التحليل البنيوي لثلاث حكايات أسطورية عربية

الأستاذة: وردة معلم
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة- 8 ماي 1945- قالمة

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة المتواضعة إلى تحليل نصوص مستقاة من الأدب العربي بشقيه: الكلاسيكي والشعبي، وفق مبادىء المدرسة الأنثروبولوجيا البنيوية التي تزعمها شيخ البنيويين "كلود لفي ستراوش" **Claude levi strauss**، وهي تحاول التأكيد على أمرين في غاية الأهمية:

أولهما أن نصوص الأدب الشعبي لا تقل روعة وأهمية عن نظيرتها المكتوبة باللغة الرسمية بل ويمكننا أن نقول إن النصوص الكلاسيكية كانت دوما تستعين بالثقافة الشعبية دون أن تقول ذلك صراحة، وهذا لأسباب يعرفها الجميع.

و ثانيهما هو أن مسائلة هذه النصوص في ضوء المنهج البنيوي لا يعني البتة إسقاط المناهج الغربية على نصوصنا دون النظر في طبيعة هذه المناهج، وهذا ما توخيته في هذه الدراسة، إذ عملت على تطويع المنهج المذكور لخدمة الهدف الذي أردت الوصول إليه.

01- كلود لفي ستراوش والتحليل البنيوي للأسطورة:

اهتم الكثير بالأسطورة ومعناها ووظيفتها والمنطق الذي أسست عليه، وكل ما له علاقة مباشرة بهذه الظاهرة الكونية التي شدت أنظار الدارسين إليها على اختلاف توجهاتهم الفكرية وانتماءاتهم الاديولوجية. ولقد نجحت الكثير من الدراسات في تحديد مسار البحث فيها لبرهة من الزمن، ومن أمثلة تلك الدراسات سيادة النظرة الفرويدية، التي ردت هذه الظاهرة إلى نوع من الممارسة الفردية اللاواعية، وشبيهة بهذه النظرة ادعاءات كل من اريك فروم ومالينوفنسكي وجيمس فيزر، وغيرهم كثير ممن وجهوا عناية كبيرة بهذه الظاهرة الكونية.

وقد عالج أولئك الدارسون المادة الأسطورية إما كجزء من الإنسان (الدراسات النفسية) وإما كجزء من المجتمع، وبالتالي كمكون هام من مكونات ثقافة ذلك المجتمع، وقد ظهرت في هذا الإطار بعض الاتجاهات التي قدمت الكثير إلى العلم، ومنها على وجه الخصوص الدراسة البنيوية للأساطير التي " تعتبر من ابرز التطورات المنهجية التي ظهرت على مسرح الدراسات الأسطورية والفولكلورية عموما خلال النصف الثاني من القرن العشرين »[1].

ولقد حاول كلود لفي شتراوس بتحليله البنيوي أن يخطو خطوات كبيرة في معالجة التراث الشعبي بصفة عامة والأسطورة بصفة خاصة، وذلك باستحداثه أسلوبا جديدا طريفا مزج فيه بين خصائص علمين: الأنثروبولوجيا واللسانيات وبراعة عالم كبير. لقد كان عمل كلود لفي شتراوس متسقا، عندما عالج أنواعا مختلفة من التراث الشعبي كالآساطير والخرافات والحكايات الساخرة، وقد مكنته نظرته الثاقبة من

الكشف عن السياق الاجتماعي والبناء اللغوي والتفصيلات الثقافية التي تعكسها هذه الأنواع.[2]

و كانت الأساطير من بين المحطات الهامة التي توقف عندها لفي ستراوش بالدراسة والتحليل، ويتفق الكثير على أن معظم الفضل في إعادة توجيه النظر إليها إنما يعود إليه، لأنه حاول تقرير منهج جديد من مناهج التحليل البنيوي للنصوص الفولكلورية ينبني على النظرة اللغوية، مؤكدا بذلك ضرورة استخدام منهج التحليل البنيوي الذي طوره اللغويون في الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية في ميدان الدراسة البنيوية للأدب الشعبي كاتجاه جديد يتم به تفسير الأساطير.[3]

وبتوجيه النظر إلى الأساطير أكد لفي ستراوش أنها تشكل أحد المواضيع البارزة التي تدخل في صميم اهتمامات الأنثروبولوجيا، وقد حاول فهمها في ظل مفاهيم انثروبولوجية بنيوية، إذ رأى أن نظامها أشبه ما يكون بالنسق اللغوي، وعلى هذا الأساس فإنه « لا سبيل إلى فهمها إلا إذا اعتبرناها لغات رمزية، تمثل نظاما متسقا من التقابلات، والفكرة الأساسية التي يصدر عنها لفي ستراوش هنا هي إن العقل البشري واحد، وان التفكير الأسطوري ليس تفكيرا سابقا على المنطق **prelogique**، بل هو تفكير منطقي على مستوى المحسوس، بمعنى انه تفكير تصنيفي يستعين بمجموعة من المقولات التجريبية (نيىء ومطبوخ، طازج وفاسد، مبلل ومحروق...) و ليست هذه المقولات التجريبية سوى أدوات ناجعة تصلح لاستخلاص بعض المعاني المجردة والربط بينها على شكل سلسلة من القضايا »[4].

إن الأسطورة بهذا التصور لا تعني غير العقل البشري الذي وضعها مستعينا بالعالم الذي يحيط به، على اعتبار أنها جزء منه، فهي أي الأسطورة من خلق هذا العقل الذي يهوى المعقولية والانسجام، بدليل أنها تبدو وكأنها عبارة عن رسالات شبه رياضية. وعلى هذا الأساس فإنها برأي لفي ستراوش ذات طبيعة رمزية، تستمد رمزيتها من العلاقات السياقية لعناصرها « ومعنى هذا أن حقيقة أية أسطورة إنما تنحصر في تلك العلاقات المنطقية الخاوية من كل مضمون، أو بالأحرى تلك العلاقات المتسمة بخصائص ثابتة تستوعب كل ما لها من قيمة علمية، ما دام في الامكان إقامة علاقات مماثلة بين العناصر الداخلة في تكوين عدد كبير من المضامين المختلفة »[5].

ومعنى هذا أن الأسطورة لها بنيتها الخاصة بها، المتفردة التي تحيلك على تناقض بين، فهي من جهة خاضعة لمنطق معين وخارجة عنه من جهة أخرى، لأنها ستصبح بالمفهوم السابق قابلة لأي تحول، بحيث يصبح كل شيء ممكنا فيها، يصبح في الأسطورة كل شيئي محتمل الوقوع، حتى لتبدو لنا وكأنها خالية من أي معنى أو منطق. ولكن هذا الاعتقاد قد يبطل هذه النظرة لوجود أساطير متشابهة في مناطق مختلفة من العالم، وهذا التناقض يشبهه كلود لفي ستراوش بالتناقض الذي جابه اللغويين في مسألة النظر إلى اللـــغة، « فقديما كان يسود الاعتقاد بان أصواتا بذاتها في لغة معينة ترتبط بمعان معينة، ونتيجة لذلك الاعتقاد فقد حاول اللغويون الكشف عن السبب في الارتباط بين الصوت والمعنى، وهي محاولة اصطدمت على أية حال بحقيقة أن الأصوات ذاتها توجد أيضا في لغات أخرى، على الرغم من إن المعنى الذي تعبر عنه يختلف تماما.

