الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 * سكيكدة*

كلية الآداب واللغات.
قسم اللغة والأدب العربي.

الرقم: ...../.....

بنـاء السرد الأسـطوري

بحث في تقنياته وأساليبه

مجموعة: ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، تخصص: الأدب الشعبي.

الطالب: **الأستاذ المشرف:**

ـ شوقي زقادة **أ. د عبد اللطيف حني**

الاسم واللقب	الجامعة	الرتبة العلمية	الصفة
عبد القادر نطور	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
عبد اللطيف حني	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
عثمان رواق	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	أستاذ محاضر أ	ممتحنا
رشيد شعلال	جامعة باجي مختار عنابة	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا
حليم رشيد	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا
بوجمعة بوبعيو	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018 ـ 2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

- إلى كل من يحاول أن يتعرف على نشاط الشعب الروحي، ويحيط بلغته وأدبه وتاريخه وعاداته وتقاليده ومعتقداته وأنماطه السلوكية والفكرية.

- إلى كل من سعى، ومن هو ساع إلى الحقيقة، متجردا من كل ما يحجب أشعة شمسها.

شكر وعرفان

لا يسعني في نهاية هذه الدراسة إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى أستاذي الكريم الدكتور: عبد اللطيف حني، الذي أمدني بالعون والمساعدة والاهتمام بإشرافه على هذه الأطروحة، فله كل التقدير والاحترام. كما أتقدم بالشكر الموصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشتها وإثرائها من فيض علمهم الغزير.

المقدمة

منذ أن وعى الإنسان واقعه وعيا ساذجا يتلاءم وخصائص ذهنه، ومقومات عقليته التي تحمل كل ما في زمانه من أبعاد ومكونات، جسّم واقعه في أساطير كانت مهمتها تقرير مخاوفه ورسم آماله وأحلامه، لذلك رافقت الأسطورة سير الإنسان وتطوّر عقليته التي هي نتيجة من نتائج تطور حاجاته الاجتماعية، ووضوح عناصر الأشياء في ذهنه. وكل أسطورة إنما هي وثيقة تعبر عن فكر الإنسان ورؤاه وأبعاد آفاقه، وتنضح بنظرته إلى الكون والواقع والوجود، وهي تعطي خصائص الواقع قبل كل شيء، كما تكشف التناقضات الأساسية في الوجود الإنساني، وعناصر الفترة التاريخية التي يعاصرها وجود البشر، وما تحمله من مؤثرات ومفاهيم وفلسفات وأفكار.

إن الأسطورة موقف إزاء الكون والأحداث والواقع، وهي حالة الوجدان الاجتماعي، في مواجهة الوجود الذي تطرحه اللحظة التاريخية، وعليه فإن خصائصها بقدر ما ترتبط بخصائص الواقع ترتبط بالوجدان الإنساني والمسارات والأبعاد التي تكوّن "الحدث" فالأسطورة هي النظرة الميتافيزيقية التي تعبر عن المجالات الممثلة لتطور وجدان الشعوب وهي أيضا النظرة الفكرية التي لم تكتف بمجالات الواقع بل تتعداه إلى المدى الكوني.

انطلاقا من هذه الأهمية أصبحت الأسطورة موضوعا رائجا في مختلف الدراسات العلمية عامة والأدبية والنقدية بشكل خاص، فمع تطور الدراسات الأدبية والنقدية، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، لم يعد التركيز على المضمون المنطلق الرئيس الذي يشكل الدراسة الأدبية، بل عدت دراسة الشكل الفني محورا أساسا في الدراسة النقدية؛ إذ شرع النقاد يفردون، في دراساتهم، مساحات واسعة للشكل الفني، ومن هنا جاءت أهمية دراسة السرد، في الأعمال الأدبية كونه عنصرا رئيسا يحتوي الصياغة الفنية للقصة، مع التذكير أن هذه المسألة ليست فصلا بين الشكل والمضمون، إنما هي مسألة احتواء الشكل (السرد) للمضمون، وانبثاق هذا الشكل من المضمون.

ومن هنا، جاء اختيار عنوان البحث (**بناء السرد الأسطوري؛ بحث في تقنياته وأساليبه؛ مجموعة: ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور أنموذجا**)، لتأكيد أهمية دراسة هذا الجانب في إبداعات الإنسانية عامة، وشعوب منطقة بلاد الرافدين بشكل خاص، هذه الشعوب التي تعد امتدادا حضاريا وتاريخيا للجماعة الشعبية العربية.

وقد جاءت الأسباب الدافعة لدراسة هذا الموضوع تحت المسميات الآتية:

أولا: قلة الدراسات والبحوث الأكاديمية التي تناولت موضوع "بناء السرد في الأساطير العربية القديمة" بالدراسة والتحليل، وخاصة من الوجهة التي تبنيناها في هذه الأطروحة، مما يلقي على عاتقنا مهمة شاقة في البحث والدراسة.

ثانيا: الرغبة في مد جسور التواصل بين التراث، المتمثل في الأسطورة، والحداثة من خلال النظريات والمناهج النقدية الحديثة، وذلك لكي يصبح الحاضر والمستقبل امتدادا طبيعيا للماضي.

ثالثا: الرد على معتنقي الأفكار التجزيئية التي ترى أن هناك تعارضا ومجافاة وغربة تامة بين المنجزات الثقافية المنقولة كتابيا بلغة فصحى، والمنجزات الثقافية الشعبية المتناقلة مشافهة بلغة شعبية، وبأنه لا ازدهار للواحدة إلا بتردي الأخرى، ذلك أن تراثنا الثقافي لا ينفصل في المكان والزمان، عن مفاهيم الجماعة الشعبية العربية، وعن منجزاتها وتصوراتها وأفكارها وأنماطها السلوكية والفكرية، فهي تحمل ثقافة ذات جذور واحدة، وتحركها عوامل مشتركة وتنطلق في توجهاتها الخاصة والعامة من منطلقات متشابهة.

كما تهدف هذه الأطروحة إلى إبراز مجموعة من الأهداف، هي:

أولا: الكشف عن جماليات الأساطير السردية، وإبراز مكانتها وحضورها الدائم في الذهنية الثقافية الشعبية العربية.

ثانيا: إبراز المكونات السردية للأساطير العربية القديمة من خلال مميزاتها الفنية والنوعية.

ثالثا: محاولة الربط بين النظريات السردية بوجه من وجوه الموروث السردي الشعبي العربي، المتمثل في الأسطورة.

رابعا: محاولة تطوير التصورات السردية النظرية من خلال تطبيقها على نصوص الأساطير العربية القديمة.

خامسا: فتح آفاق بحث جديدة في الذهنية الإنسانية عامة والعربية بشكل خاص، من خلال إبداعها الأدبي الشعبي.

أما فيما يخص الإشكاليات التي ستحاول هذه الأطروحة الإجابة عنها، فيمكن تقسيمها إلى قسمين: رئيسة وفرعية، فالإشكالية الرئيسة آثرنا أن تكون على الشكل الآتي: كيف شكّل الراوي الشعبي معمار سرده الأسطوري؟ أما عن الإشكاليات الفرعية، فهي مجموعة من الأسئلة التي تتفرع تلقائيا من الإشكالية الرئيسة من أجل تدعيم وإثراء البحث وتمكينه من الإجابة عن الإشكالية الرئيسة، ومن هذه الأسئلة: ما هي زوايا النظر التي قدم بها الراوي أحداث الأساطير في مدونة الدراسة؟ وما هي الأساليب التي اعتمدها في عرض الشخوص الأسطورية؟ وما هي التقنيات التي توسّلها في بناء الزمن الذي وقعت فيه أحداث أساطيره؟ وما هي أهم الأبعاد الجمالية التي أضفاها المكان على الحدث الأسطوري؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، الرئيسة منها والفرعية، آثرنا أن نستخدم آليات وإجراءات المنهج البنوي وبخاصة ما جاءت به مقولات علم السرد، ذلك أنها الأنسب مع طبيعة الموضوع وتوجه، كما تكمن أهمية هذا المنهج أيضا في تسليطه الضوء على النص الأدبي في حد ذاته من أجل سبر أغواره وكشف خباياه دون الرجوع إلى السياقات الخارجية، مما يبرز أدبية النص السردي الأسطوري.

وقد اشتملت هذه الدراسة على مدخل وأربعة فصول وخاتمة، ففي **المدخل** الموسوم بعنوان: "**الأسطورة: مفاهيم وتحديدات**"، حاولنا فيه استكناه مفهوم الأسطورة، ونشأتها وأنواعها ووظائفها، وأهميتها، وخصائصها، مبرزين في الأخير علاقتها بمختلف السرود الشعبية الأخرى.

وفي **الفصل الأول**، الموسوم بعنوان: "**الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات**"، تتبعنا فيه مختلف المفاهيم التي قدمها النقاد العرب والغربيين لمصطلحي: السرد والرؤية السردية، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى البحث عن مختلف أنواع الرؤى السردية المتجلية في نصوص المدونة، لنمر بعد ذلك إلى دراسة الصيغ السردية المتعددة التي جاء بها خطاب الأسطورة، وصولا في آخر الفصل الأول إلى دراسة تمظهرات المروي له المتعددة في خطاب هذه الأساطير.

أما في **الفصل الثاني**، الموسوم بعنوان: "**بناء الشخوص الأسطورية**"، فقد درسنا سبعة مباحث، هي: **أولا:** مفهوم الشخصية، **وثانيا:** تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث، **وثالثا:** صفات الشخوص الأسطورية، **ورابعا:** دلالة الأسماء، **وخامسا:** وظائف الشخوص الأسطورية، **وسادسا:** أشكال تقديم الشخوص الأسطورية، **وسابعا:** أصناف الشخوص الأسطورية.

أما في **الفصل الثالث**، الموسوم بعنوان: "**بناء الزمن الأسطوري**"، فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث: ففي **المبحث الأول** تتبعنا مفهوم الزمن عند مختلف العلماء والفلاسفة والنقاد، لننتقل في **المبحث الثاني** إلى دراسة أقسام الزمن، لنصل في آخر الفصل الثالث إلى **المبحث الأخير** المتعلق بـ "**مستويات الزمن السردي**"؛ حيث وقفنا على محور الترتيب الزمني (المفارقات الزمنية) المتمثلة في الاسترجاع وتفرعاته، والاستباق وأنواعه، والبحث عن الدلالات التي أنتجاها في سيرورة الحبكة السردية للأساطير، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة محور الديمومة (مدة السرد) الذي يدور في فلك تقنيتي تسريع السرد وإبطائه، كما تناولنا محور التواتر، من خلال دراسة أشكاله المتعددة الواردة في مدونة الدراسة.

أما في **الفصل الرابع** والأخير، الموسوم بعنوان: "**بناء المكان والحدث السرديين**"، فقد قسمناه إلى أربعة مباحث، ففي **المبحث الأول** استقصينا مفهوم المكان لغة واصطلاحا وفي **المبحث الثاني** درسنا أقسام المكان عند النقاد الغربيين والعرب، أما في **المبحث الثالث** فقد درسنا فيه أقسام المكان الأسطوري في مدونة الدراسة، لنصل بعد ذلك إلى **المبحث الأخير** الذي درسنا فيه أنساق بناء الحدث الأسطوري المختلفة.

وقد أنهينا البحث **بخاتمة** ضمّناها ملخصا لأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدت الأطروحة على جملة من المراجع، وكان أهمها:

- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.
- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993.
- دليلة مرسلي، وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط1، 1985.
- سعيد يقطين:
- تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت ـالدار البيضاء، ط1، 1989.

ـ قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

ـ عبد الله إبراهيم:

ـ البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1994.

ـ السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

ـ المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخران، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.

ـ جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

ـ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

وقد اعترضت سبيل البحث بعض الصعوبات، استطعنا التغلب عليها بتوجيهات الأستاذ المشرف على الأطروحة: أ/د عبد اللطيف حني ـ جزاه الله كل خير ـ، نذكر منها:

ـ فوضى المصطلحات وتعددها في مجال علم السرد.

ـ تشعب مسالك موضوع البحث وتفرعها، مما أدى إلى تشتت الجهد وضياع الوقت.

ـ النقص الذي اكتنف جزءا من أسطر بعض الأساطير الواردة في مدونة الدراسة نتيجة عوامل الزمن المتعددة.

ـ الحجم الكبير لمدونة الدراسة؛ إذ أنها جاءت في أربعة أجزاء، وكل جزء يحوي عددا غير هيّن من الأساطير، وكل أسطورة تتكون من عددا غير يسير من الأسطر.

وقبل الختام أقدم جزيل الشكر لكل من ساعدنا على إتمام هذه الأطروحة، وأخص بالتحديد الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حني، الذي كان رفيقا بنصحه، كريما بجميل صبره وموجها بنقده، ومرشدا بآرائه، أسأل الله العلي القدير أن يجزل له المثوبة وعظيم الأجر. كما أتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، ممثلا في رئيسه أستاذي المحترم: عمار مقدم، الذي لم يضن علينا بأسباب المساعدة والتيسير.

ولا يسعنا في الأخير إلا التماس العذر ممن يجد في هذا العمل من هنات هنا وهنات هناك، وعذري في ذلك أنني لا أدعي الإحاطة بأطراف موضوع هذا البحث والإتيان بخارق فيه، بل حسبي أنني أخلصت النية وأنا أعمل من أجل إبراز مميزات وخصائص الأساطير العربية القديمة، وما احتوته من تقنيات سردية أثرت معمارها السردي، وهي بحاجة إلى أن تحاط باهتمام مختلف الدارسين، كل في مجاله وتخصصه العلمي.

وقديما قال "عبد الكريم البيساني": « إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيدَ هذا لكان يُستحسن، ولو قَدِّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهذا دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

الباحث

بوحمامة في 01 نوفمبر 2018

المدخل: الأسطورة: مفاهيم وتحديدات

ـ تمهيد:

أولا:مفهوم الأسطورة:

ثانيا: نشأة الأسطورة:

ثالثا: أنواع الأسطورة:

رابعا: وظائف الأسطورة:

خامسا: أهمية الأسطورة:

سادسا: خصائص الأسطورة:

سابعا: علاقة الأسطورة بالسرود الشعبية:

تمهيد:

تركز الدراسات الأنثروبولوجية لتراث أي شعب من الشعوب على أصوله التاريخية والإثنية، وأحيانا تكون هذه الأصول ضاربة جذورها في عمق التاريخ، كما هو الحال في تراث شعوب بلاد الرافدين، الذي يضم التراث الحضاري والثقافي للسومريين والأكاديين والآشوريين.

إن هذا المجتمع هو الأصل الإثني للجماعة الشعبية القاطنة ببلاد الرافدين، ولم يذكر التاريخ ولا الحفريات التي قام بها العلماء وجود مجتمع أقدم من هؤلاء استيطانا لهذه الرقعة الجغرافية من العالم.

يذهب المؤرخون[1] في القول إلى أن أهل المنطقة الجغرافية الواقعة بين ضفاف نهري دجلة والفرات يشكلون وحدة ثقافية واحدة، تشترك في الجغرافية، والإثنية، والتاريخ المشترك، وهذه المنطقة تنقسم إلى قسمين: الأول: شمالي؛ تتميز جغرافيته بالتضاريس الجبلية الوعرة، والهضاب الفسيحة، والقسم الآخر: جنوبي؛ تتميز جغرافيته بكثرة المستنقعات، ولهذا تركز استيطان الشعب الأشوري في البداية على ضفاف وادي الفرات؛ لأن فيضانه كان أقل عنفا وغزارة من فيضان نهر دجلة، وكانت المدن الأولى التي ظهرت إلى الوجود: أور وأورك، وإريدو ... ضمن منطقتي "سومر وأكاد"، وهاتان التسميتان هما تسميتان مكانيتان أطلقت فيما بعد على الشعب الذي سكن هاتين المنطقتين.

---

[1] ـ ينظر: (ـ صموئيل كريمر، من ألواح سومر، تر: طه باقر، الوراق للنشر، بغداد، العراق،1957. سيتون لويد، آثار بلاد الرافدين، من العصر الحجري حتى الغزو الفارسي، تر: محمد طلب، مطبعة الشام، دمشق، سوريا، 1992. ـ رمضان عبده علي، تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته، منذ فجر التاريخ حتى مجيء الاسكندر الأكبر، دار نهضة الشرق، القاهرة، مصر، 2002. ـ محمد عبد اللطيف علي، تاريخ العراق القديم، حتى نهاية الألف الثالث الميلادي، الوراق للنشر، العراق، 1989.).

لقد خلّف السومريون والأكاديون والآشوريون في بلاد الرافدين تراثا ثقافيا وحضاريا هائلا عبر مسارهم التاريخي، ومن هذا التراث العريق المشترك لشعوب بلاد الرافدين وصلتنا الكثير من الأساطير، التي تستحق بدون شك الدراسة والتحليل والتفسير وفق مختلف المناهج النقدية والإجراءات العلمية المعروفة في الساحة العلمية.

إن دراسة الأساطير اليوم لا تقل أهمية عن دراسة تاريخ الفلسفة أو تاريخ العلم بصفة عامة، فكل هذه المجالات تؤلف الجزء الأهم من ميراث الحضارة الإنسانية وثقافتها عامة والعربية خاصة، هذا الميراث الذي تعيننا دراسته على فهم الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، يضاف إلى ذلك أن الأسطورة ليست حدثا وقع في الماضي وأنتهى أمره، بل هي أفكار متماثلة الحدوث، مستمرة في وجودها في حياتنا اليومية فردية كانت أو جماعية.

لقد قدمت الأساطير على مر القرون والسنين المادة الخام اللازمة للكثير من العلوم والفنون: كالفلسفة والأدب والرسم...، كما ألهمت بشخصياتها الأسطورية وأحداثها العجائبية الأدباء والشعراء والفنانين، وأسهمت إسهاما كبيرا في حفظ مختلف فنون وعلوم ومعارف الإنسان عبر العصور الماضية، والأهم من ذلك أنها مكنت الإنسان من الحصول على مقدرة هائلة على التكيف مع ما يحيط به من ظواهر كونية أو طبيعية أو اجتماعية أو ...

والأسطورة بهذه المقصدية لا يلحقها الفناء ولا يمكن أن يصيبها الضمور، إنها تتشكل بأكثر من شكل، وتتخذ لنفسها ألف قناع، لذلك يصعب تحديد مفهوم جامع مانع لها، يقبله كل المشتغلين عليها وغير المشتغلين، كالفلاسفة والأدباء وعلماء الاجتماع وعلماء الإنسان ... لهذا ظل الاختلاف يحيط بجهود هؤلاء العلماء والمفكرين، فكل واحد من هؤلاء قدم لها مفهوما يتناسب مع الحقل العلمي الذي ينتمي إليه، فعالم الاجتماع يقدم لها مفهوما اجتماعيا من خلال الوظيفة التي تؤديها في المجتمع، وعالم النفس يعطي لها مفهوما نفسيا من خلال ما يترسب

فيها من نوازع شعورية ولاشعورية وهكذا، وهو ما يجعل مفهوم الأسطورة يطرح إشكالا كبيرا، نظرا لتعدد تلك المفاهيم والتعاريف تارة، واختلافها إن لم نقل تعارضها تارة أخرى.

أولا: مفهوم الأسطورة:

ليس من المفيد للدراسة أن نسهب كثيرا في تقديم وجهات النظر أو المفاهيم المختلفة وردها إلى مصادرها المتعددة، لأن ذلك سيؤدي إلى بعثرة وتشتت الجهود بدل التوصل إلى جمعها وتوجيهها الوجهة السليمة التي نرتضيها في هذا البحث، مما يسهم في تحديد صيغة شبه نهائية تقترب من حقيقة مفهوم الأسطورة، بعيدا عن الزخم المتناثر في مختلف الحقول المعرفية والتصورات النظرية، ويحدد سمات النص الأسطوري ويعزله عما سواه من نصوص سردية شعبية أخرى، وينزله المنزلة اللائقة به، حتى نتمكن بعد ذلك من مقاربته مقاربة نقدية بنيوية، وهذا لن يتيسر لنا إلا من خلال إخضاع مفهوم الأسطورة إلى إعادة ضبط، وسعيا وراء هذه الغاية كان لابد من البحث في الدلالات اللغوية والاصطلاحية للأسطورة.

1ـ الأسطورة في المقاربة المعجمية:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ): «السَطْرُ هو الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير، واحدة الأساطير أسطورة، وسطر يسطر إذا كتب، قال تعالى في كتابه العزيز: ﴿وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[1]، أي ما تكتب الملائكة»[2]، فالأسطورة تعني في كلام العرب «الكتابة والتأليف، وسطر تسطيرا ألف وأتى بالأساطير»[3]، ثم تطور المعنى ليصبح إضافة لما سبق دالا على الباطل، ففي معجم العين جاءت

---

[1] ـ سورة القلم، الآية 01.

[2] ـ أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، دت، مادة (سطر)، ج4، ص 363، 364.

[3] ـ مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، مادة (سطر)، ص 407 .

الأسطورة بمعنى: «سطر فلان علينا تسطيرا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل»[1]، ويتفق مع هذا الرأي الزبيدي (ت 1205هـ) في معجمه "تاج العروس"، إذ يورد فيه ما يلي: «سطر ما لا أصل لهن أي يؤلف ... يقال: سطر فلان على فلان، أي زخرف له الأقاويل ونمقها»[2]، وهو أيضا ما يورده ابن فارس (ت 395هـ) في معجم "مقاييس اللغة"، إذ يقول: «سطر: السين والطاء والراء أصل مطرد، يدل على اصطفاف الشيء كالكتاب والشجر، وكل شيء اصطف، فأما الأساطير فكأنها أشياء كتبت من الباطل فصار ذلك اسما لها، مخصوصا بها سطر فلان علينا إذا جاء بالأباطيل»[3].

وخلاصة القول في معنى كلمة "أسطورة" في المعاجم العربية أنها تعني في الأصل التأليف والكتابة، ثم تطور المعنى ليصبح دالا على كل خبر فيه كذب وافتراء، ثم تطور المعنى مرة أخرى ليصبح دالا على كل الأحاديث المنمقة والمزخرفة التي لا أصل لها في الواقع.

لقد ألقت هذه المعاني المختلفة بظلالها على مختلف تفاسير القرآن الكريم، ذلك أن لفظة الأسطورة ترددت في تسعة مواضع مختلفة ومتفرقة في القرآن الكريم[4]، والغريب أنها جاءت كلها بصيغة الجمع "أساطير" مضافا إليها لفظة "الأولين"، وكلها جاءت على لسان الكفار والمشركين في معرض إنكارهم لليوم الأخر والبعث والجزاء ...الخ، على نحو قوله تعالى: ﴿وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِيٓ ءَاذَانِهِمْ وَقْرًا ۚ وَإِن يَرَوْا۟ كُلَّ ءَايَةٍ لَّا

---

(1) ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادة (سطر)، ج2، ص 243.

(2) ـ محمد مرتضى الزبيدي، معجم تاج العروس من جواهر القاموس، تح: محمود محمد الطناحي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1976، مادة (سطر)، ج12، ص 26.

(3) ـ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، مادة (سطر)، ج3، ص 73.

(4) ـ **ينظر:** الأنعام: الآية 25، الأنفال: الآية 31، النحل: الآية 24، المؤمنون: الآية 83، الفرقان: الآية 05، النمل: الآية 67، الأحقاف: الآية 17، القلم: الآية 15، المطففين: الآية 13.

يُؤۡمِنُواْ بِهَاۚ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوكَ يُجَٰدِلُونَكَ يَقُولُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ﴾[1]، فابن كثير يفسر هذه الآية بقوله: «أي ما هذا الذي جئت به إلا مأخوذ من كتب الأوائل، ومنقول عنهم»[2]، وفي قوله تعالى: ﴿بل بَلۡ قَالُواْ مِثۡلَ مَا قَالَ ٱلۡأَوَّلُونَ ٨١ قَالُوٓاْ أَءِذَا مِتۡنَا وَكُنَّا تُرَابٗا وَعِظَٰمًا أَءِنَّا لَمَبۡعُوثُونَ ٨٢ لَقَدۡ وُعِدۡنَا نَحۡنُ وَءَابَآؤُنَا هَٰذَا مِن قَبۡلُ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ﴾[3]، ومعنى "أساطير الأولين" هنا «أحاديث الأولين وأباطيلهم»[4].

ويتضح مما سبق أن مركب "أساطير الأولين" جاء في كتب المفسرين القدامى بمعنى: كتب الأوائل ومنقولاتهم، ويرد دائما في سياق اعتراض الكافرين والمشركين على ما أنزل على الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ، متهمين إياه باقتباس القرآن الكريم من كتب القدماء وأن الله أنكر عليهم ما زعموا، مؤكدا أن القرآن الكريم ما هو إلا وحي يوحى من رب عظيم.

إذن، لفظة "أسطورة" كانت معروفة ومتداولة عند العرب في الجاهلية، وكانت تعني عندهم الأخبار والأحاديث والأباطيل؛ التي لا نظام لها، ولا عجب في ذلك، فالقرآن الكريم لا يخاطبهم إلا بما كانوا يعرفون، وهذا المعنى يبرز جليا في قول عبد الله بن الزبعرى[5]:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير * ورشوة مثلها ترشى السفاسير.
وأكلها اللحم يحنا لا خليط له * وقولها رحلت عير أتت عير.

---

[1] ـ سورة الأنعام، الآية 25.

[2] ـ أبو الفدا إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: حامد أحمد طاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، ط2، 2010، ج2، 191.

[3] ـ سورة المؤمنون، الآيات 81 ـ 83.

[4] ـ محمد العمادي أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت، ج5، ص 107.

[5] ـ يحي الجبوري، شعر عبد الله بن الزبعرى، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 24.

فالذي أبعد قصيا عن الوصول إلى المجد والمكانة اللائقة بين القبائل تلك الأخبار الزائفة والأباطيل الكاذبة التي كانوا يتداولونها فيما بينهم.

أما عن مصطلح "الأسطورة" في اللغتين الفرنسية Mythe والانجليزية "Myth" فمشتق من الأصل اليوناني "Muthos"، الذي يعني «الشيء المنطوق ... فمعنى الأسطورة إذا هي الكلام المنطوق أو القول، ولكن أي قول؟ يذهب الدارسون إلى أنه القول المصاحب للعبادة والطقوس الدينية[1]... فهي إثبات للجانب الكلامي من الحركة في العبادة، قبل أن تصبح هي نفسها حكاية حول هذه الطقوس أو منبثقة من هذه الطقوس»[2]، ويعني هذا القول أن الأساطير ما هي إلا ذلك الكلام الملفوظ على لسان الإنسان البدائي أثناء تأديته الطقوس الدينية، وفي هذا المعنى نفسه يقول رانفين "Ranvin": «إن الأسطورة Mythos عند الإغريق كانت تعني أول ما تعني شيئا يلفظ من الفم Mouth، فهي إذن المنطوق المتعلق بطقس يمثل، وما يعمل»[3]، ومن هذا القول نستشف الصلة الوثيقة بين الأساطير والطقوس الدينية.

---

[1] ـ **الطقوس:** «فعاليات وأعمال تقليدية لها في الأغلب علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها وأغراضها، والطقوس دائما مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أداءها يرضي الآلهة والقوى فوق الطبيعية، والمعبودات، وعدمه يسبب غضبهم ويجلب نقمتهم، وتجري في الطقس فعاليات مختلفة، كالرقص، وتقريب القرابين ونحر الأضاحي، وأداء الصلوات وترديد التراتيل.»، (ينظر: شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا؛ أنجليزي ـ عربي، منشورات جامعة الكويت، ط1، 1981، ص 824).

[2] ـ فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 06.

[3] ـ ك. ك رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 64.

وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون "Platon"(427 ق.م ـ 347 ق.م) يعد «أول من استعمل تعبير "Muthologia" بمعنى: " القول عن" أو "الإخبار عن"، أو بمعنى "القصص"»[1]، ومنه جاءت لفظة "Mythologie" المستخدمة في أغلب اللغات الأوربية الحديثة والمعاصرة.

أما عن لفظة ميثولوجية "Mythologie" فهي لفظ مركب «من مقطعين: "ميثوس + لوغوس= ميثولوجيا، ميثوس تعني ما يتنافى والعقل، ولوغوس تعني العقل، والميثولوجيا تعنى بدراسة وتفسير الأساطير، كما تدل لفظة ميثولوجيا كذلك على مجموعة الأساطير الخاصة بشعب ما»[2]، ويعني هذا القول، أن الميثولوجية تحمل بين ثناياها ميزتين: الأولى: هي علم أي أنها مجموعة من المناهج والإجراءات والآليات التي يستخدمها الباحثون والعلماء من أجل فهم حقيقة الأساطير، والميزة الأخرى: أنها مادة؛ على أساس أنها مجموعة من الأساطير التي أبدعتها قريحة شعب من الشعوب، ويؤكد م. ف ألبيديل "M. F Albidel" هذه الفكرة بقوله: «الميثولوجيا مصطلح يطلق عادة على مجموع أساطير هذا الشعب، أو ذاك، أو على دراسة الأساطير»[3].

2ـ الأسطورة في المقاربة الاصطلاحية الغربية:

يعد مصطلح "الأسطورة" من المصطلحات الفضفاضة والهلامية، التي لم يتفق الباحثون بعد على تحديد تعريف خاص بها، فهو يتسع للكثير من المعاني والأفكار، ويختلط بالعديد من المجالات العلمية والحقول المعرفية كعلم الإنسان وعلم الاجتماع والأدب... الخ، إذ يحاول كل باحث أن يعطي لها مفهوما يتفق مع الحقل العلمي الذي ينتمي إليه، وقد كتب القديس

---

[1] ـ محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ص 11.

[2] ـ حسن نعمة، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994، ص 26.

[3] ـ م. ف ألبيديل، سحر الأساطير؛ دراسة في الأسطورة ـ التاريخ ـ الحياة، تر: حسان ميخائيل اسحق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 22.

أوغسطين[1] "Snt Augustin" في كتابه "اعترافات" عندما سئل عن معنى الأسطورة ما يلي: «إنني أعرف جيدا ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ»[2]، ومعنى هذا القول: هو أنه من الصعب وضع تعريف جامع مانع للأسطورة، يتفق عليه كل المهتمين بها والدارسين لها.

إن غموض مصطلح الأسطورة وهلاميته في الدراسات الغربية جعلت دارس الميثولوجية الغربية ميرسيا إلياد "Mircea Eliade" (1907م ـ 1986م) يعترف بمدى صعوبة إيجاد مفهوم له يتفق حوله كل العلماء، وهذا ما جعله يطرح التساؤل التالي: «هل يمكن إيجاد تعريف واحد جامع يشمل جميع أنماط الأساطير ووظائفها في كل المجتمعات القديمة والتقليدية؟»[3]، وعلى الرغم من وجود مفاهيم مختلفة للأسطورة إلا أن الدارسين اتفقوا على الطابع الاعتقادي والإيماني لها، فهي تحمل هالة قدسية لدى معتنقيها والمؤمنين بها، كما اتفقوا أيضا على أنها نتاج الإنسان عبر الأزمنة الغابرة والبدائية، وها هو عالم الانثروبولوجية برونسلاف مالينوفيسكي "Bronislaw Malinowski"(1884م ـ 1942م) يحاول أن يقدم مفهوما للأسطورة من خلال استخلاص طبيعتها ووظيفتها في المجتمعات البدائية، فيقول: «ليست الأسطورة تفسيرا يراد منه تلبية فضول علمي، بل هي حكاية تعيد الحياة إلى حقيقة أصلية، وتستجيب لحاجة دينية عميقة وتطلعات أخلاقية وواجبات، وأوامر على المستوى الاجتماعي... تملأ الأسطورة وظيفة

---

[1] ـ **القديس أوغسطين** (Augustin): (354م ـ 430م) من أهم رجال الدين المسيحي، ولد بمدينة تاغستة (سوق أهراس) بالجزائر، من أم بربرية مسيحية اسمها "مونيكا"، وأب وثني روماني يسمى "باترسيوس". (ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة والإشهار، الجزائر، 2009، ص 27).

[2] ـ نقلا عن: ك. ك رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 09.

[3] ـ ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص 9.

لا غنى عنها، تفسر وتبرر وتقنن المعتقدات، تحامي عن المبادئ الأخلاقية وتفرضها، تضمن فعالية الاحتفالات الطقسية وتنتج قواعد عملية لاستعمال الإنسان»[1].

فالأسطورة مكون جوهري في ثقافة الإنسان البدائي، وأساس رئيس في الحضارة الإنسانية القديمة، فهي ليست ترفا فكريا أو خيالا يجنح إلى بروج عاجية بعيدة عن واقع الإنسان، بل هي حقيقة قائمة بذاتها عند المؤمن بها، يلجأ إليها من أجل إعانته على التكيف مع محيطه وكشف حقيقة الطقوس الدينية التي يقوم بها في معابده وأماكنه المقدسة.

إذا كان مالينوفسكي قد ركز في مفهوم الأسطورة على جانبها الوظيفي فان مرسيا إلياد تناولها باعتبارها «أحداثا تاريخية حدثت في الزمن السحيق، فالأسطورة تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، فالأسطورة تحكي لنا كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون، أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من النبات، أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة»[2]، فلا تزيد الأسطورة عن كونها حكاية خلق، تروي لنا كيف كان إنتاج شيء ما، وكيف كانت بدايته، أما عن شخوصها فهم كائنات عليا (آلهة وأنصاف آلهة)، كما أنها تقص علينا ما وقع في الزمن الأول، فهي تروي عن «الأزمنة التي كانت قبل بدء البدايات كلها، وعن الأحداث التي مضى على حدوثها زمن غير معروف، وعن الآلهة والأبطال... والحياة والموت»[3].

---

[1] ـ نقلا عن: محمد الخطيب، الإثنولوجيا؛ دراسة عن المجتمعات البدائية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دت، ص 194.

[2] ـ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 10.

[3] ـ م. ف ألبيديل، سحر الأساطير؛ دراسة في الأسطورة ـ التاريخ ـ الحياة، تر: حسان ميخائيل اسحق، ص 22.

لقد أكد عالم الإناسة الأدبية كلود ليفي ستراوس "Claude Lévi Strauss"(1908م ـ 2009م) على أنها وقائع حدثت فعلا منذ زمن بعيد هدفها تفسير الماضي والحاضر بل حتى المستقبل أيضا، فهي «تتعلق دائما بأحداث مضت «قبل خلق العالم» أو إبان العصور الأولى، وفي كل حال منذ زمن طويل، لكن القيمة الجوانية التي تعزى للأسطورة إنما تنشأ عن أن هذه الأحداث التي يفترض بها أن تكون قد حدثت في لحظة معينة من الزمان تشكل في الوقت نفسه بنية دائمة وهذه البنية تتعلق بالماضي وبالحاضر وبالمستقبل في آن معا»[1]، فيما عدها ماكس مولر "Friedrich Max Muller"(1823م ـ 1900م) «خدعة ترتيب على طبيعة العقل الإنساني»[2]، أما رولان بارث "Roland Barthes"(1915م ـ 1980م) فيعتبرها كلاما، ولكنها ليست أي كلام ، بل إنها «تتميز بتحويل المعنى إلى شكل»[3]، لذلك فهي «سطو مستمر على اللغة»[4].

