والتي شملت العديد من الحضارات بدءًا بالحضارة السومرية ومرورًا بالحضارة اليونانية وإلى غاية يومنا هذا.

كما أنهُ يمتاز بكونهِ متعدد المجالات؛ فهو ذو طابع فلسفي _ علمي _ أدبي _ أخلاقي _ تاريخي _ ديني _ ميثافيزيقي...إلخ.

وكل هذا التعدد شكل زخماً ثقافياً كان انعكاسهُ بادياً على ملامح العود الأبدي، مما أنتج صعوبة في تقديم حد تام لمفهومهِ.

وهذا ما جعل منهُ مصطلحاً متشحاً بالغموض، وهو ما استدعى إزاحة هذا الغموض عن طريق العمل على تبسيطه كمصطلح؛ فالعود الأبدي هو في الأساس مصطلح مركب (ذو طبيعة مركبة)؛ فهو يتركب من كلمتين اثنين هما: كلمة "**العود**" وكلمة "**الأبدي**".

هاتان الكلمتان اللتان ستبنى عليهما دراستهُ في اللغة والاصطلاح كالآتي:

أ- **لغةً:** تتعدد وتتنوع المعاني والدلالات اللغوية في اللغة العربية لكلمة "**العود**" وكلمة "**الأبدي**"؛ وهذا عائد في الأساس لتنوع المادة المعجمية؛ وهو ما يتجلى فيما جاء في معجم لسان العرب لإبن منظور ومعجم اللغة العربية المعاصرة لعمر أحمد مختار ومعجم القاموس المحيط لـ الفيروز آبادي ومعجم الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) لـ اسماعيل بن حماد الجوهري وموسوعة لالاند الفلسفية لـ أندريه لالاند.

وهذا ما دفع بنا إلى أن نخصص لكل مفردة قسماً خاصاً للدراسةِ، نتطرق فيهِ لتقديم مفهوم مفصل لها؛ وهذا بغرض فهم المعنى وإيجاد مفهوم شامل ومتكامل لمصطلح "**العود الأبدي**".

---

[1] ينظر: خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م، ص7.

وقد اعتمدنا في تقسيمنا الكيفية الآتية:

- مفهوم كلمة "**العود**" " Palingénésésie"

وظف "ابن منظور" مفردة العود في معجمهِ لسان العرب وبالتحديد في مادة "عود"، وقد ابتدأ بذكرهِ لصفات الله تعالى أنهُ هو المبْدِئ الْمُعِيدُ؛ حيث قال:"المبدئ المعيد"[1]؛ وهذا يعني أن من صفات الله عز وجل أنهُ هو الذي يُبْدِئ وَيُعيدُ كل ماهو مخلوق؛ أي إن هناك بداية والتي هي نقطة الانطلاق المنشأة من قبل الخالق، كما يوجد هناك رجوع وعودة لهذهِ النقطة بالذات.

وهذا ما يتضح فيما أدرجهُ "ابن منظور" بعد هذا في حديثهِ عن الخلق في قولهِ: " قال الأَزْهَري: بَدَأَ اللهُ الْخَلْقَ إِحْياءً ثم يميتُهُمْ، ثُم يُعيدُهُمْ أَحْياءً كما كَانوا (...) فهُوَ سُبْحانَهُ وتعالى الذي يُعيدُ الْخَلْقَ بَعْدَ الْحَياة إلى المماتِ في الدنْيَا، وبَعْدَ الْمماتِ إلى الْحياة يوم القيامة"[2]؛ وهذا شكلُ من أشكال العود في المعتقد الإسلامي.

كما تطرق "ابن منظور" أيضاً إلى مفهوم العود في اللغة والشعر حيث قال:" والعود ثاني البدء؛ قال:

بَدَأْتُمْ فَأَحْسَنْتُمْ فأَثْنَيْتُ جاهِدًا فَإِنْ عُدْتُمُ أَثْنَيْتُ والْعَوْدُ أَحْمَدُ

قال الجوهري: عاد إليه يعُوْدُ عَوْدَةً وَعَوْدًا: رَجَعَ" [3]؛ وهذا يعني أنهُ عاد لهُ بعدما كان قد أعرض عنهُ؛ أي رجع إليهِ؛ فالعود إذن هو البدء الثاني.

كما عرف "أحمد مختار" في معجم اللغة العربية المعاصرة كلمة "العود" وبالضبط في مادة "عَوْد" بقولهِ:" عود[مفردة]: مصدر عاد(...) رجع عودهُ على بدئهِ: لم يقطع ذهابهُ حتى وصله برجوعهِ، رجع في الطريق الذي جاء منهُ _ عَوْدَ على بَدْءٍ: البدء من جديد بعد.

---

[1] ابن منظور الإفريقي جمال الدين محمد بن مكرم المصري: **لسان العرب**، مادة (ع.و.د)، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1119م، ص3157.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص3157.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص3157.

الإنتهاء، الرجوع إلى البداية_ لك العَوْد: لك أن تعود في الأمر"[1]؛ أي إن المقصود بكلمة العود هو العودة والرجوع في خضم المسير والصيرورة*

وباعتبار أن العود الأبدي هو حلقة؛ فهذا يعني أن كل نهاية ليست سوى بداية.

ومنهُ نستنتج أن العود في اللغة هو الرجوع والعودة والبدء الثاني موصولاً وبدون إنقطاع؛ إي إنهُ يعني الرجوع إلى الأصل.

- مفهوم كلمة "**الأبدي**" "E'ternel"

لكلمة "**الأبدي**" العديد من المرادفات في اللغة العربية؛ والتي من بينها نجد: "الأزلي" و"السرمدي" (L'eternel), (L'eternite)، وهو ما جعلنا نخطو صوب فك تشفير هذه المرادفات، وهذا من خلال الانتقال عبر المعاجم والذي كان نتاجهُ كالآتي:

جاء في لسان العرب لـ "ابن منظور" تعريف لفظة "**الأبد**" وهذا في مادة "**أبد**" حيث قيل:" الأَبَدُ: الدهْرُ، وَالْجَمْعُ آبادٌ وَأُبود (...) وفي أُخْرَى: بل لأَبَدِ الْأَبَدِ: أي هي لآخر الدهر (...) وَالْأَبَدُ: الدائِمُ. وَالتأَبيدُ: التخْليدُ"[2]؛ والغرض هنا بالأبد هو الدهر الدائم؛ أي المستمر غير المنقطع والذي لا نهاية لهُ، وإذا واصل على هذا المنوال آل إلى أن يصبح خالدًا.

وقد وردت لفظة "الأزل" في معجم القاموس المحيط لـ لفيروز أبادي حيث عرفها في مادة "أزل" على أنها:"بالتحريك: القدَمُ، وهو أزلِي"[3]؛ وهذا يعني أن الأزل هو كل ما هو قديم وموغل في القدم، ومتأصلُ فيهِ.

---

[1] عمر أحمد مختار وآخرون: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مادة (ع.و.د)، مج1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008م، ص1572.

* **الصيرورة: (Le devenir)**؛ هو انتقال الشيء من حالة إلى آخرى أو من زمن إلى آخر، وهي مرادفة للحركة والتغير من جهة كونها انتقالا من حالة إلى آخرى، كالانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. والصيرورة نقيض الثبات والسكون، كما أنها حالة متوسطة بين العدم والوجود التام. وهي عند هرقليطس (Héraclite) صراع بين الأضداد ليحل بعضها محل بعض. أما عند هيقلHegel) (فهي سر في صميم الوجود؛ أي سر التطور وهي التي تحل التناقض بين الوجود واللاوجود، باعتبارهِ موجودًا وغير موجود؛ أي ما هو بصدد الوجود والكون.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، ص4.

[3] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، مادة (أ.ز.ل)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص960.

أما بالنسبة لـ لفظ "**السرمدي**" فقد قمنا بـ إقتناصهِ من المفهوم الذي طرحهُ "اسماعيل بن حماد الجوهري" في معجمهِ الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) وبالتحديد في مادة (**سرمد**) حيث جاء فيها: "السرْمَدُ: الدَئِمُ"[1]؛ أي إن السرمدي هو المتواصل؛ بمعنى أنهُ كل ما هو متواصلُ إلى مالانهاية على الدوام.

إذن نستنتج القول إن السرمدي هو ذلك الزمن المتواصل إلى المالانهاية على الدوام والمستمر فيها.

ولتقريب المعنى أكثر سنعرج لما قدمهُ "أندريهِ لالاند" (André Lalande) بين طيات موسوعتهِ "موسوعة لالاند الفلسفية" في مادة (APERCEPTIOW):" APARTE ante, aparte poste من الأزل إلى الأبد (دائماً، أبداً) مأثورات مدرسية تنطبق على الأبدية: الأبدية منذ الأزل ديمومة لامتناهية في الماضي؛ الأبدية إلى الأبد ديمومة لامتناهية في المستقبل"[2]؛ بمعنى أن الأزل هو الشيء الدائم (كل ما هو دائم فهو أزلي)، وهو يعبر عن الماضي السحيق والزمن الغائر في العمق، في حين يعتبر الأبد زمن الانتقال للمستقبل.

ومنهُ نجد أن الأبدية هي ديمومة لامتناهية تتراوح بين المستقبل في الأبد وبين الماضي في الأزل وبين المتواصل الدائم في السرمد.

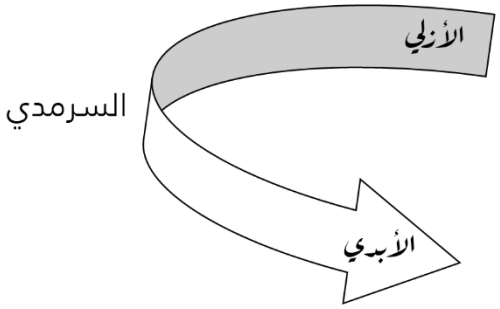
ومنهُ نستنتج أن الفرق بين الأبدي والأزلي والسرمدي هو فاصلُ في الزمن فـ: **الأبد**= الدائم في المستقبل. ثم: **التأبيد***= التخليد في المستقبل. و: الأزلي= الدائم الموغل في القدم الخاص بالماضي. أما: السرمدي فهو= المتواصل الدائم المستمر في المالانهاية.

---

(1) اسماعيل أبي نصر بن حماد الجوهري: **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، مادةس.ر.م.د، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009م، ص536.

(2) أندريهِ لالاند: **موسوعة لالاند الفلسفية**، تع: خليل أحمد خليل، مادة(APERCEPTION) مج1(A–G)، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001م، ص79.

* **التأبيد: (Perpétuer)**؛ التخليد ونقصد بهِ تحويل شيء مدنس إلى آخر مقدس؛ وهذا عن طريق إعطائهِ سمة أسطورية ما (رمز أسطوري أبدي) تمنحهُ صفة القداسة، وتنتشلهُ من طبيعتهِ المدنسة؛ والذي يتم عبر القيام بمجموعة من الطقوس؛ والتي يكون نتاجها ولادة جديدة لهذا الشيء نقياً مقدساً.



الشكل رقم (01): الفرق بين الأبدي والسرمدي والأزلي.

وبما أننا تطرقنا آنفاً لـ مفهوم كلمتي "**العود**" و"**الأبدي**" كل واحدة على حدة فقد آن الاوان لإعادة جمعهما معاً للحصول على مصطلح مركب ومتكامل ألا وهو مصطلح "**العود الأبدي**"؛ فإذا كان **العود** يعني الرجوع إلى الأصل فإن **الأبدي** هو الدائم الذي يكون موئلهُ الخلود.

ومنهُ نجد أن **العود الأبدي** يقصد بهِ العودة إلى الأصل الذي هو الماضي السحيق **(البدأ)** وتقديسهِ، وهذا بجعلهِ شيئاً مقدساً؛ كونهُ يحتوي على مجموعة من الأصول والأسس التي انبنى عليها الحاضر وينبني عليها المستقبل لأفكارنا الآن وفيما بعد، والذي يكون الغرض منهُ الوصول والحصول على الخلود عن طريق التكرار والإستمرارية.

ورغم الاختلاف الموجود بين المفاهيم اللغوية والاصطلاحية إلا أن المتعارف عليهِ، أنهُ لابد لكل تعريف لغوي من تعريف اصطلاحي يتبعهُ؛ وهذا بغرض استفاء المعنى وإكمالهِ.

والأن سنمضي نحو عرض المفهوم الاصطلاحي لـ مصطلح "**العود الأبدي**" وتفكيكهِ وصقلهِ كالآتي:

ب- اصطلاحا:

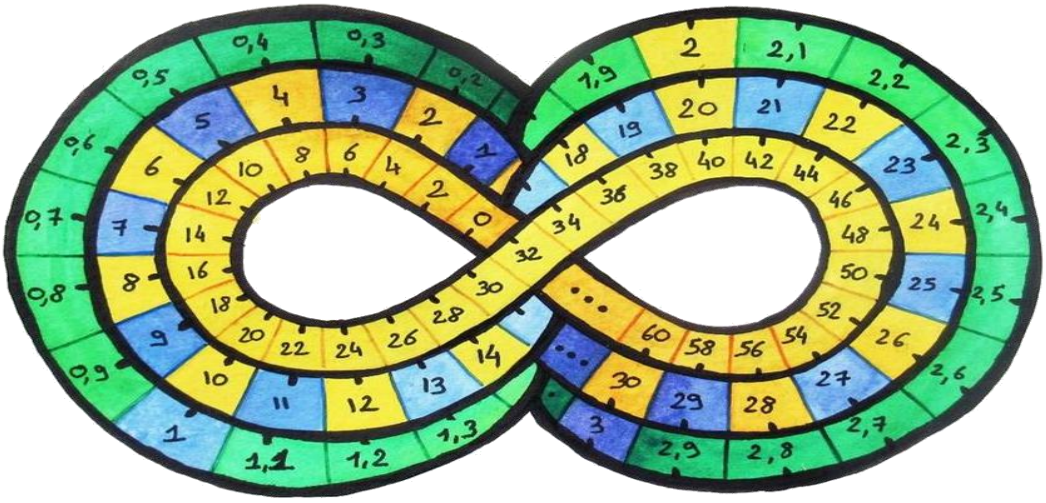
يعتبر "العود الأبدي" حلقة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا ما سيتضح لنا من خلال التطرق لـ المفهوم الاصطلاحي لكلمة "الأبدي" وربطها مع المفهوم الاصطلاحي لكلمة "العود" والوصول إلى مفاهيم أكثر شمولاً لهُ فيما يلي:

ب.1: الأبدي.

يتراوح لفظ "الأبدي" بين مفردتي "الأزلي" و"السرمدي"، وهذا ما يعطيه بعدا أعمق وصدا أوسع ضمن المفاهيم والدلالات الاصطلاحية والفلسفية، ولذلك نجد الكثير من المفاهيم الشارحة له في المعاجم المختلفة وخاصة الفلسفية منها.

وقد تطرق "جلال الدين سعيد" في معجمهِ معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية إلى تقديم شرح وافي لمصطلح "الأزل (السرمد-الأبد)L'éternité "، كونهُ يدور في نفس البوثقة بقوله عنه: " ينطوي اللفظ الفرنسيEternité على معان مختلفة يعبر عنها في اللغة العربية بألفاظ مختلفة. فلفظ الأزل يفيد القدم؛ أي دوام وجود في الماضي، وفي هذا السياق نقول إن الله أزلي(...)، أي إنهُ ليس لوجوده بداية في الزمان. أما الأبد، فهو مالا أخر له في الزمان. ويطلق السرمد على مالا أول له في الزمان ولا أخر؛ أي على ما يكون أزليا وأبديا معا" [1]؛ وهذا يعني أن **الأزلي** هو استمرار الوجود في وبالنسبة للماضي السحيق في أزمة لا نهاية لها هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الأزل هو مالا بداية لهُ.

أما بالنسبة لـ **الأبدي** فمعناه استمرار الوجود بالنسبة للمستقبل وبدون وجود نهاية ما، فهو أشبه بالدوران في حلقة مفرغة عن طريق التكرار الأبدي.



الشكل رقم (02): الشكل التخييلي لـ التكرار الأبدي.

[1] جلال الدين سعيد: **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2004م، ص31.

في حين أن **السرمدي** ما هو إلا كل ماهو أزلي وأبدي معاً؛ أي هو ما لا أول لهُ في الزمن وما لا آخر لهُ، وبهذا يجعل من نفسهِ شيئاً متخيلاً ذو سمة أسطورية خارج عن حدود ما هو موجود، وهذا لكسرهِ لحدود مفهوم الزمن ودخولهِ ضمن نطاق النسبية.

حيث أشار " ألبرت آينشتاين" (Albert Einstein) في هذا الصدد إلى نسبية الزمن في مقولة لهُ حول الزمن قال فيها:" الناس مثلنا، الذين يؤمنون بالفيزياء، يعرفون أن التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل ليس سوى وَهم"[1]؛ أي إنهُ جعل الزمن عبارة عن وهم لا حقيقة لهُ، فالوقت عند آينشتاين ليس سوى وهم من زاوية نظر معينة*

وهذا مايبيح فكرة السفر عبر الزمن؛ وهي الفكرة المعاكسة لما كان رائجاً في فكر "نيوتن"(Newton) والذي كان ينص فيهِ على كون الزمن مطلق (Absolute)؛ وبمعنى أدق أنهُ لا يتأثر بشيء (ثابت) ودائماً دائماً يتوجهُ نحو المستقبل، فالزمن عند نيوتن يمشي باتجاه المستقبل لا غير.

وقد أُدْرجَتْ زاوية نظر " آينشتاين" المتعلقة بكون الزمن ليس سوى وهم في كتاب الفيزياء بين البساطة والدهاء لـ "ضُحى صالح" في العنصر المعنون بـ آينشتاين والتعريف الصحيح للزمن من الفصل الأول؛ والذي جاء فيهِ:"بقي مفهوم الزمن مبهماً إلى نهاية القرن التاسع عشر، حتى اللحظة التي سمع العالم فيها مقولة: الزمن هو مجرد وهم، حتى لو كان هذا الوهم متكررا"[2]؛ وهذا ما يوحي بالتكرار الأبدي والذي هو عنصر مهم وأساسي ضمن فكر العود الأبدي وضروري لتحقيقهِ.

---

[1] ضحى صالح: **الفيزياء بين البساطة والدهاء**، عصير الكتب، دب، ط1، 2021م، ص7.

* **ومن زاوية نظر أخرى:** يرى " آينشتاين" أن الوقت يمتاز بكونهِ غير منتظم ويتغير اعتماداً على السرعة؛ بمعنى أدق أنهُ كلما زادت سرعة الحركة يتباطأ الزمن، مما يعني أن كل شخص لديهِ ساعة تدق وتتحرك بطريقة مختلفة عن الساعات الآخرى بالاعتماد على سرعة هذا الشخص ضمن بعد الزمن أو ما يعرف بالبعد الرابع؛ والذي هو عبارة عن البعد الثالث زائد الزمن؛ أي (طول+ عرض+ ارتفاع)+ زمن.

[2] ضحى صالح: **الفيزياء بين البساطة والدهاء**، ص11.

أما بخصوص "**الأزل**"و"**الأزلية**" فقد عبر عنهما وعن استعمالهما "جلال الدين سعيد" بقولهِ: " ولقد جرت العادة على استعمال لفظي الأزل والأزلية للدلالة على لازمانية الشيء؛ أي على طبيعتهِ اللازمانية التي لا يشملها نظام الكون والفساد"[1]؛ أي إن للكون نظام يحتوي مواد منها ما هو قابل للفساد (العناصر الأربعة) ومنها ماهو غير قابل للفساد كـ (المادة الكونية)؛ وهذا يعني أن اللازمانية تدخل فيما هو غير قابل للفساد؛ وهذا عائد لطبيعة تكوينها. إضافةً إلى المادة أيضاً (المادة الكونية)، والتي تحمل نفس الطبيعة والمتواجدة في كل الكون ضمن ما يدعى بالأثير.

وقد جاء ذكر هذا على لسان "فرانسوا فانوتشي" (François vanucci) في كتابهِ المعنون بـ: ما لنسبية؟؛ حيث قال:" وقد استخدم القدامى هذا المصطلح للإشارة إلى العنصر الذي يملأ الكون؛ أي الفضاء الموجود<< فوق>> القمر، ويشكل الأثير وسطاً غير قابل للفساد عكس العناصر الأربعة التي تشكل الأشياء الأرضية: وهي الماء، والنار، والتراب والهواء"[2]؛ والمرام هنا أن بنية الكون تتكون أساساً من الأثير (الفضاء)؛ هذا الفضاء الذي يعتبر حقيقياً جداً لدرجة أنهُ يستطيع أن يشكل كل شيء من حولنا، هذا الحيز الذي تتواجد فيهِ جميع الأشياء إبتداءً بالذرات والغبار الكوني ووصولاً إلا النجوم وإنتهاءً بـ الكواكب (الأرض) والمجرات.

- ماذا سنجد لو قمنا بإزالة كل شيء؟

سؤال طرحهُ العديد من العلماء؛ فالفضاء ليس لا شيء إنهُ شيء حقيقي لهُ خصائصهُ المذهلة ومميزاتهُ فهو يمكن أن ينثني أو يلتوي أو يتموج؛ أي إنهُ ذو طابعاً مرن يمتاز بالمرونة.

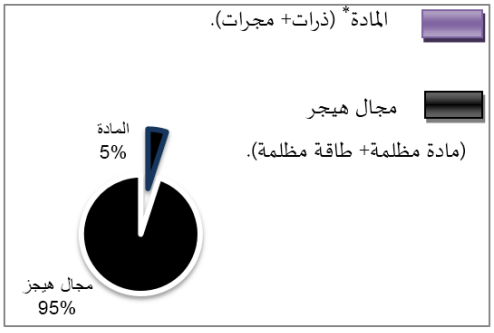
والفضاء أيضاً ليس فراغ فهو يتكون حسب ما جاء بهِ آينشتاين من ثابت كوني بهِ طاقة، والذي يشير إلى أن هناك طاقة تتسبب في توسع الفضاء فكل ما تزداد الطاقة داخل الكون يؤدي هذا إلى توسعهِ، والذي استنتجهُ بعد أن قام بحساب الكتل المفقودة من المعادلات الرياضية التي

---

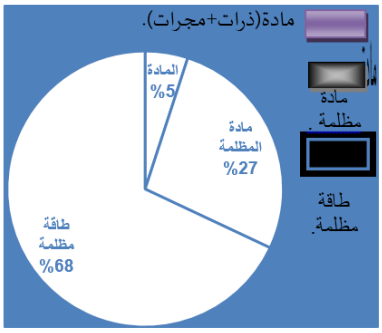
(1) جلال الدين سعيد: **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، ص31.

(2) فرانسوا فانوتشي: **ما النسبية؟**، تر: عز الدين الخطابي، مر: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة –كلمة–، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012م، ص25–26.

وجد أن قيمتها أقل من قوة الجاذبية، هذهِ القيمة المفقودة التي تنسب للمادة المظلمة المتواجدة في الكون؛ والتي هي عبارة عن وسط غريب يملأ الفضاء ويعد من أكثر ألغاز الكون غرابةً فقد حير العلماء على مدار عقود من الزمن.



دائرة نسبية (01): توضح نسبة تواجد المواد في الفضاء متجمعة.



دائرة نسبية(02): توضح نسب تواجد المواد في الفضاء متفرقة.

دائرة نسبية(01)+ دائرة نسبية(02): توضحان نسب تواجد المواد في الكون.

المادة	الاشياء المادة (ذرات+مجرات)	مجال هيجز (مادة مظلمة+طاقة مظلمة)
النسبة	%5	95%

جدول(01): نسب تموضع المواد على الدائرة النسبية(01).

المادة	المادة (ذرات+مجرات)	المادة المظلمة	الطاقة المظلمة
النسبة	5%	27%	68%

جدول(02): نسب تموضع المواد على الدائرة النسبية(02).

الشكل رقم (03): جدول(01)+ جدول(02): يوضحان نسب تموضع المواد على الدائرتين النسبيتين (01) و(02) على التوالي.**

والملاحظ والمستنشق من هاتين الدائرتين النسبيتين أن نسبة تواجد المادة التي تتكون منها ذراتما ضئيلة جدا في الكون مقارنة بنسبة تواجد المادة والطاقة المظلمة فيهِ، وأن الفضاء ليس لا شيء فهو موجود في كل مكان، باختصار نجد أن الفضاء موجود بوفرة في الكون، فحينما نتحدث

** المواد: (Matèeiaux) نقصد بها المادة الكونية.

عن الكون ومكوناته الأساسية لابد أن أول ما سيخطر على بالنا؛ ألا وهو ذرات الماء الكونية، فذرات الماء هي العنصر الرئيسي في تشكل الكون وأزليته، وهذا لكونها ذات طبيعة أزلية، ففي العادة تحتوي ذرات الماء على أنوية؛ حيث تتكون كل نواة من إلكترونات تدور حول البروتونات والنيترونات، والتي تتشكل بدورها من الكواركات(Quarks). إلا أن المادة الكونية تبقى خلافا لهذا شيئًا غامضًا ومجهولاً، وهذا رغم أنها تشكل جزءًا من تشكيلة الفضاء.

وبهذا تكون أزلية المادة خير مثال عن الأزلية.

غير أن التحول أو التغير الذي طرأ في مفهوم المادة فتح للعلماء آفاقًا واسعةً، وهذا ما يلخصهُ "علي الوردي" في كتابهِ الأحلام بين العلم والعقيدة عندما تحدث عن توجهِ العلماء في هذا الموضوع، والذي عبر عنهُ بقولهِ: " إن العلماء اليوم لا يزالون ماديين في تفكيرهم، ولكن المادة انقلبت بين أيديهم من شكل إلى أخر. فبعد ما كانت المادة مؤلفة من ذرات صغيرة جدا لا يمكن تجزئتها أصبحت مؤلفة من طاقة على شكل أمواج كهربائية مغناطيسية"[1]؛ الأمر الذي دفع العلماء إلى إعادة بلورة وصياغة العديد من المفاهيم الفيزيائية.

وبهذا نجد أننا والكون معًا عبارة عن طاقة على شكل أمواج كهرومغناطيسية.

وقد أشار "لفوازيي" (Lavoisier) إلى هذا في مثال لهُ؛ حيث قال: "لا شيء يُخلق ولا شيء يندثر، بل كل شيء يتحول"[2]؛ أي إن في هذا إشارة إلى تحرر المادة من كونها كتلة إلى طاقة وتشكيل المادة من الكتلة انطلاقًا من الطاقة (Mass and energy are the same) .

$M=E/c^2$ | $m.c^2=E$ الكتلة طاقة

معدل التحول (سرعة الضوء)

الشكل رقم (04): يمثل الشكل الرياضي لمعادلة أينشتاين.

لذلك $\mathbf{c^2}$ هو مجرد رقم يخبرك بكمية تحرر الكتلة إلى مقدار من الطاقة.

---

(1) علي الوردي: **الأحلام بين العلم والعقيدة**، دار الوراق للنشر، لبنان، بيروت، ط5، 2019، ص26.

(2) فرانسو فانوتشي: **ما النسبية؟**، ص53-54.

أما الكتلة من منظور نظرية الحقول الكمومية (ميكانيك الكم) فما هي إلا سلوك الحقل الكمومي مع الجسيم، وهذا ما دفع الفيزيائيين إلى طرح السؤال الأتي: **كيف يتفاعل الحقل الكومي مع جسيم من الكتلة؟**

وكانت الإجابة أن الكتلة تنتج عن تفاعل الجسيم مع حقل هيجز، مما يجعل المادة محفوظة لا تزيد ولا تنقص.

وعن الأزل أيضا نجد "هيقل" (Hegel) يقول: "الأزل هو اللازمانية المطلقة"[1]؛ والمقصود هنا بأن الأزل يقع في زمن المطلق، والذي يتواجد ضمن الزمن المرن.

الشكل رقم(05): انحفاظ المادة.

إضافةً إلى ما جاء بهِ "زهير صالح العبدلي" في هذا الصدد ضمن كتابهِ لغز الزمن (الخروج من الزمن المحدود إلى الزمن اللانهائي)؛ يقول: " ويتحدث علماء الفيزياء اليوم عن الزمن المرن (المطاط) الذي يمكن ضغطهُ وتمديدهُ، ويعتقدون بوجود أماكن غريبة تتوقف فيها الساعات عن دقاتها، حيث يتجمد الزمن؛ أي لا يوجد هناك زمن وتشير أبحاثهم الذرية إلى أن بإمكان الجسيمات تحت الذرية أن تسافر عبر الزمن رجوعًا إلى الوراء(...) حسب مفهوم النظرية النسبية فإن الزمان منحن كل لحظة فيهِ هي الأزل، والأبد، وهي الوجود والخلود"[2]؛ وهذا عائد بالدرجة الأولى إلى الحقول الطاقية وطبيعة النسيج الزمكاني إضافةً إلى خاصية المرونة التي يمتاز بها الفضاء.

---

[1] جلال الدين سعيد: **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، ص31.

[2] زهير صالح العبدلي: **لغز الزمن الخروج من الزمن المحدود إلى الزمن اللانهائي**، دار مؤسسة رسلان، دب، ط1، 2021م، 09-10-12.

وهذا يعني أن الأزل والأزلية هي أشياء موجودة في مكان ما من الكون << حيث يتجمد الزمن>>.

كما يقول الفيزيائي " كريك هوقن" (Craig Hogan) من جامعة (Unversity of Chicago)، في مقولةٍ لهُ عن الفضاء والعالم:" لا يمكنك أن تفهم العالم إن لم تفهم الفضاء، لأنهُ هو العالم بحد ذاتهِ، هذا فضاء العالم مع الأغراض"[1]؛ وهذا يعني أنهُ إذا قمنا بنزع نسبه 5% (أغراض+ كواكب مجرات ذرات غبار كوني) من الدائرة النسبية أعلاهُ فستبقى نسبة 95% (فضاء).

فـ ببساطة تامة إفراغ الكون* من المادة (الأغراض+ الكواكب والمجرات والذرات والغبار الكوني) يتركنا أمام ما يدعى بـ الفراغ؛ حيث يتكون هذا الأخير مما يعرف بمجال هيجز والمكون من جسيم الرب: وهو جسيم ثابت ولا يدور يدعى بالبوزون مطبوع بشكل لا يمحى على نسيج الزمكان، وهو ما قالت عليه نظرية الكم الكوانتية (quant) أنهُ جسيم افتراضي وخفي يملاء الكون وتنهار المادة من دونهِ، وبهذا فهو الذي نتواجد فيهِ بوعي أو دون وعي منا.

وقد عرج الفيزيائي "س.جاموس قاتوس، ج ر"(S.James Gates.Jr) من جامعة (Unversity Of Maryland) إلى هذا في مقولةٍ لهُ: " لسنا واعين لموضوع الفضاء الأسماك ليست واعية للمياهِ على الرغم من وجودها فيها طوال الوقت"[2]؛ أي إن وجودنا ضمن الفضاء أو الأثير يجعلنا غير مدركين لهُ مع أنهُ يؤثر فينا ونتأثر بهِ ونؤثر فيهِ ويتأثر بنا.

ولئن كانت العناصر الأربعة هي الأكثر رواجًا إلا أن الأثير (الفضاء) يعتبر العنصر الخامس ضمن التشكيلة المتعارف عليها: الماء، النار، التراب، الهواء، والأثير.

---

[1] نات جيو وايلد العربية: **وثائقي بنية الكون**، عنوان الحلقة: بُنية الكون، تقديم: براين غرين، إخراج: نات جيو وايلد العربية، إنتاج: ناشيونال جيوغرافيك أبو ظبي www.youtube.com/user/nageoad، 22 ماي 2015، 2023/10/13، 12:11، 3:13- 3:19.

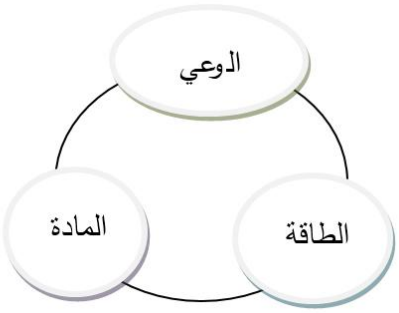
* افراغ الكون: يعد كسرا لقواعد التجربة البشرية ويكون افتراضيا.

[2] نات جيو وايلد العربية: **وثائقي بنية الكون**، (المرجع السابق)، 3:20- 3:26.

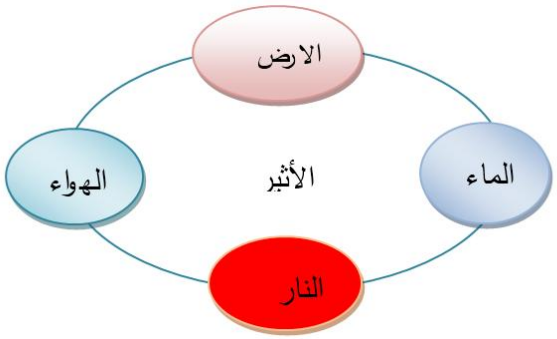
وما يثبت هذا هو ما جاء في مناهج متنوعة منها المنهج التبتي والذي تطرق لهُ ولما جاء فيهِ "زكرياء قطوش" في كتابهِ "فوائد وأسرار من علوم الطب الطبيعي التبتي"؛ حيث قال: " في المنهج التبتي كل شيء في الكون سواءً كان حيوي أو صلب، يتكون من 5 عناصر وهي: الأرض، الماء، النار، الهواء، والفراغ.. وكذلك أيضا جسم الإنسان مثلهُ مثل الكون[1]؛ أي إن كل شيء نطلع عليهِ في الكون هو عبارة عن خليط من هذهِ العناصر الخمس**

إضافةً إلى عناصر السماء الثلاث؛ هذهِ العناصر الثمان مجتمعة تشكل مادة الخلق الأولى.

فكل شيء في الكون نشأ من عنصر خلاق واحد أساسي مثل الصلصال (التشابهُ) من نفس المصدر (الوحدة)[2].



الشكل رقم(06): عناصر السماء الثلاث.



الشكل رقم (07): عناصر الأرض الخمس.

والملاحظ من الشكلين (06) و(07) أنهما يمثلان مادة الخلق الأولى والتي تتشكل من عناصر السماء الثلاث (الوعي، الطاقة والمادة) وعناصر الأرض الخمس (الأرض، الماء، النار،

---

[1] زكرياء قطوش: **فوائد وأسرار من علوم الطب الطبيعي التبتي**، دار أجنحة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008م، ص15.

** العناصر الخمسة: (les cinq éléments) في الخيمياء تدعي بعناصر الجنة.

[2] ينظر: رسالة كن أنت: مافي شيء بالكون أهم من انك تكون آنت، عنوان الحلقة: خيمياء العناصر الخمسة، تقديم: إيهاب حمارنة، إخراج وإنتاج، أكاديمية كن أنت، 29 مارس 2016، 2023/10/14، 9:45/8:48/1:35 www.@rEhab Hamarneh.com

الهواء، الأثير) مجتمعة؛ أي إن الشيء الذي في الأعلى يتطابق مع الشيء الذي في الأسفل والعكس صحيح، وهو ما يعطي للكون صيرورتهُ.

ومنهُ نستنتج أن الأثير الكوني مليء بالحقول الطاقية الكهرومغناطيسية (كهرباء+ مغناطيس) الأمر الذي يولد وما يعرف بعملية الحث الكهرومغناطيسي، فالأثير الكوني هنا هو عبارة عن وسط (وسط مؤثر) تنتقل فيهِ الموجات الكهرومغناطيسية، والتي نجد أن لها سرعة اهتزاز تمامًا مثل الروح؛ فإذا كانت الروح تسكن الجسد فإن الأثير (الفضاء) يسكن الكون ويتخلل كل شيء فيهِ.

وهذا عائد لكونهِ العنصر الخامس من العناصر التي تحكم الكون وتعمل على تشكيل مادة الخلق.

ومنهُ نستنتج أن مصطلح "**الأبدي**" يقصد بهِ ذلك التكرار المستمر في المالا نهاية نحو الخلود.

ب.2 :العود.

يوحي لفظ "**العود**" اصطلاحًا بالعودة والرجوع الدوري للحياة نفسها، وهذا ما تطرق لهُ "جميل صليبا" في معجمهِ الملقب بالمعجم الفلسفي؛ والذي قال فيهِ: "العودُ هو الرجوع إلى الحياة بعد الموت الحقيقي أو الظاهر، وهو مرادف للبعث "[1]؛ والمقصود هنا بالموت الظاهر هو الحالة التي يكون فيها الإنسان نائمًا أو مغمى عليه (الإغماء العادي) أو في حالة غيبوبة أو منومًا مغناطيسيًا أو في حالة إسقاط نجمي، كل هذهِ الحالات يكون فيها الموت ظاهرًا وليس حقيقيًا يرى ما لا يرى ويسمع لا يسمع، أما بالنسبة للموت الحقيقي فهو الموت الذي ندركهُ جميعًا.

وبهذا يكون العود مرادفًا لإعادة البحث من جديد، والتي تعتبر تجربة مغايرة يخوضها الإنسان.

---

[1] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط،1982م، ص113.

وقد تطرق "روبرت بروس" (Robert Bruce) ضمن كتابهِ الإسقاط النجمي الخروج من الجسد إلى ما يحصل أثناء هذهِ العملية بالضبط؛ حيث قال: "يحصل الإسقاط حين يتم تسليط الجسد النجمي إلى داخل البعد النجمي، وحيث كل شيء يختلف تمامًا عن العالم الواقعي. فالزمن مشوهُ وممتد، أي إن ساعة في البعد النجمي تعادل بضعة دقائق في البعد المادي، وذلك بحسب الجزء الذي تتواجد فيهِ ضمن البعد النجمي. فالحقيقة فيهِ مائعة ومتغيرة"[1]؛ وهذا يعني أنهُ أثناء عملية الإسقاط النجمي يحصل إنحلال للجسم الأثيري (النجمي) فينفصل عن الجسم المادي ويُسْقَطْ في البعد النجمي تاركًا جسدهُ المادي ضمن البعد المادي الذي هو أحد أبعاد العالم السبع؛ أي إن الإنسان يستطيع أن يتحول وينتقل من جسدهِ المادي إلى جسدهِ الأثيري (النجمي) ضمن ديناميكية فيزيائية عادية، والكوانتية (quant) تدعم هذا وتفسرهُ بدقة وهو ما يتضح في التجربة المعروفة بتجربة الشق المزدوج.

وقد عبر "زهير صالح العبدلي" عن كل ما سبق ذكرهُ في كتابهِ السابق لغز الزمن حيث قال: "تبدأ علاقة الزمن مع الإنسان منذ مولدهِ وتنتهي لحظة موتهِ، وخلال هذهِ الفترة يتعرض للخروج منهُ بشكل طبيعي أثناء النوم والأحلام، حيث يعيش في زمان أخر مختلف لهُ أصولهُ وقواعدهُ، كما يحصل عند الصوفية وممارسي اليوغا والتأمل، وكما يحصل أيضًا بسبب بعض الانفعالات النفسية الحادة والبعض يعمل إلى(...) طمعًا بخوض تجربة جديدة وهي تجربة العيش في عالم أخر أكثر بهجة وجمالاً من هذا العالم [2]؛ وفي هذا إشارة إلى الحديث عن اختلاف الزمن، كون هذا الأخير نسبي وليس مطلق في الكون؛ فهذا ما يجعل منهُ عبارة عن مجموعة من الانتقالات الرمزية في المكان؛ أي أوضاع مختلفة في المكان، وهذا بسبب أن الزمان والمكان متصلان في حقيقة واحدة.

---

[1] روبيرت بروس: **الإسقاط النجمي (خروج من الجسد)**، تر وإعداد: أمين أبو ترابي، دار الفرقد، سورية، دمشق، ط1، 2017م، ص25.

[2] زهير صالح العبدلي: **لغز الزمن (الخروج من الزمن المحدود إلى الزمن اللانهائي)**، ص5.

وقد نوهَ الفلاسفة الوجودين والذين من أبرزهم "برجسون"(Bergson) و"ساتر"(sartre) إلى الزمن النفسي، فقد صرحوا بأن هناك زمن نفسي داخلي (خاص لا يقبل القياس) يشعر بهِ كل منا في دخيلة نفسهِ.

إضافةً إلى ما جاءت بهِ نظرية النسبية لآينشتاين في وصفها للزمن بأن هناك زمن خارجي نتداولهُ؛ وهو زمن مشترك نتحرك فيهِ كما يتحرك غيرنا؛ أي أننا فيهِ مجرد حادثة من ملايين الحوادث ومرجعنا فيهِ تقويم خارجي[1].

ومنهُ نستشف أن الزمن مقدار متغير في الكون؛ أي إنهُ لا يوجد زمن واحد للكون كلهُ بل يوجد العديد من الأزمنة وهذا ما يجعلهُ يختلف من بعد لأخر.

كما يعتبر الإيمان بصحة الأحلام عادة قديمة موروثة ومتداولة عند الشعوب البدائية، وهو الأمر الذي عرج عليهِ "علي الوردي" في كتابهِ الأحلام بين العلم والعقيدة؛ وهذا حين تحدث عن ما وجدهُ الباحثون في الشعوب البدائية؛ حيث قال: "إن الإنسان البدائي لا يرى فرقًا كبيرًا بين ما يراهُ في المنام أو ما يراهُ في اليقظة. فالأحلام في نظرهِ إنما تنشأ من جراء خروج الروح من البدن عند النوم، وهي عند ذاك تتجول في الآفاق وتكتشف الحقائق القريبة والبعيدة"[2] وهذا يعني أن الإنسان البدائي يرى بأن للأحلام دور ووظيفة كبرى في حياتهِ، ففي معتقدهِ أن الأحلام تكشف لهُ عما هو قادم مما تحملهُ وتخفيهِ الأيام بين طياتها من مكنون الغيب، وهذا ما يجعلهُ موقنًا ومتمسكًا بها.

أما عن حقيقة الأحلام وكيفية خلقها داخل العقل الباطن فقد تطرق لها "روبرت بروس" في كتابه الإسقاط النجمي الخروج من الجسد؛ حيث قال: "هكذا يخلق العقل الباطن الأحلام: من خلال التناغم (التوليف) مع البعد النجمي أثناء النوم، وهو يخلق أي سيناريو يريدهُ. تلك هي طريقة العقل الباطن (أو العقل اللاواعي) في حل مشكلات، والتواصل مع العقل الواعي. إنهُ

---

(1) ينظر: محمد شطوطي، منور قيروان: **ألبرت أينشتاين (الإنسان . الفيلسوف . العالم)**، دار المواهب، بوزريعة، الجزائر، ط1، 2010م، ص69.

(2) علي الوردي: **الأحلام بين العلم والعقيدة**، ص20.

ينشئ سلسلة من سيناريوهات معقدة الشكل ثم يقوم بإسقاطها داخل المادة النجمية للبعد النجمي، حيث تصبح مادة صلبة بعدها يعيش العقل الواعي من خلال هذهِ السيناريوهات التي تم إنشاؤها في حالة الحلم ثم يختبرها، وهي بطريقة ما تشبهِ البروجيكتور (أي العقل اللاوعي) المسلط على شاشة الفيلم (التي هي البعد النجمي)"[1].

ومن خلال هذا نجد أن الأحلام ما هي إلا ذلك التناغم الذي ينشئهُ العقل الباطن في البعد المادي مع البعد النجمي أثناء النوم؛ بغرض الوصول إلى الرغائب الموجودة في أعماق النفس واكتشاف ما يحيط بها من مستغلفات الأمور عبر خلق سيناريوهات معبرة.

وقد أدرج "جميل صليبا" أيضًا مفهوم العود عند الرواقيين حيث عبر عنهُ على أنهُ: "الرجوع الدوري للحوادث نفسها رجوعًا أبديًا؛ أي حدوث الأشياء في دور جديد يكرر ما حدث في الأدوار السابقة"[2]؛ أي التكرار؛ وبمعنى أدق أن نعيش الحياة الحالية التي نحن فيها الآن بكل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة، وأن كل الصراع الذي نحن فيهِ مع الأنا والأخر قابل لإعادة التكرار الحتمي ضمن ما يعرف بالعود الأبدي.

فالرواقيون يعتقدون أن الكون يتحطم بشكل دوري ـ من خلال حريق كبير ـ ومن ثم يولد من جديد؛ أي إنهُ يباشر دورات منتظمة كل دورة فيها تكرر حيث تمتاز كل دورة كونية بكونها دورة متشابهة أو مطابقة لـ الدورة التي سبقتها.

وهذا ما يتضح في المقالة التي أدرجها "حاتم حميد محسن" في صفيحة المثقف والمعنونة بـ فكرة العود الأبدي من الرواقيين إلى نيتشه، والتي تؤكد الأسطر السابقة؛ حيث جاء فيها: "طبقًا لفيزياء الرواقيين الكون يتحطم دوريًا، ومن ثم يباشر إعادة ميلاد جديد؛ هذهِ الدورات تستمر إلى

---

[1] روبيرت بروس: **الإسقاط النجمي (الخروج من الجسد)**، ص10-11.

[2] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ص113.

الأبد، ونفس الأحداث تتكرر بالضبط في كل دورة"[1]؛ وهذا شبيهِ بحركة الدواران التي كان يقوم بها الرواقيين داخل الأروقة؛ فهي عبارة عن تكرار لنفس الحركات التي يتحركها الكون.

ولئن كان العود عند الرواقيين هو تكرار لنفس الحركات، فإنهُ عند الهنود والبوذيين وغيرهم ممن يتبعون نفس المنهج ويؤمنون بنفس العقائد هو عبارة عن تناسخ للأرواح، وهو ما جاء ضمنيًا في معجم "جميل صليب" على لسان "شارل بونيهِ" (Charles Bonnet): "ونظرية العود عند (شارل بونيهِ): هي القول أن جميع الكائنات الحية تولد في كل دور ولادة جديدة، لأن في كل كائن حي بذورًا لا يلحقها الفساد، وهي تسمح بولادتهِ من جديد بعد موتهِ الظاهر، وتمكنه من استئناف حياة جديدة مناسبة مع حالة العالم الجديدة"[2]؛ وفي هذا إشارة لـ إعادة التجسد أي العودة إلى الحياة بجسد أخر؛ وهو ما يعرف بالتقمص.

وقد تعمد "براين ويس"(brayin wis) بث هذهِ الأفكار ضمن صفحات كتابهِ "حيوات عديدة معلمون كثر"؛ حيث تحدث بشكل عام عن موقع هذهِ الأفكار في الوعي الجمعي للجنس البشري ومدى تقبلهم لها قائلا: "وعبر التاريخ، قاوم الجنس البشري التغيير وقبول الأفكار الجديدة وعلم التاريخ زاخر بالأمثلة، فحين اكتشف غاليليو أقمار كوكب المشتري، رفض علماء الفلك حينها قبول اكتشافهِ هذا، بل إنهم رفضوا حتى النظر في هذهِ الأقمار، لأن إثبات وجودها يتعارض مع قناعاتهم الراسخة، وذات الأمر يتكرر الآن مع أطباء النفس والمعالجين، الذين رفضوا معاينة وتقييم الدلائل الواضحة التي تم جمعها عن العودة بعد موت الجسد، وعن ذكريات الحيوات السابقة، لقد ابقوا أعينهم مغلقة بإحكام"[3]؛ بمعنى أن هناك رفض شبه تام لفكرة العودة بعد الموت وما تحملهُ من ذكريات لحيوات سابقة، إلا أن هذا لا يمنع من أن هناك من يتبنى هذهِ الفكرة

---

[1] حاتم حميد محسن: **فكرة العود الأبدي من الرواقيين إلى نتيشه**، صفيحة المثقف أقلام فكرية04/08/2022https//www.almothaqaf.com اطلع عليهِ في 2023/11/27م، على الساعة 15:31.

[2] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ص113.

[3] براين ويس: **حيوات عديدة معلمون كثر**، دار الخيال، الإمارات العربية المنحدة، ط1، 2022م، ص12.

ويؤيدها وهذا استنادًا لما جاء بهِ مثلاً الغنوصيين الأوائل والمصريين القداماء وغيرهم ممن اعتقدوا أنهم عاشوا من قبل وسيفعلون ذلك من جديد.

ويُرْجِعُ " كارل يونغ"(Cdrl Jung) هذا لمجموع الفروقات المتواجدة على مستوى الوعي؛ فهو يعتبر أن الوعي الجمعي هو عبارة عن خزان للذاكرة والتجربة البشرية التي تمت وراثتها، وبهذا فإن أي تذكر لحيوات سابقة يكون أساسًا محفورًا داخل الدماغ ضمن حفريات اللاوعي الجمعي أو ما يعرف بـ الوعي الفائق[1].

كما تطرق "براين ويس" أيضًا إلى الرحلة والمراحل التي تمر بها الروح من أجل العودة؛ حيث قال: "هذا ما نفعلهُ، نحن لا نتوقف قط عن النمو، نحن نستمر بالنمو، حين نصل للمرحلة الروحية(...) يجب علينا أن نمر بمرحلة التجديد، ثم مرحلة التعلم، ثم مرحلة القرار، فنحن نختار زمن العودة، ومكانها وأسبابها. البعض يختار عدم العودة. إنهم يختارون الانتقال لمرحلة أخرى من التطور(...) بعضهم يظلون لفترة أطول من الآخرين قبل أن يعودوا، كلها عبارة عن مراحل نمو وتعلم (...) وتطور مستمر، جسمنا فقط مركبة لنا بينما نحن هنا. إنها روحنا التي تبقى للأبد"[2]؛ أي إن العودة (عودة الروح) لا تكون عبثيةً وإنما بهدف؛ ألا وهو استمرار التعلم (تعلم الدروس)، فالإنتقال للحالة الروحية يكون من المكان الذي توقفت عندهُ الأحداث، إنها دائرة الحياة حيث تبدأ قصة غير منتهية (فالأمر هنا أشبهُ بإعادة الأحياء والبعث من جديد) فتكون في نظر الشعوب والقبائل قصة الميلاد والموت والمعجزات.

ومنهُ نستنتج أن التقمص هو عبارة عن فلسفة تهدف إلى حث الناس على التخلص من العادات السيئة في الحياة الحالية، لأنك وبكل بساطة إذا لم تفعل ذلك الآن فأنت مضطر لحملها معك إلى حياة أخرى وخوض نفس التجربة مرارا وتكرار إلا أن تقرر الدخول في مراحل نمو الروح.

---

[1] ينظر: براين يس: **حيوات عديدة معلون كثر**، ص76-108.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص145-146.

التجديد ثم التعلم ثم القرار هذهِ المراحل التي تمنحك الأفضلية للعبور، فلا يمكن للروح أن تخلص نفسها من الأفعال الغير مرغوب فيها إلا في حالة التجسد المادي. لذا فإن القرار بيدك اختر إما أن تعاني أو تخلص نفسك، إن التحرر يكمن في قرار التوقف المتخذ والنابع من الأعماق بكل صدق، هذا القرار الذي يؤدي إلى التجديد انطلاقا مما تعلمت والذي شأنهِ وقف الكارما وإطلاق الروح إلى عالم الأرواح. فهذا باختصار ما استخلصناهُ من عقيدة تناسخ الأرواح وفلسفة التقمص.

أما عن معنى العود عند "باللانش"(Blanche)؛ فهو يعني: "أن المجتمعات الإنسانية كالأفراد تولد في كل دور ولادة جديدة، كأن هناك قانونا تاريخيا عاما يوجب على كل شعب أن يمر بجميع الأدوار المتعاقبة التي مر بها غيرهُ، حتى تبلغ الإنسانية غايتها"[1]؛ وهذا ما يرمز إلى أن لكل حضارة مصيرًا حتمي عليها المرور بمراحلهِ، هذا المصير الذي مرت بهِ باقي الحضارات السابقة لها من نشأة إلى تطور فضعف ثم سقوط.

وهذا ما نوهُ لهُ "خزعل الماجدي" في كتابهِ متون سومر (التأريخ، المتولوجيا، اللاهوت، الطقوس) أثناء حديثهِ عن ظهور الحضارات التي جاءت بعد زوال الحضارة السومرية؛ حيث قال: "مع السومريين انعطف التاريخ وظهرت العصور التاريخية التي ضجت فيما بعد بالحضارات المدنيات المختلفة للجنس البشري الذي يعيش على وجهِ الأرض. ونرى أن جميع ما ظهر في هذهِ الحضارات التي تلت السومرية حتى الحضارة اليونانية ما هو إلا تنويعات وإعادات وصياغات قومية جديدة حصلت هنا وهناك كان جوهرها المنجز السومري مع تطويرهِ وإنضاج بذورهِ التي بذورها في منطقة الأصول"[2]؛ أي إن الأصل تمثل في الحضارة السومرية بحد ذاتها أما ما تلاهُ فيلم يكون سوى إعادة صياغة للهيكلة التي جاءت بها حضارة سومر؛ التي تعد أول حضارة عرفها التاريخ، والتي امتازت بالتطور والازدهار الذي لم يُشْهَدْ لهُ مثيل.

---

[1] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ص113.

[2] خزعل الماجدي: **متون سومر (التأريخ، المثولوجيا، اللاهوت، الطقوس)**، دار الرافدين منشورات تكوين تساؤلات، بيروت، لبنان، ط2، 2021م، ص21.

ومنهُ نستنتج أن المقصود اصطلاحًا من لفظة "**العود**" هو إعادة البعث عن طريق التكرار الأبدي؛ أي الولادة من جديد والتي تمتاز بكونها دورية غير عشوائية مقدرة وفق خط مسير معين سير ويسار فيهِ.

وبالتالي نستشف مما سبق ذكرهُ أن المفهوم الاصطلاحي لـ مصطلح " **العود الأبدي**" يتمثل في ذلك التكرار المستمر إلى الما لا نهاية نحو الخلود، كما يمكن أن يتمثل في فعل إعادة البعث الأبدي والمتكرر والمتجه اتجاهًا حتميًا نحو التأبيد.

وفيما يأتي سنعرج للحديث عن أهم الدراسات التي مست موضوع العود الأبدي.

ثانيا: أهم الدراسات في موضوع العود الأبدي:

تعددت وتنوعت الدراسات التي مست موضوع العود الأبدي، والتي كان لها صدًا بارز على وقعهِ من حيث الآراء والمعتقدات المتمحورة حولهُ، حيث نجد أن من أهمها وأبرزها دراسة مرسيا إلياد وفراس السواح وخزعل الماجدي.

والتي تجلت كالأتي:

1. العود الأبدي عند مرسيا إلياد:

يرى "مرسيا إلياد"(Mircea Eliade) أن للعود الأبدي علاقة وطيدة بتشكل الكون وولادتهِ؛ ففي كل مرة يولد فيها ولادة جديدة يكون هذا بهدف تجديد ولادة الزمان دوريًا والعودة إلى الأصل وتحويلهِ من ما هو تاريخي إلى ما هو بعد- تاريخي.

وهذا ما يتضح فيما يأتي:

يركز "مرسيا إلياد" في حديثهِ عن "**العود الأبدي**" على العلاقة بين الزمن الدائري والزمن التاريخي، حيث ذكر هذا في كتابهِ أسطورة العود الأبدي؛ حين قال: "و إذا انتقلنا إلى المفهوم التقليدي الأخر- مفهوم الزمن الدائري وتجديد التاريخ دوريًا باصطناع أسطورة << التكرار الأبدي >> أو بدونها- نجد أنهُ قد تسرب إلى الفلسفة المسيحية(...) أن الزمن؛ في المنظور المسيحي شيء، << حقيقي>> لأن لهُ << معنى>>: الفداء إنهُ << خط مستقيم>> يتأثر بخُطا البشرية

منذ السقوط الأولي حتى الفداء النهائي"[1]؛ والمراد هنا هو ذكر التاريخ، بمعنى أن للتاريخ معنى وحيد، وهذا لأن التجسيد حادث وحيد؛ والمقصود بالفداء النهائي أن المسيح لم يمت من أجل خطايانا إلا مرة واحدة، مرة واحدة أبدية، فهو حدث غير قابل للتكرار، وبهذا يكون مجرى التاريخ محكومًا وموجهًا بحادثة وحيدة فريدة؛ أي إن قدر البشرية برمتها، وكذلك مصير كل واحد منا، إنما يحدث ـهو أيضًاـ مرة واحدة إلى الأبد.

وقد لاحظ "إلياد" أن الإنسان القديم ميز في الزمن الأسطوري؛ والذي هو زمن البدايات الأولى، أو زمن الخلق، نمطين من الأزمنة، وبمعنى أصح نمطين من الأساطير وهذا ما تحدث عنهُ "شمس الدين الكيلاني" في كتابهِ من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي (الأسطورةـالدينـ الايديولوجياـالعلم)؛ حيث قال: "أزمنة الخلق الأولى (الأساطير الكونية) وهي المرحلة التي جرى فيها انبعاث النظام الكوسمي (الكوني)؛ حيث تم الانتقال فيهِ من سيطرة آلهة العماء والفوضى (تيمات عند البابليين) إلى سيطرة آلهة الخلق والنظام الكوني (مردوخ)، وتعكس هذهِ المرحلة أساطير نشأة الكون (كوسموغونيا). أما المرحلة الثانية لعملية الخلق ولزمن البدايات، فهي التي تنصب حوادثها الأسطورية حول ميلاد (الأصول) الأولى لكثرة الأشياء الكونية، لميلاد الإنسان، وللحوادث التي تدور حول صفاتهِ النوعية: الموت، الميلاد، المرض، الصناعة، الولادة، الزواج.. إلخ "[2]؛ أي إن أساطير الأصول تتبع وتكمل الأساطير الكونية الأولى، فهي تروي لنا كيف طرأت تعديلات على العالم بعد الخلق الأول.

كما أشار" شمس الدين الكيلاني" في كتابهِ أيضًا إلى الحالة التي يُراد بها التجديد الشامل للعالم؛ حيث قال عنها: "فيتم للإنسان الأسطوري ذلك بواسطة الطقوس التي يُجريها في أثناء وداعهِ للسنة المنصرمة ولاستقبالهِ للسنة الجديدة، فالطقوس التي تجري في نقطة تلاقي السنة المنصرمة بالسنة الجديدة تعني في العمقـ كما يشير إلى ذلك إلياد ـ تكرار ولادة الكون، فالإنسان

---

(1) مرسيا إلياد: **أسطورة العود الابدي**، تر: نهاد خياطة، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1987م، ص245.

(2) شمس الدين الكيلاني: **من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي (الأسطورة ـ الدين ـ الايديولوجيا ـ العلم)**، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص166.

القديم يعتقد جازمًا أن روايتهُ للأساطير وممارستهُ للطقس تمنحانهِ القدرة على إيقاف الزمن والعودة بها إلى البدء"[1]؛ أي إنهُ على الرغم من تنوع الثقافات البشرية القديمة إلا أن العالم يتم تجديده سنويًا.

الشكل رقم(08): يمثل مسار الخلق الدوري للعالم من جديد.

وهو ما يعرف بإعادة خلق الكون مره ثانية عن طريق ممارسة مجموعة من الطقوس، والتي تكون انطلاقًا من نموذج أصلي هو نموذج أسطورة الخلق أو نموذج أسطورة الأصول؛ حيث يستعاد من خلالها الزمن الأسطوري فيصبح المرء بذلك معاصرًا للحدث البدائي، وبالتالي فهو يقتسم مع الآلهة والأبطال حضورهم في لعب السيناريو، وهذا بغرض تفادي المعتقد السائد والقائل بأن الكون مهدد بالخراب إذا لم يتم تجديدهُ سنويًا (وخاصةً في أعياد رأس السنة).

وقد أورد أيضًا "شمس الدين الكيلاني" في كتابهِ ما يأتي: "ويؤكد إلياد أن صورة (السنة- الدائرية) تظل عند الإنسان القديم محملة برمزية كونية- حياتية ثنائية المعاني: تشاؤمية وتفاؤلية في الوقت نفسهِ، ذلك أن انقضاء الزمان ينطوي على ابتعاد مطرد عن البدايات، وبالتالي إلى فقدان الكمال، ولكنهُ يعني بنفس الوقت، أن هذا الزمن قديم، قابل الاستعادة دوريًا للسنة الجديدة، أي إنها متبوعة ببدء جديد"[2]؛ أي إن هذهِ الرمزية الكونية التي تتصف بها الدورات الكونية المعبرة عن العود الأبدي تحمل بين طياتها ثنائيات تنقضي وتتجدد بانقضاء وتجدد السنة الدائرية، والتي من أبرزها ثنائية الين واليانغ الذكورة والأنوثة وهذا لمساهمتها في عملية الخلق، إضافةً إلى ثنائية التشاؤم والتفاؤل؛ والتي يقصد بها المغزى الخفي من وراء العود الأبدي والذي يتمثل في وجوب عيش الحياة بطريقة إيجابية والتفاؤل دائمًا عن طريق إعطاء دافع لتغيير حياة المرء نحو الأفضل، وهذا بحكم أن هذهِ الحياة ستكرر مرارًا وتكرارًا.

---

[1] شمس الدين الكيلاني: **من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي (الأسطورة . الدين . الابديولوجيا . العلم)**، ص168.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص168.

أما "خزعل الماجدي" فقد تحدث عن العود الأبدي عند مرسيا إلياد ولخصهُ في كتابهِ العود الأبدي؛ حيث قال: "لعل (مرسيا إلياد) خير من بحث في العود الأبدي , Eternal Returnوعلاقتهِ بالأسطورة وخير من فرق بين زمن الأبدي والزمن التاريخي. فهو يرى أن الزمان والمكان والأشياء يمكن أن تصنف إلى نوعين أحدهما مقدس أبدي والأخر مدنس تاريخي، والمنظومة المقدسة هي من صنع الآلهة (أو الإله واحد)، أما المنظومة المدنسة فهي مرتبطة بالإنسان"[1]؛ أي إن كل ما يمت للإنسان بصلة فهو يعد مدنسًا، وهذا عائد لكون الإنسان كائن مدنس في نظر الدين والظلام، وهذا باعتبار أن التاريخ مظلم ويمشي بطريقة كنولوجية مستقيمة على عكس الأسطورة التي تمشى بطريقة دائرية أبدية.

وبحديثنا عن الزمن الأسطوري (زمن الأسطورة) نجد أن "خزعل الماجدي" قد تطرق لهُ ولقبهُ بالزمان الحقيقي؛ حيث قال عنهُ: "الزمان الحقيقي، من وجهة النظر العود أبدية، هو زمان الأسطورة وهو زمان الأصول الذي تكون بهِ العالم لأول مرة إنهِ زمان الخليقة الأول، وهكذا يكون الزمان المقدس هو زمان العود الأبدي؛ والذي يقف بالتضاد مع الزمان المدنس التاريخي، والذي هو من صنع الإنسان"[2]؛ ويرجع اعتبار الزمن الأسطوري زمن مقدس لكونهِ عبارة عن زمن تسود فيهِ الآلهة والنور والأسطورة والى أخرهِ من رموز الخليقة الأولى الأصيلة، فهو يعتبر بذلك زمن حقيقي لما يحملهُ من القداسة، وكل ما سواهُ يعد زمن غير حقيقي مدنس.

وقد أضاف خزعل إلى هذا الفرق بين شكل الزمان المقدس وشكل الزمان التاريخي؛ حيث قال إن: "الزمان المقدس دائري لا بداية ولا نهاية لهُ بينما الزمان التاريخي مستقيم متتابع لهُ بداية ونهاية ومراحل"[3]؛ وهنا يتضح الفرق بين الزمن الأسطوري الدائري والزمن التاريخي المستقيم؛ فالأول يحتمل العودة والتكرار والثاني لا يحتمل لا العودة ولا التكرار.

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص18.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص19.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص19.

نأتي الآن إلى نقطة مهمة جدًا ألا وهي كيف ننتقل ونعود من الزمن الدنيوي المدنس إلى الزمن الأسطوري المقدس؟ أي كيف يحدث العود الأبدي انطلاقًا من ما هو مستقيم إلى ما هو دائري؟ عند إلياد؟

ورغم أننا أجبنا عن ذلك سابقا، إلا أننا سنرى ما جاء بهِ "خزعل الماجدي" عن "مرسيا إلياد"؛ حيث أجاب "خزعل " عن هذا في كتابهِ "العود الأبدي"؛ بقولهِ: "إن عملية تكرار حصول النماذج البدائية (الأسطورية) من نوع من إلغاء الزمن الدنيوي أي التاريخ والمحافظة على الزمن الديني أي العود الأبدي الأسطوري. لم يكن بإمكان الإنسان القديم تحمل الزمن التاريخي المستقيم الرتيب، ولذلك كان يلغيهِ بصورة دورية عن طريق الطقوس(...) والتاريخ كلهُ في تواصل مع العود الأبدي والزمن الأسطوري"[1]؛ وهذا يعني أن "خزعل" رأى بأن "إلياد" كان يعمل الانتقال والعودة من الزمن الدنيوي أي التاريخي إلى الزمن الأسطوري العودي الأبدي عن طريق الطقوس؛ والتي كانت تعمل على إلغاء الزمن التاريخي المستقيم بصورة دورية وتطهير الكون من الزمن المدنس وتحويلهِ إلى زمن مقدس تحكمهُ الآلهة والقوة العليا.