ولم يتم التغلب على هذا التناقض إلا بعدما اكتشف اللغويون أن ما يعطي المعنى الخاص إنما هو ارتباط الأصوات و تركيبها، وليس مجرد الأصوات في ذاتها أو كما عبر عن ذالك فرديناند دي سوسير بان تلك الذاتية أو الخاصية التعسفية للعلامات اللغوية، هي التي تمتلك الشرط الضروري الواجب توافره حتى ترتفع اللغويات إلى المستوى العلمي»[6].

وبهذا التبرير الذي يقدمه لفي شتراوس عن المنطق اللاعقلاني، الذي تخضع له بنية الأسطورة، يمكننا أن نقر بوجود نوع من المنطق الضمني المتحكم في هذه البنية، وهذا المنطق يمتاز على حد زعمه بضرب من الموضوعية، لأن الأسطورة بكل بساطة « تمثل مقالا أو حديث هذا المجتمع، دون أن يكون لهذا الحديث مصدرا شخصيا.

وهكذا يجيء العالم إلى جمع هذا الحديث على نحو ما يفعل العالم اللغوي حين يدرس لغة مجهولة لديه، فلا يجد مفرا من السعي نحو اكتشاف قواعدها النحوية دون الاكتراث بمعرفة من قال ولا ماذا قيل، والواقع أن أية مجموعة من الأساطير إنما تمثل مجموعا قابلا للتعديل أو الاستبدال، وآية ذلك أننا لو رجعنا مثلا إلى أساطير هنود القارتين الأمريكيتين، لوجدنا أنها تنسب نفس الأفعال إلى حيوانات مختلفة، وكما أن فهم معنى أي لفظ يستلزم في العادة تحويل اللفظ على سياقات مختلفة، فان من واجب العالم الانثروبولوجي أيضا اتخاذ هذا المسلك»[7].

وما ينجر عن هذا الفهم هو، القيام بعمل استبدالي بين العناصر المختلفة للأسطورة الواحدة أو عدة أساطير، لأن هذا العمل بكل بساطة سيغدو الضمان الوحيد الذي سيكفل لنا فهم بنية أسطورة ما، كما سيضمن لنا بدوره معرفة كيفية عمل هذه العناصر، وسيغدو العمل التقابلي خطوة

إجرائية إيجابية وحاسمة في الوقت نفسه، لأن القيام بهذا العمل سيخرجنا نهائيا من دائرة الشك التي سوف يطال كل أسطورة إذا لم تفهم على هذا النحو.

أدرك لفي شتراوس أنه لا سبيل إلى فهم الأسطورة إلا بإجراء عمل تقابلي بينها وبين أسطورة أخرى من نفس النوع « وما ذلك إلا لأنه فطن إلى إن الأساطير لهي أشبه ما تكون بالصور المحسوسة، التي تنعكس على صفحة مرآة، أو بالا حرى على سطوح مرايا متعددة، فترد كل واحدة منها الصورة إلى الأخرى، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نشبه الأسطورة بالصورة الفوتوغرافية التي تظهر أولا على شكل سالب يمثل معكوس الأضواء، أو الظلام على شكل موجب يمثل الوضع الأصلي للأضواء والظلام، ومن هنا فان ماهو أسود في أسطورة ما، قد يقابله ما هو أبيض في أسطورة أخرى، ومن ثم نجد تقابلا واضحا بين المرأة المخطوفة والمرأة المعطاة على سبيل التبادل، بين اللحم الحيواني واللحم البشري، بين المطبـــــوخ و النيئ ....الخ.»[8].

والموسيقى شبيهة بهذا المنطق الذي يحكم الأسطورة، أو بالأحرى فإن الموسيقى تخضع لنظام مماثل لنظام التبادلات الذي سيكفل لنا الفهم السليم لأسطورة ما، وقد عقد شيخ البنيويين هذه المقارنة على مستويين: المستوى الموضعي، ومستوى تلقي هذا الموضوع. أما عن المستوى الأول فقد لاحـــــــظ لفي شتراوس أن هناك تشابها كبيرا بين مواضيع الأسطورة وتلك التي تقابلها في الموسيقى، وقد أعطى مثالا عن ذلك استمده من أوبرا رباعيات فاغنر، إذ لاحظ أن موضوع نكران الحب يتكرر في هذه الرباعيات، « ويظهر في ثلاث لحظات مختلفة ضمن قصة طويلة، وقد رأى شتراوس أن الطريقة الوحيدة لفهم هذا الظهور

المتكرر الغامض للموضوع هي ضمن ثلاث أحداث معا رغم ما يبدو من اختلاف شديد. وتجميعها الواحدة فوق الأخرى بمحاولة اكتشاف ما إذا كانت غير قابلة للمعالجة كحدث واحد مماثل »[9].

إذن، بوسعنا فهم أي مقطع موسيقي يرد على هذه الشاكلة، إذا استطعنا إدراكه كمجموع كلي من خلال طائفة من الأحداث المختلفة، وإن كان ظهوره في لحظات مختلفة من قصة ما مثلا. وبنفس الإدراك يمكننا قراءة وفهم المعنى الكلي لأسطورة ما، « كأننا بهذا القدر أو ذلك نقرأ نص أوركسترا، فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية. فما هو مدون في المقطع الأول على رأس الصفحة لا يستحوذ معناه إلا إذا ظل جزءا لا يتجزأ مما هو مدون في الأسفل من المقطع الثاني والمقطع الثالث، و هكذا و بمعنى آخر علينا ألا نقرأ من اليسار إلى اليمين بل نقرأ عموديا في الوقت ذاته من الأعلى إلى الأسفل، ينبغي أن نفهم كيف تشكل الصفحة الواحدة مجموعا كليا. وبدون معاملة الأسطورة كنص أوركسترالي يكتب مقطعا إثر الآخر، لن يكون في وسعنا فهمها كمجموع كلي واستخلاص معناها »[10].