لقد أجمع الباحثون على أن الأسطورة تحمل طابعا مقدسا في نظر معتنقيها والمؤمنين بها فهي ليست قصة واقعية عادية وإنما هي قصة مقدسة تروي حدثا وقع في الزمن البدئي، الزمن الأسطوري، وبعبارة أخرى: تروي لنا كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل كائنات عليا[5]، هذه الكائنات العليا هي عماد وأساس هذه القصة ذات الهالة القدسية، إذ «غالبا ما

---

(1) ـ كلود ليفي ستراوس، الإناسة البنيانية، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1995، ج1، ص 229.

(2) ـ نقلا عن: أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص 39.

(3) ـ رولان بارث، الأسطوريات، أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص 247.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 268.

(5) ـ ينظر: ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 10.

تكون كائنات غيبية، أو أباء أولين أو حيوانات طوطمية[1]، تفعل فعلها في الزمن الأولاني»[2]، ويمكن القول أيضا في هذا المجال: أن الإنسان البدائي لجأ أثناء إنتاج الأساطير إلى عملية أنسنة الأشياء، وهي عملية فكرية مناسبة لطبيعة فكره وزمنه آنذاك، راجيا منها محاولة فهم ما يحيط به من ظواهر كونية وطبيعية واجتماعية...، فالأسطورة اتخذت «شكلها بالتشخيص، أي جعل المظاهر الطبيعية أو الأشياء الجامدة أو الصفات والمجردات، تتخذ شكلا بشريا، فتضفي عليها السمات البشرية، هناك عامل آخر مشابه وهو الإنساني، فيعزى الشكل الإنساني والصفات والمفاهيم إلى إله، أو حيوان أو نبات أو شيء آخر»[3].

وتجدر الإشارة إلى أن الأسطورة كتبت بأسلوب شعري خاص تتناغم فيه القوافي والأوزان، فهي في جوهرها «ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلان حقيقة ما، ضرب من التعليل بأنه يبغي أحداث الحقيقة التي يعلن عنها، ضرب من الفعل أو المسلكة المراسيمية لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكن أن يعلن ويوسع شكلا شعريا من أشكال الحقيقة»[4].

3 ـ الأسطورة في المقاربة الاصطلاحية العربية:

إذا كانت معاجم اللغة العربية القديمة قد استطاعت الوقوف على الأصل اللغوي لكلمة "أسطورة"، بحيث فسرته تفسيرا دقيقا متتبعة في ذلك تطور معاني هذه الكلمة في الاستعمال

---

(1) ـ **الطوطمية:** «هي الاعتقاد أن لكل فرد من أفراد القبيلة روح تحرسه، هي عبارة عن أحد الحيوانات الموجودة في بيئتهم.»، (ينظر: سعد العبد الله الصويان، ملحمة التطور البشري، دار مدارك للنشر، بيروت، لبنان، 2013، ص 558).

(2) ـ جاك لومار، مدخل إلى الاثنولوجيا، تر: حسن القبسي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 294.

(3) ـ ماكس شابيرو، ورودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط3، 2008، ص 09،10.

(4) ـ فرانكفورت، وآخرون، ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1960، ص 19.

العربي منذ القديم، إلا أنها بقيت عاجزة عن تحديد مفهوم اصطلاحي يكون جامعا مانعا للمعنى المراد منها، أما معاجم وقواميس اللغة العربية في العصر الحديث والمعاصر فقد حاولت وضع مفاهيم خاصة بـ "الأسطورة"، إلا أن هذه المفاهيم جاءت في شكل أفكار متفرقة لا يجمع بينها ضابط يوحدها، وعرضها كان عرضا سريعا خاليا من الدقة والتجديد، وهذا راجع إلى عدة أسباب لعل أهمها ما يلي:

أ ـ عدم وجود موروث نقدي يتعلق بمفهوم الأسطورة، وهذا راجع لإهمال العرب والمسلمين لها بشكل عام لاعتبارات دينية وثقافية.

ب ـ عودة أصحاب هذه الدراسات إلى دراسات وبحوث أجنبية.

ج ـ عدم إلمامهم بموضوع الأسطورة، كونها ظاهرة إنسانية متشعبة وتحتمل أوجها شتى ومختلفة.

يعرف "خليل أحمد خليل" الأسطورة بأنها «اشتقاق من سَطَرَ، أي ألف الأساطير أو الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر والأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي... فالأسطورة موضوع اعتقاد»[1]، فهي مرتبطة بدين الإنسان البدائي ارتباطا وثيقا حتى أننا نستطيع أن نقول عنها بأنها امتداد طبيعي له، فهي تعمل على توضيحه للناس وتثبيت إيمانهم به.

كما عُرّفت أيضا بأنها «سرد شفاهي يحكي قصة الكون الأولى، ونشأته وتاريخه من خلال حكايات عن كائنات تتجاوز العقل الموضوعي، وتخرق التصور العادي»[2]، إنها تتلون بصبغة

---

[1] ـ خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 08.

[2] ـ سعد عبد الحسين العتابي، الملحمية في الرواية العربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2001، ص 10.

أدبية فنية خيالية تصور لنا «نظرة الإنسان إلى أصل الوجود والكون وثنائية الموت والحياة ومسألة الخير والشر والعدالة الإلهية، ومسألة الخلود وغيرها من الموضوعات التي تخص الإنسان»[1]، وهي أيضا إجابة عن مجموعة من التساؤلات التي أقلقت وشوشت الفكر الإنساني في مراحله الأولى «فقد أرجع الإنسان البدائي كل ما يصيبه في حياته من أمن واستقرار وسعادة يعيشها ويحظى بها إلى آلهة خيرة توفر هذا، وأرجع كل شر وحزن يصيبه إلى غضب الآلهة لسبب من الأسباب»[2].

فالأسطورة بحسب كثير من الدارسين العرب نوع أدبي خيالي يحكي قصة أو واقعة غير حقيقية «مجهولة المؤلف، موضوعها الدائم هو الكوني الأشمل من اليومي، أي ما أتصل خاصة بالمصائر والأصول والقضايا الكبرى»[3]، أو هي بتعبير آخر «الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء، وهي ليست مبتدئة أو خاطئة بل إنها فكرة بدوية تاريخية صيغت بصيغة الإطناب والمغالاة، لإظهار أهمية الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس»[4]. إنها إذن إحياء للذاكرة وقراءة للتاريخ البشري البدائي، وإعادة صياغته في شكل حكاية تتسم بخصائص ومميزات فنية جمالية، تروي أحداثا جرت في الزمن الماضي، زمن البدايات الأولى للوجود الإنساني على سطح هذه المعمورة، وبذلك تصبح صورة صادقة «تعبر عن الجزء المنسي من أصل البشرية، والكوارث الطبيعية التي حلت بالمجتمعات البشرية، وغير ذلك من أحداث التاريخ الباكرة.

---

(1) ـ وميض الجبوري، أدب الحكمة في وادي الرافدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2000، ص 19.

(2) ـ نظيرة الكنز، في الأسطورة والأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل الأدبي، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ع1، 2007، ص 26.

(3) ـ حاتم الصكر، مرايا نرسيس؛ الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 113.

(4) ـ محمد عبد المعين خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط4، 1980، ص 12.

»[1]، وهي بعبارة أخرى «تحكي بواسطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة، وقد تكون جانبا من الحقيقة... أو ضربا من السلوك الإنساني أو منظمة اجتماعية»[2].

أما "مصطفى علي الجوزو" فقد توصل إلى مفهوم خاص به، بعد أن حلل وناقش مجموعة من الأقوال والآراء الغربية القديمة منها والحديثة، إذ يرى أن الأسطورة هي «أولا حكاية، وأنها ثانيا تتحدث عن عالم وهمي يرمز إلى أشياء وأحداث حقيقية لكن محرفة وضخمة»[3]، فهو يبعدها عن دائرة الوقائع الحقيقية والأحداث التي وقعت فعلا، مركزا على أنها لا تعدو سوى حكاية فنية خيالية تتحدث عن"عالم وهمي"، ويتفق مع هذا الرأي أحمد كمال زكي، الذي يرى بدوره أن الأسطورة ما هي ـ في حقيقتها ـ إلا نوع أدبي فني يجنح نحو الخيال لا أساس له في الواقع، ولا يمكن أن يقبل بها العقل البشري لا في الوقت الماضي ولا في الوقت الحاضر، فهي «لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لا تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل»[4]، وبذلك تصبح عنده أسطورة رمزية ابتدعها الإنسان البدائي ليعبر بها فنيا وأدبيا عن أفكار وقضايا أرقته في الزمن الماضي، ولم يجد لها إجابة دقيقة لعدم توفر ـ آنذاك ـ الوسائل والإجراءات العلمية والفكرية المعروفة حاليا.

أما "عفّت محمد الشرقاوي" فيختلف تماما مع الرأي السابق، إن لم نقل يتعارض معه إذ يرى بأنه لا يحق للإنسان الذي يعيش في الزمن الحديث والمعاصر أن يحكم على عقلانية أو عدم عقلانية الأسطورة، ذلك أن الأسطورة «شكلت صورة التعبير الشائعة آنئذ عن هذا الفهم للوجود والتاريخ، إذ كانت تنطوي على نمط من التفكير لا نملك الآن وصفه بأنه عقلاني أو غير

---

[1] ـ قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات البحوث الإنسانية، القاهرة، مصر، ط2، 2001، ص 17.

[2] ـ فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، ص 38.

[3] ـ مصطفى علي الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات، مطبعة دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1955، ص 9.

[4] ـ أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت، 1979، ص 107.

عقلاني، ومع ذلك فهو يمثل في جوهره صراع الإنسان مع قوى الطبيعة من حوله»[1]، أما فراس السواح فيرى بأن الأسطورة «حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»[2].

وحينما نعود إلى "قاموس الأساطير الجزائرية" فإننا نجده يورد مفهوما مغايرا للأسطورة، فهي «القصة التي تروى في شكل واقعي أو خيالي، يصدقه الراوي أو لا يصدقه من أجل التأسيس لعقيدة أو عادة أو طقس أو كلها معا، أو من أجل تبرير ضروب من السلوك والقيم وتفسير أصول الشعوب والجماعات والمؤسسات والظواهر الاجتماعية والطبيعية تفسيرا لا ينتمي إلى التفسير التاريخي أو العلمي كما نفهمه اليوم، على أن تكون متواجدة في منطقة أو أكثر من مناطق القطر الجزائري»[3]، والملاحظ لهذا المفهوم يجد أنه قد بالغ كثيرا في تفسير الأسطورة؛ بحيث أكسبها مميزات وخصائص ليست متوفرة فيها، فالقول بأن الأساطير "خيالية" أمر بعيد عن الدقة ويجانب الصواب حول طبيعة ووظيفة الأسطورة فهي ليست خيالا بل هي عند المؤمنين بها حقيقة قائمة بذاتها، ترقى إلى مكانة مقدسة يكتنفها التبجيل والخضوع، ويلجأ المؤمنون إليها لتعينهم على كشف حقيقة معنى الطقوس الدينية والأعمال التي يقومون بها على الصعيد الأخلاقي، وبيان الأسلوب الذي ينبغي عليهم أداؤه به، كما نجد أيضا أن هذا المفهوم قد ألغى طابع قداسة الأسطورة، كونها حقيقة مقدسة سواء بالنسبة إلى راويها أو إلى متلقيها، فهالة القداسة التي تحيط بالأسطورة هي التي تميزها عن بقية إبداعات الإنسان سواء البدائي أو الحديث.

---

[1] ـ عفت محمد الشرقاوي، أدب التاريخ عند العرب؛ فكرة التاريخ: نشأتها وتطورها، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص 27.

[2] ـ فراس السواح، الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 14.

[3] ـ عبد الرحمن بوزيدة، جمال معتوك، وآخرون، قاموس الأساطير الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2005، ص 14.

كما إن المدقق أيضا في هذا المفهوم يجده يضع "الأسطورة" و "القصة" ضمن بوتقة واحدة، والأصل ـ في نظرية الأنواع الأدبية ـ أن كليهما نوع أدبي شعبي مكتف بذاته، له أسسه وخصائصه ووظائفه التي تميزه عن النوع الأدبي الآخر، فالقصة الشعبية هي التي تروى في شكل خيالي لا يصدقه الراوي ولا المتلقي لها، فهي لا تحمل طابع القداسة، بينما الأسطورة فهي على النقيض من ذلك تماما، فهي تروى في شكل واقعي يصدقه كل من الراوي أو المتلقي لها.

لقد وقع أصحاب المفهوم السابق في مغالطة منهجية وعلمية، بحيث جمعوا بين نوعين أدبيين شعبيين في مفهوم واحد، وهذا الأمر سيؤدي حتما بالقارئ إلى الخلط بينهما والى التساؤل: كيف أستطيع أن أميز بين "الأسطورة" و"القصة"؟ وهل هذا المفهوم خاص بـ "الأسطورة" أو بـ "القصة"؟

إن هذا الخلط في المفاهيم والمصطلحات ليس مقتصرا على أصحاب هذا القاموس فقط، بل يتعداهم إلى دراسات عربية أخرى، فمثلا ـ لا حصرا ـ حينما نعود إلى مفهوم الباحث "جواد علي"، فإننا نجده يرى بأن الأساطير هي «الخرافات والأقاصيص المتعلقة بالآلهة»[1]، فهذا المفهوم بدوره يخلط بين ثلاثة أنواع أدبية شعبية هي: "الأسطورة" و"الخرافة" و "القصة"، وكل واحد منها مختلف عن الآخر شكلا وبناء ومضمونا، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على عدم احترام الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع الأدبية الشعبية المختلفة.

واستنادا إلى كل ما ورد في السابق، نستطيع أن نقول بان الأسطورة سرد شعري شفوي ـ دوّن في مراحل زمنية لاحقة ـ مقدس، أبطاله من الآلهة وأنصاف الآلهة، وإن ظهر الإنسان على مسرح أحداثها فظهوره ثانوي لا يؤثر في مسار أحداثها، أحداثها وقعت في زمن سحيق يضفي عليها هالة من القداسة، وتقرأ في أماكن خاصة كالمعابد ودور العبادة بصفة عامة، هدفها

---

[1] ـ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1970، ج6، ص 19.

تقوية الإيمان بدين معين أو عقيدة متداولة ساهمت في إبداعها أول مرة، مما يمنحها السطوة والسلطة على عقول الناس وقلوبهم، وسلطتها التي تمتعت بها في الماضي لا يدانيها سوى سلطة العلم في عصرنا الحديث، كما أنها ذلك الجزء القولي من الطقوس الدينية البدائية، مؤلفها مجهول الهوية، لأنها ليست نتاج تجربة فردية ذاتية، بل هي ظاهرة جماعية تعبر عن تأملات الجماعة الشعبية وحكمتها وخلاصة ثقافتها التي اكتسبتها من خلال معايشتها للرقعة الجغرافية التي تنتمي إليها، ولا يمنع هذا الطابع الجمعي أن يقوم الأفراد بإعادة صوغ الأساطير وفق صيغ فنية وأدبية تتماشى مع روح العصر الذي ينتمون إليه.

والأسطورة بهذا المفهوم تقوم بتفسير وتعليل الظواهر المحيطة بالإنسان البدائي كالظاهرة الطبيعية والكونية والاجتماعية...الخ، كما أن لها قدرة رهيبة على تسويغ وتفسير بعض الممارسات الشعائرية الطقسية.

وعليه فإن الأسطورة، بما هي عليه، تعبير فني وثقافي وحضاري لا يمكن أن تحاصر في مفهوم واحد محدد، فقد أصبحت اليوم في الدراسات الحديثة إطارا مفهوميا وإجرائيا واسعا يلفه الغموض والفتنة والهلامية، وهي وإن تم تعريفها وتحليلها بمائة طريقة، تظل بعيدة كل البعد عن الوضوح، وهذا الأمر جعل الاهتداء إلى مفهوم لها يقبله كل العلماء أمرا شاقا إن لم نقل غير ممكن.

ثانيا: نشأة الأسطورة:

ارتبطت نشأة الأسطورة دوما بـ «تفسير ظواهر كونية وطبيعية لم يكن العقل قادرا على سبر أغوارها»[1]، فاعتقد الإنسان البدائي أن العالم بكل مظاهره المتنوعة يخضع لقوانين وقواعد سحرية تضبط سيره ووجوده، وأن معرفته بتلك القواعد والقوانين السحرية تمكنه من السيطرة على الطبيعة المحيطة به، التي اعتبرها ـ وما زال ـ عدوا له، وإخضاعها لرغباته وإرادته بوساطة

[1] ـ مؤيد عباس العيثاوي، على هامش الأسطورة، مجلة الطليعة الأدبية، العراق، ع4، 2002، ص12.

طقوس سحرية محددة، ثم تبين للإنسان في مرحلة حضارية لاحقة فشل السحر وعدم خضوع العالم من حوله لتلك القوانين والقواعد السحرية، فافترض وجود "كائنات عليا" تتحكم في مختلف الظواهر الكونية والطبيعية في هذا العالم[1]، وجعل من هذه الكائنات العليا آلهة شيد لها المعابد وقام بعبادتها والتغني بعظمتها وقدرتها الخارقة، وأصبح في الإمكان أن يمثل إله النور وإله الظلام الصراع القائم بين قيمتي الخير والشر.

ودار الزمان دورته، ونشأت حروب ومعارك بين بعض الجماعات البشرية نتيجة تعارض وتشابك مصالحها الحيوية، فعمدت كل واحدة منها إلى تمثيل آلهة الشر في هيئة أعدائها، فأنسنت الآلهة وجسدتها في هيئة بشرية محضة، بحيث تؤدي كل الأعمال وتقوم بنفس الأفعال التي يقوم بها البشر، ما عدا صفة واحدة هي صفة الخلود، التي استأثرت بها الآلهة دون البشر.

لعل السبب وراء تجسيد الآلهة وأنسنتها في الأزمنة الغابرة يرجع إلى أمرين: الأول: هو محاولة الإنسان البدائي تصوير أعدائه في شاكلة آلهة الشر، والأمر الآخر: أن الشعوب البدائية عمدت من قبيل الاعتراف بجميل أبطالها وقادتها الذين حققوا لها التقدم والرخاء والنصر على الأمم الأخرى إلى أن تجسد آلهة الخير بصورهم وأشكالهم وصفاتهم، أو أن ترفع هؤلاء الأبطال إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة، واكتملت الأسطورة حين ظهر شعراء أمثال: "هوميروس" و"هيسيود"...، فاهتموا بتلك المقطوعات الشعرية الأسطورية فجعلوها ملاحم حقيقية مستوفية كل شروطها الفنية[2].

ولعل البطولة القائمة على أساس كل عمل ملحمي أيضا هي التي فجرت قريحة الشعراء وألهمت الشعوب بالخوارق «حتى تبدو صنائع الأبطال جليلة مثالية، وحتى تشبع قوت الشعوب

---

[1] ـ ينظر: جيمس فريزر، أدونيس وتموز، راجعه: جبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 15.

[2] ـ ينظر: أحمد أبو حاقة، فن الشعر الملحمي، دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1960، ص26.

البدائية إلى معرفة المجهول، والى الخروج مما هي عليه من عجز أو ضعف لتبلغ القوة التي تستطيع بها أن تلبي رغباتها، وأن تحقق آمالها، وتتغلب على أعدائها، وعلى الطبيعة التي شعر حيال قواها بشيء من القصور»[1].

نحن لا نعلم على وجه التحديد ما هي الأسباب التي دفعت الإنسان البدائي إلى إبداع الأساطير، ولا نعلم أيضا كيف نشأت؟ وأين نشأت أول مرة؟، فنحن «لا نعلم على وجه اليقين أين بدأت صناعة الأسطورة ضمن نشوء الفكر الإنساني، إلا أنه نشأ في مكان ما بعد إدراك الأهمية الحقيقية للقصص، في كل خيال جامح مهما كان وهميا هناك مقومات ترمز إلى العلاقات البشرية الواقعية كالحاجات والمخاوف... »[2].

هناك من العلماء من يرى بأن السبب في نشأة الأساطير هو ارتباطها بالطقوس والاحتفالات الدينية البدائية؛ فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته، يبدو الطقس خاليا من المعنى، فتخلق الحاجة إلى التفسير والتبرير في أوساط الجماعة الشعبية التي يتداول فيها، فتأتي الأسطورة لإعطاء هذا التبرير لهذا الطقس الديني المبجل والمقدس من قبل هذه الجماعة.

وهناك من العلماء من يرى بأن الأساطير نشأت نتيجة قصور في اللغة المستخدمة من قبل الإنسان البدائي، هذا القصور الذي أدى إلى أن يكون للشيء الواحد أسماء متعددة، كما إن الاسم الواحد كثيرا ما يطلق على أشياء مختلفة، وكان من نتيجة هذا القصور اللغوي أن خلط الناس بين المسميات والأسماء، ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة المتعددة ليست سوى تصورات مختلفة لإله واحد، وجنحوا بخيالهم كذلك إلى تخيل الإله الواحد على هيئات وأشكال متعددة.

---

[1] ـ المرجع السابق، ص 27.

[2] ـ سوزان لانجر، جذور الأسطورة، تر: عبد الودود محمود العلي، مجلة آفاق عربية، العراق، ع2، 1991، ص 107.

كما أن هناك تيارا آخرا من العلماء والمفكرين ربط نشأة الأسطورة بالواقع المعيش للإنسان البدائي، فالأسطورة بحسبهم لم تظهر بسبب الاستجابة للرغبة الملحة في المعرفة والعلم ولا علاقة لها بالطقوس الدينية أو البواعث الشعورية واللاشعورية للإنسان البدائي، بل هي تنتمي إلى العالم الواقعي، وتهدف إلى تحقيق غاية واقعية عملية، وهي ترسيخ العادات الاجتماعية التي أنتجتها الجماعة الشعبية وتأسست عليها العلاقات السوسيو- ثقافية بين أفرادها أو لتدعيم أواصر سلطة معينة متحكمة في هذه الجماعة الشعبية، بحيث تعطي لها القبول والقدرة على التحكم في الأفراد، فهي إذن عملية في نشأتها وأهدافها الاجتماعية.

ومع سيرورة الزمن وتقادمه يضاف الخيال إلى هذه الأحداث الواقعية فيتحول الواقع إلى أسطورة، ويغدو العمل العادي فعلا خارقا وعجائبيا، وليس غريبا أن تسند إلى الآلهة وأنصاف الآلهة أعمالا وأفعالا تتجاوز المعقول أو ما دأب عليه الإنسان البدائي، بحيث لا تخضع أبدا إلى المقاييس والقوانين البشرية العادية، فالآلهة وأنصاف الآلهة - بالنسبة إلى الإنسان البدائي - مرتكز القوى الطبيعية كلها، تتحكم في الكون وفق طرقها الخاصة التي لا يستطيع أن يتدخل فيها أبدا.

إن طبيعة الأسطورة تلزم أن يمر على أحداثها فترة زمنية معينة - قد تقصر أو تطول - بحيث يتاح لأفراد الجماعة الشعبية أن يتحدثوا عنها ويتداولوها فيما بينهم لمدة طويلة، وأن تتناقل الأجيال أخبار القادة والملوك البارزين الذين كان لهم التأثير البارز في حياة جماعتهم الشعبية جيلا بعد جيل، وفي أثناء هذا التناقل والتداول للأخبار تعمد مخيلة الرواة إلى التضخيم والمبالغة، ونسج الأساطير عنهم ونسبة الخوارق إليهم، والفاصل الزمني بين الأحداث وروايتها كفيل بأن يزيد من شدة إعجاب أفراد الجماعة الشعبية بأمجادهم السابقة ومآثرهم الماضية، ذلك أنه من طبيعة الجنس البشري أن يكون هناك توق دفين في قلوب الأحفاد لما قام به الأجداد.

كل هذه الآراء حاولت أن تدلي بدلوها في قضية نشأة الأساطير، إلا أننا إذا أردنا الإجابة حقا عن هذه الإشكالية فلابد من الرجوع إلى زمن البدايات الأولى للإنسان البدائي،

ذلك الزمن الذي كان فيه وجود الإنسان على سطح هذه المعمورة حديثا، عندما كان نمط تفكيره بسيطا وساذجا إلى الحد الذي يدفعه إلى تجسيد وأنسنة الإله، وإعطائه صفات بشرية محضة؛ لذا سيكون التعامل مع البدايات الأولى لنشاط العقل الإنساني في مرحلة الحضارة الأولى، وهي ما أطلق عليه العلماء اسم مرحلة «طفولة الحضارة الرائدة»[1].

الفكر في أبسط مفاهيم العلماء والفلاسفة هو «إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها»[2]، فهو ذلك التصور العقلي والذاتي الذي يهدف إلى إدراك كنه الشيء بعد أن كان غائبا عن الذهن، ويرتبط الفكر ارتباطا وثيقا باللغة التي تعبر عنه، فلا يستغني أحدهما عن الآخر، فلا وجود للفكر بدون لغة ولا للغة بدون فكر، وهو يتحدد من خلال علاقة الإنسان بالموجودات حوله، وبالنشاطات العقلية التي يقوم بها العقل البشري، وحينما نعود إلى مرحلة "طفولة الحضارة" سينجد أن العقل البشري البدائي لم يستطع آنذاك التأقلم مع الأوضاع المختلفة حوله (طبيعية، كونية، اجتماعية...)، نظرا لمحدودية تجاربه وحداثة وجوده، ولكن هل سيبقى في هذه الحالة، حالة العمى العلمي؟

بطبيعة الحال الإجابة عن هذا السؤال ستكون بالنفي حتما، لأن طبيعة العقل البشري سواء أكان بدائيا أم حديثا ترفض الفراغ؛ لذلك وجدناه يلجأ إلى أساليب وطرق متعددة تساعده على فهم هذه الأوضاع المختلفة، فكانت الأساطير أبرز هذه الأساليب، لذلك اعتبرت بالنسبة إلى العديد من الفلاسفة والعلماء أولى مراحل التفكير الفلسفي التي مر بها الإنسان، فالتفكير الأسطوري يعد «محاولة أولية لتعقل المثيرات الحسية الناتجة عن تفاعل الإنسان مع

---

[1] ـ حسن فاضل جواد، حكمة الكلدانيين؛ مقدمات ونصوص، بيت الحكمة، بغداد، العراق، 2000، ج1، ص 04.

[2] ـ حسن فاضل جواد، الأخلاق في الفكر العراقي القديم، بيت الحكمة، بغداد، العراق، 1999، ص07.

محيطه الاجتماعي عامة والطبيعي خاصة»[1]، وهذه المرحلة شأنها شأن المراحل الفلسفية الأخرى «نشأت نتيجة تأمل الإنسان في ظواهر الكون، وعلاقتها بحياته على وجه الأرض»[2]، وإذا كانت هذه الفكرة صحيحة، فإن التأكيد على أن الأسطورة نشأت قبل نشوء الفلسفة من الأمور البديهية فهي كـ "العلم" عند الإنسان البدائي يلجأ إليها من أجل فهم أسرار الكون ومغزى كثير من الظواهر الكونية والطبيعية والاجتماعية، وكذا التحولات التي تطرأ عليه من وقت إلى آخر تحتاج إلى نوع من التفسير الذي يقنعه وتجعله ينام قرير العين بعيدا عن متاهات السؤال وهذا التفسير سواء كان منطقيا أم غير منطقي ـ بالمفهوم الحديث ـ كان مقبولا من قبل العقل البدائي، بل كان يتعدى القبول إلى الحرص عليه وعلى تداوله في أوساط أكبر عدد من أفراد الجماعة الشعبية.

لقد كان الإنسان ـ ومازال ـ دائم السؤال عن كل ما يحيط به من ظواهر وأشياء وخاصة أصل الوجود ونشوء الكون والموجودات التي يعيش في فلكها، فقد «لفت انتباهه تغير الفصول الأربعة من حالة الخضرة والجمال إلى الذبول والموت والاندثار، ثم عودة الحياة مرة أخرى إلى الأعضاء الميتة من الكائنات، أو انبعاثها مرة أخرى في ذات أخرى متكررة من الذات الراحلة»[3]، لقد أثاره هذا الأمر وقلب كيانه، وبخاصة حينما شعر بأن الظواهر الطبيعية والكونية المتقلبة تؤثر تأثيرا كبيرا في جسده وفي مجرى حياته بصفة عامة، فأصبح يتعامل معها على أنها «قوة حية تكشف للإنسان في لحظة مواجهة لها عن فرديتها وصفاتها وإرادتها... لم يكن

---

[1] ـ عباس فيصل، الفلسفة والإنسان، جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 45.

[2] ـ نبيلة إبراهيم، الأسطورة، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1979، ص 10.

[3] ـ عادل جاسم البياتي، البطل الأسطوري والملحمي، مجلة آفاق عربية، العراق، ع9، 1976، ص61.

ينظر إلى الأشياء من ناحية كيفية حدوثها ولماذا تحدث بالطريقة التي نفكر بها نحن، وإنما من ناحية مسببها»[1]، وبذلك توصل إلى فكرة وجود الإله.

لقد تطور وعي الإنسان البدائي من خلال تعدد تجاربه الحيوية، فأصبح يدرك أن ثمة قوى غير الطبيعة لها الأولوية في العبادة والتبجيل، وهي قريبة منه تتميز بنفس صفاته، وتتجسد في شكل يشبهه إلى حد بعيد، لكن الفارق الجوهري بينها وبينه أنها تتسم بالخلود، لا يؤثر الموت فيها، أما هو فإنه فان، والموت يضع نهاية لحياته الدنيوية، فأصبح يتغنى بها وبأفعالها الخارقة وقدرتها التي تفوق قدرته بكثير، لتصبح هذه المقطوعات الغنائية فيما بعد أساطير متداولة بين أفراد الجماعة الشعبية الواحدة.

إن المتتبع لآراء العلماء والمفكرين في موضوع نشأة الأساطير سيجد أنها تدور في فلك أربع نظريات علمية، لخصها الباحث "توماس بولفينش" "Thomas Bolfinch" في كتابه "أساطير روما واليونان" فيما يلي[2]:

أ ـ النظرية الدينية:

يقر أصحاب هذه النظرية بأن كل الأساطير التي عرفها الإنسان سواء أكان بدائيا أم حديثا تعود أصولها إلى الكتب المقدسة القديمة (التوراة والإنجيل)، مع اعترافهم بأن حكايات الأساطير قد غيّرت وحرفت بحسب خصوبة خيال رواتها وناقليها، فتلك الأساطير «أضيف لها وغير فيها، كما حرف أصلها الديني حتى خرجت عن الحقيقة الدينية إلى الأسطورة، ومن ثم يوجد تشابه في مثل هذه الأساطير عند الشعوب»[3].

---

[1] ـ فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1997، ص87.

[2] ـ Thomas Bolfinch, Mythology of Greece and Rome, USA, P P 286-288.

[3] ـ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 15.

ب ـ النظرية التاريخية:

يذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن أعلام وأبطال الأساطير هم شخصيات واقعية عاشوا في زمن ماض، وقاموا بسلسلة من الأعمال البطولية لفتت الأنظار إليهم، وعلى مر الأيام أضافت الجماعة الشعبية إليهم بعدا عجائبيا وهالة قدسية تتناسب مع نظرتهم إليهم فالأسطورة بحسب هذه النظرية «ليست مجرد حكاية، وإنما هي حقيقة معاشة، وهي ليست خيالا وإنما واقع حدث في زمن جد بعيد ولا يزال يمارس نفوذه على العالم، وعلى مصائر الناس»[1]، وهذا ما ذهب إليه مرسيا إلياد، حيث يربط بين الأسطورة والإنسان والتاريخ فيؤكد بأن الأساطير هي في أصولها أخبار تاريخية تروي بعض الوقائع والأحداث التاريخية التي حصلت في الماضي لبعض الجماعات البشرية، فهي تعتبر «تاريخا مقدسا، وبالتالي تاريخا حقيقيا، لأنها دائما ترجع إلى "حقائق"»[2].

جـ ـ النظرية المجازية:

ويرى أصحابها أن جميع أساطير الشعوب الماضية مجازية ورمزية، بمعنى أن بعض الحقائق الدينية أو الأدبية أو الفلسفية أو التاريخية الموجودة في الأساطير التي استعملت أسلوب المجاز أو الرمز في الورود أستوعبها الناس بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي.

د ـ النظرية الطبيعية:

ترى بأن الإنسان البدائي قام بتخيل عناصر الكون المختلفة من: سماء وأرض وبحر وجبال... في هيئة أشخاص أو كائنات حية أو أنها تختفي وراء كائنات خاصة، وهكذا أصبح لكل ظاهرة طبيعية أو كونية كائن روحي تتجسد فيه، وتبنى عليه أسطورة أو أساطير مختلفة.

---

[1] ـ إ. جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى القديم، تر: يوسف شلب الشام، دار التوحيدي للنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 21.

[2] ـ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 10.

ومع تأكيد خصوصيّة كل حضارة وتمايزاتها بحسب ظروفها المكانية والزمانية ومستوياتها المعرفية وخلفياتها الثقافية، فللخصوصية الحضارية دور كبير في بناء ونشأة الأساطير، إلا أن هناك نوعا من التداخل الذي يخلق تكاملا بين النظريات الأربع في تفسير أصل الأساطير مهما كان مكانها أو زمن نشوئها، فـ «كل هذه النظريات صحيحة نوعا ما ومن الأصح أن يقال بأن أساطير أمة ما قد وجدت من كل هذه المصادر»[1]، فالنظرية الدينية ترجع نشأة الأساطير إلى أصول دينية من خلال الكتب الدينية السماوية التي عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ، أما النظرية التاريخية فهي تعطي تفسيرا منطقيا شاملا لنصوص الأساطير من حيث الواقع والمضمون والشكل، وتكاد تفسّر كل الأشياء الواردة في الأساطير، لأنّ الأساطير في مجملها تحكي أفعالاً عظيمة لقوى غيبية أو بشرية كان لها دور رئيس في تشييد أساسات النظام على هذا الكوكب، والنظرية الرمزية تركّز على الشكل الذي ظهرت عليه الأساطير كونها تستخدم اللغة الرمزية المجازية كأسلوب للتعبير عن معان كبيرة ولكن باستخدام لغة بسيطة بساطة الإنسان البدائي، وإن فهم هذه الرموز يعتبر المفتاح الرئيس لفهم ما تريد الأسطورة أن تقوله، أمّا النظرية الطبيعية فليست إلا صورة من صور النظريّة الرمزيّة التي تضفي صفة رمزية على الظواهر الطبيعية من ماء وهواء... لكائنات ومخلوقات مرئية من الطبيعة أو عجائبية من خيال الإنسان البدائي، ولو جمعنا كل هذه النظريات مع بعضها البعض: النظرية الدينية مع النظرية الطبيعية مع النظرية التاريخية مع النظرية الرمزية لحصلنا على تفسير متكامل لأصل الأسطورة ونشأتها.

ثالثا: أنواع الأسطورة:

يمكن تقسيم الأسطورة إلى عدة أنواع وذلك باستخدام معياري الموضوع والوظيفة التي تؤديها في محيطها الاجتماعي، ومنها:

---

[1]- Thomas Bolfinch, Mythology of Greece and Rome, p 288.