وبهذا استخلص "خزعل الماجدي" أن هناك طريقتان للاستعادة الأسطورة أو الزمن الأسطوري، وهذا من أجل تحقيق العود الأبدي، والطريقة الأولى تتمثل في إعادة سرد أحداث الزمن الأسطوري ضمن طقس ديني كامل تتخللهُ تراتيل وتلاوات معينة تضفي قداسةً جلالاً لهُ، أما الطريقة الثانية فهي عبارة عن انتقاء للبطل أو للحدث أو للزمان أو للمكان وصبغهِ بصبغة أسطورية، ثم تليها محاولة مطابقتها مع مادة الأسطورة نفسها؛ أي تقريبها من نموذجها الميطيقي[2].

وقد تطرق "خزعل" إلى ما جاء بهِ "إلياد" حول الطريقة الأولى؛ حيث قال: "يشير إلياد إلى أن الأسطورة الكوزموغونية(الكونية) تُستخدم في مجتمع تقليدي باعتبارها نموذجًا لكل أنواع

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص19-20.

[2] ينظر: المَرْجَع نَفسهُ، ص21.

الخلق: لإنجاب طفل وتقليد ملك، ولبدء معركة ولشفاء مرض ولإنبات البذر...إلخ، كل ولادة جديدة تمثل تكثيفًا رمزياً لإعادة ولادة الكون وللتاريخ القدسي"[1]؛ بمعنى أن هذهِ المجتمعات التقليدية جعلت من الأسطورة الكوزموغونية (الكونية) قالبًا نموذجيًا أصيلاً لكل أنواع الخلق، حيث تقام تلاوة لأساطير الخلق وأساطير الأصول، وهذا بغرض الحصول على منفعة لفرد بحد ذاتهِ أو بهدف تجديد حياة الجماعة بكاملها، كل تغيير هنا على مستوى الفرد أو الجماعة يدخل في تجديد الكون.

وقد أدرج "خزعل" مثالاً عن هذا بقولهِ: "ويذكر إلياد في هذا في هذا السياق، أنهُ في جزيرة (سومبا) تتلى الأساطير الكوسموغونية، وأساطير الأصول بمناسبة الحوادث البارزة لحياة الجماعة: حصاد وفير، وفاة قائد بارز، تشييد بيت احتفالي، فيروي القصاصون بهذهِ المناسبة حكاية الخلق وحكايات الأسلاف أي البدايات، اللحظة التي تشكلت فيها مبادئ الثقافة. بتحيين هذهِ تتجدد الجماعة كلها، وبعودتها إلى منبعها (أصولها) إذاً ليس يكفي أن نعرف أصل الشيء أو أصل القبيلة والشعب أو الجماعة، بل يجب أن نعيدها إلى اللحظة التي خلقت فيها، أي العودة إلى الخلق، إلى الزمن القدسي البدائي، وتحيين البدايات المطلقة، أي خلق العالم"[2]؛ أي التطهير؛ بمعنى التخلص من كل ما هو مدنس والإنتقال إلى ما هو مقدس، والذي يكون بإعادة الخلق وولادة الكون الجديد نقياً طاهراً.

أما الطريقة الثانية التي تحدث عنها خزعل لاستعادة الأسطورة والزمن الأسطوري؛ فتتضح في قولهِ: "أما الطريق الآخر لاستعادة الأسطورة فيكمن في صبغ البطل أسطوريًا وتأهيلهِ ورد صفاتهِ على الآلهة، بل إلى ما ابتدأ بهِ الكون نفسه عندما صارع الإله الجديد آلهة العماء القديمة، وهكذا يتشذب البطل ويتقدس شيئا فشيئا فنكون بذلك قد مارسنا العود الأبدي تمامًا"[3]؛ بمعنى أن

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص22.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص22.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص22.

أي صفة من صفات الآلهة عند نسبها للبطل أو وضع البطل في قالبها، فإنها تجعل منهُ كائنًا مقدسًا.

وهكذا نجد ما ينطبق على البطل ينطبق كذلك على الزمان والمكان والأحداث، وهو ما أوضحهُ "خزعل" في حديثهِ عن الزمان؛ حيث قال: "تصبح بداية الزمان، الذي كانت تحكمهُ الآلهة مقدسة لأنها من صنع كائنات عليا جعلتها نموذجًا عاليًا لبقية الزمان المتواتر، وهكذا تكون بداية الزمان دائرية متكاملة أسطورية، فيما تكون بقية الزمان بعدها مستقيمة ناقصة تخلو من القداسة، وتشكل ما نسميهِ بـ (التاريخ)، الذي هو امتداد متواتر بعدها"[1]؛ وهذا يعني أن الزمان يتقدس بحضور واستحضار الآلهة.

إضافةً إلى فكرة تأييد التاريخ لدى الأديان التوحيدية، والتي عرج ونبه إليها "خزعل" في قولهِ: "وهناك بعض الأديان التي تجعل من التاريخ مكانًا لظهور المقدس أيضًا، بحيث تحول تدفقهُ المستقيم إلى زمان مقطوع بما هو دائري أسطوري ومقدس، مثل المسيحية التي حاولت الاستحواذ على التاريخ عن طريق ظهور المسيح فيهِ وانتظارهِ القادم ليخلص العالم"[2]؛ أي إن هذهِ الأديان تحاول أن تجعل التاريخ، الذي هو شيء مدنس؛ تجليًا إلهيًا، فهي تسعى لتحويلهِ من كونهِ مجرد خط مستقيم يسري برتابة إلى تشكلهِ الدائري العودي الأبدي عن طريق ظهورات مقدسة أو عن طريق المخلص.

ومنهُ فإن ممارسة العود الأبدي واستحضارهُ عند "مرسيا إلياد" تستدعي أمرين هما:

1- الطقوس؛ أي ممارسة الطقوس والشعائر الدينية الخاصة بأسطورتي الخلق والأصول.

2- تأليهِ وصبغ البطل أسطوريًا؛ يليهِ الزمان والمكان والأحداث والأشياء.

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص22.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص22.

2. العود الابدي عند فراس السواح:

كان "فراس السواح" واحداً من بين الكثير من الدارسين الذين عرجوا لموضوع "العود الأبدي"، وهذا خلال مسيرته البحثية في موضوع الأسطورة والأساطير وبالأخص مغامرة العقل الأولى؛ ففي خضم سعيهِ الحثيث للبحث عن مكمن البدايات تطرق للعديد من الأبواب كالسحر والدين والأسطورة والطقوس والفكر الإنساني والفلسفة والعلم؛ وهي الأمور التي يتكون منها العود الأبدي وينبع انطلاقا منها الفكرة العودي، أو لهُ علاقة بها.

وقد أورد "فراس السواح" في كتابه مغامرة العقل الأولى ضرورة التكرار الأبدي الدوري كل سنة بغية تطهير الكون وجعله يولد من جديد؛ حيث قال:" وفعل الخلق الأول لا يعطي الوجود دفعة واحدة، ينطلق بعدها في مسارهِ إلى الأبد، بل لابد من تكرار دوري لفعل الخلق الأول في كل عام من أعوامنا الأرضية؛ ففي كل سنة يخلق العالم من جديد، ويجري تجديده ليعود نضراً كما كان، لحظة خروجه طرياً من يد الخالق لأول مرة، وهذا التكرار الأبدي للخلق يجري بمعونة البشر ومشاركتهم فيه، عن طريق الطقوس التي من شأنها شد ازر الآلهة ومعاضدتها ضد قوى العدمية التي تتصدى لحركة الكون بغية استعادته إلى حالته السكونية"[1]؛ أي إن التكرار الأبدي للخلق لا يتم إلا بمعونة البشر؛ وهذا من خلال عمل الطقوس معينة بغية مساندة الآلهة ضد قوى العدمية التي تسعى لجر الكون نحو السكون.

وهذا ما استسهب "مرسيا إلياد" في شرحهِ ضمن كتابهِ أسطورة العود الأبدي؛ والذي اقتطفنا منهُ ما يأتي دعماً لما سبق؛ حيث قال فيهِ:" من ناحية ثانية، يحق للإنسان القديم أن يعتبر نفسه << خالقاً>> أكثر من الإنسان الحديث الذي لم يعرف نفسه خالقاً لغير التاريخ، والحق أن الإنسان القديم يشترك في كل سنة؛ في تكرار خلق الكون، وهو الفعل الخالق بامتياز، ويمكننا أن نضيف بأن الإنسان كان، في وقت ما << خالقاً>> على الصعيد الكوني، إذ يحاكي الخلق الكوني الدوري

---

[1] فراس السواح: **مغامرة العقل الأولى**، ص28.

(ويكررهُ، من جهة أخرى، على جميع الأصعدة الأخرى من الحياة) ويساهم فيهِ"[1]؛ وفي هذا إشارة إلى وجود العود الأبدي في حياتنا ووجوب دخولنا ضمنياً مع الكون في عملية التكرار الدوري التي تضمن حدوثهُ.

وقد تطرق "فراس السواح" إلى احتفالات رأس السنة التي كانت تقام في بابل قديماً ومدن الشرق الأدنى، وكيفية أدائها والغرض منها؛ حيث أورد أنه:" في بابل وغيرها من المدن الشرق الأدنى القديم، كانت احتفالات رأس السنة تشغل حيزاً من اهتمامات البشر الدينية. وخلال بضعة أيام كان الناس يتفرغون لمجموعة من الطقوس تتركز حول إعادة تمثيل فعل الخلق الأول، والتكرار الدرامي للصراع البدائي الذي أنتج الكون، والتوحد مع الزمن المقدس الذي أعطى العالم دفعتهُ الأولى، واستحضاره مرة أخرى وعيشه والذوبان فيهِ، في حالة من الانقطاع الكلي عن الزمن الدنيوي المعتاد"[2]؛ وهذا يعني استدعاء واسترجاع فعل الخلق الأول (البدائي) عن طريق مجموعة من الطقوس، والتي من بينها طقوس أسطورة التكوين الخاصة بخلق العالم والكون؛ فهذهِ الطقوس تعتبر بمثابة تطهير للزمن الدنيوي من رجس الخطايا التي فعلها البشر في الإطار الزماني والتاريخي الخاص بها، وانتقالاً إلى زمن آخر هو الزمن المقدس؛ زمن العود الأبدي البدائي الأسطوري الدائري.

والذي كان يتم حسب "فراس السواح" عن طريق: "تلاوة أسطورة التكوين على الملآ، ثم يجري تمثيلها دراماتياً بواسطة مجموعة من الممثلين يتخذون أدوار الآلهة المتصارعة، أما بقية العباد فكانت تمارس الصلوات والابتهالات، فتعطي من إيمانها دفعاً للآلهة وسنداً"[3]؛ بمعنى أن الإنسان هنا يعتبر مشاركاً رمزياً في عملية إفناء العالم وإعادة بعثهِ من جديد؛ أي إنهُ يتوحد رمزياً مع فعل الخلق الكلي الهائل ويتجدد هو نفسهُ، وبذلك يكون قد تطهر من خطاياه ودفنها مع العام

---

(1) مرسيا إلياد: **أسطورة العود الأبدي**، ص271.

(2) فراس السواح: **مغامرة العقل الأولى**، ص28.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص28.

الذي انقضى دون رجعة منهُ، وهذا ما يحدث بالضبط أيام رأس السنة؛ فهي في معتقدهم أيام للتطهير والتكفير والتوبة.

ومنهُ نستشف أن فراس السواح يرى بأن للإنسان دوراً إيجابياً في الحياة وليس دوراً سلبي كما هو متعارف عليهِ، فالإنسان عنصر فعّال يساهم في استمرار الوجود وسير الأكوان، وهو بهذا يساند الآلهة في تكرار فعل الخلق الأول وإنتاج زمن جديد وعالم جديد.

3. العود الأبدي عند خزعل الماجدي:

ينسب مصطلح "العود الأبدي" عند خزعل الماجدي إلى علم الأديان (علم وتاريخ الأديان). وينحصر مفهومهُ في العودة إلى الماضي وتقديسه؛ باعتبار أن في هذا الماضي حصلت الأسس أو الأصول لأفكارنا سواءً كانت دينية أو سياسية، ودينية بالدرجة الأساس.

حيث يرى "خزعل الماجدي" في دراستهِ لموضوع "العود الأبدي" ضمن كتابهِ "العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ) أنهُ لا يمكننا فهم العود الأبدي إلا إذا ميزنا بين طريقتين لفهمه؛ ألا وهما:

الشكل رقم(09): يوضح طريقين لفهم العود الأبدي الأول باعتبارها طقس ديني والثانية باعتبارها معتقد فلسفي.

حيث الطريقة الأولى والتي تعاملت معها الشعوب البدائية وشعوب الحضارات القديمة والوسيطة تقضي بأن: "العودة الأبدي هو طقس ديني في الأساس ينفذهُ الشخص أو الجماعة المتدينة لكي تقطع مسرى التاريخ المتواتر وتعود إلى التاريخ الأسطوري، أو إلى الأبد الأزلي

الغائر في الزمان الأبعد حيث كانت بداية الخليقة أو بداية الأحداث المقدسة"[1]؛ بمعنى أن العودة الأبدي هنا تكون عبارة عن إجراء عمليا أو طقسيا دينيا يمارسهُ المتعبد لكي يستحضر الزمن المقدس انطلاقا من ما هو بدائي أولي ويواجه بهِ الزمن الدينوي (المدنس)، وهذا بهدف تطهير الزمن من كونهِ زمن تاريخي مستقيم مدنس وإرجاعهِ إلى أصلهِ الأسطوري أي الزمن الدائري أي إلى بداية الخلقية (العفة والطهارة)، وهو ما وجدناه لدى مرسيا إلياد.

كما ذكر خزعل في كتابهِ متون سومر هذا؛ حيث قال: "ترتكز فكرة العود الأبدي على أن ما يحدث في العالم وما نفعلهُ مرتبط بحدث أولي ظهر في أقدم الأزمان، وأننا نحاول تكرار نموذج مثالي أسطوري ويتبع ذلك رفض حثيث للزمن التاريخي وعودة دورية لزمن الأحوال الميتة إلى (الزمان الكبير)"[2]؛ وهذا يعني أننا نتحدث ونشير إلى الأصول الأسطورية لفكرة العود الأبدي وكيفية ممارستها طقوسيا وفعليا.

أما الطريقة الثانية في فهم العود الأبدي؛ والتي جاء بها وابتكرها فلاسفة الإغريق قبل سقراط وأولهم أنكسيمندريس الملطي ثم هرقليطس الأفسوسي فتقضي بأن: "العود الأبدي يرى أن حركة الزمان لا تمتد بشكل مستقيم إلى الأبد بل لابد أن تتوقف عند نهاية معينة، وبعدها يبدأ الزمان من جديد... من نفس بدايتهِ الأولى وهكذا إلى الأبد، وهذا يعني أن الأحداث في كل دورة زمانية ستكون نفسها وستتكرر؛ أي إننا عشنا في الدورات الزمانية السابقة وسنعيش في الدورات الزمنية القادمة كما نحن الآن وقد مرت علينا الأحداث نفسها وستمر في الدورات القادمة"[3]؛ وهذا عائد إلى الفكرة القائلة بأن الحياة نشأت من أصل أزلي لا يعرف زمن حصولهِ، إلا أنهُ رشح بأنهُ كان في أول الزمان الدائري، وقد انتهت دورة الحياة بكارثة أو قطع، ثم أعيدت بنفس الطريقة

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص13.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص274.

[3] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة الى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، دار الرافدين، منشورات تكوين/ تساؤلات، بغداد، العراق، ط1، 2022م، ص15.

والمنوال وبذات الأحداث في دورة ثانية وبقيت تكرر إلى الأبد فيما يعرف بالعود الأبدي أو التكرار الخالد أو الدورة الأبدية؛ والتي تنص كلها على نفس المعنى.

وقد عمل الفيلسوف الألماني نيتشه على تجديد هذا الاعتقاد أو الفهم حيث بنى وأقام فلسفتهُ عليهِ وهو ما سنراهُ لاحقا.

وعليهِ فإن للعود الأبدي عند خزعل الماجدي فهمان؛ الأول ينص على كونهِ عبارة عن طقس ديني يحوي زمنين الزمن الأول هو الأصل وهو الزمن الأسطوري المقدس والزمن الثاني هو زمن التاريخي المدنس، ويكون الغرض منهُ هو التعبير عن حتمية عودة الآلهة والزمن الأسطوري في نهاية التاريخ (الانتقال والتحول من الزمن المستقيم إلى الزمن الدائري)، في حين ينص الثاني على كونهِ معتقد فلسفي قديم يقضي بأننا سنعيش حياتنا هذهِ مرارًا وتكرارًا في أزمان قادمة، وأننا عشناها في أزمان سالفة وأن هذا سيحصل إلى الأبد أشبه هذا سيحصل إلى الأبد.

فالأمر أشبهُ بنوع من أنواع الخلود.

إذن نستشف مما اطلعنا عليهِ خلال بحثنا عن مفهوم العود الأبدي عند خزعل الماجدي أن هذا الأخير قد اعتبرهُ عبارة عن طريقة كاملة في العيش والتفكير ومنهج حياة ونظامًا متكاملاً وقائمًا بذاتهِ وأنهُ بذلك أقرب ما يكون إلى الديانة الخاصة في نظرهِ، والتي يكون نظامها مبثوثا في كل الديانات بطريقة أو بأخرى.

نستنتج أخيرا من ما سبق ذكرهُ أن أهم الدراسات التي مست العود الأبدي تقضي بأنهُ نظام ديني؛ وأن الدين كامل قائم على فكرة العود الأبدي، والتي تقوم بالأساس على ممارسة طقوس الاستحضار الخاصة بـ أساطير الخلق والأصول. فقد اعتبر "مارسيا إلياد" العود الأبدي عبارة عن أمرين؛ الأمر الأول طقوس؛ أي ممارسة الطقوس والشعائر الدينية الخاصة بأسطورتي الخلق والأصول، والأمر الثاني تأليهِ وصبغ البطل أسطوريًا؛ يليه الزمان والمكان والأحداث والأشياء، في حين أن "فراس السواح" اعتبر أن العود الأبدي هو عبارة عن خلق دوري للعالم من جديد كل سنة، وهذا من خلال عمل طقوس معينة يدخل في أدائها البشر بغية مساندة الآلهة؛ أي إنهُ ركز

على فعل طقوس وصبغ البشر بسمة أسطورية. وأما "خزعل الماجدي" فقد قال بتقسيم العود الأبدي إلى فهمين؛ الفهم الأول يقضي بأنهُ طقس ديني والفهم الثاني يرى بأنهُ معتقد فلسفي، ورغم كل هذا إلا أن ثلاثتهم يصبون في نفس البوتقة.

ومن هذهِ الدراسات الفكرية والفلسفية ننطلق في دراسة أعمق للعود الأبدي، وهذا ما سيكون في الفصل الأول من مذكرتنا والمعنونة بـ: المتخيل الأسطوري للعود الأبدي في رواية "سبتيموس هيب الكتاب الأول "السحر" " لـ "إنجي ساج".

الفصل الأول:

العود الأبدي (الأسس المرجعية والأشكال)

أولا: فلاسفة العود الأبدي.

1. أنكسيمندريس الملطي.
2. هرقليطس الأفسوسي.
3. فردريك نيتشه.
4. مرسيا إلياد.

ثانيا: أسس ومبادئ العود الأبدي.

1. المقدس والمدنس.
2. المينوكة والجيتيكية.
3. النماذج البدائية والنماذج المكررة.
4. الدائرة والمستقيم.

ثالثا: مكونات العود الأبدي.

1. الأساطير.
2. الطقوس.
3. المعتقدات.

رابعا: العود الأبدي ومجالاته.

1. الفكر والعود الأبدي.

2.العلم والعود الأبدي.

3.الفن والعود الأبدي.

4.الأدب والعود الأبدي(العودالأبدي والعود الأدبي).

خامسا: العود الأبدي وبنيته الشكلية.

1. الحكاية الإطارية للعود الأبدي.

2.عناصر الحكاية.

3. الشخصيات ومساراتها.

4.الفضاءات وتأثيثها.

أ. الفضاء والرواية.

ب. رمزية الأشياء.

يزداد الإهتمام بتتبع الأصول الجذرية للعود الأبدي ضمن المخيال الجمعي، وهذا عائد لفضول الباحثين في تعقب آثار السالفين ممن تناولوهُ بالبحث والتنقيب؛ فالإنسان يهوى الخيال وتحرك وجدانه الأساطير، أما بالدرجة الثانية فيعود هذا الاهتمام بالعود الأبدي لتفكيك النسيج الأسطوري الخاص بهِ وآليات العود الأبدي الموظفة فيهِ، واللذان يكونان في الغالب مبثوثين ضمن الأعمال الأدبية، وهو الأمر الذي جعل العود الأبدي يدخل ضمن الدراسات البحثية والأكاديمية؛ وهذا بهدف كشف قيمهِ الجوهرية وتركيبتهِ الأسطورية والدوافع السيكولوجية والدينية لمثل هذا العود الذي تميزهُ القداسة، وهو ما يدفع الباحثين إلى النبش في الماضي الأسطوري للإنسان والخليقة بالذات، وتهميش الماضي التاريخي.

وبالرغم من هذا؛ إلا أن العود الأبدي يحتل مكانةً جوهريا ميثولوجيا، وهذا لكونهِ يتداخل مع علم الأديان وعلومها، فهو يشكلُ محورا أساسيا في المعتقدات الدينية، والذي بدورهِ يعتبر علمًا يزدادُ توسعًا ودقة يوما بعد يوم في فهم الظواهر الدينية وتحليلها ومعالجتها فهو يحشد فكر المؤمن بهدف الوصول للمقدس الذي يعد مركز القداسة، وهذا بالعودة إلى الماضي وتجسيد هذهِ الأساطير خاصة منها أساطير الخلق والتكوين كما يهدف من خلال تكرارها هذا إلى المحافظة عليها من الاندثار، وهذا ما يجعل من العالم اليوم مكانا لاستعادة التاريخ الأسطوري للإنسان البدائي، والذي يبغي السفر والهروب من حاضرهِ إلى ماضيهِ الغائر في العمق والمليء بالعجائب.

وقد تطرقنا في هذا الجزء إلى مجالات بحتية عدة عن فلاسفة العود الأبدي ـ أسس ومبادئه ـ ومكوناته ـ ومجالاته.

أولا: فلاسفة العود الأبدي:

يعد العود الأبدي امتدادًا لتصورات الفهم الإنساني في كثير من مواقفهِ الفلسفية عن الحياة وعن الدين معًا؛ فهو خلاصة وإكسير امتزاج الفلسفة بالدين.

ورغم كونهِ يعد فكرة فلسفية موغلة في العمق والقدم، والتي تناولتها الشعوب المتدينة الشرقية والغربية ومارستها بمعناها ومفهومها البدائي، وهذا في إطار فلسفي؛ والذي بدأ منذ فلاسفة الإغريق

ما قبل سقراط وتبلور حتى وصل إلى أنكسيمندريس الملطي وهرقليطس الأفسوسي، إلا أن مرسيا إلياد أتى بفهم جديد ومركز، ألا وهو وضع العود الأبدي في إطار فكري وفلسفي؛ أي إدخالهِ ضمن فلسفة التاريخ وعلم الأديان.

فرغم أن هناك العديد من الفلاسفة الذين قاموا بتناول هذا الموضوع، إلا أننا انتقينا أبرزهم وهم أنكسيمندريس الملطي – هرقليطس الأفسوسي – فريديريك نيتشه – مرسيا إلياد.

1.أنكسيمندريس الملطي (610 – 545 ق.م):

يعتبر "أنكسيمندريس الملطي" من أوائل الفلاسفة الذين تطرقوا لموضوع العود الأبدي وآمنوا بهِ، وقد عرف بآرائهِ المخالفة لما كان يراه فلاسفة عصره وفلاسفة كبار آخرون جاؤوا من بعده من أمثال أفلاطون وأرسطو؛ واللذان كانا يريان على عكسهِ بأن هناك كون واحد ولا وجود لعدة أكوان ولا لعود أبدي.

وقد تطرق "خزعل الماجدي" في كتابهِ العود الأبدي إلى وجهة نظر أنكسيمندريس الملطي حيث قال: "رأى أنكسيمندريس أن أصل الأشياء هو مادة لا نهائية سماها الـ (أبيرون) Apiron؛ وهو كتلة غير محدودة هيولية، ويرى أن هذا الأبيرون تمايز وتطور ونتجت عنهُ العناصر الأربعة (الماء، الهواء، النار، التراب)، وقد تكونت الحياة من امتزاج هذه العناصر الأربعة، ويرى أن الكائنات الحية ستموت وستعود إلى العناصر الأربعة التي ستعود بدورها إلى الأبيرون"[1] ؛ بمعنى أنه قد اعتبر الأبيرون مادة مختلفة غير محدودة ولا متناهية؛ فهي لا محدودة من جهتين: لا محدودة في الكم وفي الكيف؛ وهي عبارة عن مزيج مختلف الأضداد فهي تحوي (البارد والحار، اليابس والرطب).

إضافةً إلى أنهُ قد أشار إلى تجدد العالم وفكرة تعدد الأكوان؛ حيث عبر عن هذا خزعل بقوله عن أنكسيمندريس الملطي: "يرى بأن العالم بعد أن يختفي يظهر عالم جديد؛ وبذلك تتعدد

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص 35.

الأكوان في دورة كونية لا نهائية"[1]؛ وهو ما يشكل نوعًا من أنواع العود الأبدي، الناتج عن التكرار الأبدي الدوري للكون.

كما أنهُ يرى بأن الكون ما هو إلا نتيجة صراع متبلور بين الأضداد مثل النور والظلام تتوسطه العدالة؛ حيث قال عنه: "ويبدو لنا الكون في هذا الموقف وكأنه نتيجة لصراع بين الأضداد على أن تسود هذا الصراع العدالة متمثلة في التوازن الطبيعي بين الأشياء، أو بمعنى آخر عدم تجاوز النسب التي يترتب عليها وجود الكائن من حيث أن الوجود بحد ذاته خطيئة، والتكفير عنه هو فناء عوالم ومجيء أخرى إلى غاية نهاية"[2]؛ وفي هذا إشارة إلى الخطيئة التي وقع فيها "آدم" (Adam) ونشأ منها الكون.

ففي النص السومري نجد: "لأنك سمعت لقول امرأتك، وأكلت من الشجرة، التي أوصيتك قائلًا لا تأكل منها. ملعونة الأرض بسببك. بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك.... بعرق وجهك تأكل خبزًا حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها. لأنك من تراب وإلى التراب تعود"[3]؛ وفي هذا إشارة للعود الأبدي وكأنه لعنة لتكفير الخطيئة.

ومنهُ نستنتج أن أنكسيمندريس الملطي يرى بأن الأبيرون هو المنطلق والمنتهى، والذي يكون انطلاقةً لبدأ جديد متكرر إلى الما لا نهائية (لا نهائي)؛ أي أنه يشكل بذلك دورة كونية لا نهائية.

2. هرقليطس الأفسوسي (545 – 475 ق.م):

يعرف هرقليطس الأفسوسي بفيلسوف الصيرورة وهذا عائد لكونه كان يرى أن كل شيء في تبدل دائم؛ وهو بهذا يشير إلى التبدل الحاصل ضمن الزمن التاريخي، في حين أنه كان يرى أن الحقيقة الأولى التي يصدر منها كل شيء ويعود إليها كل شيء تكمن في النار.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص 35.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 35.

[3] فراس السواح: **مغامرة العقل الأولى**، ص 47.

فهو على العكس من أنكسيمندريس الملطي كان يرى بأن: "النار هي أصل الكون التي تصدر عنها العناصر الثلاثة الأخرى (الهواء، الماء، التراب) والنار هي التي تشكل الحياة وتجعلها مستمرة وعندما تخبو النار في الكون يهفت ويفنى لتعود النار من جديد وتخلق كونًا آخر وهكذا"[1]؛ وفي هذا إشارة إلى أسطورتين بارزتين من أساطير النار وهما أسطورة سرقة الشعلة (النار) المقدسة وأسطورة الطائر الفنيق.

وقد ذكر "فراس السواح" في كتابهِ "مغامرة العقل الأولى" أسطورة سرقة النار المقدسة حين قال: "وفي الأساطير المصرية نجد ترددا لنفس الفكرة. وكذلك الأمر في الأساطير الإغريقية؛ والتي تعزو لبرومثيوس خلق الإنسان. فقد قام هذا الأخير بخلق الإنسان من تراب وماء، وعندما استوى الإنسان قائمًا، نفخت الآلهة اثينا فيه الروح، ثم راح بروميثيوس بعد ذلك يزود الإنسان بالوسائل التي تعينهُ على البقاء والاستمرار، فسرق لهُ النار الإلهية من السماء، ضد رغبة كبير الآلهة زيوس، وأفشى له سرها وكيفية توليدها واستخدامها، فنال بذلك غضب زيوس وعقابه"[2] ؛ وهذا يعني أن بروميثيوس قد خان الآلهة في مقابل نصرتهِ للبشر، وهذا ما تعالجهُ الميثولوجيا الإغريقية؛ والتي تصور بروميثيوس على أنهُ منقذ للبشرية، فقد كان بمثابة الأم التي تضحي من أجل إطعام صغارها.

وتروي الأسطورة أن بروميثيوس قام بجلب ثور كقربان لتضحية به في الحفلات المقدسة، فذبحهُ وقسمهُ إلى كومتين: الأولى تحوي العظام والشحم، والثانية تحوي الجوف واللحم، حيث قام بخداع الآلهة فجعل كومة العظم والشحم من نصيبها مبعدًا بذلك النصيب الجيد من كومة الجوف واللحم؛ والتي اصطفاها للإنسان. مما جعل كبير الآلهة زيوس يستشيط غضبًا من حيلة بروميثيوس، فقرر معاقبة الإنسان الذي حوبي بهذهِ القسمة، فأمر زيوس بحرم الإنسان من النار

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص 36.

[2] فراس السواح: **مغامرة العقل الأولى**، ص 47.

الطبيعية، وهو ما صار طقسا شعائريًا في الديانات الإغريقية وغيرها فيما بعد؛ حيث صار العظم والشحم من نصيب الإله[1]

الأمر الذي دفع ببروميثيوس مجددا لإنقاذ البشرية؛ وهذا عن طريق قيامهِ بسرقة شعلة من النار وإخفائها في غصن شجرة، ثم إفشاء سرها للإنسان.

مما جعلهُ يتعرض لغضب كبير الآلهة زيوس؛ حيث حكم عليهِ ونفذ الحكم فيهِ وهذا بإيقافهِ في أعلى جبل القوقاز (Caucase)، وسلط عليهِ زيوس صقرهُ يأتيهِ كل يوم ليقتطع جزءًا من كبدهِ، حتى أضحى العذاب بالنسبة إليهِ أبديًا، حتى جاء "هرقل" (Hercule) وخلصهُ منهُ وأضحى خالدا[2].

بعد هذهِ الخيانة فقد اعتبر بروميثيوس في قانونهم خائنا للآلهة؛ لأنهُ لم يحفظ سرها وأفشاهُ للإنسان الذي استفاد من هذهِ الخيانة وكانت شيئا إيجابيا بالنسبة له؛ فهي بمثابة ثورة على ما هو سائد ورفض لهذا العالم الموبوء، ورغبة في تأسيس عالم جديد. كما تعرف أيضا على أنها فعل تجاوز للسائد والمألوف وبعث لكون جديد.

وبذلك يكون بروميثيوس الخائن الثائر الذي يحطم قضبان الظلمات والظلم والاستبداد ليسعد البشرية[3].

أما أسطورة الطائر الفينيق وقد تناولها "محمد الصالح البوعمراني" في كتابه أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة) حيث قال: "الفينيق طائر أسطوري اسمه الإغريقي (Phoinix)، ويعني "الأحمر" أو "الملتهب" أو المشرق. يعيش هذا الطائر في الصحراء الليبية والأثيوبية، لكن روايات أخرى تردُ أسطورة الفينيق إلى أصول مصرية، فطائر الفينيق ما هو إلا

---

[1] ينظر: محمد الصالح البوعمراني: **أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)**، مكتبة علاء الدين، دار النهى، صفاقس، ط1، 2006م، ص132-133.

[2] ينظر: المَرْجَع نَفسهُ، ص 133.

[3] ينظر: المَرْجَع نَفسهُ، ص134.

طائر البنو (Benou) المصري، الطائر المقدس لمعبد هيليسوس"[1]؛ وهذا ما يوحي بأن أسطورة الفينيق هي أسطورة تواترت عليها العديد من الحضارات مما ساهم في خلودها.

كما تطرق "محمد الصالح البوعمراني" أيضًا إلى ذكر خصائص هذا الطائر والتي من أبرزها: "وقوفه على صخرة "بين بين" (Ben Ben) المقدسة حيث المكان الأول الذي بدأ فيه تاريخ العالم والخلق في الزمن القديم، وتمثل هذه الصخرة رمزًا لشروق الشمس وستغدو فيما بعد في قمة البناءات الهرمية وسيطلق اسمها على معبد الشمس الذي شيدهُ أخناتون. يقف البنو على هذهِ الصخرة ليشاهد الميلاد اليومي للكوكب النهاري لذلك ارتبطت دلالتهُ بالشمس"[2]؛ فهو يعبر عن شروق الشمس وغروبها تمامًا مثلما يعبر عن الانبعاث المتعاود، كما نجد أنهُ يعبر عن العود الأبدي لدورة الوجود، ويمثل رمزًا للتوالد الذاتي والتجدد المستمر كونهُ يتوفر ذاتيًا على عنصري الذكورة والأنوثة.

كما تناول "البوعمراني" مدة حياة طائر الفينيق في حديثه حيث قال: "تمتد حياة هذا الطائر ليعيش عديد القرون وحيدًا عامدًا كلما هرم وشاخ إلى عشهِ لينشئ محرقتهُ برفرفة جناحيهِ، ولكن بعد احتراقهِ وتحولهِ إلى رماد ينبعث من جديد طائرًا فتيًا كأجمل ما يكون"[3]؛ بمعنى أن طائر الفينيق خالدٌ ولا يفنى يتجددُ وينبعثُ باستمرار إلى المالانهاية، فرغم احتراقهِ وتحولهِ إلى رماد إلا أنهُ ينبعث من جديد.

وهو الأمر الذي عزز من تواجد هذه الأسطورة الشعبية العالية في العصر المسيحي وإلى يومنا هذا، ففكرة الخلود وإعادة الانبثاق من جديد لها ارتباط جلي برمزية البعث المسيحي؛ فهي تمثل تعبيرًا صريحًا عن البعث والانبعاث المسيحي من جديد.

---

(1) محمد الصالح البوعمراني: **أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية**، ص65.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص 65.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص 65.

ومنهُ نستنتج أن طائر الفينيق هو طائر مقدس يعيش وحيدا يراقب شروق الشمس واقفًا على صخرة "بين بين" (Ben Ben)؛ ويعبر عن شروق وغروب الشمس. يحترق كلما هرم في عشه وينبعث من رمادهِ من جديد طائرًا فتيًا، يرمز للعود الأبدي ولدورة الحياة والتجدد والتوالد الذاتي.

وبالعودة إلى "هرقليطس" نجدهُ قد اعتبر أن الكون مخلوق وفقط يخضع للقانون الأعظم؛ حيث قال عنهُ خزعل: " كان هرقليطس يرى أن الكون لم يخلقهُ إله أو بشر وإنما هو موجود هكذا وسيظل في دورة الكون والفساد أو التكون والانحلال بواسطة النار إلى الأبد يحكمها قانون (لوغس) داخلي محكم يحتوي التناقض ويحضنهُ، بل إن النار هي هذا اللوغوس"[1] ؛ وهذا يعني أن الكون في صيرورة لانهائية، وهو ما يشبهُ الثعبان الذي يضع ذيلهُ في فمهِ ويبقى يدور في حركة دائرية إلى المالانهاية، محكوم بمبدأ القوة الخالقة الكامنة في الكلمة الإلهية.

فكل ما كان على الإله الخالق في نظرهم أن يفعلهُ ووفقا لهذا المبدأ هو وضع خططهِ والنطق بالكلمة وإعلان الاسم؛ فاللوغس هنا هو الاسم الواقع المعطي لفعل الخلق؛ والذي تطور عند السومريين من الفكرة (نا) إلى الكلمة (كو) إلى الاسم (نام) حتى وصل إلى الدين الإسلامي على صيغة (كن فيكون) والمرتبطة بالخالق عز وجل.

كما يرى "هرقليطس" أن الكون مبني على الأضداد والمتناقضات؛ وهو ما يتجلى في فكرة النار، التي تحدث عنها خزعل في كتابه العود الأبدي: "وترتسم فكرة النار وتغيرها بصورة الائتلاف بين الأضداد، فهناك قبل الائتلاف صراع دائم بين الأشياء(...) هذا الصراع يتمثل في أنها تفنى في النار لتعود حيةً في معنى الوجود العام (...) فوجودها إذن هو في بقاء التعادل بين الحركتين المتعاكستين؛ الهابطة والصاعدة على السواء، دون تغلب إحداهما على الأخرى(...) وإن البدء والنهاية في محيط الدائرة واحد، الخالدون فانون والفانون خالدون (...) إن الحرب غاية كل

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي(العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)** ، ص37.

شيء(...) إن الواحد متألف مع كل الأشياء، وكل الأشياء صادرة عن الواحد، إن الحياة والموت شيء واحد"[1]؛ وفي هذا نزوح صوفي.

مما سبق ذكرهُ نستنتج أن النار عند "هرقليطس الأفسوسي" هي أصل الكون ومصدر الحياة واللوغس المسؤول عن دورة الكون والفساد.

3. فردريك نيتشه(Friedrich Nietzsche) (1844 – 1900م):

إن فكرة العود الأبدي لدى نيتشه هي التي تتجلى في المغايرة؛ فقد اعتبرهُ جوهرًا متجددًا لا يفنى ولا ينضب، ففي نظرهِ أن العود الأبدي لا يقصد بهِ عودة للشيء ذاتهِ، وإنما للانتقاء دور فيهِ؛ فهو دائمًا انتقائي (Un retour sélectif) إنهُ انتقائي كفكرة وكوجود.

وهذا ما يوحي بقوة الفكر الذي يصنع الوجود؛ بمعنى أن العقل خلاق وكل ما يفكر بهِ قابلُ للتحقيق؛ وهو ما يربط تفكيرنا بما نريد عودتهُ أبديًا.

أما كوجود فهو مثبت بمعنى أن كل ما هو موجود (مثبت) فهو في صيرورة ومتجرد من أشكال العدمية ورد الفعل.

ورغم نظرة نيتشه هذهِ للعود الأبدي إلا أنهُ يعود ويعتبرهُ دائري؛ حيث يعود كل شيء ويعود الشيء ذاتهُ.

وقد أورد "عبد الله محمد الشاوش" في مقال لهُ حول فكرة العود الأبدي عند نيتشه عن مدى أهمية وعمق هذهِ الفكرة لدى هذا الفيلسوف وحجم تأثيرها في الكون؛ فهي بمثابة نبوءة معتمة أو سر يحاول الكشف عنهُ؛ حيث أعرب عنها قائلًا: "أن نيتشه استطاع الوصول إلى تفسيرات مختلفة للعود الأبدي على أنهُ لقانون الطبيعي العنيد، ونقطة تحول في التاريخ، وأعلى درجات الحتمية والفعل الحر الخلاق الذي تمنحهُ الأبدية للإنسان"[2]؛ أي إنهُ هبة عطاء من القوة الخلاقة للكون؛ فهو فكر يتجاوز الأشياء كلها.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي(العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)** ، ص 36–37.

[2] عبد الله محمد الشاوس: **فكرة العود الأبدي عند نيتشه**، مجلة القرطاس، العدد 14، كلية التربية يفرن، جامعة الزنتان، 2021م، ص 189.

فقد اعتبر نيتشه فكرة العود الأبدي هي الفكرة المنتصرة على باقي الأفكار السائدة آنذاك، فمقدار الشعور المفرح كان طاغيًا وصعبًا أن لا يبدي على كل من حملهُ بين طيات فكرهِ وآمن بهِ داخله.

كما رأى "عدنان فالح" في مقدمة لدراسة العود الأبدي للشبيهِ في فلسفة نيتشه أن فكرة العود الأبدي هي مفتاح لعدة احتمالات؛ والتي عبر عنها بقوله: "وإذ تبدو الفكرة لنا مثل نبوءة معتمة لنبي أو مجنون، فإنها لا شك، تفتح آفاقًا عميقة لتصور عدة عوالم بديلة"[1]؛ بمعنى أن العود الأبدي ليس مجرد فكرة فلسفية بل هو أشبه وأقرب ما يكون لكونه فرضية كونية أو قانون كوني عنيد.

فالقول إن كل ما هناك سوف يعود مرة أخرى، وإن ما حدث قد حدث، بالفعل، من قبل هو وقبل كل شيء تصور لنظام فكري يقف في الجهة الأخرى المقابلة من نظام فكري آخر، ولا شك أن كلا النظامين مفعمان بمبادئ وبمقولات لا غنى عنهما[2].

وهذا ما عبر عنهُ نيتشه حين قال: "العود الأبدي Eternal récurrence هو فكرة أن كل ما هناك سوف يعود مرة أخرى، وأن ما حدث من قبل وما يحدث الآن سوف يحدث مرة أخرى أيضًا، بالطريقة نفسها في كل مرة وإلى الأبد؛ فلن يحدث شيء لم يحدث عددًا لا حصر لهُ من المرات في تكرار دقيق للشيء نفسهِ"[3]؛ بمعنى أنهُ لا مناص من الرجوع والبدء من أول الدائرة وعيش التجربة كاملة بحلوها ومرها.

وقد ساد أن نيتشه قد استمد واستقى فكرة العود الأبدي التي كان يؤمن بها إيمانًا جازمًا من (زرادشت) (Zarathoustra)؛ هذا على الرغم من أنهُ كان على اطلاع واسعٍ بالفلسفة الإغريقية، والتي يرجح أنها أصل الفكرة والتي سعى إلى إثباتها عمليًا؛ وهذا من خلال استنادهِ على علم

---

(1) عدنان فالح: **مقدمة لدراسة العود الأبدي للشبيه في فلسفة نيتشه**، مجلة كوفة، العدد 3، الكوفة، 2013م،ص 189.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص 81.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص 82.

الطبيعة (الفيزياء)، حيث رأى أن مجموع قوى الكون ثابتة ومحددة، وأن هناك ثلاث فرضيات حول طبيعة هذا الكون والتي هي:

إما أن الكون في زيادة.

أو أن الكون في نقصان.

أو أن الكون في ثبات[1].

أما الفرضية الأولى والثانية فقد فندها نيتشه؛ وهذا لأنهُ اعتبر أن زيادة أو نقصان الكون مرتبطة بوجود كون آخر يحدث تبادل بينهما بزيادة أو النقصان الأمر الذي يكون شبه مستحيل، وهو ما دفع به إلى تبني الفرضية الثالثة؛ فهو يرى بأن الكون ثابت ومحدود وأنهُ بسبب قانون العلية أو السببية ستجر الحوادث بعضها بطريقة واحدة أو باحتمال واحد[2].

وهو الأمر الذي أوردهُ "عبد الرحمن بدوي" في كتابه خلاصة الفكر الأوروبي نيتشه حينما تحدث عن ثلاثة فروض التي يزيد أو ينقص أو يكون ثابت مجموعها؛ والتي عبر عن مدى صحتها بقولهِ: "والفرض الأول غير صحيح، لأنهُ إذا كان مجموع القوى يتزايد، فمن أين تجيئهُ هذهِ الزيادة، وليس هناك من وجود غير هذا الوجود؟ فلكي يكون هذا الفرض صحيحا كان علينا أن نقول بوجود معجزة دائمة، بها تحدث هذه الزيادة. وهذا ما لا نستطيع مطلقا التسليم بهِ ما دمنا نبحث بحثًا علميًا، وإلا خرجنا من دائرة العلم الخالص إلى دائرة الأساطير والخوارق، وليس الفرض الثاني بأقل تهافتًا وبطلانًا من الفرض الأول: لأنه إذا كان مجموع القوى يتناقص، فلابد أن تكون قوى الكون كلها قد نفذت وفنى الكون (...) وما دامت القوى لم تتجدد كلها (...) فإن مجموع القوى لا يتناقص. وعلى هذا فالقول بأن مجموع القوى الكونية يتناقص غير صحيح"[3]؛ وهذا ما يوحي لنا بنقصان الأدلة التي تثبت الفرضين الأول والثاني على رأي نيتشه، وهو ما يحيلنا إلى التسليم بصحة الفرض الثالث، وهذا حسب ما جاء بهِ عبد الرحمن بدوي في كتابهِ

---

[1] ينظر: خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص 38.

[2] عبد الرحمن بدوي: **خلاصة الفكر الأوروبي نيتشه**، الناشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط 5، 1975م، ص 251.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص 251.

السابق؛ والذي قال فيه: " لم يبق إذا بعد هذا إلا التسليم بأن مجموع القوى الكونية ثابت محدود؛ أي أنه متناه. ومادام متناهيًا فإن "مجموع الأحوال والتغيرات والتركيبات والتطورات التي تحدث في هذهِ القوى، ولو أنهُ هائل ولا يمكن تقديرهُ عمليًا، فإنهُ لابد أن يكون متناهيًا هو أيضًا ومحدودًا""[1]؛ بمعنى أن عبد الرحمن بدوي في كتابهِ هذا خلاصة الفكر الأوروبي نيتشه قد أرجع ثبوت ومحدودية الكون للقوى الكونية كون أن مجموع هذهِ الأخيرة ثابت ومحدود مهما حصل داخلها.

ومنهُ نستشف أن الكون في نظر نيتشه ثابت ومحدود.

إن ثبات ومحدودية الكون يستدعي جريان الأحداث بطريقة واحدة أي تكرارها وباحتمال واحد، وهذا وفق قانون السببية وهو ما يؤكدهُ بدوي في قولهِ: "فإن مجموع الظواهر والأحداث سيتكرر من جديد، بنفس النظام والطريقة والمقدار الذي وجد فيهِ في الدورة السابقة على هذهِ الدورة الثانية. وهكذا تستمر الحال وتأتي دائمًا دورات جديدة لا نهائية، ما دام الزمان غير متناه. فالزمان اللانهائي إذا مكون من دورات، ولكل دورة زمانها المحدود، وكل دورة مماثلة للدورة الأخرى تمام المماثلة. فالإنسان منا إذًا تبعًا لهذهِ النظرية سيحيا من جديد نفس الحياة التي يحياها الآن، وسيعاني ما يعانيهِ، وسيكون حظهُ تمامًا كحظهِ الآن"[2]؛ وهذا ما يعني أن على الإنسان أن يحيا الحياة بإيجابية وبكل حب وتفاؤل؛ لأن حياتهُ سوف تكرر بكل الأحوال ضمن دورات عديدة وفي أزمنة لا نهائية.

وقد رأى نيتشه أن حياة الإنسان أشبه بالساعة الرملية؛ حيث كان يقول مخاطبًا الإنسان: "أيها الإنسان! إن حياتك كالساعة الرملية، ستعود من جديد وستذهب من جديد دائمًا أبدًا، وكل وجود من هذه الوجودات لا يفصلهُ عن الآخر إلا الدقيقة الكبرى من الزمان، الضرورية لكي توجد من جديد كل الأحوال التي أوجدتك في دورة الكون. وحينئذ ستلقى من جديد كل ألم وكل سرور،

---

[1] عبد الرحمن بدوي: **خلاصة الفكر الأوروبي نيتشه**، ص 252.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 252 – 253.

وكل صديق وكل عدو، كل أمل وكل خطأ، كل عدو من الحشيش وكل شعاع من أشعة الشمس، وستجد نظام الأشياء كما هو عليهِ الآن، وهذهِ الدورة التي أنت حبة فيها ستتلألأ من جديد، وهناك في كل دورة من دورات الوجود الإنساني ساعة تقوم فيها عند الفرد الواحد أولًا، ثم عند عدد كبير ثم عند الجميع، أكبر فكرة وأقواها: فكرة العود الأبدي لكل الأشياء"[1]؛ بمعنى أن فكرة العود أبدي هي جوهر لكل الأشياء المسقطة في الوجود وتكرار حتمي وانتقائي لها.

هذا الوجود الذي أشار إليه "خزعل الماجدي" في كتابهِ العود الأبدي حينما قال: "وخلاصة هذهِ الفكرة هي أن الوجود ليس صيرورة مستمرة لانهائية، وإنما تأتي فترة هي ما يسميهِ نيتشه باسم (السنة الكبرى) للصيرورة، عندما تنتهي دورة الصيرورة لتبدأ دورة جديدة (...) وهكذا زمان الوجود مقسم إلى دورات. وكل دورة من هذه الدورات تكرار تام للدورة السابقة عليها (...) فكأن الوجود كلهُ صورة واحدة تتكرر بلا انقطاع في الزمان اللانهائي: كل شيء يغدو، وكل شيء يعود، وإلى الأبد تدور عجلة الوجود، كل شيء يبيد، وكل شيء يحيا من جديد، وإلى الأبد تسير سنة الوجود"[2]؛ بمعنى أن التكرار الذي تحملهُ كل دورة في طياتها؛ هو تكرار لكل تفاصيل هذا العالم وبكل دقة بعدد لا متناهي من المرات، فكل لحظة نعيشها وعشناها وسنعيشها، ما هي إلا تلك اللحظة التي وجدنا من قبل فيها، وسنعود من جديد إليها عبر تكرار دوي لا منتهي.

وهذا ما جعل نيتشه يعتبر الصيرورة أمرًا مهمًا؛ لا باعتبارها هي التي تسير التاريخ ولكن لأنها ستكرر الوجود نفسهُ بين كل دورة عود أبدي وأخرى؛ وهو ما وجه الصيرورة لتكون هنا كونية لا تاريخية. وهذا ما يدفع بنا في نظرهِ لقبول فكرة العود الأبدي؛ كونها فكرة قدرية تحكمها مجموعة من قوانين الكون المطلقة؛ أي إن الإنسان لا يتحرر إلا من خلال انعدام إرادتهِ؛ وهو ما يطلق عليهِ اسم (تخطي النقص)[3] .

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص 40.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 38.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص 39.

ونظراً لهذا الطرح فإنهُ حسب رأي نيتشه يجب أن نبني حياتنا بعيداً عن أوهام التغيير الكبرى.

أما عن هدف نيتشه من وراء كل هذا فيرجع "خزعل الماجدي" في كتابهِ العود الأبدي أن ما أرادهُ نيتشه هو أن يجعل الإنسان متقبلاً لواقعهِ ضمن هذا العالم؛ أي العيش داخله بفرح ودون اللجوء إلى الأوهام؛ وهو ما عبر عنهُ بقولهِ: "ربما أراد نيتشه بفكرتهِ عن العود الأبدي تحرير الإنسان من الأديان (التي استحوذت على الفكرة طريقة لاهوتية) وتحريرهِ من النزعة الإنسانية (الهيومانية) حيث يسعى لتحقيق التجاوز داخل كون مغلق صارم القوانين وتحريره من الأحلام والميتافيزيقيا ليجعلهُ قادرًا على العيش في عالم ذي صيرورة قدرية وما عليهِ إلا قبول العالم كما هو والعيش داخله دون أوهام"[1]؛ أي إن نيتشه يطمح إلى فصل وتحرير الإنسان عن الأديان والأحلام والميتافيزيقيا وإخضاعهِ لكون مغلق صارم القوانين.

وهذا ما نوهَ لهُ "جيل دولوز" (Gilles Deleuze) حينما تحدث عن فلسفة الإرادة لدى نيتشه في كتابهِ نيتشه والفلسفة حينما قال: "يقدر نيتشه أنهُ صنع أول فلسفة إرادة؛ فكل الفلسفات الأخرى كانت آخر كوارث الميتافيزياء لفلسفة الإرادة؛ كما يتصورها مبدأين يشكلان الرسالة الفرحة: فعل الإرادة = الخلق، الإرادة = الفرح"[2]؛ أي إن فعل الإرادة يحرر ويكون رسول للفرح؛ إلا أن الإرادة هي في حد ذاتها سجينة؛ مما يجعل الإرادة = لا إرادة، وهذا ما كان نيتشه يهدف لإيصاله لنا بمعنى أنهُ أراد القول أن التسليم ورضى هو الحل الأمثل لكل مشاكل الإنسان كون أن الكون مغلق في نظرهِ ويخضع لقوانين صارمة.

ولهذا يدعو نيتشه إلى عيش الحياة كما هي بكل تقبل وفرح لأنها ستتكرر بكل جزئياتها؛ وهذا ما وضحهُ "خزعل الماجدي" في كتابهِ العود الأدبي حينما قال: "ويقول نيتشه: "إن عقيدتي تعلم التالي: عش بحيث يكون عليك أن تتمنى الحياة مجددًا، هذا هو الواجب – لأنك سوف تحيا

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص 39.

[2] جيل دولوز: **نيتشه والفلسفة**، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م، ص 108.

مجددًا، في كل حال! ذلك الذي يكون جهدهُ الفرح الأقصى، فليبذل جهدهُ! من يحب الراحة قبل كل شيء، فليرتح! ومن يحب قبل كل شيء أن يخضع، ويطيع ويتبع، فليطع! لكن فليعرف تماما ما الذي يفضل، وليمتنع عن التراجع أمام أي وسيلة! فالأمر يتعلق بالخلود. هذهِ العقيدة ناعمة تجاه من لا يؤمنون بها، ليس فيها جحيم ولا تهديدات. من لا يمتلك الإيمان لن يشعر في ذاتهِ إلا بحياة عابرة"[1]؛ بمعنى أن نيتشه يدعو هنا الإنسان للإيمان بعقيدة العود الأبدي والتمسك بها، وعيش الحياة على أساسها.

ومنهُ نستشف أن العود الأبدي عند نيتشه ما هو إلا نوع من الخلود، وبالضبط إنهُ ذلك الخلود الذي يعمد إلى حقيقة فيزيائية كان يعتقد هو بها، ولا يستند أبدًا على الأديان والأساطير أيًا كانت.

وقد رأى "جيل دولوز" أن العود الأبدي ما هو إلا نوع من الاستنساخ المستهلك والـ (سيمولاكر) وأنهُ هو تلك الصيرورة الحمقاء وقد ضُبطت وشدت في مركز واحد، قد أورد "خزعل" هذا الرأي في كتابه العود الأبدي لما لهُ من أهمية في سبر أغوار الموضوع؛ حيث قال:" إن سر العود الأبدي، هو أنهُ لا يعبر قط عن نظام يعارض الكاؤوس ويخضعهُ إنهُ على العكس من ذلك، ليس إلا الكاؤوس، إنهُ القدرة على إثبات الكاؤوس(...) يضع العود الأبدي شيئًا آخر، إنهُ يضع تيهه الخاص، ذلك لأن بين العود الأبدي والسيمولاكر رابطة عميقة بحيث إن أحدهما لا يُفهم إلا عن طريق الآخر... إن دائرة العود الأبدي هي دومًا دائرة ذات مركز خارجي. لم يحد كلوسوفسكي عن الصواب في قولهِ عن العود الأبدي: إنهُ عقيدة سيمولاكر، إنهُ الوجود ولكن فقط حين يغدو الموجود سيمولاكر"[2] ؛ بمعنى أن رأي دولوز يتخلص في كونهِ يدعم فكرة العود الأبدي؛ وهذا لكونهِ الدليل على وجود الكاؤوس، وأن العود الأبدي ما هو إلا ذلك الوجود المتصل بالصيرورة.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص39.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 39.

وقد استعمل نيتشه العود الأبدي كمعيار للتمييز بين النموذج الارتكاسي والنموذج الفاعل، أو بين الضعيف والقوي، غير أن كلوسوفسكي رأى أن العود الأبدي يعمل على تفكيك الهويات الثابتة، ويجعل من المستحيل قيام "الذات" المعنى التقليدي – الميتافيزيقي للكلمة، وهذا ما يدعم ما ذكرناه سابقا حول أن نيتشه دعى إلى تحرير الإنسان من كل ما هو ميتافيزيقي عن طريق العود الأبدي، إضافة إلى نيتشه وكلوسوفسكي فقد تطرق "خزعل" كذلك لرأي دولوز عن العود الأبدي؛ قائلا: "وحسب دولوز تقتضي فكرة العود الأبدي إقامة تعالق بين ثلاثة مفاهيم هي: أفول المتعالي، وإرادة القوة، والعود الأبدي. فمع أفول المتعالي وحلول العدمية، تفقد الذات ضامن وحدة هويتها ووجودها، فتتعرض للتفكك والتشظي. وحينما يصير الأنا مفككًا، سيضطر إلى أن ينفتح على جميع الأسماء والهويات، ويضطلع بجميع الأدوار. وليس العود الأبدي غير أفول المتعالي وتفكك الهوية الذاتية أو القومية. إنها لا تعني غير العودة المتكررة للأشياء ذاتها في اختلافها إلى الأبد"[1]؛ بمعنى أن الأبد يستلزم تفكيك بنية الزمن المندرجة ضمن خط مستقيم وتحويلها إلى بنية دائرية الشكل، مما يخل بكل ما تحويهِ هذه البنية حتى الآنات الثلاثة والمتمثلة في الماضي والحاضر والمستقبل تغدو نسبية؛ فيغدو العود ممكنًا؛ والتكرار الدوري حتميًا.

ومنهُ نستشف أن العود الأبدي عند دولوز ما هو إلا أفول المتعالي وتفكك الهوية الذاتية عن طريق العودة المتكررة للأشياء ذاتها رغم اختلافها إلى الأبد.

كان نيتشه يطمح إلى تكوين مجتمعهِ الخاص، والذي أراد منهُ أن يكون مجتمعًا منظمًا يسودهُ المتفوقون؛ حيث لكل منهم خيرهُ وشرهُ الخاص، لينتج في النهاية مجتمعا يتفاوت التفوق فيهِ بين أفرادهِ فيقضي الأقوى منهم على الأقل قوة منهُ حتى يقف آخر الظافرين منتحرًا بقوتهِ وعنفهِ[2] .

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**: ص39.

[2] ينظر: فريدريك نيتشه: **هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لأحد**، تر: فليكس فارس، دار التقوى، دار العلم والمعرفة، القاهرة، د ط، 2018م، ص 13.

غير أنهُ عاد وفند أو صحح من طرحهِ هذا بقولهِ: "على كل سائر أن يكون جسرًا للمتقدمين وقدوة للمتأخرين[1]؛ أي إنهُ لمح هنا إلى قوة التعاون بين الأفراد، والتي تجعل من المجتمع مترابطًا ومتماسكًا كلما سعى الفرد منهُ نحو التعاون، وهذا على عكس الفكرة الأولى والتي كانت مبنية في باطنها على التنافسية والأنانية ونكران الآخر والرغبة في تدمير كل ما يعيق الوصول إلى التفوق بحجة أن الغاية تبرر الوسيلة.

ثم عاد نيتشه فقال مدعما طرحهُ الأول: "على أهل السيادة في الإنسانية المتفوقة أن يمهدوا سبل السعادة لمن هم دونهم بتضحية ملذاتهم وراحتهم، وعليهم أيضًا أن ينقذوا من لا يصلحون للحياة بالقضاء عليهم دون إهمال"[2]؛ بمعنى أن نيتشه يريد من أتباعهِ أن تتجلى فيهم القوة من رأسهم حتى أخمص أقدامهم، كما أراد منهم تصفية العرق؛ وهذا عن طريق القضاء على كل من هو دونهم، أو على كل من أراد منافستهم أو برزت فيه ثمرت الإبداع.

ثم كيف يمكن أن يجد هذا الإنسان القوي من رأسه حتى أخمص قدميهِ؟ إنهُ حقًا لضربٌ من الجنون، أن يجمع نيتشه هاتين الفكرتين السابقتين رغم تناقضهما التام، إلا أن رغبة نيتشه؛ والتي تفضي باصطناع الإنسان الكامل، هذا المشروع الذي لمع في ذهن نيتشه ليؤرقهُ ليالٍ عدة، هو ما برر كل ما هو غير معقول في نظرنا نحن المتلقون.

وهذا ما توضحهُ الأسطر الآتية؛ والتي عرج "فليكس فارس" (Félix Faris) إلى التنويهِ فيها ضمن مقدمتهِ في كتاب هكذا تكلم رادشت لـ فريدريك نيتشه؛ حيث أدرج فيها الرغبة التي هيمنت على نيتشه في إيجاد البطل الخارق، ذلك الإنسان المتفوق على الإنسانية جمعاء؛ وهو ما يبرز في قول فليكس: "إن محور الدائرة في فلسفة نيتشه إنما هو إيجاد إنسان يتفوق على الإنسانية؛ لذلك تراه يهزأ بكل من عدهُ التاريخ عظيما بين الناس قائلا: إن الجيل الذي يلد العظماء لم يُولد بعد، وأن لا رجل في هذا الزمان يمكنهُ أن يتفوق على ذاتهِ، وكل ما بوسع الناس أن يفعلوه في

---

(2) فريدريك نيتشه: **هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لأحد**، ص 13.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص 13.

سبيل المثل الأعلى هو أن يتشوقوا إليه ليخرج من سلالتهم في مستقبل الأزمان"[1]؛ أي إن ما يبحث عنهُ نيتشه هو ما يشكل محور الدائرة في فلسفتهِ؛ والذي يقترن مصطلح الإنسان الأعلى؛ وهو ذلك الإنسان الذي يتفوق على كل الإنسانية. وقد جاهر علنًا بأن الجيل الذي يلد العظماء لم يولد بعد، وكأن هذا الإنسان الأعلى الكامل المتكامل هو نبي ينتظر أن يبعث للناس ليصحح نسلهم، فيغدوا بفضلهِ الجيل الآتي عظيمًا.

ومنهُ نستخلص أن نيتشه أمن حقًا بفكرة الإنسان الأعلى المتكامل؛ والتي اخترعها عقلهُ، وكان ينتظر منها أن تتجلى في الواقع الأبدي.

إذن نستنتج مما سبق ذكرهُ أن العود الأبدي عند نيتشه هو بمثابة نبوءة أو سر يحاول الكشف عنهُ وسبر أغوارهِ، والذي يقود بدورهِ إلى عدة احتمالات مما يفتح آفاقًا واسعة التطلع وبوابات زمنية لتسافر بنا عبر الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، فيغدو الزمن مرن والوقت هناك غير الوقت هنا؛ فإذا كان الزمن هنا يسير وفق خط مستقيم من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل؛ فإنهُ هناك دائري يسير في كل الاتجاهات وبعدة احتمالات، وهذا ما يجعل العود الأبدي يدخل ضمن الفيزياء وعلم الكون؛ هذا الكون الذي يرى نيتشه أنهُ ثابت ومحدود؛ أي إنهُ متناهيًا، وهو ما يجعل الأحداث والحوادث يجر بعضها بعضًا بطريقة واحدة وباحتمال واحد (وهذا وفق قانون السببية) إلى المالانهاية، كما أن فكر العود مبني على أن حياتنا ما هي إلا تكرار لما عشناه آنفًا في دورات تعاد وتكرر عددًا لا حصر لهُ من المرات، وهذا يعني أنهُ لا مناص من الرجوع والبدء من أول الدائرة، وبما أن الحياة أشبهُ بالساعة الرملية في نظر نيتشه؛ فإن أقوى فكرة لديهِ هي فكرة العود الأبدي لكل الأشياء المسقطة في الوجود والخاضعة لنظام الكاؤوس.

4. مرسيا إلياد (1907/1986)م:

يشيد المفكر والفيلسوف "مرسيا إلياد" بأهمية فكرة العود الأبدي في علم الأديان ويصنفها ضمن فلسفة التاريخ ويشبهها بأنها بمثابة العمود الفقري له.

---

[1] فريدريك نيتشه: **هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لأحد**، ص 15.

حيث تحدث خزعل الماجدي في كتابه العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ) عن مدى تعمق مرسيا إلياد في العود الأبدي وأفكاره حوله وقد ذكر ما يأتي: "كان إلياد يرى أن الإنسان البدائي هو الأكثر التصاقا بمفهوم العود الأبدي، لأنه كان يرى في العودة إلى الأصل الروحية التي خلقت العالم والكون طريقة لتكثيف كينونته وكينونة العالم ولإيقاف صيرورة التاريخ المدنس الذي يفرز دائما عناصر زائفة. ولذلك أقام تضاده المعروف بين التاريخ أو الزمن المتواصل مع الأبد أو الزمن المقدس أو الأسطوري"[1]؛ بمعنى أن مرسيا إلياد دهنا كان يحاول الاتصال بالأصل الذي هو المنبع الأول وهذا عن طريق مزج وصقل الإنسان البدائي بأصله بغية جعله يلتحم مع الكون وينسجم مع العالم والطبيعة المليئة بالرموز الأسطورية والنماذج البدائية والتي تعطي معنى للحياة والكون دون تصنع أو افتعال فالعالم في نظر مرسيا إلياد هو عالم وجودي وليس عالم تاريخي؛ بمعنى أنهُ يحمل كل إحتمالات الممكنة والتي من بينها محاربة التاريخ عن طريق ممارسة طقوس العود الأبدي.