ويزيد لفي شتراوس في توضيحه لهذه المقارنة بخصوص مستمع الأسطورة ومستمع الموسيقى، فكلاهما يقومان بعملية إعادة بناء ذهنية، سرعان ما تنتهي إلى اكتشاف البنى المكونة للنصين، « فنحن عندما نصغي إلى الموسيقى فإننا في نهاية الأمر نصغي إلى شيء ينطلق من بداية إلى نهاية، ويتطور خلال الزمن أصغي إلى سيمفونية، للسيمفونية بداية ومنتصف ونهاية. لكنني مع ذلك لن أفهم شيئا منها، ولن أحصل على أية متعة موسيقية ما لم أكن قادرا في كل لحظة على تجنيد ما استمعت إليه من قبل، وما أصغي إليه الآن وأظل مدركا لكليانية الموسيقى. لو أخذنا الصيغة الموسيقية

المتمثلة في الموضوع والتنويعات لما استطعنا إدراكها والإحساس بها إلا إذا احتفظنا في ذاكرتنا بالموضوع الذي استمتعت إليه أولا، وبالنسبة لكل تنويع نكهته الخاصة إذا تمكنا من إقحامه لا شعوريا في التنويع السابق الذي استمعنا إليه »[11].

وبهذا المعنى، يقول كلود لفي شتراوس أنه لا يمكن أن نعد كل من الأسطورة والموسيقي سوى شقيقتين ولدتا من رحم اللغة، افترقتا في الخط ومضت كل منهما في اتجاه مختلف، ففي الموسيقى لديك الصوت، وللصوت معنى، أما في الأسطورة فيطغى عنصر المعنى ولا يمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه ويمضي لفي شتراوس في عمله هذا ويقوم بإجراء عمل تقابلي بين اللغة والموسيقى، فقد لاحظ أنه إذا كانت الفونيمات تنتظم وتنظم لتمييز المعنى في الأولى، فإن النوتات هي التي تخلق الثانية، وإنه إذا كانت الفونيمات تنتظم معا لتصنع الكلمات، والكلمات بدورها تنتظم لتصنع الجمل، فإن النوتات تنتظم كذلك لتكون فقرة لحنية، وبرغم وجود اختلافات كبيرة بين الموضوعين، إلا أننا نجد في الموضوع الثالث توفر معادل للكلمات، وهو المعادل الذي لا تتوفر عليه الموسيقى ومعادل للجمل، ولكن لا معادل الفونيمات، ليس بالتالي بين هذه المواضيع (الأسطورة، اللغة، الموسيقى) مستوى مفقود[12].

وبهذا التراص، يمكننا القول بأن الأسطورة والموسيقي نابعتان من اللغة، فهما بمثابة الشكل والمضمون فيها ويكفي ملاحظة أن الموسيقى تشدد على الجانب الصوتي الكامن أصلا في اللغة، بينما تشدد الأسطورة على جانب المعنى، جانب المحتوى الكامن بدوره في اللغة، إذن لا سبيل إلى فهم هذين الموضوعين إلا باستخدام اللغة كنقطة انطلاق.

وبالرغم من النتائج الهامة التي توصل إليها لفي شتراوس في تحليله البنيوي لبعض المواضيع التي تنمي إلى حقل الأنثروبولوجيا، والتي ألغى فيها القول بوجود فوارق ذهنية وعقلية بين المجتمعات، بالتالي دحض تلك النظريات العرقية التي أوقعت العالم في صدام إيديولوجي، فأن نتائجه لم تسلم من الانتقادات، ولعل أهمها تلك التي وجهها له جون بول سارتر، وخاصة في مضمونها للتاريخ الذي يتعارض ما بين التوجه الماركسي للأول والنظرة الوجودية للثاني، كما وجه له لوفيقر نقدا لاذعا بخصوص بحثه عن الأبنية اللاواعية للأسطورة التي رأى فيها خلطا بينها وبين تلك القوانين الطبيعية، التي تحكم الإنسانية. كما اتهـــم لوفيقر لفي شتراوس سكوته عن قضية الجزائر، وهذا معناه فشل بنيويته سياسيا، ويأتي هجوم بول ريكور لمنهج لفي شتراوس تاليا لهذه الانتقادات، وذلك عندما أعلن أنه يرفض النسق اللغوي الذي اعتمد عليه لفي شتراوس، كما يرفض النتائج التي توصل إليها. وفي الواقع حرص بول ريكور على رؤيته أو فلسفته من خطر هذا المنهج الذي يلغي الإرادة والخيار الشخصي بين الخير والشر.

02- الهـــدف من دراسة الأسطـــورة:

كان هدف شتراوس من توجيه نظره إلى الأسطورة هو البحث عن طريقة تفكير الذهن البشري في ثقافة ما، أو بالأحرى كان هدفه " الكشف عن المبادىء التي تحكم تشكل الفكر وتسري على كل العقول البشرية حيثما وجدت، فهذه المبادىء الكونية (إن كانت موجودة) تفعل فعلتها في أدمغتنا، كما فعلت في أدمغة هنود أمريكا الجنوبية، لكن التثقيف الذي تلقيناه من خلال العيش في مجتمع متطور تقنيا، من خلال المدرسة والجامعة غطى على المنطق الكوني الذي يميز التفكير البدائي بكل صنوف المنطق الخاصة التي

اقتضتها شروط بيئتنا الاجتماعية، ولكي نفهم هذا المنطق الكوني البدائي، بصورته التقنية، لا بد من تفحص عمليات التفكير لدى الشعوب المغرقة في بدائيتها وغير المتطورة تقنيا كهنود أمريكا الجنوبية »[13].

ولا تعتبر الأسطورة التي حاول لفي شتراوس اكتشاف وظيفتها والتعرف على المنطق فيها إلا إحدى الوسائل التي اتبعها لتحقيق هذه الغاية، وقد عبر عن ذلك بقوله « تشير كل شبكة علاقات إلى شبكة أخرى، وكل أسطورة إلى أسطورة أخرى، ولذا ما ثار السؤال: إلى أي معنى نهائي تشير هذه المعاني التي تتبادل مدلولاتها – لأنها لا بد في نهاية المطاف، وفي مجموعها من أن تشير إلى شيء – فإن الجواب الوحيد الذي ينجم عن هذه الدراسة هو أن الأساطير تدل على الذهن الذي طورها باستخدام العالم الذي يشكل الذهن نفسه جزءا منه »[14].