1ـ الأسطورة الطقوسية: الطقس في أبسط مفاهيمه هو «كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي... فالطقس يميل أساسا من خلال تكرار واستدامة القواعد التي تثبته إلى تكريس ديمومة الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده»[1]، فللطقس الديني علاقة وطيدة بالأساطير، بل نستطيع أن نقول: بأن الأسطورة استمدت أصلا من تلك الاحتفالات الدينية التي كان يقوم بها الإنسان البدائي.

يؤكد "فراس السواح" على هذه الفكرة بقوله: «في مطلع القرن العشرين نشأت نظرية الأصل الطقسي للأسطورة[2]، وترى هذه النظرية أن الأسطورة هي ناتج من نواتج الطقس الأسبق عليها في تاريخ الدين، فالطقوس المؤسسة منذ زمن مغرق في القدم تفقد بمرور الأيام معناها وغايتها وتتحول إلى إجراءات غامضة لا يعرف ممارسوها والقيمون عليها مدلولاتها ومضامينها، وهنا تأتي الأسطورة لكي توضح أصل الطقس ومعناه، وتقدم تبريرا مقنعا لتلك الإجراءات التي تتناقلها الأجيال»[3]، فالأسطورة لا تؤلف إلا بعد أن تزول الفكرة البدئية التي كانت سببا في ظهور تلك الطقوس والاحتفالات الدينية، فهي لا تشرح ولا تفسر لنا كيف بدأت تلك الشعائر والطقوس بل هي تفسير لتلك الشعائر والطقوس في حد ذاتها، فالأساطير غالبا ما تروي لنا الحكاية التي جاءت منها تلك القوانين والتشريعات التي تقوم عليها الحياة الدينية والاجتماعية لأفراد الجماعة الشعبية التي أبدعت هذا النوع من الأساطير.

2ـ أساطير النشوء: وتسمى أيضا بالأساطير الإتيولوجية "Etiologie"، وهي تلك الأساطير «التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة تسترعي نظره ولكنه لا يجد لها تفسيرا

---

(1) ـ نور الدين طولبي، الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 34.

(2) ـ مؤسس هذه النظرية هو جيمس فريزر "James Frazer"، ويعتبر أيضا رائدا للمدرسة التطورية، ينظر: Jan Harold Brunvard, American Folklore, An Encyclopaedia, S.V Superstition. p692.ـ

(3) ـ فراس السواح، الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص 145.

مباشرا ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة»[1]، فهذا النوع من الأساطير وليد التأمل الموضوعي في ظاهرة طبيعية أو كونية معينة بدت غريبة وعجيبة للإنسان البدائي واحتاجت في ذلك الوقت إلى تفسير وتعليل يليق بفكر وعقليته وأسلوب حياته. وقد «تكونت في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون، وهي تنتمي إلى طاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة الفاصلة عما يجهله، مما أثار تعجبه وتساؤله في هذا الكون المتعدد المظاهر»[2].

لقد لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة من أجل إعطاء تفسير وتعليل مقبول لظواهر غامضة انكشفت أمام عينيه في لحظة زمنية معينة، ولم يجد عنده ما يعلل حدوثها ذلك أنه لم يمتلك ما نملكه اليوم من علوم وتقنيات مساعدة، فرمى بعنان فكره وخياله ليصل به إلى اللامحدود فأبدع حكايات أسطورية خارقة قامت بهذا الدور، الذي لا نقبل به اليوم ولكن في ذلك الزمن كان مقبولا لدى الإنسان البدائي،فهو عندما حكى لنفسه قصص الظواهر الكونية، لم يكن يريد أن يقول أكثر مما قاله، فأصبح «التعليل الأسطوري بداية العلم قبل الفلسفة»[3].

3ـ الأساطير الحضارية:

لقد مر الإنسان عبر وجوده على مراحل حضارية متعددة، أكسبته تجارب ومعرفة أهلته لأن يكون على ما هو عليه الآن، وكانت مرحلة الشيوع البدائية أولى هذه المراحل حيث كان كل شيء مشترك ومشاع بين أفراد الجماعة الشعبية الواحدة، ثم تطور بعد أن تكيف مع الطبيعة التي تحيط به، بحيث اصطنع لحياته شكلا منظما تحكمه قوانين وتشريعات تماشت مع كل عصر مر به، ففي بداية حياته كان مشغولا بالتأمل الموضوعي في ظواهر الكون المختلفة فوجدها تقوم

---

[1] ـ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، دت، ص 18.

[2] ـ رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 21.

[3] ـ مجدي محمد، الأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1995، ص 75.

على ثنائيات ضدية متعارضة كـ (الحياة\ الموت)، (السماء\ الأرض)، (الرجل\ المرأة)...؛ فأثاره هذا الأمر فأصبح يطرح الكثير من الأسئلة المتعلقة بهذا التعارض والاختلاف، فوجد بأنه لا يمكن أن يوجد أحد أطراف هذه الثنائيات منفصلا عن الآخر، وإن حدث ذلك اختل الكون واندثر، فالأساطير الحضارية هي: «صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية ـ الأصلية بوجه خاص ـ والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد»[1].

4ـ الأساطير التاريخية:

لقد أمد التاريخ الرواة الشعبيين بمادة خصبة ومتنوعة عبر الزمن، ظلوا يقلبونها على وجوهها المختلفة مستخدمين أحداثه وشخصياته من أجل إمتاع وإدهاش أفراد الجماعة الشعبية التي ينتمون إليها، مما أسهم في تكون هذا النوع من الأساطير، التي يمتزج فيها التاريخ بالخيال الفني، فالأسطورة التاريخية حكاية أدبية بامتياز ولكنها تتضمن مع ذلك مجموعة من العناصر التاريخية كالشخصيات المرجعية والأحداث التي وقعت بالفعل...الخ.

والذي يميز هذا النوع عن باقي الأنواع الأخرى من الأساطير هو عدم تقيد الراوي الشعبي بالتاريخ وتفصيلاته الدقيقة التي يمكن إخضاعها للتمحيص والنقد التاريخي، ولكنه يتخذ منه منصة انطلاق لسبر أغوار حكايته الأسطورية، فلا يعنيه في شيء تتبع الشخصية أو الظاهرة التاريخية كما هي موجودة في الواقع، وإنما يتخذ من كل ذلك مادته الخام التي يبني على أنقاضها أسطورته، لينطلق فيما بعد ليجوب بخياله في عوالم خيالية عجيبة وغريبة.

5ـ أسطورة البطل المؤله:

---

[1] ـ بول. ب ديكسون، الأسطورة والحداثة، حول رواية دون كازمورو، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998، ص 58.

يعتبر هذا النوع من الأساطير الآلهة هي المسير الأعلى لجميع شؤون الإنسان المختلفة، فهي التي تتحكم في مصيره وفي أفعاله سواء أكانت في الماضي أم المستقبل، فلا يجوز بتاتا للإنسان أن يتعدى حدوده، والملاحظ في الأساطير أنها حسمت حق الآلهة فيما لا يجوز للإنسان أن يدعيه لنفسه من حقوق أو قدرات، وأسطورة البطل المؤله هي «التي تصور لنا بطلا يحاول الوصول إلى معاني الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي»[1] فالبطل هنا يقوم بأعمال بطولية كثيرة تجعله يرتقي على بقية أقرانه في جماعته الشعبية إلى مصاف أفعال الآلهة ، ولكن يتميز بخصائص بشرية كالموت والمرض مثلا تجعله أقل مرتبة من الآلهة، فهو بذلك نصف إله، فيجب عليه أن لا يجرؤ ويتعدى حدوده بالصراع مع الآلهة؛ لأنها سوف تنزل عليه اللعنة الأبدية التي تتناسب مع طبيعة تمرده.

6ـ الأساطير الرمزية:

ظهر هذا النوع من الأساطير في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها بقية الأنواع السابقة، وقد تضمنت رموزا لها علاقة وطيدة بالعالم الأرضي الواقعي الذي يعيش فيه الإنسان، إذن هي أساطير «تختص بعالم الإنسان وليس بعالم الآلهة، وإن رموزها صادقة»[2].

فالأسطورة كما يقول أحدهم: «دائما وقبل كل شيء رمز»[3]، وهذا النوع من الأساطير يقدم لنا مجموعة من الأفكار الدينية والأخلاقية والاجتماعية بلغة رمزية، قبل الإفصاح عنها في نهاية المطاف، وهي لغة تعبر عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنية واللاشعورية، كما تعبر اللغة المحكية العادية عن خبرات الواقع المعيش، والفرق بين هاتين اللغتين يكمن في شمولية اللغة

---

[1] ـ رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص 21.

[2] ـ فضيلة عبد الرحيم، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 38.

[3] ـ أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر، دمشق، سوريا، 2000، ص 27.

الرمزية وعالميتها مع تجاوزها فوارق الزمن والثقافة والجنس[1] فهي لغة تعتمد أساسا على الخيال الإنساني والجمعي لا على الخيال الفردي والذاتي.

وعليه فإن الأسطورة تتخذ مظاهر شتى ذلك أنها استغرقت جميع مجالات حياة الإنسان البدائي، ولتحديد أنواعها لابد من اتخاذ معيار أو غربال معين كالوظيفة أو الشكل أو الموضوع... من أجل التمكن من محاصرتها.

رابعا: وظائف الأسطورة:

كان تفكير الإنسان البدائي ساذجا بسيطا يتناسب مع حداثة وجوده على سطح المعمورة، ومع محدودية تجاربه في محيطه الاجتماعي، ولم يكن التفكير العلمي المنطقي ـ المعروف حديثا ـ إلا في حدود ما يجده يتلاءم مع تصوراته الذاتية، لذلك كانت نظرته إلى الكون والى مختلف الظواهر الكونية والطبيعية التي تحيط به على وفق ما أملاه عليه تفكيره وأسلوب حياته... وجاءت الأسطورة معبرة وبصورة جدية وعميقة عن «إيديولوجيا الجماعات البشرية البدائية والتقليدية البسيطة عادة، التي تحيا الجماعة معتمدة عليها، وبهذا فالأساطير تدفع هذه الجماعات إلى التمسك بقيمها ومعاييرها وبمثلها العليا التي تسعى إلى تحقيقها من جيل إلى جيل»[2]، فلم يتساءل الإنسان البدائي أبدا عن واقعية أو منطقية هذه الأساطير، لأنها كانت بالنسبة إليه حقيقة واقعية لا جدال فيها، فآمن بها القدماء «ولم يدرسوها، ولم يروا فيها اختلافا أو وهما، أو غباء، كانت الأساطير بالنسبة للقدماء واقعا حقيقيا لا يدانيه أي واقع آخر، وفيه سارت حياتهم كلها... لقد آمنوا بصحة الأسطورة إيمانا مطلقا لا تحده حدود وكل ما روت

---

[1] ـ ينظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص 107.

[2] ـ قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، منشورات جامعة بغداد، العراق، ط1، 1980، ص 13.

عنه الأساطير كان بالنسبة إليهم حقيقة مطلقة»[1]، والأسطورة بهذا المعنى تمتعت بقدسية عظيمة في نفوس وعقول أفراد الجماعة الشعبية التي يتداولونها فيما بينهم، فقد كانت بمثابة "مغامرة العقل الأولى" للإنسان البدائي، والشافية لظمئه المعرفي، ففي الماضي السحيق آمن بما تقدمه له الأساطير كإيمان الإنسان الحديث بما يقدمه له العلم، فلم يكن آنذاك بديل عنها يؤدي هذه المهمة الكبرى، فشكلت لديه مسلمة ويقينا، يبني وينظم على أسسها وقوانينها حياته الدينية والاجتماعية والثقافية.

فالأسطورة إذن، تعبر عن الواقع المعيش للجماعة الشعبية بمختلف جوانبه وأشكاله، سواء أكان هذا التعبير بطريقة صريحة مباشرة أم بطريقة رمزية ضمنية، مما جعل الأفراد يتمسكون بها أيما تمسك، فهي تؤدي الكثير من الوظائف داخل المجتمع الذي تنتمي إليه حتى إن أحد الدارسين قال واصفا إياها: «وراء كل أسطورة هدف ما أو رسالة مشفرة»[2]، ومن بين هذه الوظائف:

1 ـ الوظيفة التفسيرية:

لقد ساعدت الأسطورة العقل البشري على تشكيل وتنظيم مدركاته في مختلف الحالات، وصهرها في صورة واضحة مقبولة لديه، فهي محاولة لتفسير وتعليل كل الظواهر الكونية والطبيعية والاجتماعية التي كانت تحيط بالإنسان البدائي من كل جهة، من أجل حل المشكلات التي واجهت عقله في مختلف أطوراه ومراحله الحضارية.

---

[1] ـ م. ف ألبيديل، سحر الأساطير، دراسة في الأسطورة، التاريخ، الحياة، تر: حسان ميخائيل اسحق، ص 19.

[2] ـ هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 57.

ففي القديم لم يكن باستطاعة الإنسان أن يجعل الأسباب والنتائج منطقية، لعدم امتلاكه ما نملكه اليوم من علوم وتقنية، فكان يصفها بطريقة رمزية لا يفهمها إلا العقل البدائي، لتكون مرآة عاكسة تصور طريقة تفكيره ومعالجته لتجاربه الحياتية، ولتحمل في ثناياها سبل البقاء والموت والخلود، فكانت بذلك «محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له»[1]، فالغرض الأساس من الأسطورة هو الرغبة الملحة للإنسان في التفسير والتعليل، الناتجة عن تلك النوازع الداخلية التي كانت تختلج في نفسه وعقله، فهي «سلوك روحي وليد الخيال، يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول، ويفسر الظواهر الشديدة المفعول في النفس والعقول»[2].

لقد أدت الأساطير أيضا دورا كبيرا في تفسير الطقوس والاحتفالات الدينية التي كان يؤديها الإنسان البدائي من أجل استرضاء الآلهة لتقدم له ما عجز عن تحقيقه بنفسه في بيئته وواقعه، فهي كما يقول أحدهم: «تفسير لشعائر دينية»[3] من أجل «تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع الديني»[4].

الأساطير حكايات مقدسة أبدعها الإنسان البدائي من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان، وأصول العادات والطقوس والمعتقدات الدينية، كما تحدثت أيضا عن أسماء الأماكن المقدسة والقادة البارزين في تاريخ أممهم، فهي لم تترك شيئا إلا خاضت فيه، لأنها كما يقول عالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي ستراوس "Claude Levey Straus" «أداة منطقية لحل صعوبة

---

[1] ـ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18.

[2] ـ رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص 20.

[3] ـ عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص 18.

[4] ـ أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويت، ع3، مج16، 1985، ص 22.

ما»[1]، وما أكثر الصعوبات التي واجهت الإنسان في بداية وجوده على سطح هذه المعمورة، «وبفضلها يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيا قابلا للفهم والإدراك»[2].

2ـ الوظيفة النفسية:

تؤدي الأساطير وظائف نفسية في المجتمعات التي تنتمي إليها، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بأحلام أفراد الجماعة الشعبية وتصوراتهم الرمزية الموحدة، وتشي بالتجارب النفسية للإنسان البدائي، وتومئ إلى مخاوفه وآماله المستقبلية، إنها تجسيد حقيقي للمشاعر الإنسانية برمزيتها، إذ توفر مخرجا نفسيا للمشاعر المكبوتة أو اللاشعورية، في محاولة لإعادة تشكيل وبناء كل المتناقضات التي مر بها الإنسان التي ولدت لديه ضغوطات نفسية كثيرة ومتعددة.

يرى علماء النفس في الأساطير تجسيدا لأفكار بدائية، ذات أثر علاجي نفسي للجماعات الشعبية التي تؤمن بها، وخاصة حينما تصبح المشاعر موضوعية تعبر عن الجماعة لا فردية تعبر عن الذات الفردية، فالأساطير بالنسبة إلى مؤسس علم التحليل النفسي، النمساوي "سيغمند فرويد "Sigmund Freud" هي «كما في الحلم مجرد تعبير عن النوازع اللاعقلانية واللامجتمعية التي تسكن البشر، وذلك بصرف النظر عما في الأسطورة من حكمة مختزنة في القرون الماضية وناطقة بلغة خاصة هي لغة الرمز»[3]، والمشاعر الإنسانية تصبح موضوعية عندما تستخدم أسلوب الرمز في الظهور، فهي عبارة عن رغبات شعورية تتخللها رغبات فردية جامحة أو

---

[1] ـ نقلا عن: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 60.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 58، 59.

[3] ـ نقلا عن: إريك فروم، اللغة المنسية، تر: حسن القبسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 177.

اجتماعية عنيفة، كما يمكن أن تكون رغبات لاشعورية الغرض منها «حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي»[1].

إن الأساطير هي نتاج جماعي لا فردي، أبدعتها الجماعة الشعبية بهدف التعبير عن تلك المكبوتات والنوازع الداخلية تعبيرا موحيا وخالدا لا يفنى بفناء الإنسان، صالحا لكل مكان وزمان، فهي بذلك رسالة لا زمنية مجهولة المؤلف، وحدث مجهول التاريخ كونها إبداعا خياليا يصور الشيء البعيد عن المنطق ـ بالمفهوم الحديث ـ والمعقول، يلجأ إليها الإنسان بحثا عن الاستقرار النفسي والراحة اللاشعورية.

لقد مكنت الأساطير الإنسان البدائي من خلق صور تعبيرية، أغنت حاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره النفسي والاجتماعي «وبواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي والداخلي»[2]، فمن خلالها استطاع أن يدرك خبايا نفسه ومكبوتاته من جهة، وأن يجد عللا لمختلف العلاقات التي تجمعه وتربطه بغيره من أفراد جماعته الشعبية من جهة أخرى.

3ـ الوظيفة الاجتماعية:

تؤدي الأساطير كذلك العديد من الوظائف الاجتماعية في الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه وتتداول، فهي "من الشعب والى الشعب"، تنشأ من خلال التجارب التي تمر بها الجماعة الشعبية لا التجارب الفردية الذاتية التي تعبر عن الفرد لوحده، كما أنها تستخدم وتستعمل من قبل جميع أفراد هذه الجماعة، فنجدها تربط مختلف النشاطات الاجتماعية من احتفالات

---

[1] ـ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18.

[2] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1966، ص 229.

وطقوس ومعتقدات بالآلهة، وتضفي عليها هالة من القداسة والتبجيل، إنها تعبر ـ بحق ـ عن روح التكوين الاجتماعي الذي له تأثيره الفعال في الفرد وجميع متطلبات حياته اليومية.

والمتتبع لوظائف الأساطير يجد أنها ليست من أجل تفسير الظواهر الكونية والطبيعية فحسب، بل تتعدى ذلك لتصبح بمثابة الدستور الاجتماعي الذي يحدد وينظم دور كل فرد في مجتمعه من جهة، والسلطة التي لها القدرة على تنظيم حياة الجماعة بأكملها من جهة أخرى فهي كما يقول أحد علمائها: «بيان عملي على الإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية»[1]. فهي التي تسير العلاقات بين أفراد المجتمع، وتتحكم في تداولية وإنتاجية القيم الأخلاقية.

كما تعمل الأسطورة على توضيح وتفسير المعتقدات الدينية ـ باعتبارها من أهم المظاهر التي تستغرق الحياة الاجتماعية ـ والمحافظة عليها من الزوال والاندثار، وذلك من خلال توارثها جيلا بعد جيل. وساهمت إسهاما كبيرا في جعل الإنسان البدائي يعيش حياة منظمة ومرتبة، تخلو من تلك التساؤلات التي لا يستطيع الإجابة عنها، تساؤلات تتعلق بالمظاهر الكونية والطبيعية التي تحيط به، فقولبت فكره ونظمت مظاهر حياته، مخرجة إياه من حالة الفوضى والعمى الفكري الذي كان يعيشه.

لقد أدت العادات والتقاليد الأسطورية دورا هاما في حياة الإنسان البدائي، فقد كان يعتمد عليها في تسيير شتى مجالات وجوده، وهذا الأمر الذي جعله يسعى جاهدا من أجل الحفاظ عليها جيلا بعد جيل، فهي تدعو إلى احترام القيم الأخلاقية التي نصت عليها المعتقدات الدينية، وتسرد لغايات اجتماعية عديدة، لعل أهمها: الوعظ والإرشاد، وأخذ العبر منها والسير على منوالها، من أجل تحقيق استمرار وجود الجماعة الشعبية التي أنتجتها، فوظيفتها بالنسبة «لأبناء المجتمع هي تسجيل وعرض النظام الأخلاقي، الذي بواسطته يمكن تنظيم وتشريع المواقف

---

[1] ـ ك.ك رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، ص 32.

والأحداث الاجتماعية»[1]؛ إذ من خلالها نستطيع ـ اليوم في العصر الحديث ـ أن نتعرف على مختلف العلاقات الاجتماعية والأخلاقية التي كانت تحكم أفراد الجماعات الشعبية التي أنتجتها.

4ـ الوظيفة الدينية:

تعتبر الوظيفة الدينية من أهم الوظائف التي كانت تؤديها الأساطير في العصور السابقة الموغلة في القدم، فمن خلالها استطاع الإنسان البدائي أن يخلق تصورات وأفكار سير بها حياته اليومية والاجتماعية، ويتفق الكثير من الباحثين في تاريخ الأديان على أن «الدين في قاعة السيكولوجي الأعمق هو اختيار للقدسي، من خلال انفعالية سابقة على أي تصور عقلاني،وهذه التجربة لا تختص بفرد دون آخر، ولا بفئة دون غيرها، بل يتعرض لها الجميع وإن بدرجات متفاوتة من الشدة والوضوح...، غير أن هذه الخبرة الدينية لا تبقى حبيسة السيكولوجية الفردية، بل يجري عادة تحويلها لتصب في تيار عقيدي مؤسسة مصاغة في قوالب تنشأ حولها طقوس وأساطير تلعب دور المرشد والمنظم... وهنا تقوم الأسطورة الجماعية بترميز الخبرة الدينية، وتعمل على موضعتها في الخارج»[2]، فحينما نعود إلى تاريخ الأديان القديمة نجد أن الأسطورة «تقوم مقام العقيدة، ولكنها لم تكن جزءا جوهريا من الدين القديم»[3]، فقد استخدمها الإنسان البدائي من أجل مواجهة تلك الأسئلة المحرجة عن القضايا الغيبية التي كانت تؤرقه وتقض مضجعه، وتشكل له ضغوطا مختلفة في شتى مناحي حياته، حتى وإن كانت هذه الأسئلة وهمية أو غير واقعية.

وتحاول الأساطير أن تميط اللثام عن الحقائق الدينية المخفية عن الإنسان البدائي فهدفها كما يقول أحدهم: «ليست بحثا عن الأسباب، وإنما هي كفالة للدين وضمان، وليست غايتها أن

---

[1] ـ دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 148.

[2] ـ فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 24.

[3] ـ ك.ك رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، ص 39.

ترضي الفضول، بل أن تؤكد الإيمان»[1]، فهي تنشأ من رحم المعتقد الديني المقدس عند أصحابه، ف «تعمل على توضيحه، وإغنائه، ومن ناحية أخرى، فإن الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الإلوهية بألوان وظلال حية، لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس»[2].

وهكذا، تسعى الأساطير عامة والدينية خاصة إلى محاولة إيجاد تفسيرات للمعتقدات الدينية، وتغوص في أعماق النفس البشرية من أجل إرضاء متطلباتها الملحة «فلا وجود للأسطورة إذا لم تعمل على إماطة اللثام عن سر ديني»[3]، ورغم نزوعها إلى العجائبية والخيال، ستبقى محاولة من الإنسان البدائي لتأكيد رغبته في الاتصال بمحيطه الخارجي عن طريق إيجاد تفسيرات توضح السبب الذي جعل عالمه يبدو على الحالة التي هو عليها، فهي تفسر بمنطقه الساذج ظواهر الحياة الطبيعية والكونية، والأنظمة الاجتماعية، ومختلف العلاقات التي تجمعه بمختلف الموجودات والأشياء التي حوله.

خامسا: أهمية الأسطورة:

تعد الأساطير من أقدم المصادر لجميع المعارف الإنسانية، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا ببداية البشرية جمعاء، وقد أقبل علماء الأنثروبولوجية لاستنتاج الكثير من القضايا والأفكار منها، فبحثوا في طريقة تفكير الإنسان البدائي التي شيد أساسها على الأساطير، التي تناقلها أفراد الجماعة الشعبية جيلا بعد جيل، واتجه العلماء في ذلك إلى مقارنة الأساطير المختلفة ونقدها وتمحيصها بمختلف المناهج النقدية والعلمية المعروفة في عصرهم؛ لأنهم كانوا يؤمنون بأن البحث في الأساطير هو بحث في تاريخ الفكر الإنساني ومناهجه.

---

[1] ـ إ جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى، تر: يوسف شلب الشام، ص 21.

[2] ـ فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 24.

[3] ـ مرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004، ص 15.

لمعرفة أهمية الأساطير لابدّ من التأكد مما إذا كنا نستطيع معرفة معلومات عن الإنسان البدائي أم لا؟ وهل هناك طرق ووسائل أخرى غير الأساطير للحصول على هذه المعرفة؟

إن ما وصلنا اليوم هو بعض الأدوات التي كانت مستخدمة في تلك العصور، وبعض مما تبقى من آثار ومدن مشيّدة بأساليب وطرق مختلفة، أما المضمون الثقافي الذي وصلنا فهو موجود في ثنايا تلك الأساطير المدونة على أسوار المعابد والقبور، التي تمكننا قراءتها ـ ضمن منظومة علمية ومنهجية منسجمة وحديثة ـ من أن تفتح أبواباً من المعلومات عن العلاقات الاجتماعية والفكرية التي كانت سائدة آنذاك.

لقد ربط علماء الأديان بين الأساطير وديانات الشعوب المختلفة، فاعتقد معظمهم أن الطقوس والاحتفالات الدينية أسبق من الأساطير في الظهور، فجاءت الأخيرة لتفسرها وتجسدها، من أجل فهمها فهما صحيحا من قبل المؤمنين بها، وقد لاحظ هؤلاء العلماء أنّ هناك اشتراكا عجيبا في مضامين الكثير من الأساطير، وخاصة تلك التي تتحدث عن القضايا الكبرى: كنشوء الكون والإنسان ومعظم المظاهر الطبيعية، وهو ما يشير إلى فكرة أساسية هي وجود وحدة اجتماعيّة وثقافيّة وحضارية لكل الشعوب على سطح المعمورة، مما يساعد فيما بعد على نشر الكثير من الأفكار التقدمية التي ترفض العنصرية والتحيز لعرق على حساب الآخر، وتجعل البشر كلهم يشتركون في إنسانيتهم فقط.

وقد أصبحت الأسطورة ـ بجميع صفاتها ـ من الأعمال التي بلغ سلطانها أن وجهت الكثير من الدراسات في مختلف مجالات العلوم (الأنثروبولوجية، علم النفس، علم الاجتماع، الأدب...) توجهات حاسمة وخطيرة، وقد بلغ من اهتمام الباحثين فيها أن وضعوا لها تنظيما ربط بعضها ببعض في جميع أصقاع العالم، وذلك للرجوع بها إلى أصول واحدة، تكون بداية للتفكير الإنساني[1].

[1] ـ ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 107.

كما يمكننا بالعودة إلى الأساطير اكتشاف الحياة الدينية للشعوب الغابرة قبل ظهور الديانات السماوية المختلفة، فهي «سجل لأمجاد الأمة وانعكاس لأصالتها في الحياة، وصورة لوجدانها القومي»[1]، وتجسيد أدبي فني لواقع فطري، يروى كاستجابة لنزعات دينية عميقة وميول أخلاقية وارتباطات اجتماعية، من أجل تحقيق حاجات عملية، يستفيد منها الإنسان البدائي في واقعه المعيش.

والأسطورة بهذا المعنى تقوم بوظائف أساسية لا غنى عنها في الحياة الاجتماعية البدائية، فهي ليست ترفا شعبيا ولا تسلية مجتمعية، وإنما هي ميثاق عملي للدين والطقوس الاحتفالية البدائية وللحكمة الأخلاقية السائدة آنذاك، يضمن تماسك وتلاحم أفراد الجماعة الشعبية وانسجامهم. وهكذا تصبح بمثابة المنظومة التي تحفظ الذاكرة الإنسانية، فالأسطورة «ليست تخريفا لا طائل وراءه، بل حقيقة حية لا ينفك يلجأ إليها الإنسان»[2]، من أجل التعبير عن فلسفته وطريقة تفكيره المرتبطة بالوجود وكل ما يحيط به من ظواهر، إنها محاولته الفكرية الأولى التي تتضمن خلاصة تجاربه الماضية، التي ضمنت له القدرة على التكيف والاستقرار والبقاء.

ولم تكن الأساطير اجتهادات نابعة عن ذات فردية غارقة في سرمدية الوجود، بل هي نتاج اجتماعي مقصود من قبل الجماعة الشعبية ككل، فوجودها في مدونات على أسوار المعابد والقبور، والألواح المخزنة في مكتبات الملوك والقادة أعطاها أهمية إضافية، فقد كانت تكتب بإشراف الملوك والكهنة لإثبات أنها ليست مجرد خيال فردي، بل هي منظومة فكرية بدائية جماعية، خزنت فيها الجماعة الشعبية معتقداتها وأحلامها وآمالها، وهذا الأمر هو الذي أعطى الأساطير قيمة كبرى سواء لدى منتجيها الأوائل أو لدى الأجيال اللاحقة فيما بعد.

---

[1] ـ أحمد أبوحاقة، فن الشعر الملحمي، ص 27.

[2] ـ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 23.

وفي العصر الحديث، أقبل علماء الأسطورة على دراسة النواحي السيكولوجية للأساطير، وأولوها عناية كبيرة؛ من أجل معرفة الحياة النفسية للإنسان البدائي، مركزين في دراستهم على تلك الغرائز والحالات اللاشعورية، التي تظهر لا إراديا في أسلوبها ولغتها، فهم يعتبرونها مشابهة للحلم، بحيث تكمن أهميتها ـ بالنسبة إليهم ـ في تقديمها قصصا فنية تشرح بلغة الرمز حشدا من الأفكار النفسية والدينية والاجتماعية، وما إن نفهم تلك اللغة الرمزية حتى تنفتح أمامنا أبواب رحبة عن معارف وعلوم الإنسان البدائي.

أما علماء الإنسان فهم يرون في الأساطير أصلا من الأصول المعرفية للإنسان البدائي بل أصل من الأصول الثقافية الإنسانية بصفة عامة، تتجسد فيها جميع مجالات الحياة الاجتماعية والدينية والفنية الموغلة في القدم، إذ هي «أول محاولة لوضع مفاهيم فلسفية تهدف إلى إنقاذ الإنسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها... »[1]، والاطلاع عليها يمكن من رسم صورة عامة ودقيقة عن كيفية معايشة الإنسان لحياته في الزمن الماضي.

وربما يقول قائل بعدم وجود الحقيقة الواقعية أو الصدق التاريخي في الأساطير فالواقع يبدو فيها خارقا وعجائبيا، لا يخضع إلى المنطق والعقل، ومع ذلك يظل الواقع في الأساطير شيئا وجد بالفعل ليحكي تاريخا مقدسا، ويصور أماكن مقدسة استخدمها الإنسان البدائي قديما من أجل عبادة إله ما، أو يحكي عن كائن خارق يرمز لفكرة واقعية أرقته أو أخافته، أو عن مفكر حاول من خلالها أن يفسر الظواهر الكونية والطبيعية التي تحيط به، من أجل التكيف معها والمحافظة على بقاء جنسه، ذلك أنه كان يعتبرها عدوا له، وسعى دائما ـ ولا زال ـ إلى التحكم فيها. فصنع بذلك أوليات المعرفة التي أسست عليها الإنسانية معارفها.

سادسا: خصائص الأسطورة:

[1] ـ فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، ص 15.

يعد البحث في خصائص الظواهر من أهم العمليات العقلية التي يقوم بها الباحثون من أجل تمييز وإبراز الفوارق المضمونية والشكلية بينها، فإذا أردنا مثلا فرز الخطابات الأسطورية عن بقية الخطابات الأدبية الأخرى، فعلينا بالعودة إلى خصائصها الفنية التي تجعل منها خطابا أدبيا يسمو عليها في شكلها ووظيفتها في مجتمعها، وقد ذكر "فراس السواح" مجموعة من الخصائص نلخصها فيما يلي[1]:

1ـ الأسطورة شكل من أشكال التعبير الشعبي، وهي قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها، وغالبا ما تجري صياغتها في قالب شعري أسلوبه يعتمد على الزخرفة اللفظية من: محسنات بديعية وتشبيهات واستعارات...، الذي يساعد على سرعة تداولها وانتقاله بين أفراد الجماعة الشعبية، وكذلك يسهل من عملية حفظها من أجل ترتيلها في الطقوس والاحتفالات الدينية.

2ـ يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة زمنية طويلة، دون أن يعني ذلك جموده أو تحجره، وتناقله الجماعة الشعبية جيلا بعد جيل بحرفيته، طالما حافظ على طاقته الإيحائية.

3ـ الأسطورة خطاب أدبي مجهول المؤلف، وهي نتاج الخيال الجمعي لا الخيال الفردي الذاتي، وهي ـ نصا ـ لا تكتسب صفة الأسطورية إلا إذا آمنت بها الجماعة الشعبية واعتقدت صحتها وقدسيتها.

4ـ تمثل الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسة في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح أحداثها كان دوره ثانويا.

5ـ تتسم مواضيع الأساطير بالجدية والشمولية، مثل: التكوين والنشوء، الموت والعالم الآخر...، وهي تعالج مسائلها وقضاياها على طرق الرموز والعواطف والخيال اللامحدود عكس الفلسفة التي تلجأ إلى العمليات المنطقية التي يقبلها العقل البشري.

---

[1] ـ ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 12- 14.

6ـ إن الحدث الأسطوري حدث غير تاريخي، ورسالة الأسطورة رسالة لا زمنية ومع ذلك فإن مضامينها أكثر حقيقة وصدقا من مضامين الروايات التاريخية.

7ـ تعمل الأساطير على توضيح معتقدات الدين، وتدخل في صلب طقوسه، وتتحول إلى حكاية دينية شبيهة بالأسطورة إذا انهار نظامها الديني.

8ـ تتمتع الأسطورة بقدسية من نوع خاص، فهي حكاية مقدسة، وعنصر القداسة هو أهم ما يميزها عن بقية الأنواع الأدبية الشبيهة بها، فيؤمن أصحابها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة أزلية موجهة إلى بني البشر أجمعين.

ويضيف "صالح بن حمادي" إلى ما سبق خاصية أخرى هي: «اتخاذ الأساطير شكل الأخبار التي تفسر بعض الأشياء وعلة ظهورها إلى الوجود»[1]، والخبر هو كل قول ارتبط بفعل للحديث عن شخصيات قامت بحدث محدد، هذا يعني أن الخبر «إعلام حدثي أو سيري»[2] يحمل «قصة ذات صبغة تاريخية»[3].

أما "مرسيا إلياد" فهو يميزها عن بقية الأنواع الأدبية الشعبية على طريق الخصائص التالية[4]:

1ـ الأسطورة قصة أفعال قامت بها كائنات عليا، والمقصود بالكائنات العليا هم الآلهة وأنصاف الآلهة.

2ـ الأسطورة قصة حقيقية على الإطلاق، لأنها تتعلق بالحقائق.

---

[1] ـ ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 12- 14.

[2] ـ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي؛ دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 113.