وقد نوه "خزعل" إلى أهمية الطقوس الدينية في إعادة الإنسان البدائي إلى أصله لدى مارسيا الياد، حيث قال:" وكان يرى أن الطقوس الدينية هي التي تعيد هذا الإنسان البدائي أو المتدين إلى ذلك العالم الأصيل النقي ينتقل ليلتقي هناك بالنماذج البدائية والرموز الأسطورية وقد نظر إلى أعياد رأس السنة القديمة، بشكل خاص، على أنها طقوس لتوديع سنة تاريخية مدنسة واستقبال أو ولادة سنة جديدة يولد فيها الكون من جديد نقيا مقدسا"[2]؛ فقد كان مرسيا إلياد معجبا اشد الإعجاب بالإنسان البدائي أي أن معنى الإنسان عنده ككل يكمن في جوهره المقدس المتنكر داخله حيث حملت نظرته الكثير من الدلالات والمعاني العميقة التي تصل حد التكوين الروحي للإنسان فهو يعتبر أن أساس تكوين الإنسان روحيا هو ذلك الجوهر المقدس الذي يولد مع ولادة

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص41.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص41.

الإنسان ويكون أصيلا متجدرا فيه والذي يشكل كينونته وهويته وهو ما يجعله ينتمي إلى ما هو فوق تاريخي.

كما عرج خزعل الماجدي "إلى نظرة مرسيا إلياد نحو الأديان التوحيدية وما فعلته بالتاريخ حيث قال عنها: "ورأى إلياد أيضا أن الأديان التوحيدية حاولت أن تجعل التاريخ تجليا إلهيا عن طريق ظهورات مقدسة فيه أو انتظار نهاية مقدسة له عن طريق المخلص"[1]؛ بمعنى أدق أن الأديان التوحيدية حاولت التأبيد التاريخ، أي تقديس ما هو مدنس وهذا باعتبار أن التاريخ مرتبط بالإنسان فهذا يجعل منه شيء مدنسا لكون هذا الأخير مدنس في نظرها فما كان أمامها إلا اللجوء إلى عمل طقوس مقدسة تستحضر فيها الآلهة وهذا بغرض تطهير الإنسان والتاريخ وصبغهم بحلة أسطورية.

وقد أشاد "مرسيا إلياد" بالشعور الديني وندد به واعتبره بنية أصيلة في الإنسان والمجتمع، والتي يعتبر منبعها الأول الطقوس والمعتقدات الأسطورية، مثلها مثل أي نظام ديني أخر.

منهُ نستنتج أن "مرسيا إلياد" عمل على تأكيد فكرة خوف وهروب الإنسان البدائي من كل ما هو تاريخي ورغبته في العودة إلى كل ما هو مقدس، وهذا عن طريق إقامة مجموعة من الطقوس بهدف استحضار الأسطورة.

وانطلاقا مما سبق ذكره نستنتج أن فلاسفة العود الأبدي هم الأكثر فهما لتصورات الفكر الإنساني في ميدان الفلسفة الحياتية والدينية أي أنهم النخبة التي استطاعت سبر خلاصة وإكسير امتزاج الفلسفة بالدين فرغم وجود العديد من الفلاسفة إلا أن قلة منهم فقط هم من أمنوا وتبنوا فكرة العود الأبدي وعملوا عليها وهذا انطلاقا من اهتمامهم بمتطلبات العقل البدائي وتطلعاته، ومن أبرز النقاط التي ركزوا عليها نجد:

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص 41.

نيتشه ركز على فكرة الإنسان الأعلى، وهذا بهدف تطهير العرق البشري وجعله خارقا "مرسيا إلياد" ركز على فكرة المقدس وجعل الزمن دائري أسطوري، وذلك بهدف تطهير الزمان من كل ما هو مدنس.

والآن سنتطرق للحديث عن أسس ومبادئ العود الأبدي فيما يأتي:

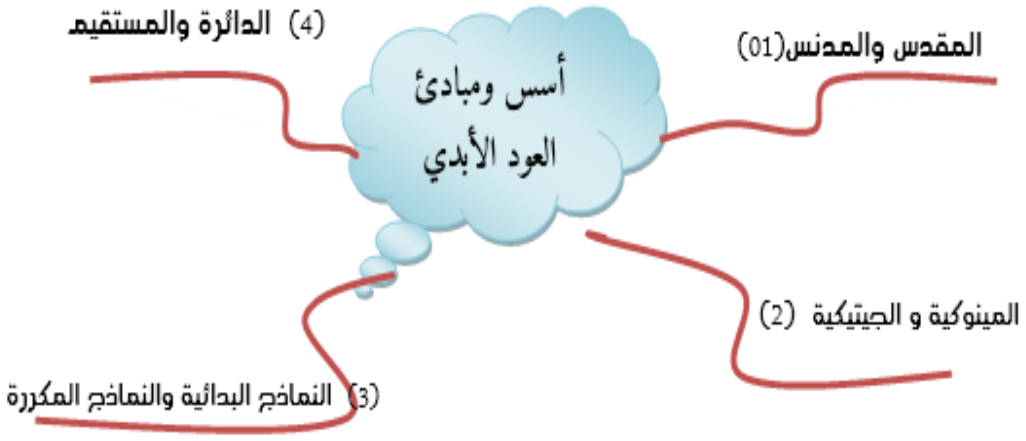
ثانيا: أسس ومبادئ العود الأبدي:

تقوم الميتافيزيقيا البدائية أساسا على مجموعة من الأسس والمبادئ، هي في الأصل أسس ومبادئ العود الأبدي وهذا عائد لما يحمله الفكر الميتافيزيقي القديم من مخزون فكري بدئي أصلي فهو بمثابة جوهر الفكر المستنقى من كذا مجال، فهو يحوي كل لا الجزء وهذا راجع لكونه مكوننا من نظام منسجم من الأساطير والرموز والطقوس المتكامل ضمن إطار فلسفي معين (فلسفة محكمة البناء).

حيث يحتوي على أربعة أسس ومبادئ ألا وهي:

1/ مبدأ المقدس والمدنس. 3/ مبدأ النماذج البدائية والنماذج المكررة.

2/ مبدأ المنوكية والجيتيكية. 4/ مبدأ الدائرة والمستقيم.



الشكل رقم(10): أسس ومبادئ العود الأبدي.

يوضح المخطط أسس ومبادئ العود الأبدي والتي سنتطرق لشرحها فيما يأتي:

1.المقدس والمدنس:

يشكل المقدس والمدنس ثنائية ضدية جوهرية في كوننا هذا فمن المعروف أن المقدس هو شيء مخالف تماما للدنيوي، وهذا عائد بما تحمله هذه الثنائيات الضدية من دلالات ومعاني جد عميقة، فهي ترمز وتعبر عن أساطير أصيلة ومجموعة من المعتقدات الفكرية الداعمة لهذه الأساطير في إطار فلسفي محكم النسج أي في إطار ما هو قداسي.

كما أن المرجعية بين المقدس والمدنس تبنى على الثنائية التناقضية (الأنا /الآخر) (هنا /هناك) وتتراوح بين الأنا والآخر، وهذا وفق المرجعية الدينية وهذا بغية إظفاء القداسة على ممتلكات الأنا فتغدوا بذلك الأنا مثلا للمقدس والآخر مثلا المدنس.

وهذا ما عبر عنه "نصر الدين بن غنيسة" في كتابه في المثاقفة والنسبية الثقافية (قراءات سيميائية) حينما قال: "الأمر الذي يريح الأنا في عالمها الهواياتي المقدس، يمنحها طمأنينة وجودية تقيها ويلات الشك المفضي إلى الضياع. وبذلك تكون الصورة الثقافية التي تنسجها كل جهة عن الآخرى سبيلها الانتقاص من الآخر بغية تعزيز الثقة بالأنا"[1]؛ بمعنى أن الأنا تحتاج للأخر لإثبات ذاتها.

ومن هنا نستشفي انه لولا وجود المدنس لما كان للمقدس من وجود. وكون أن المقدس المدنس يبنيان على المرجعية الدينية، والتي ترتبط ارتباطا وثيق بالفلسفة، فإننا نجد أبرز فلاسفة الدين الألمان "هيجل" يقول: لما قلنا مسبقا أن الفلسفة تجعل من الدين موضوعا لوجهة نظرها والآن فحتى لو بدا هذا النظر قد اتخذ الموقف الذي يجعله مختلفا عن موضوعه بحيث نبدو قد بقينا في هذه العلاقة بينهما بوصفها علاقة بين جانبين مستقلين أحدهما عن الأخر ومنفصلين ونكون حينئذ وكأننا في علاقة هذا النظر الفلسفي بموضوعه الديني(...) ولكن إذا نظرنا بصورة

---

[1] نصر الدين بن غنيسة: **في المثاقفة والنسبية الثقافية قراءات سيميائية**، دار الأمان، كلمة، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، طبع في لبنان، ط1، 2016م، ص107.

أدق فإنه يتبين في الواقع أو بالأحرى أن مضمون الفلسفة وحاجتها وهمها أمور تشترك فيها مع الدين مضمونا وحاجة وهما"[1].

والمقصود هنا أن كل من الفلسفة والدين يشتركان في الموضوع والغاية.

وهذا يعني أن المرجعية الدينية تبني في الأصل على المرجعية الفلسفية وبهذا يكون المقدس تابع للدين والمدنس تابع للدنيا.

وبالعودة إلى المقدس والمدنس فقد تولى "خزعل الماجدي" أمر التعريف بهما في كتابه العود الأبدي حينما عبر عنهما بقوله: يتصل المقدس بالقوة العليا أو بالآلهة أو يكون جزءا من ممارسة عملية لاستذكار أو استعادة زمن بدئي مقدس يسوده(الآلهة النور الأسطورة) أما المدنس فهو خارج كل هذا... إنه كل مايمت بصلة لـ(الإنسان، الظلام، التاريخ)"[2]؛ بمعنى أن المقدس هو كل ما يضفي صفة القداسة على الأشياء فهو يقوم بتكوين صلة بينها وبين الآلهة والقوة العليا، والتي تضفي عليها سمة الفنتستيك (السحر+ الخارقية) فتجعلها بذلك أشبه بالممسوسة بالقوة والاستثنائية الماورائية.

وهو ما أكد عليه مرسيا الياد عندما رأى بأنه: "لكي يكتسب الشيء القداسة ويكون حقيقيا لابد أن(يشترك على نحو أو أخر في حقيقة تعلو عليه من بين كثير من الأحجار حجر واحد (يتقدس) كما يلبث حتى نجده تبعا لذلك مشبعا بـ(الكينونة) لانه يشكل تجليا للقدسي أو يمتلك (مانا) (قوة فاعلة أو تأثيرا سحريا) أو ينبئنا شكله برمزية معينة أو يذكرنا بفعل ميطيقي (أسطوري)...الى أخره فالشيء يبدو وكأنه وعاء لـ(قوة خارجية) تفرقه عن محيطه وتمنحه (معنى) و(قيمة) وقد تقيم هذه القوة في ماهية الشيء نفسه أو في صورته فصخرة تتكشف عن قدوسية لأن وجودها بالذات هو تجل للقدسي"[3]؛ أي إن الأشياء تكتسب قداستها بما ترتبط به، فعلى

---

[1] مسيكة خولة: **فلسفة الدين وعودة المقدس عند مارتين هيدغر**، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث فلسفة عامة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، 2020م/2021م ص45-46.

[2] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص17.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص18-19.

سبيل المثال إذا ارتبط خاتم عادي بأسطورة ما يصبح هذا الخاتم خاتما سحريا أسطوريا خارقا لكل ما هو عادي.

ومنهُ نستنتج أن القاعدة العامة في فصل المقدس عن المدنس هي كالأتي:

كل ما اتصل بالقوة العليا فهو مقدس وكل ما لم يتصل بالقوة العليا فهو مدنس، وهذه القاعدة تنطبق على كل شيء الزمان والمكان الأشياء الإنسان والحيوان...إلخ.

يميل الإنسان إلى الأخذ بالمقدس الذي يبرز ويظهر دائما كشيء مخالف تماما للمدنس، فهو يتجلى مظهرا نفسه لنا بوصفه جوهرا نادر الوجود ويختلف ويتنوع كما سبق وأشرنا فمنه المكان ومنه الزمان وأما المكان المقدس فقد تطرق له "مرسيا إلياد" في كتابه المقدس والمدنس حينما قال: " إن المكان غير متجانس، بالنسبة للإنسان المتدين، إنه يمثل إنقطاعات وانكسارات يوجد أجزاء من المكان مختلفة نوعيا عن بعضها (لا تقترب من هنا، قال الرب إلى موسى اخلع نعليك من رجليك، لأن المكان الذي توجد فيه هو أرض مقدسة) (خروج5:4) فيوجد إذن حيز مقدس، وبالتالي قوي ذي مدلول ويوجد أمكنة أخرى غير مكرسة وبالتالي بدون بنية وبدون قوام"[1]؛ بمعنى أن المكان نوعان مكان مقدس وهو الذي يرتبط بالقوة العليا وتكون له دلالة ومكان مدنس وهو الذي يرتبط فقط بالإنسان لأداء وظيفة معينة ومثل هذه الأماكن لا تحمل أي مدلول ولا حتى دلالة فقط تعمل على أداء وظيفتها المنوطة بها.

وأما الزمان المقدس أو الأسطوري فقط تطرق إليه مرسيا إلياد في كتابه الأخر المقدس والعادي حيث نوه إلى مدى عمق الفكر الأسطوري ضمن الزمن المقدس وكيفيه تحويله من مجرد زمن تاريخي مستقيم إلى زمن دائري حيث قال في الفصل الثاني من الكتاب والمعنون بالزمان المقدس والأساطير وبالضبط في عنصر الديمومة العادية والزمان المقدس: "الزمان كالمكان ليس في نظر الإنسان الديني متجانسا ولا متصلا فهناك فترات من الزمان المقدس، زمان الأعياد، (وهي في الغالب أعياد دورية)، وهناك من ناحية أخرى(الزمان) غير المقدس أو العادي الديمومة

[1] مرسيا إلياد: **المقدس والمدنس**، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، سوريا، ط1، 1988م، ص25.

الزمنية العادية التي تجري فيها الأفعال الخالية من الدلالة الدينية وبين هذين النوعين من الزمان يوجد بالطبع انقطاع بيد أن في وسع الإنسان الديني بواسطة الشعائر الانتقال بدون خطر من الديمومة الزمنية العادية إلى الزمان المقدس"[1]؛ بمعنى أن الإنسان ابتكر طريقه لسفر بن زمن العادي (المدنس) الذي هو عبارة عن زمن تاريخي مستقيم إلى الزمن المقدس الذي هو زمن دائري أسطوري.

فقد أكمل مرسيا إلياد شرح الكيفية التي يتم بها هذا الانتقال حيث قال: إن (الزمان) المقدس يقبل من حيث طبيعته ذاتها، القلب، أي أنه بالمعنى الصحيح (زمان) الأسطوري أولي غدا حاضرا فكل عيد ديني كل زمان شعائري يتألف من إعادة انجاز حالي لحادث مقدس كان قد حدث في ماضي أسطوري، (في البدء).

وأن المشاركة الدينية في عيد من الأعياد تستلزم الخروج من الديمومة الزمنية العادية بغية إعادة التكامل مع (الزمان) الأسطوري الذي يتكرر إنجازه الحالي بالعيد ذاته. وعلى هذا فإن (الزمان) المقدس أمر يمكن استرجاعه إلى غير ما نهاية، وهو يقبل التكرار بصورة غير محدودة"[2]؛ بمعنى أن الزمان الأسطوري المقدس يمكن اصطناعه وإعادة خلقه من جديد بالعودة لكل ما هو بدائي، وهذا عن طريق مجموعة من الطقوس التي تمارس بغرض العودة للزمن البدائي هته الطقوس التي تكون رابطة في ذاكرة الوعي الثقافي للمخيال الجمعي والذي يمتاز بكونه زاخرا بالمتخيل الأسطوري للعود لأبدي.

ومنهُ نستشف أن الزمن المقدس هو زمن أسطوري أولي، كما أنه يمكن أن يكون زمن عادي مدنس امتزج مع الأسطورة ليصبح زمن أسطوري مقدس، وهذا خلال دورات متكررة ومتعاقبة يمكن استرجاع الزمن المقدس عقب هذه الدورات بعدد غير محدود يصل إلى ما لا نهاية إضافة إلى أن هذا الزمن (الزمن المقدس) يستمد قداسته من المخيم الأسطوري للعود الأبدي.

---

(1) مرسيا إلياد: **المقدس والعادي**، تر: عادل العوا، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص103.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص103-104.

ولذا فإنهُ مما سبق ذكرهُ نجد أن الزمن نوعان: زمن مقدس وزمن مدنس، أما الزمن المقدس فهو زمن الذي حصل في الماضي، وهو زمن تسود فيه الآلهة والنور والأسطورة وإلى أخره كما أنه زمن تابع للدين وهذا على العكس من المدنس، والذي هو زمن تابع للدنيا وبعيد كل البعد عن الفكر المرتبط بالأساطير والآلهة فهو بكل بساطة كل ما يمت للإنسان بصله بما أن الإنسان المدنس في نظر المرجعية الدينية والإيديولوجيا الأنتربولوجية فهذا يجعل من كل شيء يرتبط به مدنسا، وهذا ما ينطبق على الزمن المدنس ويتعاده ليشمل باقي المجالات فالمقدس والمدنس ليس حكرا على الزمن فقط، وإنما الزمن هو شيء جوهري فيه كونه يدخل في تركيبة البعد الرابع الذي نتواجده ضمنه، فهذا ما يعطيه الأولوية والشمولية في الطرح تليه الباقية والمتمثلة في الإنسان والحيوان والأشياء والمكان وغيرها، كل هذه لها جانبان أحدهما مقدس والأخر مدنس.

وأما بخصوص المكان بنوعية المقدس والمدنس، فهو ما سنراه في العنصر الأتي والمعنون المينوكة والجيتيكية.

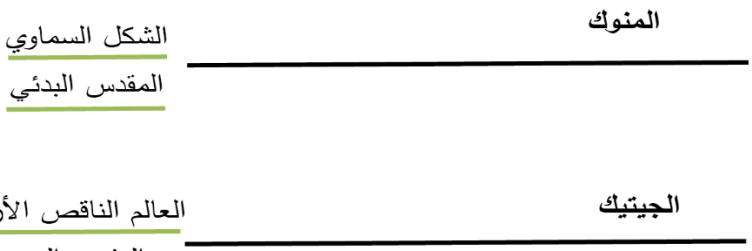
2.المينوكية والجيتيكية:

تمثل المينوكية والجيتيكية الأساس والمبدأ الثاني من أسس ومبادئ العود الأبدي؛ حيث تعني بالحديث عن عالم المثل (العالم المثالي) الخيالي المقدس والعالم الحقيقي المشوه (الواقعي) المدنس.

وقد عرّف "خزعل الماجدي" في كتابه العود الأبدي المينوكية والجيتيكية؛ حيث قال: "حيث المينوك هو الشكل السماوي المقدس والبدئي لكل شيء ولكل حقيقة؛ فهو العالم المثالي الأول، أما الجيتيك فهو العالم الناقص الأرضي البشري المدنس وغير المثالي. فعالمنا هذا (جيتيك) لأنه ظل لعالم مثالي علوي مقدس، ولكل شيء في عالمنا هذا نموذج (مينوكي) متعالي وبعيد، وبنفس هذه الكيفية قسم أفلاطون الوجود إلى مثالي وواقعي (محسوس)"[1]؛ أي إن المينوك والجيتيتك

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص17.

يحملان نفس فكرة وخصائص عالم المثل لدى أفلاطون؛ والذي يقسم بدوره العالم إلى عالمين: عالم المثل وعالم المادة.



الشكل رقم (11): يمثل الفرق بين المينوك والجيتيك.

عالم المثل؛ والذي هو عبارة عن عالم علوي سماوي يتضمن مجموع الحقائق المطلقة والمفاهيم النقدية والأفكار الخالصة. وعالم المادة؛ والذي يمثل العالم الطبيعي الذي نحس به ونعيش في؛ ومع أن حقيقتهُ تكمن في كونه مجرد صورة عن العالم الحقيقي، ورغم اتصافه بالنقص والزوال إلا أنهُ يبقى ذو أهمية كبيرة بالنسبة لنا نحن البشر كونهُ ميدان الإسقاط لنا.

ومنه نستشف أن عالم المثل عند أفلاطون هو سر الوجود الحقيقي وجوهرهُ الأزلي الثابت الذي ليس لهُ ماض ولا مستقبل لأنه أبدي لا يمكن حصره فالأزلية هي جوهر الفلسفة الميتافيزيقية التي تبحث في قضايا العالم الإلهي.

ويعزو "خزعل" قصة المينوك والجيتيك إلى الغيبية والمعرفة؛ حيث يقول بأن حقيقة (getik) المرئية الملموسة على الأرض هي الفاكهة التي كان جذرها المدفون في السماء وغير المرئي هو (المينوك)، ويتضح هذا الجذر عندما يعتقد المرء أن كل شيء مرئي وملموس ينتقل من الخفاء إلى الرؤية [1]؛ أي إن المينوك والجيتيك تمثل في نظر "خزعل الماجدي" ثنائية الخفاء والجلاء، والتي تهدف إلى كشف المستور عبر شيفرة (menok).

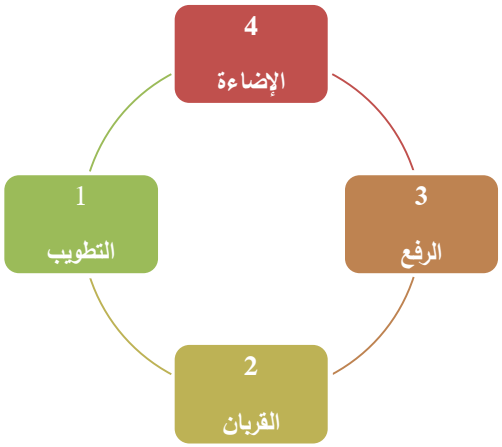
إن خير مثال يمكن طرحُه ضمن المينوك والجيتيك هو الأماكن، وهو ماركز عليه "خزعل الماجدي"؛ قائلا: "تمثل الأماكن المقدسة في العالم نموذجا (مينوكيا) هابطا متصلا بالعالم العلوي المقدس. فالأرض معتمة مدنسة وما يضيئها هو الأماكن المقدسة مثل المعابد والمقامات والمدن

[1] ينظر: خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص 17.

المقدسة. فالمعبد والكنيسة والمسجد هي أماكن مضيئة مقدسة وسط عالم مظلم مدنس والمدن كذلك لها نماذج مقدسة في السماء فقد كانت جميع المدن البابلية كان لها نموذج في المجموعة البرجي: مدينة (سيبار) نموذجها السرطان، ونينوى نموذجها الدب الأكبر، وآشور نموذجها القوس"[1]؛ بمعنى الأماكن نوعان أماكن مقدسة (مينوكا) مرتبطة بالعالم العلوي ومتصلة به، وأماكن مدنسة (جيتيك) مرتبطة بالعالم الأرضي الدنيوي.

وقد عبر "خزعل" عن العملية التي يُنْتَقَلُ فيها من المدنس إلى المقدس؛ قائلا: " إن التحول من علماء الكون cosmes هو عملية طقسية يتحول فيها الهباء إلى نظام، الفوضى إلى قوانين، وهو ما نلمحهُ دائما في أساطير الخليقة التي تبدأ بكائن عمائي يتحول بفعل قوي إلى كائنات كونية وكون شامل جديد نشط"[2]؛ وهو ما يشبه التحول من الظلام إلى النور؛ والذي تعبر عنه ثنائية الخير والشر المور والظلام، التي تبنى عليها معظم العوالم الروائية؛ فالاتصال بالمقدس هو في حد ذاته عملية خلق جديد.

ويتم هذا التحول من خلال خمسة أفعال هي على التوالي: التطويب- والموضحة في المخطط الآتي:



الشكل رقم (12): يمثل أفعال التحول الخمسة.

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص23.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص23.

والتي شرحها "خزعل الماجدي" في كتابه "العود الأبدي" كالآتي:

التطويب: وهو قراءة الكلمات الإلهية في ذلك المكان من أجل ربطه بالسماء أو بالآلهة.

القربان: وهو إعادة تمثل بداية الخلق يوم تم ذبح إله مخطئ من أجل خلق إنسان، وضخّ الحياة فيه. وقد استبدل سفح الدم البشري إلى دم حيواني[1].

الرفع: حيث يتم وضع المكان المقدس على مرتفع أو جبل أو على تلة اصطناعية للإيحاء بتواصل أكبر من الأعالي. وقد وصفت المعابد بأنها الجبال المقدسة وكانت المدن فوق التلال ترميزًا لعلوها وهكذا كانت الزقورات والأهرامات[2].

الإضاءة: تستمر إضاءة المكان المقدس في إشارة لجعله مميزًا عن العالم المظلم الذي حولهُ، فالضوء أو النور علامة مهمة من علامات تقديس المكان[3].

المركزية: توضع الأماكن والشواهد المقدسة في المركز لكي تشير إلى كونها (مركز العالم) المضيء والمقدس قياسًا إلى المحيط المظلم المدنس حولها. وهو ما نجده واضحًا في الأسماء التي كانت تطلق على المدن والمعابد باعتبارها (محور العالم Mundi) أو (أسرة الأرض) كدلالة على رمزية التقاء السماء والأرض عندها[4].

وكمثال على هذا نجد جبل (ثابور) في فلسطين (تبور تعني سرة)؛ بمعنى جبل ثابور هو سرة الأرض في فلسطين.

وقد وصف "خزعل الماجدي" مكان تواجد الأماكن المقدسة بقوله: "وعادة ما تكون الأماكن المقدسة (المعابد والمدن والأقاليم المقدسة) هي مناطق للقاء الأعلى والأرض والأسفل، وهي تربط العوالم الثلاثة في محور واحد يمر بمركزها. وهو ما كانت تعنيه كلمة (دور– آن–كي) التي تعني معبد سبّار أو بابل وترجمتها الحرفية (صلة الأرض والسماء) التي عادة ما تكون مبنية على

---

(1) خزعل الماجدي: العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)، ص23.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص24.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص24.

(4) المَرْجَع نَفسهُ، ص24.

(باب ابسو) الذي هو مفتاح مياه العماء (نمو)"[1]؛ وفي هذه إشارة إلى أسطورة الخلق؛ والتي ترى أن الكون مبني على ثلاث عوالم تُرْبَطُ مع بعضها عن طريق المكان المقدس الذي هو سرة العالم.

كما أردف قائلا: "وبذلك تكون الأماكن المقدسة مناطق مقامة على العلماء ومفتوحة على السماء وهكذا يشير إلى كونها مناطق تحويل الخليقة من البدء الهيولي إلى الخلق السماوي. وكذلك تكون الأماكن المقدسة منها بداية خلق العالم حيث ينتشر منها الخلق إلى ما حولها وما جاورها"[2]؛ بمعنى أن الشرط الأساسي في وجود الأماكن المقدسة هو أن تكون مفتوحة على السماء، وهذا بهدف تطهير المدنسات وتحويلها إلى مقدسات.

وكما أن هناك أماكن مقدسة فإن هناك أماكن مدنسة في الكون، وهو ما تحدث عنه "خزعل الماجدي"؛ قائلا: "المكان السفلي الذي يرتكز فوقه الشاهد أو المكان المقدس يحتوي على الغيلان والشياطين مسجونةً أو محبوسة في قمقمها المقدس (قفلاً) لحبس هذا الكائن الشرير تحته، فيما يمثل أعلى المعبد أو المكان المقدس (مفتوحًا) أو طوقًا لانفتاحه على عالم السماء أو النور وعقدة صلة معهُ"[3]؛ أي إن رمز القبة المفتوحة (البارثنون الروماني) يمثل مكان اتصال بالعالم الأعلى، وهو ما يقابلهُ القبة ذات المفتاح الهلالي، وبالتالي فإن مركز العالم الذي يخترق المكان المقدس ويحتوي على مفتاح سماوي في أعلاه وعلى قفل سفلي في أرضيته هو مكان لحبس الشرور واستقبال الأنوار السماوية في الوقت نفسه.

ومنهُ نستنتج أن المنوك هو الشكل السماوي المقدس في حين أن الجيتيك هو العالم الأرضي المدنس وأن العالم الذي تبنيه يد الإنسان يبقى مدنسًا ما لم يُنسب أو يوصل بنموذج فوق أرضي، سماوي، إلهي يحتفظ بهيكله الأصلي، والآن سنتطرق للحديث عن النماذج البدئية والنماذج المكررة.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص26.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص28.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص28.

3.النماذج البدئية والنماذج المكررة:

تعد النماذج البدئية والنماذج المكررة الدعامة الأساسية لبروز وتشكل العود الأبدي في الذهن البشري؛ وهذا عائد لكونها تعمل على ترسيخ نماذجه داخل العقل الباطني للإنسان.

وقد رأى "خزعل الماجدي" في كتابه "كتاب العود الأبدي" أن: "النماذج البدئية (الآركيتاتب) هي الأشكال والرموز والأساطير والأبطال والأحداث الأولى التي حصلت في بداية الزمن؛ وهي وحدها التي يعود لها الإنسان، إنها كائنات من العالم المقدس أو المينوكي أو المثالي. أما النماذج المكررة؛ فهي النماذج التاريخية التي تحاول تقليد النماذج البدئية وتحاكيها، وهي دون قيمة وأقل قدسية، إنها كائنات العالم الدنيوي المدنس المحسوس"[1]؛ وبالتالي فإن حتى النماذج البدئية والنماذج المكررة تخضع في تقسيمها إلى المقدس والمدنس، فالنماذج البدئية تعد كائنات العالم المقدس المينوكي المثالي في حين أن النماذج المكررة ما هي إلا النماذج التاريخية التي تحاول تقليد ومحاكاة النماذج البدئية.

وكون أن للنماذج البدئية تأثير كبير على الإنسان فقد عرج "خزعل الماجدي" في كتابه "العود الأبدي" إلى الوصف الذي قدمهُ "يونغ" (Young) قائلا: "ما من مجنون واقع تحت سيطرة نموذج بدئي لا يكون فريسة لهُ"[2]؛ وهذا عائد لكون النماذج البدئية تشكل مستودع ونويات أفكار الإنسان الأساسية، وبهذا فإن تأثيرها يكون كبير عليه.

وأما عن الوظيفة التي تناط بالنماذج البدائية والنماذج المكررة فقط عبر عنها "خزعل" بقوله: "صَار واضحًا أن هنالك صراعًا كبيراً بين الزمن البدئي الأسطوري والزمن التاريخي، وأن البدائي يحاول دائما عن طريق الدين (...) مصارعة التاريخ، فهو يحاول تحمل أو تجميد إو إلغاء التاريخ لصالح الأسطورة عن طريق استحضار النماذج البدئية (Archytypes) التي ترقد هنالك في لا شعورنا العميق موروثة من ثقافة أسلافنا دون أن نعيها، فإذا كان اللا شعور الشخصي يتكون

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص17.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص20.

من عقد (Complexes) فإن اللاشعور الجمعي في الإنسان يتكون من نماذج بدائية"[1]؛ "والتي تتواجد داخل الأساطير على شكل محاور (موتيفات) أساسية أو (مقولات) أو خيال أو(أفكار) أولية"[2]؛ بمعنى أن النماذج البدائية هي المسؤولة عن إعادة بعث الزمن البدئي الأسطوري واستحضاره من داخل الوعي واللا شعور الجمعي للإنسان.

وفي الأخير تطرق "خزعل الماجدي" للحديث عن أثر العود الأبدي في الحياة، وعن مدى قدرة الوعي به على التحكم بنا وبقراراتنا؛ وقد أدرج ذلك قائلا: "إن وعي (العود الأبدي) والقدرة على التحكم به يمكننا أن نجعلهُ مساهما في سعادتنا الحالية وعاملاً إيجابيًا على حياة أفضل. لكن الغالب في الأمر هو أن العود (العود الأبدي) يتسرب فينا على شكل عقائد سلفية تمجد الماضي (...)، وبذلك يكون عدم فهم العود الأبدي وجعله طاغيًا متحكمًا في حياتنا بنوع من الاستسلام أو التعصب هو ما يجعلهُ جحيماً حقيقيًّا؛ لأنه يقذف بنا إلى عالم الأسطورة ويجبرنا على الإيمان بها ومواجهة التاريخ وغضّ النّظر عن مشكلاتنا المعاصرة وعدم النظر لها بجدية"[3]؛ بمعنى أدق أنه يجعلنا نعيش في عالم من الأحلام بعيدا كل البعد عما هو واقعي.

ومنهُ نستنتج أن النماذج البدئية والنماذج المكررة ما هي إلا امتداد لفكر المقدس والمدنس، حيث تعزى النماذج البدئية إلى الزمن الأسطوري الدائري وإلى العالم المينوكي المقدس، في حين أن النماذج المكررة تنسب لزمن التاريخي المستقيم وإلى العالم الدنيوي الأرضي المدنس، وهو الأمر الذي ينطبق على أشكال وشخصيات كلا الفريقين.

4. الدائرة والمستقيم:

تحتل الدائرة والمستقيم الترتيب الرابع ضمن أسس ومبادئ العود الأبدي وتدخل في نطاق التباين الزمني، فالدائرة والمستقيم ما هما إلا رمزان يستخدمان للتعبير عن الزمن بنوعيه الأسطوري والتاريخي.

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص20.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص20.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص20.

وقد تحدث "خزعل الماجدي" في كتابه "العود الأبدي"؛ حيث قال: "يكون العود الأبدي دائرة في الماضي المقدس بينما يكون التصالح مع التاريخ تماشيًا مع المستقيم الكرونولوجي للأحداث. ويتبع هذا القول بالزمان الدائري (الدوري) التكراري الذي هو زمان الأسطورة المقدس وما حصل فيها، والزمان المتصل المستقيم التاريخي الذي لا يتكرر بل يتقدم إلى الأمام"[1]؛ وهذا يعني أن الزمن نوعان دائري مرتبط بكل ما هو أسطوري مقدس ومستقيم مرتبط بكل ما هو تاريخي مدنس.

فالتاريخ عند "بول ريكور" (Paul Ricoeur)؛ هو لون من ألوان المعرفة البشرية، وقد تطرق "جنات بلخن" (Jardins Balkhan) في كتابه "السرد التاريخي عند بول ريكور" إلى مفهوم التاريخ قائلا: "ولما كان التاريخ مفهوما حركيا قائما على صيرورة زمنية، فإن المؤرخ وهو كائن بشري لا يمكنهُ أن يؤسس لمعرفة تاريخية محددة في الزمان والمكان"[2]؛ بمعنى آخر الزمن التاريخي لابد أن يكون مستقيما ومتتاليًا.

في حين أن الزمن الأسطوري يكون زمن دائري خاضع للتكرار، وهو ما أدرجه "جنات بلخن" عن "بول ريكور" قائلا: يسمي ريكور الطريق الذي يتم من خلاله تفعيل الماضي باسم التكرار السردي الذي يصفهُ بأنهُ فعل تأسيس جديد لما دشن من قبل، إذ يقول: المهمة الأساسية لمفهوم التكرار هي إعادة تأسيس التوازن إلى فكرة التراث المتداول. نفهم من هذا القول، أن التكرار السردي هو إعادة حدث ماضي في قالب جديد هو السرد"[3]؛ هذه الإعادة وهذا التكرار ينقلنا من الزمن التاريخي المستقيم إلى الزمن الأسطوري الدائري، ومما يخولنا لاكتشاف الماضي والاحتكاك به، وبكل ما هو بدائي.

كما أشار "خزعل الماجدي" إلى الإنسان البدائي وعلاقته بالزمن معبرًا عنهُ بقول "مرسيا إلياد": "إن البدائي وهو يمارس العود الأبدي كان يمنح الزمان وجهة دائرية، ويلغي عدم قابليته للرجوع. وكل شيء يعود إلى بدايته في كل لحظة. وليس الماضي غير تصور سابق للمستقبل

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص18.

[2] جنات بلخن: **السرد التاريخي عند بول ريكور**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م، ص102-103.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص57.

ما من حادثة إلا وهي قابلة للرجوع، وما من تغيير إلا وهو غير نهائي. بمعنى ما، ويمكننا القول أنهُ لا يحدث جديد في العالم، لأن كل شيء، ما هو إلا تكرار للنماذج البدائية نفسها"[1]؛ أي إن ممارسة العود الأبدي تتم عن طريق الرجوع إلأى النماذج البدائية وتكرارها.

وأضاف "خزعل" إلى هذا قائلاً: "وهذا التكرار، إذ يحين اللحظة الميطيقية التي تتكشف فيها البادرة النموذجية، ما ينفكُ يُبْقي العالم في لحظة فجر البدايات نفسها. والزمان لا يفعل شيئا غير أن يتيح للأشياء أن تظهر وأن توجد، فليس له تأثير حاسم على الوجود لأنهُ هو نفسهُ ما ينفك يولد من جديد"[2]؛ بمعنى أن الزمن مرن ويتكيف مع ما يحيط به مما يجعلهُ قابلاً للولادة من جديد عبر تكرار دوري يحيل نحو زمن أسطوري عودي أبدي.

ومنهُ نستنتج أن الزمن نوعان دائري مرتبط بكل ما هو أسطوري مقدس، ومستقيم مرتبط بكل ما هو تاريخي مدنس.

ومن خلال كل ما سبق ذكرهُ آنفًا نجد أن العود الأبدي قائمٌ على أربع أسس هي: المقدس والمدنس–المينوكية والجيتيكية– النماذج البدائية والنماذج المكررة– الدائرة والمستقيم.

هذه الأسس الأربعة هي التي يبنى عليها العود الأبدي وينطلق منها.

والآن سنتطرق لمكونات العود الأبدي.

ثالثا: مكونات العود الأبدي:

يتكون العود الأبدي من مجموعة من المكونات الرئيسية، والتي تعد الأساس الرئيسي لأي دين معروف، وهذا عائد بالدرجة الأولى لكون العود الأبدي يعد مظومة ويعتبر نظامًا دينيًا شاملاً وقائمًا بذاته ضمن الوعي الجمعي القبلي، ذلك الوعي الذي يبنى على منظور ديني متأصل يعود إلى بداية الخليقة فيروي كيفية الخلق والغاية منهُ.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص18.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص18.

ففي الوعي الجمعي نحن جميعًا نعي أن الدين أو ما يصطلح عليه بالنظام الديني هو تركة وصنع وبلورة المجتمع القبلي المتأصل والمتأتي في الأساس من مجموعة من الطقوس والمعتقدات الغائرة في عمق التاريخ البشري، والمتبلورة من كل ما هو بدائي؛ وهو ما يصطلح عليه بالوعي القبلي.

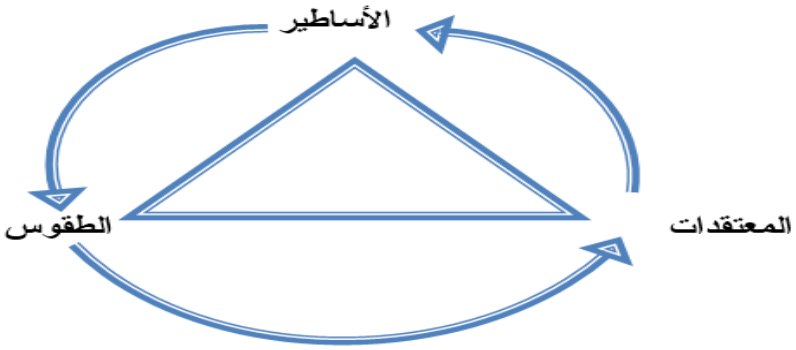
ومن أبرز المكونات التي يتكون منها العود الأبدي نجد ثلاثة مكونات رئيسية هي: الأساطير والطقوس والمعتقدات العودية.

وهذا ما تطرق لهُ وأكد عليه "خزعل الماجدي" في كتابه "العود الأبدي" حينما قال: "لا يمكن فهم العود الأبدي باعتباره سلوكًا أو فكرة أو خرافة قديمة، بل يجب فهمهُ باعتباره نظامًا دينيًا شاملاً يتضمن المكونات الرئيسية لأي دين معروف، فهو مكون من معتقدات وأساطير وطقوس خاصة به"[1]؛ أي إن العود الأبدي انتقل من كونه مجرد سلوك وفكرة وخرافة قديمة في نظر المخيال الجمعي إلى كونه نظامًا دينيًا، مما يُحَمِلهُ صفة القداسة.

وهذا التصريح الذي أدلى به "خزعل الماجدي" كان بمثابة تأكيد على تأدلج نظام العود الأبدي دينيًاز

والآن دعونا نعرج لذكر هذه المكونات الثلاثة بدءًا بـ: الأساطير ثم الطقوس وانتهاءً بالمعتقدات:

[1] خزعل الماجدي: العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)، ص07.



الشكل رقم (13): المكونات الثلاثة للعود الأبدي.

حيث يمثل الشكل رقم (13) المكونات الثلاث للعود الأبدي وكيفية الانتقال الدوراني من مكون إلى آخر دوريا وبطريقة آلية؛ دون تثبيت الترقيم الترتيبي بينهم.

والآن سنتطرق لمكونات العود الأبدي الثلاث:

1.الأساطير:

تحتل الأساطير دورًا أساسيًا في الدين والنظام الديني الخاص بالعود الأبدي؛ وهذا لكونها منهل عقائده وطقوسه، لذلك آثرنا الحديث عنها، أولا، وهذا اقتداءً بما جاء في في كتاب "متون سومر" لخزعل الماجدي؛ والذي تحدث فيه عن الحضارة السومرية وأساطيرها كونها أولى الحضارات الإنسانية وأكثرها تطورًا؛ قائلاً: "إن هذه الأساطير بنظامها الكوزمولوجي واللاهوتي المحكم وشجرة آلهتها الوارفة كانت جوهر كل ميثولوجيات الأديان التي جاءت بعدها"[1]؛ بمعنى أن الأساطير السومرية هي منبع وجوهر لكل ميثولوجيات الأديان التي جاءت بعدها.

ويقول "بلوتارك" (Plutarque) في حديثه عن الأساطير: "إن من يعرف الأساطير، يعرف كل شيء"[2]؛ ويكون هذا صحيحا إذا نظرنا إلى الأساطير بنفس النظرة التي كان ينظر بها الإنسان البدائي إليها؛ والذي كان يرى فيها حسب ما جاءت به "سامية عليوي" في كتابها "تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر": "إجابةً ثابتة لم يتوقف عن إعطائها لجزعه من الشر، وهي

---

[1] خزعل الماجدي: متون سومر (التأريخ، المثيولوجيا، اللاهوت، الطقوس)، ص65.

[2] سامية عليوي: **تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر –دراسة نقدية أسطورية–**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018م، ص24.

إجابة أكثر غرابة وأكثر طبيعية من الحلم"[1]؛ هته الإجابة التي ينبغي من خلالها تفسير ما يعجز فكرهُ عن استيعابه، كما أنها دليل واضح على ضعفه أمام القوى الغيبية التي يعجز عن مجابهتها.

وينوهُ "رولان بارت" (Roland Barthes) في كتباه أسطوريات إلى أصل كلمة الأسطورة حيث ينسب الأسطورة إلى أنها كلام، ليس أي كلام؛ وإنما يشترط أن يتوفر هذا الكلام على ميزات خصوصية حتى يصبح أسطورة؛ ليعود ويعرف الأسطورة قائلاً: "أن الأسطورة منظومة تواصل، إنها رسالة وهذا يسمح للمرء أن يدرك أن الأسطورة لا يمكن أن تكون موضوعًا أو مفهومًا أو فكرةً؛ إنها صيغة من صيغ الدلالة وهي شكل. علينا في وقت لاحق، أن نضع لهذا الشكل حدودًا تاريخية وشروط استخدام، وأن يُعاد استثمار المجتمع لهُ"[2]؛ أي إن الأسطورة صيغة من صيغ الدلالة داخل اللغة، ذات أساس تاريخي.

وهو ما أعرب عنهُ " رولان بارت " حينما قال: " وسواء أكانت الأسطورية قديمة أم لم تكن كذلك، فإنهُ لا يمكن أن يكون لها إلا أساس تاريخي، لأن الأسطورة هي كلام يختارهُ التاريخ: فلا يمكن للأسطورة أن تنبثق من طبيعة الأشياء"[3]؛ وهو ما يوحي بإرتباط الأسطورة ببداية الإنسانية (بداية البشر).

وبهذا تكون الأسطورة فن الإنسان البدائي؛ وهو ما يعطيها نوعًا من القداسة والخلود.

أما عن علاقة الدين بالأسطورة فقد تحدث "فراس السواح" في كتابهِ مغامرة العقل الأولى قائلاً: " فظهر الدين وتطور بشقيهِ: الشق الأول اعتقادي يستخدم الأسطورة أداة للمعرفة والكشف والفهم. والثاني طقسي، يستهدف استرضاء الآلهة والتعبد لها. فالأسطورة، والحالة هذهِ، هي التفكير في القوى البدئية الفاعلة، الغائبة وراء هذا المظهر المبتدى للعالم وكيفية عملها وتأثيرها،

---

(1) سامية عليوي: **تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر –دراسة نقدية أسطورية–**، ص24.

(2) رولان بارت: **أسطوريات**، تر: توفيق قريرة، مر: ناجي العلواني، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2017م، ص233.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص234.

وترابطها مع عالمنا وحياتنا"[1]؛ وهذا يعني أن الأسطورة هي الأداة الأقدم للتفكير الإنساني المبدع والخلاق.

وقد عمل "خزعل الماجدي" على تعريف الأسطورة في كتابهِ المثولوجيا المندائية؛ قائلاً: " فالأسطورة هي (حكاية مقدسة) أو هي (تاريخ مقدس) يكون على شكل سردي شعري ويكون محورها إله أو كائن إلهي، وتتحدث، في الغالب، عن موضوعات كبرى كالخالق وأصول الأشياء والموت والعالم الآخر، وهي ذات قدسية وسلطة عظيمة في عصرها وعلى من يؤمن بها. وهي بلا مؤلف لأنها نتاج خيال جماعي لا فردي يمتاز بالثراء الروحي "[2]؛ أي إن الأسطورة هي حكاية مركبة من عناصر إلهية خالصة.

كما نوه " خزعل الماجدي" إلى الأساطير التي مهدت للعود الأبدي وشكلت رموزهُ ونماذجهُ البدائية، وهذا ضمن كتابهِ العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)؛ قائلاً: " أما الأساطير العودية فقد ظهرت، أولاً، في أساطير ديموز السومري ودورة الموت والعودة الخاصة بهِ وبأقرانهِ في الحضارات الأخرى (أزوريس، أدونيس، أتيس، ديونزيوس...الخ) ثم ظهرت في أساطير دورة الروح الهرميسية والغنوصية، ومثولوجيا أدوار العالم التي ظهرت في أغلب الديانات"[3]؛ فقد عملت هذهِ الأساطير على تحفيز الأخذ بفكرة العود الأبدي وترسيخها ضمن المعتقد الجمعي.

ولا تتخلى الأسطورة عن قداستها إلا إذا حولها الأديب إلى أسطورة أدبية يكون مصدرها الأسطورة البدائية، حيث إن هذه الأخيرة تمد الأدب بمادته الرمزية والمخيالية التي لا تنضب، فهي المنبع الأصلي لكل الأجناس الأدبية الأسطورية، والتي من أبرزها الملحمة والخرافة والقصة المأثورة، إضافة إلى مختلف المحكيات الشعبية ذات المدد الأسطوري.

---

[1] فراس السواح: **مغامرة العقل الأولى**، ص11.

[2] خزعل الماجدي: **المثولوجيا المندائية (التاريخ الأسطوري للكون والإنسان منذ الخليقة حتى الفناء في الديانة المندائية)**، دار الرافدين، منشورات تكوين تساؤلات، بيروت، لبنان، ط3، 2019م، ص67.

[3] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص07.

كما يرى الناقد الأسطوري الفرنسي "بيير برونيل" (Pierre brunel) أن دور الأدب هو: "المحافظة على الأساطير"[1]؛ وهذا لكونه وسيلة نقل وذيوع وانتشار للأسطورة، مما يجعل الأسطورة الأدبية تضفي على الأسطورة البدائية دلالات جديدة تجعلها تتواكب مع ما هو موجود.

فإذا كانت أهم ميزة تفصل الأسطورة عن الأسطورة الأدبية هي الطابع القداسي، واعتقاد الناس في كونها قصصا حقيقية، وتبني الجماعة لها، فإننا نستطيع القول بأنه متى فقدت الأسطورة طابعها القداسي الذي تمتاز به فهي تستعيد نفسها من جديد في الأدب.

وقد نبه الباحث الفرنسي "دانييل هنري باجو" (Daniel-henri pageaux) في تنظيره للأسطورة الأدبية إلى هذا حيث: "اعتبار الانتقال من الأساطير البدائية (مادة الأديان والمعتقدات) إلى الأدب على أنه تطور يوضح الانتقال من القدسي إلى الدنيوي"[2]؛ أي إن دانييل رأى بأن الانتقال من الأسطورة البدائية (الطبيعية) إلى الأسطورة الأدبية (المصطنعة)، ما هو إلا انتقال من المقدس إلى المدنس، حيث إن المقدس يتمثل في الولادة الطبيعية الأولى للأسطورة، في حين يتمثل المدنس في الولادة المصطنعة الثانية.

كما نجد أن الأسطورة تبقى مدينة ببقائها واستمراريتها للأسطورة الأدبية، وهذا عائد لكثرة الزخم الرمزي، والموضوعاتي والمخيالي والقداسي، فهي بمثابة الوعاء الحاضن للفكر الأسطوري.

وقد تطرق محمد الأمين بحري في تلخيصه لما أورده الباحث التونسي "محمد علي السلامي" عن خصائص البحث في الأسطوري، وهذا في كتابه الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد) حيث قال: "قد تتحول الأسطورة ذاتها إلى أسطوري؛ أي إلى خطاب تنتقل فيه من عمومية المظهر الطقسي ووحدة الدلالة التواصلية في المحكيات، إلى خصوصية ضمنية لحكاية ما أو طقس ما، بإمكانها أن تخربه وتنقله من القداسة والثبات إلى سوق التداول والتصرف الحكائي والتغير، وهي

---

[1] دانييل هنري باجو: **الأدب العام والمقارن**، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص 144، نقلا عن: محمد الأمين بحري: **الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد (دراسة في النقد الأسطوري)**، دار الامان الرباط، لبنان، ط1، 2018 م، ص 145.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 114.

عوامل تزيل عن الخطاب الأسطوري طبيعته المقدسة الأولى. لتستحيل الأساطير إلى رواسب أدبية مشاعة لكل الاستعمالات الفنية والإبداعية تتصرف فيها كل المجالات بموجب قوانينها ومعاييرها الخاصة لا بموجب معايير الأسطورة"[1]؛ وهذا يعني أنه رغم ما طال الأسطورة ولا يزال يطالها من تدنيس يمس قداسة رموزها، إلا أن الخطاب الأسطوري عمل على حفظ ديمومتها؛ فهو الذي يمنحها حياة جديدة وبعدا مستحدثا تخيليا يكون موافقا لتغيرات الحياة الإنسانية المتغيرة على الدوام.

ولمعرفة ماهية مصطلح "الأسطوري" (Le mythique) كان لابد من التطرق إلى مفهومه اللغوي والاصطلاحي، وهذا ما جاء به محمد علي السلامي في كتابه المعنون بـ "الأسطوري في شعر المتنبي"، فقد رجع إلى المعاجم الغربية؛ لأنه لم يتبين لمصطلح الأسطوري في المعاجم العربية المتخصصة مفهوما دقيقا يضبط استعماله، وقد عرفت المعاجم الغربية الأسطوري في اللغة على أنه: "اسما مشتقا من كلمة أسطورة ويعني كل مادة ثقافية تنبثق من الأسطورة وتنتمي إليها وتتميز بخصائصها"[2]؛ أي إن الأسطوري في اللغة ما هو إلا مشتق من الأسطورة، حيث تأتي الأسطورة في الدرجة الأولى والأسطوري في الدرجة التي تليها.

وأما اصطلاحا فقد جنح فيه إلى اعتبار أن: "الأسطوري بنى ثقافية لها صلة بالأسطورة وتخص الإنسان في علاقته بالكون والمجتمع. فالقصص المتعلقة بالأوائل ضرب من الاسطوري، كذلك السلوك والفكر كالإيديولوجيا والشعائر الطقوسية والدين والاعتقاد...كلها ضرب من الأسطوري"[3]؛ ومنهُ يكون الأسطوري هو ما يحيل مباشرة على الزمن الأول، أو ما يذكر به وخاصة في العلاقة بين المقدس والمدنس خاصة وأن الأسطوري يتصل بالمقدس ويفارق اللحظي ويرتد إلى البدائي.

---

[1] محمد الأمين بحري: **الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد (دراسة في النقد الأسطوري)**، دار الأمان الرباط، لبنان، ط1، 2018م، ص 185.

[2] محمد علي السلامي: **الأسطوري (في شعر المتنبي)**، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013م، ص 20.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص 21.

ولئن اتضح بأن الفرق بين الأسطورة والأسطوري يكمن في كون الأسطورة ماهية والأسطوري كيفية في أسطرة مختلف أنماط وأشكال الخطابات والتعبيرات والرموز وتوظيفها داخل العمل الأدبي؛ فإن المتخيل الأسطوري ما هو إلا امتداد لهذه الرموز والاشارات الأسطورية.

الطقوس:

تلعب الطقوس على تفعيل المعتقدات واستحضار الأساطير؛ وهذا باعتبارها مؤهل لمختلف الشعائر والأعمال الدينية؛ والتي تشكل الجانب العملي من العقائد وتعبر عن بعض جوانب ميثولوجيا المتصلة بالمقدس.

وقد أدرج "خزعل الماجدي" في كتابه متون سومر أكثر مجال تتضح فيه الطقوس؛ والذي رأى أنه مجال السحر؛ حيث عبر قائلا: "ولعلنا نلتمس الطقوس وهي تتضح بشدة في السحر، الذي هو دين بدائي أكثر مما هو مرحلة متعارضة مع الدين، والسحر هو مثال نموذجي لسيادة الطقوس في النظام الديني على حساب اللاهوت والأسطورة"[1]؛ وهذا يعني أن الطقوس ترتبط بالسحر أكثر من ارتباطها بالدين، كون أن السحر هو الأصل الذي ظهر منهُ الدين.

كما نوّه "خزعل الماجدي" إلى مفهوم السحر وكيفية أداء طقوسه؛ حيث أعرب عن ذلك قائلاً: "السحر إذن طقس أولا مع وشاح عقائدي وميثولوجي بسيط. فإذا قارنا مثل هذا الطقس السحري بطقوس الخصب في الديانات ذات المعتقدات الأساطير الغنية المركبة، أدركنا مدى بساطة الفكرة الكامنة وراءه فالساحر هنا لا يقرب الذبائح إلى الآلهة العليا ولا يصلي لها ولا يقود دراما طقسية معقدة لإحلال الخصب. وإنما يقوم بالتأثير على مظاهر الطبيعة من خلال تلك القوة الغفلة التي تسري في كل شيء، والتي من شأنها تحويل الإجراء الطقسي إذ يجري في هذا الجانب إلى فعل حقيقي يتم في الجانب الآخر"[2]؛ وهذا هو الأصل في عمل الطقوس السحرية.

---

[1] خزعل الماجدي: **متون سومر (التأريخ، الميثولوجيا، اللاهوت، الطقوس)**، ص291.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص292.

أما "الحبيب مونسي" فقد عرّف الطقوس انطلاقًا من العبادات؛ قائلا: "إننا حين نميز بين العبادات والطقوس، نريد أن نجعل للطقوس التي تمارسها بعض الشعوب نشاطاً يقع خارج الفعل التعبدي، بل إن ما يدخل تحت جناح الطقوس يتسع ليشمل كل أفعال المجتمعات التي تتعلق بالحياتي اليومي، فإعداد الشاي عن الترقي طقس لهُ حركاته وأقواله التي تتكرر في هيئات محددة عند كل قائم على صينية الشاي. وإعداد حفل زفاف ومجلس عزاء.. كلها طقوس وإن كان لها شيءٌ من الأفعال العبادة إلا أنها في أعراف الناس تكتسب من العادة أشياءها المخصصة لها"[1]؛ وبالتالي نجد أن أفعالنا كلها عبارة عن طقوس تحمل دلالة معينة.

كما أشار "حبيب مونسي" في كتابه مراجعات في الفكر والأدب والنقد إلى طقس الصيد؛ والذي يعد من أبرز الطقوس لدى غالبية الشعوب؛ حيث قال عنه: "كذلك كان الخروج إلى الصيد عند كثير من القبائل الإفريقية والهندية والإسكمو طقسًا شديد التعقيد بما يتضمن من أقوال وأفعال وحركات، للجسد فيها دور مهم، فلا يخرج لها من كانت به علة، أو عاهة، أو مانع من جرح وغيره. وكأن الطقس يشترط السلامة والقوة، وما يصاحبهما من مهارة وصبر. إننا في طقس الصيد نشهد تلاحم الأقوال والأفعال وانسجامها مع بعضها بعض. وكأن الصيد الوفير يبدأ من هنا، وليست المطاردة إلا تتمة لعملية الطقس الذي قام به الكاهن من قبل"[2]؛ أي إن الطقس يتطلب شخصا كامل المواصفات.

وقد عرّجَ "عبد الواحد ابن ياسر" في كتباه "حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته" إلى دور الطقوس في تمثيل الدراما الأدبية والمسرحية؛ قائلا: "إن كل الأساطير والطقوس الدينية، وفي مختلف الحضارات، قد اتخذت دائما شكلاً دراميًا، أو ما يسميه HUIZINGA بـ (Dramenon)، أي شكل دراما تستعيد حدثًا كونيًا وتتماهى معه، ولا تكتفي بمحاكاته بل تتطابق

---

[1] حبيب مونسي: مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص207.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص207.

معهُ وتنحلُ فيه"[1]؛ وهو ما انعكس على المسرح والأعمال المسرحية، وهذا ما يؤكد أن جوهر المسرح هو طقوسهُ الدرامية.

أما "خزعل الماجدي" فقد رأى في حديثه عن الطقوس العودية ضمن كتابه العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)؛ أنَ: "أما الطقوس العودية فقد ظهرت على نطاق واسع في جميع الأديان القديمة والتوحيدية، وقد كشف عنها المفكر (مرسيا إلياد) واعتبرها الحجر الأساس لكل دين"[2]؛ بمعنى أن الطقوس العودية في نظر إلياد هي لب كل دين من الأديان.

ثم أضاف "خزعل" قائلا: "وكان يرى أن الطقوس الدينية هي التي تعيد هذا الإنسان البدائي أو المتدين إلى ذلك العالم الأصيل النقي ليلتقي هناك بالنماذج البدئية والرموز الأسطورية"[3]؛ فإلياد هنا ينوه إلى كون الطقوس معبرًا يصل بين الإنسان البدائي المتدين والعالم الأصيل النقي ذا الطابع الأسطوري.

وقد ورد في كتاب "الغصن الذهبي" لـ "جيمس جورج فريزر" (James George Frazer) أنه كما توجد طقوس، فإنه توجد طقوس عكسية لهته الطقوس؛ وهو ما يتضح في العبارة التي جاء ذكرها في الكتاب كالآتي: "ومما يسترعي الاهتمام أنه عند الرغبة في تحقيق نتيجة معاكسة، فإن المنطق البدائي يحتم على ساحر الطقس تطبيق القواعد المتبعة بشكل معكوس. ففي جزيرة جاوة الاستوائية، حيث تدل الخضرة على وفرة الأمطار، يندر وجود الطقوس الخاصة بجلي المطر. أما الطقوس الخاصة بمنعه فشائعة"[4]؛ أي إن الطقوس تستخدم حسب الحاجة الملحة لطالبها، فهي شيء مقدس ولا يجوز الاستخفاف به.

---

[1] جيمس جورج فريزر: **الغصن الذهبي المصور دراسة في السحر والدين**، تر: محمد زياد كبة، مر: سعد البازعي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011م، ص43.

[2] عبد الواحد ابن ياسر: **حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته**، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2011م، ص17-18.

[3] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص07.

[4] المَرْجَع نَفسهُ، ص07.

وعن المعنى الحقيقي للطقس نجد "نضال فخري طه" قد وظف مفهوم الطقس عند "فراس السواح" في كتابه "الأسطورة والمعنى"؛ وهذا ضمن مذكرة تخرجه: "إن الطقس ليس فقط نظاما من الإيماءات التي تترجم إلى الخارج ما نشعر به من إيمان داخلي، بل هو مجموعة من الأسباب والوسائل التي تعيد خلق الإيمان بشكل دوري، ولذلك أن الطقس والمعتقد يتبادلان الاعتماد على بعضهما بعضا، فرغم أن الطقس يأتي كنتاج لمعتقد معين فيعملُ على خدمته، إلا أن الطقس نفسهُ ما يلبث حتى يعود إلى التأثير على المعتقد فيزيد من قوته وتماسكه"[1]؛ بمعنى أن العملية ذات مسار دوري، لا يأخذ اتجاه بعينه.

ومنهُ نستنتج أن الطقوس هي مكون أساسي من مكونات العود الأبدي، وأن مسارها دوري يوافق مسار العود الأبدي، وكون أن أفعالنا كلها عبارة عن طقوس تحمل دلالة معينة؛ وهذا يعني أننا نمارس العود الأبدي في حياتنا اليومية مرارًا وتكرارًا بوعي أو دون وعي منا.

والآن سنتطرق دراسة المعتقدات:

3.المعتقدات:

تعد المعتقدات المفتاح الأساسي للفكر الإنساني وترجمان لكل ما هو متشكل في الكون ضمن المتخيل داخل عقل الإنسان؛ فهي عبارة عن سلسلة من التراكمات الفكرية المتبلورة فوق بعضها البعض سواء أكانت صحيحة أو خاطئة؛ لأن المعيار المتبع فيها تبني الأفكار وترسيخها في العقل لا غير.

كما يمكن أن تكون المعتقدات عبارة عن مجموعة من الأفكار والتطبيقات المتجذرة في العقل الباطن واللاوعي الجمعي للشعوب والأمم؛ والمنتقلة إلينا عبر النصوص الدينية والأدبية؛ والتي تحمل هي الأخرى الصورة الثقافية لهته الحضارات.

---

[1] نضال فخري طه: **الطقوس والمعتقدات الشعبية والاجتماعية في الأدب الشعبي في محافظة رام الله**، رسالة لاستكمال متطلبات درجة الماجيستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009م، ص14.

حيث تعود المعتقدات إلى تلك الجماعات البشرية البدائية في أصلها؛ والتي تتبنى في أغلبها أفكار عن موجودات تعلو على الطبيعة يعتمد الإنسان في وجوده عليها؛ كالديانات البدائية التي تمثل المعتقدات البسيطة، كما هو الحال عند قبائل الصيد وجامعي الطعام.

وقد تطرق "فراس السواح" في كتابه "دين الإنسان" إلى تعريف المعتقد؛ حيث يعرفه على أنه: "أول أشكال التعبيرات الجمعية عن الخبرة الدينية الفردية التي خرجت من خيز التأمل الذهني"[1]؛ بمعنى أن أصل المعتقد ديني.

كما نوّه "فراس" أيضا إلى أن: "المعتقد هو الذي يعطي للخبرة الدينية شكلها المعقول، والذي يعمل على ضبط تقنين أحوالها"[2]؛ أي إن إيديولوجية المعتقد هي جوهر العملية الدينية.

أما فيما يخص المعتقد الديني؛ والذي هو نوع من أنواع المعتقد فقد عمل "فراس السواح" على إعطاء تعريف دقيق لهُ؛ وهو ما تجلى في قوله: "والمعتقد الديني هو شأن جمعي بالضرورة (...) فإن عقول الجماعة تعمل على صياغته، كما تعمل الأجيال المتلاحقة على صقله وتطويره. فما من خبر وصلنا عن أهل الديانات القديمة، يفيد بأنهم أخذوا معتقدهم جاهزًا عن جهة ما أو شخص بعينه"[3]؛ بمعنى أن المعتقد الديني يصاغ من طرف الجماعة ويصقل من طرف الأجيال اللاحقة.

ويرجع هذا حسب "فراس" إلى تشكيلة المعتقد؛ والتي عبّر عنها بقوله: "والمعتقد شأن جمعي لأكثر من سبب، فأولاً، من غير الممكن أن يقوم كل فرد من أفراد الجماعة بصياغة معتقد خاص به، بما يستدعي ذلك سلوك وأفعال سوف تتضارب حتمًا مع ما يبادر به الآخرون. وثانيًا أن دوام استمرار أي معتقد يتطلب إيمان عدد كبير من الأفراد به وإلا اندثر وفقد تأثيره حتى في نفس

---

[1] فراس السواح: **دين الإنسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدفاع الديني**، منشورات دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط4، 2002، ص47.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص47.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص48.

صاحبه"[1]؛ وهذا يعني أن الشرط الأساسي لقيام أي معتقد هو أن يكون جمعي؛ أي أن يقام من طرف الجماعة لا من طرف الفرد الواحد.