والواقع إن الذي أقض مضجع لفي شتراوس هو سؤاله الدائم عن معنى كلمة معنى، فمن غير المعقول كما يقول لفي شتراوس أن لا يكون لهذه الكلمة معنى، ومن غير المعقول كذلك أن تكون للأشياء خارج هذه الكلمة – أي تلك التي لا معنى لها – معنى كذلك. وقد أدى هذا التساؤل بكلود لفي شتراوس لإعلانه القطيعة مع الفلسفة والتوجه إلى الأنثروبولوجيا بدلا منها، وكان السبب بسيطا كما يقول، وهو عجز الفلسفة عن إيجاد جواب لهذا السؤال. لكنه سرعان ما جوبه بنفس الإشكال، يقول « هناك هربت فواجهتني على الفور مشكلة واحدة: الكثير من قواعد الزواج بدت لي على نطاق العالم وكأنها خالية كليا من المعنى، كما كانت مربكة بأكملها، إن لم تكن ذات معنى فلا بد من وجود قواعد مختلفة لكل شعب، رغم أن القواعد قد تكون محدودة بهذا القدر أو ذاك، وهكذا تبين أن العبث سيتكرر هنا وهناك، ثم يعود عبث جديد إلى الظهور ثانية، فهو ليس عبثيا بصورة مطلقة، و إلا لما تكرر

ظهوره،....هكذا كان توجهي الأول... محاولة اكتشاف نظام ما وراء هذا الاضطراب البادي للعيان، وبعد انكبابي على دراسة أنساق القرابة وقواعد الزواج نحو انتباهي إلى الميثولوجيا بمحض الصدفة أيضا ودونما سابق تصميم، فكانت المشكلة هي ذاتها بالضبط. القصص الأسطورية اعتباطية، عبثية، لا معنى لها، لكنها مع ذلك تعاود الظهور ...
لقد حاولت اكتشاف ما إذا كان هناك نوع من النظام وراء هذا الاضطراب – هذا كل ما في الأمر »[15].

إذن لقد حاول لفي شتراوس فهم النظام المتحكم في تلك الظواهر التي تبدو خالية من كل معنى، أي محاولة الوقوف على العلاقات التي تنظمها، وتجعلها غير عقلانية وبعيدة عن كل منطق، ولقد وجد كلود لفي شتراوس في التفكير العلمي والرياضي واللغوي ما ساعده على الوصول إلى اكتشاف البنى التحتية المشكلة والمتحكمة في أنظمة المجتمعات البدائية، تلك التي يبعد تفكيرها عن تفكير المجتمعات التقنية.

03- نموذج من التحليل البنيوي للأسطورة:

رأى لفي شتراوس أن الأسطورة تنتمي إلى نظام أشد تعقيدا من ذلك النظام الذي يحكم اللغة، وفي بحثه عن مقابل للفونيمات والمورفيمات التي نجدها في اللغة، وجد أن الوحدات الجوهرية الكبرى هي التي تمكن الأسطورة من عدم تداخلها مع أي شكل من أشكال الكلام وذوبانها فيها « ولا يتأتى ذلك إلا بتحليل الأسطورة وتجزئة قصتها إلى أقصر الجمل الممكنة، ومن ثمة كتابة كل جملة في بطاقة مفهرسة تحمل رقما موازيا لأجزاء القصة أو بتعبير لفي شتراوس نفسه: فان كل بطاقة سوف توضح بهذه الكيفية وظيفة معينة أو وظيفة بذاتها في وقت معين ولها ارتباط

بموضوع معين، وان كل وحدة جوهرية مجملة سوف تشكل علاقة بذاتها بتعبير آخر، ولا يظهر المعنى الحقيقي للأسطورة إلا إذا انتبهنا إلى تلك الخاصية النوعية المميزة للزمن الأسطوري الذي رأينا أنه زمن غير قابل للإرجاع، وقابل للإرجاع، كما أنه متساوق ومتزامن **synchronie** في آن واحد معا، وهو الأمر الذي لا يتم إلا إذا تعاملنا مع الوحدات الجوهرية في الأسطورة لا على أنها علاقة منعزلة، ولكن مجموعات من هذه العلاقات، أما المعنى فلا يظهر إلا بالتعامل مع هذه العلاقات كمجموعات، فعندئذ فقط نتعرف على الأسطورة في ضوء زمن له طبيعته الخاصة ومتوافق مع تلك الفرضية الأولية القائلة بالزمن ذي البعدين حيث تتكامل خصائص اللغة في ناحية وخصائص الكلام في ناحية أخرى » [16].

ووفق هذه الطريقة بنى كلود لفي شتراوس النموذج الأسطوري اليوناني " قصة أوديب " وفق قانون الهدم والبناء، فقد قام بتجزئتها عشوائيا إلى إحدى عشر وحدة جوهرية، تشير إما إلى العلاقات بين الشخصيات والمقامات التي تحتلها بعض هذه الشخصيات، ومنطقه في ذلك أن كلا من العلاقات بين الشخصيات ومقاماتها تشكل الركيزة الأساسية لأي عمل على الصعيد البنيوي الأنثروبولوجي، هذا العمل الذي يتوخى الكشف عن البنى الثقافية التي تخضع لها تلك العلاقة لأي مجتمع، وتمثل الأجزاء التالية لأسطورة أوديب، وهي الأجزاء التي اعتقد كلود لفي شتراوس أنها المكونات الحقيقية لهذه الأسطورة.

1- قدموس يبحث عن أخته أوربا التي اختطفها زيوس.

2- قدموس يقتل التنين.

3- السبارتوي(أي الرجال الذين ولدوا نتيجة لبذر أسنان التنين) يبيدون بعضهم البعض.

4- أوديب يقتل أباه لايوس.

5- أوديب يقضي على الهولة.

6- أوديب يتزوج أمه جوكاست.

7- ايتيوكليس يقتل أخاه بولينيس.

8- أنتيجون تدفن أخاها بولينيس منتهكة بذلك إحدى المحظورات.

كما انتبه لفي شتراوس إلى الخصوصية التي تميز بها ثلاثة من الأسماء:

9- لابدكوس(والد لايوس)= أعرج.

10- لايوس (والد اوديب)= أعسر.

11- اوديب ذو قدم متورمة.

وبعد هذا التعيين يضع لفي شتراوس الأجزاء الأحد عشر التي اختارها اعتباطيا في أربعة أعمدة على النحو التالي:

4	3	2	1
9-لابدكوس الأعرج **10-لايوس العسر** **11-أديب ذو القدم المتورمة**	**2-قدموس/التنين** **5-اوديب/الهولة**	**3- السبارتوي** **4- اوديب/لايوس** **7-ايتيكليس/بولينيس**	**1-قدموس-اوربا** **6-اوديب/جوكاست** **8-انتيغون/بولينيس**

ويشير لفي شتراوس إلى أن في كل حادث من حوادث العمود الأول ثمة انتهاك للشعائر له طابع الزنا بالمحارم أو الإفراط في تقدير صلات القرابة، وبالمقابل فإن حوادث العمود الثاني هي انتهاكات لها طابع قتل الإخوة/ الآباء، أو الاستهانة والتفريط بصلات القرابة. أما العنصر المشترك في العمود الثالث فهو قضاء البشر على وحوش شائهة، في حين يشير العمود الرابع إلى بشر هم أنفسهم وحوش شائهة بعض الشيء، وهنا يبرز لفي

شتراوس فرضية عامة ترتكز على إثنوغرافيا مقارنة واسعة المدى من التنوع الذي اشتهر به فريزر[17].