[3] ـ شارل بلا، مقال حكاية، دائرة المعارف الإسلامية، إعداد: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الشعب، مصر، دت، ص 382.

[4] ـ ينظر: مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 21.

3ـ تتعلق دائما بخلق شيء جديد، فهي تحكي لنا كيف جاء شيء ما إلى الوجود.

4ـ معرفة الأسطورة تجعلنا نعرف أصل الأشياء، مما يساعدنا على السيطرة عليها والتحكم فيها بحسب إرادتنا.

5ـ الأسطورة تعاش على نحو أو آخر بالمعنى الذي فهمته القدرة المقدسة المجيدة التي اتصفت بها الحوادث، التي يصار إلى إحياء ذكراها وتحيينها.

وبالإضافة إلى هذه الخصائص، يمكن القول بأن الأساطير تشكل «نظاما علاميا سرديا أساسيا أبدعه الإنسان زمن البدايات»[1]، وهو متصل بمنظومة ثقافية جماعية أو شعبية وسرعان ما يتحول الإيمان المطلق بها إلى ممارسة تتخذ طابعا مقدسا، يسمو بها إلى مراتب عالية من الإيمان، فهي ليست خيالا فنيا فحسب بل معرفة وقناعة وإيمان ثم فعل وعرف وممارسة.

سابعا: علاقة الأسطورة بالسرود الشعبية:

إن البحث في مختلف المراجع العربية والأجنبية التي خصت الأسطورة بالدراسة والبحث، يضعنا أمام معضلة شديدة، وهي صعوبة وضع حدود لها، في ظل تداخلها مع بعض خصائص أنواع أدبية سردية شعبية أخرى، مثل: الملحمة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية، لذلك سنحاول أن نستعرض بعض نقاط الاشتراك والاختلاف بينها وبين هذه الأنواع.

1ـ الملحمة:

الملحمة: «الوقعة العظيمة القتل. وقيل موضع القتال. وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحماً. وألحم الرجل إلحاماً وأستلحم استلحاماً إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصاً.. والجمع الملاحم

---

[1] ـ محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية، بحث في الدلالة، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2006، ص 21.

مأخوذ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها كاشتباك لحمة الثوب بالسدى. وقيل هو من اللحم لكثرة لحوم القتلى فيها... والملحمة الحرب ذات القتل الشديد... والوقعة العظيمة في الفتنة»[1].

أما مصطلح الملحمة، فقد عرفوه بأنه: «نوع خاص من الشعر القصصي البطولي الذي لم تعرف العربية شبيهاً له من حيث البناء القصصي المكتمل، ومن حيث الحجم العددي للأبيات الشعرية التي تبلغ الآلاف، ومن حيث الشخصيات التي تسمو فوق المستوى العادي للناس الأسوياء. وتتصف بما هو من سمات الأبطال الأسطوريين. ومن سمات الآلهة أو أنصاف الآلهة في المعتقدات الوثنية البدائية، ومن حيث الأحداث والوقائع الخارقة التي تتخللها، ومن حيث الوقائع الحربية التي يخوض الأبطال الملحميون غمارها والمآثر الخارقة التي يحققونها والتي تدخل في صميم الصراع الوطني والقومي دفاعاً عن حق مغتصب وفي سبيل أن تحيا الأمة التي يمثلونها بحرية وكرامة وهناء. »[2]، ومن أهم نقاط اشتراكها واختلافها مع الأساطير ما يلي:

1 ـ تشترك الملحمة مع الأسطورة في كونهما يستخدمان الشعر لرواية أحداث بطولية قومية، وتصوران ذلك العالم الذي اختفى وزال بأبطاله ومغامراتهم وأفعالهم الباهرة، كما يشتركان في الحكي عن مآثر الآلهة وميلادها وغروب شمسها فتربط بين مصائر البشر ومصائر الآلهة. والربط بين مغامرات الأشخاص بوقائع عظمى تاريخية وأسطورية.

2ـ تشترك الملحمة مع الأسطورة في الشكل، فهما قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي.

3ـ إن الكلية والشمولية من أهم السمات التي تشترك فيها الملحمة مع الأسطورة، ففيهما يذوب الوعي الفردي في الوعي الجماعي، لتبدع الجماعة الشعبية فنا يعبر عنها في أفكارها وأحلامها وآمالها، ويدوم لفترة طويلة من الزمن، وتتناقله جيلا بعد جيل.

---

[1] ـ ابن منظور، معجم لسان العرب، مادة (لحم)، ج12، ص 254.

[2] ـ إميل بديع، وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ج2، ص 1191.

4- تنهض كل من الملحمة والأسطورة على حدث كبير ومهم له مرجعية تاريخية، فقد أعادتا إنتاج الأحداث التاريخية بشكل فني واضح، حتى بات الحدث يعد البطل الرئيس فيهما.

5- تنطوي كل من الملحمة والأسطورة على ذلك الحس العجائبي، الذي يعتمد على المبالغات الساحرة والتصور الساذج.

6- تنطوي الملحمة والأسطورة على مجتمعين أساسيين هما: مجتمع البشر الذي يتصارع بعض منهم مع بعضهم الآخر، ومجتمع الآلهة الذي يتكون من شخصيات لا تختلف عن البشر إلا أن سائلاً يجري في دمائها يضمن لها الخلود، وما عدا ذلك فهي تحب وتبغض وتكيد بعضها بعضاً، بل تصل بها شهواتها إلى أن تتخذ من تشاء من الرجال والنساء عشاقاً وخليلات، ويعد هذا التصور تطوراً لرؤية الإنسان إلى الكون والآلهة، فقد جعلها مجتمعاً قريباً منه يمكنه التعامل معها.

7- ترتبط أحداث الملحمة والأسطورة بوحدة فنية شاملة، فعالمهما المتخيل متناسق وهذا التناسق ينبع من الفكرة الفنية الواحدة المتشبعة بعبقرية الجماعة الشعبية المبدعة إياها إذ إن الصلة بين مكوناتهما هي من القوة والانسجام بحيث لو حذف أي جزء منها لتهدم العمل الفني كلية.

8- تتميز الملحمة عن الأسطورة في نوع البطل الذي يحقق هدفه بالدرجة الأولى استناداً إلى خصائص فردية وشخصية تتسم بالقوة والبسالة، بعد أن كان البطل في الأساطير إلهاً أصبح في الملاحم إنسانا ملكاً أو قائداً.

9- تختلف القصيدة الملحمية عن الأسطورة في السعة والطول السردي وذلك لما تسرده من مغامرات لشخصيات مرموقة، فقد تبلغ من الطول آلاف الأبيات وتعرض الحياة في مجموعها وكليتها فضلاً عن التحولات الملحمية للأشياء.

10- الزمن في الملاحم يكون زمناً تاريخياً، يعتمد السرد التاريخي على وفق وحدات زمنية مستقلة تشكل الأحداث المهمة في الملحمة، بينما الزمن في الأساطير مقدس.

11ـ لا تتمتع الملحمة بتلك السلطة القدسية المنبثقة عن نظام ديني معين، على عكس الأسطورة.

2ـ السيرة الشعبية:

تعتبر السيرة[1] الشعبية من أهم الأنواع الأدبية الشعبية التي أبدعتها القريحة العربية التي تستخدم السرد كقناة لنقل الوقائع والأحداث إلى المتلقين، وهي كنوع أدبي ـ مستقل بذاته ـ تتميز بمجموعة من الخصائص الفنية والشكلية التي تجعلها تختلف عن الأسطورة، وسنحاول مقارنتها بالأسطورة لنبين الحدود الفاصلة بينها:

1ـ تتفق السيرة الشعبية مع الأسطورة في الشكل: فهما قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها، ولكنها تصاغ في قالب نثري يتخلله الشعر مرات قليلة، حتى أننا نستطيع حذف المقاطع الشعرية في السيرة الشعبية دون أن يكون هناك تأثير في بنيتها العامة، على عكس الأسطورة التي تأتي في قالب شعري محض.

2ـ السيرة الشعبية تحافظ ـ كالأسطورة ـ على ثباتها عبر فترة زمنية طويلة، إذ يتناقلها أفراد الجماعة الشعبية جيلا بعد جيل، طالما حافظت على طاقتها الإيحائية.

3ـ السيرة الشعبية مجهولة المؤلف أيضا، ويمكن اعتبارها نتاج خيال جمعي، رغم نسبة بعض السير الشعبية إلى رواة محددين، غالبا ما يكونون مجهولي الهوية، وربما تنسب إلى شخص معروف تاريخيا، مثل نسبة سيرة عنترة بن شداد إلى الأصمعي.

---

[1] ـ **السيرة: لغة:** «السنة، وقد سارت وسرتها، والسيرة الطريقة، يقال: سار بهم سيرة حسنة، والسيرة الهيئة، وفي التنزيل العزيز ﴿سنعيدها سيرتها الأولى﴾، وسير سيرة، حدث حديث الأوائل، وسار الكلام والمثل بين الناس: شاع، ويقال: هذا مثل سائر»، ينظر: (لسان العرب، مج4، مادة (سير)، ص390.).

4ـ تختلف السيرة الشعبية عن الأسطورة في كونها تحفل بالإنسان، فهو البطل الرئيس فيها، وصاحب كل الأدوار فيها الرئيسة منها والثانوية، وإن وجدت الآلهة فإن دورها مكمل أو ثانوي يكاد ينحصر في الدعم والتوفيق.

5ـ لا تعتمد السيرة الشعبية في موضوعاتها وأهدافها على الموضوعات الجدية كموضوعات الأصول والنشأة: من أين؟ والى أين؟ ومعنى الحياة والموت...، بقدر ما تركز على بطل نموذجي تسرد وقائع حياته، وتجعل مضامينها مرتبطة بأهداف البطل، وكيفية وصوله إليها.

6ـ إذا كان الزمن في الأسطورة مقدسا، ومختلف عن الزمن الخطي الحالي، فإنه ليس كذلك في السيرة الشعبية، فالزمن المقدس في الأسطورة هو زمن الأصول والبدايات، وهي إما بدايات أو أحداث حدثت لمرة واحدة، بل أن بعض الأساطير «لا يجب أن تتلى إلا في زمن مقدس»[1]، وهو زمن يبدو مفارقا للزمن الواقعي الحالي، أو الزمن الدنيوي العادي وإن احتوت على أحداث لا تاريخية، بينما نجد زمن السيرة الشعبية لا يفرض على متلقيها تصديق المضمون تصديقا إيمانيا أعمى، إذ تروى ـ في نهاية المطاف ـ لأخذ العبرة منها بأسلوب ترفيهي.

7ـ قد ترتبط السيرة الشعبية بنظام ديني معين، ولكنها ـ على عكس الأسطورة ـ ليست جزءا من البنية الاعتقادية للدين، كما أنها لا ترتبط بأي نظام طقسي أو احتفالي، وهي قصة دنيوية بامتياز، حتى وإن كانت تعتمد في حبكتها على بعض العناصر الدينية، إلا أنها لا تتطلب أي نوع من الاعتقاد الجازم بصحتها.

وخلاصة لما سبق ذكره، نقول أن «السيرة الشعبية هي من حيث الشكل قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي، وتحافظ على ثباتها ـ كوحدة دلالية ـ عبر فترة طويلة من الزمن الزمن الحالي الخطي، الممتد من الماضي فالحاضر فالمستقبل، وهي مجهولة المؤلف، ويمكن اعتبارها نتاج خيال شعبي في الغالب، الإنسان هو بطلها الرئيس، وقد تتضمن معطيات دينية، ولكنها لا

[1] ـ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 13.

تؤلف بالأساس لتجيب عن أسئلة الأصول، بل لتسرد وقائع سيرة شخص ما يكون بطل السيرة الأوحد...، وهي تحتوي أساسا تاريخيا، يضعف ويقوى، حسب السيرة والظرف الحضاري الذي وجدت فيه، كما أنها قصة طويلة حجما ـ بالضرورة ـ وإلا تحولت إلى حكاية شعبية»[1].

3ـ الحكاية الخرافية:

الخرافة لغة: «الحديث المستملح من الكذب، وقالوا: حديث خرافة، ذكر "ابن الكلب"ي في قولهم خرافة: أن خرافة من بني عذرة أو من جهينة اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه، فجرى على ألسن الناس، وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: ((وخرافة حق))، ومن حديث عائشة رضي الله عنها، قال لها: حدثيني، قالت، ما أحدثك حديث خرافة[2]، والراء فيه مخففة ولا تدخله الألف واللام لأنه معرفة إلا أن يريد به الخرافات الموضوعة من حديث الليل، أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه»[3]، فهي إذن، في اللغة، ما يستملح من الكذب ويتعجب منه.

أما في الاصطلاح، فقد عرفها "فراس السواح" بأنها «حكاية تقوم على عنصر الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات، وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع، حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني المنظور، والمستوى فوق الطبيعاني، وتتشابك علائقها مع كائنات ما

---

[1] ـ شوقي زقادة، الشخصيات في السير الشعبية؛ دراسة لبنياتها وخصائصها، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: الأدب الشعبي، (مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008، ص 16،17.

[2] ـ الحديث ضعيف، ينظر: محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1995، ج4، ص 202.

[3] ـ ابن منظور، معجم لسان العرب، مادة (خرف)، ج9، ص 65، 66.

ورائية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة»[1]، أما عن نقاط التشابه والاختلاف بينها وبين الأسطورة، نوجزها في النقاط التالية:

1ـ تتشابه الحكاية الخرافية مع الأسطورة في المضمون أو الموضوع، فالموضوعات واحدة في شتى الأنواع الأدبية الشعبية القديمة، حيث «الحكاية الشعبية والخرافية وأسطورة الآلهة وحكاية البطولة تتألف في عمومها من نفس الموضوعات»[2].

2ـ تتشابه الحكاية الخرافية مع الأسطورة في الشكل: فهما قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخوص وما إليها، لكنها تصاغ في قالب نثري يستخدم اللغة العامية المستعملة في الحياة العادية للجماعة الشعبية، بينما الأسطورة تأتي في قالب شعري محض، يستخدم لغة متعالية مليئة بالرموز.

3ـ تتشابه الحكاية الخرافية مع الأسطورة في قصر حجمهما، فالواحدة منهما لا تتجاوز الربع ساعة من الإلقاء.

4ـ تحافظ الحكاية الخرافية ـ كالأسطورة ـ على ثباتها عبر فترة زمنية طويلة، يتناقلها أفراد الجماعة الشعبية جيلا بعد جيل، طالما حافظت على طاقتها الإيحائية.

5ـ الحكاية الخرافية مجهولة المؤلف أيضا، أبدعتها الجماعة الشعبية لتعبر بها عن تجاربها وآمالها وأحلامها غير المحققة في الواقع.

6ـ تختلف الحكاية الخرافية عن الأسطورة في كونها وليدة مرحلة لاحقة من تطور الفكر الإنساني، فهي «بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور مدركات غير حسية»[3]، أما الأسطورة فهي ترجع في تاريخها إلى مرحلة ما قبل الأديان، فسر الإنسان من خلالها الظواهر الكونية والطبيعية التي تحيط به.

---

[1] ـ فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 15.

[2] ـ فون ديرلاين فريديريش، الحكاية الخرافية؛ نشأتها ومناهج دراستها فنيتها، تر: نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، مصر، 1959، ص 139.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 32.

7ـ استغنت الحكاية الخرافية عن فكرة تعدد الآلهة وتصارع أنصاف الآلهة، واهتمت بتجسيد تجارب الإنسان في عالمه الخارجي الواقعي وعالمه الداخلي النفسي. وربما يرجع ذلك إلى تأثير الديانات السماوية المختلفة فيها، إذ نادت إلى توحيد الألوهية والربوبية.

8ـ عالم الحكاية الخرافية عالم سحري غير واقعي أبدعته مخيلة الرواة الشعبيين استجابة لميولات الإنسان الفطرية إلى عالم أفضل من عالمه الواقعي، أما الأسطورة فهي قصة حقيقية تقوم على عنصر حقيقي، هذا العنصر هو مركز الأسطورة، ثم تأتي الأجيال اللاحقة لتضيف لمستها الإبداعية على هذه القصة، فالأسطورة تشير «إلى شيء ممكن تاريخيا وإن كان مستبعدا، في حين أن الخرافة ـأو الخرافة الروائية ـ تشير إلى شيء مستحيل وإن اعتقد البعض بصحته وجواز حدوثه، ويمثل هذا التمييز وجهة نظر الأنثروبولوجيا»[1].

9ـ تتسم موضوعات الأساطير بالجدية والشمولية، ولا تتعرض للإنسان إلا في سياق تبعيته وخضوعه للآلهة التي ترمز إلى القوى الكونية والطبيعية، أما الحكاية الخرافية فهي تقيم حدا فاصلا بين عالم الإنسان وعالم الآلهة والقوى الكونية، ولا يهمها بتاتا أن تجيب على أسئلة الأصول والبدايات.

10ـ تتميز الأسطورة بكونها مقدسة لدى أفراد الجماعة الشعبية، وتستخدم من أجل دعم نظام ديني أو اجتماعي معين، على عكس الحكاية الخرافية التي تستخدم من قبل هذه الجماعة من اجل الوعظ والإرشاد أو من أجل التسلية، ولا تلزم متلقيها الإيمان الأعمى بها فالأسطورة «حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع... أما الخرافة فإن راويتها ومستمعيها على حد سواء يعرفان منذ البداية أنها تقص أحداثا لا تلزم أحدا بتصديقها أو الإيمان برسالتها»[2].

---

[1] ـ إيكه هولكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، تر: محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص 42.

[2] ـ فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 15، 16.

وفي نهاية هذا المبحث، نضع الجدول التالي الذي تتحدد من خلاله خصائص الأنواع الأدبية الشعبية السردية السابقة، ومنه تتضح الحدود الفاصلة بينها:

الخاصية / الجنس	الشكل القصصي	مجهولية المؤلف	الثبات	التاريخ	التقديس	النوع		الحجم		البطولة		الموضوعات	
						شعر	نثر	قصيرة	طويلة	آلهة	بشر	الأصول	الواقعية
الأسطورة	+	+	+	+	+	+		+		+		+	
الملحمة	+	+	+	+		+			+		+		+
السيرة الشعبية	+	+	+	+			+		+		+		+
الحكاية الخرافية	+	+	+				+	+			+		+

الشكل (1): الحدود الفاصلة بين السرود الشعبية القديمة.

الفصل الأول: الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات.

ـ تمهيد:

أولا: مفهوم السرد.

ثانيا: الرؤية السردية: الأنواع والتجليات.

1ـ مفهوم الرؤية السردية.

2 ـ أقسام الرؤية السردية.

ثالثا - الصيغ السردية.

رابعا ـ وظائف الراوي.

خامسا ـ المروي له.

تمهيد:

تعتمد الأسطورة في بنائها الفني على السرد، الذي يعد وسيلة فنية قادرة على رصد جميع مجالات حياة الإنسان قديما وحديثا، سواء كانت اجتماعية أو دينية أو سياسية أو ... حيث يعرض الراوي فيها عالما عجائبيا مليئا بالأحداث، ليحاول السرد بعد ذلك تكييف هذه الأحداث ليصور إمكانية حدوثها في الواقع، ليصبح «مكونا موازيا للنص... فهو ينظم شخصياته وأحداثه وأزمنته وفضاءاته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى، بما هو صياغة فنية وفق قواعد النص وأشكاله»[1]، كما أنه يُعد القناة التي تربط بين الراوي والمروي له؛ أي القناة التي تصل بها الأسطورة من المرسل إلى المستقبل، لذلك يعتبر من أهم المصطلحات إثارة للأسئلة والاختلاف، وسنحاول استعراض بعض المفاهيم التي قدمت له من طرف النقاد الغربيين والعرب، عسى أن نصل في الأخير إلى مفهوم يضيء لنا مسار البحث والدراسة.

أولا: مفهوم السرد:

1ـ لغة:

السرد في اللغة من الفعل «سَرَدَ، سَردا وسَرادا، الحديث والقراءة، أي أجاد سياقهما والصوم تابعه، والكتاب قرأه بسرعة، وسرد سردا: صار يسرد صومه، والسرد مصدر تتابع»[2].

أما في لسان العرب، فهو «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه...،

---

[1] ـ عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص99.

[2] ـ دار المشرق، المنجد في اللغة والأعلام، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط31، 1991، ص 303.

والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها»[1]، وهذا ما يتفق أيضا مع ما جاء في القاموس المحيط، إذ يقول الفيروز آبادي (ت 817 هـ): «السرد: الخرز في الأديم كالسراد بالكسر والثقب كالسريد فيها، ونسج الدرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق وجودة سياق الكلام»[2].

أما ابن فارس، فيقول: «إن كلمة السرد تدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض في ذلك السرد، اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق، قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام: ﴿وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِ﴾[3]، قالوا معناه ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثقب ضيقا والمسمار غليظا ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسع، بل يكون على التقدير»[4].

و تدل إذن، كلمة "سَرَدَ" في الاستعمال العربي القديم على: التتابع وجودة الحديث وهي اسم جامع للدروع وكل ما يصنع من الحلق.

والجدير بالملاحظة أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة "السرد" للدلالة على أخبار الشعوب القديمة الصحيحة منها والكاذبة، فقد أطلق على الأولى مصطلح القص، مثل قوله تعالى: ﴿نَّحۡنُ نَقُصُّ عَلَيۡكَ نَبَأَهُم بِٱلۡحَقِّۚ إِنَّهُمۡ فِتۡيَةٌ ءَامَنُواْ بِرَبِّهِمۡ وَزِدۡنَٰهُمۡ هُدٗى﴾[5] وأطلق على الأخرى مصطلح "أساطير الأولين"، مثل قوله تعالى: ﴿لَقَد وُعِدۡنَا هَٰذَا نَحۡنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبۡلُ إِنۡ هَٰذَآ

---

[1] ـ ابن منظور، معجم لسان العرب، مج3، مادة (سرد)، ص 211.

[2] ـ مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ص288.

[3] ـ سورة سبأ، الآية: 11.

[4] ـ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مج3، ص 175.

[5] ـ سورة الكهف، الآية: 13.

إِلَّآ أَسَطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ﴾ [1]، أما السرد فيتحدد مجاله في المهارة البشرية في تزويق الكلام عامة، صحيحا كان المسرود أم مكذوبا مختلقا[2].

2ـ اصطلاحا:

لقد احتل السرد منذ أقدم العصور ـ ولا يزال ـ مكانة رائدة في كل مناحي الحياة الإنسانية عامة والعربية بخاصة، وشكل بأساليبه الفنية والجمالية أساسا حيويا من الأسس المتعددة التي كانت تستند إليها منظومة الحياة بأكملها، وفضاء لكل تلك المتضادات التي يعيشها الإنسان، ففيه ترصد كل الظواهر سواء كانت كونية أم طبيعية أو اجتماعية...، فيصبح أداة ووسيلة في يد هذا الإنسان، يعيد من خلاله صياغة العالم من جديد وبنائه بما يتناسب مع ما يريده في مخيلته وأحلامه وآماله.

يُعرف السرد عادة بأنه «رواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار... رواية أدبية ذات تقنيات وجماليات خاصة، تؤمن إعجاب المستمع بها، وانشداده إليها، وتنتج الافتتان والسحر الذي تشده به»[3]، فالنص السردي مهما كان نوعه، شفويا كان أو مدونا، طويل الحجم أو قصير، يقوم على تتابع أحداثه ومكوناته السردية، بحيث تترابط في بناء فني يحمل أبعادا جمالية، يهدف إلى جذب اهتمام المتلقي عن طريق قطع صلته بواقعه المعيش وإدخاله لا إراديا في العالم السردي المتخيل، فالسرد «يروي أحداثا وأفعالا في تعاقب (مظهر زمني)»[4]،

---

[1] ـ سورة النمل، الآية: 68.

[2] ـ عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 105.

[3] ـ إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم؛ الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 32.

[4] ـ دليلة مرسلي، وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط1، 1985، ص 66.

هذا التعاقب الزمني يربط بين الأحداث وفق قوانين السببية، بحيث يكون كل حدث هو سبب في ظهور حدث آخر، وهو أيضا يصبح نتيجة لما سبقه من أحداث وهكذا.

أما "جيرار جينيت" "Gérard Genette" فقد حدد مفهوم السرد وفق ثلاثة مستويات، هي[1]:

1ـ السرد من حيث هو حكاية "Récit": يدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، وهو يتولى إخبارنا بما حدث، أو بسلسلة من الأحداث.

2ـ السرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما: يدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع الخطاب ومختلف علاقاته، وهو يعنى بدراسة مجموع الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها بغض النظر عن الوسيط اللغوي أو غيره.

3ـ السرد من حيث هو فعل "Acte": يدل على الحدث، غير أنه ليس الحدث الذي يروى أو يسرد، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.

أما "بول ريكور" "Paul Ricœur" فهو يحدد السرد وفق أفقين[2]، هما:

1ـ أفق التجربة: وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث في نظام زمني فعلي.

---

[1] ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخران، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص 37.

[2] ـ نقلا عن: ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 31.

2ـ أفق التوقع: وهو الأفق المستقبلي الذي يعرب به النص السردي ـ بمقتضى تقاليد النوع نفسه ـ أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها.

والسرد وفق هذا المنظور إعادة بناء للحياة الواقعية بأسلوب جديد، يتميز بالخيال والجمال هذا الأسلوب ينقل إلينا أحداثا معينة قامت بها شخوص متعددة في زمان يطول أو يقصر ـ بحسب النوع الأدبي ـ وفضاء مكاني معين، وهذه الشخوص تتصارع مع بعضها البعض لتصل الأحداث إلى مرحلة التأزم، ثم تبدأ بالانفراج شيئا فشيئا ليتشكل فيما بعد عالم خيالي سحري شبيه بالواقع لكنه ليس هو، وبهذا يصبح السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان. ويمكن أن يؤدي الحكي بوساطة اللغة المفصلية، شفوية كانت أو كتابية، وبوساطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبوساطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماءة، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات[1]، فالسرد عبارة عن أحداث تخييلية متوالية سببيا أو زمنيا، تتمثل لفظيا في خطاب ذي خصوصية لغوية، يستدعي بالضرورة وجود سارد يبث رسالة ما من مرسل إلى مرسل إليه.

ويعد تودوروف "T. Todorov" من أوائل النقاد الغربيين الذين أطلقوا على هذا النوع من الدراسات النقدية مصطلح علم السرد "Narratologie"، وذلك في مقال له بعنوان: "قواعد الحكي: الديكاميرون" الذي صدر سنة 1969م[2]، فأصبح هذا العلم من أهم الحقول المعرفية التي اهتم بها النقاد بصفة عامة والعرب بصفة خاصة.

---

[1] ـ ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص 25.

[2] ـ ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 17.

وعلم السرد "Narratologie": هو ذلك الفرع المعرفي الذي يهتم بتحليل مكونات وآليات الحكاية، قصد استنباط مجموع الأسس التي تقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه[1]، بعيدا عن تلك النزعة التفسيرية التي كانت تعتمدها المناهج السياقية آنذاك في تحليلها للنصوص الأدبية.

وقد أسفرت بحوث النقاد والباحثين في هذا المجال المعرفي عن ظهور مدرستين كبيرتين، هما[2]:

1ـ المدرسة السردية الدلالية: أهم روادها: فلاديمير بروب "Vladimir Propp" وكلود بريمون "Claude Bremond" و ألجيرداس. ج. غريماس "Algirdas J Greimas"، حيث اهتم هؤلاء وغيرهم من النقاد بدلالات الخطاب السردي الشفوي منه والمكتوب، محاولين استكشاف البنى العميقة التي تتحكم في معانيه.

2ـ المدرسة السردية اللسانية: أهم روادها: رولان بارت "Roland Barthes" وجيرار جينيت "Gérard Genette" و تزيفيتان تودوروف "T. Todorov"، حيث اهتمت هذه المدرسة بدراسة التشكل اللساني للخطاب السردي، ودراسة العلاقات اللسانية التي تجمع بين الراوي والمروي.

وقد ظهر تيار آخر نستطيع أن نقول عنه بأنه وسطي، حاول أن يستفيد من النتائج التي توصلت إليها المدرستان مجتمعتان، بحيث يتم دراسة الخطاب السردي من وجهتي دلالته العميقة

---

[1] ـ ينظر: سعيد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2000، ص 103.

[2] ـ ينظر: نبهان حسون السعدون، نقد السرد السير ذاتي والقصصي والروائي؛ دراسة في الخطاب النقدي لمحمد صابر عبيد، دار غيداء، الأردن، 2015، ص 15.

وتشكله اللساني، ولعل من أهم رواد هذا التيار النقدي الجديد كل من: سيمور شاتمان Seymour Chatman" وجيرالد برنس Gerald Prince ".

ثانيا: الرؤية السردية: الأنواع والتجليات.

1ـ مفهوم الرؤية السردية:

أـ لغة:

يقول ابن فارس في معنى الرؤية: «الراء والهمزة والياء أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة، فالرأي: ما يراه الإنسان في الأمر...، وتراءى القوم، إذا رأى بعضهم بعضا»[1].

وهي أيضا «النظر بالعين وبالقلب. ورأيته رؤية ورأيا وراءة ورأية ورئيانا وارتأيته واسترأيته... والرءاء كشداد: الكثير الرؤية. والرؤي كصلي، والرؤاء بالضم، والمرآة بالفتح: المنظر، أو الأولان: حسن المنظر، والثالث مطلقا. والترئِية: البهاء وحسن المنظر. واسترآه: استدعى رؤيته. وأريته إياه إراءة، وراءيته مرآة ورئاء: أريته على خلاف ما أنا عليه، كرأَّيته ترئية، وقابلته فرأيته. والمرآة كمسحاة: ما تراءيت فيه، ورأيته ترئية: عرضتها عليه، أو حبستها له ينظر فيها. وتراءيت فيها وترأّيْت. والرؤيا: ما رأيته في منامك»[2]. فالرؤية عند كل من ابن فارس والفيروزأبادي هي رؤية البصر وما وقعت عليه العين.

ويتفق هذا المعنى مع ما جاء في كتاب "المصباح المنير في غريب الشرح الكبير" حيث يقول صاحبه: «ورؤية العين معاينتها للشيء، يقال رؤية العين ورأْي العين وجمع الرؤية رؤى

---

(1) ـ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (رأى)، ج2، ص 472، 473.

(2) ـ مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مادة (رأى)، ص 1285.

مثل: مدية ومدى ورأى في الأمر رأيا، والذي أراه بالبناء للمفعول بمعنى الذي أظن وبالبناء للفاعل بمعنى الذي أذهب إليه، والرأي العقل والتدبير، ورجل ذو رأي أي بصيرة وحذق بالأمور، وجمع الرأي آراء»[1].

وجاء أيضا في معناها: «الرؤية بالضم: إدراك المرئى، وذلك أضرب بحس قوى النفس؛ الأول: النظر بالعين التي هي الحاسة وما يجرى مجراها، ومن الأخير قوله تعالى: ﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ﴾[2]، فإنه مما أُجرى مجرى الرؤية بالحاسة، فإن الحاسة لا تصح على الله تعالى، وعلى ذلك قوله: ﴿يَرَىٰكُمۡ هُوَ وَقَبِيلُهُۥ مِنۡ حَيۡثُ لَا تَرَوۡنَهُمۡ﴾[3]، والثاني: بالوهم والتخيل، نحو: أرى أن زيدا منطلق. والثالث: بالتفكر نحو: ﴿إِنِّيٓ أَرَىٰ مَا لَا تَرَوۡنَ﴾[4] والرابع: (بالقلب) أي بالعقل، وعلى ذلك قوله تعالى: ﴿مَا كَذَبَ ٱلۡفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ﴾[5].»[6].

كما يقال أيضا: «ورأيت بعيني رؤية، ورأيته رأي العين، أي حيث يقع البصر عليه.

وتقول من رأى القلب: ارتأيت، قال:

ألا أيها المرتئي في الأمـو ر يجلو العمى عنك تبيانها

وتقول : رأيت حَسَنة، قال:

عسى أرى يقظان ما أريت في النوم رؤيا أنني سقيت»[7].

---

[1] ـ أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، لبنان، 1987، ص 94.

[2] ـ سورة التوبة، الآية: 105.

[3] ـ سورة الأعراف، الآية: 27.

[4] ـ سورة الأنفال، الآية: 48.

[5] ـ سورة النجم، الآية: 11.

[6] ـ نقلا عن: محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على معاني التعاريف، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 371.

[7] ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، مادة (رأى)، ج2، ص 83.

نخلص إلى أن لفظة "رؤية" في الاستعمال العربي القديم تؤدي المعاني التالية: المعاينة بالحواس أو بالعقل أو بالتخيل، وكل ما يقع عليه البصر، بالإضافة إلى كل ما يرى في المنام.

ب ـ اصطلاحا:

الرؤية السردية مصطلح حديث في الساحة النقدية الأدبية، له أهمية كبيرة في الدراسات النقدية البنوية للخطاب السردي، ذلك أنه لا يمكن إدراك المتن الحكائي إدراكا مباشرا إلا من خلال إدراك سابق عليه هو إدراك الراوي «الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها... تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها»[1]. وإدراك الراوي يتغير بتغير موقعه في المتن الحكائي، كما يتغير أيضا وفقا لاختلاف أنواع العلاقات التي يرتبط بها مع مختلف شخوص عالمه السردي المتخيل.

لقد أطلق على مصطلح "الرؤية السردية" تسميات مختلفة ومتعددة، لعل أبرزها: التبئير زاوية الرؤية، المنظور، حصر المجال...، والملاحظ على هذه المصطلحات أنها استعيرت من مجالات علمية وفنية أخرى غير الأدب، فأصل «استعمال كلمة التبئير في الفيزياء، ومعناها جعل حزمة ضوئية تلتقي في نقطة معينة»[2]، أما مصطلح "زاوية الرؤية ف «له أساسه النظري

---

[1] ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت ـالدار البيضاء، ط1، 1989، ص 284.

[2] ـ أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، ط1، 2002، ص 209.

في علم الهندسة»[1]، ومصطلح "المنظور" «مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم»[2].

وتعرف الرؤية السردية بأنها تقنية سردية من التقنيات التي يستخدمها الراوي بغرض عرض الوقائع والأحداث الخاصة بحكايته، فمن خلال زاوية نظره تتحدد معالم العالم المتخيل الذي يرويه، بشخوصه وأحداثه وفضائه الزماني والمكاني، وعلى الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي[3].

الرؤية السردية هي تلك «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها»[4] ويمكن أن تندرج ضمن لفظة "الأحداث" في هذا القول كل العناصر البنائية التي تستند إليها القصة، من فضاء زمني ومكاني، وشخوص تؤدي هذه الأحداث، ويمكن للرؤية السردية أن تتحدد من خلال وجهة نظر الراوي إلى مادة قصته، بحيث تخضع لسطوته وموقفه الفكري فلا راوي دون رؤية، ولا رؤية دون راو، إلا فيما قل وندر، وزاوية الرؤية هي «تلك النقطة الخيالية التي يرصد فيها العالم القصصي المتضمن في القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل:

1ـ الموقع الذي تقبع فيه.
2ـ الجهة.

---

(1) ـ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 16.

(2) ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 177.

(3) ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 284.

(4) ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 158.

3ـ المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى»[1].