أما عن نشأة المعتقدات العودية فقد تحدث "خزعل الماجدي" قائلاً: "المعتقدات العودية قديمة جدًا فقد بدأت في عصور ما قبل التاريخ، وتبلورت عن السومريين، ثم ظهرت كفلسفة عند أنكسمندرس الملطي وهيراقليطس الأفسومي في حدود القرن السادس قبل الميلاد وما بعدهُ، وقد حاول الغنوصيون والهرمسيون تعميمها في الفترة الهيلنسنية، ثم أعاد نيتشة الاعتبار لها باعتبارها فلسفة تقضي بأننا عشنا هذه الحياة من قبل وسنعيشها بعد ذلك لعشرات المرات، ورأى فيها نوعًا من الخلود"[2]؛ وهذا يعني أن للمعتقدات العودية جذور موغلة في القدم تناقلت مع التطور الحضاري للأمم، إلا أن تمت بلورتها في شكلها النهائي على يد الفيلسوف نيتشه، والذي رأى فيها نوعًا من الخلود كوننا عشنا هذه الحياة وسنعيشها مرارًا وتكرارًا إلى الأبد، مما دعاهُ لصياغتها على نحو معين.

وبالعودة إلى الدين وعلاقته بالمعتقد والطقس نجد أن الدين هو العنصر الأساسي في كليهما وهو الرابط بينهما؛ وهذا ما يتضح في القول الآتي: "ويمكن القول: إن الدين من أعقد المظاهر التي ترتبط بحياة الإنسان، بوعيه وفكره وأحاسيسه. إن الإحساس الديني هو الذي يُنتج المعتقد، وإن الطقوس الدينية تقوم على المعتقد، الذي يعطيها المعنى والدلالة، والأساطير تُنْسَجُ من أجل توضيح المعتقد وترسيخه؛ هي إذن حلقة متصلة ينتج بعضها بعضًا، ولا تكون مترابطة إلا إذا اتصلت وتداخلت وامتزجت"[3]؛ وهذا يعني أن الدين لا يقوم بدون الأساطير والتي تقوم أساسًا على الطقوس والتي تقوم بدورها على المعتقد.

ومن هنا تتضح لنا أهمية كل عنصر من هذه العناصر الأساسية؛ والتي رأى "خزعل الماجدي" في كتابه "متون سومر" أنها: "تتغير طبقا إلى نوع الدين وطبيعته فالأديان البدائية تضع

---

(1) فراس السواح: **دين الإنسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدفاع الديني**، ص48-49.

(2) خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص07.

(3) نضال فخري طه: **الطقوس والمعتقدات الشعبية والاجتماعية في الأدب الشعبي في محافظة رام الله**، ص14.

الطقس في أولوياتها، والأديان الجوهرية (أديان الشرق الأقصى) تضع المعتقد ثم الطقس في أولوياتها، والأديان الإلهية (أديان الشرق الأدنى وحوض المتوسط) تضع الأسطورة في أولوياتها مصدرًا للمعتقد والطقس"[1]؛ ونحن هنا قد سرنا على نحو الأديان الإلهية (أديان الشرق الأدنى وحوض المتوسط) التي تضع الأسطورة كمصدر وأساس يتبعهُ الطقس والمعتقد.

ومنهُ نستشف أن الأسطورة هي المنبع لكل من الطقس والمعتقد.

ومنهُ نستنتج أن لكل شعب وحضارة معتقد خاص بها، وأن المعتقدات ذات أصل ديني، تبْنَى على تَبَنّي أفراد الجماعة لها والإيمان الجازم بمقتضياتها؛ فهي ذات وعي جمعي.

وانطلاقا مما سبق ذكره نجد أن المكونات الأساسية لأي دين معروف هي ثلاث: الأساطير– الطقوس والمعتقدات، وليس في وسع أي دين القيام بدون هته المكونات الثلاث.

رابعاً: العود الأبدي ومجالاته:

يمس العود الأبدي العديد من المجالات نظرا لاحتواء فلسفية على تنوع داخر في شتى الميادين كونها تقوم على المغايرة والتضارب، التي تبرز جليا في فكرتي الوجود والعدم التي تحملها فلسفة العود الأبدي بين ثناياها.

كما يعني العود الأبدي بمجموعة من الأنسجة المتباينة، والتي تحتوي بين خيوطها على عناصر إيجابية كثيرة منها الفن والأدب والعلم وعلم النفس والاجتماع والأنثروبلوجيا.

وهو ما دفع بنا لتطرق لكم من الفكر والعلم والفن والأدب وعلاقتها بالعود الأبدي والتي تتضح فيما يلي يأتي.

1. الفكر والعود الأبدي:

لفكرة العود الأبدي تاريخ زاخر وعميق يعتمد على الفلسفة تارة، ويمتد حتى قبل ظهور الفلسفة تارة أخرى فأصل الفكرة يرجع إلى عهد الأديان القديمة العريقة والموغلة التي قامت بها على أساس أسطوري لا يمت إلى العلم أو المنطق بصلة.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص65.

فالفكر الأسطوري هو فكر ناجع ومتجذر داخل العود الأبدي. فالعود الأبدي يكب ضمن دلو الفكر الأسطوري، والفكر الأسطوري كذلك يكون ضمن دلو العود الأبدي، وهكذا دوليك وبصورة دورية يتكرر الأمر، وهذا عائد لكون كليهما يستمد مادته من الأسطورة، وهو بالضبط ما يجعل للمتخيل دورا جلي في تسيير لعبة التحكم في موازين المواقع والأحداث المتعاقبة، تبعا لما يقتضيه الحال المسطر له.

وهذا ما يفسره قيام الفكر العودي الأبدي على ثلاث ذهنيات: الذهنية الأسطورية (الدينية)، الذهنية التاريخية، والذهنية الحديثة.

حيث تبرز هذه الذهنيات الثالث كيفية تعامل الإنسان مع الزمن وتفكير فيه، والذي يتم عادة وفق ثلاثة أنماط (ذهنيات) أساسية هي:

1.1الذهنية الأسطورية الدينية:

ويقصد بها ذلك الفكر والعقلية المرتبطة بالأساطير وبكل ما هو أسطوري، والتي عبر عنها خزعل الماجدي في كتابه 'العود الأبدي' حينما قال: الأولى عبر الذهنية الأسطورية التي تجعل منه دائريا مكتملا أو مرتبطاً بالمناهج البدائية الأولى، وهي ذهنية الدينية عادة[1]؛ أي إن الذهنية الأسطورية هي التي تعمل على جعل الزمن دائري، وهذا عن طريق ربطه بالنماذج البدائية الأولى فهي تحوله من كونه مجرد زمن مستقيم مدنس إلى كونه زمن دائري مقدس، وبهذا تعطيه سمات دينية.

ومن هنا نستشف أن الذهنية الأسطورية هي ذهنية دينية أيضا.

1. 2 الذهنية التاريخية:

ويقصد بها تلك الذهنية التي تسعى إلى تأييد التاريخ وجعله مؤهلاً، وقد عبر عنها خزعل الماجدي في كتابه 'العود الأبدي' حينما قال: والثانية عبر الذهنية التاريخية التي تتعامل مع

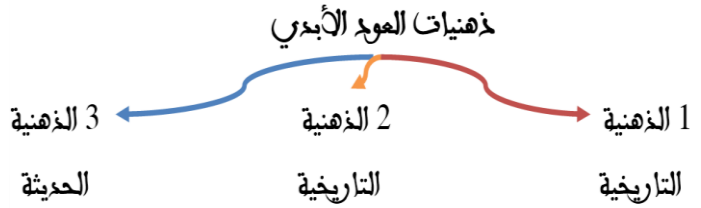
[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص285.

الماضي باعتباره ملحمياً." وهي الذهنية السياسية (القومية بشكل خاص)"[1]؛ بمعنى أن هته الذهنية هي التي تمجد وتقدس التاريخ وتعتبره شيئا خارق للعادة، أي أنها تعطيه سمه القداسة فتضفي عليه طابع الأسطرة ليتجلى من كونه مجرد شيء دنيوي مدنس إلى شيء خالد مقدس.

ومنهُ نستشف أن الذهنية التاريخية هي التي تعمل على بلورة الزمن والأحداث التاريخية وتحويلها من خطها المستقيم إلى شكلها الدائري الأسطوري دون الاعتراف بذلك.

3.1 الذهني الحديثة:

هي ذهنية لا يهمها إلا المستقبل وهي نفسها التي لا تصدق ولا تؤمن بالزمن الدائري الأسطوري فالأساطير عندها محضر أو هام من اختراع الفكر البشري وقد عبر عنها خزعل الماجدي في كتابه العود الأبدي بقوله: "والثالثة عبر الذهنية الحديثة التي تتعامل مع الحاضر باتجاه المستقبل وتعتبره تاريخيا عاديا وهي الذهنية الحديثة التي لا تفضل العودة إلى الماضي سواء كان ملحميا أو مقدسا"[2] بمعنى أنها لا تؤمن بالزمن الدائري قطعا، وبهذا فهي لا تقترن بالنماذج البدائية ولا تحبذ العودة إليها والتواصل معها. ومن هنا نستشف أن الذهنية الحديثة تسعى إلى قطع التواصل مع الماضي والاكتفاء بالحاضر والسعي نحو المستقبل.



الشكل رقم (14): يوضح الذهنيات الثلاث للعود الأبدي.

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص285.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 285.

هذه هي الذهنيات الثلاثة التي يقوم ويتركز عليها فكر العود الأبدي ويبني نسيجه المحكم منها، بالإضافة إلى أن فلسفته تنطوي على ثلاث حقول: الأول وجودي، والثاني معرفي، والثالث أخلاقي. وهذا ما يتضح فيما يأتي:

4.1 الحقل الوجودي (الأنطولوجي):

يبني الحقل الوجودي الأنطولوجي على الموجود (المحسوس) ولا يؤمن بتاتًا بغير الموجود (الغير محسوس)، وهو ما يقوم عليه فيكر العود الأبدي. وهذا ما عرج لذكره خزعل الماجدي ضمن كتابه العود الأبدي، حيث قال: "الحقل الوجودي الأنطولوجي للعود الأبدي يتناقض مع الشأن اللاهوتي ويضع حدًّا للتدخل الميتافيزيقي في الوجود، لأن العود الأبدي هو تكرار حوادث حصلت في دورات سابقة. لذلك، لا تحتاج إلى ميتافيزيقيا توجهها بل هي تحدث بفعل قدري لا يتدخل فيه أحد. وهكذا، تسلب من العالم طابعه الميتافيزيقي وتؤكد طابعه الكاؤوس (الهيولي)"[1]، بمعنى أن فلسفة وفكر العود الأبدي ضمن الحقل الوجودي الأنطولوجي تقوم على طابع الكأؤوس (الهيولي). ففي رأيه، أن العود الأبدي موجه قدريا وليس بحاجة للتدخل الماورائي القائم على كل ما هو ميتافيزيقي، وهذا لكون الوجود وحوادثه في تكرار مستمر ضمن دورات حتمية التجلي في الكون ومنه نجد أن الحقل الوجودي الأنطولوجي هو حقاً لا يؤمن بالتدخل في الوجود.

5.1 الحقل المعرفي:

يعتمد الحقل المعرفي(الابستمولوجي) على المعرفة، كما ونوعاً، أيا كان نوعها ومصدرها، وبالتالي فهو حقل يؤيد صيرورة والعدمية معاً. وهذا ما أشار إليه خزعل الماجدي في كتابه العود الأبدي، حيث قال: "أما الحقل المعرفي (الابستمولوجي) للعود الأبدي فيؤيد العدمية من جهة والصيرورة من جهة أخرى، لأنه ينظر للصيرورة باعتبارها عدماً إبستمولوجياً لابد منه. فقد غاب معنى الوجود ولم يبقى غير الصيرورة، لكنها ستؤدي إلى العدم والكاؤوس. ولذلك صار الموقف

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص285.

الإبستمولوجي منها إيجابياً باعتبار ذلك جزءاً من عمليات الهدم والبناء اللامتناهية في الوجود"[1]، أي إنهُ يرى بأن الصيرورة هي في حد ذاتها إبستمولوجي، وهذا نتيجة لإعادتها مراراً وتكراراً، مما أدى لخوائها وهي التي تعتبر نقطة التقاء والتحام بين الصيرورة والعدمية." ففي نظره هو مجرد جزء من عمليات الهدم والبناء اللامتناهية في هذا الوجود وضمن هذا الكون.

كما يُرى نيتشه: "أن العدمية تُعتبر (الصيرورة) شيئًا ينبغي أن يُفكر فيه وينبغي أن يُتم امتصاصه في الوجود المتعدد كشيء جائر ينبغي محاكمته، وفي ظل العدمية تكون دوافع الفلسفة عواطف سوداء"[2]؛ بمعنى أن العدمية هي شعور بانعدام قيمة الوجود نظرًا لأن هذا الشعور لا يمكن تفسيره لا بواسطة مفهوم (الغائبة) ولا بواسطة مفهوم (الوحدة) ولا مفهوم (الحقيقة)، أي إنه لا يصل الأي نتيجة وإنما يبقى يدور في العدم ضمن صيرورة مستمرة، وكون العدمية تنتمي لعلم نفس الكون (الكوزموس) (cosmos) فهذا يجعلها مبثوثة في الصيرورة نفسها.

ومن هنا نجد أن العدمية عند نيتشه تنقسم إلى عدمية سلبية وعدمية إيجابية، وهذا ما يتضح في القول الآتي: "أما العدمية السلبية فهي تذهب مع مذهب التشاؤم بسبب غياب القيم وغائية الوجود. أما العدمية الإيجابية فهي تريد أن تحطم كل ما فقدت الاعتقاد فيه والإيمان به، وقد أنذر نيتشه بحلول العدمية الإيجابية التي تظهر من خلال الحروب العالمية الأيديولوجية"[3]؛ أي إنهُ يجب علينا التحول والانتقال من الفكر العدمي السلبي إلى الفكر العدمي الإيجابي الفعال، وهذا من أجل تجاوز العدمية التي تزرع الخواء في نفوسنا. ومما سبق نذكره نستشف أن الصيرورة في نظر نيتشه هي عبارة عن عدم إبستمولوجي لابد منه.

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص 285.

(2) سناء عبد الحميد خضر: **المفارقة العدمية الخلقية عند نيتشه رؤية نقدية جديدة**، مجلة رؤية، كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، د س، ص1459.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص1459.

6.1 الحقل الأخلاقي:

يصنف مؤرخ الفلسفة على أنه فيلسوف أخلاقي بامتياز، وهذا لكونه لكونه استطاع أن يترك بصمات وأثار قوية وعميقة في ميدان فلسفة الأخلاق، فنظرًا للأهمية التي يتمتع بها موضوع الأخلاق في تشكيل ماهية الإنسان وحقيقته، فإن نيتشه قد وجد أن "الإنسان، ذلك الكائن الذي يقوم الأشياء ويصدر عليها أحكام، فتزاد في رحلاته بين الشعوب والمدن، لم يكتشف إلا شيئًا واحدًا مهمًا وهو أن: أكبر قوة على الأرض هي الخير والشر"[1].

بمعنى أن القيمة والجوهر خلاقي الذي تحمله ثنائية الخير والشر وما يشكل حقيقة هذا الإنسان، باعتبار أن الخير هو كل ما يعلو في الإنسان بشعور القوة وإرادة القوة، فإن الشر ما هو إلا كل ما يصدر عن ضعف هذا الإنسان، فنيتشه. يرى أنه لا وجود للأخلاق وإنما هي مجرد امتداد لتفسير أخلاقي لها، أي أن كل حكم أخلاقي هو باطل.

وهذا ما جعل الحقل الأخلاقي يركز على مجموعة تقييمات الإنسانية، والتي تنسب الأخلاقية والتي تتمحور حول الطبيعة البشرية وكيفية الالتزام تجاه الآخرين. وباعتبار أن الأخلاق هي التي تعبر عن نمط حياة صاحبها في كل ما يمت بصلة لكن ما هو إنساني، فهذا يعني أنها مبنية على إرادة الاقتدار واستقلالية التصرف.

وهو الأمر الذي أشار إليه "خزعل الماجدي" في كتابه العود الأبدي حينما قال: وربما كان الحقل الأخلاقي هو الأوفر حظا في الوضوح لأن العود الأبدي يقبل القدر لا باعتباره حتما أبديا بل باعتباره قانونا فيزيائيا، يتم من خلاله التأكيد على قبول الحاضر والتمتع به واعتباره حقيقة واقعة، بل واعتبار الألم ضرورة طبيعية من أجل فهم التنوع التراجيدي للوجود والأخلاق معا"[2]؛ بمعنى أن العود الأبدي يزيد من وعي التقبل لدى الفرد وكأنه يحمل بين طياته نوعا من التسليم والإيمان بمسير هذا الكون، أيا كان (إرادة الاقتدار). وهو ما يتضح في أن لكل قانون من قوانين

---

[1] سناء عبد الحميد خضر: **المفارقة العدمية الخلقية عند نيتشه رؤية نقدية جديدة**، ص1459.

[2] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص285.

الكون سببًا ونتيجة، فالكون عبارة عن مجموعة من المعادلات الرياضية، حيث تكون كل معادلة رياضية تقع فيها هي نتيجة لفعل معين نتج عن تفكير ورد في دماغنا فتجسد لواقعنا، وبالتالي فأي ألم يصيبنا نكون نحن السبب فيه أولا وأخرا، ومع أن الغرض من الألم هو تطوري نحو الأفضل، والذي يكون عن طريق فهمنا لمجموعة من الدروس، إلا أن الهدف الأسمى يكون في تجردنا من الأنا العليا والتسليم لإرادة الاقتدار.

ويرى نيتشه أن القيم الخلقية هي لغة رمزية للانفعالات وشكل تقييمي للعالم، أي أنها بكل بساطة تمثل إرادة الاقتدار، ويعرف نيتشه الأخلاق بقوله: "والأخلاق إذن هي إرادة القوة والحب ذاته رغبة في التملك ومطارحة الغرام معركة الزواج زيادة سيادة". لقد قتل (دون جو) حبيبته (كارمن) ليحول بينها وبين آخر يريد امتلاكها"[1].

بمعنى أجل أن كل الوسائل التي كانت ستجعل الإنسانية أخلاقية قد كانت حتى الآن لا أخلاقية للغاية. كما وجد خزعل الماجدي "أن الفلسفة الأخلاقية للعود الأبدي تجر الإنسان نحو الماضي وتقديسه، وبهذا فإنها تعمل على تقييد عقل الإنسان وأخلاقه فيغدو بذلك إنسانًا تقليديًا أصوليًا. وهو ما أورده في كتابه العود الأبدي حينما تحدث عن العود الأبدي وماهيته وما يترتب عن الإيمان به وإتباعه، حيث قال: العود الأبدي هو تقديس الماضي الأسطوري أو الماضي المقدس. ويقودنا هذا إلى تقديس النصوص المقدسة التي تحدثت بشأن حاضرنا ومستقبلنا. ولهذا نرى أن الحقل الأخلاقي للعود الأبدي سينتج بالضرورة كل مبادئ الأصولية سواء كانت هذه الأصولية دينية أو سياسية أو فكرية"[2]. إن الاعتقاد بفكر العود الأبدي والتعامل معه إيديولوجيا يفقدنا إحساسنا بأهمية الحاضر والمستقبل ويجعلنا مرتبطين دائما بالماضي لنعود إليه ونقدسه في دورات مكررة وغير منتهية.

---

[1] سناء عبد الحميد خضر: **المفارقة العدمية الخلقية عند نيتشه**، ص1461.

[2] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص286.

هذا التكرار يقود الإنسان إلى إتباع طقوس الأسلاف السابقة مما يجعله يعود بالزمن من الزمن والتاريخ المستقيم إلى الزمن الدائري الأسطوري فيربطه بالنماذج البدائية فيغدو هذا الإنسان متدينا، وهو الأمر الذي أشار إليه خزعل بقوله عن المتدين: المتدين إنسان بدائي يكرر حركات غيره. ولذلك فهو يعيش حاضرا مصادرا من قبل الماضي. أن حاضره غير موجود لأنه مشغول بتكرار الماضي ونسخه والعودة إليه"[1]. والمقصود هنا أن هذه العملية ما هي إلا مجرد طمس للهوية الذاتية وإعادة تجسيد لهوية الآخر المخالف لـ لأنا. وهذا أمر خطير جدا فهو يسلب الإنسان استمتاعه بوقته الحاضر ويربطه دائما بماضيه وهو ماضي أسلافه البدائي الغائر في العمق.

وزيادة على هذا فإن نصر الدين بن غنيسة صح في كتابه في المثاقفة والنسبية الثقافية يؤكد على أن التعرف على صورة الآخر هو شيء موجود خارج الذات، وهو ما أوضحه في قوله: "إن كل صورة تنبثق عن وعي مهما كان صغيرا بالـ أنا في علاقته بال أخر وعن هنا في علاقته بالـ هناك فالصورة أدبية كانت أم غير أدبية هي إذا الفارق الدلالي بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين أو لنقل بين مخيالين ثقافيين متباينين[2]؛ بمعنى أن الأنا مخيال ومنظومة ثقافية في حين أن أخر مخيال ومنظومة ثقافية مغايرة.

كما أن الأشخاص الذين يعودون دائمًا إلى الماضي، دائمًا ما تجدهم يخافون من مواجهة الحاضر، ذلك الخوف المتجذر فيهم هو ما يدفعهم إلى تبني العنف نتيجة فشلهم في مواجهة الحاضر وعجزهم عن فهمه، فيكون بذلك العود الأبدي ملاذ النجاة من كم الفوضى التي تكتنف حياتهم وسبيل الخلاص[3].

ومنهُ نستخلص أن الرجوع إلى الماضي وتقديسه يجر نحو الأصولية، والتي تعمل بدورها على تقييد العقل والأخلاق.

وفي الأخير نجد أن حقول العود الأبدي ثلاثة، الموضحة في المخطط الأتي:

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص287.

[2] نصر الدين بن غنيسة: **في المثاقفة والنسبية الثقافية**، ص19.

[3] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص287.

الشكل رقم (15): يوضح الحقول الثلاث للعود الأبدي.

إذا نستنتج من كل ما سبق ذكره أن فكر العود الأبدي يقوم على ثلاث ذهنيات: الأسطورية، التاريخية، والحديثة، والتي بدورها تبرز كيفية تعامل الإنسان مع الزمن. كما أنه يتكون من ثلاث حقول هي الحقل الوجودي (الأنطلوجي)، الحقل المعرفي (الأبستمولوجي) والحقل الأخلاقي، حيث تعتبر كل هذه الذهنيات والحقول المشكل الأساسي لفكر العود الأبدي.

2. العلم والعود الأبدي:

يعد العلم شيئًا أساسيًا وجوهريًا في فكرة العود الأبدي، وهذا راجع لكون أن هذه الفكرة انطلقت من فرضية عملية مفادها أن كمية المادة في الكون هي رقم متناه ومحدود مهما بلغت عظمتها وكبرها. وهذا ما يعزز طرحها علميًا. وبالرغم من هذا التعزيز، إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة، كون أن العلم يحتوي على عدد لأمتناه من النظريات التي اخترنا من.

من بينها نظريتان هما: نظرية المرآة ونظرية الانفجار الكبير واللتان سنقوم بدراستهما كالآتي:

1.2 نظرية المرآة:

عرج "خزعل الماجدي" في كتابه "العود الأبدي" إلى نظرية المرآة وما قالهُ العلماء حولها؛ حيث تطرق إلى ذلك قائلاً: "وقدم توماس. س. كوهن، في كتابيه (بنية الثورات العلمية) و(الصراع الجوهري) ما يمكن أن تاريخًا جديدًا استنتج من خلاله إن العلم لا يتطور، بل ينتج نظريات جديدة

متغايرة وليست بالضرورة متطورة، ورأى أن العلم كان مثل مرآة في كون، يعكس أحدهما الآخر"[1]؛ بمعنى أن نظرية المرآة تنص على أن على أن العلم مرآة عاكسة لما في الكون والكون مرآة عاكسة لما في العلم.

إضافة إلى هذا فقد نبّه "ديفد بوم" (David Bohm) إلى: "خطر الفصل بين النظرية ومادتها، وبين الوعي والعالم، بين الراصد والمرصود"[2]؛ وهذا عائد لكون النظرية ترتبط بالعالم والكون ارتباطاً كلياً.

كما أشار الفيزيائي "جيو فري تشو" (Geoffery Chew) إلى أن: "المادة لا تفهم باعتبارها تجمعا لكيانات مادية صغيرة لا يمكن تحليلها، لأن الكون هو نسيج محكم من حوادث متداخلة ومعتمدة بعضها على بعض، بحيث لا يمكن اعتبار أي جزء من الكون أكثر أولية أو أساسية من الآخر، لأن خصائص كل جزء فيه تعتمد على خصائص الأجزاء الأخرى"[3]؛ وهذا يعني أن الكون متكامل الأجزاء والخصائص مثلهُ في ذلك مثلُ جسم الإنسان الذي لا يستقر ولا يكتمل إلا باكتمال جميع أعضائه.

وكون أن "تشو" (Chew) قد أشار إلى إنكار الوحدات الأساسية، ليس في مادة العالم بل في قوانينه، وهو ما جعل الصورة تكتمل في ذهن "ديفد بوم"؛ حيث أعلن: "شكهُ الكامل في حقيقة مادة العالم وفي قوانينه التفصيلية، وأنه لا بد من استحداث طريقة كلانية في التفكير تأخذ بنظر لاعتبار تعدد الظواهر وشمولية الحقيقة في الوقت نفسه"[4]؛ بمعنى أن نظرية المرآة تدعو في لبها إلى فكرة تعدد الظواهر وشمولية الحقيقة.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص289.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص289.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص289.

[4] المَرْجَع نَفسهُ، ص 289.

ومن هنا وجد "بوم" أن الكون: "هو شبكة سببية متحركة وليس عدة أسباب أو سببًا واحدًا لكل ظاهرة"[1]؛ بمعنى أن الكون كالنسيج تترابط وتتداخل وتتكامل خيوطهُ مع بعضها البعض مشكلةً إياهُ.

وقد ابتكر "بوم" انطلاقا مما سبق نظامًا جديدًا للحقيقة يبنى على مستويين؛ المستوى المبسط(Explicate Order)؛ والذي تجري فيه حياتنا اليومية، والمكون من أربعة أبعاد زمكانية، والمستوى الأعمق من العالم؛ والذي هو المستوى الضمني(Emplicate Order)؛ والذي تتحد كل الظواهر التي كانت تبدو مستقلة ومتجزئة في المستوى المبسط فيه وتسود العالم؛ والذي عبر عنهُ "خزعل الماجدي" في كتابه "العود الأبدي" بقوله: "وفيه تتوحد الظواهر الفيزيائية الكبيرة والصغيرة (الكونية والذرية) ونجد لها قانونًا واحدًا، ويرواح العالم والكون والمادة والفكر بين هذين المستويين، حيث يتحرك من العالم الضمني ليظهر لنا واضحًا ذا أبعاد أربعة على المستوى المبسط لهُ، ثم تعود ظواهر هذا العالم إلى الغوص والاحتجاب نحو العالم الضمني متخذة عددًا لا متناهيًا من الأبعاد[2]؛ أي إن هذا النظام الجديد للحقيقة والمبنى على مستويين؛ هو النظام السائد في الكون والمعبر عن حياتنا العادية ضمن المستوى المبسط له، وعن الغاية الدفينة منها في المستوى الضمني له؛ وبهذا يكون مرآة للعالم.

وهو ما يتضح من خلال التجربة الشهيرة التي قام بها "بوم"؛ تجربة الأسطوانة، والتي دفعته لطرح أهم سؤال في الكون؛ والذي تطرق لهُ "خزعل الماجدي" قائلا: "بمثل عدد الدورات نفسه الذي دورت فيه بالاتجاه الأول؟ ومن المدهش أن ما يحصل هو أن القطرة تعود لتلملم نفسها. وأن حالة العشوائية لم تكن اضطرابًا تامًا بل نوعًا من النظام الخفي أو الضمني، وهو النظام الذي يدعم الكون أما الذي نراهُ ونشعر به فهو النظام الظاهري"[3]؛ وفي هذا إثبات وإقرار علمي بوجود العود الأبدي، فالكون يعود إلى بدايته الأولى كجزء عادي من نظامه الخفي.

---

(1) خزعل الماجدي، **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص290.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص290.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص290.

كما يرى "بوم" أن النظام الضمني للكون (تحت الذري وكون المجرات العظمى) لا توجد فيه أجزاء منفصلة بل: "تكون هذه الأجزاء مثل العوالم الأنبوبية التي يمكن للإنسان التوغل فيها أعمق وأعمق بالقدر نفسه الذي يمكن فيه التوغل في أعماق النظام (الضمني) للسماوات باستخدام تلسكوب فائق القوة. ويسمي "بوم" نظريتهُ الفيزيائية هذه بالفيزياء المرآتية؛ وهي فيزياء الحركة الكاملة"[1]؛ وهته الأنابيب تحيلنا نحو نظرية الأوتار ونظرية تعدد الأكوان.

ومنهُ نستشف أن نظرية المرآة هي نظرية تعكس الكون بمستوييه الظاهري والضمني باستخدام العلم.

وكتمهيد لنظرية الانفجار الكبير(Big Bang) نجد أن "ريتشارد دوكنز" (Richard Dawkins) في كتابه سحر الواقع (كيف نعرف حقيقة الواقع؟)؛ قد أشار إلى كيفية مجيء الكون للوجود قائلا: "أن الكون بدأ في لحظة زمنية محددة، في صورة انفجار غريب. التنبؤات التي أقيمت بناءً على نموذج الانفجار العظيم ثبت على الدوام صحتها، وبالتالي حظيت بالقبول عمومًا من معظم العلماء"[2]؛ بمعنى أن الكون انطلق للوجود بدءً من لحظة حدوث ذلك الانفجار الغريب.

وانطلاقًا من هذا عبّر "ريتشارد دوكنز" على أن مجمل الكون الملحوظ قد تشكل من الانفجار العظيم؛ والذي برز إلى الوجود قبل ما بين 13 و14 بليون سنة مضت (...) يعني تعبير **الكون الملحوظ** كل شيء لدينا دلائل على وجوده فمن المحتمل وجود أكوان أخرى يتعذر الوصول إليها (...) ويتوقع بعض العلماء، ربما من منطلق خيالي، أنهُ قد يكون هناك **كون متعدد: رغوة** فقاعة من الأكوان، من بينها يكون كوننا مجرد **فقاعة** واحدة. أو ربما أن الكون الملحوظ–الكون الذي نحيا فيه، والوحيد الذي لدينا دلائل مباشرة على وجوده–هو الوحيد الذي لهُ وجود. على أيه

---

[1] خزعل الماجدي، العود الأبدي(**العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**)، ص290–291.

[2] ريتشارد دوكنز، **سحر الواقع كيف نعرف حقيقة الواقع**، تر: عنان علي الشهاوي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 2016م، ص171.

حال"[1]؛ وهذا يعزز من احتمالية وجود عود أبدي داخل الكون، فنظرية العود الأبدي هي نظرية مثلها مثل نظرية تعدد الأكوان وغيرها.

والآن سنلج لنظرية الانفجار الكبير (Big Bang).

2.2 نظرية الانفجار الكبير (Big Bang) عود أبدي!!

تبدأ أحداث نظرية الانفجار الكبير في نشوء صدع في سديم الطاقة الذي لا احد يعرف بدايةً أو نهايةً له، وذلك الصدع الذي بدا وكأنه رمية حجر في بركة ساكنة، يتلوها دوي انفجار مرعب، فمن هذا الصدع الصغير جدًا انشق نسيج الطاقة وأحدث انفجارا كونيًا أدى إلى انتفاخ بالوني من سطح النسيج، وهذا البالون، تحديدًا هو الكون؛ حيث أن الكون (بالون) توسع، وظهرت فيه الإلكترونات والبروتونات وغيرها، ثم تكونت الذرات وكانت ذرة الهيدروجين ثم الهليوم أول الذرات، والتي ظهرت المجرات منها كأنها سديم مادي مشع يشبهُ سائلاً متدفقًا، إلى أن ظهرت مجرتنا (درب التبانة) ثم مجموعتنا الشمسية، ثم الأرض التي ظهرت بعد 13.7 مليار سنة من الانفجار الكبير[2]؛ هذه باختصار نبذة عما حدث.

وقد رأى كل من "ستفن هوكينغ"(Stephen Hawking) و"ليونرد ملوندينوف" (Et Leonard Mlodinow) في كتابهما "تاريخ أكثر إيجازًا للزمن" أن وقت حدوث الانفجار الكبير (Big Bang)؛ كانت كثافة العالم وتحدب الزمكان لا نهائيين؛ وهو الوقت الذي عبرا عنه بقولهما: "وهو الوقت الذي نطلق عليه "الانفجار الكبير" (The Big Bang). وتفترض جميع نظرياتنا عن الكون أن الزمكان مسطح وأملس تقريبًا، ويعني ذلك أن كل نظرياتنا تتحطم عن لحظة الانفجار الكبير؛ فالتحدب اللانهائي للزمكان لا يمكن تسميته بالمسطح تقريبا! وهكذا وحتى لو كانت هناك أحداث قد وقعت قبل الانفجار، فلن نستطيع استخدامها لتحديد ما يمكن أن يحدث

---

[1] ريتشارد دوكنز: **سحر الواقع كيف نعرف حقيقة الواقع**، ص171-172.

[2] ينظر: خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص290.

بعد الانفجار لأن التنبؤ ذاته سيحطم منذ لحظة الانفجار الكبير"[1]؛ وهذا يعني أن عمر الكون يقاس انطلاقًا من لحظة حدوث الانفجار الكبير (Big Bang).

أما عن ما قبل الانفجار الكبير (Big Bang) فقد قيل عنهُ: "وبناءً على ذلك –إذا كنا كما هو الحال نعلم فقط ما حدث منذ الانفجار الكبير– فإننا لا نستطيع تحديد ما حدث قبل ذلك، وعلى قد اهتمامنا فإن الأحداث التي وقعت قبل الانفجار الكبير ليس لها تبعات، ولا يجب أن تشكل أي جزء من النموذج العلمي للكون. وعليه فإننا يجب أن نستبعدها من نموذجنا، وأن نقرر أن الانفجار الكبير هو بداية الزمن، ويعني ذلك أن الأسئلة التي تدور حول من الذي هيأ الظروف لهذا الانفجار الكبير ليست بالأسئلة التي يتناولها العلم"[2]؛ بمعنى أن اللحظة التي وقع فيها الانفجار الكبير (Big Bang) هي بداية الزمن بالنسبة لنا.

أما "خزعل الماجدي" فقد ولج كذلك للحديث عن نشأة الكون وهذا ضمن كتباه العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)؛ حيث قال: "قبل أن ينشأ الكون كان هنالك سديم من الطاقة، لم تكن المادة قد ظهرت، بل كان بحر الطاقة هو الذي يسود. ويرى علماء الكون أن لحظة بداية الكون كانت عندما تحركت ذرة واحدة من نسيج الطاقة هذا مكونة من أربع قوى من الطاقة، وبذلك حصل الانفجار الكبير في هذا السديم الطاقوي الساكن"[3]؛ وهتهِ القوى الأربعة هي قوة الجاذبية، القوة الكهرومغناطيسية، القوة النووية الضعيفة، والقوة النووية القوية.

وقد أخبرنا "خزعل الماجدي" أنه عندما يصل عمر الكون إلى 100 مليار سنة أو أكثر ستنضب طاقتهُ ويعود تدريجيًا إلى سديم الطاقة الساكن مثلما بدأ، أي أن الانفتاح سيليه انبعاج وهفوت وسينتهي كل شيء، فهو أشبه بالمندالا التي تتحرك من المركز إلى المحيط في دائرة متكاملة ثم تعود من المحيط إلى المركز وتتلاشى.الكون هو تلك المندالا المتحركة إلى الأبد

---

[1] ستفن هوكينغ ووليو نرملوندينوف: **تاريخ أكثر إيجاز من الزمن**، ترجمة: أحمد عبد الله سماحي، مر: فتح الله الشيخ، دار العين للنشر، كلمة، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ص77.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص78.

[3] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص300.

ودون انقطاع في حركة تشبهُ نبض القلب السلس، وربما سيظهر كون آخر في مكان آخر من سديم الطاقة، أو ربما هنالك الآن سلاسل من الانفجارات والانتفاخات لأكوان لا حصر لها. لكن الكون الذي نحن فيه، كوننا، صامت لا يجيب، إن حركة الكون هذه من انتفاخ وهفوت تشبهُ حركة نبض القلب من تمدد وتقلص وحركة الرئتين من شهيق وزفير، وكأنه عملاق ضخم نائم، وهذا هو سر الكون؛ فهو يتمدد ويتقلص ليصل إلى العدم ونحن داخله نسأل كل يوم: ما معنى هذا؟[1]؛ كل هته تأويلات بما سيؤول له مستقبل كوننا تعطينا حظوظ أكبر لاحتمال تحقق نظرية العود الأبدي عمليًا خلال ما هو آتي من الزمن.

ففي نظر "خزعل الماجدي" أن بالون الكون سيصل إلى: "أقصى توسع لهُ بعد أن يصبح عمر الكون حوالي 100 مليار سنة أو أكثر، وسيهفت هذا البالون بعدها وينكمش مارًا بنفس مراحل تطوره عكسيا، إلى أن يصل إلى الهفوت الكلي والاختفاء وربما سيعاود نبض الطاقة من جديد ليتكون كون جديد يمر بنفس المراحل التي مرّ بها الكون الأول وهكذا...إلخ"[2] إلى أقصى توسع لهُ؛ أي إن الكون بعد أن يصل إلى أقصى توسع له يعود وينكمش عكسيا إلى ما كان عليه أول الأمر في دورة تكرارية؛ وهي ما تعرف بدورة العود.

وقد أشار "خزعل الماجدي" إلى ما يحدث في هذه الدورة التكرارية قائلا: "وهذا يعني أن الحوادث ذاتها ستتكرر وسيكون هنالك عود أبدي كما قال أنكسماندر وهيراقليطس ونيتشه"[3]؛ بمعنى أننا سنعيش نفس ما عشناهُ في حياتنا هذه بكل تفاصيله من ألم وسعادة وصحة ومرض، وغيرها من الأمور الأخرى لذا علينا أن نختار دائمًا ما يسعدنا ونتجنب ما يكدر صفو حياتنا وحياة الآخرين.

وقد عمل عالم الفيزياء "لين هوغير" (Len Hughes) على تأكيد نظرية العود الأبدي وهذا من خلال نظريته: "في عام 1996م وضع عالم الفيزياء لين هوغير(Len Hughes) نظرية

---

(1) ينظر: خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص299-300.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص300.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص300.

جديدة في كتابه (علم الكون الليزريLaser Cosmology) ذهب فيه إلى تأكيد (العود الأبدي) من خلال ولادة وموت المجرات"[1]؛ وهذا يعني أن هناك العديد من البراهين والأدلة التي تشير إلى حقيقة وجود العود الأبدي، ومن بينها نظرية لين هوغير حول ولادة وموت المجرات.

ومنه نستشف أن لحظة حدوث الانفجار الكبير هي لحظة تشكل الكون وبداية الزمن.

إذن نستنتج مما سبق أن كل من نظرية المرآة ونظرية الانفجار الكبير تدعمان وتؤكدان احتمالية حدوث عود أبدي في الكون.

3. الفن والعود الأبدي:

يعتبر الفن علامة من علامات التواصل مثلهُ مثل الرمز، كما أنه يستعمل كلغة للتعبير عن أفكار صاحبه؛ وهذا عن طريق توظيف عنصري الخيال والإبداع المنتميان للمخيال الفطري الطبيعي والمصطنع الذي يتميز به المبدع؛ واللذان يترجمان ويعكسان دواخلهُ ورسالته التي يريد بثها في الأفق، وبالتالي فإننا نجده يستعين بكل ما هو شعري وتخيلي (Poetic) وأسطوري(Mythic) إضافة إلى اعتماده على مجموعة من الثنائيات الضدية كشيء أساسي يعمل على بثه بين ثنايا عمله الإبداعي، وهو الأمر الذي يساعد على إبراز تناقضاته الداخلية وهواجسه وإيديولوجية تفكيره للنقاد حتى يعملوا على تحليلها وإيصالها للمتلقي.

والفن نوعان فن مقدس وفن جميل، وقد بدا السعي حثيثًا منذ عصر النهضة وبداية التاريخ الحديث لخلق فن جميل والعزوف عن الإغراق في استخدام الفن المقدس الراجع للعصور القديمة والوسطى وعبر البدايات الأولى.

وهذا ما جعل الفن الحديث بعد عصر النهضة وحتى يومنا هذا يتخلص نهائيا من المقدس وهو ما أدى إلى نشوء فن دنيوي، تاريخي، جميل يشمل وينتمي إلى الفن الحديث والمعاصر؛ وقد عبّر "حزعل الماجدي" عن هذا في كتابه "العود الأبدي" بقوله: "كان الفن الحديث منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر قد أنتج أعظم آيات الفن الحديث، ومع حلول القرن

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص300.

العشرين وترسخ الحداثة ظهر فن الحداثة وما بعد الحداثة اللذين تحوّل معهما الفن الجميل إلى فن تاريخي بامتياز"[1]؛ وهذا يعني أن الفن اتخذ مسارًا مغايرًا لما كان عليه، فقد نزح الفن الحديث بعد عصر النهضة وحتى يومنا هذا إلى التخلص من كل ما هو مقدس والاكتفاء بكل ما هو دنيوي مدنس.

وهذا على عكس ما كان قبلاً؛ حيث: "كانت فنون ما قبل الرحم المقدس الذي خرج منهُ الفن وهو مشحون بطاقة الأبد اللا متناهي الذي جسده التأمل في البنى الماورائية الأولى التي آمن بها الإنسان"[2]؛ بمعنى أن فنون ما قبل التاريخ عملت على تجسيد الفن المقدس عن طريق طاقة الرموز المتوغلة في الطبيعة، والتي تحققت من جراء التصاقها بالأصل والمتمثل في البدائية والأبد. وهو ما صنع منها فنًا لا يطابق الطبيعة ولا يحاكيها وإنما يسعى للتعبير عن كل ما هو كلي ومطلق وأبدي (فوق واقعي).

وكتأكيد على فكرة القداسة نجد أن الفكر الإغريقي كان بمثابة الوعاء الداعم والحاضن لها، فقد استخدم المحاكاة من أجل استمرار التواصل بعالم المثال؛ وهذا بغرض تحقيق القداسة، وهو ما عبّر عنهُ "خزعل الماجدي" حينما قال: "كان الإغريق يرون في الفن محاكاة لعالم المُثل وهو عالم النماذج البدائية، وكان الفن يهرب من التاريخ ليلجأ إلى الدين والعالم الأبدي. وكان هيغل يرى "إن العمل الفني عملٌ روحي"[3]؛ بمعنى أن الإغريق تبنوا الفن المقدس وهذا عن طريق محاكاتهم لما هو موجود في عالم النماذج البدائية (العودة إلى الأصل).

كما نلاحظ أن حضور الفن كان عبر ثلاث مراحل؛ والتي أدرجها "خزعل الماجدي" في قوله كالآتي: "يمكننا من أجل تتبع تاريخ الفن المقدس القول أنهُ ينقسم إلى فنون ما قبل التاريخ والفن القديم والفن والوسيط، ولكن لكل مرحلة من هذه المراحل تجليًّا خاصًا للمقدس فيها، ففي فنون ما قبل التاريخ يظهر المقدس ملتصقًا بالطبيعة والفطرة ومشحونًا بقوة المقدس بدرجة كبيرة،

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص280.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص279.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص279.

أما الفنون القديمة فتُظهرُ التصاقًا بالطبيعة والفطرة وتدخلاً للخبرة والإبداع والتنوع وظهورًا نوعيا للمقدس وإن قلّت شحنتهُ عن ما سبقهُ. لكن الفنون الوسيطة تظهر ميلاً عاليا للتجريد وابتعادًا عن الحسية"[1]؛ بمعنى أن الفن عبر على ثلاث مراحل حتى يصل لما هو عليه اليوم ابتداءً بفن ما قبل التاريخ ثم الفن القديم وإلى غايى الفن الوسيط وصولاً إلى ما هو عليه الآن.

ومنهُ نستشف أن الفن قد أصبح أكثر ميلا للتدنس مع استمرار والتطور التاريخي للإنسان وانقطاع صلته مع أصله البدائي.

وقد تطرق "خزعل" أيضا لذكر الإلهام المتمثل في العاطفة والفكرة اللتين تسيطران على فكر ووجدان الفنان وتجعلانه يتخطى حدود الطبيعة؛ وقد عبر عن ذلك في كتابه من خلال ما أورده هيجل حيث قال: "إن كل ما يصدر عن الروح يتفوق على ما يوجد في الحالة الطبيعية. ولا ننسى أن الكائن الطبيعي لا تنبثق منه مُثلٌ عليا إلهية، وإن الأعمال الفنية وحدها القادرة على التعبير نظير هذا المثل"[2]؛ بمعنى أن حالته الإلهام والإبداع التي تحصل عند المبدعين والفنانين ما هي إلا حالة اتصال بالنماذج البدائية العليا، وهو ما يضفي على العمل الفني صفة الديمومة.

وهو ما أعرب عنهُ "خزعل" أيضا في قول هيجل: "يأتي العمل الفني إذن من الروح ويوجد في للروح، ويمكن تفوقه في واقع أنهُ إذا كان النتاج الطبيعي نتاجًا محبوًا بالحياة فإنه بالمقابل قابل للفناء، بينما العمل الفني عمل يدوم، والديمومة ذات أهمية أعظم. الأحداث تقع لكن ما أن تقع حتى تزول. بيد أن العمل الفني يسبغ عليها ديمومة يمثلها في حقيقتها غير قابلة للفناء"[3]؛ أي إن مصدر العمل الفني هو الروح؛ والتي تجعلهُ يدوم ويبرز في صورة أكثر نقاء وشفافية مما هو عليه في الواقع.

أما "إليزابيث جلبرت" (Elizabeth Gilbert) فقد عبّرت عن الفن في كتابها "السحر الكبير الحياة الإبداعية المتحررة من الخوف" بقولها: "إن الفن إذًا هو بلا معنى. لكنهُ أيضا يمتلك معنى

---

(1) خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص279.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص280.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص280.

عميقًا"[1]؛ وفي هذا إشارة للثنائية الضدية التي يحملها الفن بين طياته من جهة وكذا المعنى الجوهري العميق لهُ من جهة ثانية.

وكما تطرقت أيضًا للعمل الفني والإبداعي؛ حيث عبّرت عنهُ بقولها: "أعتقد أن العملية الإبداعية سحرية وسحر في آن واحد معًا"[2]؛ بمعنى أن الإبداع ضمن العمل الفني ما هو إلا عملية إبداعية سحرية، وهذا عائد لكونه يستخدم أداة سحرية وهي الإلهام.

وبالحديث عن العمل الفني فقد تطرق "كمال بومنير" في كتابه "اللغة، الهالة، التاريخ، والحداثة – قراءات في فكر فالتر بنيامين – "إلى الجمهور ورأيه وعلاقته بالفن؛ حيث قال: "قد نتأسف أسفًا شديدًا أن تبحث الجماهير عبر العمل الفني عن التسلية، في الوقت الذي يستغرق هاوي الفن في تأمله"[3]؛ وفي هذا إشارة إلى مدى سطحية الجمهور كونهُ يبحث فقط عن التسلية دون قراءة ما بين السطور والتأمل في موضوع الفن والمغزى الكامن من وراءه.

وكون أن العمل الفني ليس وسيلة للتسلية فقد أشار "كمال بومنير" إلى هاوي الفن ونوّه إلى مدى تأثيره على الفن قائلا: "إنّ من استغرق تأمله أملم عمل فني يتغلغل فيه مثل ذلك الرّسام الصيني الذي يُحكى عنهُ أنهُ حينما كان يتأمل لوحته الفنية المنجزة اختفى عن الأنظار. على العكس من ذلك، فإن الجمهور يتعامل مع العمل الفني في ذاته من خلال التسلية"[4]؛ بمعنى أن العمل الفني يتطلب التأمل والتدقيق، وهذا من أجل استيعاب الرسالة المبثوثة بين ثناياه.

ومما سبق ذكرهُ نستنتج أن للفن معنى عميق لا يفهمهُ إلا كل متمعن ولا مدقق فيه، كما أننا من خلال تتبعنا لمسار تطور الفن بحد ذاته نجد أنهُ تحول من كونه فن مقدس إلى فن دنيوي مدنس وهذا مع مرور الزمن.

---

(1) إليزابيث جلبرت: **السحر الكبير الحياة الإبداعية المتحررة من الخوف**، تر: أسامة إسبر، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2021م، ص132.

(2) المَرْجَع نَفسهُ، ص36.

(3) كمال بومنير: **اللغة، الهالة، التاريخ، والحداثة– قراءات في فكر فالتر بنيامين**–، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2020م، ص126.

(4) المَرْجَع نَفسهُ، ص126.

4.الأدب والعود الأبدي (العود الأبدي والعود الأدبي):

يرتبط أدب العود الأدبي بقوة بمفردات العود الأدبي من أمثال النماذج البدائية وأدوار العالم والأساطير العودية إضافة إلى الطقوس الدورية، والتي ساهمت في ظهور النقد الأسطوري كفرع من فروع النقد الأدبي؛ والذي تميز بتوظيفه للمتخيل كشيء أساسي ضمن الدراسة.

وقد عرج "الميلودي شغموم" في كتابه كان يا ما سيكون أسس المتخيل بحث في لاوعي الحداثة؛ إلى الحديث عن المتخيل؛ حيث قال: "الحديث عن المتخيل، بصفة عامة، حديث عن الصور أو الخيالات، أو الأخيلة، أو الخيلان، أو الظلال والأشباح، إلخ... وهو كذلك حديث عن الحلم والأسطورة والتخييل وحتى عن الهلوسة والهذيان والتوهم! (...) وإننا نكتشف باستمرار، مع تطور الأدب والفن، وبفضل مفكرين من نوع غاستون باشلار أو يونغ أو مارسيا إلياد (...) إن المتخيل في كل صورة خاصةً الأصلية منها، وفي جميع الثقافات، لا يبلى ولا يتقادم!"[1]؛ أي إن المتخيل هو تلك الصورة الأزلية المبتكرة داخل العقل البشري رغم اختلاف ثقافاته.

كما رأى "شغموم" أيضا أن هناك ما يسمى بالمتخيل الاجتماعي، وأن هناك ما يسمى بالمتخيل الفردي؛ أما الأول فهو ذلك المتخيل الذي يهتم بالصور التي تستعملها جماعة أو ثقافة لتصور العالم وتتفاعل معهُ من أجل إعطائه نظامًا ومعنى. أما الثاني فهو ذلك المتخيل المرتبط بكاتبٍ بعينه؛ أي إننا نتكلم عن ما يسمى بالمتخيل الفردي الذي يحيل القدرة للكاتب على تمثل وإنتاج الصور التي يبني بواسطتها عالمه الأدبي ويمثل العالم الذي يعيش فيه هو[2]؛ والمتخيل في العموم يعتمد على كليهما معًا حتى وإن اعتمد على أحدهما ظاهريًا فإن الآخر لابد وأن يتواجد باطنيًا.

ومنه نستشف أن المتخيل هو مجموعة من الصور والخيالات المرتبطة بالحلم والأسطورة، والتي لا تبلى ولا تتقادم وإنما تحمل سمة الأبدية والأزلية معًا.

---

[1] الميلودي شغموم: **كان يا ما سيكون أسس المتخيل بحث في لا وعي الحداثة**، دار الأمان، كلمة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بنان، ط1، 2017م، ص07.

[2] ينظر: المَرْجَع نَفسهُ، ص28.

وكون أن العود الأدبي يخص الأدب بشقيه السردي والشعري فقد نوّه "خزعل الماجدي" إلى الفرق بين هذين الشقين قائلا: "وبعودتنا للتفريق بين الشعر والسرد على أساس العود الأبدي والتاريخ نكون قد وضعنا اليد على كشف جوهر كل منهما فالشعر لصيق بالنماذج البدائية والأسطورة والدورات الزمنية في حين أن فنون السرد (القصة والرواية) لصيقةٌ بالأحداث التاريخية والنظرة الواقعية واللحظة الراهنة"[1]؛ وبهذا يكون الشعر عود أبدي والسرد والتاريخ.

وهو ما أعرب عنهُ "خزعل الماجدي" عندما تحدث عن ما يحتويه النظام الدايكروني/ الشعري، والسايكروني/ السردي ضمن معادلة الكشف عن الجوهر الخفي الذي يشكل كلاً من الشعر والسرد؛ حيث قال: "العمود الشاقولي/ الشعري الذي هو عمود دايكروني يعتمد على وسيلة التبادل التماثلي الدائري، حيث الشعر ينطوي على نظام استعاري قابل للاستبدال إلى ما لانهاية وهو (...) نوع من الزمان الدوري التكراري الذي لا يتقدم إلى أمام بل يظل نسقًا أبديا بلا نهاية"[2]؛ أي إن الشعر هو نوع من العود الأبدي. أما السرد فهو: "أما الخط الأفقي/ السردي فهو سايكروني يعتمد على التزامن والتتابع والتقدم الكرونولوجي

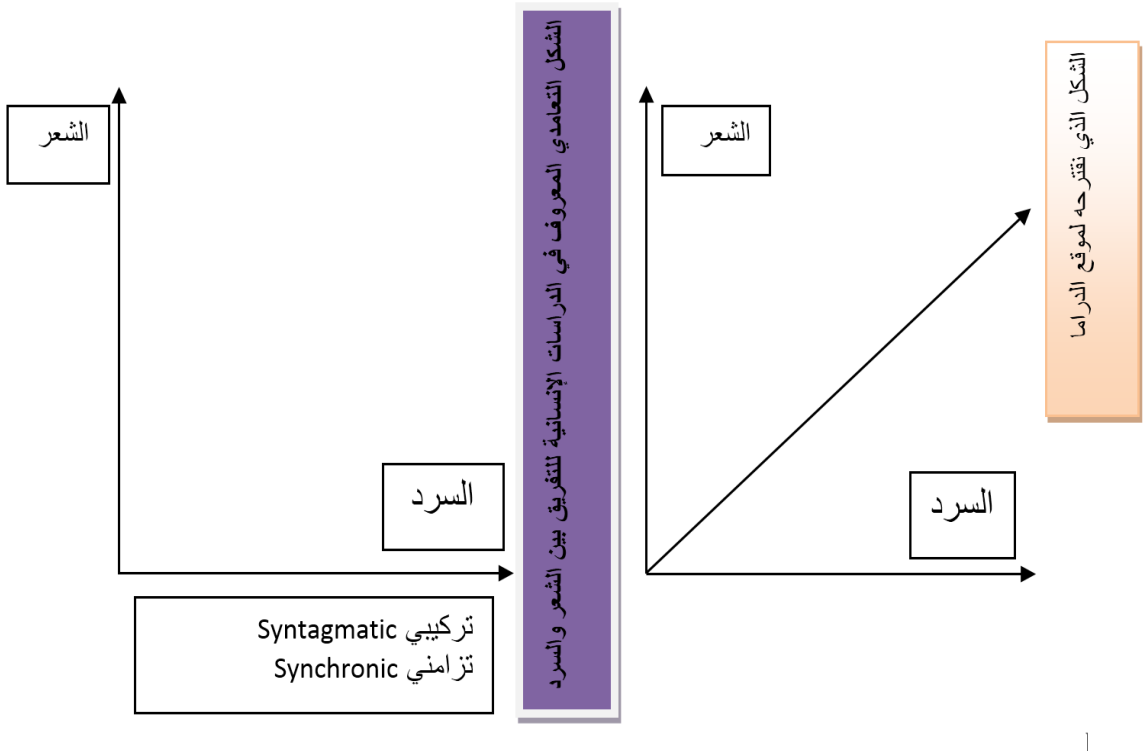
وهو يعتمد على الانتقال أفقيًا من حدث لآخر، فهو ذو نزعة تاريخية، فالسرد هو إذن تاريخ متواتر"[3]؛ بمعنى أن السرد ما هو إلا نقل للتاريخ.

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصلة والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص283.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص282.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص282.



الشكل رقم (16): يمثل الشكل التعامدي للتفريق بين الشعر والسرد	الشكل رقم (17): يمثل موقع الدراما من الشعر والسرد

ومن خلال الشكل (16) والشكل (17) نجد أن الشعر يتعارض مع السرد في نقطة جوهرية تتعلق بالعود الأبدي والتاريخ؛ والمتمثلة في الدراما؛ حيث يرى "خزعل الماجدي" أنه: "يمكننا أن نقرر أن الخط القطري الذي يكون بين الشعر والسرد هو الدراما بسبب من احتواء الدراما على الشعر والسرد معًا، ويمكن أن تكون الدراما هي عمليات (تأبيد التاريخ) التي صنعتها الأديان التوحيدية المندائية واليهودية والمسيحية والإسلام"[1]؛ بمعنى أن الدراما هي نقطة الوصل الجوهرية بين الشعر والسرد؛ وهذا عائد لاحتوائها ضمنيا على كليهما.

كما نوّه "خزعل الماجدي" أيضا في كتابه "العود الأبدي" إلى مدى ملائمة الشعر للسرد والسرد للشعر واحتواء كل منهما للآخر؛ حيث عبّرَ عن هذا قائلا: "وبسبب من طبيعة الأدب

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص283.

يمكن، أيضا، للشعر أن يكتنز بجوهر السرد ويمكن للسرد أن يكتنز بجوهر الشعر. وربما كان هذا أحد أسرار الأعمال العظيمة، حيث يظهر ذلك واضحًا في أعمال جيمس جويس وإليوت ومارسيل بروست الذين استطاعوا أن يستفيدوا من العود الأبدي ومن السرد في أعمالهم الروائية والشعرية"[1]؛ أي إن العود الأبدي هو عود أدبي بامتياز؛ وهذا حين يمثل خطى السرد القديم والشعر القديم للخروج بأدب جديد.

وقد عبّر "خزعل الماجدي" عن قوة الاقتداء بالنموذج وخاصة الاسطوري منه؛ أي النموذج البدائي الأولي، وكيف أنه يعيدينا دوريًا لنقطة الانطلاق الأولى، حيث قال عنهُ: "والحقيقة أن لكل مبدع كبير (أسطورة شخصية) مرتبطة بأسطورة عامة وبنماذج بدائية فإذا قلّ إيمانه بها أو ذبلت ذبل إبداعهُ، دون أن يعرف السبب أحيانًا، ولذلك لابد لكل مبدع من أسطورة أو نموذج بدئي تحرض نشاطه الإبداعي طيلة حياته، وقد يكون العود الأبدي (بمعناه الإبداعي لا الديني) وسيلة لتفعيل وتنشيط هذا الإيمان[2]؛ أي إن العود الأبدي يرتبط بالعود الأدبي عن طريق النموذج، والذي يكون المرجع الأساسي داخل العملية الإبداعية وباستخدام المتخيل الأسطوري.

ومن هنا تبرز وظيفة النقد الأدبي في الكشف عن النماذج البدائية التي يعمل من خلالها على احتواء النقد الأسطوري، والذي ساهم كثيرًا في بلورة فحوى العود الأبدي ضمن العود الأدبي عن طريق المتخيل الجمعي؛ وهو ما أوضحه "خزعل" حينما قال: "ويُلحُ النقد الأسطوري على وحدة الأدب. "إن المخيلة البشرية واحدة"[3]؛ بمعنى أن العود الأبدي شيءٌ متجذر ضمنيًّا داخل الوعي والمخيال الجمعي، وهذا ما يجعل العود الأدبي موحد الأصل، وهو ما يترجم من خلال إلحاح النقد الأسطوري على وجدة الأدب.

وقد تطرق "خزعل" إلى خلاصة كانت على لسان الأستاذ عبود؛ والتي مفادها أن: "كل أثر أدبي هو طريقة في التعامل مع الأسطورة الأساسية. والأسطورة هي منبع الأدب ومنهج النقد،

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص283.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص283.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص283.

وكما أن الأدب هو طريقة في التعامل مع الأسطورة فإن النقد راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية... لكن التجديد –أي الانزياح عن الأسطورة الأولية–مهما بلغ من شدة، يظل مشدودًا إلى الأساس، لا يستطيع أن يخرقهُ أو يخرجُ عنهُ[1]؛ أي إن الجوهر يكمن في الأسطورة التي هي منبع الأدب ومنهج النقد الذي تدور حولهُ كامل اللعبة، فمهما بلغ مسار أو عمق الدراسة إلا أنها لا تفتء تعود من جديد إلى أصلها الأسطوري.

ومنه نستشف أن العلاقة بين العود الأدبي والعود الأبدي تكمن في أن كليهما يكمل الآخر من خلال توظيفه للنماذج الأسطورية البدائية التي تستحضر الزمن الدائري (الدوري)، في حين أن العود الأبدي يخلق تيارًا دراميًا يحيل إلى الأدب.

نستنتج أخيرًا مما سبق ذكره أن مجالات العود الأبدي متنوعة، فهو يشمل الفكر والعلم والفن والأدب، مما يجعل منه شيئًا حقيقيا قابلا للتطبيق (الحدوث).

خامسا: العود الأبدي وبنيته الشكلية.

تعتمد الكتابة الروائية على البِنْية السردية التشكيلية التأثيثية، والتي تعمل في أغلب الأحيان على تنظيم النص وإعطائه مسحة جمالية معينة وفريدة من نوعها، سواء أكانت هذه المسحة الجمالية تجمع الأدوار والوظائف التي تتصدرها عملية التشخيص السردي والتي تقوم بها الشخصيات الرواية ضمن المتن الحكائي الروائي، أو قد تكون هذه المسحة الجمالية عبارة عن فضاءات مرجعية لـ الذوات المتواجدة والمتفاعلة داخل النص الروائي، والتي تعمل وتتمحور على إنتاج دلالاته عبر مجموعة من الإشارات والرموز، وهذا استنادا إلى الرصيد الرمزي المتأتي من المرجعيات الثقافية المعرفية، والذي نجده متوغلا بين ثنايا فضاءات وشخصيات البنية السردية للرواية، والعلاقات النصية الدلالية الرابطة بينها.

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، ص284.

كما نجد أن المتن الحكائي للرواية ككل يبنى في الغالب على الحكاية الإطار والحكاية الضمنية؛ أي حكايتين إطاريتين ومجموعة من الحكايات الضمنية الموزعة داخل الرواية. والمشكلة لسلسلة من الحكايات المتراصة التي تخدم الحكاية الإطارية.

وهذا ما تجلى فيما قامت به الكاتبة والروائية بريطانية الأصل "إنجي ساج"(Angie sage) ضمن رواياتها في الأدب الفانتاستيكي، وهي رواياتها التي تنتمي لسلسلة سبيتموس هيب والمعنونة بـ ستيبموس هيب* الكتاب الأول "السحر".

وهو ما دفع بنا إلى عمل مسح شامل للبنية الشكلية لهذه الرواية، وهذا من خلال التطرق للحكاية الإطارية وعناصر الحكاية والشخصيات والفضاءات التأثيثية لهذه الرواية كالآتي:

1. الحكاية الإطارية للعود الأبدي:

تعد الحكاية الإطارية من أهم استراتيجيات تأطير النص السردي الذي يعمد إليها الروائي داخل الرواية، وهذا بغرض تحفيز القارئ على ولوج الأطر المتنوعة ضمن المتن الروائي بدأ بالإطار الرئيسي الأمامي والمتمثل في الحكاية الإطار، والذي يعد في غالب الأحيان المدخل أو بوابة الولوج للفجوى والمضمون الروائي، وانتهاءً بباقي الأطر المتسلسلة والمتمثلة في الحكايات الضمنية داخل الرواية والتي تشكل هي الأخرى بغرض صنع عالم روائي كامل. التأطير (كون روائيًا داخل أطر).

وهذا ما دفعنا إلى القول إن هذه الإطارات في حد ذاتها عبارة عن بوابات ومسافات محددة بأطر تستخدم بغرض السفر والانتقال من العالم الواقعي (الحقيقي) إلى العالم الروائي (الفوق واقعي). فهي تعبر زمانيا بالقارئ من واقعة المعاش إلى ذلك الكون الخيالي المليء بالعجائبية، وتجعله يخوض غمار مغامراتها مع بطلها وأبطالها. وهذا في خضم علم أسطوري فانتستيكي، وقد دلف "جان بودريار"(Jean Baudrillard) في كتابه "المصطنع والاصطناع" إلى مفهوم (اختفاء

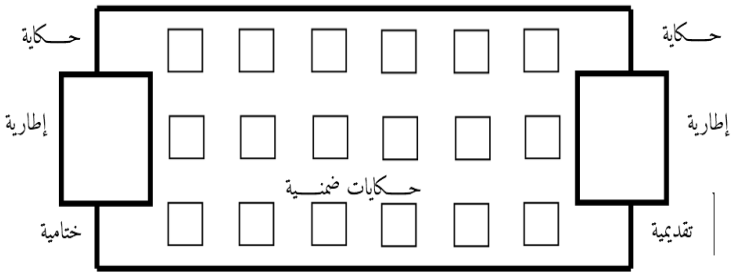
* سلسلة سبيتموس هيب: هي سلسة من الروايات الخيالية لـ المؤلفة الإنجليزية إنْجِي سَاج، حيث تضم هذه السلسلة سبع روايات (كتب)؛ فكل رواية تحمل عنوان لكتاب مثلا: الكتاب الأول "السحر"، الكتاب الثاني" الفئران"....