04- التحليل البنيوي لثلاث حكايات أسطورية عربية:

إن التحليل التالي الذي سأتعرض فيه إلى مناقشة ثلاث حكايات أسطورية عربية، هو تحليل أبتغي فيه تطبيق الطريقة التي أتبعها كلود لفي شتراوس في تحليل الأساطير مع كثير من الحذر، وذلك لأن هذه الحكايات لا تمثل أسطورة بالمعنى الشائع، ولكنها بدت لي تحمل أشلاء أو بقايا أساطير، والذي يبرر لي هذا الزعم هو أننا عندما نبحث عن كلمة أسطورة في المرويات الشفوية لا نجدها، بل نجد أن الرواة يستعملون كلمات من قبيل حكاية، خرافة، قصة...[18]، وعلى هذا الأساس وقع اختياري على هذه الحكايات التي يمثل فيها موضوع الاختباء وحدة جوهرية كبرى، يتكرر في كل منها، ولقد اعتبرته بمثابة نواة الحكايات الأسطورية الثلاث، لأنه سيغدو قطعة أركسترالية مشتركة بينها.

لقد قمت بتلخيص هذه الحكايات بهدف التعرف على أدوار شخصياتها المختلفة، وبهدف توضيح هذه الأدوار بوصفها تمثل تباديل لحبكة واحدة. وسوف أبني هذه الدراسة على « فرضية ضمنية مفادها أن الأساطير ككل تشكل نظاما واحدا، وأن كل أسطورة بمفردها هي تركيب من ذلك النظام الذي يفترض مسبقا فهما مجازيا للمواقع النسبية التي يشغلها البشر والتي تقوم على المقابلة التالية: ثقافة/ طبيعة» [19].

وفيما يلي ملخص عن مجمل الحكايات الأسطورية الثلاث:

الحكاية الأسطورية رقم (01) (قصير والزَّباء):

يروى أن جذيمة الابرش ملك الحيرة قتل والد الزباء ملكة تدمر، ثم عرض عليها الزواج، فأظهرت الموافقة وأخفت الكيد، وقد عارض قصير رغبة جذيمة، لكن هذا الأخير غلبه طمعه في ملكها وشبقه في الوصول إلى الملكة الأنثى. وكانت الزباء قد أعدت له مجلسا قطعت فيه رواهشه حتى مات، وبعد هذا الحادث يتدخل قصير لتدبير خطة لقتل الملكة، مما حدا به إلى جدع أنفه ليظهر لها أن الذي خلف جذيمة وهو عمرو بن عدي صنع به ذلك لاتهامه بأنه لم ينصح الملك وتركه يقتل، فخرج قصير هاربا إلى مملكة الزباء وأظهر لها ما تقدم ذكره. وثقت به الزباء ودفعت إليه بأموالها ليتجر بها، وبعد ثلاث رحلات موفقة دخل قصير الحيرة متنكرا، وهناك اتفق مع عمرو بن عدي على حيلة ينتقمان بها من الزباء، وقد تمثلت في أن يحمل قصير كل رجلين على بعير في غرارتين، فإذا دخلوا مدينة الزباء أراه باب النفق الذي تدخل منه الملكة، وقد وافقه عمرو على هذه الحيلة ثم جهز قصير قافلة وعاد بها إلى مملكة الزباء، ولما صار قريبا من مدينتها تقدم قصير وبشرها بما جاء به من متاع، ثم خرجت فأبصرت الإبل تكاد قوائمها تنوخ في الأرض من ثقل أحمالها فقالت يا قصير:

ما للجمال مشيها وئيدا أجندلا يحملن أم حديـــدا
أم صرفانا تارزا شديدا بل الرجال قبضا حديـــدا

ودخلت الإبل المدينة، ولما توسطتها أنيخت، ودل قصير عمرا على باب النفق الذي كانت الزبَّاء تدخله... وأخرجت الرجال من الغرائر فصاحوا بأهل المدينة، ووضعوا فيهم السلاح، وقام عمرو على باب النفق ــ وأقبلت الزبَّاء تريد النفق، فأبصرت عمرا فعرفته بالصورة التي صورت لها، فمصت خاتمها وكان فيه سما، وقالت: بيدي لا بيد ابن عدي، وتلقاها عمرو

فجللها بالسيف وقتلها، وأصاب ما أصاب من المدينة وانكفأ راجعا إلى العراق[20].

الحكاية الأسطورية رقم (02) (حكاية صناديق الجليلة):

قتل التبع حسان ملك اليمن الملك ربيعة، والد كليب بن وائل وملك القيسيين ثم طلب من أخيه الأمير مرة تزويجه من ابنته الأميرة الجليلة التي كانت مخطوبة لابن عمها كليب بن وائل، فاحتارت القبائل القيسية في هذا الطلب، ولكن سرعان ما أظهروا موافقتهم على هذا الزواج بعد الحيلة الانتقامية التي دبرها العابد نعمان صديق كليب ابن وائل الذي قال له: " الرأي عندي أن تجهز مائة صندوق يكون كل واحد منها بطبقتين.

في الطبقة الواحدة تضع فارسا من أبطال المكافحة والمجادلة.

وفي الثانية تضع جهاز الجليلة وأنت تكون مهرجا له أمام سادات القبيلة، وبهذا تتم الحيلة وتنال المراد كمن رب العباد. لقد أخبر كليب بن وائل عمه مرة وباقي أفراد القبيلة بهذه الحيلة، فوافقوا عليها وأعدوا موكبا بهيجا ليزفوا الجليلة للملك التبع حسان اليماني – على الطريقة التي أخبرها بها العابد نعمان – وكان كليب بن وائل يتقد الموكب، وقد تقمص دور المهرج ولبس فروا من جلود الذئاب والثعالب... وفي هذا الوقت طلب التبع حسان من رماله أن يضرب له تختا من الرمل، فرأى الرمال كل ما فعله القيسيون، وأخبر التبع بما رأى. بعث التبع بمائة عبد وأمرهم بتفتيش صناديق الجليلة التي منعتهم، وبعد هذه الحادثة لم يطمئن التبع للقيسين فأرسل مرة ثانية برمالة لتفتيش الصناديق، وكانت العجوز حجلان، وقد رأت كل ما فعله القيسيون، لكن العجوز أخفت ذلك عن التبع، أخذت الأمان لنفسها عندهم. دخل موكب الجليلة القصر وأخذ الجهاز إلى غرفة الملك، وفي مشهد من مشاهد القصر طلبت الجليلة من الملك السماح لمهرجها بالدخول فوافقها

الملك. أخذ المهرج يقوم بحركات بهلوانية اندهش لها التبع حسان،. وقد أخبر المهرج التبع بحسن صوت الجليلة التي طلب منها في الحين أن تطربه، فأطربته بصوتها المليح ولفظها الفصيح، وكانت قد اشترطت عليه غلق باب الغرفة. ولما رأى كليب أن الملك زاد به الطرب أخذ يرقص أمامه بالسيف الخشب. فقال له التبع:

عيب عليك أن ترقص بهذا السيف أمام ملك كبير.