وتكشف الرؤية السردية عن «وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا، تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا بغرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية»[2].

ومن هنا تبرز أهمية وضرورة دراسة الرؤية السردية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية التي تقدم إلى القارئ أو المتلقي عالما متخيلا يسمو بفنيته، ويقوم الراوي بنسج تفاصيله مرحلة بمرحلة؛ ليقطع صلة المتلقي بواقعه المعيش، ويدخله قسرا إلى عالمه المتخيل.

جـ ـ الراوي:

يمثل الراوي واحدًا من أهم عناصر العمل السردي؛ فهو خالق العالم السردي، وهو المُتحكِّم في العلاقات التي تربط بين مكوناته كلها، فالمادة الحكائية لا تُقدَّم بشكل مُحايد بل تُقدَّم عبر منظور ما ـ هو منظور الراوي ـ مما يعني أن إدراكنا للمادة الحكائية هو إدراك غير مباشر يقدِّمه كائن وسيط ـ هو الراوي ـ بين المروي له والعالم الحكائي.

يقصد بـ"الراوي" ذلك «الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد وهناك على الأقل سارد واحد، لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم أو لمسرود واحد

---

[1] ـ عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 19.

[2] ـ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 116، 117.

بذاته»[1]، ودرجة قرب الراوي من أحداث قصته أو بعده تؤثر تأثيرا كبيرا في زاوية النظر إليها، فالسرد تتحدد هويته من خلال موقع الراوي وزاوية نظره، فلا سرد من دون راو له، ولا يشترط أن يحمل اسما معينا كباقي الشخوص الحكائية الأخرى، فيكفي فقط أن يتمتع بصوت يصوغ بواسطته أحداث مرويه.

يعد الراوي «وسيلة أو أداة فنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصته»[2]، فهو إذن تقنية من التقنيات السردية التي يستخدمها المؤلف المادي من أجل إدخال صوت لساني يضطلع بمهمة كبرى هي صوغ السرد، فالروي "كائن ورقي" شأنه شأن بقية الشخوص التي تعيش ضمن فضاء القصة التي يرويها. وهذا الصوت صوت خفي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه[3]، يتستر وراءه المؤلف المادي ـ الكاتب ـ من أجل تقديم عمله الأدبي، فهو الذي يتبنى سرد الأحداث، ووصف الأماكن وتقديم الشخوص الحكائية، ونقل كلامها وأفكارها ومشاعرها...، كما أنه مسؤول أيضا عما ينتظم في المروي من مستويات فنية: كالحذف والاسترجاع والاستباق والرسائل والمذكرات والتداعيات[4].

يتغير الراوي ويتعدد تبعا لتغير الصيغة التعبيرية وتعددها، كما تتغير وجهة النظر وتتعدد بتغير وتعدد الرواة، ولئن كان المؤلف المادي (المبدع) شبيها بالشخص الواقعي فإن الراوي شبيه بالشخصية الخيالية التي لا اسم لها ولا شيء يدل عليها في الخطاب السردي سوى تلك الملفوظات التي يستخدمها لرواية الأحداث، وهو يختلف عن الشخصية السردية التي يدل عليها الضمير أو الاسم أو ما تقوله وما تفكر فيه، وقد يختفي الراوي تماما ولاسيما عندما تتكلف

---

[1] ـ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص 157.

[2] ـ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 135.

[3] ـ ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي؛ مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 61.

[4] ـ ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 131.

الشخصية السردية بالحكي، أو عندما تتحاور مع شخوص أخرى، أو عندما تناجي ذاتها[1] فيما يعرف بالمونولوج.

وتجدر الإشارة إلى أنه كلما كان الراوي ظاهرا في بنية الخطاب السردي أصبح السرد أقرب إلى فن الإخبار أو السيرة (البيوغرافية)، وكلما كان أقل ظهورا بدا النص السردي أقرب إلى طبيعته الأدبية الإبداعية، فالمؤلف المادي في الحالة الأولى يكشف نفسه؛ إذ يمارس دور أحد شخوص قصته، وفي الحالة الأخرى يبدو أكثر انسجاما مع عالمه الإبداعي المتخيل، فيعبر عن نفسه من خلال العناصر التي تبدو مستقلة عنه.

2 ـ أقسام الرؤية السردية:

يعود الاهتمام بتقنية "الرؤية السردية" الى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وبالضبط على يد الروائي الأمريكي "هنري جيمس" "Henry James" رائد المدرسة الواقعية في الأدب الخيالي الأمريكي، حيث فتح الباب على مصرعيه أمام النقاد لدراسة الراوي وزاوية النظر فهو يرى أن الراوي الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التي ورثها عن أساليب القص القديمة، التي يدعي فيها معرفته بكل شيء في قصته[2]، وقد نادى بضرورة ابتعاد المؤلف عن التعليق، ومن أن يقيم مؤشرات يبين لنا كيف نشعر اتجاه شخوصه[3].

أما البداية الحقيقية لدراسة كل من الراوي والرؤية السردية فكانت سنة 1920م عندما نشر الناقد الانجليزي "بيرسي لوبوك" "Percy Lubbock" كتابه المعنون بعنوان "صنعة الرواية"،

---

(1) ـ ينظر: محمد سويرني، النقد البنيوي والنص الروائي،؛ نماذج تحليلية من النقد العربي؛ الزمن الفضاء السرد، ج2، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 116، 117.

(2) ـ نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 31، 32.

(3) ـ ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 203.

الذي وضع به حجر الأساس في بناء نظرية "زاوية النظر"، معتمدا في ذلك على مجموعة من الأفكار والآراء النقدية التي طورها من خلال تعمقه في دراسة نظرية سابقه "هنري جيمس".

والملاحظ أن بيرسي لوبوك " قد تجاوز أستاذه في هذه النظرية ليصل إلى مفهوم الصيغة السردية، فمزج بين مسألة الراوي والصيغ السردية ، فالراوي في نظره «قد يروي القصة كما يراها، موجها بذلك القارئ الذي يصغي إليه، وقد يروي الراوي قصته بشكل مفعم بالحيوية، حيث تتحرك شخصيات الحكاية من خلال مشاهد حية، وقد يضعف سلطان الراوي ويستدعي القارئ من المشهد ليرى المؤلف مجردا أمامه، وهكذا»[1] وقد ميز بين ثلاثة أنواع تقدم بها الحكاية، هي[2]:

1ـ التقديم البانورامي: يكون فيه الراوي مطلق المعرفة.

2ـ التقديم المشهدي: يكون فيه الراوي غائبا، وتقدم الأحداث مباشرة إلى المتلقي.

3ـ اللوحات: وهي المشاهد المسرحية التي يصبح فيها كل شيء ممسرحا سواء أكان السارد البطل أم الحدث أم الشخوص، وما إلى ذلك.

وفي سنة 1943م برز إلى الوجود كتاب نقدي مهم هو "فهم السرد الخيالي" للناقدين الأمريكيين: كلينث بروكس "Cleanth Brooks" وروبرت بن وارن "Penn Robert Warren"، اللذين اقترحا مصطلحا آخرا للدلالة على "زاوية النظر" هو "بؤرة السرد" Focus of narration"، وهذا المصطلح سيتطور فيما بعد على يد جيرار جينيت Gérard Genette".

---

[1] ـ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1972، ص 45.

[2] ـ نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 286.

وقد صنف الناقدان بؤرتين لأداء مفهوم "زاوية النظر"، وكل بؤرة منهما تنقسم إلى قسمين[1]:

1ـ بؤرة الشخصية:

أـ صيغة المتكلم: يكون السرد بصيغة المتكلم "أنا".

ب ـ صيغة المتكلم المراقب: يكون السرد بضمير المتكلم "أنا" شاهدا أو مراقبا.

2ـ بؤرة المؤلف:

أـ صيغة المؤلف المراقب: يكون السرد بحس موضوعي مراقب.

ب ـ المؤلف كلي العلم: يكون السرد بحرية، يستطيع المؤلف الولوج فيه إلى العالم الداخلي لشخوصه.

أما "جيرار جينيت" فقد رفض استخدام مصطلحات "الرؤية والحقل، ووجهة النظر"، وذلك باعتبار أنها مصطلحات تتضمن مضمونا بصريا، وعوضها بمصطلح آخر هو "التبئير"[2]، وجاء تصنيفه كالتالي[3]:

1ـ الحكاية غير المبأرة (التبئير الصفر).

2ـ الحكاية ذات التبئير الداخلي: وينقسم هذا النوع إلى ثلاثة أقسام:

أـ تبئير داخلي ثابت: يجعل الرؤية السردية منحصرة في وعي الراوي.

ب ـ تبئير داخلي متغير: يتوزع فيها بين رؤية الراوي وشخوص أخرى في العمل السردي.

---

[1] ـ نقلا عن: يحي عارف الكبيسي، المقولات والتمثلات والأوهام؛ دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشروق الثقافية، بغداد العراق، 2009، ص 54.

[2] ـ ينظر: جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 59، 60.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 60.

جـ ـ تبئير داخلي متعدد: وفق وجهات نظر شخوص متعددة، فيعرض حدث واحد مثلا مرات متعددة حسب الشخصيات المشاركة فيه، كما في الروايات المبنية على الرسائل المتبادلة بين شخصياتها.

3ـ الحكاية ذات التبئير الخارجي: يعتمد أسلوب السرد فيه على تكتم الشخصية وعدم إفصاحها عما لديها من أفكار وعواطف، وغالبا ما تتميز الشخصية في هذا النوع من الروايات بالغموض والإبهام.

أما الناقد الروسي بوريس توماشفسكي "Boris Tomashevsky" فقد ميز بين نمطين من السرد: سرد موضوعي وسرد ذاتي، «ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي، متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي»[1].

ولقد قدم أيضا الناقد الفرنسي جون بويون "Jean Bouillon" في كتابه (الزمن والرواية[2]) تصوره الخاص لزاوية النظر، حيث قسمها بحسب طبيعة علاقة الراوي بالشخوص من ناحية معرفته بالوقائع والحقائق، وهذه الأقسام هي[3]:

1ـ الرؤية من الخلف: وفي هذه الرؤية تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخوص، ولهذه الرؤية درجات مختلفة، إذ «يتجلى تفوق السارد علما، إما في معرفته بالرغبات السرية لدى

---

[1] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46.

[2]-Jean Bouillon, Temps et roman, Gallimard, Paris, 1946.

[3] ـ ينظر: مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 58، 59.

إحدى شخصياته الروائية، التي قد تكون غير واعية برغباتها، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها»[1].

2ـ الرؤية مع: وهي الرؤية التي يقدم فيها السارد شخوصه بحيث لا يعلم إلا ما تعلمه هذه الشخوص، فهو لا يملك القدرة على تفسير الأحداث أو التنبؤ بما سيحدث لاحقا، ويستخدم هذا النوع من الرؤية «ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع»[2].

3ـ الرؤية من الخارج: وهي الرؤية التي يكون فيها السارد لا يعلم شيئا عن سير أحداث قصته ولا عن شخوصه إلا ما يظهر منها فقط، ويبدو أن «جهل الراوي شبه التام، هنا، ليس إلا أمرا اتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه»[3].

أمـا الناقد الأمريكي نورمان فريدمان "Narman Friedman" فقد توسع في دراسته الموسومة بعنوان: "وجهة النظر في الرواية: تطور المفهوم النقدي في نظرية الرواية" في تقسيم أنواع الرواة، إذ صنفهم إلى ثمانية أنواع، هي[4]:

1ـ المعرفة الكلية للراوي "Editorial Omniscience": وفيها يكون الراوي قادرا على التحرك والتنقل بحرية في فضاء نصه السردي الزماني والمكاني، كما أنه قادر على معرفة كل ما يتعلق بشخوصه سواء أكانت ظاهرة أم مخفية.

---

(1) ـ المرجع السابق، ص 58.

(2) ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 48.

(3) ـ المرجع نفسه، ص 48.

(4) ـ Narman Friedman, Point of view fiction, The development of a critical concept on the theory of the novel, Philip stevick, The free press, New York, USA, 1967, pp 118 ـ 120.

2ـ الراوي ذو المعرفة الكلية المحايدة "Neutral Omniscience": وفيها لا يتدخل الراوي مباشرة في الأحداث؛ إذ يقوم بتحليلها وتلخيصها بعد حدوثها، ويروي الأحداث بضمير الغائب وبشكل محايد من غير تدخل.

3ـ صيغة الأنا الشاهد "I as witness": وفيها يستخدم الراوي ضمير المتكلم "أنا"، فهو شاهد على الأحداث ولكن لا يعلق عليها أو يتدخل فيها بالتحليل والتلخيص، والراوي في هذه الصيغة ليس من شخوص النص السردي.

4ـ صيغة المتكلم "أنا" البطل "I as protagonist": وفيها يكون الراوي مشاركا في الأحداث مع بقية الشخوص الأخرى، بحيث يكون هو الشخصية المحورية والرئيسة في النص السردي.

5ـ الراوي ذو المعرفة الكلية المتعددة الانتقاءات: Multiple sélective omniscience": وفيها تقدم القصة كما تعيشها الشخوص عبر ألسنة رواة متعددين.

6ـ الراوي ذو المعرفة الكلية الانتقائي "Selective omniscience": وفيها يسلط الراوي الضوء على شخصية مركزية واحدة وثابتة، نرى القصة من خلال زاوية نظرها.

7ـ الصيغة الدرامية "The Dramatic mode": وفيها لا نرى إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما عن أفكارها الداخلية وعواطفها فهي لا تظهر إلا إذا أظهرتها هذه الأقوال والأفعال.

8ـ الكاميرا "The Camera": وهي صيغة تستخدم في السينما، حيث يكون فيها الراوي مصورا للمشاهد من دون تدخل منه لا بالتحليل ولا بالتلخيص، فيصبح كآلة الكاميرا يصور ما رأته عيناه فقط.

أما تزيفيتان تودوروف "T. Todorov" فقد استعاد تصنيف جون بويون " Jean Bouillon" للرؤى، مضيفا إليه بعض التعديلات الطفيفة، وأقام تصنيفه التالي[1]:

1ـ السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف عند بويون): وفيها يعلم السارد أكثر مما تعلمه الشخوص في حكايته، ويستعمل هذا النمط من الحكي في السرد الكلاسيكي غالبا، حيث يكون السارد كلي المعرفة يرى كل شيء ويعرف كل رغبات شخوصه سواء المعلنة أم السرية، بل يتعدى ذلك إلى معرفته لأفكارها وعواطفها، كما يسرد أيضا أحداثا لا تدركها بمفردها.

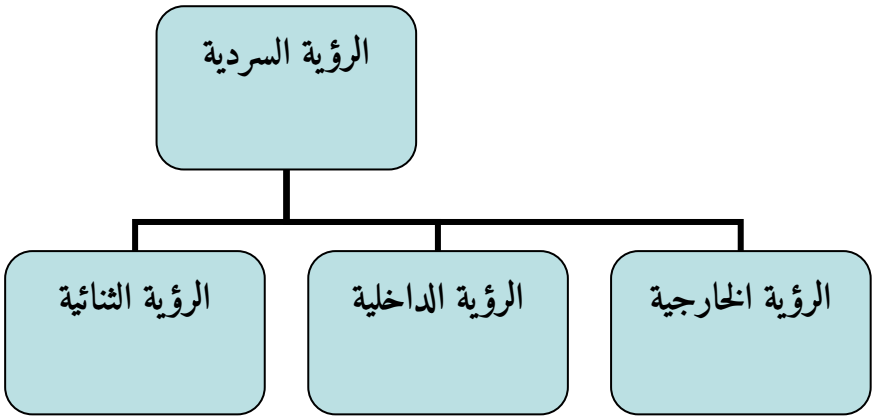
2ـ السارد = الشخصية (الرؤية مع عند بويون): وفيها تكون معرفة السارد بقدر ما تعرفه الشخصية في نص حكايته، بحيث لا يستطيع أن يقدم لنا أي تفسير لأي حدث إلا بعد أن تصل إليه تلك الشخوص، وفي هذه الحالة تسرد الأحداث بواسطة ضمير المتكلم المفرد.

3ـ السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج عند بويون): حيث يعرف السارد أقل مما تعرفه أي شخصية من شخوص النص السردي، وقد يصف لنا ما يراه أو يسمعه، وهذه الصيغة لا تعدو أن تكون صيغة اتفاقية، لأن سردا ينحصر فقط في هذا الوصف الحسي الخارجي (السمع والرؤية) غير مقبول تماما، ولكنه موجود كضرب من ضروب الصياغة السردية، والسارد في هذه الحالة شاهد ولكنه لا يعرف شيئا بل إنه لا يريد أن يعرف شيئا.

وبالنظر إلى ما سبق من أفكار وآراء نستطيع القول: بأن الرؤية السردية في مجموعة: ديوان الأساطير: سومر وأكاد وآشور تتحدد في ثلاثة أقسام، نستطيع تلخيصها في الشكل التوضيحي الآتي:

---

[1] ـ ينظر: تزيفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992، ص 58- 60.



ـ الشكل (2): الرؤية السردية في ديوان الأساطير؛ سومر وأكاد وآشور.

1.2ـ الرؤية الخارجية Vision externe: وهي رؤية يقدم فيها الراوي الأحداث من الخارج؛ إذ يظهر فيها عارفا عالما بكل ما يتعلق سواء بشخوص حكايته أو أحداثها، فهو يملك القدرة على الولوج إلى داخل العوالم الباطنية للشخوص، فيعرف أفكارها وعواطفها ورغباتها الدفينة التي لا تعرفها الشخوص الأخرى، وهذا الأسلوب يعتمد على استخدام الضمير "هو" فـالـ"هو" في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي "كان"، الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، ويبدو هذا الزمن على الأقل من الوجهة النظرية مفصولا عن الأديب سابقا عليه، رغم أنه ليس إلا خدعة سردية وتقنية روائية للتعامل مع الزمن[1]. وتجدر الإشارة إلى أن السرد التقليدي ألف استخدام هذا النوع من الرؤى.

والراوي في الرؤية الخارجية واحد من اثنين:

أـ الراوي العليم بكل شيء.
ب ـ الراوي الشاهد.

أـ الراوي العليم بكل شيء Narrateur connaissant: ويسمى بمصطلح آخر هو "الراوي التقليدي"، وهو راو غير متضمن في القصة التي يرويها، مفارق لمرويه، راو إطاري

---

[1] ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 154.

يستهل سرده دون أن يشير إلى نفسه أو يحدد هويته[1]، يسقط المسافة بينه وبين ما يرويه فنراه تارة يحلل أحداث قصته وتارة أخرى يلخصها بحسب ما يراه مفيدا لها، وقد يلجأ إلى رواة آخرين ليحافظ على مسافة معينة مع ما يرويه[2].

ويستخدم هذا النوع من الرواة ضمير الغائب "هو أو هي"، وهو أبسط الصيغ الأساسية للسرد وأكثرها توظيفا واستخداما من طرف الأدباء، وبخاصة في السرد القديم، وأيسرها فهما على المتلقي، فضمير الغائب يعد بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الكاتب ليمرر من خلاله ما يريد من أفكار أو مواقف أو آراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا[3].

وقد وصف ضمير الغائب "هو أو هي" بأنه «سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السراد وأيسرها استقبالا لدى المتلقين»[4]، فهو يتيح للراوي معرفة كل شيء عن «شخصياته وأحداث عمله السردي، ذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس... وذلك بما هي مجرد أدوات ورقية... لا حول لها ولا طول تأتمر بأمره»[5].

لا يظهر الراوي العليم بكل شيء في القصة كشخصية من الشخوص المشاركة فيها وإنما يتحقق وجوده من خلال التعليقات والأوصاف التي يسوقها والأحكام التي يبديها، وهو ينتقل عبر الزمان والمكان دون مشقة «وهو ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، ويسير بمشيئته قصة حياتهم»[6].

---

(1) ـ ينظر: محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي؛ دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 106.

(2) ـ ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 294.

(3) ـ عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 192.

(4) ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 177 .

(5) ـ المرجع نفسه، ص 178، 179.

(6) ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 289.

يفرد الراوي في مجموعة "ديوان الأساطير: سومر وأكاد وآشور" مساحة واسعة للراوي العليم بكل شيء، ويسند إليه مهمة سرد الكثير من الأساطير، فهو عارف بكل أحداث أساطيره السابقة منها واللاحقة، ففي أسطورة "إحياء بلاد دلمون، أنكي[1] ونينخورساج[2]" يتحدث عما كانت عليه منطقة "دلمون **Dilmun** "[3] قبل وجودها، فيقول:

في دلمون قبل ذلك، لم يكن أي غراب ينعق

ولم يكن أي حجل يغرد

لم يكن هناك أي أسد يفترس

لم يكن هناك أي ذئب لينقض على الحملان

[...]

لم تكن هناك أية مياه صافية لتصب في المدينة

لم يكن أحد يجتاز النهر صارخا: ((هيا! ارفع!))

ولا أي مناد ليقوم بدورته

لم يكن هناك أي منشد جوال ليسمع مرثاته

أو ليطلق بعض الآهات على مدخل المدينة[4].

فالراوي في هذا المقطع السردي يرجع بالمروي له إلى ما كانت عليه منطقة "دلمون" إذ كانت منطقة جرداء لا حياة فيها، وذلك بسبب عدم وجود الماء، فبفقدانه تختفي جميع مظاهر

---

(1) ـ **أنكي Enki:** إله المياه السفلية العذبة، هو أيضا اله الذكاء ومهارة الصنع والخلق، ينظر: الديوان، ك1، هامش ص 23.

(2) ـ **نينخورساج Ninhursaj:** آلهة وسيدة الجبال، ينظر: قاسم الشواف، ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، ك1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1996، هامش ص 26.

(3) ـ **دلمون Dilmun**: هي التسمية السومرية لمنطقة الشمال الشرقي من شبه الجزيرة العربية، ينظر: الديوان، ك1، هامش ص 24.

(4) ـ الديوان، ك1، ص 27، 28..

الحياة من بشر وحيوانات وطبيعة، فيقرر الإله "أنكي" وزوجته "نينخورساج" إحياءها، فيطلب من الإله "أوتو[1]" إخراج الماء من تلك الأرض، يقول:

من مقره السماوي
أخرج أوتو المياه الحلوة من الأرض
من فوهات تنبعث منها
جعلها تصل إلى صهاريج متسعة
فأستهلكت المدينة منها كميات وافرة
بلد دلمون استهلكتها بكميات وافرة
فتحولت أبار مائه الحامزة إلى أبار مياه حلوة
وجلبت حقول حصاده كميات كبيرة من الحبوب
[...]
نعم! هذا ما حدث آنذاك بفضل أوتو[2].

فالراوي في هذه الأسطورة لا يظهر كشخصية من شخوص أسطورته، وإنما يتخفى وراء الضمير "هو" ليمرر من خلاله ما يريد من أفكار وحقائق يقدمها للمروي له، فهو غير مشارك في هذه الأحداث بتاتا، ينتقل بحرية من الزمن الحالي إلى الزمن الماضي، ومن المكان الآني إلى ما قبل المكان، دون أن يشير إلى ذاته، ويروي للمروي له أحداثا يكـاد يكون من المستحيـل ـ على أي كان ـ تفسير من أين له أن يعرف كل شيء، ومن أين تأتيه كل تلك المعلومات، بل يتعدى هذا ليصل بعلمه إلى معرفة ما يختلج في نفوس شخصياته الأسطورية من أفكار أو عواطف أو أحاديث نفس (مونولوج)، فينكشف الحجاب أمامه ليطلع المروي له بها من أجل تقديم

---

(1) ـ **أوتو Utu:** إله الشمس السومري، ينظر: الديوان، ك1، هامش ص 28.
(2) ـ الديوان، ك1، ص 28.

أسطورته تقديما شاملا كاملا يسهل به مهمة فهم ما يقوله، ويغني المروي له عن السؤال، ففي أسطورة "نينورتا[1] وعقابه" يقول الراوي:

هكذا كان يتكلم أمار- أنزو، ولكن

نينورتا بقي صامتا

ومع ذلك كان نينورتا - باشيشنا آسف بداخله

لأن السلطات لم تبق له في يده هو

ولم يحصل منها على أية سيادة[2].

فالراوي في هذا المقطع السردي استطاع أن يلج إلى أعماق نفسية شخصية الإله "نينورتا"، ليُعرف المروي له بحالة الأسف الشديد التي كان يشعر بها، نتيجة عدم احتفاظه بـ "لوحة الأقدار"التي أخذها من عدوه الطائر "أنزو[3]"، ثم يكمل إبراز هذه الحالة النفسية الداخلية الكئيبة بقول:

ولكن البطل، بداخله

لم يكتف قط بهذه الوعود

وفجأة؟ اصفر وجهه وامتقع من الاستياء

واستدار دون أن ينبس بكلمة

حول المطامع التي صدمت والغيظ المكتوم

وأعمل فكره في نوايا شائنة؟

ومع ذلك وعلى الرغم من ثورته على العالم أجمع

---

[1] ـ **نينورتا Ninurta:** سيد الأرض، وهو إبن الإله إنليل المنتصر على الطائر أنزو، ينظر: الديوان، ك2، هامش ص470.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 472.

[3] ـ **أنزو Anzou**: طائر خرافي غريب الشكل، انتصر عليه الإله "نينورتا".

لم يحدث بذلك أحد

محتفظا بمرارته لنفسه[1].

يدخل الراوي إلى صميم ذات شخصية الإله "نينورتا"، متوقفا عند بعض العلامات اللغوية التي تكشف عن وضعه بأنه "راو عليم بكل شيء"، فيرصد للمروي له حالته النفسية بالنظر إلى وضعيته الجسدية التي اصفر فيها وجهه من الاستياء والغضب، نتيجة انهيار أحلامه في السلطة والنفوذ، بل وزاد من حدة غضبه تلك الوعود التي منحت له، فأدى هذا الأمر إلى شعوره بالثورة على العالم أجمع، ولكنه لم يحدث أحدا بهذا الأمر، تاركا هذه العواطف تحترق بداخله، ليأتي الراوي ليُسمع الصوت الباطني للإله "نينورتا" للمروي له؛ إذ من المستحيل معرفة ما يدور في خلد هذه الشخصية من غير الموقع الذي اتخذه وهو موقع "الراوي العليم بكل شيء".

هذا الموقع يتعامل فيه الراوي مع عالم محكيه كمن يحمل آلة تصوير "كاميرا"، يقوم بتوجيهها نحو الشيء المصور بدقة متناهية، مستعملا فنيات التقاط الصور بتحريك الكاميرا يمينا ويسارا، من الأسفل ومن الأعلى، فيلتقط في البدء صورة شاملة ثم ينتقل بعد ذلك إلى تكبير الشيء أو التقاط أدق التفاصيل، وليس هناك ما يمنع هذا الراوي "العليم بكل شيء" من عرض تعليقاته وآرائه، ففي نص أسطورة "قلق الأم على ابنها المسافر" الذي ألفه "لودينجيرا[2]"، نجده يستعين بالسرد التصويري، فيصف أمه لرسوله وصفا فنيا يدل على مدى حبه واشتياقه لها، من أجل تسليمها رسالته ليطمئن قلبها عليه، يقول:

أمي هي نور الأفق الشديد الإضاءة

إنها وعلة الجبال

نجمة الصباح التي تتألق

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 474.

[2] ـ **لودينجيرا Ludingirra:** بمعنى رجل الإله، ينظر: الديوان، ك4، هامش ص 119.

إنها ينع[1] ثمين، إنها زبرجد مارهاشي

إنها حلى العقيق التي تحمل البهجة

[...]

إنها عصا من ذهب وفضة براقة

إنها تمثال كامل الجمال، كامل البهاء

إنها ملاك رخامي على قاعدة من لازورد

[...]

أمي هي المطر في فصله الملائم، إنها

الماء (محيي) الحب المدفون

إنها حصاد وفير، شعير فائق الجودة

إنها عاشقة وقلب محب لا ينضب فرحه

إنها بشارة السجين العائد إلى أمه[2].

لقد وفّق الراوي باختيار موقع "الراوي العليم بكل شيء"، ذلك أنه يهدف من خلاله إلى رصد تلك الأسباب التي أدت إلى نشوء مختلف الظواهر الكونية والطبيعية والاجتماعية وهذا الرصد يحتاج إلى نظرة شمولية من الراوي ليستطيع التنقل بسهولة بين الزمن الماضي والزمن الحالي، وبين الأماكن كيف كانت وكيف أصبحت، كما يستطيع كذلك الدخول إلى العوالم الباطنية لشخوصه الأسطورية ـ التي تكون في العادة من الآلهة ـ لإبراز حالاتها النفسية المعقدة التي تمتزج فيها الكثير من العواطف والمطامع الخفية، أو لعرض مناجاتها لنفسها (مونولوج)، هذا كله من أجل تقديم مادة أسطورته تقديما دقيقا يغني المروي له عن طرح تساؤلات أخرى حولها، ذلك أنها هي في الأصل إجابة عن تساؤلات طرحها الإنسان في الزمن الماضي.

---

[1] ـ **الينع:** العقيق الأحمر.

[2] ـ الديوان، ك4، ص 121، 122.

ب ـ الراوي الشاهد Narrateur témoin:

الراوي الشاهد هو راو حاضر في سرده لكنه لا يتدخل فيه، يقوم بعملية السرد من خارج الحدث الأسطوري، فلا يتدخل في سير الأحداث بالتفسير والتحليل والتعليق، بل يكتفي فقط بتأدية وظيفة هامة من وظائف الرواة هي: وظيفة التسجيل، فتبدو «عيناه أشبه بعدسة تصوير تلتقط ما يظهر أمامها من صور ومشاهد»[1]، وبهذا يضع مسافة بينه وبين ما يراه أو من يروي عنه، مستخدما «رؤية حسية بصرية تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور وأشياء ومشاهد»[2].

تروي لنا أسطورة "نينورتا يخضع شعب الحجارة" على لسان راو شاهد على ما حدث في عصور سابقة، عندما كانت الصخور والجبال تمثل شخصيات محاربة، فقد حاولت الانتفاض على الإله "نينورتا" والثورة على مشيئته الإلهية، لكنه أخمد نار هذه الثورة "الجبلية"، وعين بعد ذلك أقدار هذه الحجارة ومصائرها، فكل حجر شارك في هذه الثورة عاقبه، بينما قرر مصيرا نبيلا للأحجار التي حافظت على ولائها له.

ففي بداية هذه الأسطورة يصف الراوي الشاهد الإله "نينورتا" وهو جالس مع آلهة آخرين، يقوم بدوره الإلهي في معبد "الإيكور[3]"، فيقول:

ملك هو! نور ساطع وبهي
نينورتا الأول، ذو العزم الذي لا يضاهى

---

(1) ـ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 100.

(2) ـ آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص 61.

(3) ـ **معبد الإيكور Ekur:** هو بيت الجبل، وهو أيضا معبد الإله إنليل، ينظر: الديوان، ك3، هامش ص34.

أنت وحدك طوعت الجبل

أنت الجائحة! التنين العنيد

تقضي على المنطقة الثائرة

[...]

أيها الإله ذو الساعد القوي

القادر على إشهار السلاح القاتل

[...]

أنت البطل الذي لف الجبل كريح الجنوب

[...]

أنت الذي جعلت المنطقة المتمردة تغرق

في الظلام وطوقت جيوشها[1].

يسهب الراوي الشاهد من خلال هذا المقطع الاستهلالي لهذه الأسطورة في مدح الإله "نينورتا" والثناء على مقدرته، وكأنه حاضر معه في معبد "الإيكور"، جاثم تحت قدميه يقدم له أسمى آيات المدح والثناء، فهو يثني على سطوته ومقدرته العظيمة التي مكنته من إخماد ثورة "أصحاب الحجارة"، ثم يكمل سرد أسطورته باتخاذ موضع "الشاهد" الذي ينقل للمروي له ما حدث وكأنه شخصية حاضرة في الحدث ماثلة في نص الأسطورة، مع أنه راو يتخذ زاوية نظر خارجية، فيقول:

عندما كان في ذلك اليوم

جالسا على عرشه السامي، ينبعث

منه نور خارق للطبيعة

---

(1) ـ الديوان، ك3، ص 54، 55.

حيث كان يشهد بارتياح وبهجة

احتفالا على شرفه

وحيث كان مع آن[1] يتنافس على

تجرع الشراب اللذيذ[2].

ثم ينتقل الراوي الشاهد بعد ذلك إلى تصوير المعركة التي دارت رحاها بين الإله "نينورتا" و "أصحاب الحجارة" تصويرا دقيقا، يُخيل للمروي له بأن هذا الراوي شاهد على ما حصل آنذاك، فيصور مدى هولها بقوله:

بينما كانت هراوته تجابه أعداءه

وعندما قبض على الإعصار والعاصفة

كلفهما (بأحداث) الجائحة

وتلك كانت بضخامتها التي لا تقاوم

تستفحل في مقدمة البطل

تحرك غبار الأرض وتعيده إليها

كانت تملأ التجاويف وتسوي كل شيء

كانت تمطر جمرا وتلهب البرق

لتلتهم البشر بكل نار

كانت تقتلع أعلى الجذوع وتكتسح الغابات

والأرض كانت تبقر أحشاءها

وتطلق صراخا حادا

ونهر دجلة كان يدوم هائجا

---

[1] ـ **آن:** إله السماء السومري، ينظر: الديوان، ك3، هامش ص 53.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 56.

موحلا ونتنا[1].

وتنتهي الأسطورة بمقطع ختامي، يبرز من خلاله أن أحداثها وقعت تحت أنظار راو شاهد عليها من بدايتها إلى نهايتها، فيقول:

هذا نشيد شير- سود[2] **احتفاء**

بنينورتا[3].

أما في نص أسطورة "الحوارية البابلية حول العدالة الإلهية"، فنجد الراوي يقدم للمروي له حوارا فلسفيا ووجوديا دار بين شخصيتين رئيستين، الأولى شكاكة ويائسة وسيئة الحظ، أما الشخصية الأخرى فهي مؤمنة بالعدالة الإلهية ومتفائلة، فمن خلال تقديم هذه "الحوارية" نستمع لصوت الراوي وكأنه شخصية ثالثة حاضرة وشاهدة على هذا النقاش والحوار، وقد اكتفى الراوي برصد ما حدث دون أن يتدخل بالتعليق على الأحداث أو تفسير ما يقال، فيقول على لسان الشخصية الأولى:

منذ أيام شبابي الأولى توجهت بنفسي

نحو إرادة الإله

بالتعبد والصلاة بحرارة وورع، وفتشت عن الآلهة

ومثل نير حملت عبوديتي دونما فائدة

ولم يمنحني الإله غير العوز عوضا عن الغنى

فالأكسح يفوقني والمجنون يسير أمامي

والنذل يبلغ القمة وأنا ينتقص من قدري[1].

---

(1) ـ الديوان، ك3، ص 61.

(2) ـ **شير- سود Shir. Sud:** نغم موسيقي أو وزن شعري، ينظر: الديوان، ك3، هامش ص 105.

(3) ـ الديوان، ك3، ص 105.

ترد عليها الشخصية الأخرى مباشرة، فتقول:

أيها الرجل الفاضل (على الرغم) من ذكائك
فكل ما تكرره هنا باستمرار لا معنى له
لقد تخليت عن الحق وهزأت بنوايا الإله
وفي داخلك نسيت الأنظمة الحقيقية
لاحتفالات الآلهة
مقاصد الإله هي بعيدة عنا كما هي
بعيدة أعماق السماوات
لا يسعنا أن نسمع ما يخرج من فم الآلهة
ويبقى البشر عاجزين عن فهمها[2].