الواقع) ونشوء (فوق . الواقع)(Hyperréel) وأثر ذلك في إعادة سياغة الواقع باتجاه إلغائه، وهو ما جعله يعرف المصطنع على أنهُ: "توليد نماذج لواقع بلا أصل ولا واقع فوق واقعي"[1]؛ بمعنى أن المصطنع يقوم بخلق رموز لواقع بديل عن الواقع الموجود. وهذا يعني الانتقال من الواقع إلى الفوق واقعي، أي خلق عالم جديد مغاير.

في حين يمثل الاصطناع:"نفيً للواقع وتعويضه بقناع رمزي عنه يطمس الحقيقة الأصلية ويستبدلها بحقيقة مصطنعة تفند الاعتقاد بوجود حقيقة في الكون، وتبادي بأن الحقيقة الوحيدة هي اللاحقيقة والواقع الواقعي الثابت، وهو اللاواقع"[2]؛ بمعنى أن الاصطناع يسعى لتمويه جوهر الأشياء بنقيضه، أي أنه يهدف لخلق ثنائيات ضديه داخل المتن الروائي.

وبالعودة إلى الأطر، فإنه من الممكن اعتبارها مفاتيح لولوج عالم المرايا السحري والذي يكون عن طريق الحكايتين الإطاريتين؛ واللتان هما عبارة عن إطاران عامان رئيسيتان متفردتان تتخللهما مجموعة من الأطر الضمنية والمتمثلة في الحكايات الضمنية (المرايا)، وهذا ما يعطينا شكل إطاران كبيران رئيسيان بداخلهما عدد لا متناهٍي من الأطر التي تكون موصولة بموصلة زمنية(رابط).

وهو ما يوضح الشكل الآتي:



الشكل رقم (18): يوضح توزيع الحكايتين الإطاريتين والحكايات الضمنية داخل الرواية.

---

[1] جان بودريار: **المصطنع والاصطناع**، تر: جوزيف عبد الله، مر: سعد المولى، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2008م، ص46.

[2] محمد الأمين بحري: **سيمياء القناع في الخطاب الروائي الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار**، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي"، قسم الآداب واللغة العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011م، ص402.

إضافة إلى أن توزيع الأطر في الرواية يشكل أحجية تحتاج إلى حل. والتي كانت توظيفها بغرض جعل القارئ (المتلقي) يسعى لاكتشاف أسرار الكون العجائبي وشخصياته الموظفة حتى يصل لفك هذا اللغز.

ولئن رأينا بأننا أمام بناء محكم السقل فرغم الظاهر الذي يوحي بالاستقلالية والانفرادية بين الحكايتين الإطاريتين والحكايات الضمنية، إلى أن الواقع عكس ما هو ظاهر وهذا ما وجدناه جليًا التعبير في العبارة التي تضمنتها رواية "دمية النار" لروائي الجزائري بشير مفتن، والتي قال فيها: "الأمور دائمًا تبدو من الظاهر غير متجانسة وجد متنافرة لكن من الداخل. تنسج مع بعضها علاقات خفية ومعقدة، شبكة واحدة. أي خيط يتقطع يؤدي بالضرورة لفساد شبكة المتشابكة"[1]؛ وهذا هو جوهر مانرمي إليه والذي ينص على أنه مهما كان الظاهر يوحي بالتنافر، وعدم الانسجام بين الحكايتين الإطاريتين والحكاية الضمنية، إلا أن الداخل هو نسج متكامل. الحبك يكمل بعضه بعضًا.

وأصل الحكاية الإطارية مستنبط من مرجع هام ورئيسي في السرديات العربية ألا وهو كتاب "ألف ليلة وليلة"؛ والذي يعد سفرًا من أسفار الأمة العربية رغم ما حواه بين طياته من تأثيرات للحضارات الأخرى، فلم يشهد العالم ككل شهرة لكتاب مثلما شهد لهذا الكتاب الذي أثر شكلا ومضمونا في الأدب الإنساني، فكان له بالغ الأثر في نفسية القراء والمستمعين والناقدين له[2].

وهذا ما عرج له "داود سلمان الشويلي" في حديثه عن كتاب "ألف ليلة وليلة" وماتضمنه من أساليب فنية، كل هذا ضمن كتابه المعنون بـ "ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"؛ وقد عبر عنه بقوله: " و((ألف ليلة وليلة)) كتاب جمع فيه القاص الشعبي عشرات الحكايات التي اعتمدت أساسًا على حكاية واحدة، افتتح بها القاص الشعبي هذا السفر العظيم، فكان بذلك قد أبدع أسلوبًا

---

(1) بشير مفتي: **دمية النار**، منشورات تضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2022م، ص94.

(2) ينظر: داود سلمان الشويلي: **ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية** "**دراسات**"، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م، ص10.

فنيًا جديدًا." إن الحكاية التي اعتمدها القاص الشعبي لينشر من خلالها مجموعة من الحكايات الأخرى، قد بُنيت أساسًا على فكرة ((أن المرأة هي أساس الخيانة والمكر)) وبهذا، فإن القاص الشعبي كان معنيًا بالدرجة الأولى بتوضيح هذه الفكرة ـسلبًا أوإيجابًاـ من خلال الفن القصصي[1]؛ وهذا عائد لما تحمله القصة بين طياتها من أساطير وأيام وخرافات وغيرها من الأمور التي تثير في القارئ عنصري، الدهشة، والتشويق، فيغدو مدمنًا لها وراغبًا بها.

وقد نوهت "سامية عليوي" في كتابها "تجليات شهرزاد في الشعر العربي" لما ذكره "جون جالمير"(Jean Gualmier) في مقدمة ترجمة جالات عن الحكاية الإطار؛ حيث قال: "أن مستشرقون أخرين، ومنهم "شليجل"(Schlegel)، بينوا أن موضوع القصة الإطار هو طريقة يعمد فيها إلى دمج القصص بعضها ببعض، وهو ما يثبت التأثير الهندي"[2]؛ بمعنى أن القصة الإطار هي التي تسمح بالتعدي إلى باقي القصص الأخرى، وهذا من خلال موضوعها الرئيسي.

وهو الأمر لا يجعل "سامية العليوي" تضيف على ما سبق ذكره: "ولا يقتصر هذا الأصل الهندي ـحسب دارسين آخرينـ على الحكاية الإطار، بل يتعداها إلى قصص أخرى متضمنة في الليالي، إذ يرون أن الجزء الأكبر من القصص ذات أصل هندي، وقليل منها من مصادر أخرى"[3]؛ بمعنى أن موضوع القصة لا ينتهي عند الحكاية الإطار، بل يتعداه إلى باقي القصص الضمنيةً الأخرى، وهذا بغرض استفاء المعنى من الموضوع، والوصول إلى الهدف المنشود من الحكاية ككل.

إضافة إلى كون "سامية عليوي" قد تحدثت عن الحكاية الإطار لألف ليلية وليلة وأدرجت جزءا منها والذي تمثل في قولها: "أكثر أجزاء الكتاب إثارة للجدل هو القصة الإطار التي تروي نشأة ألف ليلة وليلة، وتذكر السبب الذي أدى إلى رواية هذه القصص إذ تذكر في مقدمة الكتاب قصة ملك من ملوك ساسان توفي وخلف ولدين، أحدهما كبير والأخر صغير، وكان الكبير أفرس

---

(1) داود سلمان الشويلي: **ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية**، ص11.

(2) سامية عليوي: **تجليات شهرزاد في الشعر العربي**، ص40.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص40.

من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد، اسمه الملك ـشهريارـ، واسم أخيه الصغير، ـشاه زمانـوكان ملك سمرقند العجم. ولم يزل الأمر مستقيما في بلادهما وكل واحد منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة، ولم يزالا على هذه الحالة إلى أن اشتاق الكبير إلى أخيه الصغير، فأمر وزيره أن يسافر اليه"[1]؛ وهذا مدخل عام للإطار العام الذي تبدأ به حكاية ألف ليلة وليلة.

كما أن "داود سلميان الشويلي" عرج في كتابه" ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" إلى البداية التي بدأ بها سرد القصصي في حكايات ألف ليلة وليلة قائلا: "بدأ الفن القصصي أو ـ الفن الحكائيـ في ((ألف ليلة وليلة)) بحكاية واحدة هي حكاية ((الملك شهريار)) الذي حكم على نصف المجتمع (النساء) بالموت بسبب خيانة زوجته له مع أحد عبيده، كما هو الحال مع أخيه ((الملك شاه زمان)) الذي وجد هو الأخر زوجته تخونه مع أحد عبيده"[2]؛ كما أضاف أيضا قائلا: "وهكذا كان قراره بقتل كل إمرأة بعد الدخول بها حتى جاء الدور لابنة وزيره فما كان منها إلا أن تحتال عليه ـهي الأخرى بحيلهـ تجعله يؤجل تنفيذ حكمه بها إلى الليلة المقبلة... فكانت الوسيلة التي احتالت بها عليه هي "الحكاية" فراحت تقص على مسامعه الحكاية تلو الأخرى... وكانت لا تنتهي من قصها بسبب أن الصباح كان مدركا لها، فتسكت عن الكلام المباح"[3]؛ وهذه هي المقدمة التي بدأ بها كتاب ألف ليلة وليلة والتي انطلقت منها باقي الحكايات الأخرى على لسان شهرزاد.

وقد لخصت هذه المقدمة "سامية عليوي" في كتابها "تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر" قائلةً:" هذهِ هي المقدمة التي يُجمع الباحثون على أصلها الهندي المتمثل في الإطار العام الذي تبدأ به ألف ليلة وليلة، عن خيانة زوجة ـشاه زمانـ وزوجة أخيه ـشهريارـ، وعزم هذا الأخير على أن يقترن كل ليلة بفتاة يقتلها حين يصبح ثم زواج شهريار بشهرزاد وحيلة شهرزاد

---

(1) سامية عليوي: **تجليات شهرزاد في الشعر العربي**، ص38.

(2) داود سلمان الشويلي: **ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية**، ص11.

(3) المَرْجَع نَفسهُ، ص101,

حين ألهت الملك حتى لايقتلها، ولهذا الإطار نظير فيها بقي لنا من الأدب الهندي"[1]؛ وفي هذا إشارة لذكاء شهرزاد وابتكارها لحيلة ميزت بها كتاب ألف ليلة وليلة عن ما سواه من الكتب القصص والحكايات.

وقد تطرق "شرف الدين ماجدولين" في كتابه" بيان شهرزاد" إلى الحيلة السردية التي اتبعتها (شهرزاد) لكبح فعل الانتقام الذي كان مسيطرا على الملك شهريار من جراء فعل الخيانة التي تعرض له؛ حيث قال معبرا عن ذلك:" وهناك يشرع شهريار في لعبته الرهيبة التي تتراوح بين الزواج في الليل والقتل في النهار لهذا لعذارى مملكته إلا أن يجمعه الحظ بشهرزاد ابنة وزيره (...) فتتزوجه لتستبدل بلعبة القتل لعبة السرد وتتخيل الصور ويستمر تأجيل قتلها بشفاعة البلاغة القصصية العذبة على امتداد ألف ليلة وليلة إلا أن يكتشف شهريار طول عشرته عشرته لشهرزاد حيث تقدم له أبنائه الثلاثة منها فيعفو عنها إكراما لهم"[2]؛ ومن هنا نجد ذكر للحكاية الإطارية النهائية التي انتهى بها كتاب ألف ليلة وليلة.

كما أن شرق "الدين ماجدولين" قد نوه إلى مدى الأثر والتأثير الذي لعبته هذه الحيلة على سر التخيلي القصصي؛ حيث وصفها بقوله: "هذه إذن هي الحيلة البلاغية لتوالد الصور الحكائية وتفرعها، في متن الليالي وهي المبدأ المبرر والمنظم، في آن لتوالي الحوافز المثيرات السردية. إنها على حد تعبير، ميا جيرهاردت: "تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية اقل طولا وإثارة بما يجعلها تؤطر تلك المتن كما يحيط الإطار بالصور"[3]؛ أي إن هذه الحيلة البلاغية قد أثرت في المتن السردي للمحكيات وجعلته يبدو كإطار تتوالد الصور الحكائية وتتفرع داخله، وهذا ما ترجم في الكثير من الأعمال فيما بعد، وهو الأمر الذي يعكس التأثر الذي حصل بكتاب ألف ليلة

---

[1] سامية عليوي: **تجليات شهرزاد في الشعر العربي**، ص40.

[2] شرف الدين ماجدولين: **بيان شهرزاد التشكيلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي**، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص101.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص101.

وليلة وأسلوبه السردي القصصي؛ حيث كان لهذا النوع المبتكر بالغ الأثر على الأدب العالمي وخاصة الأدب الانجليزي منه.

وهو ما تطرق له "ماهر البطوطي" في كتابه الرواية الأم (ألف ليلة وليلة في الآداب العالمية ودراسة في الأدب والمقارن)؛ حيث أعرب عن مفعول الترجمة في إيصال فحوى هذا الأثر (أثر ليلة وليلة العربية) إلى باقي الثقافات المغايرة؛ والذي أوضحه قوله: "فقد صدرت الطبعات بالانجليزية لألف ليلة وليلة نقلا عن طبعة جالان فور صدورها تقريبا في طبعات شعبية أول الأمر سرعان ما ذاعت وانتشرت بين القراء على جميع المستويات وجميع الأعمار واتخذت الترجمة الانجليزية اسم "مسامرات الليالي العربية" ARABIAN NIGHTS ENIERIAINMENT ، رغم أن جالان احتفظ باسمها الأصلي بالفرنسية ITSLES MILLE ET UNE NU .وبحلول عام1793م، كانت قد صدرت 18 طبعة من الترجمات الانجليزية وتضاعف ذلك العدد في الأعوام الأربعين التالية. وتمت كذلك ترجمة كل ما صدر من تتابعات وتكملات لألف ليلة وليلة في فرنسا إلى الانجليزية بعد صدورها بالفرنسية بوقت وجيز"[1]؛ بمعنى أن الترجمة أوصلت كتاب ألف ليلة وليلة إلى الشعب الانجليزي، وهذا ما جعل الأدب الانجليزي يتأثر فيما بعد بفحوى هذا الكتاب فظهر عدد كبير من القصص والروايات ذات الأسلوب المستوحى منه، وبنفس طابعة الشعبي المميز بالحكاية الإطارية والحكايات الضمنية.

كما أضاف" ماهر البطوطي" مؤكدا: "وهكذا قام "روبرت هيرون" بترجمة ما أصدره "جاك كازوت" بمعونة العربي ديونيسيوس شاويش تحت اسم "تكملة ألف ليلة وليلة" الى الانجليزية تحت عنوان "الحكايات العربية" ونشرها في لندن عام 1792م. ويستبين من ذلك مدى النجاح الذي لاقته ألف ليلة وليلة في إنجلترا حيث تركت أثرها البالغ في معظم الأدباء والكتاب البريطانيين على مختلف العصور بدءا من وردزورت وكولردج، حتى جيمس جويس ومابعده .وماتزال ألف

---

[1] ماهر البطوطي: **الرواية الأمألف ليلة وليلة في الآداب العالمية ودراسة في الأدب المقارن**، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط،2017م، ص53.

ليلة وليلة تمارس أثرها حتى يومنا هذا"[1]؛ بمعن أنه كان لألف ليلة وليلة تأثير كبير في نفوس البريطانيين لدرجة أنهم كتبوا على منوالها سابقا وحتى يومنا هذا.

ولم يقتصر هذا على الأدب الانجليزي فقط بل تعداه إلى الآداب العالمية كما أنه خرج من قوقعة القصة والرواية إلى كون أفسح، وهو مابرز في الأعمال السينمائية.

وهذا ما تجلى في المثال الذي سنأخذه الآن حول "**كرتون باربي في بحيرة البجع**" والذي ينتمي إلى الأدب العالمي وهو ذو أصل أمريكي، كما أنه منتقى من رواية "**بحيرة البجع**" للمؤلف الروسي **تشايكوفسكي(Tchaikovsky)** والتي تنتمي لروائع قصص الأوبرا العالمية، وقد ترجمت إلى عدة أفلام والتي من بينها فيلم كرتون "**باربي في بحيرة البجع**" والذي تتمحور قصته حول واحدة من أروع الأعمال الفنية الكلاسيكية، سواء في عالم الموسيقى والباليه، وهي حكاية "**بحيرة البجع**".

ولئن كان فيلم كرتون "**باربي في بحيرة البجع**"، تدور أحداثه في أحد أماكن التخييم في الغابة، حيث تقوم باربي بسرد قصة بحيرة البجع على إحدى الصغيرات الخائفات، حتى تساعدها على النوم، وهذا بعد أن تشير لها بيدها إلى السماء والنجوم التي على شكل بجعة، والمشكلة عن طريق ربط مجموعة من النجوم ببعضها البعض، وهذا ضمن ما يسمى بـ: "**حكاية المفتتح**".

أما فيما يخص الحكايتين الإطاريتين التقديمية والختامية، فإنهما كانتا بمثابتة العمودين الأساسيين لاستقرار هذه القصة، وهذا ما يتضح فيما يأتي:

-**الحكاية الإطارية التقديمية:** وهي فرع من الحكاية الأم للقصة، والتي تنطلق منها باقي الحكاية ضمنية، وتكون بمثابة تقديم للسرد المنطقة ضمن الحكاية، وهو ما نجده في فيلم كرتون "**باربي في بحيرة البجع**" والتي كانت حكايته الإطارية التقديمية كالآتي: "كانت هناك فتاة تسمى **أوديت** تعمل في مخبز مع والدها وأختها، وقد كانت أوديت فتاة جميلة للغاية وموهوبة جدا في رقص الباليه، تشاهد **أوديت** حصان وحيد القرن المعروف باليونيكورن تقرر السير خلفه حتى

[1] ماهر البطوطي: **الرواية الأمألف ليلة وليلة في الآداب العالمية ودراسة في الأدب المقارن**، ص53.

تصل إلى فتحة صخرية تنقلها إلى عالم آخر في غاية الروعة، هذا العالم يعرف باسم الغابة المسحورة، وسكانه من الحيوانات الناطقة"[1]؛ فور دخول **أوديت** الغابة المسحورة، تهرع لانتزاع بلورة سحرية من شجرة عملاقة بغرض تخليص حصان وحيد القرن من حبل كان مربوط حول عنقه وقد علق أثناء جريه داخل الغابة بين الأغصان وما إن تنتزعها حتى يدهش جميع من كان هذا الغابة لأنه، وحسب الأسطورة فإن أي شخص يستطيع انتزاع البلورة (الكريستالة) السحرية من مكانها، يكون هو المنقذ للغابة المسحورة[2]؛ فالغابة في الأصل كانت مملكة عادية لملك، والذي هو والد **روز بيرت** وعم **ديانا**، فعندما جاء وقت اختيار الخلف اختار الملك **ديانا** بدل ابنه فغضب **روز بيرت** ورحل ليعود بعد سنوات ومعه ابنته **أوديل**، وقد تعلم قوى الظلام وراح يملاء الغابة بالسواد وهو ما أخبرت به **ديانا أوديت** وقالت لها أننا كنا ننتظرك منذ وقت طويل لفك لعنة الغابة المسحورة، والقضاء على **روزبيرت**.

لكن **روزبيرت** يسبقها إلى ذلك: "لكن **روزبيرت** ينجح في سحرها لبجعة، إلا أن الساحرة الطيبة تنجح في إعادتها لطبيعتها، ولكن فقط وقت غروب شمس كل يوم"[3]؛ لتتحول عند شروق كل شمس إلى بجعة وهكذا كانت الحكاية الإطارية التقديمية لفيلم "**كرتون باربي في بحيرة البجع**" الذي جاء ضمن حكايتها الضمنية، إنه لفك سحر **روزبيرت** على أوديت أن تجد شخصا يحبها.

الحكاية الإطارية الختامية: وهي الفرع الثاني للحكاية الأم للقصة، وتكون في نهاية السرد القصصي، والتي جاء فيها مشهد لإنقاذ الأمير **لأوديت** وفك السحر الأسود، "لكن ما أن يكتشف الأمير الحقيقة حتى يهزم **روزبيرت** وينقذ **أوديت** ويفك لعنة الغابة المسحورة"[4]، وبهذا تتحقق نبوءة فك السحر عن طريق الحب، فيسود الغابة بعد ذلك النور، وينقشع الظلام.

---

[1] كرتون باربي في بحيرة البجع: WWW.Ra2ad.com, 21/03/2024, 15:51

[2] Look: Elbasma: Film Barbie of swan lake part 4, 21/03/2024, 16:21. www.youtube.com/@user-sb8sj4tu9q

[3] كرتون باربي في بحيرة البجع:(المرجع السابق)، 16:13.

[4] المَرْجَع نَفسهُ، 16:30.

هته هي الحكاية الإطارية لفيلم "**كرتون باربي في بحيرة البجعة**"، والتي تقابلها الحكاية الإطار في كتاب "**ألف ليلة وليلة**"، كما وردت على لسان **شرف الدين ماجدولين** في كتابه "**بيان شهرزاد**" والذي جاء فيه: "والمقصود بالحكاية الإطار في **ألف ليلة وليلة**، تلك الصيغة السردية التأطيرية التي عرفت بعنوان قصة **الملك شهريار**، **وشهرزاد** ابنة وزيره، أو بحكاية الملك **شهريار** وأخيه **شاه زمان**.أي الحكاية الأم التي تتصدر سرود الليالي، وتشغل الصفحات الأولى والأخيرة من صيغه المكتوبة، مشكلة مساحات الافتتاح والختام"[1]؛ وهذا الوصف للحكاية الأم، هو ما ينطبق على ما جاء في فيلم "**كرتون باربي في بحيرة البجع**".

والتي أضاف عليها "**شرف الدين ماجدولين**" قائلا: "وهي تمثل الحافز السردي الأصل لسيرورة التأليف الصوري المتواتر في السرود الفرعية بحيث تشكل صورة متعالية لعملية الخلق الكشف اللامتناهي، ورؤية بلاغية مركزة لإطلاق الصور والمعارف وتعالق الأكوان والمصائر"[2]؛ بمعنى أن الحكاية الأم هي منبع الخلق السردي.

كما يعرف "محمد معتصم" في كتابه دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة الحكاية الإطارية بقوله: "الحكاية الإطار هي الحكاية "الأم" التي تتفرع منها المحكيات الصغرى، وبالتالي فهي تضم "المحكى الإطار" الخاص بالشخصية الروائية المحورية"[3]؛ بمعنى أنه رغم قيام السرد على محكيات عدة، لكنها جميعها محكيات صغرى مرتبطة ارتباطاً شديدا بالشخصية الروائية، إلا أنها تنتظم كلها في حكاية كبرى تسمى الحكاية الإطار.

وتنقسم الحكاية الإطارية إلى حكايتين إطاريتين فلكل نص حكايتين إطاريتين حداهما ينطق منها، وتسمى الحكاية التقديمة والأخرى ينتهي إليها. وتسمى الحكاية الختامية، وتمتد بينها مجموعة من الحكايات الضمنية التي تشكل أهم مراحل تطور مسار سرده من البداية إلى النهاية.

---

[1] شرف الدين ماجدلوين: بيان شهرزاد، ص100.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص100.

[3] محمد معتصم: المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)، دار الأرض منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، الرباط، ط1، 2014م، ص78.

كما أن الحكاية الإطارية تشمل على الفكرتين اللتين تسيطر إحداهما على بداية النص وتسيطر الأخرى على نهايته.

والآن سنتطرق لدراسة الحكاية الإطارية الحكايتين الإطاريتين التقديمية والختامية المتعلقتان برواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" واللتان كانتا كالأتي.

– **الحكاية الإطارية التقديمية:** والتي مهدت لها الرواية "إنجي ساج" بقولها: وبذكر كلمة الأميرة مرة أخرى نظرت جيتا لسارة، وهمست لها قائلة مدام مارشا نادتني بالأميرة مرة من قبل، فهل صحيح أنني أميرة؟ فهمست لها سارة نعم يا عزيزتي، ثم نظرت مباشرة إلى عيني مارشا و قالت لها: "اعتقد أننا جميعا نحتاج لأن نعلم ما الذي جرى منذ عشر سنوات يا سيدة مارشا" [(1)]؛ وهذا يبين لنا أن مضمون الحكاية الإطارية التقديمية، والذي يتحدث عن حكاية الأميرة جينا و ما حدث حتى تصل إلى سايلاس وسارة هيب، هذا مضمون الذي جرى منذ 10 سنوات ولم يكشف إلى الآن.

وقد أردفت "إنجي" إلى مدخل الحكاية الإطارية التقديمية، قائلة: "نظرة مارشا في ساعتها العتيقة، كان الوقت يمر ولابد لها أن تنتهي من هذا الموضوع بسرعة، فأخذت نفسا عميقا وبدأت تحكي"[(2)]؛ وهنا كانت بداية سرد الحكاية الإطارية التقديمية.

والتي ابتدأت بقول الرواية: "منذ عشر سنوات، بعد نجاحي في الامتحانات النهائية ذهبت إلى ألثر لأشكره لم يمضي وقت طويل على وصولي حتى دخل رسول مسرعا يقول لأثر أن الملكة وضعت مولدتها وسعدنا جميعا بهذا النبأ، لان معنى ذلك أن وريثة القلعة وصلت أخيرا"[(3)]؛ هكذا كانت انطلاقة الحكاية الإطارية التقديمية.

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"،تر:هالة علي حسنين، مر: إدارة النشر و الترجمة، دار النهظة للنشر، مصر، ط3، 2014.ص48

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص48.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص48.

كما إنها انتهت بقول الروائية: "علمت أن الأميرة معك هل تتذكر عندما قلت لك: "لا تتفوه بكلمة واحدة لأحد بأنك وجدتها، لقد ولدت لتكون لك، مفهوم؟"[1] هكذا كانت نهاية الحكاية الإطارية التقديمية.

والآن سنتطرق لملخص الحكاية الإطارية التقديمية.

ملخص الحكاية الإطارية التقديمية: منذ عشر سنوات وبعد نجاح مارشا في الامتحانات النهائية ذهبت إلى آرثر لتشكره وما إن وصلت حتى دخل الرسول يحمل نبأ وضع الملكة لمولدتها مما يعني أن وريثة القلعة وصلت أخيرا، بطلب من الرسول ذهب كل من ألثر ومارشا إلى القصر لإعداد لحفل مولد الأميرة، وما إن دخلا غرفة العرش لمقابلة الملكة، والتي كانت تجلس على كرسي العرش، وهي تحمل وليدتها، حتى حيتهما بقولها: "أليست جميلة؟"[21]؛ وما انطلقت بهذه الكلمات حتى أصابتها رصاصة فضية اخترقت قلبها وجعلتها تسقط رضيعتها لتلتقطها مارشا بسرعة البرق حيث اقتحم الغرفة سفاح يرتدي زي أحمر في أسود، والذي تسبب في كل ما جرى، وبينما كان ألثر يحضر تعويذة الدرع الآمنة حتى أصابته طلقة أخرى طرحته أرضا مما جعل مرشا تتولى أمر التعويذة لحماية الأميرة لرضيعة من طلقة ثالثة وجهها السفاح إليهم، فما إن اصطدمت الرصاصة.

بالذرع حتى ارتدت لتصيب ساق السفاح وتسقطه أرضا. وفي هذه الأثناء خلع أثر تميمته وأعطاها لمارشا، وهو يصارع الموت إلى أن ابتسم وفارق الحياة، فقامت مارشا وهربت و بيدها الأميرة إلى برج السحرة، وبعد اجتماع مرشا بالسحرة داخل البرج (برج السحرة) قرروا أن يجعلوا سايلاس يأخذ الرضيعة إلى سارة لتعتني بها، وكل هذا دون أن تعلم بالخبر لا هي ولا هو فسارة أم جديدة لمولودها الجديد سبيتموس هيب، والذي كان نبأ مولده حديث كل السحرة في البرج "الابن

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص48.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص48.

السابع للإبن السابع"[1]؛ كل هذا هو مارشا لا تعلم انه مات كما زعم، فمرشا هي من وضعت الصرة وسط الثلوج في طريق ساسيلاس حتى يأخذها ويعتني بها.

تحليل الحكاية الإطارية التقديمية:

– العنوان: اندرجت حكاية الإطارية التقديمية تحت وضمن العنوان الخامس داخل الرواية والمعنون بـ 5عند أسره هيب وإذا أردنا إعطاء عنوان خاص للحكاية الإطارية التقديمية نفسها فإنه سيكون: حقيقة ما حدث في غرفه العرش.

الأفكار الأساسية (الأحداث):

- ذهاب مارشا لشكر أثر؛ والذي يظهر في قول الروائية: "ذهبت إلى ألثر لأشكره"[2].
- وصول الرسول وتوجه كل من مارشا وألثر إلى القصر؛ والذي يظهر في قول الروائية: "وطلب الرسول من ألثر التوجه إلى القصر، يترأس الحفل"[3].
- دخول غرفة العشر لمقابلة الملكة؛ والذي عبرت عنه انجي بقولها: تم إرسالنا إلى غرفة العرش لمقابلة الملكة وكانت سعادتها تفوق الوصف[4].
- اقتحام السفاح لغرفة العرش وإطلاقه النار على الملكة؛ والذي يظهر في قول الروائية اقتحم (...) الغرفة يحمل مسدسا فضيا طويلا(...) وأطلق النار إلى الملكة. وخيم صمت رهيب مع إطلاق الرصاصة الفضية التي اخترقت قلبها واستقرت بعد ذلك في الحائط خلفها"[5] هذا ما فعله السفاح بالملكة ينتقل للبقية.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص51.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص48

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص48

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص48

[5] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص49.

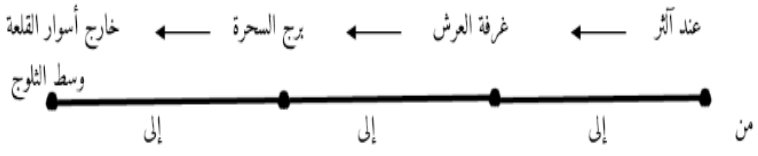
- إصابة ألثر؛ والذي وضحته الروائية بقولها: "حتى انطلق صوت طلقة أخرى وأصيب ألثر برصاصة جعلته يلتفت حول نفسه ثم طرحته أرضا"[1]؛ مما أدى إلى موته وتحوله إلى شبح فيما بعد.
- هرب مارشا بالأميرة إلى برج السحرة؛ والذي عبرت عنه "إنجي ساج" بقولها: "ثم جريت بسرعة من هلة لم تسمح للسفاح بأن يصوب مسدسه ويطلق، ثم هربت إلى برج السحرة"[2]؛ وطلبت من السحرة حمايتهم والذين قرروا جعل سارة هيب ترعى الأميرة (جينا) وهذا بغرض حمايتها من السفاح.
- وضع سارة لمولودها الجديد (سبيتموس)؛ والذي خطف واعتقدوا أنه مات حيث قال الروائية في هذا الصدد: "فهذا النبأ كان حديث السحرة في البرج "الابن السابع للابن السابع" لم يكن لدي أي علم بأنه رحل"[3]؛ ولهذا قررت مارشا وبقيت السحرة جعل سارة تعتني بالأميرة.
- وضع الأميرة وسط الثلوج ليأخذها سايلاس؛ وهو ما عبرت عنه "إنجي" بقولها ومن ثم هربت الأميرة(...) خارج القلعة وتركتها وسط الثلوج"[4]؛ ليأخذها سايلاس.

هذه كانت جل الأحداث المتواجدة ضمن الحكاية الإطارية التقديمية.

– الشخصيات: الشخصية الرئيسية هنا في الحكاية الإطارية التقديمية هي: مارشا الشخصيات الثانوية هنا في الحكاية الإطارية التقديمية هي: ألثر_ الملكة_ الأميرة_ السفاح_ سايلاس_ سارة.

أما الشخصيات الهامشية هنا في الحكاية الإطارية التقديمية فهي: سبيموس الابن السابع للابن السابع_ السحرة _جرينج.

–الأماكن:



(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص 49.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص50.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص51.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص51.

- **علاقة الشخصيات فيما بينهما:** تنقسم إلى نوعان:

- علاقة اتحاد؛ فجل الشخصيات تتحد فيما بينهما من أجل حماية الأميرة ابتداء بمرشا ثم البقية من ألثر والسحرة وسايلاس وسارة وغيرهم.
- علاقة تضاد؛ والتي تمثل الجانب الأخر والمظلم من الحكاية والذي كان سفاح قائدها هنا، وهذا رغم كونه مأمور من طرف الأمير الأعلى ودوماد نيال.

والذي يريدون قتل الأميرة والقضاء عليها ومنهُ نستشف أن الحكاية تحتوي على قطبين متضادين، قطب يريد قتل الأميرة والقضاء عليها والتخلص منها وقطب يسعى لحمايتها والحفاظ عليها من كل ما يؤذيها. هذه كانت فجوى الحكاية الإطارية التقديمية وألان سنتطرق للحديث عن الحكاية الإطارية الختامية:

- **الحكاية الإطارية الختامية:** والتي ابتدأتها انج يساج بقولها وقف على فوهة مدخنة كوخ الحارس طائر نؤلم يلحظه أحد لقد جاء مع هبوب العاصفة ليلة أمس وهو يراقب باهتمام الآن حفلة عشاء التلميذ، ولاحظ بكل شوق أن العمة زيلدا على وشك أن تفعل ما كان يعتبر الطائر دائما أنها موهبة فيه"[1]؛ هذا كان التمهيد للحكاية، والذي نسبت فيه الروائية قراءة الغيب إلى طائر النؤ.

كما أضافت الروائية قائلة: "قالت العمة زيلدا وهي تقف على الجسر فوق قناة الغمد أنها ليلة مناسبة تماما. فالقمر اليوم بدر، وأنا لم أرى المستنقع من قبل بكل هذا الهدوء والسكون.... هل يمكنكم أن تأتوا جميعا وتقفوا على الجسم؟"[2]؛ وهذه كانت إنطلاقة الحكاية الإطارية الختامية.

أما نهايتها فكانت بقول الروائية: "وبرفق رفعت سارة قبعة الفتى 412 التي لم ترفع من قبل منذ أن حشرتها مارشا على رأسه في مقهى بالي مولن فظهرت خصلات شعره الأصفر الملفوفة، ومثلما يهز الكلب رأسه المبلل، بدأ الفتى 412 يهز رأسه حتى يتخلص من حياته

---

(1) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص540.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص540.

ومخاوفه القديمة واسمه القديم لقد أصبح نفسه سبيتموس هيب"[1]؛ وهكذا انتهت الحكاية الإطارية الختامية، بمعرفة بطل الرواية الحقيقية كونه سبيتموس الابن السابع للابن السابع".

والآن سنتطرق لملخص الحكاية الإطارية الختامية:

ملخص الحكاية الإطارية الختامية: ابتدأت الحكاية الإطارية الختامية بوقوف طائر النؤ على فوهة مدخنه كوخ الحارسة، وراح يراقب حفل عشاء التلميذ باهتمام وما لاحظ بكل شوق أن العمة زيلدا على وشك التنبؤ؛ وهو الفعل الذي كان تبراه طائر نؤ دائما موهبة فيه، وقد وصفت العمة زيلدا وهي تقف على الجسر فوق قناة الغمر الليلة أنها مناسبة تماما، فالقمر اليوم بدر، مما جعل المستنقع واضحا كالمرأة، ثم دعتهم جميعا ليقفوا حولها على الجسر وخلفهم المركب التنينية مرفوعة وعالية الرأس و منحنية فوقهم، بينما تحدق عيناها الخضر أوان العميقان بتركيز إلى انعكاس صورة القمر، وهي تهتز على الماء الساكن للقناة، وأمامهم مولي، وألثر جالس عند مقدمتها يراقب المشهد لينعكس ظل الجميع، في محاولة اللإجابة عن سؤال مهم هو من هو الفتى 412؟ومن هما والده؟

بدأت العمة زيلدا عمل الطقوس بمناداة القمر والحديث إليه قائلة:" أيها القمر العظيم، أرنا إذا شئت أسرة الفتى 412 الذي كان يخدم في جيش الشباب"[2]؛ فبدأ انعكاس القمر يكبر ويكبر وكأنه مكبر حتى تحول إلى قرص أبيض ضخم غطى القناة. لتقول العمة زيلدا: " إن الأمور ليست دائما في حقيقتها كما تبدو، وتذكر أن القمر دائما يبصرنا بالحقيقة، لكن كيف نرى نحن الحقيقة، هذا أمر يتوقف علينا نحن وليس على على القمر"[3]؛ لتسأل الفتى 412 عم يريده حقا، وليجيبها هو أنه يريد أن يرى أن يرى والدته، تبقى صورة سارة من بين الجميع، ولتصبح سارة سبيتموس؟، وهي نظر للفتى 412، إلى أن تتدخل العمة زيلدا وتنادي القمر مجددا قائلة:" أيها القمر العظيم، أيها القمر العظيم، أرنا إن شئت الإبن السابع لسارة و سايلاس هيب.. أرنا

---

(1) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص544.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص542.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص542.

سبيتموس"[1]؛ لتظهر مباشرة الحقيقة بظهور صورة الفتى 412، والذي ما هو إلى سبيتموس هيب.

تحليل الحكاية الإطارية الختامية:

- العنوان: اندرجت الحكاية الإطارية الختامية تحت وضمن العنوان رقم تسعة أربعون والمعنون بـ: 49 سبيتموس هيب؛ والذي إذا أردنا تغيره وتعنون الحكاية الإطارية الختامية ب هوية الفتى 412 الحقيقية
- الأفكار الأساسية (الأحداث):

- مناداة العمة زيلدا للقمر وسؤاله، والذي يظهر في قول " إنجي ساج": قالت العمة زيلدا بنبرة رقيقة:"أيها القمر العظيم، أرنا إذا شئت أسرة الفتى 412 الذي كان يخدم في جيش الشباب"[2]؛ فقام القمر بحذف صورة مارشال وتارك صورة الجميع.
- سؤال الفتى412 عن من تكون والدته، والذي عبرت عنه "إنجي ساج" بقولها رد الفتى 412 بما لم يتوقعه من نفسيه أصلا، وهمس قائلا: أريد أن أرى والدتي"[3]، لتضيف قائلة:" قالت العمة زيلدا بنبرة ناعمة: أيها القمر، أرنا إن شئت والدة الفتى 412 من جيش الشباب[4]؛ وهكذا تجلت الحقيقية.
- اختفاء الجميع و بقاء الحقيقة، والذي يظهر في قوله الروائية:" و فجأة، وجدت سارة نفسها تنظر إلى صورتها هي في انعكاس صورة القمر، منتظرة أن تختفي صورتها مثل الآخرين، لكن الصورة باتت أكثر وضوحا وتحديدا، إلى أن أصبحت سارة هيب واقفة بمفردها وسط قرص القمر

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص544

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص542.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص543.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص543.

الأبيض.. وأدرك الجميع أن ما يرونه ليس مجرد انعكاس لصورتها، بل كان الرد على سؤال الفتى 412"[1]؛ فالحقيقة هي أن سارة هيب هي والدة الفتى412.

- رؤية الإبن السابع لسارة سايلاس هيب، والذي عبرت عنه إنجي ساج بقولها:" أيها القمر العظيم، أيها القمر العظيم، أرنا إن شئت الإبن السابع لسارة وسايلاس هيب.... أرنا سبيتموس هيب [2]؛ والذي تضح من يكون بعد قولها: وببطء، تلاشت صورة سارة وظهرت صورة أخرى، صورة الفتى412 "[3]؛ بمعنى أن سبيتموس هيب ما هو إلى الفتى 412 نفسه.

هذه كانت جل الأحداث المتواجدة ضمن الحكاية الإطارية الختامية.

- الشخصيات: الشخصية الرئيسية هنا في الحكاية الإطارية الختامية هي: الفتى 412، والذي هو سبيتموس هيب نفسه.

الشخصيات الثانوية هنا في الحكاية الإطارية الختامية هي: سارة، سايسلاس، لعمة زيلدا، مارشا، سايمون.

الشخصيات الهاشمية هنا في الحكاية الإطارية الختامية هي جينا – نكو– المركب التنينية– آلثر

ومنهُ نستنتج أن الشخصية البطلة هنا في الحكاية الإطارية الختامية هي نفسها شخصية البطلة في كل الرواية، وهي شخصية سبيتموس هيب.

- الأماكن: على الجسر فوق قناة الغمد، هو مكان واحد أين دارت أحداث الحكاية الإطارية الختامية، والذي استخدمته العمة زيلدا لمناداة القمر من أجل التنبؤ، حيث قالت الروائية عن هذا:"قالت العمة زيلدا وهي تقف على الجسم فوق الغمد: إنها ليلة مناسبة فالقمر اليوم بدر" [4]؛ وبهذا تكون قناة الغمد مكان انعكاس الصور وجلاء الحقائق.

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص543.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص544.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص544

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص540.

- علاقة الشخصيات بـ الفتى 412: كل الشخصيات المتواجدة في الحكاية الإطارية الختامية كانت تتوق بفارغ الصبر لمعرفة هوية الفتى 412 الحقيقية ما عدا سايموس هيب الذي لم يرقه ذلك وهو ما عبرت عنه الروائية بقولها:" لم يبد على سايموس أنه يريد أن يفسخ له مكان بينهم، وغمغم قائلا: لا تزعجوا أنفسكم بي، كأنني غير موجود[1]؛ كما أضافت قائلةً: "وقف سايمون بعيدا عند طرف الجسر، لا يفهم لماذا يزعجون أنفسهم إلى هذا الحد لمعرفة من هو هذا الطفل المزعج؟ خاصة أنه سرق منه حلم حياته، وبلا شك لا يعنيه بأي حال من الأحوال أن يرى من هما والدا الفتى 412، أو على لأرجع لن يعينه ذلك كما ظن ومن ثم، عندما بدأت العمة زيلدا تنادي القمر، تعمد سايموس حينها أن البدير ظهره لهم"[2]؛ ومن هنا نكتشف أن سبب انزعاج سايمون من الفتى 412 هو أنه صار تلميذا لمارشا، والذي كان حلم سايمون منذ أن كان طفلا فقد يرغب بأن يصبح تلميذا للساحر الأعظم، وقد قراءة الكثير من كتب السحر ليحقق هذا.

ومنه نستشف أن الحكاية الإطارية الختامية تحمل بين طياتها إجابة من الحقيقة المخفاة والمراد الوصول إليها داخل الرواية، وهي حقيقة كون الفتى 412 هو نفسه سبيتموس هيب لابن السابع للابن السابع.

إذن نستنتج من كل ما سبق ذكره أن الحكاية الإطارية "الأم" لرواية سبتموس الكتاب الأول " السحر"، تتكون من حكاية إطارية تقديمية، والتي تكون بمثابة عمود أساسي لإنطلاق السرد القصصي للحكاية داخل الرواية، وهذا لكونها مستوى على نقطة البداية، كما أن الحكاية الإطارية "الأم" تتكون من حكاية إطارية ختامية، والتي عملت الروائية فيها على كشف الحقيقة المخبأة

والآن سنتطرق لدراسة عناصر الحكاية المكونة لرواية سبيتموس هيب كتاب الأول " السحر" كالأتي:

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص540_541

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 541_542.

2. عناصر الحكاية:

تقول الحكاية في الأساس على الفكرة وترتكز على جوهرها المستقاة منه، والذي يكون منبع الموضوع المطروح، والسبيل إلى فهم العناية المرجوة من الحكاية ككل ومما جاء فيها من حكايات، والتي نجدها على أربعة أنواع هي: حكاية المفتتح حكاية الإطار حكايات تضمينية _ حكايات خارج السياق_.

وهذا ما أعرب عنهُ " داود سلمان الشويلي" في كتابهِ ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية؛ حينما قال: "إن هذه الحكاية، يمكن أن نطلق عليها اسم حكاية (المفتتح) ذلك لأن السرد القصصي في هذا الكتاب قد ابتدأ بها، فكانت فاتحة له، فجاءت كعنقود العنب في تصميمه(...) وهي بهذا التنظيم الفني الرائع تمثل في بنائها عنقودا واحدا أساسه ((حكاية المفتتح)) حيث تتفرع منها، حكايات أخرى أطلقنا عليها اسم ((حكايات الإطار)) أي الجامعة لنوع أخر من الحكايات، لا تختلف عنها بشئ، و لكنها تدخل في بنائها و محتواها، وقد أسمينا هذا النوع من لحكايات، بحكايات ((التضمين))، أي الحكايات التي جاءت ضمن حكايات((الإطار)) وقد والدت حكايات أخرى داخل حكايات ((التضمين)) أسميناها حكايات ((خارج السياق))"[1]؛ المقصود هنا أن الحكاية ككل ضمن السرد القصصي تصمم على شكل عنقود واحد أساسه الحكاية المفتتح، والتي تتفرع منها حكايات أخرى مشكلة بذلك متتالية عنقودية، وهو ما يجعلها أقرب إلى القصة منها إلى الرواية، أي إن الرواية تتشكل من متتالية عنقودية متسلسلة، يجعلها وهو ما جعلنا نتطرق لراسة البنية الأساسية للحكايات الواردة في رواية سبيتموس هيب كتاب الأول " السحر " لإنجي ساج، والتي يكون كالأتي:

1.2.حكاية المفتتح:

تمثل حكاية المفتاح: الحكاية التي يفتتح بها القاص نصه، فهي بمثابة الانطلاق نحو باقي الحكايات الأخرى داخل السرد القصصى، حيث تشبه في تشكيلها الفني عنقود العنب كونها تحمل

[1] داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص11-12.

بين طياتها موضوع موحد ومشترك تتمحور حوله كل الحكايات، والذي يتحقق من خلال ابتكارها ل خيط (عنصر مشترك) يتطور بتنامي من قصة الأخرى، وهو ما يجعل صفة التميز ملتصقة بهذا الخيط الذي يهدف حكاية المفتتح من خلاله إلى تضاعف الكم المعرفي للقارئ (المتلقي).

وقد نوه "داود سلمان الشويلي" إلى الأهمية و الدور المنوط الذي تحتله حكاية المفتتح في دراسة تنظيم البنية الأساسية لحكايات الليالي الخاصة بكتاب " ألف ليلة و ليلة" وهذا في كتابه "ألف ليلة و ليلة وسحر السردية العربية، حيث أدرج عن هذا قائلا: إن (الحكاية المفتتح) قد مهدت فعل القص ((الحكي)) شكلا ومضمونا ليقوم بدوره في نقل مجموعة من الحكايات الأخرى التي لا علاقة لها بالحماية الأولى إلا بما يطيل من زمنها"[1]؛ بمعنى أن حكاية المفتتح تساعد القاص في التمهيد لموضوعه شكلا و مضمونا وفتح القص نحو باقي الحكايات الأخرى.

كما أعرب أيضا قائلا إن: "حكاية (المفتتح) هي الحكاية التي بدأ القاص الشعبي بها كتاب ((ألف ليلة و ليلة))، وقد جاءت على لسان الراوي بضمير الغائب ومن خلال (..) نجد أن هذه الحكاية قد بدأت باشتياق الملك (شهريار) الأخ الأكبر لرؤية أخيه الأصغر الملك شاه زمان وانتهت بزواج (شهريار) من (شهرزاد)[2]؛ و المقصود هنا أن حكاية المفتتح في كتاب ألف ليلة و ليلة كانت بمثابة المفتاح لولوج لباقي الحكايات الأخرى.

ومنهُ نستشف أن " حكاية المفتتح" هي الحكاية التمهيدية التي يفتتح بها القاص روايته، والتي تخوله للولوج لباقي الحكايات الأخرى كونها أساس عنقود الذي تتفرغ منه باقي العناقيد، وبهذا تشكل متتالية عنقودية ذات موضوع موحد وعنصر مشترك يتطور ويتنامى من حكاية إلى أخرى.

وكون أن لكل رواية "حكاية مفتتح" خاصة بها فإننا سنتطرق الآن لحكاية مفتتح الخاصة بروايتنا سبتموس هيب الكتاب الأول "السحر".

---

[1] داود سلمان الشويلي: ألف ليل وليلة وسحر السردية العربية، ص12.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص12

حيث نجد إن "إنجي ساج" افتتحت روايتها سبتيموس هيب الكتاب الأول لسحر "حكاية المفتتح" والتي افتتحها كالأتي: "شد سايلاس هيب بإحكام حول جسمه يحتمي فيها من تساقط الثلوج، فالطريق وسط الغابة، والبرد ينخر في عظامه، كان يحمل في جيبه الأعشاب التي أعطتها له يعالجه جيلين لمولوده الجديد، سبتيموس الذي ولد منذ ساعات قليلة في ذلك اليوم"[1]؛ حيث توحي كلمة "شد" والتي هي في الأساس "فعل" بقوة شخصية الحبكة الفنية داخل الرواية.

كما أن في تلك إشارة إلى صعوبة المغامرة التي سيخوضها البطل في سبيل تحقيق أهدافه.

هذه كانت بداية "حكاية المفتتح" التي افتتحت بها الروائية "إنجي ساج روايتها"، أما خاتمة حكاية المفتتح، فهي ترتكز في الأسطر الآتية من الرواية: "دخل سايلاس الغرفة مثقل القلب، ليجد سارة يلتف حولها ستة فتيان صغار وجوهم شاحبة، كانوا من شدة خوفهم عاجزين عن البكاء، وبيأس شديد، نطقت سارة قائلةً: "أخذته سبيتموس مات. لقد أخذته في تلك اللحظة، شعر سايلاس بيلل دافئ من الصرة التي لا تزال مخبأة أسفل عباءته ولأن الموقف برمته لم يكن يحتمل الكلام، فما كان منه إلا أن أخرج الصرة ووضعها بين ذراعيها فانفجرت سارة باكية"[2]؛ وفي خاتمة "حكاية المفتتح" هذه نجد انطلاقة تشويقية الأحداث الرواية.

ملخص حكاية المفتتح: حدثتنا الروائية في حكاية المفتتح عن عودة سايلاس من الغابة، ومعه الأعشاب التي أعطتها له جيلين المعالجة لمولوده الجديد سبيتموس الذي ولد منذ ساعات. قليلة في ذلك اليوم، فرغم تساقط الثلوج وطول الطريق إلا أن الجو لم يثنه عن عزمه ل إكمال مهمته ومع هبوط شمس الشتاء وراء جدران القلعة كان سايلاس قد أدرك أن عليه الإسراع حتى تمكن من الوصول إلى البوابة الشمالية قبل إغلاقها وبينما هو كذلك فتراه فجأة إحساس بأن هناك شيئا قريبا منه ينبض بالحياة، ذلك شيء كان ملفوفا في صرة أسفل إحدى الشجيرات الصغيرة على جانب طريق، إلتقطتها سايلاس بدهشة ليجد أنها طفلة رضيعة ليتسائل وسره قائلا: كيف تكفه

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص01.

[2] المرجع نفسه، ص06.

رضيعة مثلها هكذا في هذا المكان وفي...هي أبرد ليالي العام؟![1]؛ فقد شعر سايلاس بأن هذه الطفلة رضيعة قد رأت مالا ينبغي أن يراه أي رضيع على الإطلاق، ثم سها في عباءته وانطلق بها عائدا إلى زوجته سارة وأبناءه إلا أنه اعترض طريقه جرتنج حارس البوابة، فما كان من سايلاس إلا أن ملاء راحة يد جرينج بعملة فضية قائلا: "أشكرك يا جرينج تصبح على خير[2]؛ ثم راح مستأنفا طريقه إلا أن اعترضه ظل طويل القامة هو ظل مارشا أوڤر سترند قائلة لسايلاس: "لا تخبر أحدا بأنك وجدتها لقد ولدت لتكون لك مفهوم؟"[3]؛ فوافقها الرأي و أكمل طريقه بعد أن اختفت وهو يتساءل عن ماهية هذه الرضيعة و علاقتها بمارشا و الأهم عن السبب الذي جعل مارشا تصبح الساحرة العظمى وما إن اقترب سايلاس من الباب الأحمر الكبير لغرفة أسرته أسرة هيب حتى انفتح الباب فجأة لتندفع منه رئيسة المولدات صارخة في وجه سايلاس وهي تقول لقد مات[4]؛ وهي تفر من المكان و بيدها صرة مغطاة من رأسها حتى أخمص قدميها بضمادات تضعها تحت ذراعها وكأنها طرد تأخرت في إرساله ثم تحت سايلاس من طريقها و انطلقت جريا في الممر بينما بقي هو شاغر الفاه حتى سمع سارة وهي تصرخ داخل غرفتها فهرع إليها ليجدها في سريرها و حولها ستة أطفال صغار وهم شاحبي اللون نطقت سارة قائلة: "أخذته سبيتموس مات لقد أخذته فما كان من سايلاس إلا أن أخرج الصرة ووضعها بين ذراعيها بعد أن كان قد شعر بلل دافئ من الصرة فما كان منها إلا أن تنفجر باكية.

تحليل حكاية المفتتح

– العنوان: شيء وسط الثلوج عنوانه حكاية المفتتح بهذا العنوان وكأن الروائية هنا أرادت الإشارة للحقيقة المخبأة من وراء هذه الحكاية وضمن هذه الرواية.

– الموضوع تحكي "حكاية المفتتح" عن قصة إيجاد جينا واختطاف سبيتموس.

---

(1) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**،، ص03-04.

(2) المرجع نفسه، ص04.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص05.

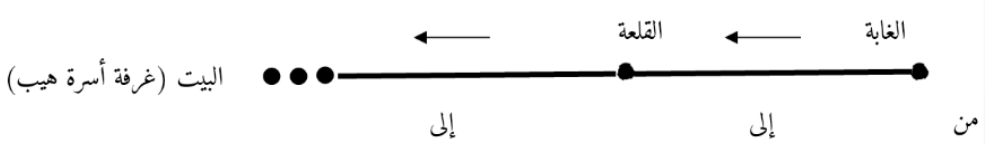
(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص06.

- السارد الأصلي: هو الروائية إنجي ساج.

- الضمير الموظف: هو ضمير الغائب وهو ما يتضح في قول الروائية بدأ ايلاس يقترب من القلعة وأصبح في وسعه الآن أن يرى ضوءا متراقصا تسلل من بين الأشجار[1]؛ وهو الضمير الذي نجده من بداية حكاية المفتتح إلى نهايتها.

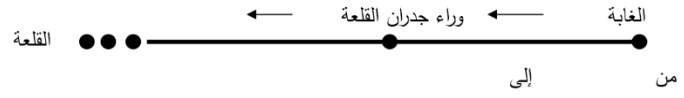
ما نجد أنه الضمير السائر في كامل الرواية وهو السائد فيها.

- ميلاد الأحداث ومسارها الحدث الأول عودة سايلاس من الغابة والذي قالت عنه إنجي ساج الآتي شد سايلاس هيب عباءته بإحكام حول جسمه يحتمي فيها من تساقط الثلوج فالطريق وسط الغابة طويل والبر ينخر في عظامه كان يحمل في جيبه الأعشاب التي أعطتها له المعالجة جيلين لمولوده الجديد سبيتموس الذي ولد منذ ساعات قليلة[2]؛ بمعنى أن سايلاس كان في الغابة عند المعالجة جيلين لاحضار الأعشاب لمولوده الجديد سبيتموس.



الحدث الثاني: إيجاد صرة تحتوي على طفلة رضيعة فبينما كان سايلاس عائدا من الغابة "وقعت عيناه على صرة أسفل إحدى الشجيرات الصغيرة على جانب الطريق"[3] ؛ وقد كان هذا وراء جدران القلعة

فما كان منه إلا أن: "انحنى ورفعها ولد هشته وجد نفسه يحدق إلى عينين لطفلة رضيعة أي إن هذه الصرة كانت تحتوي على طفلة رضيعة"[4] خبأة أسفل إحدى الشجيرات الصغيرة وراء جدران القلعة.



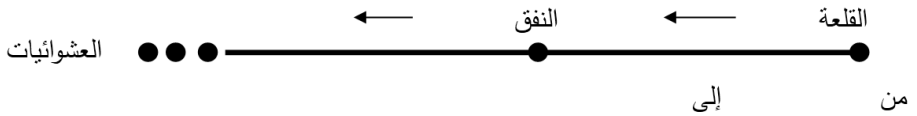
(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص01.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص01.

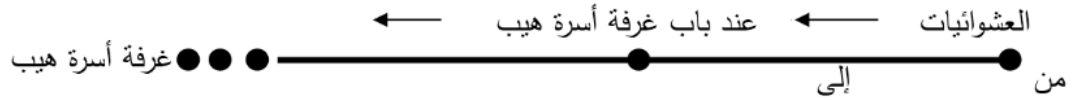
(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص03.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص03.

الحدث الثالث اعتراض مارشا أوقر سترند لطريق سايلاس هيب والذي تحدثت عنه "إنجي" ساج ضمن الرواية قائلة: " وبمجرد اختفاء سايلاس وسط ظلمة النفق المؤدي إلى العشوائيات إذا بظل طويل القامة في زي أرجواني يعترض طريقه"[1]؛ هذا الظل هوا عبارة عن مارشا ظلمة النفق، والتي فجأة سايلاس حتى جعلته يصرخ وهو لهث قائلا: مارشا إما الذي"[2]؛ فقد خضته بظهورها المفاجئ أمامه واعتراضها لطريقه، مما جعله يستفسر عن هذا الفعل المفاجئ منها لتجيبه هي قائلة: لا تخبر أحدا بأنك وجدتها، لقد ولدت لتكون لك، مفهوم؟[3]؛ أي إن مارشا هي التي قامت بوضع الصرة أسفل إحدى الشجيرات الصغيرة وراء جدران القلعة، حتى يعثر عليها سايلاس ويأخذها ويعتني بها.



الحدث الرابع: اختطاف سبيتموس، والذي كان عن طريق وضع رئيسية المولودات داخل صرة ولفه بالضمادات والهروب به بعيدا خارج غرفة أسرة هيب والصراخ معلنة موته، قائلة عبارة:" لقد مات!"[4]؛ وهذا بغرض التمويه حتى تستطيع أخذه بكل بساطة.



الحدث الخامس: تقديم الصرة إلى سارة، والذي عبرت عنه إنجي ساج بوقلها دخل سايلاس الغرفة مثقل القلب، ليجد سارة يلتف حولها ستة فتيان غار وجوههم شاحبة، كانوا من شدة خوفهم عاجزين عن البكاء. وبيأس نطقت سارة قائلة: "أخذته سيبتموس مات. لقد أخذته"[5].

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتمون هيب الكتاب الأول "السحر"، ص05.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص05.

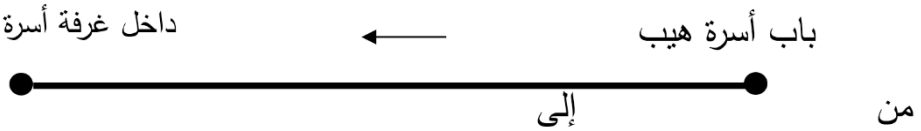
(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص05.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص06.

(5) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص06.

فما كان من سايلاس إلا أن: "أخرج الصرة ووضعها بين ذراعيها فانفجرت سارة باكية"[1]؛ وبهذا تكون المهمة قد تمت بنجاح.

مساره:



هذه كانت الأحداث المتواجدة ضمن حكاية المفتتح.

- ظهور الشخصيات وعلاقتها بالهدف: والتي اخترنا دراسة أبرزها وأهمها كالآتي:

سايلاس هيب؛ وهو الشخصية الرئيسية في حكاية المفتتح، والذي كان ظهوره يوصي بالشدة والقوة، وهوما ما جعل مارشا تكلفة برعاية الأميرة الصغيرة بطريقة غير مباشرة.

مارشا؛ وهي شخصية ثانوية تمتاز بقوة شخصيتها ومكانتها باعتبارها الساحر العظمى وتهدف إلى حماية الأميرة (الرضيعة).

رئيسة المولودات؛ وهي شخصية ثانوية نجحت في اختطاف سبيتموس لرضيع وتزوير موته أمام سارة والأبناء وسايلاس والجميع.

سارة؛ شخصية ثانوية تلعب دور زوجة سايلاس وأم لأولده الستة، والتي أريد منها رعاية الأميرة الرضيعة؛ المتواجدة داخل الصرة، المعالجة جيلين، وهي شخصية هامشية، والتي تمثل دورها في إعطاء الأعشاب سايلاس هيب من أجل مولوده الجديد سبيتموس.

هذه كانت جل الشخصيات المتواجدة ضمن حكاية المفتتح.

ومنهُ نستسف أن "حكاية المفتتح" وهي فاتحة الرواية، ونقطة انطلاق لمتن السردي للرواية، والذي يبدأ من إيجاد سايلاس الصرة، التي يحتوي على الأميرة الرضيعة ووضع رئيسة المولدات لرضيع سبتيموس في صرة وإدعاء موته والآن سنتطرق للعنصر الثاني، ألا وهو حكايات الإطار:

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص06.

2.2.حكاية الإطار:

تطرقنا لعنصر الحكاية الإطارية في العنصر السابق لعناصر الحكاية، فإننا نضيف على ما أردناه: وإنما نؤكد على أنها منطلق الحكايات الضمنية التي سنتطرق الآن:

3.2. الحكايات الضمنية:

إذا اعتبرنا أن الحكاية الإطار هي، قالب إطاري رئيسي، فإن الحكايات الضمنية هي عبارة عن مجموعة قوالب فرعية ضمنية، داخل هذا الإطار الرئيسي، وبهذا نجد أن الرواية هي عبارة عن شبكة متداخلة من الحكايات، وهو ما سنراه في ما يأتي:

1.3.2. الحكاية الضمنية01:

والتي ابتدأتها الروائية بقولها: "سرعان ما وجد **ستانلي** نفسه محاطا بجمهور ينتظر تعافيه بفارغ الصبر، فترك **ستانلي** الوسادة وهو يعرج ثم وقف وأخذ نفسا عميقا وقال بصوت مرتجف أولا يجب أن أسأل هل يوجد هنا أحد يتحدث باسم **مارشا** أو **قراستراند**"[1] وهكذا كانت انطلقت الحكاية الضمنية الأولى.

أما نهاية الحكاية الضمنية 01 فقد عبرت عنها الروائية **إنجي ساج** بقولها: «وعادت تميمة (آخو) مرة أخرى، تحيط بعنق **دوما دانيال** السمين، وبات هو الآن، وليس **مارشا أو قراستراند** الساحر الأعظم الفعلي»[2] وهذا ما يثبت تجلي العود الأبدي بعودة الساحر الأعظم السابق.

والآن سنتطرق لملخص الحكاية الضمنية رقم 01

ملخص الحكاية الضمنية01:

أفاقا **ستانلي** بعد أن استعاد عافيته، ليعود إلى مهمته المنوطة به قائلا بصوته المرتجف، وهو يسأل عن وجود أحد يتحدث باسم **مارشا** أو **قرستراند**، ولأنه جزء من البروتوكول، فحتى إن رأى **مارشا** أمامه فهو لن يعدل عن السؤال، وهو ما أثار غضب **مارشا**، إضافة إلى وصفه لها

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص330.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص338.

بالساحرة العظمى السابقة، وهو ما أطار عقلها من رأسها، وما زاد من هيجانها، وهي الرسالة التي تلقتها من **سايلاس هيب**، والذي مفادها أن **سيلاس** موجود لدى بوابة القصر عند منتصف ليل كل يوم خارج القلعة، في انتظار **مارشا** للقدوم وبهذا كان **ستانلي** قد أنهى مهمته وكان فحوى الرسالة مستفزا جدا بالنسبة **لمرشا**، مما جعلها تستشيط غضبا، وتقرر أن تلحق **بسيلاس**، رغم أن العمة **زيلدا** قد حذرتها ونصحتها أن تتريث للصباح، وأن لا تتسرع فما يبيت نارا يصبح رمادا حسب قولها، إلا أن **مارشا** لم تستمع. وحدثت **الفتى 412** بأنها عائدة الليلة عند منتصف الليل، هذا التوقيت الذي يعد أفضل وقت للسفر بأمان فالساعة الآن منتصف الليل إلا دقيقة واحدة، رجع **الفتى 412** إلى الوراء بأمر من **مارشا** التي أحاطتها ذبذبات سحر قوي، امتزجت بهالتها الأرجوانية على الشكل شحنة كهربائية وغيمة ضبابية ثم اختفت لتظهر عند بوابة القصر ولتقع في الكمين؛ فعند ظهورها كانت الساعة قد تجاوزت العشرين دقيقة بعد منتصف الليل، وكان الحراس في انتظارها بسيوفهم الموجهة نحوها، وما إن ظهرت ظهورا كاملا، حتى قام كبير الحراس الحراس بانتزاع تميمة **آخو** من عنقها، وإعادتها **لدوما دانيال**، ورمى **مارشا** في زنزانة رقم واحد محاصرة في فخ دوامة الأرواح، والأشباح التي راحت تلف وتدور حولها في دوامة، وتسحب منها قوتها السحرية.

تحليل الحكاية الضمنية01:

- **العنوان:** إندرجت الحكاية ضمنية 01 تحت عنوان 30 رسالة **لمارشا**، والتي يمكن أن تعنون بـ: "**وقوع مارشا في الفخ**".