فقال له المعــرج: أعطيني أذن حسامك وأنا ألعب به أمامك.

فقالت له الجليلــة: بحياتي عليك أن تبلغه الإرب.فأمره أن يدخل إلى قاعة السلاح يأخذ سيفه... وكانت الجليلة أومأت ألبه أن يسرع في العمل، فلما دخل كليب إلى المخدع وجد سلاح الملك، فلبس الدرع وتقلد بالسيف وخرج مسرعا بعد أن فتح الصناديق، وأخرج الفرسان منها ثم دخل على الملك وتذكر أباه ثم تقدم فعرفه التبع حينذاك، وطلب منه أن يمهله حتى ينشد له أبياتا من الشعر، وبعد أن أتمها ضربه كليب بن وائل بالسيف، ثم وضع رأسه على رأس السنان وخرج بالأبطال إلى شوارع البلدة وضربوا كل من وجدوه بالسيف[21].

الحكاية الأسطورية رقم(03) (علي بابا واللصوص الأربعون):

بعد أن اكتشفت العصابة أن أمرها افتضح قرر رئيسها أن يذهب بنفسه إلى بيت على بابا في زي تاجر زيت و معه قافلة تحمل جميع أصحابه في جرار كبيرة فوضع أصحابه التسعة والثلاثين في الجرار، وملأ الجرة الثامنة والثلاثين بالزيت وحملها على تسعة عشر بغلا. و في المساء وصل رئيس العصابة إلى بيت على بابا ومعه البغال محملة بالجرار الكبيرة، التي تحمل أفراد عصابته، وطلب منه السماح له بالمبيت في بيته مع بغاله

وجراره. لم يكن يعرف على بابا بالمكيدة التي دبرت له، فرحب بالرجل وأكرمه. وفي وقت النوم خرجت خادمته مرجانة لجلب الوسائد لينام الضيف، فسمعت في الظلمة رئيس العصابة يخاطب أصحابه بأنه إذا ما رمى حصاة بآخر الليل فعليهم بالخروج من الجرار لمهاجمة علي بابا، وقد انتبهت مرجانة إلى أنه لم يقف على عند الجرة المملوءة بالزيت، فخرجت إلى تلك الجرة وأفرغت ما فيها من الزيت وأغلته على النار ثم جاءت بإناء فيه الزيت المغلي وأخذت تصب منه على كل جرة من الجرار التي اختفى فيها الرجال وذهب للنوم. وحين رمى رئيس العصابة الحصاة في منتصف الليل لم يخرج أيا من رجاله، فنزل ليوقظهم، إذ ضنهم قد غلبهم النعاس فوجدهم كلهم موتى فعرف أن مكيدته قد انكشفت فخرجا هاربا بنفسه، طالبا للنجاة، وحين حاول التقرب مرة أخرى من على بابا وولده أحمد في زي تاجر شيخ متنكر اكتشفته مرجانة، وفي مشهد من مشاهد الرقص طعنته بالخنجر فمات، وبموته امتلك على بابا الكنوز وزوج ابنه احمد من مرجانة الجميلة التي اكتشف جمالها في مشهد الرقص عندما قتلت رئيس العصابة، وكانت قد تزينت ولبست أجمل الملابس فظهر جمالها الباهر، وهكذا سكتت شهرزاد عن الكلام المباح.[22].

05-التحليـــل:

يدور الأمر في الحكايات الأسطورية الثلاث حول الزواج والقتل:

أ- جذيمة يقتل والد الزباء.

ب- التبع حسان اليماني يقتل الملك ربيعة والد كليب بن وائل.

ج- رئيس العصابة يقتل قاسم أخا علي بابا.

وتبدو لنا هذه المعادلات متجانسة، ويمكننا تقبلها كصيغة أولية تظهر على

سطح هذه الحكايات العربية، أما أنثروبولوجيا فإن صيغة النموذج ألبدئي: فشل الزواج الخارجي ونجاح الزواج الداخلي، القائم على نظام القرابة القبلية هو الذي يميز هذه الحكايات. و بالرغم من أنها لا تقـــول ذلك صراحة إلا أننا نقـــــــول أن « جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في التركيب النحوي، وإنما يكمن في الحكاية التي تحكيها » [23].

وقد تبدى لنا هذا الجوهر من خلال المتتاليات الآتية:

- في الحكاية الأسطورية الأولى:

قتل← رغبة في الزواج← رفض← انتقام← قتل← اختبـــاء← قتل.

- في الحكاية الأسطورية الثانية:

قتل ← رغبة في الزواج← رفض ← اختبـــاء ←——— قتل←زواج.

- في الحكاية الأسطورية الثالثة :

قتل ←——————— اختبـــاء ←——— قتل← زواج.

نلاحظ على هذه المتتاليات أن طرفي الصراع: قاتل يود الزواج، وقاتل يبغي الانتقام، وكلا الطرفان يشكلان محور الاستقطاب الذي يدور في فلكه موضوع الاختباء، الذي يشكل نقطة الانعطاف في الحكايات الأسطورية الثلاث وبؤرتها، والمنعرج الحاسم الذي سيتيح لنا التعرف على بنية هذه الحكايات.

يظهر موضوع الاختباء في ثلاث وضعيات مختلفة لا يمكن معالجتها كحدث مشابه، هذا إذا استثنينا المقام (الانتقام) لأنه يمثل على هذا المستوى القاسم المشترك بينها.

إن تعاقب هذا الموضوع المتكرر في هذه الحكايات ذات الطابع الأسطوري يصادف أو يعادل المشكلة ذاتها في الأسطورة، التي كنا قد أوضحنا أنه في

غير استطاعتنا فهمها إلا إذا أدركناها كمجموع كلي، وبالتالي فان إدراك هذا الموضوع سيكون بمحاولة رد معناه إلى جملة العناصر المكونة لأحداثه، ويتم ذلك بتحديد الوحدات الجوهرية الكبرى للموضوع كخطوة إجرائية أولية ثم محاولة الوقوف على أدوار الشخصيات من خلال مقارنتها ببعضها البعض بوصفها تباديل لحبكة واحدة ويتم ذلك بـــ:

1- التركيز على العلاقات والمقامات.

2- اختيار الحوادث والشخصيات اختيارا اعتباطيا.