2.2- الرؤية الداخلية Vision interne:

يظهر الراوي في الرؤية الداخلية وهو يقدم الأحداث برؤية ذاتية أو من خلال أحد الأطراف المشاركة في النص[3]. وبذلك يتم «إقصاء دور الراوي العليم، ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي»[4].

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 456.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 456.

[3] ـ ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، د.د.ن، المغرب، ط1، 1982، ص 189.

[4] فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1992، ص 183.

ويعتمد الراوي في سرد أحداث قصة على ضمير المتكلم "أنا/ نحن"، لأن ضمير المتكلم «يكشف في الغالب عن تماهي البطل والراوي، فالراوي غالبا ما يتحدث عن تجربته وهمومه الشخصية»[1]، كما أنه يمتلك «القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية»[2].

إن لجوء الراوي إلى استخدام الرؤية الداخلية في نصوصه الأسطورية يمنح للمروي له القابلية لتصديقها والإيمان بها، بحيث تمنحه «أكبر مقدار ممكن من الإحساس بالمشاركة»[3].

ولهذا النمط من الرؤية السردية أنواع متعددة يمكن حصرها فيما يلي:

أ- الرؤية الداخلية باستخدام ضمير المتكلم.
ب- الرؤية الداخلية باستخدام الرسائل.
ج- الرؤية الداخلية باستخدام صيغة الشخص الثالث.

أ- الرؤية الداخلية باستخدام ضمير المتكلم:

في هذا النمط من الرؤية الداخلية يضع الراوي نفسه في موقع الشخصية البطلة، ويقدم مختلف الأحداث القابلة للتفسير والتأويل بصيغة ضمير المتكلم "أنا/ نحن"، وهذا يعني أن الراوي قد منح لنفسه القدرة الكاملة في التحكم في سرد كل الأحداث في النص الأسطوري.

---

(1) مجموعة من المؤلفين، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، دار الحوار، سوريا، ط1، 1992، ج3، ص 1989.

(2) ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 184.

(3) ـ سين أولتنبرد، ليزلي لوميس، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الحرية للطباعة، العراق، ط1، 1993، ص 150.

مثل هذا النمط يظهر في العديد من الأساطير لعل أهمها أسطورة:"إنانا/ عشتار تمجد نفسها"، التي تتحدث عن تمجيد "عشتار" نفسها دون أن تنسى مزاياها القتالية، مذكرة بإخضاعها لإله الجبل، ومفاخرة بأنها ابنة الإله إنليل"البطلة وابنة "سين" الباسلة، إنها تحفة الإله "أنكي"، تقول:

أو لست صاحبة السيادة، أنا البطلة

أو لست الإلهية، أنا ابنة موليل المقدامة

[...]

المياه التي أعكرها، لا يعود إليها الصفاء أبدا

النار التي أشعل، أبدا لا تنطفئ

[...]

المدينة التي أنهبها لن ترفع رأسها أبدا بعد ذلك

[...]

أنا صاحبة السيادة، عندما أطلق صراخي للمعركة

عندما في قلب الجبال أصرخ

فآلهة الجبل تأتي آلهة الجبل

للمثول أمامي

[...]

من طرف موليل أنا الابنة البطلة

من جهة أبي سين أنا الابنة المقدامة

أنا صاحبة السيادة، أنا تحفة نوديمود[1].

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 277، 279.

على هذا المنوال، تسترسل الآلهة "إنانا/ عشتار في تمجد نفسها"، مستخدمة ضمير المتكلم "أنا" الذي يظهر بوضوح في مختلف المقاطع السردية في هذه الأسطورة، فتنكشف "إنانا/ عشتار" أمام المروي له من خلال سماتها وأفعالها، من خلال استخدام صيغة ضمير المتكلم الواردة في الأفعال الآتية: (أعكرها، أشعل، أنهيها، أطلق، أصرخ).

كشفت الرؤية الداخلية باستخدام ضمير المتكلم حالة الراوي الذهنية، إذ حرصت على تقديم مشاعره ودوافعه وردود أفعاله وأسراره، وهذا ما يظهر جليا في نص"أحيقار الآشوري"[1]. حيث نجد أن فردية الراوي قامت بسرد جميع أحداث الأسطورة من بدايتها إلى غاية نهايتها باستخدام ضمير المتكلم "أنا"، فالراوي هنا ليس شخصية ثانوية كبقية الشخوص المشاركة في أحداث الأسطورة، بل هو الشخصية المحورية التي ستسرد قصتها بنفسها، إنه يرى كل ما يدور حوله من شخوص وأشياء وأحداث من وجهة نظره الخاصة.

فالنص الأسطوري يبدأ بمقدمة استهلالية قصيرة لينتقل بعدها الراوي إلى سرد قصة "أحيقار" كما يرويها بنفسه ضمن خمسة وثلاثين فصلا تتخللها مرحلتان من عرض محتوى حكمة "أحيقار"، تشكل الدفعة الأولى من الحكم الفصل الثالث، وتحتوي على خمسة وتسعين حكمة يتلوها الراوي باستخدام ضمير المتكلم، وهذه المجموعة الأولى من حكم "أحيقار" موجهة لبناء شخصية ابن أخته "نادان" وترسيخ قواعد الأخلاق الحميدة وحسن التصرف فيه.

تابع بعد ذلك "أحيقار" سرد قصة خيانته من قبل ربيبه، مما أدى إلى اتهامه بالخيانة من قبل الملك والحكم عليه بالموت إلا أن جلاد المملكة "نابوسيماك" آمن ببراءة "أحيقار" ولم ينفذ ضده حكم الإعدام، مما اضطره إلى الاختفاء لفترة زمنية، ليعود بعد ذلك إلى الظهور في الوقت المناسب لإنقاذ مملكته من تهديد "فرعون" مصر، ومن ثم عودته المظفرة من مصر ومعاقبته ابن أخته "نادان".

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 371.

ب - الرؤية الداخلية باستخدام الرسائل:

تمثل الرسائل منطوقا فرديا خاصا بشخصية من شخوص الأساطير، ولها وظائف متعددة بتعدد استخدامها، فمن خلال الرسائل تستطيع الشخصية الأسطورية الكشف عن الحدث وتقديمه، وهي خالية من السرد كذلك، فهي تحكي عن أشياء كان من المفروض أن تكون لذلك فهي تأتي بصيغ مرتبطة بالإثبات والأمر والنهي، وهي بحكم كونها وحدة منغلقة فإنها تحدث انقطاعا في استمرارية السرد، ومن بين أهم مميزات الرسائل في النصوص الأسطورية التي بين أيدينا ما يلي:

1 - تبدأ الرسالة غالبا في الأساطير بعبارة تدل على معنى الإخبار أو الإبلاغ، مثل: "كرر ما سأقوله لك، أخبر، أبلغ..." وكل هذه العبارات تدل دلالة مؤكدة على النقل الشفوي لها، أي أنها غير مدونة في قراطيس أو أوراق، مما يمنح لها طابعا شخصيا وسريا.

2 - يتم نقل الرسائل بين المرسل والمرسل إليه على طريق وجود شخص ثالث، وهو عادة من المقربين من الرسل قد يكون وزيرا أو الخادم الشخصي للمرسل.

3 - تكرار نص الرسالة مرات عديدة في نص الأسطورة الواحدة، مما يمنح لها دلالة الأهمية في مجرى الأحداث فيما بعد، ومن بين الرسائل الأسطورية التي نجدها في مدونة الدراسة، رسالة الإله "إنليل" لوالدة"سود"، في أسطورة "زواج إنليل من سود الجميلة"، فهذه الأسطورة تروي قصة فتاة جميلة أثارت إعجاب "الإله إنليل"، بعد أن أجتاز "بلاد" سومر" كلها باحثا عن زوجة له، ونظرا لعفتها وبراءتها يضطر "الإله إنليل" إلى توجيه رسوله وخادمه الأمين "نوسكا" إلى والدتها لطلب يدها رسميا، محاولا التكفير عن خطئه، لأنه أعتقد حين التقى بها للمرة الأولى أنها من بنات الهوى وهي في الحقيقة ابنة العائلة الحاكمة لمدينة "إيريش"، يقول:

أسرع يا نوسكا أطلب منك أن تسرع

إليك تعليماتي

توجه مسرعا إلى إيريش، ذات الأسس القديمة

مدينة نيسابا

وأمامها كرر دونما تأخير ما سأقوله لك

((عازب أنا، أعلمك عن رغبتي

في الرسالة التالية:

أريد أن أتزوج ابنتك: امنحيني

موافقتك

أرسل إليك هذه الهدايا الشخصية

وتقبلي أيضا هداياي من أجل العرس

أنا إنليل وليد أنشار ذي الجلال الرفيع

ملك السماء والأرض[1].

لترد عليه السيدة العظيمة "نيسابا السيدة" مع رسوله بقولها:

أيها المستشار الجدير بملكه

الساهر دوما على تنفيذ أوامره

...ماذا أقول عن طلب الملك

الذي تلقته خادمتك

إذا ما كان كلامك صادقا

ولم تكذب قط

كيف يمكنني رفض من يمنحني نعما

رائعة كهذه

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 52.

... كما أن الإهانة محتها هدايا العرس

والهدايا الشخصية

قل له إذن: سوف أكون حماتك

فلتتحقق أمنيتك[1].

وتتكرر هذه الرسالة مرتين في النص الأسطوري: الأولى: للخادم نوسكا والأخرى: لإنليل، والملاحظ لهاتين الرسالتين استخدام الراوي لضمير المتكلم "أنا"، بالإضافة إلى الأفعال المستخدمة لهذه الصيغة وهي: «أعلمك، أريد، أتزوج، امنحني، أرسل» و «أقول يمكنني يمنحني، أكون»، مما أعطى دلالة انسجام الراوي وتماهيه مع المسرود في هاتين الرسالتين.

وفي أسطورة "الإينوما إيليش" قصيدة التكوين والخلق البابلية تظهر أيضا رسالة الإله "أنشار" إلى الإلهين "لحم ولحامو"، وقد أرسلها عن طريق حاجبه "كاكا"، يقول فيها ساردا تفاصيل ما قامت به "الآلهة تيامت"، حيث أنها أرادت القتال والحرب مع بقية الآلهة، وقد أعدت العدة لذلك، تقول:

كرر لهم

كل ما أقوله لك هنا:

ابنكم أنشار

أوفدني

لأعرض عليكم بالتفصيل

ما أملاه عليه قلبه:

مولدتنا تيامت

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 56.

وجهت نحونا حقدها[1].

ليطلب من الآلهة عقد اجتماع طارئ من أجل منحه السلطة الفائقة لإعادة تنظيم كل شيء، يقول:

اعقدوا مجلسا

وامنحوني سلطة فائقة

وأقروا في مكان اجتماعكم، بكلمة واحدة منكم

أن أفوض بتقرير المصائر

وأن لا يبدل أي شيء

في ما سوف أنظمه بنفسي

وأن يبقى كل قرار صادر عن شفتي

دون معارضة، وغير قابلا للنقض[2].

يتم السرد في هذه الرسالة وفق زاوية نظر داخلية، وذلك من خلال استخدام الراوي لصيغة ضمير المتكلم الواضحة في بدايات الأفعال التي ابتدأ بها بعض الأسطر الشعرية، مثل «أعلن، إنقاذكم، امنحوني، أفوض، أنظمه، شفتي»، وتتكرر على لسان حاجبه "كاكا" الذي يوصلها للإلهين "لحمو ولحامو"، فالأحداث التي وقعت ذكرت كلها على لسان "الإله إنشار" بالرغم من أن ناقلها هو "كاكا" الحاجب.

جـ - الرؤية الداخلية باستخدام صيغة الشخص الثالث:

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 146.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 150.

وفي هذا النوع من الرؤية السردية تمتزج الرؤية الداخلية مع الرؤية الخارجية مشكلة بذلك سردا ذاتيا مقترنا بالموضوعي، حيث يلجأ الراوي إلى استخدام ضمير المتكلم "أنا /نحن" للحديث عن نفسه، ثم بعد ذلك ينتقل إلى سرد حديث عن شخصية أخرى بصيغة ضمير الغائب، ليتحول مرة أخرى إلى الحديث عن نفسه باستخدام ضمير المتكلم بما يمنح الراوي «مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها، بحيث إذا لم يستطع أن يستغل بعدا معينا من أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معين فإنه يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر»[1].

ويجدر التنبيه هنا إلى أن عملية سرد الأحداث تتم على طريق الراوي الذي يستخدم الرؤية الداخلية في نقلها، يعني أنه لا يمكن أن يتم بعكس هذا الأسلوب، كأن ينقل الراوي الأحداث باستخدام ضمير الغائب "هو" أولا ثم ينتقل بعد ذلك إلى استخدام ضمير المتكلم فالرؤية السردية في هذا النوع تنطلق من الداخل عبر شخصية معينة مشاركة في أحداث الأسطورة أو مشاهدة لها، ومن هذا الأسلوب ما نجده في أسطورة: "إنانا ودوموزي"، يقول الراوي:

- ما لدي هذا الفلاح أكثر مني
هذا الفلاح ما لديه أكثر مني
ما لديه أكثر مني هذا الفلاح؟
إن قدم لي طحينه الأسود
فأنا أعطيه نعجتي السوداء
إن قدم لي طحينه الأبيض
أعطيه نعجتي البيضاء
إن سكب جعته المختارة

---

[1] ـ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص 217.

فأنا أصب له لبني الأكثر دسما

إن سكب لي جعته الفاخرة

فأنا أصب له لبني المخضوض

...

أكثر مني، ما لديه إذن أكثر مني، هذا الفلاح؟ [1].

يستخدم الراوي في هذا المقطع السردي رؤية داخلية من خلال هيمنته وتحكمه في السرد باستخدام صيغة ضمير المتكلم الواضحة من خلال المفردات الآتية: (مني، أنا أعطيه، أنا أصب...) ثم ينتقل تلقائيا للحديث عن شخصية أخرى وهي شخصية الفلاح باستخدام ضمير الغائب المقدرة في الأفعال الآتية: (قدم، سكب ...)، وبذلك تتداخل الرؤية الداخلية مع الرؤية الخارجية لتحقق نوعا من الجمالية الفنية التي تؤهل النص الأسطوري لأن يكون قابلا لنقل الحس الفني للإنسان البدائي.

3.2 - الرؤية الثنائية Vision Dualiste :

تنتج هذه الرؤية على طريق اجتماع الرؤيتين: الداخلية والخارجية في الأسطورة الواحدة، وفيها يشترك أكثر من راو في عرض وتقديم أحداثها، أحدهم يصوغ الاسطورة بمشاركته عبر ضمير المتكلم، فتكون رؤيته داخلية، تظهر أفكاره وهواجسه، وانطباعاته وموقفه من الأحداث المارة أمامه، أما الراوي الآخر، فيشترك في عرض وتقديم هذه الأسطورة، فتكون رؤيته خارجية، فقد يكون عليما بشكل شيء أو قد يكون شاهدا، وتقدم الأحداث في مجملها بضمير الغائب في الحالتين كلتيهما.

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 110، 111.

تظهر الرؤية الثنائية جليا «من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال إضفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدارتها وتعرية أفكارها»[1].

تتجلى هذه التقنية السردية بوضوح في أسطورة "إنانا ودوموزي"، حيث تبدأ في مقطعها الثاني بقول إنانا:

سوف يوسع لي بيتي، يوسع لي بيتي
بيتي أنا الملكة، بيتي سوف يوسعه
سوف يوسع لي الجييار
...سوف يضع يده في يدي
وقلبه على قلبي
كم هو عذب ومريح، النوم ويدي في يده
كم هي طلية اللذة، حين يلتصق قلبه بقلبي[2].

يتخذ الراوي زاوية نظر داخلية في هذا المقطع السردي مستخدما ضمير المتكلم "أنا" في صياغة الأفعال وتقديم الأحداث، لينتقل بعد ذلك إلى زاوية نظر خارجية يكون فيها عليما بكل شيء، مستخدما ضمير الغائب "هي/هو" في تقديم الأحداث التالية، يقول:

وإنانا، بناء على أوامر أمها
استحمت ودلكت جسدها بدهون ناعمة
لبست الرداء الملكي الكريم

---

[1] ـ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 1990، ص 64.
[2] ـ الديوان، ك 1، ص 114.

وضعت حول عنقها عقدا من اللازورد

كما أطبقت بيدها على خاتمها

وبعد ذلك انتظرت إنين بلهفة

عند ذلك فتح دوموزي الباب

ودخل إلى البيت مثل شعاع قمر

فتأمل إنانا وهو يشعر بفرح عظيم

شدها إلى صدره وقبلها[1].

نتضافر كل من الرؤيتين: الداخلية والخارجية في تقديم مادة الأسطورة، وإضاءة جوانبها المتعددة، ففي أسطورة "خيانة الطائر أنزو وعقابه"، تظهر في البداية الرؤية الداخلية من خلال استخدام الراوي لضمير المتكلم "أنا" في معرض حديثه عن الطائر أنزو، وعن نيته في الاستيلاء على لوحة الأقدار الخاصة بـ "إنليل" الإله، يقول:

سوف أستولي، أنا على لوحة الأقدار

الإلهية

سوف أحصر شخصي التحكم بمهام جميع الآلهة

وسوف يكون العرش لي وحدي

سوف أسيطر على جميع السلطات الإلهية

وهكذا سوف أصدر الأوامر إلى كافة الأبجيجي[2].

تم تبرز بعد ذلك الرؤية الخارجية للراوي الذي يعلم ما يختلج في قلب الطائر "أنزو"، يقول:

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 115.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 320.

بعد أن أضمر في قلبه مثل هذه الضربة المدبرة

على باب قدس الأقداس الذي يحرصه

انتظر عجز الصباح

وبينما كان إنليل يغتسل في الماء الصافي

مجردا من ملابسه

والتاج موضوعا على العرش

اختلس أنزو لوحة الأقدار

واستأثر لنفسه بالسيادة[1].

لقد استخدم الراوي في هذا المقطع السردي ضمير الغائب"هو" في تقديم حدث سرقة لوحة الأقدار، لأنه ليس شخصية مشاركة في أحداث هذه الأسطورة، ومع ذلك فهو يعلم ما يضمره الطائر "أنزو" في قلبه من رغبة ملحة في الاستيلاء على "لوحة الأقدار"، وهذه المعرفة لا تتأتى إلا من خلال راو عليم بكل أحداث أسطورته، فباستخدام الراوي لهذه الرؤية الثنائية ساهم في إبراز المعاني والدلالات التي يريد إيصالها للمروي له، فعلى الرغم من تعدد الرواة في الأسطورة الواحدة إلا أن الأسطورة حافظت على وحدة موضوعها، ولم يكن تنوع الرواة إلا تقنية من التقنيات السردية التي استخدمها الراوي ليؤكد شمولية الرؤية، إذ امتزجت الرؤيتان الداخلية والخارجية لتقديم أحداث الأساطير للمروي له، وامتزجتا لتقديم رؤية واحدة، اشترك فيها رواة الأساطير كلهم، فرغم اختلاف مواقعهم في بنية الأسطورة الشكلية إلا أنهم بينوا مدى قوة الآلهة وجبروتها وتأثيرها الكبير في مختلف مجالات حياة البشر.

ثالثا - الصيغ السردية Modes du récit:

[1] ـ الديوان، ك2، ص 320.

يشير مصطلح الصيغة السردية إلى الطريقة التي تقدم من خلالها القصة، سواء أكان المرسل هو الراوي أم الشخصية[1]، وبعبارة أخرى، هي«اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن ... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل»[2]، وقد أستعير مصطلح الصيغة من علم اللسانيات، وذلك انطلاقا من مماثلة تحليل الخطاب لتحليل الجملة لسانيا[3].

وانطلاقا من المفهومين السابقين يمكن تحديد بعدين للصيغة السردية، البعد الأول: هو أن الصيغة تحمل صفة الاسمية التي تأتي لتأكيد الحدث بأشكال مختلفة من حيث الصياغة والفعلية, أما البعد الآخر: فهو تميزها بميزة التعبير الأسلوبي، أي أنها تحدد وجهة النظر عن طريق فعل التعبير عن الحدث بطرق وأساليب مختلفة تظهر ما خطط له الموجه[4].

يعطي "جيرار جينيت" لكل من البعدين السابقين دلالة محددة، فالبعد الأول يحمل صفة المسافة التي تفصل بين الفعل وتأكيده، أما البعد الآخر فهو يحمل صفة المنظور، أو زاوية الرؤية أو وجهة النظر[5].

تعتبر الصيغة السردية ـ كمقولة من مقولات الخطاب ـ أكثر استقصاء وتعقيدا، وهذا التعقيد راجع إلى تنازع العديد من الاختصاصات حولها، وتوزيعها بينها، ومن هذه الاختصاصات نجد: علم المنطق، علم اللسان، السيموطيقة، البويطيقة، كما يحاول كل اختصاص

---

(1) ـ ينظر: محمد علي الشوابكة، ثنائيات في السرد، دراسات في المبنى الحكائي العربي، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2012، ص: 235.

(2) ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخران، ص 177.

(3) ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 172، 175.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 182.

(5) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخران، ص 177.

احتكارها وطبعها بطابعه العلمي الخاص[1]، ونظرا لهذه التعقيدات والتداخلات بين هذه الاختصاصات أصبح هناك العديد من أنواع الصيغ وأشكالها، فكل باحث يحددها بحسب مجال اختصاصه.

وتجدر الإشارة إلى أن تاريخ الاهتمام بمصطلح «الصيغة السردية» يعود إلى أفلاطون ـ بحسب جينيت-، إذ تحدث في جمهوريته الفاضلة عن الشاعر حين يكون بين صيغتين سرديتين: الأولى: حكاية خالصة، والأخرى: محاكاة[2]، أما في العصر الحديث فيرجع الاهتمام بها بحسب كل من "تودوروف" و"جينيت" إلى المدرسة النقدية الأنجلو أمريكية وبالأخص إلى الناقد "هنري جيمس" وتلاميذه، الذين حاولوا إحياء ما جاء به أفلاطون ولكن بمصطلحين جديدين هما: العرض Showing، والحكي أو السرد Telling ، وهناك من الباحثين والنقاد من يرجع الفضل في إدخال هذا المصطلح في عالم النقد الأدبي إلى الناقدين "ويليك" و"وارين"[3].

لقد قسم النقاد كـ "تودوروف" و"جينيت" وغيرهما الصيغ السردية إلى عدة أقسام قام الباحث المغربي "سعيد يقطين" بدراستها بإسهاب، وانتهى إلى تقسيمها إلى ثلاث صيغ كبرى تتفرع عنها سبعة صيغ سردية[4]، وسنعتمد على هذا التقسيم في دراستنا للصيغ السردية التي عرضت بها أساطير المدونة:

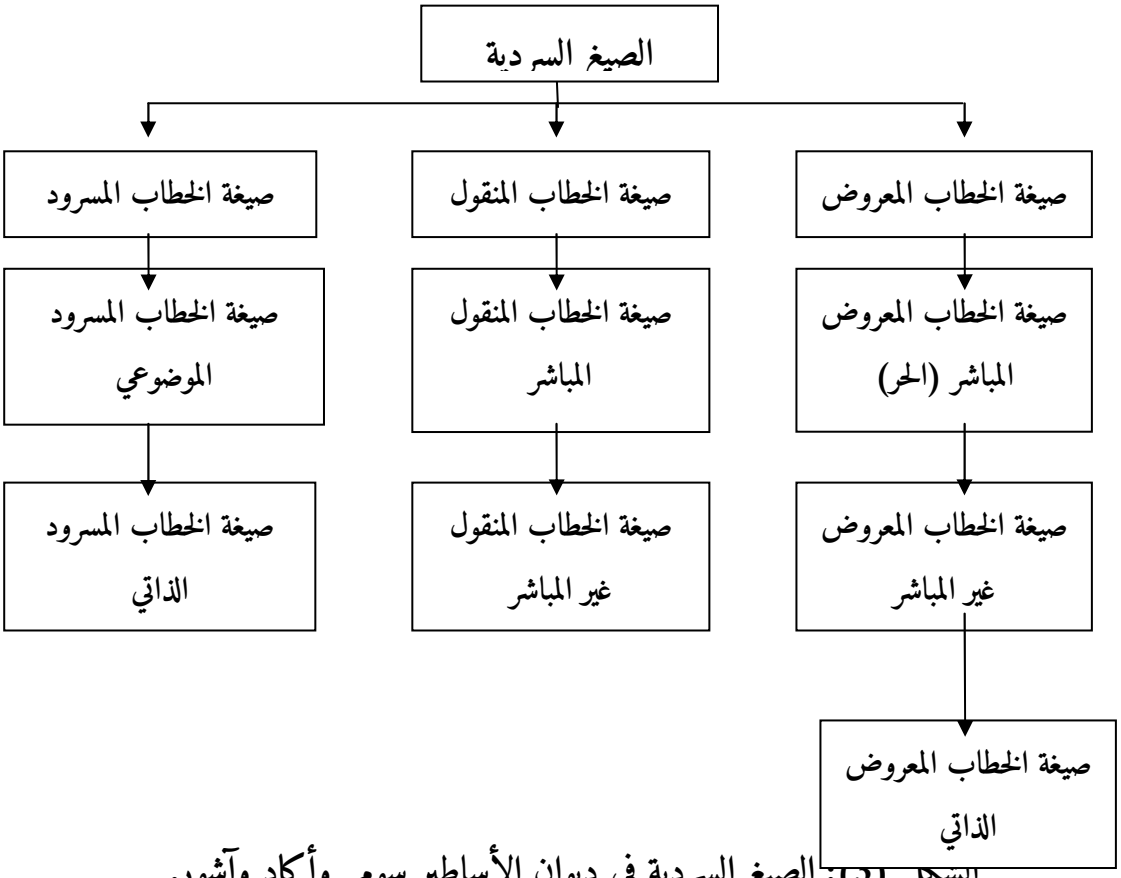
---

(1) ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 170، 171.

(2) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخران، ص 178.

(3) ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 174، وعبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 134.

(4) ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 193، 199.



الشكل (3): الصيغ السردية في ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور.

أولا: صيغة الخطاب المعروض: وهي الصيغة التي تمثل فيها الشخوص أدوارها عبر الحوار، وتنقسم إلى ثلاثة صيغ سردية هي:

1 - صيغة الخطاب المعروض المباشر:

وتسمى هذه الصيغة أيضا بـ"الأسلوب المباشر الحر"، وفيها يتكئ الخطاب على ذلك الحوار المباشر بين شخصيتين، أي بين متكلم مباشر، ومتلقي مباشر، وفي هذه الصيغة يتنازل الراوي عن سلطته في الحكي للشخوص السردية، فتتكلم شخصية ما بطريقة مباشرة مع شخصية أخرى، وتتبادلان الحوار فيما بينهما، دون تدخل منه، لتعبر هاتين الشخصيتين عن وجهات نظرهما

الخاصة[1]، وتبقى الضمائر كما استخدمها المتخاطبون، بهدف إيهام المروي له بأنه شخصية من شخوص الأسطورة، حاضر في قلب أحداثها، كما لو أنه يشاهد مسرحية أمامه[2].

وقد جاءت صيغة الخطاب المعروض المباشر في عدة مواضع نذكر منها ما جاء في أسطورة "توصيات أب لابنه المنحرف":

-أين ذهبت؟

-لم أذهب لأي مكان

-إذا لم تذهب إلى أي مكان، فقد أضعت إذن وقتك عبثا

اذهب إلى بيت اللوحات، قدم نفسك لأب

بيت اللوحات، إتلو عليه درسك

افتح حقيبتك، أنقش لوحتك

اترك للأخ- الكبير أمر تخطيط لوحتك الجديدة

عندما تنتهي مهمتك وتعرض ما أنجزته

على المراقب، عد إلي

ولا تتسكع في الشوارع

والآن، هل حفظت ما قلته لك؟

-نعم سوف أكرره أمامك

- كرره إذن[3].

---

[1] ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 197.

[2] ـ محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص 101.

[3] ـ الديوان، ك3، ص 312.

الملاحظ لهذا الحوار الذي دار بين الأب وابنه، الذي يحثه فيه على الانتظام وعدم إضاعة الوقت الثمين لاكتساب المعرفة والفضائل الإنسانية؛ لأن الغنى المادي لوحده غير كاف لتكوين إنسان صالح، يجد أنه خال من تدخلات الراوي إذ ترك الشخصيتين تتبادلان أطراف الحديث بحرية تامة، ليقولا كل ما يريدانه؛ لإبراز وجهة نظرهما، وكيف يريان العالم والوجود، ليشعر المروي له فيما بعد وكأن الأحداث تمر أمامه مباشرة دون أن يكون هناك ناقل لها يفسد عليه متعة المشاهدة.

ويظهر أيضا الخطاب المعروض المباشر في "الحوارية البابلية حول العدالة الإلهية"، التي جاءت على شكل حوار بين شخصيتين: الأولى مؤمنة والأخرى مشككة، وعلى مدار سبعة وعشرين مقطعا حواريا لم يتدخل الراوي بتاتا في هذا الحوار، ومن بين ما جاء فيها:

(المشكك): انتبه إلى ما أقوله يا صديقي

وحاول أن تفهم أفكاري

تأمل فيما أسعى لقوله باذلا

أقصى ما بوسعي

يشاد بكلمات الوجيه

الذي انغمس في تجربة الجريمة

وتحط قيمة البائس الذي لا يضر أحدا

يستمر في تكريم الشرير

الذي يمقت العدالة

ولكن يطرد العادل، المنتبه إلى إدارة الإله

يملأ بالذهب كنز القرصان

ولكن عنبر المسكين يفرغ من مؤنته

...

أما أنا العديم الأهمية فإن

حديث الثراء يضطهدني[1].

ليرد عليه المؤمن بقوله:

ملك الآلهة نارو[2] خالق البشر

وزولومار[3] المجيد، الذي شكل الصلصال

والملكة التي صنعتهم مامي[4] السنيه

وهبوا البشرية محاكمة عقلية مبهمة

وما زودهم به إلى الأبد، ليست الحقيقة

بل الخطأ

ولذلك بالكلمات الرنانة يتم التحدث

لصالح الغني:

«إنه ملك، يقال عنه الثروة ترافقه»

ولكن الفقير البائس، فتساء معاملته

وكأنه لص

تغدق عليه النميمة ويتم الاستعداد لقتله

...

وبالإرهاق يتم القضاء عليه ويطفأ مثل شعلة [5].

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 460.

[2] ـ **الإله نارو Narrou**: أحد أسماء الإله إنليل سيد مجمع الآلهة، ينظر: الديوان، ك2، هامش ص 461.

[3] ـ **الإله زولومار Zulummar:** أحد ألقاب الإله إيا إله الحكمة والخلق ومهارة الصنع، ينظر: الديوان، ك2، هامش ص 461.

[4] ـ **مامي Mami:** الإلهة الأم، ينظر: الديوان، ك2، هامش ص 461.

[5] ـ الديوان، ك2، ص 461.

الضمائر المستخدمة في هذا الحوار بقيت على حالها، كما استخدمها المتحاوران دون أن يستبدلها الراوي، حتى يبقى وهج الشخوص ملتمعا، غير متراجع ولا باهت من خلال إعادة الإنتاج بضمير آخر، إذ جاءت كلها بضمير المتكلم «أقوله صديقي، أفكاري، أسعى،...» ولم تحول إلى ضمير آخر[1]، كأن يقول الراوي: «يقوله، صديقه، أفكاره، يسعى...»، وهذا بهدف إيهام المروي له بأنه موجود في قلب الحدث هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فإنه «قد لا تتكشف بعض الأحداث والمواقف إلا من خلال أصوات بعض الشخصيات»[2] لكي لا يبدو الراوي منحازا لطرف على حساب طرف آخر.

2 - صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

إذا كان الخطاب المعروض المباشر يخلو من تدخلات الراوي وتعليقاته بين الفينة والأخرى، فإن حضوره في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر يأتي بدراسة المشهد أثناء الحوار أو في نهايته، وقد يتدخل بالضمير أو يبقيه[3]، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "نزول عشتار إلى العالم السفلي":

فتح الحارس فمه وباشر كلامه
متوجها إلى عشتار ذات القدرة
سيدتي، ابقي هنا ولا تجتازي قط هذا الباب
سوف أعلن حضورك لملكتي إيريشكيجال[4]

---

[1] ـ ينظر: عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 49.

[2] ـ جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص 36.

[3] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 197.

[4] ـ **إيرشكيجال Ereshkigal:** ملكة العالم السفلي، ينظر: الديوان، ك4، هامش ص127.

...

على الباب هنا قال لها: أختك عشتار

تنتظر على الباب

التي تلعب بالحبل الوثبي الكبير

عندما سمعت إيريشكيجال هذا الإعلان

اصفر وجهها وكأنه غصين طرفاء مقطوع

وكفلقة قصب، امتقعت شفتاها

ماذا تريد؟ ما الذي تصورته لذلك؟

...

اذهب وأفتح لها الباب أيها الحارس

ولكن عاملها وفق النظام القديم

للعالم السفلي[1].

لقد جاء تأطير هذا المقطع السردي بنفسية الراوي العليم بكل شيء عن شخوص أسطورته، وهو ليس شخصية من شخوص هذه الأسطورة، إلا أنه استطاع من خلال استخدام أسلوب الضمير "هي" أن يبرز للمروي له تلك الحالة النفسية التي كانت عليها الآلهة إيريشكيجال بعد أن أعلمها حارس البوابة بوصول أختها "الآلهة عشتار" إلى أبواب العالم السفلي؛ ذلك أنها كانت متوجسة خيفة منها ومن رغبتها في الاستيلاء على مملكة العالم السفلي.

3 - صيغة الخطاب المعروض الذاتي:

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 131، 132.

وهي تلك الصيغة السردية التي يتحدث فيها المتكلم عن ذاته، وعن فعل قائم بعيشه الآن وقت إنجازه لهذا الكلام، أي يشترط أن يكون الزمن النحوي للكلام زمنا مضارعا وهو ما كان يعرف في السابق بالمونولوج الداخلي[1]. وقد جاءت هذه الصيغة في المثال الآتي:

هي: (حالمة):

عندما سأستحم من أجل الملك، من أجل الإله

وعندما من أجل الراعي دوموزي سأستحم

عندما أدهن شفتي بالمرهم العنبري

وأضع الكحل حول عيني

وعندما ستضغط يداه الساحرتان على قطني

وبعد أن يعمد الإله الراعي دوموزي

المضطجع بقربي، إلى دعك ثديي اللبني والطلي

...

سوف أقول له وأكرر

أنت خلقت لكي تلتصق بقوة على حضني

إنانا تحبك، وأنت مفضل أمها[2].

لقد جاء هذا المقطع السردي وعبر استخدام الأفعال المضارعة "أستحم، أدهن، أضع ستضغط، أقول" التي تدل على استمرارية الحدث وديمومته، ومع الصور العاكسة لمشاعر "إنانا" الجياشة بالحب للإله دوموزي، لرفع درجة التشويق لما سيحدث فيما بعد، وإشعار المروي له بالحالة النفسية المستمرة التي كانت عليها"إنانا"، قبل زواجها من محبوبها "دوموزي".