- **الشخصيات وقيمها:** تزخر الحكاية ضمنية 01 بالعديد من الشخصيات التي نجد أن لكل منها قيمة معينة، وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

الشخصيات	قيمتها	فعلها (ماذا فعلت)	التعليل (الشاهد من النص)
الشخصية الرئيسة (البطلة) **مارشا**	إيجابية	عادت إلى القصر	وهو الذي عبرت عنه إنجي بقولها: "وصلت مارشا كلامها قائلة: أنا عائدة من الليلة، وسوف استخدم دقائق منتصف الليل"[1] وهو ما قامت بفعله عن طريق تعويذة سحرية.
الشخصيات الثانوية (الجرذ الرسول)	إيجابية	إيصال الرسالة إلى مارشا	والذي عبرت عنه **إنجي سانج** بقولها: "عاد ستانلي ليجلس مرة أخرى (...) وتنفس الصعداء، فلقد أنجز مهمته"[2] والتي تمثلت في إيصاله لرسالة.
العمة زيلدا	إيجابية	تهدئة مارشا	والذي اتضح في قول الروائية: "فقالت العمة زيلدا إهدئي يا مارشا، انتظري حتى نرى ماذا لديه"[3]، فقد عملت هذه الجملة على التخفيف من حدة غضب مارشا، وجعلها تتريث قليلا.
الفتى 412	إيجابية	ساعد مارشا	ما يتضح في قول الروائية: "ارجع إلى الوراء"[4]، فهو تلميذها، ولذا أسلوب الأمر أمر عادي بينهما.
الشخصيات الهامشية: سيلاس هيب	إيجابية	حفز مارشا للذهاب نحو مصرعها رغم إنه لم يفعل	فقد قام الأمين الأعلى بإرسال الرسالة إلى مارشا، مدعيا أنها من سايلاس، وأنه وكّل شخصا شخصا آخر لينوب عنه: "بالتوكيل من شخص يدعى سيلاس هيب مقيم في مارشا القلعة"[5]، وهو ما صدقته.
الحراس	إيجابية	قاموا بالقبض عليها	وهو ما عبرت عنه الروائية بقولها: "شهر الحراس سيوفهم، وأخذوا يراقبون الظل الضبابي"[6]، والذي هو ظل مارشا حتى ظهرت وألقوا القبض عليها.

الشكل رقم (19): يمثل جدول واضح قيم شخصيات داخل الحكاية الضمنية 01.

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص335.
(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، 332.
(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص331.
(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص336.
(5) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص331.
(6) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 337.

حيث يعمل الجدول على تحديد قيم كل شخصية سواء كانت قيم ايجابية متعلقة بتأثير على التطور السردي للحكاية أو قيم سلبية متعلقة بالشخصية السلبية والتي لا يكون لأفعالها تأثير على التطور السردي.

كما نجد أن الروائية قد وظفت أدب الرسائل ضمنيا داخل هذه الحكاية الضمنية؛ والذي تمثل في الرسالة التي أوصلها **ستانلي** إلى **مارشا**؛ والتي كان نصها كالآتي: "عزيزتي **مارشا**

أتمنى أن تكوني بخير، أنا بخير وموجود في القلعة، وسوف أكون شاكرا لك لو قابلتني خارج القصر في أسرع وقت ممكن، لقد حدثت تطورات، سوف أكون موجودا لدى بوابة القصر عند منتصف الليل كل يوم إلى أن تحضري

أتمنى لقاءك قؤيبا

مع أجمل التمنيات

سيلاس هيب

انتهت الرسالة"[1] وهو ما يوحي بتداخل الأجناس الأدبية.

المغزى من الحكاية الضمنية 01: هو إدراك **مارشا** أن الغضب جعلها تخسر كل شيء؛ وهو ما يتضح في قول الروائية: "وأدركت أنها في نوبة غضب من **سايلاس** خسرت كل ما كان أكثر يحارب من أجله عندما أطاح **بدوما دانيال**"[2]؛ أي إن دقيقة واحدة من الغضب هدمت سنين من العمل.

ومفاد هذا أن الغضب يجعل المرء يفقد كل شيء، حتى نفسه هو كما أن الروائية استعملت الأقوال الشعبية، والذي يتضرح من خلال قولها: "فما يبيت نارا يصبح رمادا"[3]، والمقصود به عدم التسرع في اتخاذ القرارات عند الغضب والتريث لحين انجلاء الحقيقة.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص332.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص338.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص334.

إضافة إلى ما وظفته الروائية من طقوس؛ والتي تبرز في قول الروائية: "أغمضت عينيها، وبدأت تهمهم بكلمات طويلة معقدة بلغة لم يسمعها من قبل"[1]، هي طقوس سحرية للانتقال والتي تدخل ضمن التراث الشعبي الفانتاستيكي وتندرج تحت الفكر المتخيل الأسطوري للعود الأبدي وهذا الاتصال بالعمق السحيق للقديم.

ومنه نتحرى أن الحكاية الضمنية التي وظفتها الروائية **إنجي ساج**، زاخرة بالتراث الشعبي الفانتاستيكي والمتخيل الأسطوري، وهو ما أعطى لها بعد أسطوري عودي بدي، إضافة إلى أنها تبعتها بحكاية خارج السياق والتي تحدثت فيها عن **ثيو هيب** الذي سعى للطيران، والذي يعد أحد ألغاز الكون.

والآن سنتطرق للحكاية خارج السياق التابعة للحكاية الضمنية01.

2.3.2الحكاية خارج السياق التابعة للحكاية الضمنية 01: وهي حكاية إضافية وظفتها الروائية بغرض زيادة فكرة ما وتوضيحها هذا عدا الجمالية التي تضيفها للمتن السردي الحكائي للحكاية الضمنية01، والتي ابتدأتها الروائية بقولها: "نهضت العمة **زيلدا** بهدوء نظرت من النافذة كما كانت تفعل دائما في الليالي العاصفة"[2]، وهي بداية توحي بالتأمل وتذكر الماضي.

وقد أنهتها بقولها: "تنهدت العمة **زيلدا**، ثم عادت إلى السرير على أطراف أصابعها"[3]، وكأن أثر تلك الذكريات، قد أعادها إلى سريرها خائفة من أن يلاحظها أحد غيرها.

والآن سنتطرق لملخص الحكاية خارج السياق التابع للحكاية الضمنية01.

ملخص الحكاية خارج السياق التابع الحكاية الضمنية01:

نهضت العمة **زيلدا زنوبيا هيب** بهدوء، ونظرت من النافذة التي تلوح في ذهنها ذكرى أخويها المتحولين **ثيو هيب** الأصغر، **وبنيامين هيب** الأكبر، متذكرة يوم أن جاء **ثيو** في إحدى أيام الشتاء ليودعها، فقد كان يحلم دائما أن يحلق عاليا وسط السحب في ضوء الشمس إلى الأبد،

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص336.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص247.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص247.

وقد تحقق له ذلك في فجر اليوم التالي، عندما لمحته العمة **زيلدا** (أخته) هي وهو يتحول التحول الأخير إلى هيئة طائر النّوء التي اختارها هو بنفسه لنفسه لتعود إلى سريرها وهي تمشي على أطراف أصابعها.

التحليل

الفكرة الرئيسية للحكاية خارج السياق التابعة للحكاية الضمنية 01:

(حكاية ثيو وبينيامين) هي: تحول **ثيو هيب** إلى طائر النّوء، وهو ما أوضحته الروائية في قولها:"جلست عند قناة الغمد وهي تشاهده لآخر مرة وهو يتحول التحول الأخير إلى هيئة طائر النوء التي اختارها لنفسه"[1]، وبهذا يكون **ثيو** قد حقق حلمه، وتحرر إلى الأبد من قيود الجسد الإنساني.

المغزى من حكاية ثيو وبنيامين هيب هو: الحرية تستدعي التضحية، وهو ما فعله **ثيو** حينما قرر أن يتحول إلى الطائر نوء حتى يتمكن من تحقيق حلمه في الطيران وأن يصبح حرا طليقا، وهو ما عبرت عنه الروائية في قولها: "لأن الطيور النوء تقضي حياتها في التحليق فوق المحيطات"[2] حرة طليقة وهو ما استهوى **ثيو** وسعى لتحقيقه، حتى تحقق عن طريق جناحي طائر النوء.

ومنه فإن الروائية هنا قد نوهت لأهمية الحرية في حياة الفرد، كما أشارت إلى ضرورة التحلي بالشجاعة اللازمة لتحقيق هذه الحرية.

والآن سنتطرق لدراسة الحكاية الضمنية02

2 .4 الحكاية الضمنية02:

وهي الحكاية التي تقع ضمن الحكاية الإطارية الختامية، والتي ابتدأتها الروائية **إنجي ساج** بقولها: "عودة إلى حضانة جيش الشباب في غرفة الحضانة شبه المظلمة وضعت رئيسة المولوادت

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص247.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 247.

الطفل الرضيع **سبيتموس** في سرير، وجلست والإرهاق يبدو عليها. ظلت تراقب الباب بانزعاج تنتظر حضور شخص ما، لكن لم يحضر أحد"[1] هكذا كانت بداية الحكاية الضمنية رقم 02، والتي تحكي عن ما حدث بعد خطف رئيسة المولدات **لسبيتموس هيب** الرضيع.

وقد أنهت الروائية الحكاية الضمنية رقم 02، بقولها: "جلست العمة **زيلدا** عند بركة البط وابتسمت.. لقد تخلص التلميذ من سطوة سيده الشيطاني **وسبيتموس** على قيد الحياة وعثر على أسرته والأميرة في أمان الآن، ثم تذكرت شيئا طالما كانت **مارشا** تذكره، فكانت تقول إن الأمور في نهاية المطاف تسير وفق مجريات خاصة بها"[2]، وهكذا كانت نهاية الحكاية الضمنية رقم 02 بكون الجميع سعداء فكل شخص أخذ ما يستحقه من جراء أفعاله السابقة.

أما الآن سنتطرق لملخص الحكاية الضمنية رقم 02.

ملخص الحكاية الضمنية 02:

عادت الروائية بالأحداث إلى الماضي وبالضبط إلى حضانة جيش الشباب داخل الغرفة شبه المظلمة، حيث وضعت رئيسة المولودات **سبيتموس هيب** الضيع داخل سرير من أسرة، الأطفال العديدة ولأن طفلها كان يبكي، فقد توجهت نحوه وقامت بحمله بين ذراعيها، وفي هذه اللحظة اندفع الباب بعنف لتظهر الممرضة بزيها الأسود وحزامها الأحمر المرصع بثلاث نجمات سود الخاصة **بدوما دانيال**، وبما أنها تأخرت فقد انتزعت الطفل من رئيسة المولدات، وانطلقت به دون أن تسأله أو تعلم من هو حتى. وهذا ما اتضح في قول الروائية: "لا تعلم أن رئيسة والمولدات تحمل بين ذراعيها طفلهاهي وأن **سبيتموس هيب** ينام الآن على سرير في ضوء الغرفة الخافت"[3]، ورغم أن رئيسة المولدات حاولت اللحاق بالممرضة، إلا أن هذا لم يجدي نفعا، فقد قبض عليها الحارس بأمر من الممرضة لتسقي رئيسة مولودات من نفس الكأس الذي سقته لسارة بعد أن قامت بخطف **سبتموس هيب** الرضيع، ثم استأنفت الروائية حديثها عن تنهيدة العمة **زيلدا**

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص545.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص548.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص546.

بعد أن رأت ما كانت تتوقعه لتعود فتسأل القمر أن يتابع ابن رئيسة المولدات فكان في رأسها شيء آخر تريد أن تعرف حقيقته ليريها القمر أن الممرضة وصلت في الوقت المحدد لها، فامتطت المركب ليوصلها إلى الجانب الآخر من النهر، وعند وصولها وجدت فارسا شيطاني يمتطي حصانا أسود، حملها هي والرضيع، وانطلق بهما إلى أرض الأشرار بالتحديد، إلى محجر الإردواز الذي يقيم فيه **النكرومانسر دوما دانيال** الذي كان في انتظار غنيمته، إلا أنه أحبط بعد رؤيته لهذه الغنيمة فالطفل لم يعجبه وأحبط **دوما دنيال**، وهو يقول للممرضة أن تأخذه بعيدا، لهذا لم يعد لهذا التلميذ حفل عشاء، وظل ولم يقم أحد بإرضاعه حتى مساء اليوم التالي، لأن الممرضة كانت نائمة من التعب الذي أصابها جراء طول للرحلة، وفي الأخير جلست العمة **زيلدا** عند بركة البط، وابتسمت وهي تفكر وتحدث نفسها أن التلميذ قد تخلص من سيده الشيطان وأن **سبيتموس** على قيد الحياة، وعثر على أسرته، وأن الأمير في أمان الآن، ثم تذكرت قول **مارشا** إن الأمور في نهاية المطاف تسير وفق مجريات خاصة بها.

- **تحليل الحكاية الضمنية02:**

العنوان: جاء عنوان الحكاية الضمنية 02 كالآتي: ما رأته العمة **زيلدا** في بركة البط، والذي يمكن أن عنوانه بـ: "**ما وقع للتلميذ**"

- **ابتدأت الروائية الحكاية الضمنية 02 بكلمة عودة:** والتي تدل على الدور التكراري للأحداث، فكلمة عودة تعني الرجوع، وقد استعملتها الروائية للدلالة على عودتها بالأحداث إلى الماضي.
- **الشخصيات والفضاءات:** والتي نجدها بوفرة في الحكاية الضمنية 02 والمرتبطة مع بعضها البعض عن طريق العمل المنوط بكل شخصية داخل ذلك الفضاء وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

الشخصيات	الفضاءات	الوظيفة	الاستشهادات من النص
الشخصية الرئيسة: رئيسة المولدات.	حضانة جيش الشباب غرفة الحضانة شبه المظلمة.	تسليم الطفل الرضيع سبيتموس للممرضة.	والذي عبرت عنه هو الروائية بقولها: "وضعت رئيسة المولدات الطفل الرضيع سبيتموس في سرير جلست والإرهاق يبدو عليها، ظلت تراقب الباب بانزعاج تنتظر حضور شخص ما، ولكن لم يحضر أحد»[1] إلى أن جاءت الممرضة وأخذت الطفل.
الشخصيات الثانوية الممرضة	حضانة جيش الشباب (غرفة الحضانة شبه المظلمة) المركب الحصان الأسود.	أخذ سبيتموس هيب إلى دومادانيل	والذي قالت عنه إنجي: "ولدى وصولهم إلى المكان الذذي يقيم فيه دوما دانيل في محجر الإردواز القديم في بلاد الأشرار كان رضيع رئيسة المولدات يضرخ والممرضة أصابها صداع شديد»[2] كل هذا أمام دومادانيل.
-دومادانيل	محجر الإردواز في بلاد الأشرار.	هي انتظار غنيمته والمتمثلة في سبيتموس الابن السابع للابن السابع	وهو ما عبرت عنه الروائية بقولها: "ظنا منه أنه سبيتموس هيب، الابن السابع للابن السابع... التلميذ الذي يحلم به أي ساحر وأي نكرومانسر، إنه التلميذ الذي سيمده بالقوة التي ستعيده إلى القلعة فيستعيد حقه المشروع»[3] إلا أن هذا لم يتحقق لأن دومادانيل أصيب بإحباط عند رؤيته الطفل.
-العمة زيلدا	عند بركة البط.	-تمثلت وظيفتها في الاستهار وسؤال القمر لمعرفة حقيقة ما حدث في الماضي.	وهو ما عبرت عنه الروائية: "جلست العمة زيلدا عند بركة البط وابتسمت »[4] ثم أضافت قائلة: "تنهدت العمة زيلدا بعد أن رأت ما كانت تتوقعه ثم سألت القمر أن يتابع ابن رئيسة المولدات، فكان هناك شيء آخر تريد أن تعرف حقيقته»[5] وهو ما حدث بعد ذلك.
الشخصيات الهامشية الحارس	عند بوابة الثكنات العسكرية	القبض على رئيس المولدات بأمر من الممرضة	والذي قالت عنه الروائية داخل الرواية: "بعد أن أظهرت الممرضة النجمات السود ثلاثة وجعلت الحارس يقبض على

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص545.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص547.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 547.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص548.

(5) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص547.

			رئيسة المولدات»[1]، وبهذا لم تستطع اللحاق بالممرضة وأنجز الحارس مهمته.

الشكل رقم (20) يمثل جدول يوضح وظيفة الشخصيات وتموضعها ضمن فضاءات الحكاية الضمنية 02.

حيث يعمل الجدول على تحديد وظيفة كل شخصية بالنسبة للفضاء الخاص بها.

كما نجد الروائية قد قامت بإعطاء الدلالة الرمزية لكل ما يأتي:

-**النجمات السود الثلاث لدوما دانيال:** والتي اتخذها **دوما دانيال** كرمز خاص به واسم يعبر عنه وعن سحره الأسود، وهو ما يتوضح من قول الروائية: "لكنها ترتدي أيضا حول خصرها حزاما أحمر كالدم تظهر عليه النجمات السود الثلاث الخاصة بدوما دانيال"[2]، وهذا للدلالة على انتمائها له.

-**الفارس الشيطاني:** وهو عبارة عن أداة شيطانية ترمز لقوى الظلام وقد قامت الروائية بوصفه بقولها: "التقت فارسا شيطاني يمتطي حصانا أسود هائل الحجم"[3] والذي يعد بيدق من بيادق **دوما دانيل.**

وهكذا نجد أن الدلالة الرمزية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشيء المراد دراسته.

الحكمة من الحكاية الضمنية 02 هي: تتلخص فيما قالته العمة **زيلدا** في نهاية الحكاية، والذي كان: "الأمور في نهاية المطاف تسير وفق مجريات خاصة بها"[4]، فمهما حاولنا يبقى للقدر كلمة أعلى منا.

ومنه نستخلص أن الكون مدبر ويسري وفق خطة إلهية محكمة.

والآن سنتطرق لعنصر حكايات خارج السياق.

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص546.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص545.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص547.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص548.

2 .5 الحكايات خارج السياق:

هي الحكايات المندرجة تحت وضمن الحكاية الضمنية والتي تكون إضافية بغرض التوضيح، وإعطاء جمالية لا غير فهي ليست إلزامية ضمن السرد الحكائي للرواية؛ أي أنها ليست من الضروريات، وإنما من المكملات.

وقد تجلت لنا حكايات خارج السياق داخل رواية **سبيتموس هيب الكتاب الأول** "**السحر**" تحت عنوان "**فيما بعد...**" والذي يندرج ضمن الحكاية الضمنية المعنونة بـ: "**ما رأته العمة زيلدا في بركة البط**" وهذا داخل الحكاية الإطارية الختامية المعنونة بـ: "**49 سبيتموس هيب**".

وهو ما دفعنا لانتقاء ودراسة حكايتان إثنتان من حكايات خارج السياق، وهما كالآتي:

حكاية خارج السياق01: حكاية رئيسة المولدات؟

والتي قدمتها الروائية **إنجي ساج** ملخصة في بضعة أسطر كالآتي: "بعد أن تم القبض على رئيسة المولدات، تم اصطحابها إلى ملجأ الضالين والمكتئبين في القلعة، بسبب حالتها العقلية المزرية، وظلالاتها المتعلقة بخطف الأطفال واعتبرت حالتها لا تستقيم مع كونها مولودة، وبعد أن مكثت عدة سنوات في الملجأ سمح لها بتركه، خاصة بعد أن أصبح المكان مكدسا"[1] بمعنى أن رئيسة المولدات بعد أن تم اختطاف صغيرها منها، بدل **سبيتموس هيب** الذي اختطفته هي من أمه **سارة هيب**، وكانت تنوي تسليمها للممرضة التي أخذت طفلها هي بدلا منه أصابها الخبل بفعل الصدمة التي تعرضت لها، وهو ما أدى بها إلى المكوث في مصحة الأمراض العقلية، والتخلي عن مهنتها كمولدة لتواصل **إنجي** تلخيصها قائلة: "فلقد زاد عدد الضالين والمكتئبين منذ أن استولى الأمين الأعلى على الحكم في القلعة ورئيسة المولدات لم تعد بالضلال والاكتئاب اللذين يجعلانها تشغل مكانا في الملجأ.. ومن ثم حزمت **أجنيس ميريت** يد رئيس المولدات

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص551.

السابقة، أمتعتها بعد أن أصبحت بلا وظيفة ولا مأوى وانطلقت تبحث عن ابنها المفقود **ميرين**"[1] والذي هو تلميذ **دوما دانيال** نفسه.

والملاحظ هنا أن الروائية لم تذكر اسم رئيسة المولدات طوال فترة سرد الحكاية، حتى وصلت إلى حكاية رئيسة المولدات، والتي كانت في آخر الرواية، وقد حشرت بين حكاية **جرينج** حارس البوابة، وحكاية الخادم الليلي؟

التحليل:

تحليل الفكرة الرئيسية لحكاية رئيسة المولدات؟ هي: الجزء من جنس العمل.

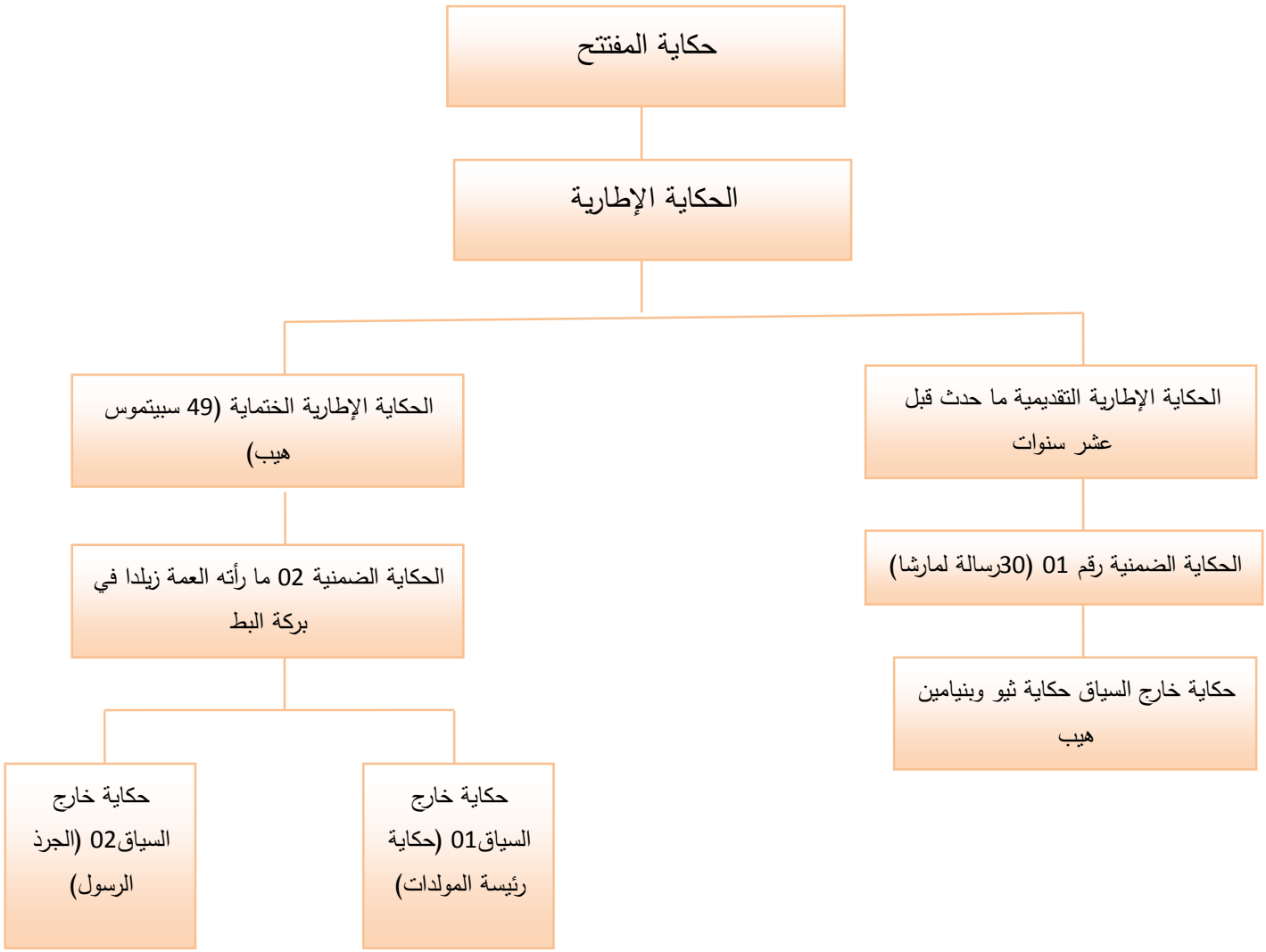
المغزى من حكاية رئيسة المولدات؟ هو: تجنب أذية الغير لأن لكل فعل رد فعل يساويه في الشدة ويعاكسه في الاتجاه وهذا حسب القانون الثالث **لنيوتن** وهو ما يتماشى مع حديث رسول الله ﷺ والذي جاء في فحواه: كما تدين تدان، وهو ما يتطابق مع المثل الشعبي القائل: من حفر حفرة لأخيه وقع فيها، وهو ما حدث لرئيسة المولدات والتي سيقت من نفس الكأس الذي سقته **لسارة هيب**، بعد أن قامت بخطف رضيع أسرة هيب المولود حديثا، والذي هو **سبيتموس هيب**.

ومن هنا نجد أن الروائية هنا أرادت إيصال رسالة مفادها أن تعمل لغيرك ما تحبه وأنت لنفسك.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص551.

شجرة الحكايات:



الشكل رقم (21): يمثل مخطط تنظيمي لشجرة الحكايات

حيث تبرز شجرة الحكايات التنظيم التسلسلي الحكايات داخل الرواية، ابتداء بحكاية المفتتح، وانتهاء بحكاية خارج السياق، وهذا مرورا بالحكاية الإطارية بنوعيها التقديمية والختامية والحكايات الضمنية المندرجة تحت كل نوع.

إذا فحكاية رئيسة المولدات هي حكاية من حكايات خارج السياق، والتي تنتمي للحكاية الضمنية 02 والمعنونة بـ: "**ما رأته العمة زيلدا في بركة البط**"، والتي تندرج تحت الحكاية الإطارية الختامية (**49 سبيتموس هيب**).

حكاية خارج سياق 02 (حكاية الجرذ الرسول)؟

والتي جاءت ملخصة ضمن الرواية كالآتي: "في نهاية الأمر، ثم إنقاذ **ستانلي** من السجن الذي كان حبيسا فيه أسفل الألواح الخشبية لأرض غرفة السيدات على يد جرذ قديم من مكتب الجرذان كان قد سمع عما حدث له قضى **ستانلي** بعد ذلك فترة يتعافى فيها في مأوى للجرذان فوق سطح البرج عند بيت البوابة الشرقية"[1] وهذا يعني أن **ستانلي** نجى حقا من الموت، إضافة إلى أن **إنجي** قد نوهت لرأي **ستانلي** عن السحرة في آخر الرواية قائلة: "وفي رأي **ستانلي** لو فكر أحد في أن يسأل **ستانلي** عن رأيه في السحرة في لقال الهم إن السحرة عموما، ومن يحملون منهم اسم **هيب** على وجه الخصوص، لا يأتي من ورائهم سوى المتاعب.. لكن أحدا لم يسأله"[2]، وقد كان رأي **ستانلي** آخر بضع أسطر في الرواية "**رواية سبيتموس الكتاب الأول (السحر)؛ قبل نقطة النهاية**"

التحليل:

الفكرة الرئيسية لحكاية الجرذ الرسول؟ هي: المتاعب تأتي من كل ما يتعلق بالسحرة.

المغزى من حكاية الجرذ الرسول؟ هو: الأمور ليست دائما كما تبدو فالحقائق، ليست مطلقة، وإنما هي نسبية كذلك هي نظرتنا للأمور قد تكون إيجابية أو سلبية على حسب المشاعر المخزنة في ذاكرتنا، حول المواقف التي تقع لنا، وهو بالضبط ما وقع **لستانلي** بعد أن خاض مغامرة مع السحرة انتهت بمكيدة من الأمين الأعلى، وهذا بتخطيط من **دوما دانيال** الساحر الأعظم الشرير.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص559.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص560.

والآن سنتطرق لعنصر الشخصيات ومساراتها داخل رواية **سبيتموس هيب** الكتاب الأول "السحر" كالآتي:

3.الشخصيات ومساراتها:

تتخذ الرواية من الشخصيات مكونا هاما في تشكيل مخيالها الروائي، حيث نجد أن لكل شخصية من الشخصيات دورها المنوط بها ضمن إمبراطورية الشخصيات داخل الرواية؛ أي إن لكل شخصية هدف تسعى لتحقيقه، وهذا عن طريق السير وفق مسار معين، والعبور على مجموعة من الأمكنة والشخصيات التي وضعها الروائي في مسار هذه الشخصية لغاية ما أو كشيء قدري لا بد من خوضه.

وقد رأى **فيليب هامون(Philip Hamon)**: "إن الشخصية علامة تلعب دورا أساسيا في التواصل بين النص والمتلقي، وبينها وبين مختلف الشخصيات الروائية وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البنية السردية"[1] ؛ أي إن شخصية هي عبارة عن حلقة وصل بين جميع أطراف البنية السردية للرواية (الداخلية والخارجية).

وعن مفهوم الشخصية تحدث **محمد بو عزة** في كتابه "**تحليل النص السردي**"؛ حيث قال: "يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، ففي النظريات السيكولوجية التي تتخذ الشخصية جوهرا سيكلوجيا، وتصير فردا شخصا؛ أي ببساطة كائنا إنسانيا"[2] ؛ بمعنى أن الشخصية تحتل مكانة جوهرية كونها عنصرا محوريا في السرد مما يحيلها نحو الشخصنة.

---

[1] خولة هولي بوزياني: المرجعيات الثقافية في رواية السيدة دالاوي لفرجينا وولف –دراسة نقدية ثقافية–، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب عالمي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020–2021م، ص35.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص39.

كما تعرف أيضا الشخصية على أنها: هي الركيزة الأساسية التي تبني عليها الرواية، وهذا عائد للمكانة التي تحتلها في العمل السردي كونها أهم مكوناته ومحرك الأحداث فيه، فهي إذن محور أساس التجربة الروائية، حيث يعمد إليها الروائي قصد تصوير عوالمه الواقعية، والفوق واقعية، وهو ما أعرب عنه **سعيد بنكراد** في كتابه المعنون بـ: "**سيميولوجية الشخصيات السردية**" حينما تحدث عن رأي الناقد **كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-strauss)** في الشخصية، إذ يقول: "إن الشخصية في تغيرها وتحولها المستمرين تمنحنا (...) فرصة ثمينة لإدراك المضمون الحقيقي للحكاية"[1]، أي إن تطور الشخصية نحو هدفها المنوط بها، يكشف لنا عن الرسالة المشفرة التي تحملها الرواية للمتلقي.

في حين تعرف الشخصية الروائية على أنها تلك الشخصية التي تكون عبارة عن امتداد لفكر الكاتب (الأديب)، حيث تتعدد أصناف شخصيات الروائية ما بين بشرية وغير بشرية، (عجائبية) وهذا نظرا للدور الهام الذي تلعبه الشخصيات الروائية في بلورة الرؤى الواقعية والأسطورية (الحقيقية والمتخيلة)، حيث ينجذب الروائيون إلى كل ما هو غير مألوف، والذي يكون مترجما داخل الشخصية أو الشخصيات الحكاية أو العالم التخيلي أو الفضاء أو الفضاءات المكانية، وهذا بهدف جعل المتلقي مبدعا آخر للنص، والذي يتحقق من خلال تأويله له.

هذا (الغير مألوف) والذي يتمثل في العجائبية أو (الغرائبي) داخل النص الروائي، ما هو إلا خاصية خطابية تمنح الشخصيات والأماكن والأشياء بعدا آخر ودلالة أعمق، وهذا من خلال ما تثيره من دهشة وحيرة، والتي تنتج من كونها شيئا خارجا عن المعتاد.

أما الآن فسوف نعرج لوج عالم **إنجي ساج** الفانتاستيكي، والذي ترجمته لنا ضمن رواياتها **سبيتموس هيب** الكتاب الأول "**السحر**"، وهذا عن طريق دراسة الشخصيات ومساراتها، والتي

---

[1] سعيد بن كراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة أنموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص26.

امتازت الرواية بكم هائل منها، مما اضطرنا لانتقاء الأبرز، والأهم من حيث غاية وهدف التوظيف التي تخدم موضوعنا، وبهذا ارتأينا أن نقسم الشخصيات الرواية كالآتي:

الشخصية البطلة: وهي الشخصية التي تكون مثار، أكبر كم من الجدل داخل الرواية، وهذا لما تثيره من تساؤلات واستفسارات داخل ذهن القارئ (المتلقي).

كما نجد لشخصية البطل العديد من التعريفات، والتي من بينها التعريف الذي قدمه **كارم محمد عزيز** في كتابه "**البطل الشعبي**" والذي يتضح من خلال قوله عنها أنها هي: "الشخصية الرئيسية في حكاية أو ملحمة من النوع المعروف بالأدب البطولي"[1]، أي إنها شخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثيل ما أراد تصويره وما أراد التعبير عنه، فهي تعد الحجر الأساسي في تكوين وبناء الرواية.

كما أورد في تعريفٍ آخر أن: "البطل يعتبر شخصًا مقدسًا، وكان يعتقد بانحداره من سلالة الآلهة، ولم تكن خوارقه تقف عند حد نجاته هو من الموت، بل كانت تمتد إلى نجاة شعبه معهُ"[2]؛ وفي هذا إشارة إلى القوة الخارقة التي يمتاز بها البطل عن غيره.

ومنه نستشفُ أنَّ الشَّخصية البطلة هي الشَّخصية الرئيسية ذات السِّمات السِّحرية الخارقة، والتي تحيط بها هالة من الطاقة المقدسة المبثوثة من طرف الآلهة.

وقد تمثلت الشَّخصية البطلة ضمن رواية "سبيتموس هيب الكتاب الأول "السِّحر"، في شخصية سبيتموس هيب (الفتى 412)، والتي تكون دراستها كالآتي:

سبيتموس هيب (الفتى 412): والذي وصفته الروائية بقولها: "بدا عليه الذعر. نظرت مارشا محدقة به بمنظره الذي يوحي بأنه طفل ضال، كان يرتدي زي الحراس الرسمي، وهو زي

---

[1] كارم محمد عزيز: البطل الشعبي (البطولة والبطل في أسفار المقر العهد القديم دراسة فولكلورية مقارنة)، مكتبة النافذة، الجيزة، ط1، 2006م، ص33.

[2] المرجعْ نَفسهُ، ص34.

سخيف مصنوع من قماش قطني خفيف يتكون من سترة مقلمة باللونين الأحمر والأبيض بأهداب أرجوانية مكشكشة حول الأمام، ويعتمر قبعة صفراء متهدلة، ويرتدي سروالاً أبيضًا محكمًا، وحذاءً طويلاً أصفرًا، ويمسك عصا رمح ثقيلة بيده اليسرى التي كانت عارية وزرقاء من شدة البرد"[1]، وهذا هو شكل الفتى 412 عندما وجدته مارشا عندما كان يعمل في جيش الشباب.

والآن سنتطرق لمسار ومراحل تطور الشَّخصية البطلة والموضحة في الجدول الآتي:

مسارها / مراحل تطور الشخصية	الوصف	الالتقاء بالشخصيات	الأماكن	الهدف
المرحلة (1) سبيتموس هيب الرضيع	وصفته الروائية بقولها: "إنه الابن السابع للابن السابع"[2]. وسبيتموس هيب هو أصغر أبناء سايلاست هيب وسابعهم.	سارة هيب: التي أنجبته والمولدة لرئيسة المولدات التي قامت بخطفه: «تمامًا أنها حاولت أن تعيد للرضيع انتظام أنفاسه لكنها فشلت، وتتذكر منظر رئيسة المولدات وهي تلف عزيزها سبيتموس من رأسه إلى أخمص قدميه بالضمادات"[3] وتهرب به بعيدًا	من غرفة أسرة هيب إلى حضانة جيش الشباب.	أخذه إلى دوما دانيال ليجعله تلميذًا له
المرحلة (2) الفتى 412 من جيش الشباب.	وصفته "إنجي ساج" قائلة: "أنه غالبًا لا يعرف شيئًا في حياته سوى جيش الشباب الذي عاش فيه طوال عمره ولم يكن لديه يومًا أم ولا	مارشا وجينا ونيكو آلثر ميلا وسايلات هيب وماركسي والعمة زيلدا.	من عمله كحارس في جيش الشباب إلى حراسة برج السِّحرة إلى هارب من الجيش ينتقل مع السِّحرة من	دخوله في مغامرة مع السِّحرة لتغيير مجرى حياته.

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص33-34.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص51.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص08.

	أب. إنه ليس مثلنا"[1]؛ فعلاً.		البرج إلى مستنقعات مرام.	
المرحلة (3)	وصفه: «ثم نظر آلثر إلى الفتى 412 نظرة مداعبة وقال له: هناك شخصٌ آخر يبدو أنه هو أيضًا كبر، إن نحافة هؤلاء الشباب في جيش الشباب تقطع القلوب لقد سرني أن أجدك قد امتلأت قليلاً وليس هذا فقط ما تغير"[2].	كلُّ الشخصيات + مارشا.	الانتقال من مستنقعات مرام إلى برج السِّحرة.	مساعدة مارشا والاستفادة من قواه السِّحرية.
المرحلة (4) سبيتموس هيب	وصفحة الروائية بقولها: "أعتقد أن عينيك بالفعل بدأتا تتحولان إلى اللون الأخضر، تماماً مثل أبيك ومثلي ومثل إخوتك"[3]. وهذا عائد لامتلاكه قوى سحرية.	كل الشَّخصيات السابقة الوارد ذكرها وأهمهم سارة هيب والدته والتي همست قائلة عن معرفتها الحقيقة: "سبيتموس"[4].	من بركة البط إلى غرفة أسرة هيب.	جلاء وظهور الحقيقة.

الشكل رقم (22): يمثل جدول يوضّح مسار ومراحل تطور الشخصية البطلة ضمن الرواية.

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص203

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص431.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 544.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص543.

حيث يعمل الجدول على تحديد مسار ومراحل تطور الشَّخصية البطلة ضمن الرواية، والملاحظ هنا أنَّ شخصية البطل قد مرت بعدَّة مراحل وعدَّة تطورات أدَّت في نهاية المطاف إلى تكوين شخصيته، وجعله قوي وذو هدفٍ يسعى لتحقيقه.

كما نجد أنَّ الروائية قد تطرقت للعلاقة التي تربطه بجينا حيث قالت:"فلقد أحبت الفتى 412"[1]، وهذا يوضِّح مدى عمق وجمال العلاقة التي تربط بينهما.

أمَّا عن لقبه الذي أُطلق عليه في جيش الشباب "الفتى 412"، فقد عبَّر عن سره بشكلٍ أو بآخر، وهذا ما وجدناه عندما قمنا بجمع أرقام هذا الاسم، فعند جمعها تعطي الرقم 7، وهو ما يوحي بأنَّ القدر كان معه.

ومنه نجد أنَّ الروائية أعطت للشَّخصية البطلة حماية إلهية وهو ما اتضح من خلال تتبع مسار ومراحل تطور هذه الشَّخصية.

الشَّخصية المحورية: وتعد من أهم الشَّخصيات الروائية داخل الرواية؛ حيث تعتبر مكونًا أساسيًا من مكونات الخطاب والعالم الروائي المتخيل.

وقد عمل "محمد معتصم" على تعريفها في كتابه بنية السرد العربي على أنها هي الشَّخصية التي تقوم: "بدور محوري تحيط بها مجموعة من الشَّخصيات الروائية الأخرى وترتبط بها، وتدور في فلكها، وهي بذلك تشكل عالمًا مستقلاً بذاته، له محكي خاص به، وله أفعاله وأحداثه وشخوصه"[2]. هذا بالإضافة إلى احتكاكها المباشر بالشَّخصية الرئيسية؛ فهي تلعب دور المُلازم

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص 322.

[2] محمد معتصم: بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص 121.

له خلال رحلته داخل الرواية، كما أنها تساهم في تغيير وتطوير شخصيته باتجاه الهدف الذي وظف الروائي هتين الشَّخصيتين من أجله.

كما نجد أن " إنجي ساج" قد قدمت وصفًا للون الذي تمتاز به عيني الشَّخصية المحورية قائلةً عنهما: "تلاقت عينا الرضيعة البنفسجيتان الداكنتان مع عيني سارة، ونظرت إلى سارة بوقار وكأنها تقول لها: "إذن، أنت تعلمين الآن" وبرفق، أعادت سارة جينا إلى سلتها"[1]، هذا اللون البنفسجي الداكن لهتين العينين اللتين تخصَّان الشَّخصية المحورية، يعود فيه الأصل إلى الدماء الملكية التي تسري في هتين العينين.

والآن سنتطرق لمسار ومراحل تطور الشَّخصية المحورية، والموضَّحة في الجدول الآتي:

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول السِّحر"، ص 14.

مسارها / مراحل تطور الشخصية	الوصف	الالتقاء بالشخصيات	الأماكن	الهدف
المرحلة (1) الطفلة الرضيعة	وصفت "إنجي" الطفلة الرضيعة قائلة: «ولدهشته، وجد نفسه يحدق إلى عينين مهيبتين لطفلة رضيعة»[1]. هذه الطفلة «التي لم يتجاوز عمرها بعد بضع ساعات قليلة»[2] أي أنها حديثة الولادة	الملكة: «فلقد ذكرتا أنها قتلت يوم مولد رضيعتها»[3]. على يد السفاح الذي حاول قتل رضيعتها. مارشا وآلثر اللذان قاما بحمايتها. سايلاس وسارة اللذان قاما برعايتها.	من غرفة العرش: إلى تحت جذوع الأشجار خارج أسوار القلعة واستقرارًا عند غرفة أسرة هيب.	حمايتها
المرحلة (2) جينا	والتي عبّرت عنها "إنجي ساج" قائلةً: «أي إنَّ الموضوع حدث منذ ستة أشهر كاملة»[4]، أي أن عمر جينا في هذه المرحلة هو ستة أشهرٍ كاملة. لتضيف واصفةً جينا بقولها: «فتحكي عن مناغاة جينا، وعن سنها الجديدة التي ظهرت، وكيف أنَّها بدأت الآن تجلس وتمسك فنجانها بنفسها»[5]، هذا ما يميزها في مثل هذا السن	أسرة هيب: «وهكذا استقرت الصرة وسط أفراد أسرة هيب، وسُميت جينا نسبةً إلى اسم والدة سايلاس»[6]. ليكون ذلك دليلاً على جعلها فردًا من أفراد أسرة هيب. سالي مولن الجاسوسة. ليندا لين	في غرفة أسرة هيب، والتي قالت عنها "إنجي ساج" «حول فتاة صغيرة شعرها أسود تجلس إلى مائدة كانت خلافًا للجو العام الذي يسود الغرفة- مفروشة بمفرشٍ أبيض نظيف»[7]. كل هذا داخل غرفة أفراد أسرة هيب	جعلها فردًا من أفراد أسرة هيب

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس الكتاب الأول "السحر"، ص03

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص04.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص12.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص12.

(5) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص13.

(6) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص07

(7) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص13.

المرحلة (3) الأميرة	وقد أطلقت عليها الروائية لقب الأميرة في هذه المرحلة حينما قالت مرحبًا أيتها الصغيرة»[1]، وهذا ما وافق عيد ميلادها العاشر، فجينا هي وريثة العرش فقد باتت شابة بعينين بنفسجيتين داكنتين وشعر طويل»[2]، بعد أن بلغت سن العشر سنوات	عودة مارشا وآلثر (شبح آلثر ميلا) سايلاس سارة والأبناء	من غرفة أسرة هيب إلى برج السحرة إلى غرفة مارشا	كشف الحقيقة المخبأة من أجل حمايتها من الخطر.
المرحلة (4) مغامرة الأميرة	وصفتها الروائية بقولها: «وهما تمعنان النّظر في الملكة الجديدة، وقالت التنين في سرها إنها ملكة شابة، لكن لا بأس في ذلك.. وانحنت لها برأسها احترامًا»[3]، وهذا يعني أنَّ جينا باتت شابةً الآن.	لقد عدَّت الروائية المركب التنينية شخصية أسطورية، حيث عبَّرت عن ذلك قائلةً: «وظلت تنتظر اللحظة التي تلقي فيها الملكة حول عنقها»[4]، وهذا لتحريرها من سجنها الأبدي.	من معبد راع إلى ظهر المركب التنينية	زيارة المركب التنينية كل عام لأداء الطقوس العودية.

الشكل رقم (23): يوضح مسار ومراحل تطور الشَّخصية المحورية ضمن الرواية.

حيث يعمل الجدول على تحديد مسار ومراحل تطور الشَّخصية المحورية داخل الرواية، من بداية انطلاق السرد القصصي وإلى غاية انتهائه.

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر، ص53.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص24.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص480.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص480.

كما نجد أنَّ الروائية قد تطرقت للعلاقة التي تربط بين الشَّخصية المحورية والشَّخصية البطلة، قائلةً عنها: "كنت دائمًا أعتقد أنَّه أخي التوأم، لكن اتضح أنه ليس"[1] كذلك.

وفي هذا إشارة لكون الروائية قد وظفت هاتين الشَّخصيتين على أساس أنهما توأمان؛ وهو ما اتضح في الكثير من الأمور، فچينا تشترك مع الفتى 412 (سبيتموس هيب) في صفات وشروط البطل المؤله وتتقاسمها معه.

ومنه فإن الشَّخصية المحورية داخل الرواية، ما هي إلا امتداد للشخصية البطلة.

4. الفضاءات وتأثيثها:

تتعدد وتتنوع الملامح التي تتسم بها فضاءات الرواية بين ميزتي الدلالة والرمزية العائدة للأبعاد الأسطورية والتي تخص الفضاءات في حد ذاتها، والأشياء المؤسسة لها داخل المتن الأسطوري، وهو ما ذهبت إليه **هنية جوادي** في رسالة الدكتوراه الخاصة بها المعنونة "**بصورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج**"، والتي تطرقت فيها لما ذهب إليه **بيرسي لوبوك(Percy Lubbok)** في كتابه "**صنعة الرواية**"، حيث تحدث عن **بلزاك** وتفصيلات المكان، حيث أشار إلى أن **بلزاك:** "لا يستطيع أن يفكر في شخصيات بمعزل عن البيوت التي يقطنونها (...) وأنه لا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوم بأية حال، دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به"[2]، بمعنى أن الشخصيات والفضاءات والأشياء ترتبط ارتباطا وثيقا بعضها بعض، وهذا من أجل الوصول إلى الدلالة الرمزية المراد الوصول إليها والتي توحي بها عوالم الرواية وتشير فيها إلى محفزات النزوع الأسطوري.

وفي هذا العنصر المعنون بـ: "**الفضاءات وتأثيثها**" سنتطرق لكل واحد منها بالتفصيل، كالآتي.

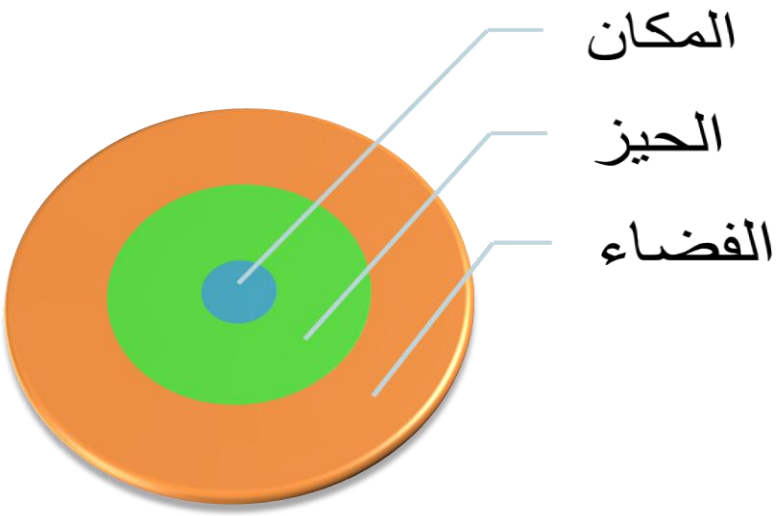
---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص399.

[2] جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة لنيل شهادرة الدكتوراه في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013م، ص41.

- **الفضاءات (الفضاء والرواية):**

تستحوذ الفضاءات السردية على السمات الخطابية داخل النص الروائي، وبهذا يكون الفضاء السردي عنصر أساسي للخطاب الروائي، ينفتح على أوسع الفضاءات؛ فالفضاء أشمل وأوسع من الحيز والمكان، لأنه يحتويهما معا.



الشكل رقم (24) الفرق بين الفضاء والمكان والحيز.

وقد نوه **محمد الأمين بحري** في رسالة الدكتوراه الخاصة به والمعنونة بـ: "**بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية الطاهر والطار- الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي**" إلى مفهوم الفضاء وعلاقته بالمكان، حيث قال: "وتجدر الإشارة قبل الخوض في التفاصيل إلى أن ما نطلق عليه تسمية الفضاء في دراستنا هذه، هو ذلك الامتداد اللامتناهي الذي تقابله في الفرنسية لفظة (ESPACE) كون مفهوم الفضاء لا يقتصر على لعب دور صنوه الأقرب (المكان)

(Le Lieu) كما فهمه بعض الدارسين والمترجمين"[1]، وهذا يعني أن الفضاء أوسع أفقا من المكان، والذي يشكل صورة جزئية من صور الفضاء، وبهذا يكون المكان جزء من الفضاء.

ومنه نستنتج أن الفضاءات أوسع وأشمل، وهو ما يجعل منها مناخا ملائما للتأويل واستخراج المعاني والدلالات.

والآن سنتطرق لدراسة أبرز الفضاءات المتواجدة والموظفة في رواية "**سبيتموس الكتاب الأول (السحر)**"، والتي تخدم موضوع العود الأبدي، والتي تكون كالآتي:

– **برج السحرة:** وهو عبارة عن بناء شاهق الارتفاع يمتد إلى حد تكون مشاهدة الغيوم تطفو تحته أمرا ممكنا، وقد عبرت عنها **إنجي ساج** داخل الرواية بقولها: "أما ما رأته فكان يفوق الخيال لقد رأت برج السحرة وهو يرتفع عاليا أمامها، ومن فرط ارتفاعه يكاد معظم الهرم الذهبي الذي يتوج قمته يختفي وسط تجمعات من السحب المنخفضة كان البرج يبرق بلون فضي لامع في ضوء شمس الشتاء، ومن شدة لمعانه تألمت عينا **جينا**، بينما كان زجاج مئات النوافذ الصغيرة يتلألأ بلون أرجواني، ويومض بلون داكن غامض يعكس الضوء كاتما الأسرار التي تختبئ وراءه"[2] واللون الأرجواني هنا دليل على امتلاء البرج بالقوى السحرية.

كما تطرقت الروائية لوصف برج السحرة وذكر عدد الطوابق التي يتكون منها قائلة عن ذلك: "ويبلغ ارتفاع برج السحرة واحدا وعشرين طابقا، الطابقان العلويان يملكهما الساحر الأعظم، وكل طابق بعد ذلك يشغله جناحان للسحرة"[3] وهو وصف عام لطوابق البرج برج السحرة.

وقد أضافت الروائية وصف الهالة المحيطة بالبرج، حيث قالت: "وأحاط بالبرج سديم أزرق رقيق له وميض يخفي حدوده، حتى إنه كان من الصعب على **جينا** أن تحدد أين ينتهي البرج

---

[1] محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية (الطاهر وطار–الأعرج واسيني–أحلام مستغانمي) رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008–2009م، ص17.

[2] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص58–59.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص77.

وأين تبدأ السماء، وبدأ الهواء هنا مختلفا أيضا، حيث تنبعث منه رائحة غريبة ذكية رائحة تعاويذ سحرية وبخور عتيق، ثم أدركت **جينا** وهي تقف عاجزة عن أن تخطو خطوة أخرى للأمام، أنها محاطة بأصوات؛ أصوات من رقتها لا تُسمح وصفات سحرية وتعاويذ قديمة من زمن سحيق"[1]، بمعنى أن البرج مليء بالسحر القديم والذي يجدد يوميا وبطريقة دورية عن طريق الوصفات السحرية والتعاويذ الغائرة في القدم.

وكون أن البرج بناء مقدس، فهو ما جعل حوائطه تبنى من الذهب، وهو ما عبرت عنه الروائية قائلة: "تنظر في دهشة إلى مظاهر الثراء غير المألوف المحيط بها، وهي واقفة مدهوشة في هذا البهو الدائري العملاق الذي كانت حوائطه الذهبية تظهر عليها صور تختفي لتظهر غيرها منها شخصيات أسطورية، ورموز بلاد غريبة.. كان الهواء دافئا، يعبق برائحة بخور وهمهمات رقيقة، هي أصوات السحر الذي يمارسه يوميا ويحافظ على استمرار حياة البرج"[2]؛ أي أن حياة البرج تعتمد على التكرار الدوري للطقوس السحرية اليومية التي يمارسها الساحر داخل البرج، والتي من أدواتها البخور والوصفات السحرية.

ومن هنا نجد أن برج السحرة هو بناء فاهر الثراء يملؤه السحر والتعاويذ السحرية التي تجدد على مدار اليوم، والفصل والسنة.

دلالته:

يدل برج السحرة على طاقة المكان السحري المقدسة، وهذا عائد لكونهما مكان مقدس، مرتبط بالسماء (متصل بها)، وهو ما يجعله يجذب إليه السحر بمختلف أشكالهم وأنواعها.

أي إن طاقة برج السحرة هي طاقة جذب سحرية مقدسة.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص59.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص63.

رمزيته:

يرمز برج السحرة للقداسة (قداسة المكان) كونه يمثل سرة الأرض في الرواية. كما يرمز للسحر والقوى السحرية؛ فهو بمثابة مغناطيس ضخم يجذب السحر والسحرة، إضافة إلى أنه يرمز كذلك للدور التكراري الذي يخضع له السحر داخل البرج يوميا عن طريق فعل الطقوس بغرض استحضار "وصفات سحرية وتعاويذ قديمة من زمن سحيق" [1]، وهو ما يعرف بالعود الأبدي.

علاقة برج السحرة بجينا والسحرة:

تمثلت علاقة **جينا** ببرج السحرة في إحساسها بالخوف النابع من كمية السحر والطاقة السحرية المتواجدة هناك، وهو ما عبرت عنه الروائية بقولها: "ولأول مرة منذ أن تركت جينا بيتها وجدت نفسها تشعر بالخوف، ومدت **مارشا** ذراعها، وأحاطت بكتفي **جينا** بطريقة مطمئنة فحتى **مارشا** لم تنسى شعورها ساعة رأت البرج لأول مرة، كان شعورا مرعبا"[2]، فحتى **مارشا** ساورها نفس الإحساس بالخوف في يومها الأول داخل البرج.

فراحت تسري عن **جينا** بحركتها السحرية العجائبية على الرمال، والتي قالت عنها الروائية: "ثم تحركت الأرض تحت قدمي **جينا** كأنها رمال تتألف من مئات الألوان المختلفة، وأخذت هذه الرمال تتراقص حول حذائها الطويل، وكتبت بوضوح (مرحبا، مرحبا أيتها الأميرة)، حدقت **جينا** إلى هذه الكلمات بدهشة وهي تتغير وتكتب لها أسرعي!" [3] وهذا مثال صغير عن السحر الموجود في البرج.

أما فيما يخص علاقة السحرة ببرج السحرة، فالبرج يمثل مكان تواجد السحرة، وعيشهم وممارستهم لطقوسهم اليومية والدورية، وتجديدهم للسحر القديم المنقوش في جدران البرج.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص59.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص59.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص63.

-ماسورة القمامة:

وهي عبارة عن بناء ضخم من الأردواز يأخذ شكل انسيابية جسم الأفعى والثعبان، وقد انقسم وصف الماسورة في الرواية إلى وصف داخلي ووصف خارجي، أما وصفها الداخلي فهو كالآتي: "كان السطح الداخلي لماسورة القمامة باردا زلقا كالثلج؛ فالماسورة مصنوعة من الأردواز الأسود"[1]، وهو ما يشبه جوف الثعبان الأسود من الداخل.

كما قدمت الروائية وصفا خارجيا لها، حيث قالت عنها: "كانت ماسورة القمامة ملتفة كالثعبان حول برج السحرة كأنها عملاق ضخم مدفون بشكل عشوائي في أعماق جدرانه السميكة، كانت الماسورة تهبط بانحدار شديد بين كل طابق وآخر"[2]؛ وبهذا تكون ماسورة القمامة بمثابة الحبل السري الذي يربط برج السحرة في الأرض، وكون أن الماسورة تلتف بشكل دائري آو لولبي فهو ما يجعل منها رمز الأبدية والخلود؛ لشبهها الكبير بالثعبان الذي يشكل دائرة، وهو يعظ ذيله.

أما مسارها، فقد كان من بدايته لنهايته يشبه مسار جسم الثعبان الذي قالت عنه **إنجي:** "وأخيرا، ذهبت بهم الماسورة بعيدا عن المطابخ، وبات الوضع أنظف قليلا، لكن (...) مع انحدار الماسورة بشكل حاد أسفل سور القلعة قاصدة وجهتها الأخيرة عند مقلب القمامة على ضفة النهر"[3]، بمعنى أنهم وصلوا أخيرا إلى نهاية رحلتهم داخل الماسورة عند باب الجرذان.

ومنه فإن ماسورة القمامة تمتد بشكل انسيابي مطابق، ومشابه لجسم الثعبان أو الأفعى.

دلالتها:

تدل طاقة الماسورة على طاقة حركة ودوران، أي أنها تواكب حركة الكون، وهو ما يتضح في رمز العود الأبدي والمتمثل في الأفعى أو الثعبان الذي يضع ذيله في فمه وهو ما يتوافق مع شكل الماسورة.

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص75.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص77.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص80.

رمزيتها:

ترمز للدورة الحياتية في الطبيعة والتكرارية، والتي تأخذ شكل ثعبان ليكون بذلك رمز للعود الأبدي؛ وهذا لكون الثعابين خالدة، لأنها تتجسد في نفسها عندما تسلخ وجلودها.

علاقة ماسورة القمامة ببرج السحرة وبالهاربين:

تتمثل علاقة ماسورة القمامة ببرج السحرة، في كون أن كليهما بني على يد نفس البنائين، وهو ما يتضح في قول الروائية: "فأما الماسورة كانت مصنوعة من الإردواز الأسود قام بتقطيعه ووصله بإحكام البناءون البارعون الذين بنوا برج السحرة منذ مئات السنين، وقد أقيمت الماسورة بميل شديد"[1]، وهذا يعني أن ماسورة القمامة بنيت توافقا مع بناء برج السحرة منذ مئات السنين، وهو ما جعل العلاقة بينهما علاقة تكامل جزء من كل.

أما عن علاقة ماسورة القمامة بالهاربين، فقد تمثلت في علاقة خوف من الوحدة والظلام المجهول، وهو ما عبرت عنه الروائية في قولها: "ولكن أسوء ما كان في الأمر هو الظلام؛ فالظلام كان حالكا وعميقا، لا يمكن اختراقه، كان يضغط على **جينا** من كل جانب"[2] مما أصابها بالهلع الشديد، وهو نفس الأمر الذي أصاب **نيكو**: "ولم يكن يدرك، حتى اللحظة التي قفز فيها بداخلها أنه يفزع من الأماكن المغلقة إلى هذا الحد"[3]، وهو اكتشاف لا يحسد عليه في وضع كهذا، وبالعودة إلى **جينا**، فقد بدأت تشعر بالاختناق وهو ما عبرت عنه **إنجي** بقولها: "لا يخالجهم شعور بأنها ستظل وحيدة إلى الأبد في هذا الظلام"[4] فضيق المكان ورطوبته، إضافة لعنصر الظلام المهيمن على المكان، كان له أثر على نفسية الجميع، إلى أن: "باتوا الآن في نهاية رحلتهم"[5]، وهو ما أفرحهم لدرجة لا توصف.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص75.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص81.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص78.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص80.

[5] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص27.

فرغم كون الماسورة مخيفة بالنسبة لهم، إلا أنها قامت بإنقاذهم، وهذا على الرغم من أنهم كانوا بمثابة الطعام بالنسبة لها. فإذا اعتبرنا الماسورة ثعبانا وأفعى أرجوانية ضخمة، فإن الهاربين **(جينا ومارشا ونيكو وسايلاس)** مثل المسار الذي يسلكه الغذاء داخل هذه الأفعال.

-أرض الأشرار:

وهي أرض تقع خارج القلعة وبعيدا عنها في أقصى الغابة بعيد الحقول، وقد ذكرتها **إنجي ساج** عند قولها: "وفي كل عام، كان يقطع رحلة طويلة ومروعة إلى أرض الأشرار. ليقابل الساحر أعظم سابقا، تحول إلى **نكرومانسر**، وهو **دوما دانييل** يطلعه على آخر التطورات التي توصل إليها"[1]؛ أي إن أرض الأشرار هي مكان وجود **النكرومانسر دوما دانيال**.

دلالتها: تدل على وجود قوى الظلام السحرية الشريرة، بما فيها من كائنات ظلامية وسحر أسود.

رمزيتها: ترمز للثنائية الضدية التي تكون منها الكون، وهي ثنائية النور والظلام، الخير والشر.

علاقة الأشرار بدومادانيال:

تمثل أرض الأشرار المكان الذي يقيم فيه الساحر **النكرومانسر دوما دانيال** وأتباعه، والتي عبرت عنها **إنجي** قولها: "ولدى وصولهم إلى المكان الذي يقيم فيه **دوما دانيال** في محجر الإردواز القديم في بلاد الأشرار، فالشرير **دوما دنيال** يقيم في أرض الأشرار.

ومن هنا نجد أن العلاقة التي تربط بين أرض الأشرار **ودوما دانيال**، هي علاقة انتماء، كون أن الساحر الأعظم **النكرومانسر**، يقيم في أرض الأشرار، ذلك المكان المرعب والمخيف، والمليء بالسحر الأسود والمتوافق معه.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص547.

إذا نستشف مما سبق أن تأثيث الروائية للفضاءات داخل الرواية لا يكون عبثا، وإنما يكون بدلالة ورمزية بغية الوصول للهدف المنشود، والذي يتحقق عبر علاقة الشخصيات الروائية بالفضاءات.

والآن سنتطرق لرمزية الأشياء ضمن رواية "**سبيتموس الكتاب الأول (السحر)**" كالآتي:

- رمزية الأشياء:

تتنوع رمزية ودلالة الأشياء ضمن المتن الروائي؛ وهذا لما لها من قيمة جوهرية في تتبع مسيرة العود الأبدي وتوزيعهِ ضمن الأحداث الروائية؛ فالأشياء عبارة عن أثار تسمع للقارئ بإزاحة اللثام عن ما هو مخفي و مشفر بقصد التمويهِ؛ أي إنها كالأحجية التي تتطلب إعمالاً للعقل بغرض ربط قطع الألفية مع بعضها البعض، وهذا من أجل الحصول أو الوصول إلى السر الموزع والمبثوث بين ثنايا النص الروائي، وبهذا تعطي صورة واضحة للرسالة التي ضمنها الروائي روايتهُ.

كما نجد أن الأشياء تتميز بالفردية؛ فـ لكل شيء رمزية ودلالة معينة تجعل منهُ شيئًا فريدًا من نوعهِ ومختلفًا عن غيرهِ، فهي ذات طبيعة عجائبية مثيرة للاهتمام والاستغراب، وبذلك تكون ذات بعد رمزي ودلالي عميق، مما يخولها لبناء عالم مقنع (مصطنع).

أما بخصوص العلاقات فإننا نجد أن الأشياء ترتبط ارتباطًا كبيرًا ووثيقًا بالشخصيات الروائية ظاهريًا، والذي يحيل باطنيًا إلى علاقة الأشياء بالأصل المشفر داخل الرواية والمتمثل في العود الأبدي (والذي يمثل المغزى المنشود من كل هذا الطرح).

ومن أبرز الأشياء التي قامت الروائية "إنجي ساج" بذكرها وتوظيفها في روايتها "سبتيموس هيب الكتاب الأول "السحر" "، والتي كان لها أبرز الأثر على القارئ والمتلقي معًا نجد:

-**الصرة:** حيث تحدثت عنها "إنجي ساج" داخل الرواية قائلة: "وهنالك، وقعت عيناهُ على صرة أسفل إحدى الشجيرات الصغيرة على جانب الطريق، فانحنى ورفعها. ولدهشتهِ، وجد نفسهُ يحدق إلى عينين مهيبتين لطفلة رضيعة"[1]؛ بمعنى هذهِ الصرة تحتوي على فتاة رضيعة.