وهذا الجدول يوضح علاقات الشخصيات ببعضها البعض ومقامات تواصلها:

حكاية الزباء وقصيـــر	حكاية صناديق الجليلـــة	حكـــاية علي بابا و الأربعون لصا
1- جذيمة يقتل والد الزباء. 2- الزباء تقتل جذيمة. 3- قصير يحرز على ثقة الزباء 4- الزباء تدفع بأموالها لقصير ليتجر بها 5- قصير يخبر عمرو عن خطة للانتقام من الزباء. 6- قصير وعمرو بن عدي يتفقان على خطة لقتل الزباء. 7- قصير يحمل كل رجلين على بعير في غرارتين. 8- عمرو بن عدي يتخفى في القافلة. 9- قصير يدخل مدينة الزباء ويبشرها يما جاء به من متاع من العراق. 10- قصير يدل عمرو على	1- التبع حسان يقتل والد كليب بن وائل. 2- كليب يحرز على ثقة القيسيين. 3- الجليلة توافق على الزواج من التبع وهي تضمر له الشر 4- العابد نعمان يخبر كليب عن خطـــة للانتقام من التبع حسان. 5- كليب وبنوقيس يتفقون على خطة لقتل التبع حسان. 6-القيسيون يجهزون مائة صندوق كل واحد بطبقتين. 7- كليب بن وائل يتقمص دور المهرج 8- موكب الجليلة يدخـــل قصر التبع. 9- الرمالة تكتشف	1- اللصوص يقتلون قاسم أخا علي بابا. 2- رئيس العصابة واللصوص يتفقون على خطة للانتقام من علي بابا. 3- رئيس العصابة يضع رجاله السبعة والثلاثين في جرار كبيرة ويملا الجرة الثامنة والثلاثين بالزيت 4-رئيس العصابة يتنكر في زي تاجر زيت. 5- رئيس العصابة يصل إلى بيت على بابا ومعه بغاله. 6- مرجانة تكتشف خطة رئيس العصابة. 7- مرجانة تطعن رئيس العصابة بالسيف في مشهد من مشاهد الرقص. 8- مرجانة تنتقم من رئيس العصابة. 9- مرجانة تتزوج من أحمد ابن علي بابا.

باب النفق الذي كانت الزباء تدخله وكانت قد أرته إياه من قبل. **11- الزباء تنتبه إلى أثقال الإبل التي أناخت وسط المدينة** **12- الزباء تتعرف على عمرو ابن عدي وتقتل نفسها بالسم.** **13- عمرو بن عدي يجلل الزباء بالسيف منتقما لجذيمة ويعود للعراق.**	**خطـــة بني قيس.** **10- كليب يقتـــل التبع بالسيف بعدمـــا يتعرف عليه التبع.** **11- كليب ينتقم من التبع** **12- كليب بن وائل يتزوج من الجليلة بنت مرة.**	

بين هذا الجدول الوحدات الجوهرية الكبرى الموضحة لعملية الانتقام (المقام)، والتي يتضح فيها أن الاختباء هو الوحدة النواة التي تجتمع حولها باقي الوحدات مشكلة سلسلة متكاملة، تكشف هي الأخرى عن وجود بنى متكاملة، تسمح لنا باجتياز الوحدة الرئيسية إلى باقي عناصرها المكونة لها، هذه العناصر التي يبدو أنها قابلة للمعالجة وغير قابلة في الوقت نفسه، فهي قابلة من جهة كونها تفرز تماثلات وتشابهات، وهذا الجانب غير مهم اذ كثيرا ما يهمل في التحليل البنيوي، وهي قابلة كذلك للمعالجة بنيويا من جهة ثانية لأنها تبدي طائفة من الأحداث المختلفة، يسمح نظام الاستبدالات بإرجاعها وقراءتها على مستوى واحد، حتى وان كان ظهور هذه الأحداث في محطات مختلفة وأوضاع متنوعة.

ووفق الإجراء الثاني تبين لنا أن لهذه الحكايات الأسطورية تقريبـــا نفس البنيـــة (دائما التركيز على موضوع الاختباء)، فهي تكاد تتطابق بدليل أننا يمكننا تحويل أيا منها إلى أخرى عن طريق استبدال الدوال أي بتحويل القاتل

إلى مقتول، والفرد إلى قبيلة والملكة إلى خادمة، كما يمكننا رصد هذه الدوال من خلال التنويعات الحاصلة على بعض العناصر.

وهذا الجدول يرصد لنا مختلف التبديلات والتنويعات التي مست موضوع الاختباء، بمختلف عناصره على اعتبار انه يمثل حالة الاستقطاب في هذه الحكايات.

	قصير و الزباء	صناديق الجليلة	علي بابا و الأربعين لصا
الموضوع أو الوحدة النواة	الاختباء	الاختباء	الاختباء
صاحب الخدعة	قصير	العابد نعمان	رئيس العصابة
الخادع	عمرو بن عدي	كليب بن وائل	رئيس العصابة
المخدوع	الزباء	التبع حسان	علي بابا
أداة الخدعة	غرار	صناديق ذات طبقتين	جرار
الحيوان المستعمل	بعير	100 جمل	19 بغل
مكان تنفيذ الخدعة	مدينة الزباء	قصر التبع حسان	بيت علي بابا
وقت تنفيذ الخدعة	النهار	الليل	الليل
مكتشف الخدعة	الزباء	الرمال	مرجانة
منفذ الخدعة	عمرو بن عدي	كليب بن وائل	رئيس العصابة
النتيجة	الزباء تقتل نفسها وعمرو ينتقم منها ويعود إلى العراق	كليب بن وائل يقتل التبع ويتزوج من الجليلة	مرجانة تقتل رئيس العصابة وتتزوج من ابن علي بابا.

يظهر هذا الجدول، أن البنية التي تخضع لها هذه الحكايات الأسطورية تتمتع بضرب من المنطق المعقولية، فنحن نلاحظ على سبيل المثال أنها تنسب نفس الأفعال إلى القائمين بعملية الانتقام، وهم على التوالي: عمرو ابن

عدي وكليب بن وائل ورئيس العصابة، وقد اتخذ هؤلاء الثلاثة صفة التنكر لتحقيق الغرض، فقد اتخذ عمرو بن عدي وضع المختبىء في القافلة. وأما كليب بن وائل فقد تقمص دور المهرج. وأما رئيس العصابة فقد تنكر في زي تاجر زيت، وبالرغم من اختلاف وضعياتهم إلا أنه يمكننا عد تنكرهم بمثابة الصورة المحسوسة التي انعكست عليها تلك الشخصيات.

وعلى هذا المستوى تظهر تلك الأدوار وكأنها تحمل ظلالا لصورة واحدة تمثل موقفا واحدا تجاه قضية واحدة وهي اعتماد الطريقة الأمثل لمباشرة تنفيذ الحيلة الانتقامية.