---

[1] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 197.

[2] ـ الديوان، ك1، ص 232، 233.

كما جاءت صيغة الخطاب المعروض الذاتي على شكل أسئلة يلقيها الراوي باستخدام ضمير "الأنا" على نفسه دون أن يجيب عنها، وتوحي هذه الطريقة -في الغالب- بالشعور بالقلق والاضطراب والتيهان، لأنها تأتي بعد تلك الصراعات الداخلية التي تتجاذب الشخصية، ومن ذلك ما جاء في "نشيد الإنشاد السومري"، فبعد أن تنافس الراعي دوموزي مع الفلاح على حب "إنانا"، اختارت هذه الأخيرة الفلاح فشعر الراعي دوموزي باضطراب كبير، وحيرة هائلة أججت نيران الغيرة والحقد في قلبه، فتساءل في نفسه عن سبب هذا الاختيار، يقول:

ما لدى هذا الفلاح أكثر مني؟
ما لديه أكثر مني؟
إن قدم لي طحينه، فأنا أعطيه نعجتي
إن سكب لي جعته المختارة
فأنا أصب له لبني الأكثر دسما.

...أكثر مني، ما لديه إذن أكثر مني هذا الفلاح؟[1].

ثانيا: صيغة الخطاب المنقول: وفي هذه الصيغة يتم نقل كلام أو حوارات شخصية أخرى، وهي تنقسم إلى قسمين:

1- صيغة الخطاب المنقول المباشر:

لا يقتصر دور المتحدث في هذه الصيغة على الأخبار أو عرض الحدث، بل دوره يتمثل أثناء الحوار؛ إذ ينقل كلاما لغيره من الشخوص الأخرى، باستخدام علامتي التنصيص«...»، وبحرفيته، دون أن يتصرف فيه بالحذف أو الزيادة[2]، وتردد هذه الصيغة بكثرة في أساطير

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 228.

[2] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 198.

المدونة، وبخاصة في تلك الرسائل المستخدمة من طرف الآلهة، فهم دائما ما يستخدمون لنقلها الوزراء والخدم المقربين الذين يتحلون بثقتهم، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "إينمركار، ملك أوروك وإخضاع "سيد أراتا"؛ حيث أرسل الملك "إينمركار" رسوله إلى ملك "أراتا" طالبا منه التخلي عن كنوز مملكته من ذهب وفضة ولازورد، وتقديمها من أجل القيام ببناء وتزيين معابد مدينته "أوروك"، وإلا فإنه سيدمر مملكته، فيكلف رسوله بنقل هذه الرسالة، لينقلها هذا الرسول دون تحريف أو تغيير لكلماتها، فيقول:

هذا ما يقوله مليكي

«سوف أجعل سكان هذه المدينة

يفرون كالعصفور...الذي يهجر شجرته

سوف أجعلهم يفرون كالعصفور إلى العش المجاور

سوف أجعل أراتا خرابا، كمكان...

...

عندما يستخرجون الذهب... من فلذاته

ومخلصون الفضة من غبارها

...

سوف يقوم أهالي البلد المرتفع ذي

القوانين الإلهية الظاهرة ببنائه لي

ويجعلونه متألقا مثل أوتو

حين سيغرق من الجانون

وسوف يزينون لي عتبته»[1].

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 469، 470.

يتم السرد في هذه الرسالة من وجهة نظر داخلية، من خلال استخدام صيغة ضمير المتكلم الواضحة في الأفعال المستخدمة فيها، وتتكرر على لسان الرسول الذي يقوم بإيصالها إلى "ملك أراتا" دون تحريف بالزيادة أو الحذف، وبذلك يكون الحدث كله مسرودا بلسان الملك "إينمركار"، وما يدل على ذلك هو استخدام الرسول لعبارة: "هذا يقول مليكي".

ليرد ملك"أراتا" بعد سماعه لرسالة تهديد الملك "إينمركار" برفضه تسليم مملكته له، عن طريق رسالة حملها الخادم أيضا، يقول فيها:

بعد أن تكلم الرسول هكذا أجاب

سيد آراتا قائلا:

«أيها الرسول، توجه إلى ملكك

سيد كلاب، وقل له: أنا السيد الجدير، باليد الطاهرة

التي هي ملكية ...في السماء

ملكة السماء والأرض

سيدة جميع القوانين الإلهية، إننا المقدسة

هي التي قادتني إلى أراتا، بلد

القوانين الإلهية الطاهرة

...

كيف يمكن إذن، لأراتا أن تخضع لأوروك؟

كلا أراتا لن تخضع لأوروك

اذهب وقل ذلك لمليكك»[1].

2- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 471.

في هذه الصيغة ينقل المتكلم الكلام عن الآخرين، بتصرف في النقل وتدخل في الصياغة، فيقدمه بشكل خطاب مسرود غير مباشر، لكن بطريقة النقل للحديث غير المباشرة[1]، ومن هنا نفهم بأن هناك ثلاثة فروق بين صيغة المنقول المباشر والمنقول غير المباشر، هي:

1 ـ في صيغة الخطاب المنقول المباشر يوضع الكلام المنقول بين علامتي التنصيص «...»، بينما في صيغة الخطاب المنقول غير المباشر فلا توجد هذه العلامات.

2 – في صيغة الخطاب المنقول المباشر يكون اللفظ والمعنى للشخصية بينما في صيغة الخطاب المنقول غير المباشر يكون المعنى للشخصية واللفظ للناقل.

3 – في صيغة الخطاب المنقول المباشر تبقي الضمائر كما استخدمتها الشخوص، بينما تتغير في صيغة الخطاب المنقول غير المباشر.

وقد جاء هذا النوع من الصيغ بشكل قليل جدا مقارنة بصيغة الخطاب المنقول المباشر، ومثال ذلك ما جاء في أسطورة "خيانة الطائر أنزو وعقابه"، تتحدث هذه الأسطورة عن أصل المخلوق الإلهي"أنزو" وعلى علاقته بالآلهة وبـ"الإله إنليل" بالأخص، تبدأ هذه الأسطورة بتمجيد "نينورتا" بطل الأسطورة، لتنتقل بعد ذلك إلى أزمنة بدئية حيث كان الجفاف يعم نهري دجلة والفرات، وفي هذا الجو الخاص، نرى الآلهة "الايجيجي" ينقلون للأب "إنليل" بشارة ولادة "أنزو" على الجبل، أنزو الطائر ومنقاره على شكل منشار، لنرى بعد ذلك الإله "إنليل" يتفحص هذا المخلوق الغريب ويتساءل عمن دفعه إلى الوجود على قمة الجبل، ويفسر له الإله "إيا" هذا الوجود مشيرا إلى آلهة المياه العذبة الباطنية ومياه الفيض والأرض الفسيحة التي ولدته ووضعته على قمة الجبل، ثم ينصح الإله إنليل بوضعه في خدمته. يقول:

وبعد أن تفحص أنزو...

قال يجب أن يكون في خدمتك بشكل دائم

---

[1] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 197.

وفي حرمك لكي
يغلق باب قدس الأقداس[1].

نلاحظ في هذا المقطع السردي أن الراوي نقل ما قاله الإله "إيا" بدون أن يستخدم لعلامات التنصيص، مما يعني أنه قد تصرف في هذا القول مستخدما أسلوبه الخاص، فهذا الخطاب المنقول غير المباشر جاء للاهتمام بالكلام المنقول، وليس بالشخصية التي نقل عنها ويكون هذا الكلام ـ في العادة- قصيرا مختزلا، ومثال ذلك ما جاء في أسطورة "أحيقار" فبعد خيانة ربيبة له حكم عليه الملك بالإعدام، فكان رده كالآتي: «**سيدي الملك، عش إلى الأبد، تريد إذن قتلي، فلتكن إرادتك ولكنني أعلم أنني لم أرتكب ذنبا ضدك، وأرجو منك يا سيدي الملك إصدار أوامرك أن أقتل أمام باب بيتي وليغط جسدي كي يدفن فأمر الملك بذلك**»[2]، فهدف الاختزال هنا هو صب اهتمام المروي له على ما سيحدث فيما بعد لا على الكلام المنقول في حد ذاته، فلو جاء الخطاب هنا بصيغة المعروض (الحوار) لأنقطع السرد وتوقف، فيخرج المروي له من الحالة الشعورية التي كان فيها، وبذلك يفقد النص دلالته ومعناه.

ثالثا: صيغة الخطاب المسرود:

تنقسم هذه الصيغة إلى قسمين هما:

1- صيغة الخطاب المسرود الذاتي:

وهي تعني قيام المتكلم بالحديث إلى نفسه في الماضي وهو موجود في الوقت الحاضر فيستخدم صيغة الفعل الماضي بضمير "الأنا" المتكلم، إنه يتحدث مع وجود مسافة فاصلة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهذه الصيغة تتشابه الى حد كبير مع صيغة المعروض الذاتي ولكن

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 317.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 387.

تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدث الشخصية ذاتها بالزمن الماضي[1]، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "نينورتا يخضع شعب الحجارة"، فبعد انتصار "نينورتا" على شعب الحجارة عاد إلى مملكته مارا بأمه "نيمناخ" معتزا بنصره، ولم يوجه إليها نظرة، مما اعتبرته إهانة لها، تقول في نفسها متذكرة كيف حبلت به:

نيمناخ التي فقدت النوم على فراشها
حيث كانت تتذكر كيف حبلت به
كان جسده المكسو بجلد صوف، يشبه
شاة لم يجز صوفها بعد
...
مر أمامي مسرعا بعدما تم انتصاره
وهو الذي أخصبني به قريني
والذي بالآلام وضعته لزوجي
...
ولهذا قالت لنفسها: مع
أن هذا الشخص
تخاطب بالفعل مع بقية الآلهة في الأيشوميشا[2]
سوف أذهب منفردة لزيارة هذا السيد
المعتد بنفسه، أنا الملكة
سوف أذهب وأتقدم منه قائلة: "ها أنذا !"[3].

---

[1] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 197.

[2] ـ **الأيشوميشا Eshumesha**: المكان المخصص لنينورتا في معبد إنليل في مدينة نفر، ينظر: الديوان، ك3، هامش ص 80.

[3] ـ الديوان، ك3، ص 80.

فالأم "نيمناخ" تخاطب نفسها في هذا المقطع السردي، وإن كان في معرض حديثها أوحت بأنها تخاطب "الإله نينورتا"، كما أنها تحدث نفسها بأشياء وقعت معها في الزمن الماضي ولا تعايشها الآن في موقفها الحالي، بالإضافة إلى أن «هذا المستوى من الخطاب ينهض على رؤية داخلية تمتاح من خزان الذاكرة، مبلورة لتجربة الذات في علاقتها بالواقع، وراصدة للاوعيها، وهواجسها الداخلية المتصارعة عبر مناجاة حوارية»[1].

وتظهر صيغة الخطاب المسرود الذاتي بكثرة حين يميل الراوي لرسم تاريخ الشخصية وحدود علاقاتها الخارجية السابقة، ففي أسطورة "موت دوموزي وهيام شبحه" يتذكر دوموزي في مناجاته ما كان عليه سابقا قبل موته، يقول:

بعد أن كنت أعيش بين البشر، كراع بسيط
كم هي سيئة وغريبة معاملتي
لقد أمسكوا بعنزاتي واستولوا على جدياني
... لقد استولوا حتى على صغار حميري الظريفة
مخضتي الجميلة، تم تفتيتها
... جدياني الأكثر سمنة بقيت في الحظيرة في حالة حذر
وحملاني اليتامى تنوح بجوار قاعدة جدار الحظيرة[2].

2- صيغة الخطاب المسرود الموضوعي:

وفيها يسرد الراوي الأحداث، ويصف الأماكن والشخوص والأشياء، ويتحدث عنها ضمن نسيج النص ويرسلها وهو على مسافة مما يقوله إلى مروي له مباشر أو غير مباشر، وتكثر

---

[1] ـ أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي؛ مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص 62.

[2] ـ الديوان، ك4، ص 97.

هذه الصيغة في بدايات السرد[1]، وهذه الصيغة من أكثر الصيغ انتشارا واستخداما في النصوص السردية عامة والأسطورية خاصة.

وقد جاءت بصور متعددة في مختلف أساطير المدونة، فاقترنت أحيانا مع الراوي الغائب، ومن ذلك:

غمرت قلبه الدموع، فعاد إلى السهوب

غمرت الدموع قلب الفتى

فعاد إلى السهوب

وهناك، وعلى كتفه عصاه

أرسل دوموزي شكواه

تفجعي، تفجعي يا سهوب

أبكي أيتها السهوب ! أصرخي أيتها المستنقعات

يا عقارب الوديان تفجعي

يا ضفادع الوديان تفجعي [2].

كما استخدمت هذه الصيغة أيضا مع الراوي بضمير المتكلم:

البارحة، بينما كنت أنا الملكة، أمضي الوقت

البارحة، بينما كنت أنا إنانا أمضي الوقت

أمضي الوقت في الرقص

وفي الغناء طوال النهار حتى حلول الليل

إنه التحق بي، التحق بي:

---

[1] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل النص الروائي، الزمن السرد التبئير، ص 197.

[2] ـ الديوان، ك4، ص 35، 36 .

الملك، صديق آن التحق بي

الملك أمسك بيده يدي:

أوشوم جالانا قبّلني[1].

إن الأحداث التي يقوم الراوي بسردها بضمير الأنا في صيغة الخطاب المسرود تتعلق به وبعلاقاته مع شخوص الأسطورة، بينما السرد بضمير الغائب فهو يتعلق بشخوص الأسطورة، ولا علاقة له بها، لأنه ليس شخصية من شخوصها.

ولا تأتي صيغة الخطاب المسرود لسرد الأحداث فحسب، بل تأتي أيضا لتلقي الضوء على شخوص الأسطورة، لتحدد صفاتها وطبائعها وميولاتها، كإضاءة الراوي لشخصية "إنانا" في أسطورة "إنانا تسلم دوموزي إلى شياطين العالم السفلي"، يقول:

تسلحت إنانا بالصلاحيات السبع

بعد أن جمعتها وأمسكتها بيدها

أخذتها جميعها، كاملة من أجل الذهاب

وضعت المعجز على رأسها، تاج السهوب

ثبتت على جبينها خصلة الشعر المغرية

قبضت على مكيال اللازورد

زينت رقبتها بعقد اللازورد

ورتبت بشكل أنيق على عنقها الدرر المخروزة

ولفت جسمها بالبالا الرداء الملكي

وجملت عينيها بالكحل:"ليأت، ليأت"[2].

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 116.

[2] ـ الديوان، ك4، ص 58.

رابعا ـ وظائف الراوي:

لقد حدد "جيرار جنيت" خمس وظائف يضطلع الراوي بالقيام بها، هي كالآتي[1]:

أ- الوظيفة السردية: وهي وظيفة تختص بإنشاء العالم السردي وتنظيمه على نحو يحقق أغراض الراوي، ويضمن في الوقت نفسه تقبل المروي له للمسرود، وإقناعه به، وتفاعله معه، وهي الوظيفة الرئيسة للراوي «لأن الأحداث لا تكتسب صفة السرد إلا إذا نقلها الراوي من واقعها إلى عالم متخيل افتراضي»[2].

ب- وظيفة الإدارة: وهي الخاصة بتنظيم المشاهد المنطوية على المعلومات، التي تؤمن التسلسل المنطقي والدرامي للأحداث وتضمن تماسك النص وتناغمه، فالراوي «يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب، وتوجيه الرؤية، وتوزيع الأصوات، كما يقوم بعملية الاسترجاع أو الاستباق والربط بينهما»[3].

ج- الوظيفة التواصلية: وترتبط بمظهر الوضع السردي نفسه "القص"، حيث يتوجه الراوي إلى المروي له، واهتمامه بإقامة صلة به، بل إقامة حوار معه قد يكون حقيقيا أو تخييليا.

د- وظيفة البينة أو الشهادة: وفيها يشير الراوي إلى المصدر الذي استقى منه خبره أو درجة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثار في نفسه، أو يربط خبره «بمصادر تاريخية زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخا موثقا»[4].

---

[1] ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخران، ص 264.

[2] ـ فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 37.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 37.

[4] ـ محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص 87.

هـ- **الوظيفة الإيديولوجية:** وتختص بمنظومة القيم التي تشكل الخلفية الفكرية للراوي والتي يشحن بها المشاهد بهدف نقلها إلى المروي له، حيث «يجمع الدارسون اليوم على أن النص ملفوظ تلفظا متجذرا في الإيديولوجيا، وأنه لا يكتفي بأنه يكون، بل يستخدم وسيلة إلى شيء ما، وأن ينتج الإيديولوجيا وتنتجه»[1].

وهناك وظائف أخرى كثيرة غير التي ذكرها "جيرار جينيت" نذكر منها:

أ- **الوظيفة الانفعالية:** تتعلق بتلك الإشارات التي يقدمها الراوي والتي توحي بانفعاله بالمشهد السردي، فهي «تلك الوظيفة التي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها، إنها علاقة عاطفية جد»[2]، ومن أبرز هذه الإشارات: الاستغراق في الوصف الايجابي وإهمال الجانب السلبي للموصوف.

ب- **الوظيفة الرمزية:** وتتعلق بالمعاني الخفية التي يحملها الراوي لمشاهده السردية، فهو يشغل هذه المشاهد من أجل تقديم معلومات مباشرة؛ ليشكل بذلك البنية السطحية، ولكنه يقول أشياء أخرى بصفة ضمنية غير مباشرة، ولا تكون هذه الوظيفة إلا إذا ارتبطت بمشاركة المروي له الذي يؤدي الدور الرئيس في اشتغالها.

ج- **الوظيفة الانتباهية:** يكون فيها المروي له حاضرا بصورة جلية أثناء الخطاب من خلال استحضاره بملفوظات محددة للفت انتباهه.

د- **الوظيفة الجمالية:** وتحققت من خلال أمرين:

---

[1] ـ محمد نجيب العماني، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص 201.

[2] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 265.

- المفارقة النصية التي يعتمدها الراوي من خلال تنوع أساليب الخطاب داخل النص الواحد.

- الأثر البلاغي للنصوص المستدعاة التي تستجيب لتوقعات المروي له الجمالية.

هـ- الوظيفة الوصفية: يقوم فيها الراوي بتقديم مشاهد وصفية للأحداث والأماكن والشخوص، دون أن يعلم عن حضوره، فهو يظل متخفيا، وكأن المروي له يراقب مشاهد حقيقية لا وجود للراوي فيها.

وغيرها من الوظائف المفتوحة التي يمكن للراوي أن يقوم بها، وهو غير مجبر على القيام بها جميعا، فيكفيه فقط أن يضطلع بالوظيفة السردية -وجوبا- أو يزيد عنها وظائف أخرى.

خامسا ـ المروي له:

يستقطب السرد دائما عنصرين رئيسين يتظافران معا لتقديم النصوص والخطابات السردية، هما: الراوي والمروي له، اللذان يدخلان معا في إطار علاقة خاصة تجعل من حضور الواحد منهما دليلا مباشرا على حضور الطرف الآخر، ومعنى هذا أنه يستحيل افتراض وجود نص سردي يخلو من مقدمه "الراوي"، كما يستحيل أيضا افتراض خلو النص من العنصر الذي يستحضره منطقيا حضور الراوي وهو المروي له، فالعملية التواصلية لا تتحقق «إلا إذا اكتملت كل أطراف المعادلة: أي الهيئة التي تقف في الطرف المقابل للمرسل (أي المتقبل)، ووجود هذه الهيئة مهم جدا، لأنه بغيابها لا يحدث التواصل»[1]، فالمرسل هو الراوي والمرسل إليه هو المروي له.

---

[1] ـ حسين خمري، بنية الخطاب النقدي، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991، ص 102.

المروي

الراوي ـــــــــــ ـــــــــــ المروي له

(نص/ خطاب)

الشكل (4) : الترسيمة السردية.

يعرف جيرالد برنس المروي له بأنه «الشخص الذي يسرد له،والمتوضع أو المنطبع في السرد، Inscribed فهناك على الأقل ((واحد أو أكثر يجري إبرازه ظاهريا)) مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي/ السارد نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها»[1]، فهو المقابل الخيالي للراوي، أي من يتوجه الراوي صراحة أو ضمنا بالقصة إليه، وتكمن أهمية المروي له في أنه يساعد على تحليل بنية النص بما أن النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة [2].

كما يعتبر المروي له «مقاما سرديا، له ما للسارد، في الحكايات، من الأهمية والحضور فبمجرد أن تعلن ذات التلفظ عن نفسها في النص السردي، ومنذ الصفحة الأولى، تنبعث في الحين نفسه ذات أخرى مقابلها هي (للروي له)، وحضور هذا المقام ضروري في النص السردي التخييلي نظرا إلى كون هذا النص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها باعث هو المرسل، ومتقبل هو المرسل إليه»[3].

ويجب عدم الخلط بين المروي له والقارئ الحقيقي، فالأول يتخلق داخليا -أي داخل النص- ويعيش داخل الفضاء النصي، ولا يستطيع أن يعيش خارجه فهو بناء سردي محض أما الآخر، فهو كائن له مرجعيته الخارجية -خارج النص- التي تمكنه من التعامل مع عدة

---

(1) ـ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 142.

(2) ـ ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2007، ص 191، 192.

(3) ـ أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، د ت، ص 267.

نصوص يوجه فيها السرد إلى عدد مختلف من المرويين لهم[1]، ويقول تودوروف تدعيما لهذه الفكرة: «ليس المسرود له هو القارئ الفعلي ... علينا أن لا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه، وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءا من القانون الدلائلي العام، الذي يكون بمقتضاه الأنا والأنت أو بالأحرى مرسل ملفوظ ما ومتلقيه دوما مرتبطين أشد ارتباطا»[2].

ويمكن تمييز حضور المروي له في النصوص السردية المختلفة من خلال الإشارات الآتية:

أ – المقاطع السردية التي يشير فيها الراوي مباشرة إلى المروي له .

ب – تعيين سمة للمروي له، أو مهنته أو لقبه ... أو أية صفة دالة عليه.

ج – الإشارة بضمير المخاطب أثناء الكلام، أي من خلال علامات الـ "أنت".

د – المروي له المشارك في الأحداث، قد يتبادل الحوار بينه وبين الراوي فيبرز المروي له الممسرح في النص.

هـ - تعليقات وشروح الراوي.

و – الانفعال والتأثر اللذان ينعكسان على المروي له أثناء سرد أحداث القصة، ويتجلى ذلك عند ظهور المروي له الممسرح.

ز – قد يبرز بشكل غير مباشر بواسطة مناداة الراوي له، أي على طريق استخدام أسلوب النداء.

على الرغم من حضور المروي له المتزامن مع حضور الراوي، فإنه لا يتخذ مظهرا واحدا في حضوره في النص السردي، فحضور المروي له يتمظهر في ثلاثة صور، وتختلف النصوص الأسطورية في درجة استخدامها لها، وهذه الصور هي:

---

[1] ـ ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 143- 192.

[2] ـ محمد نجيب العماني، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص 141.

1 – حضور صريح / مباشر يسمى: المروي له الممسرح.

2 – حضور ضمني / غير مباشر يسمى: المروي له غير الممسرح.

3 – حضور متعدد يسمى : المروي له المتعدد.

1 – المروي له الممسرح:

هذا المروي له يكون شخصية محددة يوجه لها الخطاب داخل النص، وهو ظاهر للعيان معروف يساهم في فهم وتفسير الكثير مما يريد الراوي، يحدد من قبل الراوي في بداية النص أو مع توالي آلأحداث، ومن العلامات الدالة على وجوده في النصوص الأسطورية التي بين أيدينا، ما يلي:

أ – **صيغة المخاطب المباشر:** ومن أمثلتها ما جاء في أسطورة "إنانا ودوموزي":

أنت أخ لنا ! أنت أخ لنا !

أنت الـ ... أخ القصر

أنت قائد السفينة ماجور

أنت سائق عربة ...

أنت الأب وأنت قاضي المدينة

أيها الأخ لنا: أنت صهر لأبينا

الصهر الأكثر امتيازا

الذي يزود أمنا بكل الخيرات[1].

ب – **صيغة النداء:** ومن أمثلتها ما جاء في أسطورة جلجامش حينما يعلن عن نيته في مواجهة "همبابا" لشبان أوروك ، يقول:

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص: 126.

يا شبان أوروك، الخبراء في استعمال الأسلحة

أشعر أن في نفسي قوة كافية لسلوك هذا الطريق

سوف أخوض معركة غير أكيدة

... تمنوا لي سفرا موفقا[1].

ج – المقاطع السردية التي يشير فيها الراوي مباشرة إلى المروي له، ومن أمثلتها:

من أجلكم أنتم أيها المستمعون، فليصن الله أرواحكم وليشفق على نواقصكم وليغفر لكم ذنوبكم ولينشر رحمته وبركته عليكم وعلى أبنائكم [2].

د – عن طريق الرسائل بين الملوك والآلهة ، ومن أمثلتها:

أيها الرسول توجه نحو سيد أراتا وقل له:

سوف أجعل سكان هذه المدينة يفرون

كعصفور يهجر شجرته

... نعم سوف أهدم هذا المكان[3].

هـ – عن طريق الرؤيا وتفسيرها: ومن أمثلتها:

آتوني بشقيقتي

لكي أسرد عليها حلمي

حلمي يا أختاه ! حلمي

... حول المكان كان يزدحم الأسل

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 298.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 410.

[3] ـ الديوان، ك1، ص 157، 158.

حول المكان كان نبات الأسل كثيفا

ساق قصب حنت نحوي رأسها

...

قالت جيشتينانا لدوموزي:

"حلمك منذر بالسوء يا أخي

وكم أود ألا أفسره

... الأسل الذي كان يزدحم حولك

هم مجرمون يكمنون بقصد الانقضاض عليك

وساق القصب المنفردة، تميل برأسها نحوك

هي أمك التي ولدتك

تحني رأسها فوقك[1].

و – عن طريق صيغة النصح المشكلة من فعلي الأمر والنهي، ومن أمثلتها:

«يا بني لا تتعجل في إجابتك وخطابك، مثل شجرة اللوز التي تورق وتخضوضر قبل جميع الأشجار ولا تعطي ثمارها إلا بعد جميع الأشجار، كن كالشجرة الجميلة والرائعة والحلوة الثمار وذات الطعم اللذيذ، كن مثل شجرة التين، التي تجني الثمار أغصانها، ثم تخضوضر وتنمو أوراقها فيما بعد مع أن ثمارها تؤكل قبل أي ثمر آخر»[2].

2 – **المروي له غير الممسرح:** وهو ذلك المروي له الذي لا يظهر في النص السردي ولا يمتلك أية ملامح أو صفات تحدده أو خاصة به، فهو لا يشارك في العمل؛ لأنه شخصية خيالية في ذهن الراوي يخاطبه بين الحين والآخر، يرسمها لكي تحفزه -نوعا ما- على إكمال السرد، ويظهر

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 38.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 275.

هذا الشكل جليا حينما تكون زاوية النظر خارجية ويكون الراوي فيها عليما بكل شيء، إذ أن الراوي الخارجي يروي لنا الأحداث دون وجود أحد، بل هو يتخيل وجوده، فلا وجود حقيقي له، يقول الراوي في مطلع أسطورة " المنافسة بين آلهتي الماشية والحبوب":

عندما قام آن على جبال الكون
بخلق الأنونا
لم يأت إلى الوجود في الوقت نفسه بالحبوب
(أشنان) ولم يجعلها تظهر
كما لم ينتج بعد في البلاد خيوط أوتو
ولم يعدلها نؤل الحياكة [1].

إلى غاية قوله:

عندئذ قال أنكي لأنليل:[2].

إلى هنا يوجه الراوي الذي يتخذ زاوية نظر خارجية، والعليم بكل أحداث أسطورته مرويه إلى شخوص غير محددين، لا سمات دالة عليهم، ولا ملامح توضحهم، ولا أسماء تشخصهم، فبعد أن مهد للحظة التي يدخل فيها "أنكي" المشهد الأسطوري تخلى عن وظيفته السردية لكي يستلم هذا الأخير هذه الوظيفة، ويسرد إلى مروي له ممسرح هو الإله "إنليل" لذلك فالمروي له في المقطع السردي السابق ليس له أي دور يذكر سوى تلقي السرد كما هو، فهو بذلك مروي له غير ممسرح.

وفي المطلع الاستهلالي لأسطورة "مباركة شولجي الملك" يقول الراوي:

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 49.

[2] ـ الديوان، ك 2، ص 51.

شولجي الراعي الأمين، ركب سفينته

وباشر انتقاله

يرافقه تألق أسرار الملكية

وأسرار السلطة على سومر وآكاد

على رصيف كلابا المنير أرسى سفينته

وهو إذ يقود يساعده ثيران الجبل الوحشية الفخمة

ويجر بيده الخراف والماعز

... توجه للقاء إنانا في معبد الإيانا[1].

الملاحظ في هذا المقطع السردي عدم وجود مروي له يتدخل في سرد الأحداث، أو يوجه له الخطاب بصورة مباشرة، إنما الخطاب موجه من الراوي الذي يتخذ زاوية نظر خارجية إلى مروي له خيالي في ذهنه، ليست له ملامح أو صفات محددة، بل يغفل هذا الجانب ليكون المروي له خفيا غير ممسرح، كما أنه مروي له سلبي لا يشارك في أحداث هذه الأسطورة، مهمته تتجلى في تلقي ما يسرده الراوي فقط.

ومن خلال الأمثلة السابقة يتضح لنا أن التنويع الثنائي لأنماط حضور المروي له في النصوص الأسطورية يرتكز أساسا على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردي، وهو علاقة المروي له بالمروي، فإذا كان المروي له أحد شخوص الأسطورة، يساعد على تصاعد أحداثها وتطورها بدخوله في علاقات متجاذبة بين بقية الشخوص الأسطورية فنحن أمام مروي له ممسرح، أما إذا لم يكن المروي له أحد الشخوص داخل بنية الأسطورة السردية يصبح مرويا له غير ممسرح.

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 165.

3 - المروي له المتعدد:

مثلما يستعين مبدع الأسطورة بأكثر من راو يروي أحداث أسطورته، ويختفي خلفهم حيث يمارسون سلطتهم على طول مجرى السرد، كذلك الحال مع المروي له، فهو يتعدد بتعدد الرواة، وبخاصة في تلك المقاطع السردية، التي تعتمد على تقنية المشاهد الحوارية فيتناوب مع الراوي في الأدوار والمواقع، فيتحول المروي له إلى راو، كما يتحول الراوي إلى مروي له وهكذا.

يبدأ الراوي في أسطورة "زواج مارتو" بالحديث عن الإطار المكاني الذي حدثت فيه هذه الأسطورة، يقول:

كانت نينتاب موجودة ، ولكن جيرتاب لم تكن موجودة بعد
كان تاج السيادة موجودا
ولكن التاج الملكي لم يكن موجودا بعد
النباتات السخية كانت موجودة
لكن الأرز النبيل لم يكن موجودا بعد
الملح المفيد كان موجودا
لكن عشب القلي لم يكن موجودا بعد[1].

يظهر الراوي في هذا المقطع السردي وهو متخذ زاوية نظر خارجية يعلم كل ما يتعلق بأحداث أسطورته ، ويقدم مرويه لمروي له غير ممسرح، لا وجود له في النص، ولكننا نشعر بوجوده، فما دام هناك راو يروي الحدث، فهو لا يروي جزافا أو لمجرد الرواية، بل لأنه يعلم أن هناك متلقيا يتلقى عنه ما يسرد، فضلا عن هذا المروي له، نجد مرويا لهم آخرين ممسرحين لهم وجودهم في نص الأسطورة، بل هم من أبرز شخوصها، يتشكل هذا المروي له عندما يتحاور مع

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 25.

شخوص أخرى أو من خلال مواجهة شخوص محددين، فيتناوبون الأدوار والمواقع، فيما يسمى "بعملية المناقلة السردية"، التي تنتظم الحكاية خلالها على شكل متوالية من الرواة والمتلقي واستبدال في مواقع الراوي والمروي له[1]، فنجد كل من مارتو ، الأم الإله نوموشدا، آدنيجيكيدو، نامران... مروي لهم ممسرحين، وهم في الوقت نفسه رواة ممسرحون، ونتوضح هذه العلاقة من خلال الحوار المتبادل بينهم، يقول الراوي:

ذهب عندئذ للقاء أمه التي ولدته

وصل إليها وقال لها:

انتخبي لي زوجة يا أمي:

وسوف أجلب لك حصصي من الخبز

عند ذلك أجابت مارتو أمه التي ولدته:

يا بني سأقدم لك توصياتي

نفذها

اسمع ما سأقوله لك:

اتخذ لنفسك زوجة من أي مكان شئت[2].

ليذهب بعد ذلك "مارتو" إلى المدينة ليحضر عيدها، وتشاء الصدف أن يأتي الإله "نوموشدا" مع زوجته وابنته لحضور هذا العيد، فيشارك "مارتو" في المباريات، ليتغلب على كل خصومه، فيعجب به الإله "نوموشدا" فيقرر مكافأته بالأحجار الكريمة، لكنه يرفضها. يقول:

فضتك وأحجارك الكريمة إلى أين

---

[1] ـ ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 96.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 27، 28.

يمكنها إيصالي

كلا ! إن ما أريد

هو الزواج من أدنيجكيدو ابنتك

فيوافق الإله نوموشيدا الآن أمنحك يد

آدنيجيكيدو ابنتي

نعم أمنحك يد آدنيجكيدو[1].

وهكذا يستمر الحوار بين مختلف الشخوص في هذه الأسطورة، ليصبح الراوي مرويا له، والمروي له يصيح راويا وهكذا، ووجود المروي له هنا في هذه الأسطورة ـ هو وجود محسوس ومجسد ـ بوصفه شخصية من شخوصها التي تظهر من خلال صيغ الأمر والنداء المختلفة.

[1] ـ الديوان، ك3، ص 30.

الفصل الثاني: بناء الشخوص الأسطورية.

ـ تمهيد:

أولا: مفهوم الشخصية.

ثانيا: تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث.

ثالثا: صفات الشخوص الأسطورية.

رابعا: دلالة الأسماء.

خامسا: وظائف الشخوص الأسطورية.

سادسا: أشكال تقديم الشخوص الأسطورية.

سابعا: أصناف الشخوص الأسطورية.

تمهيد:

تُعد الشخصية من أهم العناصر المشكّلة للنصوص السردية عامة والأسطورية بشكل خاص، فهي تمثل «العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تُعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، لذا قيل: القصة فن الشخصية»[1]، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصية في النص السردي، جرى الاعتراف بجماليته وإبداعيته على أساس مقدرته على رسم الشخوص التي تقوم بمختلف الأفعال والأحداث فيه.

ولقد تباينت الشخصية السردية في معالجاتها، نظرا لتنوع المنطلقات الفكرية، وتعدد الاتجاهات والمذاهب والإيديولوجيات، ومن هنا سنستعرضّ ـ بشكل مجمل ـ أشهر تلك التصورات والمفاهيم التي تناولتها بالدراسة والتحليل.