وكون أن الرواية تحتوي على صرتان إثنتان فقد أردفت "إنجي ساج" قائلةً عن الصرة الثانية: "فما إن وصل حتى انفتح الباب فجأةً لتندفع منهُ سيدة ضخمة حمراء الوجهِ ترتدي ملابس رئيسة المولدات الزرقاء الداكنة، وكادت أن تتصدم بهِ، وهي تفر من المكان. هي أيضًا كانت تحمل صرة، إلا أن كادت أن هذهِ الصرة كانت مغطاة من رأسها إلى أخمص قدميها بضمادات، وتحملها تحت ذراعها وكأنها طرد تأخرت في إرسالهِ"[2]؛ أي إن الصرة الثانية كانت نقيضا للصرة الأولى، ففي الوقت الذي كانت فيهِ الصرة الأولى مفصحةً عما بداخلها، إكتنف فحوى الصرة الثانية الغموض والغرابة.

دلالتها: الإخفاء؛ تحمل الصرة دلالة الإخفاء، ففي الصرة الأولى كان الهدف إخفاء الأمير جينا وريثة العرش، أما في الصرة الثانية فكان الهدف هو إخفاء الابن السابع للابن السابع (سبيتموس) وإدعاء موتهِ.

رمزيتها: ترمز الصرة للحقيقة المخفاة والتلاعب الموجود ضمن مقتضيات الرواية والمتن السردي.

علاقتها بسايلاس ومارشا أقرستراند:

مارشا أقرستراند: هي التي قامت بوضع الصرة الأولى؛ والتي تحتوي على الأميرة في إحدى الشجيرات الصغيرة على جانب الطريق، حتى يمكن من إيجادها سايلاس، وهذا بغرض حمايتها، وقد قالت لهُ وهي تعترض طريقهُ:" لاتخبر أحدًا بأنك وجدتها، لقد ولدت لتكون لك، مفهوم؟"[3]؛ وهكذا تكون الصرة الأولى وكأنها وديعة أودعتها مارشا أقرستراند لـ سايلاس هيب.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبتيموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص03.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص06.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص05.

سايلاس هيب: هو والد سبيتموس هيب الذي قامت المولدة باختطافه عن طريق وضعه قي صرة ولفه بالضمادات وإدعاء موته، وبهذا يكون فحوى الصرة الثانية هو الإبن السابع لكل من سايلاس هيب وسارة هيب.

ومنهُ نستنتج أن الصرة شيء محوري ورئيسي كونها تحتوي على الشخصيتين المحورية والرئيسية داخل الرواية، كما أنها تتراوح بين الإبراز والإخفاء المتعلق بالحقيقة.

-**العيون الخضراء:** هي العيون المتحولة؛ والتي يكون لونها الأصلي أي لون ماعدا الأخضر؛ حيث تتحول إلى اللون الأخضر بفعل تحقق شرط معين ألا وهو تلقي علوم السحر؛ أي دراسة السحر وفنونهِ؛ وقد أوردتها " إنجي ساج" ضمن الرواية قائلةً عنها:" هذا لأن عيني الطفل الساحر تتميزان بأنهما تتحولان إلى اللون الأخضر عندما يبدأ في تلقي علوم السحر"[1]؛ وهذا الشرط ينطبق فقط على أبناء السحرة والتي تجري دماء السحر في عروقهم.

دلالتها: كشف وفضح هوية الطفل الساحر من جهة فما إن يظهر اللون الأخضر في عينيه حتى يعرف الكل من يكون هذا الطفل، أما من جهة أخرى، وهي دليل على حصول هذا الطفل على قواه الكامنة.

رمزيتها: ترمز إلى تحقق العهد عبر ممارسة الطقوس، ففعل تعلم السحر بالنسبة للطفل الذي تسري فيه دماء السحرة هو فعل أداء الطقس بهدف استحضار قواه الخفية فظهور لون العينين الأخضر دليل على اكتساب وتفعيل هذه القوة، بمعنى أدق يتحقق فيه التنبؤ الصادر عن الأسطورة المنصوص عليها والمحتوية لهذا الشرط.

علاقة العيون الخضراء بالسحرة عموما وأسرة هيب خصوصًا: تشكل العينان الخضراوان مثار فخر لكل السحرة؛ إلا أنها باتت خطرًا يهدد صاحبها؛ وهذا بسبب تغير الأوضاع داخل القلعة؛ فالمشكلة في رأي سايلاس تكمن في تحول عيون الساحر الطفل من لونهما الطبيعي إلى اللون الأخضر مما يفضح هويتهُ، ويجعلهُ عرضةً لمجموعة من الأخطار، وهو ما رددهُ سايلاس

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبتيموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص18.

في نفسهِ وهو شارد الذهن؛ حيث قال: لكن المشكلة- هكذا حدث سره- تكمن في أن الساحر لا يستطيع إخفاء هويتهِ، فجميع السحرة، السحرة فقط، يتميزون بذلك و سايلاس لديهِ هذهِ الميزة، و كذلك سارة و الأبناء كلهم، فيما عدا نكو و جوجو، ولكن متى سيلتحق الوالدان بفصول السحرة سيكتسبان هما أيضًا هذهِ الميزة بكل تأكيد، لكن خطوة خطوة إلى ألا يخطئهم أحد"[1]؛ بمعنى أن هذهِ الميزة لا تتفعل بدون أداء طقس التعلم.

وبسبب الأوضاع داخل القلعة حرم السحر مما جعل سايلاس وسارة يضطران لتعليم أبنائهما داخل بيتهما، وهذا بتلقينهما دروس السحر بنفسهما، وهذا ما يتضح في الرواية من خلال القول الأتي:" وعندما توقفت دروس السحر في المدرسة، أخذ الزوجان يعلمان أبناءهما السحر بالبيت مساءً؛ ولذلك بعد مرور تسعة أعوام ونصف العام، كانت عيون جميع أفراد أسرة هيب قد تلونت بالون أخضر نافذ، فيما عدا فردًا واحدًا فقط"[2]؛ وهو جينا ببساطة لأنها تنتمي إلى الأسرة الحاكمة فجينا أميرة؛ وبهذا فإن الدماء التي تسري في عروقها هي دماء ملكية، أما تحول عيون جميع أسرة هيب إلى اللون الأخضر، فهو دليل على ممارستهم لطقس التعلم.

ومنهُ نستنتج أن العينان الخضراوان ميزة يعرف بها السحرة عن غيرهم، فهي كالبصمة التي تكشف عن دمائهم الدفينة فيهم.

المرأة المعدلة: هي شيء سحري؛ يحمل صفة العجائبية، ويعكس لنا الصورة خارج إطار حدودنا الشخصية؛ والذي هو عبارة عن هتك لحدود الزمان و المكان ودخول إلى الأعماق؛ أعماق الكون المجسد في الكائن الحي (الانسان)، وقد أوردت " إنجي ساج" ما جاء عن المرآة؛ قائلةً:" ونظرت في المرآة المعدلة تتفحص هيئتها[3]؛ وبمعنى أدق أي لترى انعكاس صورتها و تجسدها في الكون.

---

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص18.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 19.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص30.

كما أردفت "إنجي" كذلك؛ قائلةً:" ثم أمرت المرآة التي لديها أصلاً ميل للتوتر، وتهاب اللحظة التي تدفع فيها مارشا الباب بعنق صباح كل يوم قائلةً لها:" سالب ثمانية وثلاثة من عشرة في المائة!". وعلى مدار السنين الماضية، تعلمت المرآة قراءة وقْع خطواتها على أرواح الأرض الخشبية، ووقْع خطواتها اليوم أصابها بتوتر شديد. شديد جدا، فاعتدلت في وضع الإنتباه"[1]؛ وهذا الوصف يعطينا إنطباع بأن المرآة خاضعة لفعل التشخيص؛ فقد منحتها الروائية صفات إنسانية وطباع بشرية.

إضافةً إلى أن "إنجي" قد تطرقت أيضًا لذكر إنعكاس حذاء مارشا في المرآة؛ والذي وصفتهُ بقولها:" تلألأ حذاء جلد الثعبان الأرجواني في الضوء الذي تعكسهُ المرآة"[2]؛ بمعنى أن المرآة عاكسة لإحداثيات ودواخل ما يقابها.

ومنهُ نجد أن المرأة المعدلة شيءٌ سحري يعكس إحداثيات ودواخل ما يقابلهُ في الكون؛ وكونها خاضعة لفعل التشخيص فهذا يعيطها ميزة فهم جوهر نفس الشخصيات العاكسة لها.

دلالتها: عكس الكون الموجود بداخل الشيء المقابل لها، وتصوير الحقيقة المخبئة والمغلقة داخل هذا الشيء.

كما أن المرآة تعكس صورة الشخصية وتجسدها في الكون.

رمزيتها: ترمز المرآة لنظرية تعدد الأكوان ونظرية الأوتار والأنابيب الكونية البعدية وتوحي بفكرة العود الأبدي؛ كونها عبارة عن بوابة رئيسية ذات بعد آخر يسمح لنا برؤية الكون ضمن أعماقنا والانتقال إلى عوالم النفس والكون في دورات تكرارية.

علاقة المرأة المُعَدلة بمارشا أوقرستراند: هي علاقة مرؤوس برئيسهِ؛ والتي تتضح ضمن الرواية من خلال قول "إنجي": " وبسبب حماسها لإرضاء مارشا، جعلت صورتها تبدو أنحف بنسبة 83%، حتى بدت كحشرة عضوية أرجوانية نحيلة يرتسم على وجهها الغضب. صاحت

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص30.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص31.

مارشا بحدة:" بلهاء!"[1]؛ وبهذا تبرز لنا المرآة وتكشف لنا جانبًا من شخصية مارشا؛ وهو جانب المتسلط لشخصية الرئيس؛ والتي يعاني المرؤوس منها دائمًا إلا فيما نذر.

مما جعل المرآة تعيد حساباتها وهذا: " رغم أنها تكره أن تبدأ أصباحها بالعمليات الحسابية، ولا يساورها شك في أن مارشا تعمدت أن تعطيها هذهِ النسبة الصعبة. لماذا لا تعطيها رقماً صحيحاً للنحافة بلا كسور مثل 5%، أو حتى 10%؟ فالمرآة تحب نسبة 10% وتستطيع أن تصل إليها. ابتسمت مارشا لصورتها التي نالت استحسانها"[2]؛ وفي هذا دليل على كون مارشا قاسية على المرآة.

وهو ما يظهر جليًا في تصرفات وردود أفعال المرآة على الأوامر المعطاة لها من قبل مارشا (رئيستها)؛ وهو ما أوضحتهُ "إنجي ساج" في قولها: "فمارشا لا تصدق تمامًا أن لديها القدرة على بث الخوف في نفوس الآخرين؛ ولذا راحت تجرب بعض التعبيرات أمام المرآة، جعلت المرآة ترتجف في صمت، إلا أنها لم تقتنع بأي منها. لكن ما لم تكن تدركه مارشا أنها بالفعل تجيد إخافة الآخرين، بل إنها في حقيقة الأمر تفعل ذلك بشكل تلقائي جدا[3]، أي إن المرأة تخاف مارشا وترتعب منها، وهو ما يتضح في عبارة جعلت المرآة ترتجف في صمت.

وقد بينت إنجي ساج كيف أن المرأة تتصاع لأوامر مارشا، حيث قالت مبنيةً ذلك:" طقطقت مارشا أصابعها وقالت المرأة بحدة:" أريني ظهري!" فأظهرت لها المرآة ظهرها " الجانبين!" فأظهرت لها المرأة منظرا لكل جانب منهما[4]، بمعنى أن المرأة تنفذ أوامر الرئيسية مارشا وتطيعها طاعة كاملة

ومنهُ نستنتج أن المرأة المعدلة شيء سحري يكشف لنا انعكاس الذات العظمي في الذات الصغرى وهذا من خلال تجسد الكون فيها، وتكراره الأبدي.

---

[1] إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول " السحر"، ص31.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص31.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص32

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص32.

ملابس مارشا أوقر ستراند (أشيائها):

تمتلك مارشا اوقرستراند العديد من الأشياء العجيبة والغريبة، وهذا ما سنراه في الجدول الأتي:

عناصر الدراسة / أشيائها	مفهومها	دلالتها	رمزيتها	علاقتها بمارشا
1 حذاء مارشا المدبب والمصنوع من جلد الثعبان	والتي عبرت عنه إنجي ساج قائلة وزوج آخر أرجواني مدبب ممتد طويلا للأمام و مصنوع من جلد الثعبان"[1] كما و صفتها أيضا بقولها:" لا تستطيع أن ترفع عينيها عن الأفعى الأرجوانية التي ترفض أمامها[2] أفعى الحذاء	يدل حذا مارشا المدبب على قوة شخصيتها كما يوحي جلد الثعبان الذي صنع به حذائها بكمية السحر المتواجدة فيها و التي تؤدي إلى الانبهار	يرمز حذاء مارشا المدبب والمصنوع من جلد الثعبان إلى الخلود و التكرار الأبدي للحياة مما يمنح مارشا طاقة الخلود و العود الأبدي وهذا عائد لكون الثعبان حيوان خالد	علاقة الحذاء المدبب المصنوع من جلد الثعبان بمارشا هي علاقة حب، وهو ما يتضح في قول الروائية:" حول قدميها المدببتين. وبسبب أن قدميها مدببتان أنها تحب الأحذية المدببة[3] وهو ما يؤكد على مدى ارتباطها وصلتها الوثيقة ب حذائها

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول " السحر"، ص57 –58.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص58.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص31.

٢ زي الساحرة العظمى الشتوي	هو زي مميز يمنح فقط لمن يشغل وظيفة الساحرة العظمى، و مارشا الآن هي الساحرة العظمى بحد ذاتها وهو ما يتضح فيما قالته عنها الروائية وكانت ترتدي زي الساحرة العظمى الشتوي"[1] مع حزام من الذهب و البلاتين	يوحي بالهيبة و الوقار لصاحبته الساحرة العظمى كما يدل على العظمة	يرمز لقوى السحر التي تمتلكها الساحرة العظمى وهو ما يتضح في قول الروائية ففي رأي مارشا، ليست عباءة الساحرة العظمى مجرد عباءة كأي عباءة أخرى بل أداة سحرية لها نظام دقيق ويجب أن تعامل باحترام[2]	علاقة زي الساحرة العظمى الشتوي بمارشا هي علاقة ملائمة و انصياع، وهوما يتضح في قول إنجي ساج وهو يلائمها تماما فعباءتها المزدوجة المصنوعة من الحرير الأرجواني و المبطنة بفرو لأنجو الأزرق تنسال بانسيابية و أناقة من علي كتفيها العريضيتين و تنضم بانصياع حول قدميها"[3] فهي تنفذ أوامر مارشا بكل دقة
٣ تميمة آخو	والتي عبرت عنها الروائية بقولها:" ولقد ارتدتت حول عنقها تميمة	تعتبر وسيلة لحماية الساحر الأعظم	ترمز إلى مصدر قوة الساحر الأعظم	تعمل على مد الساحرة العظمى بالقوة وهذا حسب ما أوردته إنجي ساج في قولها تميمة آخو رمز و

(1) إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"، ص32.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص90.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص31.

	آخو[1] والتي تعمل على حماية الساحر الأعظم			مصدر قوة الساحر الأعظم[2] وبهذا تكون اللاقة قوة.
4 عباءتها ذات اللون الأرجواني	عبرت عنها الروائية بقولها: "على الحرير الأرجواني لعباءتها"[3]، أي إن عباءتها مصنوعة من الحرير الأرجواني، هذا اللون الذي يتناسب مع لون حذائها المدبب، والذي قالت عنه إنجي حذاء مارشا الأرجواني[4] وبهذا يكون للون الأرجواني مغزى معين	تدل على القوة و السحر اللذان يسربان في دماء الساحرة العظمى و يحطان بهالتها	ترمز العباءة الأرجوانية للحكمة و الحدس اللذان تتمتع بهما الساحرة العظمى كما أنها ترمز كذلك للقوى السحرية الروحية المتواجدة بها إضافة لكونها تمثل رمزا مزدوج للخير و الشر	علاقة مارشا بعباءتها واللون الأرجواني هي علاقة إكتمال وهو ما يتضح في قول إنجي ساج فما سبق لها أن رأت قبل شخصا مثل مارشا، يشع منه كل هذا اللون الأرجواني وكل هذا البريق"[5] وهذا راجع للسحر الذي يلفها من كل إتجاه

الشكل رقم (25): يمثل الأشياء الخاصة بالساحرة العظمى.

يعبر الجدول عن الأشياء التي تخص مارشا اوقرستراند الساحرة العظمى بالتفصيل، وهذا من خلال كوننا قد قدمنا لكل شيء من الأشياء المذكورة مفهوم (وصف) ودلالة ورمزية، كما عملنا على تبيان علاقة هذه الأشياء بمارشا.

---

(1) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص31.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص31.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص33.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص45.

(5) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص45.

ومنه نستشف أن الرمزية والدلالة تختلف من شيء إلى أخر، وهذا راجع أن لكل شيء خصائص تميزه عن غيره، والتي تتضح وتبرز جليا من خلال علاقة الأشياء بالشخصيات.

إذن نستنتج مما سبق أن العود الأبدي مبثوث بين ثنايا المتن الروائي في فضاءاتهِ أشيائهِ.

وبهذا نكون قد وصلنا لنهاية الفصل الأول، والذي كان غنيا وزاخرا، حيث تطرقنا فيه إلى مجمل الأسس المرجعية والأشكال الخاصة بالعود الأبدي.

والآن سنتطرق للفصل الثاني والمعنون بـ: البناء الأسطوري للعود الأبدي في رواية سبيتموس.

الفصل الثاني:

البناء الأسطوري للعود الأبدي في رواية

سبتيموس هيب الكتاب الأول" السحر"

أولا: المتن الأسطوري ومحكياته الضمنية.

ثانيا: الأساطير الموظفة في الرواية.

ثالثا: الرموز الأسطورية الموظفة في الرواية وعلاقتها بفكرة العود الأبدي.

رابعا: النماذج الروائية لفكرة العود الأبدي.

خامسا: القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي في الرواية.

يعتبر البناء الأسطوري محور الحفريات الروائية المنوطة بإتباع مناخات البداءة الأولى، ومنجزات المخيلة البشرية ضمن الحقل الأسطوري واستنهاض المخيال الشعبي الزاخر بما لهُ غير صلة بما هو أسطوري من مغاور النسيان التي تكاد تعصف بهِ لصالح مجموع الأدب المستقر منذ عقود طويلة من الزمن؛ والتي تنتج متخيل روائي غني وزاخر أسطورياً [1]

وهذا عائد لتبني السرد الإبداعي الحكائي للأسطورة كأداة استراتيجية هلامية، حيث توظف ضمن طيات الحكي كشيء أساسي، يعمل الروائي المعاصر من خلالهِ على أسطرة مضمون الرواية وتحويلهِ من ما هو واقعي (حقيقي) إلى ما هو فوق واقعي (مصطنع).

والذي يكون الهدف الدفين منهُ هو إثارة الذاكرة العودية بغرض استقطاب كل ما هو أسطوري وبثهِ؛ أي الحصول على بناء ومتن أسطوري عودي أبدي وتضمينهِ داخل خلجات المحكيات الأساسية والضمنية، بالإضافة إلى نثرهِ للكثير من الإشارات الأسطورية والرموز بين ثنايا الرواية ومتنها الأسطوري؛ وهو ما من شأنهِ أن ينتج عوالم مفارقة للمألوف عجائبية بطبعها وغرائبية بخطابها الفانتستيكي.

وهو ما يتضح من خلال المتن الأسطوري في رواية سبتيموس هيب الكتاب الأول "السحر" لـ إنجي ساج، ومحكياته الضمنية وما تحويه؛ وهذا من خلال سبر متونها وتقصي أعماق دلالاتها؛ والذي يكون كالآتي:

أولاً: المتن الأسطوري ومحكياته الضمنية:

يمثل المتن الأسطوري الأرضية والبلاط الذي تتموضع عليه وفيه النماذج الأسطورية وترتكز؛ فهو يحوي جوهر ولب الدراسة في فحواه القابل لتأويل، كما أنه يعد نتاج لتجلي الشكل الأسطوري ضمن الرواية المعاصرة؛ والذي هو عبارة عن متن حكائي يتخللهُ موضوع أسطوري، والذي تتضمنه التجربة الروائية بين طياتها، هذا المتن الذي يسعى الروائي فيه إلى مقاربة الواقع

[1] ينظر: نضال صالح: **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، ص 203-204.

من خلال بنى أسطورية يختلط ويتداخل الواقعي فيها بالمتخيل؛ فيغدو بذلك شيئاً واحداً ملتبساً يصعب الفصل فيه.

ومنهُ يبنى المتن الروائي على العناصر الآتية:

1.الثنائيات الضدية:

تحتوي الثنائيات الضِّدية على كلمتين متناقضتين؛ أي جزئين متضادين (الكلمة/ضدها)، حيث تسعى من خلالهما إلى تبيان السمة الجوهرية في كل جزءٍ منها؛ وهو ما يجعلها تبنى على النظام المقارني، والذي يهدف إلى تبيان المعنى، فالشائع بين العامة أنهُ لولا ضدّ المعنى لما كان للمعنى معنى، كما يشيع أيضًا القول الآتي: تُعرف الأشياء بأضدادها.

وهو ما أعرب عنهُ "نصر الدين بن غنيسة" في كتابه "في المثاقفة والنسبية الثقافية" حينما قال: "هي إذن الفارق الدلالي بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين" [1]؛ بمعنى أنهُ أشار إلى أن جوهر المفارقة يكمن في الدلالة، والذي يجعل من كل منظومة ثقافية مكملة للمنظومة النقيضة لها.

وبما أن الفكر الأسطوري زاخر بالثنائيات الضدية فقد نوه "محمد الأمين بحري" في كتابهِ "الأسطوري" إلى مدى عمق وأهمية هذهِ الأخيرة في كل ما لهُ علاقة بالأسطورة؛ وهذا حينما ذكر أساس الثنائيات الضدية في الفكر الأسطوري والكامن في أصل المصطلح الإغريقوروماني، حيث قال عنهُ: "وهذا كما أعلنهُ المصطلح الإغريقوروماني (mytho-logy)، حين قسمها إلى مسارين: (ميثوس) يشتغل على المتخيل المحكي، و(لوغوس) يشتغل على العقل الذي تقودهُ مدركاتهُ

---

[1] نصر الدين بن غنيسة: **في المثاقفة والنسبية الثقافية**، ص106.

الحسية؛ وهي ثنائية متلازمة لا يستوي الفكر الأسطوري بطرف منها دون الثاني"[1]؛ بمعنى أن للأسطورة شقين؛ شق حقيقي يمثل الحقيقة وينسب لكل ما هو مقدس، وشق وهمي يمثل كل ما هو باطل وزائف وينسب للمدنس (الإنسان)، وهذا ما أثبتهُ علم الأساطير الميثولوجي حينما قسم الأسطورة إلى (Mythos) وتعني القدرات التخيلية للإنسان البدائي، في حين تعنيه كلمة (Logos) القدرات العقلية لهُ.

ومنهُ نستشف أن الفكر الأسطوري يقوم على ثنائيتين ضديتين هما:

ثنائية الواقع والأسطورة (ثنائية العقل والخيال).

ثنائية النور والظلام (ثنائية الخير والشر).

وهما أبرز الثنائيات الضدية المتواجدة ضمن رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" لـ إنجي ساج؛ والتي سنقوم بتوضيحها بشكل مفصل فيما يأتي:

1.1. ثنائية الواقع والأسطورة:

تمثل هذهِ الثنائية الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة.

وقد تحدث "إبراهيم خليل" في كتابهِ "بنية النصب الروائي"؛ عن هذهِ الثنائية ومدى ارتباطها بـ الملاحم والأساطير، قائلاً عنها: " فالمعروف أن الملاحم القديمة والأساطير تحدثت عن شخصيات هي مزيج من المتخيل (الغرائبي) والواقع. فأبطال الملحمة المعروفة باسم جلجامش غرائبيون من حيث إنهم مزيج من الآلهة والناس. أو مزيج من الإنسان والحيوان، أو من الطير والإنسان. وفي الأوديسة ذكر هوميروس تعرض البطل فيها لمواجهات من شخصيات ليست

[1] محمد الأمين بحري: **الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)**، ص 98.

كالشخصيات التي نعرفها في حياة الناس اليومية، بعضها من الآلهة في البحر، وفي البر، وبعضها من حيوان ذي عين واحدة.. إلخ"[1]؛ وهذا ما نجدهُ موظفًا في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" بكثرة.

إضافةً إلى عنصر السحر الذي قال عنهُ "شعيب حليفي" في كتابهِ "شعرية الرواية الفانتاستيكية"؛ أنهُ شيء فانتاستيكي مستثمر من قبل الأدب العجائبي؛ والذي عبر عنهُ بقولهِ: " استثمر الأدب العجائبي قديمًا علوم السحر والتنجيم ومعطياتهما بشكل يجعل بعض الأحداث تجد مسوغاتها في السحر، كما تجد لها تفسيرًا عقليًا، وقد أعطاهُ أبعادًا دلالية جديدة، وإن كان العلم يسعى إلى تمزيق الستار الذي يحيط بالأسرار، لتعريفها وفضحها، فإن الفانتاستيك يزاوج بين خلق أسرار مغايرة، صادمة ومدهشة، مقابل فضح أسرار أخرى بديهية"[2].

كما أضاف إلى هذا قائلاً: "من هنا كان علم السحر، كما يقول لوي فاكس، علمًا هجينًا بين المعرفة والفن، وكانت معطيات علم السحر والتنجيم (معرفة الأبراج السماوية والعرافة عمومًا) حوافز مساعدة للفانتاستيك من أفق يختلف جذريًا عن الأفق الذي استغله فيه العجائبي قديمًا، كالطلاسم والتعويذات، واستحضار الجن لإنجاز سخرات خارقة"[3]؛ وكون أن السحر يندرج ضمن الأسطورة؛ فهذا يجعل منهُ شيئًا غرائبيًا خارجًا عن المألوف.

---

[1] إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي– دراسة–**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص204.

[2] شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009م، ص 82.

[3] المَرْجَع نَفسهُ، ص82.

ومنهُ نجد أن "إنجى ساج" قد عملت في روايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" على توظيف ثنائية الواقع والأسطورة؛ وهو الذي يتجلى في الأساطير والكائنات العجائبية المتواجدة في الرواية، وهو ما يخلق شرخًا بين واقع المتلقي والرواية.

2.1. ثنائية النور والظلام: وهي الثنائية التي تبنى على عالمين متضادين عالم النور وعالم الظلام، كما تعرف أيضًا بثنائية الخير والشر؛ بمعنى أن القيمة والجوهر الأخلاقي التي تحملهُ هذهِ الثنائية هو ما يشكل حقيقة الإنسان داخل وخارج الرواية.

وكون أن أسطورة النور والظلام أو ما تعرف بأسطورة الخير والشر، متجذرة في عمق التاريخ البشري السحيق ومرتبطة بالكون وما يحويهِ من تناقضات، وهو ما جعلها تتصل بالعود الأبدي دوريًا في كل مرة تعاد فيها؛ وقد وصفها "خزعل الماجدي" قائلاً: "إن هذهِ الأسطورة (...) تعكس تلازم النظام والفوضى في شكل مرآتي، وتلازم المدركات الطبيعية الخارقة والوجود والعدم والنور والظلام في نسيج واحد"[1]؛ هو نسيج حبك الكون وبث الصراع بين قوى الخير والشر.

وهو ما عملت الروائية "إنجي ساج" على بناء العالم والكون الروائي الخاص بروايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" عليهِ؛ حيث بنت روايتها على عالمين متناظرين ومتضادين؛ أحدهما علوي والآخر سفلي؛ عالم الظلام والمتمثل في أرض الأشرار وعالم النور الذي يضيئهُ نور الشمس ونور القمر، حيث تمحور هذا العالم حول القلعة والغابة ومستنقعات مرام.

وكل هذا ضمن ما يعرف بصراع الخير والشر؛ والذي اتضح من خلال قول الروائية: "بدأ سايلاس يقترب من القلعة، وأصبح في وسعهِ الآن أن يرى ضوءًا متراقصًا يتسلل من بين الأشجار حيث ثبتت شموع في نوافذ البيوت (...) كانت تلك الليلة هي أطول ليلة في العام، وسوف تُترك

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص310.

الشموع مشتعلة حتى الفجر لإبعاد الظلام"[1]؛ وهذا ما يثبت احتدام الصراع المتواجد بين ثنائية النور والظلام والخير والشر.

فالرواية مليئة بالعبارات الدالة على هذهِ الثنائية والتي جاءت كالآتي: "بحُزمة من الضوء الساطع تخترق الظلام خلفهم"[2]؛ وفي هذا إشارة لغلبة النور على الظلام، كما قالت الروائية أيضًا في عبارة أخرى لها "وسط الماء القاتمة المتلألئة في نور القمر"[3]؛ وهو ما يبرز جمال هذهِ الثنائية، لتضيف عليهِ قائلةً: "كان القمر بدرًا، ويرتفع عاليًا فوق النهر، مُسقطًا نورهُ الأبيض وسط ظلمة الماسورة"[4]؛ ظلمة الماسورة نور القمر الأبيض، وبما أن التناقض هو الشيء الجلي في هذهِ ثنائية؛ فقد قدمت الروائية وصفًا عامًا لهُ ضمن فضاءات الرواية؛ قائلةً: " والنهر المظلم يسري بهدوء وسط المشهد العام المغطى بالثلوج، ينيرهُ البدر الذي يشع بريقاً"[5]؛ فحتى لون الثلوج الأبيض وظلمة مسرى النهر يعبران عن ثنائية النور والظلام وتوظيفها داخل الرواية.

وبالعودة إلى الصراع القائم بين ثنائية الخير والشر؛ نجد أن الروائية قد وظفت الشخصية الظلامية الشريرة والمسمات بـ: النكرومانسر دومادانيال؛ والذي يشغل وظيفة الساحر الأعظم السابق ويعيش في محجر الإردواز بأرض الأشرار؛ والذي يسعى للحصول على الطفل الرضيع سبيتموس هيب- كونهُ الابن السابع للابن السابع؛ والذي يمنحهُ قوى سحرية خارقة- من أجل الحصول على قواهُ السحرية واستعمالها في السحر الأسود من أجل نشرهِ في القلعة والغابة ومستنقعات مرام والاستحواذ عليها.

---

(1) إنجى ساج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص1- 2.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص117.

(3) المصدرنفسهُ، ص114.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص82.

(5) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص101.

كما وظفت الروائية شخصيات نورانية تستعمل السحر الأبيض لمجابهة السحر الأسود الخاص بدومادانيال، فرغم قوتهِ الكبيرة إلا أن آلثر ميلا وكل من مارشا أوقراسترند وسايلاس هيب اللذان تتلمذا على يد آلثر إضافةً إلى العمة زيلدا كانوا بالمرصاد لدومادانيال وأتباعهِ من الأمين الأعلى والحراس وكائنات المأجوج والصياد والسفاحة.

كما لا ننسى الأميرة جينا التي حاول دوما دانيال القضاء عليها بشتى الطرق بعد أن قتل الملكة والدتها، وهذا عندما أرسل السفاح مع طلقات فضية للقضاء عليهما، فالاستلاء على القلعة والعرش يتطلب موت الأميرة.

كل هذهِ الأحداث تبرهن على الصراع الموظف بين قوى الخير والشر داخل الرواية، والتي انتهت بانتصار سبيتموس هيب والأميرة على دومادانيال؛ أي انتصار قوى الخير على قوى الشر.

ومنهُ نستشف أن توظيف الروائية للثنائية الضدية النور والظلام قد عمل على تجسيد صورة العالم الواقعي ضمن العالم الروائي؛ وهذا ما يتجلى من خلال توظيفها للصراع القائم بين الخير والشر، الموجود في عالمنا وعكسهِ في الرواية.

والآن سنتطرق لدراسة النماذج الأسطورية.

2.النماذج الأسطوريـــــة:

وهي النماذج الرئيسية ضمن المتن الأسطوري للعود الأبدي، والتي توظف الأسطورة والأسطوري كعنصر جوهري لا غنى عنهُ.

وهو ما تبرزه النماذج الآتية:

1.2.النموذج الأول: نموذج الميلاد الأسطوري للبطل (نموذج البطل المؤله).

وهو النموذج الذي يتطرق إلى أصل ووظيفة وموضوع أساطير الأبطال؛ وبشكل أدق ضمن ما يعرف بـ أسطورة البطل المؤله؛ والذي تتضح ملامحهُ في رحلة مغامرة البطل التي يخوضها داخل المتن الروائي.

والتي تتكون من عدة عناصر مشتركة بين القصص البطولي في معظم أشكالهِ، حيث عددها "كارم محمد عزيز" في كتابه البطل الشعبي قائلاً: " وهذه العناصر هي: النبوءة، والميلاد المعجز للبطل، والقوة الخارقة، والأخطاء والتجارب التي يمر بها البطل"[1]؛ هذهِ الجوانب جميعًا يجب أن تتطابق في جميع أساطير الأبطال بحيث تُبرز التشابه في الحبكة فيها.

وقد نوه "محمد الأمين بحري" في كتابهِ "الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)"؛ إلى الفرق بين مفهوم البطل الإله، والبطل المؤله حيث قال: " وقد فصلت الباحثة نبيلة إبراهيم بين مفهومي البطل الإله، والبطل المؤله؛ ففي النوع الأول (البطل الإله) يكون الإله هو البطل الذي من مهامهِ تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية (...) أما في النوع الثاني (البطل المؤله)، فيكون مزيجًا من الصفات الإلهية والبشرية، تشدهُ الأولى إلى السّعي إلى بلوغ مصاف الآلهة عبر أفعالهِ الخارقة والبطولية، فيما تشدهُ صفاتهُ البشرية إلى الأرض"[2]؛ ونحن هنا في صدد دراسة البطل المؤله، والتي تتم عبر أسطرة البطل التاريخي.

والتي عبّر عنها "خزعل الماجدي" في كتابهِ العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)؛ حينما قال: «أسطرة البطل التاريخي: تعمل المعتقدات الدينية على رفع النموذج أو البطل التاريخي من الملحمة إلى الأسطورة وعلى منحهِ نوعًا من الخلود الذي يعيدهُ

---

[1] كارم محمد عزيز: **البطل الشعبي**، ص 38.

[2] محمد الأمين بحري: **الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)**، ص 119.

في بعض جوانبهِ إلى الزمن الميطيقي الأول. كون «أن الحديث التاريخي، يجد ذاته، مهما بلغت أهميته، لا يعلق بالذاكرة الشعبية، ولا تلهب ذكراه المخيلة الشعرية، إلا عندما يدنو قاربًا من نموذجه الميطيقي" [1]؛ أي إن أسطرة البطل التاريخي تتم بغرض جعلهِ بطلاً مؤلهًا وخالدًا، وهذا عن طريق صبغهِ بصبغة أسطورية تحفرهُ ضمن الذاكرة الشعبية.

كما أدرج "خزعل" ضمن كتابهِ أيضًا قول "إلياد" والذي أيد فيهِ "تشادويك"؛ حيث قال: " الأسطورة هي المرحلة الأخيرة، لا الأولى، من صنع البطل"[2]؛ فالمراحل الأولى لاصطناع البطل تبدأ من الملحمة كون أن البطل المؤله هو في الأصل بطل ملحمي، وتتطور بإضفاء السّمات الأسطورية على هذا البطل حتى يصبح بطلاً مؤلهًا وخالدًا ورمزًا يحتاج إلى تفسير.

أمّا "كارم محمد عزيز" في كتابهِ "البطل الشعبي" فقد تحدث عن مضمون أسطورة البطل؛ ذاكرًا قول "يونج" (young): " أنها تشير إلى ذلك الإنسان القوي أو الإنسان– الإله الذي يقهر الشر الذي يتجسد في شكل التنانين والحيات والمسوخ والعفاريت وما إلى ذلك. كما أنَّ أسطورة البطل تشير إلى ذلك الإنسان القوي الشجاع الذي ينقذ شعبهُ من الدمار أو الموت"[3]؛ وهو ما نجدهُ جليًا في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر".

كما نجد أن "روبرت إيه سيجال" (Robert A. Segal) في كتابهِ "الأسطورة"؛ قد تطرق للحديث عن أساطير الأبطال وبالتحديد عن أسطورة البطل المؤله؛ حيث قال: "وبالرجوع إلى عام 1871م، يرى تايلور نفسهُ – متحولاً بصورة مدهشة ووجيزة من تناول أساطير الآلهة إلى أساطير الأبطال– أنهُ في كثير من أساطير الأبطال، يُتخلى عن البطل عند ميلادهِ، ثم ينقذهُ أشخاص

---

[1] خزعل الماجدي: **العود الأبدي (العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، ص30.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 30.

[3] كارم محمد عزيز: **البطل الشعبي**، ص47.

أو حيوانات أخرى، ثم ينشأ ليصبح بطلاً قوميًا"[1]؛ وهو بالضبط ما حدث مع بطل روايتنا سبيتموس هيب.

حيث إن "سبيتموس هيب" تعرض للاختطاف وهو طفل رضيع لم يتجاوز بضع ساعات؛ وهو ما جعلهُ يعيش بعيدًا عن عائلتهِ الحقيقية، وهذا بسبب امتلاكهِ لقوى خارقة سحرية، وهو ما جعلهُ عرضةً للمكائد قبل حتى أن يولد؛ فقد كان دومادانيال النكرومانسر والساحر الأعظم الشرير ينتظر ولادتهُ بفارغ الصبر، حتى إنهُ قد تنبأ بها قبل وقت طويل من الزمن، وكان يعد الأيام والدقائق بفارغ الصبر، من أجل الحصول على قوى ذلك الطفل، حتى جاء ذلك اليوم المنشود الذي ولد فيه سبيتموس هيب الابن السابع للابن السابع كما تنص الأسطورة.

وقد تطرق "عبد الحميد يونس" إلى أسطورة الابن السابع للابن السابع في معجمهِ المعنون بـ: معجم الفولكلور؛ حينما قال: " الابن السابع دائمًا سعيد الحظ، وهو بخاصة شخص موهوب يتمتع بقوى سحرية خفية. وهو يصلح أن يكون طبيبًا، وهو يعرف السحر والأعشاب الطبية بالفطرة (...) يُعتبر الابن السابع ممن يتمتعون بقوى خارقة، تمكنهُ من شفاء المرضى (...) يقال إن الابن السابع موهوب بزهرة الزنبق، ويبدو أن هذهِ الهبة هي نوع من الجلاء البصري أو الفراسة، أو اتفاق الخواطر (التليباثى)، وهذا يمكنهُ من إظهار الأشياء المخبأة. ويسود بين الغجر الاعتقاد بأن الابنة السابعة لها قدرة غريبة على التنبؤ بالمستقبل" [2]؛ كل هذهِ الميزات هي مقدرات إلهية بثت في هذا الطفل، ولكل طفل نصيبهُ منها.

وبالعودة إلى دومادانيال وما فعلهُ مع سبيتموس هيب، فقد قام بإرسال من يختطفهُ من أهلهِ، وهو ما نجدهُ تقريبًا في كل نماذج الميلاد الأسطوري للبطل فكل الأبطال هنا يبعدون عن أهلهم

---

[1] روبرت إيه سيجال: **الأسطورة (مقدمة قصيرة جدًا)**، تر: محمد سعد طنطاوي، إيمان عبد الغني نجم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2014، ص95.

[2] عبد الحميد يونس: **معجم الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2009م، ص330.

بطريقة أو بأخرى، وهو ما ينتج لنا ضمن المتن الروائي الأسطوري نسب مزدوج؛ والذي يتضح من خلال امتلاك البطل لأبوين وأمّين.

وهو ما عبّر عنهُ "كارم محمد عزيز"؛ حينما قال: "وبالنسبة للميلاد المعجز، فإن أساس هذهِ الظاهرة في القصص البطولي الشعبي هو اللاشعور الجمعي، ومن هنا كانت ظاهرة ميلاد الطفل البطل رمزًا يحتاج إلى تفسير. وترتبط طبيعة البطل تقريبًا بميلادهِ، كما ترتبط بمشكلة نسبهِ المزدوج، حيث أن الفكرة القائلة بأن للبطل أبوين وأمّين هي مظهر أساسي في القصص البطولي وبخاصة في الأساطير"[1]؛ وهو ما نلمحهُ في الشخصية المحورية "جينا"؛ والتي تمتاز بملازمتها للبطل "سبيتموس" أو كما يعرف بالفتى 412؛ وهو الاسم الثاني لهُ بعد أن تم خطفهُ، فلجينا أبوين اثنين وأمين اثنتين، وهذا برغم من كون الروائية قد أخفت هوية أبيها الأصلي، والذي يعد جزءًا من التركيبة البنائية لنموذج الميلاد الأسطوري للبطل؛ فكل الأبطال يُنسبون لأمهاتهم؛ وهذا عن طريق التصريح بالأم وإخفاء الأب؛ وهو ما يبدو جليًا في قصة سيدنا عيسى عليهِ السلام وقصة سيدنا موسى عليه السلام، فكليهما تم التصريح في قصتهما بالأم وإخفاء أو تهميش هوية الأب بالنسبة لسيدنا موسى عليهِ السلام، أما سيدنا عيسى عليهِ السلام فمن المعروف أن ولادتهُ معجزة من الله عز وجل، حيث إنهُ ميز "مريم" عن بقية النساء بجعلها تلد دون الحاجة لرجل.

وبهذا نجد تشابهًا كبيرًا بين قصة "سبيتموس هيب" وقصة سيدنا موسى عليه السلام مع فرعون.

وقد جعلت الروائية "الفتى 412" ينطلق في مغامرة غيرت من شخصيتهِ وأدت إلى تطورها بشكلٍ ملفت، فقد تحول من ذلك الفتى الخجول المسيّر إلى فتى قوي قائد، وهو ما أدَّى لظهور

---

[1] كارم محمد عزيز: **البطل الشعبي**، ص 39.

قواهُ السحرية، والتي عملت بدورها على إظهار حقيقة كون "الفتى 412" هو "سبيتموس هيب" المفقود.

والذي اتضح من خلال قول الروائية: "إنهُ ابنهم السابع" [1]؛ الابن المميز بقواه السحرية الخارقة. لتضيف قائلةً إنهُ: " الابن السابع للابن السابع" [2]؛ فوالدهُ سايلاس هيب كان هو كذلك الابن السابع، لكنهُ لم يحصل على أي قوى سحرية؛ فالأسطورة نصُّها واضح؛ وقد انفلتت من لسان دومادانيال؛ حينما قال: "خذها. لكني سأعود لأستردها. سوف أعود مع الابن السابع للابن السابع"[3]؛ وفي هذا إشارة لكون الروائية قد استعملت نموذج الميلاد الأسطوري للبطل (نموذج البطل المؤله) في عمل أسطورة مصطنعة هي أسطورة العود الأبدي؛ وبهذا تكون أسطورة الابن السابع للابن السابع هي أسطورة عودية.

فالرحلة التي خاضها "سبيتموس هيب" لم تكن عبثية وإنما كانت لهدف؛ وهو الأمر الذي عبّر عنهُ "جوزيف كامبل" (Joseph Campbell) في كتابهِ "البطل بألف وجه"، وهذا حينما وصف المراحل التي تميّز الرحلة الأسطورية للبطل المؤله؛ بقولهِ: "الطريق الذي تصفهُ رحلة المغامرة الأسطورية للبطل عادة يتبع بمقياس مكبر المعادلة مثلما يتصورها تعاقب طقوس الانتقال rites of passage: انفصال – انطلاق – عودة، المعادلة التي يمكن تسميتها بالنواة الموحدة للأسطورة الأحادية"[4]؛ أي إن نهاية أسطورة البطل المؤله تتمثل في عنصر العودة؛ والذي يحيلنا نحو أسطورة العود الأبدي، والتي وظفتها الروائية من أجل تطهير الواقع المدنس، والبحث أو تنشيد الزمانية المقدسة التي كانت فيها غبر في العهود المقدسة الأسطورية الغائرة.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص150.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص51.

[3] المصدرنفسهُ، ص148.

[4] جوزيف كامبل: **البطل بألف وجه**، تر: حسن صقر، دار الكلمة، سورية، دمشق، ط1د، 2013م، ص41.

ومنهُ نستشف أنَّ الروائية وظفت الحنين إلى الماضي بغرض تطهير الحاضر الذي ترفضهُ في قرارة نفسها، والبحث عن الحقيقة المخبأة فيهِ، سر الحياة المخفي عن الجميع، مستعملةً في ذلك كل من المرجعية الدينية والفلسفية؛ أما المرجعية الدينية فقد تمثلت في قصة سيدنا موسى عليه السلام، وأما المرجعية الفلسفية فقد تمثلت في فكر العود الأبدي.

2.2. النموذج الثاني: أسطورة المركب التنينية (أسطورة الدورة الأبدية زورق السماء).

تحكي هذهِ الأسطورة الرحلة الأبدية للشمس؛ وهي تشرق وتغيب، وتتضمن، بشكل أولي، مادة الأسطورتين القادمتين لكنها تتحدث عن الرحلة التي خاضها الإله راع من الشرق إلى السماء حتى وصولهِ إلى الغرب، إلى عالم (الدورات) الذي هو بمثابة العالم الآخر أو الأسفل كل هذا ضمنيًا فالمصرح بهِ غير ذلك[1].

وقد تطرق "خزعل الماجدي" في كتابه "الديانة المصرية" إلى أسطورة الدورة الأبدية (زورق السماء)؛ قائلاً: " يتحول الإله (راع) في السماء على ظهر الإلهة السماوية التي كانت تسمى حسب العصور (نوت، حتحور، إيزيس) وربما كانت على هيئة بقرة أو امرأة منحنية، وكان الإله راع يركب قاربًا لأن في السماء ذيلاً سماويًا. وكان هناك قاربان: الأول للرحلة النهارية على النيل السماوي، والثاني للرحلة الليلية على النيل السفلي" [2]؛ بمعنى أنَّ التنينة هنا هي نفسها (نوت) أو (حتحور) أو (إيزيس)، فهي بديل للبقرة أو الامرأة المنحنية في الأسطورة الأصلية.

---

[1] ينظر: خزعل الماجدي: **الديانة المصرية**، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2021م، ص246.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص246.

وبدايةً بما وظفتهُ الروائية في الرواية نجد: "وكانت مارشا قد هبت واقفة على قدميها، وهي تحدق بالمركب التنينية غير مصدقةٍ.. **ألم يكن ذلك مجرد أسطورة؟** "[1]؛ فجميع الشخصيات المتواجدة في الرواية دهشت من رؤية المركب التنينية، فقد كانوا يضنُّون أنَّها مجرد أسطورة.

وقد قدمت "إنجي ساج" وصفًا دقيقًا لهذهِ المركب التنينية قائلةً عنها: " إنها مركب التنين الذهبي الخاصة بحتب راع. ارتفع عند مقدمة المركب رأس التنين الضخم باللونين الأخضر والذهبي، بينما اتخذ عنقها شكلاً مقوسًا رشيقًا كأنهُ عنق بجعة عملاقة. كان جسم التنين عبارة عن مركب عريضة غير مسقوفة جسمها أملس مصنوع من الخشب المذهب، أما أجنحتها، فكانت مطوية بدقة على امتداد جسم المركب من الخارج(...) أما ذيل التنين فكان مقوسًا لأعلى عند مؤخرة المركب ويمتد بعيدًا وسط ظلام المعبد، ولا يكاد يُرى فيهِ الطرف الذهبي المسنن للذيل" [2]؛ ذيل التنين، والذي يمثل مؤخرة المركب.

أما عن وصف المركب التنينية من الداخل فقد قامت " إنجي ساج"؛ بوصفهِ بكل دقة قائلةً: " لم تكن المركب من الداخل كأي مركب رأتها أي عين من قبل.. كانت مطلية باللون الأزرق القاتم لحجر اللازوردي، وظهرها تعلوهُ نقوش لمئات الحروف الهيروغلفية الذهبية" [3]؛ وهو نفس الحجر الذي صنعت منهُ تميمة "آخو".

كما أن للمركب التنينية أذنين ذهبيتين، وهو ما أشارت لهُ الروائية قي قولها: " إحدى أذني أنثى التنين، والتي وجدتها لدهشتها أذنًا ذهبية لينة" [4]؛ وهو ما يحيل نحو الدور الذهبي، ويؤكد أن المركب التنينية مركب أسطورية.

---

[1] إنجى ساج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 494.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص473.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 475.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 486.

إضافةً إلى هذا فقد تطرقت لذكر تلك السفينة التي تحطمت من مئات السنين، واصفةً إياها بقولها: " إنها حطام سفينة غارقة" [1]؛ وهو ما يثبت أنها مركب حتب راع التي تحطمت؛ والتي هي: " نصف مركب ونصف تنين. يالهُ من أمر غريب!" [2]؛ هذا ما قالهُ نكو عن المركب التنينية.

لتواصل الروائية حديثها عنها قائلةً: "إنها المركب التنينية الخاصة بحتب رع، وتقول الأسطورة إنهُ نفس الساحر الذي بنى برج السحرة" [3]؛ أي إن حتب راع هو الساحر الأعظم الأول؛ حيث: " تقول القصة: إن حتب راع كان ساحرًا ذا نفوذ قوي يعيش في بلاد بعيدة وكان لديهِ أنثى تنين. لكن حدث أمر ما جعلهُ يترك البلاد على عجلٍ، فعرضت عليهِ أنثى التنين أن تكون هي المركب التي تقلهُ. وبالفعل، أقلتهُ التنين بسلام إلى أرض جديدة (...) اعتادت أن تأخذ ابنتها كل صيف لتشاهد ما تم إنجازهُ، والقصة تقول إن الملكة ما زالت تداوم على هذهِ الزيارة. لكن... لكن بالطبع انتهى ذلك الآن" [4]؛ وهذهِ هي قصة أسطورة حتب راع، التي جاءت بها " إنجي ساج " ضمن الرواية.

إلا أن الأسطورة الأصلية تنص على كون المركب التنينية بقرة سماوية؛ وهو ما ذكرهُ " خزعل الماجدي" في كتابهِ الديانة المصرية حينما قال: " تقرر الأسطورة بأن (راع) يقرر الانسحاب من الأرض إلى السماء ويستقر فوق بقرتهِ السماوية (المرفوعة من قبل ابنهِ شو) ويستلم (تحوت) إدارة الأرض ويستلم (جب) إله الأرض إدارة الرموز الملكية، وتنفصل الآلهة عن البشر، وتكون هذهِ بداية حكم الفرعون للأرض كإله نيابة عن الآلهة الآخرين" [5]؛ أي الدخول في الدور الفضي.

---

[1] إنجى ساج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 473.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 474.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 473.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 473-475.

[5] خزعل الماجدي: **الديانة المصرية**، ص244.

وبالعودة إلى الزيارة التي كانت تقوم بها الملكة للمركب التنينية كل سنة؛ في عيد منتصف الصيف؛ حيث يعود أصل هذهِ الزيارة إلى الوعد الذي قطعتهُ الملكة لحتب راع، بأن تعتني بالمركب، ولذا وظفت ساحرات بيضاوات؛ والتي من بينهم العمة زيلدا للاعتناء بهتهِ المركب التنينية.

كما وعدتهُ بأن تزورها كل سنة في عيد منتصف الصيف، وهو ما يتضح في قول الروائية: " وكلما حل عيد منتصف الصيف كانت تضيء مصباحًا، وتأخذهُ إلى أسفل؛ إلى المعبد وتزور المركب التي أحبتها. ومع مرور السنين، ظلت كل ملكة تالية تقوم بزيارة في منتصف الصيف للمركب التنينية، دون أن تعلم سبب الزيارة، لكنها تقوم بها؛ لأن والدتها كانت تقوم بها من قبل، ولأن كل ملكة جديدة تنشأ أيضًا على حب التنين" [1]؛ " والتنين بدورها، أحبت كل ملكة منهن. ورغم أن كلا منهن تفردت بما يميزها، فإنهن يتمتعن بنفس اللمسات المميزة الرقيقة، مثل هذهِ الملكة الممسكة بعنقها الآن " [2]؛ وبهذا عدت زيارة منتصف الصيف طقسًا دوريًا من الطقوس الدورية الأكثر أهمية، فهو يعمل على إعادة إحياء الأسطورة (أسطورة المركب التنينية لحتب راع)، وبث الحياة فيها من خلال الإنتقال بها من الزمن التاريخي المدنس إلى الزمن الأسطوري المقدس.

وهو ما أكدت عليهِ " إنجي ساج"؛ في قولها: " وهكذا مرت القرون، وأصبحت زيارة منتصف الصيف طقسًا سريًا يتم تحت رعاية الساحرات البيضاوات المتواليات اللاتي يعشن في الكوخ، ويحتفظن بسر المركب التنينية ويقمن بإضاءة المصابيح لمساعدة التنين على تحمل الأيام، والتنين تغفو قرونًا وقرونًا حتى لا تشعر بالوحدة، مدفونة أسفل الجزيرة، تأمل أن تتحرر يومًا ما، وهي تنتظر كل عام اليوم السحري لعيد منتصف الصيف، يوم حضور الملكة بالمصباح لتحييها" [1]؛

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 479.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 479.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 479-480.

فهذا الطقس يعمل على تحريرها من وضعها الحالي وإعادتها إلى الزمن الأول؛ الذي كانت فيهِ حرة طليقة.

وبينما كان الفتى 412 ونكو وجينا على ظهر المركب التنينية فجأةً تحرك: "وهناك، اهتز ذيل التنين" [1]؛ وسبب ذلك أن الأميرة الصغيرة جينا انجذبت للتنينة وأحست بشعور غريب يغمرها عند اقترابها منها مما دفعها إلى معانقتها بكلتا يديها؛ وهو ما يتضح في قول الروائية: " وبشكل تلقائي لفت ذراعيها حول عنق التنين الأخضر بسطحهِ الأملس وأسندت رأسها إليهِ، بدا لها أن عنقها أملس تمامًا ولدهشتها كان دافئًا" [2]؛ لأن دماء التنينة كانت تجري فيهِ.

مما أدى لتعرف التنينة على الملكة المستقبلية، وهو الأمر الذي جعلها تعود بذكرياتها إلى الوراء، وهو ما عبرت عنهُ الروائية بقولها: " ومع لمسات جينا للتنين، سرت رجفة التعارف في جسمها، وبدأت تستعيد باستفاضة صفحات من الذكريات القديمة. تذكرت سنوات طويلة قضتها وهي تتمثل للشفاء بعد الحادث الأليم، وتذكرت حتب رع عندما أحضر الأميرة الشابة الجميلة من القلعة لزيارة المركب في عيد منتصف الصيف. مرت أيام وشهور وطالت إلى سنين ولا تزال المركب التنينية ممددة على أرض المعبد. ورويدًا رويدًا رممها بناءو المراكب الذين جلبهم حتب راع" [3]؛ وهنا ندرك أن سبب تواجد المركب التنينية في المعبد هو حادث التحطم الذي حصل لها منذ قرون.

لتستفيض الروائية في شرحها قائلةً: " وكلما حل عيد منتصف الصيف، حضرت الملكة ومعها صغيرتها لزيارة المركب التنينية. تمر السنون ولا يزال البناءون في عملهم لم ينتهوا منهُ بعد. شهور لا حصر لها مرت واختفى البناءون وتركوها وحيدة، ثم تقدم حتب رع في السن ووهن

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 477.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 478.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص478.

العظم منهُ، وحينما تم الانتهاء من إصلاحها، كان قد أعياهُ المرض فمنعهُ ذلك من رؤيتها، ثم أمر بأن تتم تغطية المعبد بتلة ضخمة لحمايتها إلى أن يأتي اليوم الذي ستكون هناك حاجة لها مرة أخرى، وهكذا غرقت وقتئذ في الظلام" [1]؛ مخبأة تحت الأرض.

وتمثل هذهِ المرحلة الدور الثاني من أساطير راع؛ والتي قال عنها "خزعل الماجدي" في كتابهِ الديانة المصرية: " أما النوع الثاني من أساطير رع فتتحدث عن رع وهو في شيخوختهِ وضعفهِ عندما يتمرد عليهِ البشر وكيف تنقذهُ الآلهة(...) وتمثل هذهِ الأساطير نهاية العصر الذهبي لرع والعالم" [2]؛ وبداية العصر الفضي؛ الذي يقضي بظهور المخلص أي البطل المؤله.

أما الدور الأول من أساطير راع، فكان يقضي بـ ال: " تحدث عن رع وهو في عز قوتهِ عندما كان شابًا، وهي الأساطير الدورية لهُ لأنها تتحدث عن الدورة اليومية لرع ومقاتلتهِ للثعبان أبيب، والدورة السماوية لرع في زورقهِ السماوي، والدورة السفلى لرع وهو يجتاز البوابات الأثنتي عشرة للدورات وتمثل هذهِ الأساطير العصر الذهبي لراع والعالم"[3]؛ أي المرحلة الأولى من حياة راع.

وفجأةً تدفق الماء من فجوة في الجدار: " حيث ظهرت فجوة في الجدار بين العمودين اللذين يحملان السقف، وبدأ الماء يتسرب (...) تحول التسرب إلى تدفق قوي مع اتساع الفجوة أكثر فأكثر. وسرعان ما غُمرت أرض المعبد الفسيفسائية بالماء.. وتحول تدفق الماء القوي إلى فيضان(...) وانهار الجدار المقام بين العمودين، فاجتاح المغارة نهر من الوحل والماء، راح يرفع المركب ويؤرجحها على جانبيها، إلى أن باتت فجأةً تطفو بحرية تامة"[4]؛ وفي هذا إشارة لأسطورة الطوفان؛ والتي جاءت في قصة سيدنا نوح عليهِ السلام وسفينتهِ؛ حيث أغرق الطوفان المدينة

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص479.

[2] خزعل الماجدي: **الديانة المصرية**، ص246.

[3] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**،(المرجع السابق)، ص246.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص481.

كاملة وتسبب في دمار هائل، والغرض هنا من توظيف أسطورة الطوفان هو التنبيهِ لدخول العالم في الدور الحديدي.

ومع تدفق مياهِ الفيضان تحركت المركب التنينية لترى من يقودها؛ وهو ما عبرت عنهُ الروائية بقولها: " ثم بدأت تنتبهُ لحركة فوقها؛ إنها أنثى التنين. لقد بدأت تحرك رأسها ببطء وألم، بعنق متيبس بعد سنوات انتظار طويلة، ثم لفت عنقها لترى من الذي جلس أخيرًا عند موقع قيادة المركب.. أطالت أنثى التنين النظر في عيني سيدها الجديد الخضراوين العميقتين، والذي بدا لدهشتها شخصًا ضئيل الحجم يعتمر قبعة حمراء"[1]؛ أي إن الفتى 412 بات الآن سيد المركب التنينية الجديد بدل حتب راع سيدها السابق.

وهو مايتضح في قول الروائية: " ولا يبدو كسيدها السابق حتب رع الذي كان طويل القامة، وكان حزامهُ المصنوع من الذهب والبلاتين يومض في ضوء الشمس وسط الأمواج، بينما كانت عباءتهُ الأرجوانية ترفرف وسط الرياح مع انطلاق المركب وسيدها معًا مسرعين في مياهِ المحيط. لكن التنين تعرفت الآن أهم ما في الأمر.. فاليد التي أمسكت بذراع الدفة مرة أخرى يد سحرية"[2]؛ وهذا دليل آخر على امتلاك الفتى 412 لقوة سحرية مذهلة، تشبهِ القوة السحرية لحتب راع نفسه أو ربما هي جزء منها، والتي انتقلت للفتى 412 بطريقة أو بـ آخرى.

فقد لعبت أسطورة الابن السابع للابن السابع دورًا في ذلك، كما أن الخاتم التنيني قد مد الفتى 412 بقوى سحرية ما، والذي كان قبلاً خاتم حتب راع نفسه؛ وهو ما أوضحتهُ " إنجي ساج" في قولها: " لا، بل مصدرها أنت. ولا تنس أن المركب التنينية تعرفت إليك حتى بدون الخاتم. لقد غرقت. وتذكرت أن آخر من ارتدى الخاتم كان حتب رع، أول السحرة العظماء. وظل

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 481.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص481-482.

الخاتم منتظرًا حتى يعثر على شخص مثلهِ"[1]؛ فالخاتم التنيني اختار الفتى 412 ليكون سيدًا لهُ وقد غنى لهُ أغنية، كما أنهُ حقق أمنيتهُ ونفذ أوامرهُ؛ فهو خاتم الإلتزام الأبدي الذي يربط بين السيد والخاتم التنيني، وفي هذا إشارة إلى خاتم برمثيوس وخاتم سليمان عليهِ السلام.

وبينما الحال هكذا استطاعت جينا أن تعرف ما تريدهُ المركب التنينية: " لأنني أعرف، إن التنين تتحدث معي. إنها تتحدث في رأسي"[2]؛ لقد أرادت الطيران.

وقد عبرت الروائية عن ذلك بعد أن قررت المركب التنينية تنفيذ الأمر: " طارت المركب التنينية ببطء فوق المستنقعات المغمورة بالماء(...) ومع انقشاع العاصفة، أنزلت التنين جناحيها، وبسبب حبستها الطويلة التي أفقدتها لياقتها، هبطت مصطدمة بالماء محدثةً طركشة هائلة"[3]؛ كانت جينا فوق التينينة حينما طارت، وقد تمسكت بأذنيها مثلما يفعل كل الأبطال لكي لاتقع.

لتنهي الروائية أسطورة المركب التينينية بتحررها؛ قائلةً: " وأخيرًا تحررت أنثى التنين"[4]؛ حيث كان الطيران بالنسبة لها تحررًا من كل القيود وهدفًا منذ عقود من الزمن، لقد عادت إلى هيئتها الأولى.

ومنهُ فإن الروائية قد وظفت التنين كرمز للخلود والتجدد والعودة من جديد، فهو بذلك يشبهُ طائر الفينيق، فقد كانت الطقوس المقامة في الصيف كل سنة دليل على إعادة بعث التنين من جديد وقد استخدمت الروائية المرجعية الأسطورية لتحقيق هذا؛ والتي تتضح في خاتم برمثيوس الأسطوري وأسطورة الدورة الأبدية زورق السماء لراع في تشكيل أسطورة المركب التنينية المصطنعة، والتي تعود كل سنة للإنبثاق من جديد في دور تكراري عودي.

---

(1) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 526-527.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 499.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص497.

(4) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص483.

3.الفضاء المتني الأسطوري:

وهو الفضاء ذو الأبعاد الأسطورية المتخيلة، الذي يغزو الرواية بغية إضفاء جمالية مغايرة على العمل الأدبي.

وقد تطرق "نضال صالح" إلى الحديث عن هذا الفضاء المتني الأسطوري في كتابهِ النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة؛ حيث قال: " ومن أكثر السمات المميزة لهذا الحامل بروز مفهوم التقاطب الذي يبدو أجلى علامات التشكيل الأسطوري، أو التقابلات الثنائية الضدية التي تبدأ مع الأبعاد الفيزيائية المجردة للمكان وتنتهي إلى التماثل مع جوانية الإنسان [1]؛ أي إن هذا الفضاء يبنى على تحريك الأضداد الثنائية في اتجاهات معاكسة.

ومن أبرز الفضاءات المبثوثة ضمن المتن الأسطوري نجد:

1.3 المعبد الروماني: والذي وصفتهُ "إنجي ساج" بقولها: "معبد روماني عثر عليهِ بجزيرة مقدسة"[2]؛ وهو ما يضفي على المعبد سمة القداسة، كون أن الجزيرة التي وجد بها مقدسة؛ كما أنهُ فضاء ذو جذر أسطوري؛ كونه ينسب للإله راع.

وقد وصفتهُ الروائية بقولها: " كان منظرهُ يخلب العقول؛ كان رخام المعبد يومض بضوء أبيض ساطع مع نور القمر الذي يلقيهِ عليهِ ويضيئهُ لأول مرة منذ أن دفن حتب رع المركب التنينية داخلهُ، وكانت كل الضفاف الأرضية والسقف الخشبي الذي بناهُ قد انجرفت بعيدًا تاركةً الأعمدة الشاهقة ترتفع حُرةً وسط بريق القمر" [3]؛ أي إن هذا المعبد هو المعبد الذي بناهُ حتب راع ودفن فيهِ المركب التنينية.

---

(1) نضال صالح: **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، ص221.

(2) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص474.

(3) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص500.

لتعود " إنجي ساج" لتقدم وصفًا أدق عنهُ قائلةً: " جدران النفق الرخامية الملساء (...) الحروف الهيروغليفية المكتوبة بطول الجدران (...) هذا الشكل المستدير وبداخلهِ التنين (...) على الصورة الصغيرة المنقوشة باللونين الأزرق والذهبي على الجدار الرخامي"[1]؛ كل هذهِ الأمور توحي بفخامة وثراء البناء وامتلائهِ بالرموز الأسطورية، مثل رمز (الأوروبوس) للتنين المتواجد داخل الشكل المستدير، والملون باللونين الأزرق والذهبي، حيث يدل اللون الذهبي على الدور الذهبي؛ الذي هو أول دور أي إنهُ الدور الذي حكمت فيهِ الآلهة؛ ومن بينهم الإله راع.