ونفس الشيء نجده يحدث مع القتلة والمقتولين، فجذيمة يقتل والد الزباء، والتبع حسان يقتل أبا كليب بن وائل ورئيس العصابة يقتل أخا علي بابا. فالقتلة، إذن، يمثلون هيئات عليا (جذيمة ملك الحيرة – التبع حسان ملك اليمن – رئيس العصابة يمثل اللصوص)، وإذا كان كل من جذيمة والتبع يمثلان هيئة عليا مشروعة اجتماعيا، فان رئيس العصابة يمثل هو الآخر هيئة عليا ولكنها غير مشروعة، وبالتالي فيمكن أن يكون رئيس العصابة ملكا على مستوى آخر، مستوى الثقافة باعتبارها كلا مركبا، ومن هنا يمكننا أن نضع تقابلا بين الملك ورئيس العصابة، أي بين الاجتماعي والاجتماعي، وتتعزز هذه المقابلة بالأخذ بعين الاعتبار وضعيات المقتولين فهناك الوالد في الحكايتين رقم(1) ورقم(2) وهناك الأخ في الحكاية رقم(3)، والحاصل وفق نظام الاستبدالات أن الوالد والأخ يمثلان وجهان لعملة واحدة، وهي أن القتل في هذه الحالة كان خارجيا استهدف أحد الأشخاص المنتمين إلى نفس الوضع القــرابي (أخ – أب)، وبالتالي فان المقابلة وفق الوضعية السابقة تكون بين نظام داخلي وآخر خراجي، وسنرى أن الزواج هو الذي يمثل وجه هذا النظام .لان إظهار القتلة الرغبة في الزواج من بنات النظام الاجتماعي

المتسلط عليه (رغبة جذيمة في الزواج من الزباء- رغبة التبع اليماني في الزواج من الجليلة) يضع عملية القتل تسير على طرفي نقيض، فكيف يكون هناك تعديا وطلب للزواج في الوقت نفسه؟ لكن يظهر في الحكايتين (1) و (2) أن النظام الاجتماعي وهو نظام العشيرة والقبيلة هو الذي حدد كيفية الزواج وطريقة إشباع الرغبة , فجذيمة في الحكاية رقم (1) لم يتزوج من الزباء، وكذلك لم يتزوج التبع حسان من الجليلة في الحكاية رقم (2) وهذه علامة بارزة على أن ذلك النظام لا مكان فيه للزواج الخارجي، بدليل أن الزباء تقتل نفسها والجليلة تتزوج من ابن عمها كليب بن وائل، في حين أن مرجانة في الحكاية (3) تتزوج من ولد علي بابا (على اعتبار انتمائها لعائلة علي بابا)، وهذا معناه أن القرابة هي أساس العلاقات الاجتماعية.

و بالإمكان وضع تقابل آخر بين المرأة التي تقتل نفسها (الزباء) والمرأة التي تتزوج من ابن عمها (الجليلة) والمرأة الخادمة التي تتزوج من سيدها (مرجانة)، فهذه الحالات الثلاثة تبين أن المرأة لم تخرج عن النظام الاجتماعي المنتمية إليه، فانتحار الزباء – في نظرنا وانطلاقنا من تصورنا المبني على افتراضات انثروبولوجية – هو قتل عملي للتأكيد على فشل الزواج الخارجي، ويقابله نجاح الزواج الداخلي بين أبناء العمومة (زواج الجليلة من كليب–زواج مرجانة من أحمد وهو وضع خاص)، وفي الحالات الثلاثة نلاحظ أن المرأة تخضع لنمط معين من الزواج (الزواج الداخلي) وإن تعددت مظاهره فجذوره الأولى واحدة.

ونفس التقابلات بامكاننا وضعها مع أدوات الاختباء والحيوانات المستعملة فيه وأوقاته و أماكنه ومنفذيه، فالجرار تقابلها الصناديق، والجمال تقابلها البغال، والليل يقابله النهار، والقصر يقابله البيت وهذا الأخير تقابله

المدينة، وهكذا..مع باقي العناصر. وقد وجدنا أن المعنى واحد في هذه التقابلات، إذ ستشكل كل واحدة منها وجها مغايرا ومخالفا ومنتظما ومنظما، فهي لا تستحوذ معناها إلا إذا اعتبرناها جزءا هاما من مجموع النظام الذي تنتمي إليه، وبالتالي فإدراكها ينبغي أن يكون كليا لا جزئيا.

وفي نهاية هذا العرض التحليلي لا يسعني أن أقول إلا كما قال ليفي شتراوس: « مادام العقل الإنساني بعد كل حساب ليس سوى جزء من الكون فان الحاجة ربما كانت موجودة لأن ثمة نظاما من الكون، ولأن الكون ليس في حال مـــن الفوضـــى»[24]، فما تفضي إليه هذه الدراسة البسيطة ليس إلا تأكيدا على وجود نظام ما دلت عليه التنويعات الحاصلة على هذه الحكايات الأسطورية في مستوى من مستوياتها من خلال تواتر موضوع الاختباء بمختلف عناصره كجزء من هذا النظام.

06-الإحـــالات والهـــوامش:

1. محمود أبو زيد: مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم المعرفة، المجلد 16، ع:03، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص209.
2. المرجع نفسه: ص209.
3. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، أو أضواء على البنية، دار مصر للطباعة، مصر، (دـــط)، (دت)، ص88.
4. محمود أبو زيد: مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، ص210.
5. المرجع نفسه: ص210.

6. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص89.
7. المرجع نفسه: ص90.
8. كلود لفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي جديد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ــ ط1985،1، ص43.
9. المرجع نفسه: ص42/41.
10. المرجع نفسه: ص 46/45.
11. المرجع نفسه: ص 47.
12. إدموند ليتش: بنية الأسطورة – كلود لفي شتراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، ترجمة ثائر لبيب، مجلة المعرفة، السنة الخامسة والثلاثون، العدد،397، أكتوبر،1996، ص32.
13. بهادي منير: مفهوم الخصوصية الثقافية في الخطاب الانثروبولوجي المعاصر، أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر؟ وقائع ملتقى دولي منظم من طرف مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وجامعة منتوري، قسنطينة، 2003، منشورات crax، ص112.
14. كلود لفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي جديد، ص14/13.
15. محمود أبو زيد : مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، ص112/111.
16. إدموند ليتش: بنية الأسطورة – كلود لفي شتراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، من ص39/ص41.
17. المرجع نفسه: ص48.

18. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط3، 1986، ص12.
19. إدموند ليتش: بنية الأسطورة – كلود لفي شتراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، ص45.
20. لخصت الحكايات من كتاب أمثال العرب للمفضل الظبي، قدمه أحسان عباس، دار الرائد العربي بيروت، لبنان، ط1، 1401ه/1971. من ص143/ص147. وكتاب الأمثال للميداني.
21. أنظر سيرة الزير سالم أبو ليلى المهلهل بن ربيعة، تنسيق وتهذيب عمر أبو النصر، مؤسسة المعارف بيروت، لبنان، ط2، 197، من ص45/ص54.
22. راجع كتاب ألف ليلة وليلة، الطبعة الإنجليزية.
23. إديث كروزويل: عصر البنيوية من لفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1986، ص27.
24. ياسين النصير، المساحة المتخفية (قراءات في الحكاية الشعبية العراقية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص09.