حيث كان الساحر الأعظم في برج السحرة؛ الذي شيدهُ بنفسهِ واضعًا فوقهُ هرم ذهبي يتوج برجالسحرة الفضي[2]؛ وقد عبر اللون الذهبي على الدور الذهبي دور حكم الآلهة، في حين عبر الدور الفضي على الدور الذي تراجع فيهِ دور الآلهة واحتاجو فيهِ لبطل مؤله؛ مخلص ليعمل على تخليصهم مما هم فيهِ.

وقد برز توظيف الروائية لهذا الدور من خلال استعمالها لـ عبارات مشفرة نحو: " المسدس الفضي" [3]، وعبارة: " الرصاصة الفضية" [4]؛ فقد عملت على بث هذهِ العبارات المشفرة بغرض التنويهِ للدور الفضي.

ومنهُ نجد أن الروائية قد تنقلت عبر الأدوار الأربعة من الدور الذهبي إلى الدور الفضي إلى الدور النحاسي إلى الدور الحديدي؛ والذي يمثلهُ الطوفان، ضمن روايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر".

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص471.

[2] ينظر: المَصْدَر نَفْسُهُ، ص29.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص25.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص49.

وبالتالي ومن خلال ما سبق ذكرهُ نجد أن الروائية "إنجي ساج" قد شيدت عالمًا وكونًا تخيليًا غاصًا بالأساطير والوسائل الأسطورية من رموز وشخصيات أسطورية عودية؛ حيث تعتبر هذهِ الأخيرة مثار استلهام لنموذج أسطوري معين ومحدد، فهي تحمل سمات أسطورية تميزها عن باقي الشخصيات والنماذج العادية الأخرى، وهذا باعتبارها نماذج تجسد الأسطورة في الكائن الحي؛ أي إنها تعمل على خلق نموذج أسطوري جديد يعتمد على المخلص بوصفهِ رمزًا أسطوريًا.

ثانياً: الأساطير الموظفة في الرواية:

تعددَّت مواضيع وأهداف الأساطير؛ وهذا ما جعل منها ما يتوافق ومنها ما يختلف، فالأساطير عمومًا تتسم بالتنوع ممَّا يجعل من الصَّعب غالبًا تحديد حبكة مشتركة بينها، فيما عدا الأساطير التي تتمحور حول بطل؛ حيث تتكرر مجموعة من النماذج الرمزية لأبطال أسطوريين في عدة أنواع من الأساطير.

ويرى "محمد الأمين بحري" في هذا الصَّدد ضمن كتابه "الأسطوري" أنَّ تعدُّد تصنيف الأسطورة الواحدة باعتبارها بنية نسقية موحدة الشكل والبناء وتوزعها على عديد الأنواع الأسطورية راجعٌ إلى كونها متعدِّدة التعابير الرمزية والدلالات الوظيفية[1]؛ أي إن تصنيفها عائدٌ لتنوع مجالاتها الوظيفية، ومداخلها التعبيرية، وقيمها المعرفية في حياة الإنسان.

وهذا باعتبار أنهُ: "من أجل فهم أعمق للفكر الأسطوري وتجلياتهِ لا بد من تصنيف مادتهِ، وتمييز أنواعه وأجناسه وفق طبيعة كل فعل أو قول أو نص أسطوري، لذلك لجأ علماء الأساطير عبر مختلف دراساتهم للأسطورة إلى تصنيف مادتها من أجل تعميق فهمها لدى الدارسين، فكان

---

[1] ينظر: محمد الأمين بحري: **الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)**، ص126.

أن ميزوا بين عدة أنواع" [1]؛ بمعنى أنَّ كل نوع من أنواع الأساطير يشكل نوعًا من الفكر الأسطوري وجزءًا من الوعي ورؤية العالم.

ومنهُ نجد أنهُ توجد العديد من الأساطير؛ والتي سنقوم بتصنيف ما ورد منها في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السِّحر" حسب نوعها وجنسها كالآتي:

1. الأسطورة الطقوسية: وهي الأسطورة التي تعتمد على ممارسة الطقوس والأفعال الكلامية؛ من كلمات وتراتيل وتعاويذ سحرية، وغيرها من الأفعال التي تقام بغرض الاتصال بالقوى الغيرية العليا أو السفلى.

وقد عرّفها "محمد الأمين بحري" في كتابهِ الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)؛ بقولهِ: " ظهر هذا النوع من الأساطير مرتبطًا بمحاولة تجسيد الأفكار المتخيلة حول الطبيعة والكون، وارتبطت أساسًا بعمليات العبادة، مهما يكن شكلها وطريقتها، وعُنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكايةً لهذهِ الطقوس. ويمتاز ذلك الجزء بقوى سحرية خفية، حتى ليتمكن منشدُه من أن يسترجع الموقف الذي يصفهُ. وترتبط هذهِ الأسطورة أكثر بمعتقدات الحماية الميثافيزيقية والسحرية للإنسان من المخاطر"[2]؛ أي إن للكلمة سحرًا وتأثيرًا ووقعًا.

وقد عملت الروائية إنجى ساج"؛ في روايتها "سبيتموس هيبّ الكتاب الأول "السحر" على توظيف هذهِ الأسطورة، وهذا حينما تساءلت عن مدى صدق أقوال التلميذ (تلميذ دومادانيال)، لتتخذ قرارها بكشف المستور؛ وهو ما دفعها للتوجهِ إلى بركة البط.

---

[1] محمد الأمين بحري: **الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)**، ص 99.

[2] المَرْجَع نَفسهُ، ص 99.

وهو الذي يتضح بقول "إنجي": " ثم فتحت الباب ونظرت إلى القمر. وقالت: «إنَّ القمر شبهُ مكتمل. وقتٌ لا بأس بهِ كي نقرأ ما حدث"[1]؛ بمعنى أنَّ العمة زيلدا تطمح لقراءة الغيب ما حدث في الماضي، وهو ما يدخل ضمن استرجاع المفقودات عن طريق السحر.

أمَّا عن السَّبب الذي جعلها تستخدم القمر في قراءة الغيب؛ فهو يعود لكون القمر يمثل عين السماء أو ما يعرف (بعين راع) التي ترى كل شيء.

هتهِ العين التي نوّه لها "خزعل الماجدي" في كتابهِ "الديانة المصرية" قائلاً: " وتستمر الأسطورة حيث يقوم (رع) بمعالجة الموقف وتسليم الإله (تحوت) إله الحكمة هذهِ العين المفقودة ليرفعها هذا بدورهِ إلى السماء وتكون (القمر) فتكون بذلك عين السماء في الليل"[2]؛ لترى كل شيء؛ فعين الإله (راع) هي عين بعدية، تستطيع السفر عبر الزمن ورؤية ما خفي عن البشر.

لهذا فإنَّ العمة زيلدا استعانت بالقمر واستعملت بركة البط كبلورة سحرية لرؤية ما حدث؛ وهو ما عبرت عنهُ "إنجي" بقولها: " كانت بركة البط هي آخر مكان توقعوا أنهم سيذهبون إليه، لكنهم ذهبوا وأخذوا ينظرون في صورة القمر المنعكسة على المياه القاتمة الساكنة، تمامًا كما طلبت منهم العمة زيلدا" [3]؛ فسطح البركة بمثابة المرآة التي تتيح للعمة زيلدا والبقية رؤية ما يريهِ القمر لهم.

ثم واصلت الروائية سرد ما حدث: " تحدثت العمة زيلدا بصوت خفيف وقالت: «والآن، سوف أسأل القمر أن يُظهر لنا سبيتموس»"[4]؛ وأثناء ذلك: " شعر الفتى 412 برجفة، وأخذ يُحدق إلى مياه البركة السوداء الداكنة، تتوسطها صورة رائعة لانعكاس القمر، ومن شدة وضوح

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 400.

[2] خزعل الماجدي: **الديانة المصرية**، ص 243-244.

[3] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**،(المصدر السابق)، ص 400.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص401.

تفاصيلها رأى البحار والجبال الموجودة على سطح القمر بوضوح لم يسبق له أن رآه من قبل"[1]؛ وهو ما يجعلهُ شبيهًا كل الشبه بالبلورات السحرية المستديرة التي تستخدمها الساحرات البيضاوات.

وقد كان الفتى 412 حتى هذه اللحظة مستغرقًا بالنظر للعمة زيلدا تارةً وإلى البركة الصافية تارةً أخرى، مندهشًا من نوع السحر المقام أمامهُ، والذي كان يُحذَّر منهُ في جيش الشباب؛ البدر وساحرة بيضاء: " البدر وساحرة بيضاء تتوهج عيناها الزرقاوان الثاقبان في نور القمر. وهي تلوح بذراعيها في الهواء وتتحدث عن أطفال رضّع موتى. وما أدهش الفتى 412 ليس أن كل هذا يحدث أمام عينيهِ.. بل الواقع أن كل ذلك بدا لهُ الآن أمرًا عاديًا"[2]؛ فأسطورة البدر والساحرة البيضاء من الأساطير الشائعة في الحكايات الشعبية.

وباشرت العمة زيلدا ممارسة طقوسها الشعبية؛ حيث: " رفعت العمة زيلدا رأسها ونظرت إلى القمر، ثم قالت: « أيها القمر العظيم، أيها القمر العظيم أرنا، إن شئت أين هو الابن السابع لسايلاس وسارة، أرنا سبيتموس هيب»"[3]؛ أي إن العمة زيلدا قامت بمناداة القمر بكلمات سحرية يستخدمها السحرة في تعاويذهم، وعمل طقس؛ فاجتماعهم حول البركة وترديد هذهِ الكلمات يشبه اجتماع السحرة حول النار وترديدهم كلمات لعمل طقسٍ معين.

وكون أن البركة تسترجع الموقف الذي تصفهُ الساحرة البيضاء؛ فهذا يعني أنها تستجيب لأوامرها، وهو ما عبَّرت عنهُ "إنجي ساج" بقولها: " خيَّم الصَّمت على الجميع، ثم بدأ انعكاس القمر يكبر ويكبر إلى أن أصبح قرصًا أبيض ضخمًا يكاد محيطهُ يكوّن دائرة تامة غطت سطح بركة البط كلها"[4]؛ وهو ما يشبه عدسة المكبر الضَّخمة.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص401.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص400.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص401.

[4] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 401-402.

حيث جاءت إجابة السؤال؛ فقد ظهرت ظلالٌ سوداء ثم تجلت صورةٌ هي صورة الحقيقة المخفاة، وبهذا يكون القمر قد استجاب للسّاحرة البيضاء.

ومنهُ نجد أنَّ الأسطورة الطقوسية التي وظفتها الروائية "إنجي ساج" ضمن الرواية، والمتمثلة في أسطورة البدر والساحرة البيضاء، والتي تعدُّ من أبرز الأساطير الموظفة في الحكايات الشعبية، هي أسطورةٌ مليئةٌ بالطقوس والتعاويذ السِّحرية والاستقراء، والرُّجوع الدوري للماضي من أجل معرفة الحقيقة.

وأمَّا عن باقي الأساطير فقد قمنا بتوظيفها في المتن الأسطوري، فليس هنالك ما نظيفهُ هنا.

والآن سنتطرق لدراسة الرموز الأسطورية.

ثالثاً: الرموز الأسطورية الموظفة في الرواية وعلاقتها بفكرة العود الأبدي:

تعدُّ الأساطير منبعًا للحقائق الأصلية الأولى في تاريخ الشُّعوب والمجتمعات، وهذا عائدٌ لكونها تحوي بين طياتها المعنى الحقيقي المراد من وراء الأسطورة، هذهِ اللغة الرمزية التي تُوظف بغرض تحفيز المتلقي للبحث والتنقيب وإعمال العقل والوجدان قصد استفاء المعنى المراد والكشف عن جوهرهِ وخفاياه.

حيث يسعى الرمز الأسطوري في العموم إلى إدخال المتلقي إلى تلك العوالم الفنية العجائبية الفارقة للعادة، والموظفة ضمنيًا في أجزاء من المحكي الروائي (نقاط عبور)؛ والتي تتمثل في ومضات من الإيحاء والتلميح؛ حيث يشير الرمز إلى الأسطورة التي يُوظف فيها.

كما يعدُّ الرمز نقطة فاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي؛ وهو الرابط بين كل من الأسطورة والأسطوري، والذي يوضِّح العلاقة بينهما.

ولئن كانت الرموز منها تمثل المرجعية الأسطورية؛ فهي تعزز أسطورية الرواية سطحًا وعمقًا.

وكون أنَّ الرموز؛ هي عبارة عن علامات سيميائية؛ فهذا ما يجعل منها ميدانًا للتأويلات الأسطورية.

وهو ما اتضح في تعريف "نسيمة بوصلاح" للرمز الأسطوري ضمن كتابها "تجلي الرمز في الشِّعر الجزائري المعاصر"؛ حيث قالت: " الرمز الأسطوري هو الذي يتخذ من الأسطورة إطارًا شاسعًا تتحرك فيهِ لواحقه"[1]؛ فالأصل هو الأسطورة وما الأسطوري إلا امتدادًا لها.

ومن أبرز الرموز الأسطورية التي قامت الروائية "إنجي ساج" بتوظيفها في روايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" نجد:

1. الخاتم التنيني: الخاتم هو شيءٌ معدني صلب يلبس في أصابع اليد، وقد عبرت عنه الروائية بقولها: " لكن قلبهُ خفق عند ما ضمّ يدهُ على هذا الشيء المعدني ووجد أنهُ ليس إلاَّ خاتم"[2]؛ وهكذا وجد الفتى 412 الخاتم.

أما الخاتم التنيني فقد وصفتهُ الروائية بقولها: " رأى تنينًا ملفوفًا حول إصبعه، وذيلهُ مشبوكٌ في فمهِ، وعيناه الزمرديتان الخضراوان تحدقان إلى وجهه، فاعتراهُ إحساسٌ غريب تمامًا من فكرة أن التنين نفسه يحدق بهِ"[3]؛ أي إن الخاتم التنيني يحتوي على تنين ملفوف حول الخاتم ويضع ذيلهُ في فمهِ مثل (الأوروبوس).

دلالتهُ: يدل على المكانة المرموقة التي يتحلى بها صاحبهُ؛ وعلى القوى الخارقة التي يتمتع بها.

---

[1] نسيمة بوصلاح: **تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، ط1، 2003م، ص 112.

[2] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص207.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 208.

رمزيتهُ: وهو رمزٌ أسطوري يرمز للقوى التي يمتلكها التنين الذي يضع ذيلهُ في فمهِ (الأوروبوس)، وهو يرمز أيضًا لخاتم راع الأسطوري، كما يرمز إلى خاتم سليمان عليهِ السلام وخاتم برومثيوس؛ والذي يعد خاتم الالتزام الأبدي.

علاقتهُ بفكرة العود الأبدي: علاقة الخاتم التنيني بالفتى 412 هي: علاقة خاتم وسيده، وهو ما تطرقت لهُ "إنجي ساج" في قولها: " ثم فكر في أن يجرب الخاتم في أصابع يدهِ، فوجدهُ أكبر من كل أصابعهِ العجفاء. فأدخلهُ في إبهامه اليمنى وهي الأصبع الأكثر امتلاءً، وأخذ يلفهُ حولها مستمتعًا بإحساس الدفء؛ أو بالأحرى إحساس الحرارة المنبعث منهُ. وسرعان ما اعتراهُ إحساسٌ غريب؛ فالخاتم – والذي بدا كأنهُ عاد إلى الحياة – بدأ يُحكم دائرتهُ حول إبهامهِ، وبات الآن مقاسهُ تمامًا، ولم يقتصر الأمر على ذلك؛ إذ بدأ الخاتم يُشعّ ضوءًا ذهبيًا خافتًا"[1]؛ كعلامة على اختيارهِ لسيدهِ الجديد.

ومنهُ نجد أنَّ الخاتم التنيني قد اختار الفتى 412 كسيدٍ جديد لهُ.

2. تميمة آخو: وهي عبارة عن وصفة سحرية معمولة من اللازوردي الأزرق؛ وهي تميمة نادرة قامت الروائية بإعطاء وصفٍ لها؛ حيث قالت عنها: " إنها قطعة حجر صغيرة مستديرة من اللازوردي الأزرق تتخللها خطوط من الذهب محفور عليها تنين سحري. كانت هذهِ القطعة ثقيلة الوزن في راحة يدهِ، يحيط بها إطار ذهبي تشتبك نهايتهُ عند الطرف العلوي للحجر في صورة حلقة، ويتعلق بالحلقة جزء من السلسلة الفضية"[2]؛ وبهذا تكون تميمة آخو تميمة فريدة من نوعها.

دلالتها: تدل تميمة آخو على الحماية السحرية التي ترافق مرتديها.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص208.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص147.

رمزيتها: ترمز للساحر الأعظم، والقوى السحرية التي يمتلكها، كما ترمز لقوى التنين السحرية الخارقة الأسطورية.

علاقتها بآلثر ميلا: قام آلثر ميلا بخطف تميمة آخو من سيده دومادانيال؛ حيث قالت الروائية عن هذا: " فانقضّ تلميذه عليه وخطف تميمة «آخو» المرصعة بالذهب والمطعمة باللازوردي المتدلية من عنق سيده في سلسلة فضية سميكة" [1]؛ وبهذا تكون علاقة آلثر ميلا بتميمة آخو هي علاقة رتبة سحرية.

ومنه نجد أن تميمة "آخو" تعمل على حماية الساحر الأعظم ومدهِ بالقوى السحرية اللازمة.

رابعاً: النماذج الروائية لفكرة العود الأبدي:

ونقصد بها تلك الحكايات الإطارية والضمنية المبثوثة ضمن المتن الروائي، والتي يعمل الروائي فيها على توظيف فكرة العود الأبدي ضمنيًا، والتي تستدعي منا التنقيب والبحث الدؤوب من أجل فك ذلك الكم الهائل من الآثار والرموز المشفرة والمبثوثة بين زوايا وأركان الرواية.

وهذا بالضبط ما عملت الروائية "إنجي ساج" على فعله في روايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول " السحر" كالآتي:

1.النموذج المدروس الأول:

وهو النموذج الذي ابتدأته "إنجي ساج" بمدخل تقديمي يبتدأ بسؤال جينا عن الذي حدث ورد آلثر وتشجيع نيكو؛ والذي كان كالآتي: "ثم تحدثت جينا فجأة وقالت هامسة: ما الذي حدث فعلاً عند سطح برج السحرة مع دومادانيال ياعم آلثر؟، رد: إنها قصة مرعبة نوعًا ما يا أميرة، ولا أريد

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 147.

أن أبث في نفسك الخوف، فقال نكو: هيا، هيا، احكها لنا ياعم آلثر، إن جينا تحب القصص المرعبة" [1]؛ وهكذا تم تشجيع آلثر ليقص للأطفال حكايتهُ مع الشرير دومادانيال.

وقبل أن يشرع في الحكي نوه آلثر لحقيقة كون أنه من الصَّعب عليه أن يروي الحكاية على لسانه هو؛ ممَّا جعله يرويها كما حكتها ساحرةٌ عجوز من ساحرات وندرون، والتي هي السَّاحرة الأم المشتهرة بالحكمة لبناتها السَّاحرات؛ وهذا في حشد مجتمع حول النار في أعماق الغابة؛ وفي منتصف الليل عند اكتمال القمر بدرًا[2].

لتشرح "إنجي" ما فعله آلثر في قولها: "وهكذا، وبجانب النار المشتعلة، حول آلثر ميلا شكله إلى سيدة ضخمة لها هيئة مريحة ترتدي ملابس خضراء. وبدأ يحكي متحدثًا بالصَّوت الهادئ الرنان المميز للساحرات"[3]؛ وهو ما يتماشى مع طبيعة الحكي الشعبي؛ فالنار المشتعلة وهيئة السيدة الضخمة التي ترتدي ملابس خضراء والصَّوت الهادئ الرنان المميز للساحرات كلها عبارة عن طقوس تسبق فعل الاستحضار؛ استحضار الأسطورة المخفاة من خلال الحكي.

1.1 ملخص النموذج:

على سطح قمة هرم ذهبي يعلو برج السحرة الفضي شُوهد التلميذ وهو يطارد أستاذه؛ أي التلميذ في مواجهة السَّاحر الأعظم، وعند قمة الهرم اقترب آلثر ميلا من سيده دومادانيال وبعد عراك دام بينهما طرح آلثر دومادانيال أرضًا وانقض عليه وخطف تميمة آخو المتدلية من عنق سيده في سلسلتها الفضية السميكة، كل هذا وحشود الجماهير تشاهد ما يحصل؛ وكيف أنَّ السَّاحر الأعظم يحاول تحرير التميمة من قبضة آلثر ميلا، حتى أنه لجأ لاستعمال سحر التنويم

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"**، ص 146.

[2] ينظر: المَصْدَر نَفْسُهُ، ص146.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 146.

المغناطيسي، إلاَّ أنَّ آلثر كان تلميذه فلم تنطلي عليه مثل هذه الحيلة، فقام بجذب التميمة إليه حتى صارت في قبضة يده، إلاَّ أنَّ سلسلتها تفتتت إلى مئات القطع.

وهو ما عبَّرت عنه الروائية في قولها: "ثبّت دومادانيال آلثر ميلا بنظرة مشئومة، وعيناه الخضراوان الداكنتان تشعان غضبًا، بينما تلقت عينا آلثر ذواتا اللون الأخضر الفاتح هذه النظرات بثبات وبلا خوف. شعر آلثر أنَّ التميمة تفلت منه، جذبها بشدة فتفتتت السلسلة إلى مئات القطع، وفلتت التميمة من السلسلة وأصبحت في قبضته"[1]؛ ليهمهم دومادانيال جاهرًا وهو يوجه كلماته الأخيرة لآلثر ميلا: "خذها لكنني سأعود لأستردها. سوف أعود مع الابن السابع للابن السابع"[2]؛ لم ينزل وقع الجملة على آلثر حتى اخترقته صرخة مدوية للحشد المجتمع أسفل البرج، وهذا على إثر سقوط وارتطام دومادانيال ببقعة محروقة في الأرض؛ حيث كان البعض يدعي أنه شاهد دومادانيال، وهو يتحول إلى وطواط ويطير بعيدًا فيما ادعى آخرون أنهم شاهدوه؛ وهو يجري على حصان داكن اللون نحو الغابة، وقد قال فريقٌ آخر أنه رأى دومادانيال وهو يتحول إلى ثعبان ثم يزحف ويختبئ أسفل صخرة، لكن لا أحد منهم رأى الحقيقة التي رآها آلثر.

في ذلك الوقت تحولت عباءة آلثر ميلا من اللون الأخضر إلى اللون الأرجواني الذي يميز السَّاحر الأعظم مع حزامه الذّهبي المرصَّع بالبلاتين، ليجد نفسه هو السَّاحر الأعظم، فقام وارتدى تميمة آخو رمز السَّاحر الأعظم.

وما إن نزل من البرج حتى حيته الجماهير، فهو الآن السَّاحر الأعظم، لكن صوت ما اخترق هتاف الجماهير قائلاً: " كما نلتها سوف تخسرها"[3]؛ تنهد آلثر مدركًا أنَّ هذا الكلام صحيح، فالرجل لم يكذب عليه لأن للكارما دور في ذلك.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول" السحر"**، ص 148.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 148.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 146.

في هذه الأثناء رُزقت أسرة فقيرة من السحرة تقطن في إحدى الغرف الصغيرة المتواجدة بالقلعة بمولود جديد: " إنهُ ابنهم السابع، واسمهُ سايلاس هيب"[1]؛ ليكون بذلك سايلاس هيب هو مفتاح الحكاية، والنواة الأولى لتجلي الأسطورة، وتحقيق دورة العود الأبدي.

2.1 تحليــل النموذج:

1.2.1 رمزية ودلالة البداية الحكائية؛ التي وظفتها "إنجي ساج"؛ حينما قالت: "بدأت القصة على سطح قمة هرم ذهبي يعلو برجًا فضيًا شاهقاً هو برج السحرة" [2]؛ حيث تمثلت الدلالة والرمزية في كون الهرم الذهبي هو رمز من رموز الإله راع (إله الشمس)؛ ومن المعروف أنَّ الأهرامات استعملت كبوابة زمنية للانتقال عبر الأزمنة والأكوان، وهو ما يعطيها ميزة العودة والرجوع إلى الوراء؛ أي تفعيل العود الأبدي.

كما نجد أنَّ تمازج اللونين الذهبي والفضي وترتيبهما فوق بعضهما البعض "هرم ذهبي يعلو برجًا فضيًا شاهقًا"[3]؛ يدل على الانتقال من الدور الذهبي الذي تحكم فيه الآلهة (نحو إله الشمس راع) إلى الدور الفضي، والذي يتميز بانتقال السيادة إلى البشر؛ حيث يخص هذا الدور بظهور بطل أسطوري مؤله.

ومنهُ نجد أنَّ البداية التي انتقتها الروائية لهذه الحكاية جد هادفة وضاربة في صميم الموضوع.

2.2.1 رمزية ودلالة النهاية الحكائية؛ التي أنهت بها الروائية سرد هذهِ الحكاية؛ بقولها: "وبينما أخذ آلثر طريق العودة وحيدًا إلى البرج ليبدأ في فك السحر الأسود الذي قام بهِ دومادانيال،

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول" السحر"**، ص 146.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 146.

[3] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 146.

رُزقت أسرة فقيرة من السحرة تقطن في غرفة صغيرة ليست بعيدة –بمولود جديد. «إنه ابنهم السابع، واسمه سايلاس هيب»"[1]؛ وهو ما يمهد لتحقق النبوءة، بولادة الابن السابع للابن السابع، وهي أسطورة عودية توحي بالعودة الدورية، وقد أشارت الروائية إلى هذا في قولها: أخذ آلثر طريق العودة؛ أي إنها تهدف وتطمح من هذه الأسطورة إلى العودة إلى الدور الذهبي، دور الآلهة عن طريق المنقذ البطل المؤله؛ الابن السابع للابن السابع.

3.2.1 الأساطير الموظفة في هذه الحكاية (هذا النموذج):

نجد أنَّ أبرز الأساطير الموظفة في رواية سبيتموس هيب؛ هي أسطورة الإله راع؛ وهي الأسطورة التي تشبه أسطورة برمثيوس، والتي تحكي عن الصِّراع القائم بين الآلهة والبشر من أجل السيادة.

ومنهُ نجد أنَّ أسطورة برمثيوس تمثل جوهر الغاية من الحكاية.

4.2.1 الرموز الأسطورية الموظفة في هذا النموذج:

أ. رمز الوطواط: يرمز الوطواط إلى الموت والدمار، كما يعدُّ رمزًا للشيطان، وكون أن دومادانيال قد تحول إلى وطواط حسب قول الروائية: " إنهُ تحول إلى وطواط وطار بعيدًا"[2]؛ فهذا يعني أنَّ دومادانيال قد تحول إلى شيطان بفعل السحر الأسود الذي يمارسه. وهو أمرٌ ليس بالبعيد عنهُ، بل هو شيء مؤكد.

ب. رمز الحصان الداكن: يرمز الحصان الداكن إلى القوة المحيطة بهِ، فأغلب السحرة الظلاميين لهم أحصنة سوداء اللون، وقد عبّرت الروائية "إنجي ساج" عن هذا الحصان بقولها: "

---

(1) إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول" السحر"**، ص 150.

(2) المَصْدَر نَفْسُهُ، ص 148.

رأى حصانًا داكن اللون يظهر ويجري منطلقًا في الغابة"[1]؛ وهذا يعنى أن دومادانيال هرب، متوجهًا نحو الغابة.

ج. رمز الثعبان: يرمز الثعبان إلى (أبيب) أو (أبوفيس)، الذين كان يصارعه الإله راع في السماء. كما يرمز الثعبان للخلود، فهو لا يموت؛ وإنما ينسلخ من جلده ليعاود الرجوع من جديد وكأنهُ يولد من جديد.

وقد قالت الروائية: " وثالث يقول إنهُ رأى دومادانيال يتحول إلى ثعبان ثم يزحف ويختبئ أسفل صخرة"[2]؛ وهذا يعني أن دومادانيال لم يمت وإنما اختبأ ليعود من جديد، منتظرا الدورة التكرارية الآتية، والتي ستتحقق بظهور الابن السابع للابن السابع.

ومنهُ نجد أنَّ جميع الرموز الموظفة ضمن هذا النموذج، هي رموز ظلامية، ولذا فقد وظفتها الروائية لتعبر بها عن دومادانيال لأن لكليهما نفس الطاقة.

5.2.1 الشخصيات الموظفة ضمن هذا النموذج هي: شخصية آلثر ميلا التلميذ، وشخصية دومادانيال السَّاحر الأعظم، حيث تعتبر هتين الشخصيتين مثل كفتي الميزان كل كفة ترمز لجهة معينة؛ فدومادانيال يرمز لجهة الشر في حين يرمز آلثر ميلا لجهة الخير، وبهذا يكون الصِّراع الذي يدور بين التلميذ وأستاذهِ هو صراع بين ثنائية الخير والشر، كما يحيلنا نحو الصِّراع بين البشر والآلهة؛ حول من يقود زمام السيادة.

ومنهُ فإن هتين الشخصيتين الموظفتين في هذا النموذج وضمن هتهِ الرواية هما شخصيتان ضديتان يشكلان ثنائية النور والظلام.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول" السحر"**، ص 148- 149.

[2] المَصْدَر نَفْسُهُ، ص149.

إذن نستخلص مما سبق ذكرهُ في هذا النموذج، أنَّ قيمة العود الأبدي تكمن في الرجوع إلى الماضي السحيق، بغية استرجاع قيمة راع الإله المفقودة، فقد مر هذا الإله بمرحلتين هما: مرحلة الشباب؛ والتي كان فيها مشبعًا بالقوة والهيبة، إلى أن وصل إلى مرحلة الهرم (الشيخوخة) ليصدم بتمرد البشر عليه. فقد ظهر منهم من يطمع في الحكم وأخذ مكانة الإله، وهو ما أدَّى إلى انقسام البشر إلى فريقين.

وهو ما ترجمتهُ لنا ثنائية النور والظلام بشكل جلي، بينما الشخصيات المعارضة لهُ تمثلت في القوى الظلامية وشخصية دومادانيال، وقد برز هذا في هتهِ الحكاية التي دارت بين السَّاحر الأعظم وتلميذهِ آلثر، الذي كان رافضًا للأفعال الشريرة التي يقوم بها أستاذه، ممَّا أدَّى إلى معارضتهِ إياه وأخذ تميمة آخو منهُ، والتي هي تميمة السَّاحر الأعظم، وقد كان دومادانيال يبتغي الحصول على الابن السابع للابن السابع بغية الاستحواذ على قوتهِ وجعلهِ في صف قوى الظلام لا قوى الإله.

خامسا: القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي في الرواية:

تبرز القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي في الأبعاد الجمالية الخاصة بها؛ والتي تثيرها في فكر ونفس القارئ والمتلقي ضمن المتن الروائي.

وكون أنَّ جزء من القيمة الفنية للأسطورة يكمن في وظيفتها، فقد تطرقت "نسيمة بوصلاح" إلى الوظيفة الجمالية التأثيرية الأدبية للأسطورة؛ حيث قالت: " أما الذي استخدمت من أجلهِ الأسطورة، فهو يجاوز هذه الوظيفة التوصيلية إلى وظيفة أكثر تعقيدًا، وهي الوظيفة الجمالية التأثيرية الأدبية، التي تنشأ عادة بخرق الاستعمالات الجاهزة للكلام وبالتوظيف الاستثنائي للغة، لذلك استعان الشَّاعر المعاصر بالأسطورة كإطار رمزي دال، وكذا محاولة منهُ لتفسير ما

يستصعب فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرًا يقوم على مفاهيم أخلاقية وروحية"[1]؛ أي إن الأسطورة تلعب العديد من الأدوار داخل المتن الروائي الأدبي، وهو ما يجعلها تستخدم مرة كوسيلة تواصلية ومرة أخرى كوسيلة جمالية لها تأثير أدبي كبير على المستَقبِلْ. إضافةً إلى الأبعاد الرمزية التي تحمل بين طياتها دلالات توضيحية لما هو حاصل في الكون ويعجز الإنسان عن استيعابهِ باللغة العادية. وهو ما يتضح لنا من خلال دراستها فيما يآتي.

1. البعد الديني: وهو البعد المتعلق بالجانب العقائدي للفرد والجماعة، والذي يحضر المساس بهِ بأي شكل من الأشكال، وهذا لاعتبارهِ من المقدسات.

حيث تبرز القيمة الفنية فيهِ داخل الرواية في الرموز الدينية الموظفة والمبثوثة بين ثنايا العمل الأدبي الروائي، وهذا ما نجدهُ جليًا في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"؛ عن طريق بث رموز دينية منها: رمز شخصية موسى عليه السلام ورمز شخصية سليمان عليه السلام؛ فرغم عدم تصريحها بهما، إلاَّ أنَّ التأويل يحيلنا نحوهما لما جاء في المتن الروائي.

فهناك تشابه كبير بين ما حصل لشخصية سبيتموس هيب في قصتهِ وقصة موسى عليه السلام، كذلك وجود السحرة والأفاعي في كلا القصتين.

كما أن هناك تشابه كبير بين الخاتم التنيني الذي وجدهُ الفتى 412 وخاتم سيدنا سليمان عليه السلام.

ولئن كانت المركب التنينية رمزًا أسطوريًا فإنها ترمز أو تحيل نحو رمز ديني؛ ألا وهو سفينة نوح عليه السلام، والذي يبرز من خلال كلمة الطوفان الموظفة في الرواية.

---

[1] نسيمة بوصلاح: **تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**، ص 112.

ومنهُ نجد أنَّ البعد الديني هو بعد مقدس، وهو ما يعطي وزنًا وقيمةً للعمل الأدبي الموظف لهُ.

2. البعد الفلسفي: وهو البعد المرتبط والمتعلق بفكر العود الأبدي وفلسفتهِ، والذي يستخدم الأسطورة كغاية.

وهو ما يتضح في توظيف الروائية "إنجي ساج" لأسطورة العود الأبدي ضمن الرواية؛ والتي تحمل أبعادًا فلسفية عن فكرة إمكانية الرجوع إلى الماضي السحيق بشكلٍ دوري وتكراري من أجل سبر الحقيقة المخفاة فيهِ.

فالعودة ضمن الرواية تتم عن طريق شيفرة أو مفتاح لحل المستغلق، وقد كانت هذهِ الشيفرة أو المفتاح؛ سايلاس هيب نفسه من جهة، والملكة من جهة أخرى؛ فسايلاس هيب هو "الابن السابع" [1]؛ أي الأصل الذي ينبثق منهُ الابن السابع للابن السابع، أما الملكة فهي التي تنجب الأميرة من أجل الحفاظ على الدورة التكرارية للعود الأبدي، وهذا مع عمل الطقوس التي تقام كل سنة في موعدها المحدَّد.

ومنهُ فإن البعد الفلسفي، يمثل أصل الموضوع والمنبع المستقاة منهُ أسطورة العود الأبدي.

3. البعد الأسطوري: وهو البعد المرتبط بالأساطير؛ والذي يستخدم الأسطورة كوسيلة لإيصال غايتهِ، كما أنهُ يرتكز على المتخيل بشكلٍ أساسي؛ وهو ما يبرز في توظيفهِ للرموز والترميز الأسطوري المبثوث ضمن المتن الروائي لرواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" لإنجي ساج؛ والتي عملت على توظيف مجموعة من الأساطير؛ كون أنها كانت كلها تنطوي على فكر وفلسفة العود الأبدي بين طياتها.

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول" السحر"**، ص150.

ومن أهم الرموز المتواجدة في الرواية نجد رمز التنين ورمز الأفعى، كما نجد أيضًا رمز "الأوروبوس"؛ الذي يضع ذيله في فمهِ، حيث يوحي بالعود الأبدي والتكرار الدوري لدورة الحياة والكون.

إضافةً إلى أسطورة راع وعين راع (القمر) وخاتم راع والمركب التينينية؛ والتي تدخل كلها ضمن الترميز الأسطوري؛ الذي يسعى إلى إعادة إنتاج العالم وتقديميهِ مجددًا إلى الوعي، وهذا عن طريق خلق بنية أدبية مرمزة ومشفرة تشفيرًا أسطوريًا، محاولاً بذلك إطلاق عنان الصور عن طريق الاستناد لمجموعة من الرموز؛ والتي تمثل العنصر التخيلي (المتخيل الأسطوري) لدى القارئ (المتلقي).

كما يعد البعد الأسطوري بعدًا موضوعيًا يسعى إلى تنمية الوعي الذاتي الفردي، وإدراك الفرد لنقاط قوتهِ وضعفهِ بأسلوب يعدهُ لمجابهة المهام الصَّعبة التي تواجههُ بها الحياة، إضافةً إلى أنَّ البعد الأسطوري يحقق لنا معرفة بالوظيفة والمصير والمصدر.

ومنهُ يتضح لنا أن البعد الأسطوري مبني على الوعي الأسطوري؛ والذي يتماشى مع الوعي السحري الموظف ضمن المتن الروائي، حيث نجد أنهُ كان طاغيًا في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول " السحر"؛ وهذا من أجل تحقيق أسطورة العود الأبدي.

4. البعد الفنـي: وهو البعد الذي يجمع بين كل الأبعاد السابقة والرموز الموظفة فيها ابتداءً بالبعد الديني ثم البعد الفلسفي وانتهاءً بالبعد الأسطوري.

ونظرًا لكون هذا البعد يحتوي على رموز دينية وفكر فلسفي عودي أبدي ورموز أسطورية، فهذا يجعل منهُ بعدًا مميزًا عن غيرهِ من الأبعاد بالتنوع واللامحدودية.

حيث ترجع القيمة الجمالية لكل هذهِ الأبعاد ضمن المتن الروائي إلى الترميز الأسطوري؛ وهذا لما لهُ من القدرة على الإغراء الدرامي الواضح، والذي يكمن في تلك الزوايا المعتمة والكلمات ذات الدلالة نحو كلمة "القمر"[1]؛ والتي تشير رمزيتها ودلالتها إلى عين راع (حورس).

ومنهُ فإن البعد الفني يستمد جماليتهُ من التباين والتفاوت الذي تزخر بهِ الرواية من الرموز الأسطورية المتنوعة.

وفي الأخير نجد أنَّ القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي تتجلّى في الهدف الذي تعطيهِ هذهِ الأسطورة للرواية؛ ألا وهو الرغبة في العودة إلى الماضي وبالضَّبط إلى البدايات الأولى، بدايات السِّحر حينما كان أبيضًا مقدسًا، وتطهيره من واقع تلوثه بالقوى الظلامية والشيطانية؛ فالواقع قد تدنس، ولا يمكن تطهيرهُ إلاَّ بالعودة إلى الأصل الأول، حيث العهود المقدسة الأسطورية السبع.

وهكذا نكون قد وصلنا لنهاية بحثنا هذا؛ والمعنون بـ: المتخيل الأسطوري للعود الأبدي في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر".

---

[1] إنْجِي سَاج: **سبيتموس هيب الكتاب الأول السحر**"، ص 401.

خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذهِ المذكرة الإلمام بكل ما يتعلق بـ العود الأبدي كمتخيل أسطوري، والذي قامت "إنجي ساج" بتوظيفهِ داخل روايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"؛ هذه الأخيرة التي أرادت أن تبرز من خلالها مدى عمق فكرة العود الأبدي، والتي عبرت عنها برغبتها في احياء وإعادة استحضار دورة الحياة السابقة؛ وهذا من خلال توظيف الأسطورة والأسطوري– و بالضبط الأسطورة المصطنعة والمتمثلة في أسطورة العود الأبدي– والتكرار الأبدي. فقد عملت على اصطناع عالم خاص انطلاقًا من هذا، جاعلةً من الرواية مصطنعاً للدورة العودية، وهذا عن طريق استعانتها بالمتخيل الأسطوري واتخاذها من الدلالات والرموز أداة لتبليغ وإيصال هذا الفكر؛ بغيت استحضار الأساطير البدائية الأولى؛ أي التذكير بالأصل داخل العالم الروائي؛ فنحن نجد دلالة ورمزية العود الأبدي في كل من الشخصيات والفضاءات والأشياء، فالرواية بحد ذاتها هي ميدان مصطنع لإنتاج المتخيل الأسطوري؛ والذي ما هو إلا قناع حاضن للعود الأبدي.

وبهذا نكون قد توصلنا من خلال ما سبق ذكرهُ إلى مجموعة من النتائج والتي منها ما هو خاص بالجانب النظري، ومنها ما هو خاص بالجانب التطبيقي على النحو الآتي:

يعرف العود الأبدي في اللغة على أنهُ الرجوع والعودة والبدء الثاني موصولاً وبدون انقطاع، أي الرجوع الأزلي والسرمدي إلى الأصل، كما يرمز إلى ذلك التكرار المستمر إلى الما لا نهاية نحو الخلود، مع فعل إعادة البعث الأبدي والمتكرر والمتجهِ اتجاهاً حتمياً نحو التأبيد.

تمتاز الدراسات التي مست موضوع العود الأبدي بالتعدد والتنوع، وهذا نظرًا للصدى البارز الذي تتمتع بهِ، والذي يعود سببهُ إلى الآراء والمعتقدات المتمحورة حول موضوع العود الأبدي بحد ومقدار الجدل القائم حولهُ، وقد تمثلت أبرز الدراسات في هذا الموضوع في دراسة مرسيا إلياد وفراس السواح وخزعل الماجدي؛ وقد احتل مرسيا إلياد مرتبة الصدارة.

يعد نيتشه فيلسوف العود الأبدي بامتياز، كونه أتى بمفتاح واحد لعدة احتمالات وجودية ومصيرية، والذي ينص على كون كل شيء سيعود مرة أخرى، وإن ما حدث بالفعل من قبل؛

وهذا ضمن التصور الفكري للنظام الكوني المبثوث داخل أدمغتنا في الجزء المسؤول عن اللاوعي، وهو بذلك يشكل نوعًا من أنواع الخلود، المبني على التكرار والزمن الدائري.

سعى مرسيا إلياد إلى محاربة التاريخ عن طريق ممارسة طقوس العود الأبدي يوميًا ودوريًا، وهذا عن طريق ربطها بالمقدس؛ أي جعلها تنتقل من الزمن التاريخي المدنس إلى الزمن الأسطوري المقدس، والذي يتم بواسطة فعل تكراري وعبر استحضار الأساطير البدائية الأولى، بغيت العودة إلى الأصل النقي والتطهر من رجس الحاضر.

يقوم العود الأبدي على مجموعة من الأسس والمبادئ هي: أولاً: مبدأ المقدس والمدنس؛ والذي هو عبارة عن ثنائية ضدية؛ حيث نجد أن كل ما يرتبط بالإنسان الظلام والتاريخ هو شيء مدنس، في حين أن كل ما يرتبط بـ الآلهة النور والأسطورة هو شيء مقدس. ثانياً: مبدأ المينوكية والجيتيكية؛ هو المبدأ الثاني الخاص بالعود الأبدي، والذي ينص على أن المنوك هو الشكل السماوي المقدس في حين أن الجيتيك هو العالم الأرضي المدنس، وأن العالم الذي تبنيهِ يد الإنسان يبقى مدنسًا ما لم يُنسب أو يوصل بنموذج فوق أرضي، سماوي، إلهي يحتفظ بهيكلهِ الأصلي. ثالثًا: مبدأ النماذج البدائية والنماذج المكررة؛ وهو المبدأ الذي يعتمد على النماذج البدئية (الآركيتاتب)، والتي تتمثل في الأشكال والرموز والأساطير والأبطال والأحداث الأولى التي تواجدت في بداية الزمان، أما النماذج المكررة فتتمثل في النماذج التاريخية التي تحاول تقليد النماذج البدئية ومحاكاتها كونها كائنات العالم الدنيوي المدنس الأقل قداسة من غيرها. رابعًا: مبدأ الدائرة والمستقيم؛ يقوم على نوع الزمن. والذي هو نوعان دائري مرتبط بكل ما هو أسطوري مقدس ومستقيم مرتبط بكل ما هو تاريخي مدنس.

يتكون العود الأبدي من مجموعة من المكونات الرئيسية، والتي تعد الأساس الرئيسي لأي دين معروف، وهذا عائد بالدرجة الأولى لكون العود الأبدي يعد منظومة ويعتبر نظامًا دينيًا شاملاً وقائمًا بذاتهِ ضمن الوعي الجمعي القبلي؛ ومن أبرز مكوناتهِ نجد ثلاث رئيسية هي: الأساطير والطقوس والمعتقدات العودية.

يعد المتخيل الأسطوري امتدادًا للأسطورة وللعود الأبدي ومحاولة لبعث الأسطورة من جديد؛ وهذا لما لها من بالغ الأثر على القارئ والمتلقي، كونها شيء مقدس متصل بالأصل الأول (البدائي).

يمس العود الأبدي العديد من المجالات نظرًا لاحتواء فلسفتهِ على تنوع زاخر في شتى الميادين؛ وهو ما يجعل منهُ يشمل عدة مجالات من أبرزها مجال الفكر والعلم والفن والأدب نظرًا للأهمية البالغة والدور البارز الذي تلعبهُ هذهِ المجالات الأربعة في توظيفهِ.

تأتي الحكايات داخل الرواية على أربعة أشكال هي: حكاية المفتتح؛ والتي تفتتح بها الروائية حكايتها. حكاية الإطار؛ وهي الحكاية الأم التي تتكون من حكاية إطارية تقديمية وأخرى إطارية ختامية. حكايات ضمنية؛ وهي تلك القوالب الفرعية المندرجة تحت القالب الإطاري الرئيسي والمتمثل في الحكاية الإطارية. حكايات خارج السياق؛ وهي الحكايات الإضافية التي تأتي بغرض التوضيح وإعطاء جمالية لا غير؛ حيث أنها تندرج ضمن الحكايات الضمنية.

وظفت " إنجي ساج" الشخصية البطلة في روايتها سبيتموس هيب الكتاب الأول" السحر"؛ ومدتها بقوى سحرية خارقة، وهالة من الطاقة المقدسة والمبثوثة من طرف الآلهة؛ وقد تمثلت هذهِ الشخصية في شخصية "الفتى 412" سبيتموس هيب نفسهُ، كما دعمتهُ الروائية بشخصية محورية مرافقة ومساعدة لهُ؛ ألا وهي " الأميرة جينا".

تختلف دلالة الأشياء ورمزية الفضاءات والأشياء، ويعود ذلك للتنوع الحاصل فيها فلكل كيان خاصيتهُ التي تميزُ عن غيرهِ، وتربطهُ بطريقة ما بالعود الأبدي.

بنت الروائية " إنجي ساج" روايتها على ثنائيتين ضديتين بارزتين هما: ثنائية الواقع والأسطورة والنور والظلام؛ حيث قسمتهما إلى عالمين متضادين عالم النور (والذي يمثل الخير) وعالم الظلام (والذي يمثل الشر)، وهو ما اتضح في الصراع الدائر بين شخصيات الرواية النورانية التي تستعمل السحر الأبيض ضد الأخرى التي تستخدم السحر الأسود.

استعملت الروائية نموذج الميلاد الأسطوري للبطل (نموذج البطل المؤله) في عمل أسطورة مصطنعة هي أسطورة العود الأبدي، والمتمثلة في أسطورة الابن السابع للابن السابع.

اعتمدت الروائية على المرجعية الأسطورية المستمدة من قصة أسطورة الدورة الأبدية زورق السماء لحتب راع، وهذا ضمن نموذج أسطورة المركب التنينية الوظف في الرواية.

تعد أسطورة البدر والساحرة البيضاء من أبرز الأساطير الموظفة في الحكايات الشعبية؛ حيث أنها تتميز بالطقوس والتعاويذ السحرية والاستقراء المرتبط بالقمر (عين راع) كونها تعمل على الرجوع الدوري للماضي من أجل معرفة الحقيقة.

يرمز الخاتم التينيني إلى القوى التي يمتلكها التينين الذي يضع ذيلهُ في فمهِ (الأوروبوس)، وهو يرمز أيضًا لخاتم راع الأسطوري، كما يرمز إلى خاتم سليمان عليهِ السلام وخاتم برومثيوس؛ والذي يعد خاتم الإلتزام الأبدي.

يحكي النموذج المدروس الأول عن فشل خطة دومادانيال في الاستولاء على قوى الابن السابع للابن السابع؛ سبيتموس هيب.

تتجلى القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي في هدف الأسطورة، الذي قامت الروائية " إنجي ساج" بتوظيفها من أجلهِ والمتمثل في رغبتها الجامحة في تطهير الواقع من الرجس المبثوث فيهِ، والذي لا يتحقق إلا بالعودة إلى الزمن البدائي الأصلي المقدس؛ ألا وهو زمن الأسطورة.

وأخيرًا لا يسعنا إلا أن نتساءل عن مدى توغل فكرة العود الأبدي في كل من الرواية والسينما، واحتضان الأعمال الأدبية لها سواء الأجنبية منها أو العربية، وما مدى تقبل واستيعاب المتلقي العربي والأجنبي لها؟

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

- ابن منظور الإفريقي جمال الدين محمد بن مكرم المصري: **لسان العرب**، مادة ع.و.د، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1119م.

- إنْجِي سَاج: سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر"،تر:هالة علي حسنين، مر: إدارة النشر و الترجمة ، دار النهظة للنشر، مصر ، ط3، 2014.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع العربية:

- إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي- دراسة-**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

- براين ويس: **حيوات عديدة معلمون كثر**، دار الخيال، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2022م.

- بشير مفتي: **دمية النار**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2022م.

- جنات بلخن: **السرد التاريخي عند بول ريكور**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م.

- حبيب مونسي: مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.

- خزعل الماجدي: **الديانة المصرية**، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2021م.

- ---------: **العود الأبدي (العودة الى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ)**، دار الرافدين، منشورات تكوين/ تساؤلات، بغداد، العراق، ط1، 2022م.

- ----------: **العود الأبدي العودة إلى الأصول والصراع بين الأسطورة والتاريخ**، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م.

- ----------: **المثولوجيا المندائية (التاريخ الأسطوري للكون والإنسان منذ الخليقة حتى الفناء في الديانة المندائية)**، دار الرافدين، منشورات تكوين تساؤلات، بيروت، لبنان، ط3، 2019م.

- ----------: **متون سومر (التأريخ، المثولوجيا، اللاهوت، الطقوس)**، دار الرافدين منشورات تكوين تساؤلات، بيروت، لبنان، ط2، 2021م.

- داود سلمان الشويلي: **ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية** "**دراسات**"، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

- زكرياء قطوش: فوائد وأسرار من علوم الطب الطبيعي التبتي، دار أجنحة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008م.

- زهير صالح العبدلي: **لغز الزمن الخروج من الزمن المحدود إلى الزمن اللانهائي**، دار مؤسسة رسلان، دب، ط1، 2021م.

- سامية عليوي: **تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر –دراسة نقدية أسطورية–**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018م.

- سعيد بن كراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة أنموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م.

- شرف الدين ماجدولين: **بيان شهرزاد التشكيلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي**، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

- شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009م.

- شمس الدين الكيلاني: **من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي (الأسطورة . الدين . الايديولوجيا . العلم)**، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

- ضحى صالح: **الفيزياء بين البساطة والدهاء**، عصير الكتب، دب، ط1، 2021م.

- عبد الرحمن بدوي: **خلاصة الفكر الأوروبي نيتشه**، الناشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط 5، 1975م.

- عبد الواحد ابن ياسر: **حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته**، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2011م.

- علي الوردي: **الأحلام بين العلم والعقيدة**، دار الوراق للنشر، لبنان، بيروت، ط5، 2019.

- فراس السواح: **دين الإنسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدفاع الديني**، منشورات دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط4، 2002.

- كارم محمد عزيز: البطل الشعبي (البطولة والبطل في أسفار المقر العهد القديم دراسة فولكلورية مقارنة)، مكتبة النافذة، الجيزة، ط1، 2006م.

- كمال بومنير: **اللغة، الهالة، التاريخ، والحداثة- قراءات في فكر فالتر بنيامين-**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2020م.

- ماهر البطوطي: **الرواية الأمألف ليلة وليلة في الآداب العالمية ودراسة في الأدب المقارن**، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط،2017م.

- محمد الأمين بحري: الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد (دراسة في النقد الأسطوري)، دار الأمان الرباط، لبنان، ط1، 2018م.

- محمد الصالح البوعمراني: **أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)**، مكتبة علاء الدين، دار النهى، صفاقس، ط1، 2006م.

- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

- محمد شطوطي، منور قيروان: **ألبرت أينشتاين الإنسان . الفيلسوف . العالم**، دار المواهب، بوزريعة، الجزائر، ط1، 2010م.

- محمد علي السلامي: الأسطوري (في شعر المتنبي)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013م.

- محمد معتصم: المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)، دار الأرض منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، الرباط، ط1، 2014م.

- --------: بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

- الميلودي شغموم: **كان يا ما سيكون أسس المتخيل بحث في لا وعي الحداثة**، دار الأمان، كلمة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بنان، ط1، 2017م.

- نصر الدين بن غنيسة: **في المثاقفة والنسبية الثقافية قراءات سيميائية**، دار الأمان، كلمة، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، طبع في لبنان، ط1، 2016م.

- نضال صالح: **النزوح الأسطوري (في الرواية العربية المعاصرة)**، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م.

ب. **المراجع المترجمة:**

- إليزابيث جلبرت: السحر الكبير الحياة الإبداعية المتحررة من الخوف، تر: أسامة إسبر، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2021م.

- جان بودريار: المصطنع والاصطناع، تر: جوزيف عبد الله، مر: سعد المولى، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2008م.

- جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دار الكلمة، سورية، دمشق، ط1د، 2013م.

- جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م.

- جيمس جورج فريزر: الغصن الذهبي المصور دراسة في السحر والدين، تر: محمد زياد كبة، مر: سعد البازعي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011م.

- دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص 144، نقلا عن: محمد الأمين بحري: الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد (دراسة في النقد الأسطوري)، دار الامان الرباط، لبنان، ط1، 2018 م.

- روبرت إيه سيجال: الأسطورة مقدمة قصيرة جدًا، تر: محمد سعد طنطاوي، إيمان عبد الغني نجم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2014.

- روبيرت بروس: الإسقاط النجمي خروج من الجسد، تر وإعداد: أمين أبو ترابي، دار الفرقد، سورية، دمشق، ط1، 2017م.

- رولان بارت: أسطوريات، تر: توفيق قريرة، مر: ناجي العلواني، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2017م.

- ريتشارد دوكنز، سحر الواقع كيف نعرف حقيقة الواقع، تر: عنان علي الشهاوي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 2016م.

- ستفن هوكينغ ووليو نرملوندينوف: تاريخ أكثر إيجاز من الزمن، ترجمة: أحمد عبد الله سماحي، مر: فتح الله الشيخ، دار العين للنشر، كلمة، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

- فرانسوا فانوتشي: ما النسبية؟، تر: عز الدين الخطابي، مر: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة –كلمة–، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012م.

- فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت كتاب للكل ولا لأحد، تر: فليكس فارس، دار التقوى، دار العلم والمعرفة، القاهرة، د ط، 2018م.

- مرسيا إلياد: أسطورة العود الأبدي، تر: نهاد خياطة، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1987م.

- ------: المقدس والعادي، تر: عادل العوا، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

- ------: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، سوريا، ط1، 1988م.

ثالثا :المذكرات و الأطاريح

- جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة لنيل شهادرة الدكتوراه في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013م.

- خولة هولي بوزياني: المرجعيات الثقافية في رواية السيدة دالاوي لفرجينا وولف –دراسة نقدية ثقافية–، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب عالمي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020-2021م.

- محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية (الطاهر وطار–الأعرج واسيني–أحلام مستغانمي) رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009م.

- مسيكة خولة: **فلسفة الدين وعودة المقدس عند مارتين هيدغر**، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث فلسفة عامة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، 2020م/2021م.

- نضال فخري طه: **الطقوس والمعتقدات الشعبية والاجتماعية في الأدب الشعبي في محافظة رام الله**، رسالة لاستكمال متطلبات درجة الماجيستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009م.

رابعا : مقالات في مجلات .

- سناء عبد الحميد خضر: **المفارقة العدمية الخلقية عند نيتشه رؤية نقدية جديدة**، مجلة رؤية، كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، د س.

- عبد الله محمد الشاوس: **فكرة العود الأبدي عند نيتشه**، مجلة القرطاس، العدد 14، كلية التربية يفرن، جامعة الزنتان، 2021م.

- عدنان فالح: **مقدمة لدراسة العود الأبدي للشبيه في فلسفة نيتشه**، مجلة كوفة، العدد 3، الكوفة، 2013م.

خامسا: مداخلات في ملتقيات.

- محمد الأمين بحري: سيمياء القناع في الخطاب الروائي الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي"، قسم الآداب واللغة العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011م.

سادسا: المواقع الإلكترونية.

- حاتم حميد محسن: **فكرة العود الأبدي من الرواقيين إلى نتيشه**، صفيحة المثقف أقلام فكرية04/08/2022https//www.almothaqaf.com اطلع عليه في 2023/11/27م، على الساعة 15:31.

- نات جيو وايلد العربية: **وثائقي بنية الكون**، عنوان الحلقة: بنية الكون، تقديم: براين غرين، إخراج: نات جيو وايلد العربية، إنتاج: ناشيونال جيوغرافيك أبو ظبي www.youtube.com/user/nageoad 22 ماي 2015، 2023/10/13، 12:11، 3:13، 3:19.

- نسيمة بوصلاح: **تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، ط1، 2003م.

Look: Elbasma: Film Barbie of swan lake part 4, 21/03/2024, -
16:21. www.youtube.com/@user-sb8sj4tu9q

- رسالة كن أنت: مافي شيء بالكون أهم من انك تكون آنت، عنوان الحلقة: خيمياء العناصر الخمسة، تقديم: إيهاب حمارنة، إخراج وإنتاج، أكاديمية كن أنت، 29 مارس 2016، 2023/10/14، 9:45/8:48/1:35 www.@rEhab Hamarneh.com

سابعا: المعاجم و القواميس

- إسماعيل أبي نصر بن حماد الجوهري: **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، مادة س.ر.م.د، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009م.

- أندريهِ لالاند: **موسوعة لالاند الفلسفية**، تع: خليل أحمد خليل، مادة APERCEPTION، مج1A-G، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001م.

- جلال الدين سعيد: **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2004م.

- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1982م.

- عبد الحميد يونس: **معجم الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2009م.

- عمر أحمد مختار وآخرون: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مادة ع.و.د، مج1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

- الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، مادةأ.ز.ل، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

الفهارس

أولا: فهرس الأشكال

الشكل	الصفحة
الشكل رقم (01): الفرق بين الأبدي والسرمدي والأزلي.	13
الشكل رقم (02): الشكل التخييلي لـ التكرار الأبدي.	14
شكل رقم (03): جدول(01)+ جدول(02): يوضحان نسب تموضع المواد على الدائرتين النسبيتين (01) و(02) على التوالي.	17
الشكل رقم (04): يمثل الشكل الرياضي لمعادلة أينشتاين.	18
الشكل رقم(05): انحفاظ المادة.	19
الشكل رقم(06): عناصر السماء الثلاث.	21
الشكل رقم (07): عناصر الأرض الخمس.	21
الشكل رقم(08): يمثل مسار الخلق الدوري للعالم من جديد.	31
الشكل رقم(09): يوضح طريقين لفهم العود الأبدي الأول باعتبارها طقس ديني والثانية باعتبارها معتقد فلسفي.	38
الشكل رقم(10): أسس ومبادئ العود الأبدي.	63
الشكل رقم (11): يمثل الفرق بين المينوك والجيتيك.	69
الشكل رقم (12): يمثل أفعال التحول الخمسة.	70
الشكل رقم (13): المكونات الثلاثة للعود الأبدي.	78
الشكل رقم (14): يوضح الذهنيات الثلات للعود الأبدي.	91
الشكل رقم (15): يوضح الحقول الثلاث للعود الأبدي.	97
الشكل رقم (16): يمثل الشكل التعامدي للتفريق بين الشعر والسرد	110
الشكل رقم (17): يمثل موقع الدراما من الشعر والسرد	110
الشكل رقم (18): يوضح توزيع الحكايتين الإطاريتين والحكايات الضمنية داخل الرواية.	114
الشكل رقم (19): يمثل جدول واضح قيم شخصيات داخل الحكاية الضمنية 01.	141
الشكل رقم (20) يمثل جدول يوضح وظيفة الشخصيات وتموضعها ضمن فضاءات الحكاية الضمنية 02.	148

الشكل رقم (21): يمثل مخطط تنظيمي لشجرة الحكايات	151
الشكل رقم (22): يمثل جدول يوضّح مسار ومراحل تطور الشخصية البطلة ضمن الرواية	157
الشكل رقم (23): يوضح مسار ومراحل تطور الشَّخصية المحورية ضمن الرواية.	161
الشكل رقم (24) الفرق بين الفضاء والمكان والحيز.	163
الشكل رقم (25): يمثل الأشياء الخاصة بالساحرة العظمى.	178

ثانيا: فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
كلمة شكر	//
مقدمة	**أ-هـ**
مدخل تمهيدي: العود الأبدي في الفكر الإنساني.	**07**
أولا: مفاهيم العود الأبدي:	**8**
أ- لغة:	09
• مفهوم كلمة "**العود**" "Palingénésésie "	10
• مفهوم كلمة "**الأبدي**" "E'ternel"	11
ب- اصطلاحا:	13
ثانيا: أهم الدراسات في موضوع العود الأبدي:	**29**
1. العود الأبدي عند مرسيا إلياد.	29
2.العود الأبدي عند فراس السواح.	36
3. العود الأبدي عند خزعل الماجدي.	38
الفصل الأول: العود الأبدي (الأسس المرجعية والأشكال)	**42**
أولا: فلاسفة العود الأبدي.	**44**
1. أنكسيمندريس الملطي.	45
2. هرقليطس الأفسومي.	46
3. فردريك نيتشه.	51
4. مرسيا إلياد.	60
ثانيا: أسس ومبادئ العود الأبدي.	**63**
1. المقدس والمدنس.	64
2. المينوكة والجيتيكية.	68
3. النماذج البدائية و النماذج المكررة.	73
4. الدائرة و المستقيم.	74
ثالثا: مكونات العود الأبدي.	**76**
1. الأساطير.	78
2. الطقوس.	83

3. المعتقدات.	86
رابعا: العود الأبدي ومجالاته.	**89**
1. الفكر والعود الأبدي.	89
2. العلم والعود الأبدي.	97
3. الفن والعود الأبدي.	104
4. الأدب والعود الأبدي (العودالأبدي والعود الأدبي).	108
خامسا: العود الأبدي وبنيته الشكلية.	**112**
1. الحكاية الإطارية للعود الأبدي.	113
2. عناصر الحكاية.	132
3. الشخصيات ومساراتها.	153
4. الفضاءات وتأثيثها.	162
أ- الفضاء والرواية.	163
ب- رمزية الأشياء.	170
الفصل الثاني: البناء الأسطوري للعود الأبدي في رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول.	**180**
أولا:المتن الأسطوري ومحكياته الضمنية.	**181**
1.الثنائيات الضدية.	182
1.1ثنائية الواقع والأسطورة.	183
1 .2ثنائية النور والظلام.	185
2.النماذج الأسطورية.	187
2 .1النموذج الأول: نموذج الميلاد الأسطوري للبطل (نموذج البطل المؤله).	188
2.2النموذج الثاني: أسطورة المركب التنينية (أسطورة الدورة الأبدية زورق السماء).	193
3.الفضاء المتني الأسطوري.	201
3 .1المعبد الروماني.	201
ثانيا: الأساطير الموظفة في الرواية.	**203**
1. الأسطورة الطقوسية.	204
ثالثا: الرموز الأسطورية الموظفة في الرواية وعلاقتها بفكرة العود الأبدي.	**207**
1. الخاتم التنيني.	208
2. تميمة آخو.	209
رابعا: النماذج الروائية لفكرة العود الأبدي.	**210**

1. النموذج المدروس الأول.	210
خامسا: القيمة الفنية لأسطورة العود الأبدي في الرواية.	**216**
1. البعد الديني.	217
2. البعد الفلسفي.	218
3. البعد الأسطوري.	218
4. البعد الفني.	219
خاتمة	221
قائمة المصادرو المراجع	226
الفهارس	235
أولا: فهرس الأشكال	236
ثانيا: فهرس الموضوعات	238
ملخص البحث	241

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في رمزية ودلالة المتخيل الأسطوري للعود الأبدي الموظف ضمن رواية سبيتموس هيب الكتاب الأول "السحر" للكاتبة البريطانية "إنجي ساج"، وهذا من خلال دراسة وتحليل المتن الأسطوري، للرواية، والذي عني بالصراع القائم بين الثنائيات الضدية، والتي من أبرزها ثنائية الخير والشر والنور والظلام، هذا الصراع الذي بدا جليا في النماذج الأسطورية المستخرجة من الرواية.

Abstract:

This study aims to investigate the symbolism and significance of the mythical imaginary of the eternal return employed in the novel by Spitmus Heap, the first book, « Magic », by the British writer « Angie Sage », and this is through studying and analyzing the mythological text of the novel, which is concerned with the existing conflict between the opposite dualities, which the most prominent of which is the duality of good and evil, light and darkness,this conflict that appeared clearly in the mythological models extracted from the novel.