أولا: مفهوم الشخصية:

أ ـ لغة:

تشير المعاجم والقواميس العربية القديمة إلى دلالة لفظة "شخصية" من خلال مادة "ش خ ص"، التي تعني: الظهور والبروز والارتفاع، فقد جاء في لسان العرب: «وشخص بالفتح شخوصا: ارتفع»[2]، «وشخص الرجل ببصره عند الموت يشخص شخوصا: رفعه فلم يطرف»[3] وفي «التهذيب: وشخصت الكلمة في الفم تشخيصا إذا لم يقدر على خفض الصوت بها»[4] و«الشخوص ضد الهبوط»[5]، وفي القرآن الكريم، قوله تعالى: ﴿وَٱقۡتَرَبَ ٱلۡوَعۡدُ ٱلۡحَقُّ فَإِذَا هِيَ

---

[1] ـ طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص 25.

[2] ـ ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)، مج7، ص46.

[3] ـ المعجم نفسه، ص 46.

[4] ـ المعجم نفسه، ص 46.

[5] ـ المعجم السابق، ص 45.

شَٰخِصَةٌ أَبۡصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ﴾ [1]، وفي الحديث: لا شخص أغير من الله: الشخص كل جسم له ارتفاع أو ظهور والمراد به إثبات الذات فأستعير لها لفظ الشخص، والشخيص العظيم [2] والرجل الشخيص: أي السيد عظيم الخلق، وتشخيص الشيء تعينه، وشخص تعني: نظر إلى [3]، وفي «المحكم: شخص الشيء يشخص شخوصا: انتبر، وشخص الجرح ورم ...يقال: شخص بصره فهو شاخص إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف» [4].

أما في "القاموس المحيط"، فقد وردت لفظة "شخص" بمعنى «ارتفع بصره وفتح عينيه وجُعل لا يطرف، ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع، وورم السم ارتفع عن الهدف والنجم طلع، والكلمة من الفم ارتفعت نحو الحنك الأعلى وربما كان ذلك خلقه أن يشخص بصوته فلا يقدر على خفضه، وشخص به كمعنى أتاه أمر أقلقه وأزعجه، وأشخصه: أزعجه والمتشاخص: المختلف والمتفاوت» [5].

وقد جاءت لفظة "شخص" في "كتاب العين" بالمعاني الآتية: «الشخص سواء الإنسان من بعيد وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه وجمعه: الشخوص والأشخاص» [6] ونفس المعنى نجده في "مختار الصحاح" فقد وردت للدلالة على «سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وجمعه في القلة أشخص، وفي الكثرة شخوص وأشخاص» [7].

---

(1) ـ سورة الأنبياء، الآية :97.

(2) ـ ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)، مج 7، ص 45.

(3) ـ محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس في ظواهر القاموس، تح: حسين نصار، ج 18، ص 08.

(4) ـ المعجم نفسه، ص08.

(5) ـ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج2، ص 317.

(6) ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج4، 165.

(7) ـ محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995، ص140.

والملاحظ للمعاني التي تقدمها هذه المعاجم والقواميس للفظة "شخص" يجد أنها تشير إلى ذات هي الإنسان، وإلى فعل مرتبط بالإنسان نفسه، فقد ربطت تلك المعاني الشخص بالرؤية، فالشخص ليس شخصا إلا إذا ظهر للعيان بجسمه، أما إذا بقي متخفيا فإنه ليس شخصا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن لفظة "الشخصية" لم ترد بتاتا في القواميس والمعاجم العربية القديمة، فهي لفظة انتشر استخدامها في العصر الحديث فقط، وقد جاءت بمعنى «الصفات التي تميز الشخص من غيره، مما يقال معه: فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من صفات خاصة»[1]، وقد وردت بنفس المعنى في "المعجم الوسيط" الخاص بمجمع اللغة العربية المصري، فهي: «صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات مميزة وإرادة وكيان مستقل»[2]، أما في "الموسوعة العربية العالمية" فقد جاءت كالآتي: «الشخصية مصطلح لكثير من المعاني العامة، إذ يشير أحيانا إلى القدرة على التعامل مع الناس اجتماعيا...وقد يشير إلى أوضح انطباع يخلفه الشخص لدى الآخرين»[3].

وفي مقابل هذه اللفظة في اللغات الأجنبية المنحدرة من أصول لاتينية، نجد أن لفظة "شخصية" هي ترجمة لكلمة "Persona" التي تعني : «القناع الذي يلبس في المسرح أي أنها كانت تطلق على الوجه المستعار الذي يظهر به الممثل في المسرح في ذلك الوقت (المسرح الروماني القديم)، وكان ينبغي أن يحمل ذلك الوجه ملامح الشخص المعبر عنه ومنذ العصر اللاتيني القديم، أصبحت كلمة "Personne" تطلق على الشخص»[4].

ب ـ اصطلاحا:

---

[1] ـ أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مطبعة مصر، مصر، ج2، 1960، ص475.

[2] ـ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، 1972، ص 475.

[3] ـ نخبة من الأساتذة والمثقفين، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض ، السعودية، 1999، ج14، ص 84.

[4] ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 110.

يعرف "جيرالد برنس Gerald J . Prince" الشخصية بقوله: «هي كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حيث تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)»[1].

فتصبح الشخصية بهذا المعنى من أهم الركائز التي تقوم عليها النصوص السردية فهي تساهم في «الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها»[2]، فلا سرد من دون «شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي»[3]، فهي العنصر الفعّال الذي ينجز الأفعال -أو يتقبلها وقوعا-، التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية. ومن أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا وتفهم الواقع، وتمتلئ بروح الحياة، يعمل الروائي على بنائها بناء مميزا، محاولا أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية»[4].

فالشخصية الحكائية هي كل مشارك في أحداث النص السردي سلبا أو إيجابا «أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها»[5].

---

(1) ـ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 43.

(2) ـ محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ج2، ص546.

(3) ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصية، ص 20.

(4) ـ أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات إبراهيم نصر الله، ص 33.

(5) ـ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص 11.

لقد تعددت الكتابات النظرية والبحوث التطبيقية التي تناولت الشخصية الحكائية بالدراسة والتحليل، وذهب النقاد مذاهب مختلفة في مفهومها وبنيتها وأصنافها في النصوص والخطابات السردية، وازداد اهتمامهم بعنصر الشخصية منذ أن اتجه الشكلانيون الروس إلى دراسة النصوص السردية، وقد تعامل هؤلاء النقاد معها باعتبارها «مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكسبها في علاقتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي»[1] بعد أن كانت «في النظريات السيكولوجية تتخذ جوهرا سيكولوجيا، وتصبح فردا، شخصا؛ أي ببساطة كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا»[2].

وتعد البحوث والدراسات التي أنجزها كل من: فلاديمير بروب وألجيرداس جوليان غريماس، وتزفيتان تودروروف، وفيليب هامون، من أهم ما كتب عن تحليل النص السردي عامة والشخصية بصفة خاصة.

ثانيا: تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث:

1- تصنيف فلاديمر بروب V. Propp :

يعد الناقد الروسي فلاديمير بروب **V. Propp** من أهم النقاد الشكلانيين الروس ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقد حاول من خلال كتابه "مورفولوجيا القصة" الاهتمام بالجانب الشكلي للشخصية الحكائية، مركزا على وظائفها وخلص من خلال

---

[1] ـ سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 88.

[2] ـ محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010، ص 39.

تحليله لمائة (100) حكاية عجيبة روسية إلى أن الثابت في كل هذه الحكايات هو ما تقوم به هذه الشخوص من أفعال ووظائف، وليست الشخوص في حد ذاتها، وتبعا لذلك أحصى فلاديمير بروب عددا من الوظائف المستخلصة وحصرها في إحدى وثلاثين وظيفة تقوم بها مجموعة محددة من الشخوص هي: «المعتدي، المانح، المساعد، الأميرة، الطالب البطل، البطل المزيف»[1].

لقد استطاع فلاديمير بروب أن يضع حدا للمفاهيم السابقة والسائدة آنذاك حول موضوع الشخصية؛ حيث أحدث تحولا جذريا في منحى الدراسات الأدبية، وأسس تصورا مخالفا تماما لما كانت عليه الدراسات النقدية التقليدية السياقية.

2- تصنيف ألجيرداس جوليان غريماسAlgirdas Julien Griemas :

عرف مفهوم الشخصية الحكائية تطورا ملحوظا بعد الأبحاث التي قام بها غريماس الذي عمل على تطوير محاولات فلاديمير بروب ليصل إلى عمل أكثر اكتمالا ونضوجا فالشخصية عنده هي: «مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها من داخل النص وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة، التي تكسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي»[2]، كما قلص عدد الشخوص الحكائية التي اصطلح عليها باسم العوامل إلى ستة هي: «المرسل، الموضوع المرسل إليه، المساعد، الذات، المعارض»[3]، والعلاقات التي تقوم بين هذه العوامل هي التي تشكل الترسيمة العاملية، كما فرق بين مصطلحين هما "العامل/ والممثل" في تحديد مفهوم الشخصية، فالعامل «هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو

---

[1] ـ فلاديمير برورب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 97، 98.

[2] ـ سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 88.

[3] ـ إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 156.

أشيـاء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه، حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية»[1]، أما الممثل فهو «وحدة تركيبية من النوع الأسمى مضمنة في الخطاب، ولها القابلية لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي، ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور بمعلم تفردي، ويمكن أن يكون الممثل فردي ... أو جماعي ... أو تصويري، أو اسم تصويري»[2].

3 ـ تصنيف تودوروف T. Todorov :

تعد الشخصية عند "تودوروف": «إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونها العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال أو يتقبل وقوعها، تمتد وتترابط في مسار الحكاية، من أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا وتفهم الواقع وتمتلئ بروح الحياة»[3].

لقد جرد "تودوروف" الشخصية من محتواها الدلالي باعتبارها «محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى من خلالها تحقيق غايته»[4]، فالشخصية كائن لساني نسج تفاصيلها خيال المبدع، ومن خلالها يحاول تجسيد وجهة نظره، فهي ليست «مجرد كائن من ورق ليس لها وجود فعلي خارج الكلمات، ولهذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل والوظيفة العاملية التي تؤديها»[5].

---

(1) - Algirdas Julien Griemas et Joseph courts, Semiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langauge; hachete livre. Paris, France. 1993. P 03 ; 4 ; 7.

(2) ـ Ibid ; p 6.

(3) ـ أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات نصر الله إبراهيم، ص 83.

(4) ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصية، ص 213.

(5) ـ عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 69.

وبهذا يقر تودوروف بأنه من غير المنطقي اختزال الشخصية إلى "مجرد رؤية"، وعلى الرغم من كون مسألة الشخصية لسانية فإن الشخوص يمكن أن تمثل أشخاصا بالفعل، وذلك وفق صياغات خاصة بالعمل التخييلي[1]. وبناء على هذا المفهوم صنف الشخوص إلى ثلاثة أصناف، هي[2]:

أ - **الشخوص العميقة:** تؤدي وظيفة فكرية، وتسعى لتثبيت أفكارها، وتبدو أكثر حيوية وأكثر حركية.

ب - **الشخوص المسطحة:** وهي شخوص خافتة لا تظهر إلا قليلا ولا تسهم مساهمة كبيرة في الحبكة الروائية.

ج - **الشخوص الهامشية:** وهي غير حاضرة فيزيولوجيا في عالم السرد، ولكن حضورها هو حضور فكري، أي بأطروحتها الفكرية.

أما عن العلاقة القائمة بين هذه الشخوص في النصوص السردية فيرى "تودوروف" أنها تبدو متعددة، ولكن يمكن اختزالها إلى ثلاثة حوافز رئيسة هي[3]:

- **الرغبة:** وشكلها الأبرز هو الحب.

- **التواصل:** يحدد شكل تحققه في الإسرار بمكنونات النفس إلى الصديق.

- **المشاركة:** وشكل تحققها هو المساعدة.

---

(1)- O. Ducrot et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du la languge. P 286.

(2) - ينظر: أمال منصور، بنية الخطاب في أدب محمد جبريل؛ جدل الواقع والذات، ص 78، 79.

(3) - ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 78.

4 ـ تصنيف فيليب هامون Ph. Hamon:

الشخصية عند فيليب هامون «تشبه العلامة اللسانية؛ حيث يرى أنها علامة فارغة ذات وظيفة أخلاقية فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد»[1]. والملاحظ لتوجهات فيليب هامون يجد أنها لا تبتعد كثيرا عن اتجاه البنويين إذ يقر بأن «مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الجمالية فيلتقي مفهوم الشخصية عنده بمفهوم العلامة اللغوية "المورفيم" الذي يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص»[2]، وهنا يتدخل المتلقي الذي يعمل على استحضار مدلول الشخصية، وبذلك تصبح هذه الأخيرة دليلا له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص[3].

وقد استند فيليب هامون في دراسته لأصناف الشخوص السردية على مفهوم العلامة التي يقسمها إلى ثلاثة أقسام، هي[4]:

1 – العلامات التي تحيل على معطى في العالم الخارجي.

---

(1) ـ عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985، ص02.

(2) ـ إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 115.

(3) ـ ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 15.

(4) ـ ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013، ص 34، 35.

2 – العلامات التي تحيل على بؤرة تلفظية لا يتحدد معناها إلا من خلال مقام خطابي ملموس.

3 – العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه، قريبا أو بعيدا، قد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة الشفوية أو المكتوبة أو لاحقا لها.

وفي ضوء هذه العلامات الثلاث أوجد التصنيف الآتي للشخوص السردية[1]:

- فئة الشخوص المرجعية.
- فئة الشخوص الإشارية.
- فئة الشخوص الاستذكارية.

ثالثا: صفات الشخوص الأسطورية:

اعتمد مبدع الأساطير العربية القديمة على تقنية الوصف في تقديم شخوصه الأسطورية إيمانا منه بأنها التقنية الأنسب لرسم دلالاتها بصريا[2]، وتقديمها للمروي له في بناء متميز يمنح لها سمة الفرادة بين بقية الشخوص الأخرى، وللوصول إلى هذه الغاية بناها على أبعاد ثلاث هي:

1- البعد الفيزيولوجي (الخارجي):

ويقصد به الكيان المادي لتشكيل وجود الشخصية الأسطورية، حيث تتحدد فيه الملامح والصفات الخارجية لها، وهذا البعد يتعلق بالناحية المورفولوجية العضوية للشخصية من حيث

---

[1] ـ المرجع السابق، ص 35، 36.

[2] ـ ينظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، 1977، ص 40.

الجنس أو الشكل ...[1]، مما يسهم في تميز الشخوص الأسطورية واختلاف بعضها عن البعض الآخر من حيث الملامح الخارجية.

لقد آمن الإنسان البدئي بوجود قوى كونية أكبر منه، تتحكم فيه وفي سلوكياته المختلفة كما تتحكم في مختلف الظواهر التي تحيط به، سواء أكانت هذه الظواهر كونية أم طبيعية أم غيبية ... الخ، وقد اصطلح على هذه القوى الكونية بمصطلح "الآلهة"، ونتيجة لجهله التام بكينونتها وملامحها الخارجية أضفى عليها صفاته المورفولوجية وأكسبها ملامح إنسانية بحتة، وقد جاء وصف الملامح الخارجية لهذه الآلهة بطريقتين، هما:

- **الطريقة الأولى:** اعتمد الراوي في هذه الطريقة على الوصف الموجز والقصير للملامح الفيزيولوجية للآلهة، ولعل السبب في ذلك راجع لخوفه ورهبته الشديدة من تجسيد الملامح الخارجية للآلهة وفق قالب بشري خالص، ومن ذلك ما جاء في استهلال أسطورة "إنليل وننليل: زواج الإله إنليل"؛ حيث يصف الراوي الملامح الخارجية "للإله إنليل" بقوله:

هو ذا إنليل فتاها، قوي البنية، فتاتها ننليل
وننبار سيغونو، سيدتها القديمة الأولى[2].

وفي مقطع آخر، يصف الإله إنليل بقوله:

الجبل الكبير إنليل المهيب ذو النظر البراق
سوف يسلط عليك عينيه[3].

كما يصف الراوي "الإله نينورتا" بقوله:

---

[1] ـ ينظر: عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008، ص23.
[2] ـ الديوان، ك1، ص 36.
[3] ـ الديوان، ك1، ص 40.

أيها الإله ذو الساعد القوي

القادر على إشهار السلاح القاتل

... إنه وليد الأمير ذي اللحية الزرقاء

الغزيرة التقاصيب[1].

الملاحظ لهذه المقاطع الوصفية يجد أنها تحمل وصفا خارجيا مركزا جدا لشخصيتي الإلهين "إنليل/ نينورتا" لا يتعدى العبارة الواحدة، التي تحمل مزايا وصفات خارقة يتمتع بها هذين الإلهين وتميزهما عن بقية الشخوص الأسطورية الأخرى.

ـ **الطريقة الأخرى:** اعتمد الراوي في هذه الطريقة على الوصف المطول -نوعا ما- للملامح الفيزيولوجية للآلهة، ومن ذلك ما جاء في وصف "الإله دوموزي"؛ يقول الراوي:

يا ذا الشعر الكثيف، يا ذا الشعر الكثيف، أنت لي،

يا حبيبي، يا ذا الشعر الكثيف، أنت لي

يا ذا الشعر الكثيف، مثل نخلة، أنت لي،

يا ذا الشعر الكثيف، مثل أغصان طرفاء ملتفة

يا صاحبي، يا ذا الشعر الكثيف، ستة أضعاف

شده على حضننا، يا حبيبي

يا أسدي ذا اللبدة الكثيفة، أربعة أضعاف

شدها على حضننا، يا أخي، يا ذا الوجه الجميل

يا ذا الشعر البراق ! يا ذا الحزة الكثيفة

يا ذا الشعر الكثيف، الخلاب، مثل بلاط مصقول

يا ... المتين، ذا الشعر

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 55.

أنت في نظري تمثال ذهب حقيقي

...

أنت ذو اليدين الناعمتين والرجلين الجميلتي الشكل

اغمرني بحنوك إلى الأبد

... أي ... ذو حلقات الشعر الجميلة: الحسنة

التي تنمو قرب الماء[1].

كما يتغنى الراوي بصفات "جلجامش" مطولا فيذكر:

كان جلجامش رائعا منذ ولادته

ثلثاه إلهيان والثلث الآخر بشري

شكل جسده صيرته الإلهة ماخ

وأحسن الإله نوديمود إكمال هيكله

وجهه كان مذهلا

جسمه مارد وممشوقة قامته

مدى ذراعه يبلغ ... ذراعا

...

قياس قدمه ثلاثة أذرع، وستة أذرع رجله

ستة أذرع كان اتساع خطواته

ذراعا كان قياس أول أصابعه

خداه ملتحيان مثل ...

وخصل شعره كله مثل شعر نيسابا

---

[1] ـ الديوان ، ك1، ص 130، 131.

قامته العالية، أضفت كمالا على هيبته

وكما كان ذلك يلائم البلاد، فهو جميل السمة[1].

والملاحظ على هذا الوصف أنه لا يخلو من المبالغة والعجائبية والتفوق والجمال والقوة والتقديس.

ومن المقاطع الوصفية المطولة التي يصف فيها الراوي الملامح الخارجية للآلهة، ما جاء في "وصف الآلهة إنانا"، يقول:

استحممت في البركة المتلألئة

واغتسلت في الحوض الأبيض

وفي الحوض الأبيض دلكت جسمي بالدهون

ثم اكتسيت بردائي الملكي رداء ملكة السماء والأرض

ولهذا السبب احتبست في داري

ثم زينت بالكحل عيني

أما شعري الأشعث فقد لمعته على نقرتي

مشطت خصل شعري غير المرتبة

أنا أعرف المشبك ودبوس الشعر اللذين يعجبانه

على رأسي رطبت شعري المجعد

وجملت جدائلي المشتتة لكي تغطي نقرتي

ولبست في معصمي أساور من فضة

كما ربطت حول عنقي عقدا من اللآلئ الصغيرة.

وأصلحت في مقدمة رقبتي موضع الجوهرة المتدلية[1].

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 276، 277.

ومن ضمن التقنيات التي استخدمها الراوي في وصف الملامح الخارجية لشخوصه الأسطورية وصف ملبسها، حتى يبرز للمروي له مدى هيبتها وقوتها، ومن ذلك ما جاء في وصف "إنانا"، يقول:

إنانا بنت سين

ارتدت عند ذلك عباءتها الملكية

وبرشاقة لفتها حولها

زينت جبينها بالبريق الرهيب، الخارق للطبيعة

رتبت على صدرها المقدس وريدات العقيق

وشهرت بيمينها وبعنفوان الهراوة السباعية الرؤوس

وانتعلت الصندل البراق

ثم خرجت بجرأة إبان الغسق

واتبعت الطريق المؤدي إلى البوابة المدهشة[2].

ويصفها في موضع آخر بقوله:

تسلحت إنانا بالصلاحيات السبع

بعد أن جمعتها وأمسكتها بيدها

... وضعت المعجز على رأسها . تاج السهوب

ثبتت على جبينها خصلة الشعر المغرية

قبضت على مكيال اللازورد

زينت رقبتها بعقد اللازورد

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 132، 133.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 248، 249.

ورتبت بشكل أنيق على عنقها الدرر المخروزة

كما شدت على صدرها ستر النهدين

ولفت جسمها بالبالا[1] الرداء الملكي

وجملت عينيها بالكحل :"ليأت، ليأت"[2].

كما استعان الراوي على تقنية الوصف المعنوي أثناء عرضه لمختلف الشخوص الأسطورية، إذ ربط بينها وبين جملة من الصفات المعنوية التي توحي بمدى رحمتها وقوتها وبأسها، ومن ذلك ما جاء في تمجيد الآلهة "زربانيت"، يقول الراوي:

أيتها الآلهة المتسامحة التي تحب الصلوات

يا ملكة الإيساجيل، قصر الآلهة وجبل الكون

يا سيدة بابل، حامية جميع البلاد

... الشفوقة، تأخذين بيد المريض

تقدمين العون للضعيف وتكدسين حبوب البذار

أنت تحمين نفس الحياة، وتمنحين الأبناء والذرية

تهبين الحياة وتتقبلين الرجاء وتستجيبين للالتماس

أنت خالقة البشر وجميع الكائنات[3].

ونجد مثل هذه التقنية الوصفية واضحة في وصف "الإله إنليل" تحت اسم "موليل" يقول الراوي:

أيها الأب موليل إله البلاد

---

(1) ـ **البالا Pala:** الرداء المخصص للاحتفالات الرسمية المهمة، الديوان، ك4، هامش ص 58.

(2) ـ الديوان، ك4، ص 58.

(3) ـ الديوان، ك4، ص 236.

أيها الأب موليل صاحب الكلمة التي لا تتبدل

أيها الأب موليل أنت راعي ذوي الرؤوس السوداء

أيها الأب موليل أنت الذي هو بعيد نظره

أيها الأب موليل أنت الثور الوحشي الذي يحطم المصاعب

أنت الأب موليل ذو النوم المتيقظ

أنت الثور الوحشي، الثور الذي لا يعرف الرهبة[1].

ومما لا ريب فيه أن الصفات «الإله، صاحب الكلمة التي لا تتبدل، الراعي، يعيد نظره، الثور الوحشي، ذو النوم المتيقظ» هي صفات معنوية جاءت للدلالة على القوة الكبيرة والسلطة الفائقة التي يتميز بها الإله "إنليل".

2- الأبعاد الداخلية (النفسية):

يقصد بالأبعاد الداخلية «تلك الصفات التي تتمتع بها الشخصية من الناحية النفسية والفكرية، والتي لا تظهر على الشكل الخارجي والسطحي لها، وإنما تتعمق في دواخلها، ولا يمكن معرفتها مباشرة كالملامح الخارجية، وإنما يتعرف عليها بواسطة تحليل نفسية الشخصية وما يعتمر داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار ورؤى وقناعات»[2]، كما يقصد بها أيضا «الاستعداد

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 40.

[2] ـ طلال خليفة سلمان، الشخصية في عالم غائب لطعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 2012، ص 112.

والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة»[1].

كما تشمل الأبعاد الداخلية أيضا مختلف الجوانب الفكرية والنفسية الباطنية والسلوك الناتج عن تفاعل الشخصية مع العالم الخارجي، فيعمد الراوي إلى تحليل هذه الجوانب وتفسيرها بالاعتماد على تقنيتي: "تيار الوعي والمونولوج الداخلي"، كما تشمل أيضا هذه الأبعاد الداخلية الجانب الخفي من حياة الشخصية، فلكل شخصية سردية أقنعة تنزعها حين تخلو بنفسها أو حينما تكون مع شخوص أخرى موثوقة الجانب[2]، ومن شأن الكشف عن أسرار الشخصية ودواخلها أن يسهم في رسم معالمها العامة التي لا تكتمل بمعرفة أبعادها الخارجية فقط، وفي ضوء هذه المعرفة يستطيع المتلقي أن يبني تصوراته حول أحداث الأسطورة.

يعتمد الراوي على المشاعر والأحاسيس الداخلية لتجسيد شخوصه الأسطورية وجعلها مقبولة لدى المروي له، موهما إياه بواقعيتها، فهي تحب وتكره، وتنتقم وتجازي، تغير وتعاقب ...إلخ، فها هي "إنانا" تبوح بحبها للفلاح: تقول:

كلا إنه الرجل القريب إلى قلبي
الرجل القريب إلى قلبي
الذي سلب مني روحي
والذي تطفح عنابره، دون أن يضطر للعزق
والذي في صوامعه لا يتوقف سكب الحبوب

---

[1] ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص 573.

[2] ـ ينظر: محمود ذهني، تذوق الأدب، طرقه ووسائله، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دت، ص147.

إنه الفلاح، الذي امتلأت عنابره حبا[1].

رافضة "الراعي" "دوموزي"، تقول:

كلا، لن أتزوج، من الراعي
أنا لا أريد ارتداء ألبسته الخشنة
أنا لا أريد لبس صوفه الصفيق
أنا الفتاة الصبية، أريد الاقتران بالفلاح
الفلاح الذي ينتج بكثرة زروعًا كهذه[2].

ليتأجج الغضب في قلب "دوموزي" من هذا الرفض، مما جعله يدافع عن نفسه ويشيد بما لديه:

ما لدى هذا الفلاح أكثر مني
هذا الفلاح ما لديه أكثر مني
إن قدم لي طحينه الأسود
فأنا أعطيه نعجتي السوداء
إن قدم لي طحينه الأبيض
أعطيه أنا نعجتي البيضاء
إن صب لي جعته اللزجة
فأنا أصب له لبني المخصوص[3].

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 109.
[2] ـ الديوان، ك1، ص 110.
[3] ـ الديوان، ك1، ص 110، 111.

يصور الراوي في "مرثية مدينة أور وبلاد سومر" ذلك الجو الكئيب الذي حل بمدينة "أور" ومعابدها، وما حل كذلك بجميع المدن السومرية الأخرى كمدينة "نفر" و"كيش" و"إيسين" وغيرها، التي قام الجبليون[1] (السوتيون والعيلاميون) باجتياحها، بأمر من الإله "مو أوليل"، مستخدمين قواه العجيبة ومساعدة كل من "كينغال أودا" إله الأعاصير، و"جبيل" إله النار والتطهير بالنار، مما جعل آلهتها تهجر معابدها خوفا ورهبة يقول الراوي:

أيتها المدينة كان لك اسم، ولكنه تهدم مع خرابك

أيتها المدينة، كانت جدرانك قائمة

لكنك أبدت مع بلادك

يا بلادي مثل نعجة أمينة

تم تمزيقك مع حملانك

يا أور مثل عنزة أمينة

تمت إبادتك مع جديانك

أيتها المدينة، أصبحت طقوسك

قوة العدو وزهوه

وإلى قوانين العدو، حولت قوانينك[2].

ثم ينتقل الراوي إلى تصور خوف الإلهة جاسان-جال (قرينة إله القمر) من العاصفة التي هدمت مدينتها "أور"، يقول:

من تلك العاصفة الهوجاء

---

[1] ـ **الجبليون:** هم قبائل السوتو "SUTU" يعيشون بجوار جبل البشري الواقع في الشمال الشرقي من تدمر في منطقة الرقة.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 393.

يجتاحني الأنين

كم كنت، أمام عويل العاصفة، مرعوبة

...

في ذلك اليوم امتدت العاصفة

الأليمة حتى وصلت إلي

أنا شخصيا أمام ذلك اليوم

بدأت أرتجف

أمام عنف ذلك اليوم

حرمت الخروج على نفسي[1].

يشكل المونولوج إحدى الطرائق التي قدم بها الراوي شخوصه الأسطورية، إذا تستطيع بواسطته أن تقدم نفسها بنفسها، ليصبح «التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية»[2]، بما يسمح للمروي له بأن يعرف خبايا أنفس الشخوص الأسطورية ويستمد المونولوج طاقته التعبيرية من «قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثا معينا»[3]، وقد استخدم الراوي في "مرثية مدينة أور وبلاد سومر" تقنية المونولوج ليبرز من خلاله البعد النفسي لشخصيته الرئيسة الإلهة "جاستان-جال"، التي شعرت بغضب شديد وحسرة كبيرة إزاء ما آلت إليه مدينتها "أور" ومعابدها تقول محدثة نفسها:

الإله "مو أوليل" آتيا من الأعلى

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 395.

[2] ـ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار العارف، مصر، ط2، 1975، ص 42.

[3] ـ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي؛ تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 113.

وجه إليها آفاتها ومصائبها

بجوار المدينة، هدم الضواحي

"آه يا مدينتي" أريد أن أصرخ

في صدر المدينة، دمر قلبها

"آه يا مدينتي" أريد أن أصرخ

معابدي في الضواحي تم تدميرها

"آه يا مدينتي" أريد أن أصرخ

معابدي في قلبي المدينة دمرت

"آه يا مدينتي" أريد أن أصرخ[1].

اتبع راوي الأساطير أسلوب المونولوج في مواضع معدودة دون اعتماده في بناء الأسطورة كليا، فاتسم المونولوج عنده بالقصر، وأحيانا لا يتجاوز عدة أسطر، ولكنه بالرغم من ذلك أدى الوظيفة المنوطة به، وهي إبراز وتجسيد مختلف الأبعاد النفسية لشخوصه الأسطورية، ليطلع عليها المروي له، ويعرف الأفكار السرية والمشاعر الدفينة التي تختلج في نفوسها، ففي " ملحمة آيرا" يستعين الراوي بالمونولوج لتصوير قوة الإله "آيرا" وغضبه من خلال حديث قائد جيوشه "إيشوم"، يقول:

أخل لي الطريق لكي أذهب إلى المعركة

...

وأنت يا قائدي اتبعني

وعندما سمع إيشوم هذا النداء

تملكته الشفقة وقال في نفسه:

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 408، 409.

«الويل لبشري ، الذين غضب عليهم آيرا

وقرر إبادتهم

والذين قرر نرجال المقدام تحويلهم إلى العدم»[1].

يؤدي المونولوج، هنا، فكرة الحوار الفردي الداخلي الذي ينطلق من ذات "إيشوم" ويعود إليها مرة أخرى إنه حوار مكتف بنفسه، لا يتجاوز ذات الشخصية إلى شخصية أخرى ففيه إقرار بجبروت الإله "آيرا"، وسخطه ممزوجا بإحساس الرأفة لما سيصيب البشر من عقاب ودمار.

ومن الملاحظ أن المونولوج في أساطير الديوان قد جاء في شكل حوار فردي صامت توجهه الشخصية الأسطورية إلى نفسها برغم استخدامها صيغة الخطاب، التي توهم بوجود جهة مخاطبة داخل الأسطورة، فلا يعرف المونولوج حدا يقف عنده ضمن مجال حركة تشكلها لغة خاصة بالوضع الذهني والنفسي للشخصية الأسطورية، ففي أسطورة "إنانا تخضع منطقة الجبل" يتجاوز الراوي العليم بكل شيء السرد التقليدي والرصد الخارجي للأحداث لينتقل إلى المونولوج، فينطق شخصية "الآلهة إنانا" بمونولوج يرسم عالمها الشعوري ويكشف عن ذلك الإحباط والغضب من عدم احترام إله الجبل "الإ يبيخ" لها لتقرر بعد ذلك معاقبته، تقول:

عندما اقتربت من هذا البلد، أنا إنين

لم يعبر لي عن أي احترام

عندما اقتربت من الإ يبيخ

لم يظهر لي أي احترام

وبما أنه لم يقبل قط الأرض تحت قدمي

ولم يكنس بلحيته التراب تحت قدمي

سوف أرفع يدي على هذا البلد المستقر

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 522، 523.

وسوف أعلمه كيف يهابني[1].

يؤدي المونولوج دورا مهما في بناء أساطير الديوان رغم قصره وقلته، وهو لا يؤدي إلى نمو وتطور الأحداث ولا يقود الشخصية إلى اتخاذ موقف معين من الأحداث ولكنه يبين وينير أبعادا مهمة في سيرورة الأسطورة، يصعب على الوسائل الفنية الأخرى إبرازها واكتشافها، من هنا، يعد المونولوج نقلة نوعية إلى أعماق الشخصية الأسطورية فتبدو أفكارها ومشاعرها الدفينة واضحة أمام سلطة المروي له.

3ـ البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

يهتم البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) بتصوير الشخوص السردية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها، وميولها، والوسط الذي تتحرك فيه[2]، وبمعنى آخر: يركز هذا البعد على «انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقته بطبقتها في الأصل»[3]، ونظرتها إلى العالم، تلك النظرة التي يعتبرها "لوكاتش" العنصر الأهم والشكل الأرقى للوعي، فأي وصف لا يشتمل على نظرة شخوص العمل الأدبي إلى بيئته المحيطة لا يمكن أن يكون تاما[4].

وبالرجوع إلى النصوص الأسطورية المختلفة في الديوان نجدها تتفق على أن الأسباب التي من أجلها خلق البشر لم تكن "حبا" لهم بل لمصلحة الآلهة، ولتأمين معيشتهم بضمان استمرار الطقوس في المعابد، بواسطة القرابين –غذاء الآلهة- التي وجب على البشر تقديمها للآلهة. كما تبين

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 247.

[2] ـ ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 49.

[3] ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 573.

[4] ـ ينظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 1972، ص 23.

لنا هذه النصوص الأسطورية بأن مجتمع الآلهة تم تصوره وفق نظام الشورى بالنسبة للقرارات المهمة التي يتم اتخاذها في مجلس الآلهة. ومجتمع الآلهة كان طبقيا بامتياز تتزعمه "آلهة ـ أم" هي الآلهة الأم "مامي" عند الأكاديين التي ولدت جميع الآلهة؛ آلهة السماء وآلهة العالم السفلي، والتي لقبت أيضا باسم "سيدة جميع الآلهة"، تقول معلنة:

أنا هي التي ولدت جميع الإيجيجي[1].
أنا التي خلقتهم بكاملهم
هم ومجموعة الأنوناكي[2]. الآلهة العظام
وأنا التي منحت السيادة لإنليل[3] أخي
وعينت لآن[4] سلطته العليا في السماء[5].

أما السومريون فقد لقبوا الآلهة الأم باسم الآلهة "ماخ"؛ الذي يعني: "مامي فائقة السمو"، تقول:

إذن فلتعلم بأنني ، أنا مامي
ولدت جميع الإيجيجو
لذلك سوف أقاتل
ضد عدو الآلهة
أنا هي التي منحت السيادة
لإنليل أخي وكذلك لآنو[1].

---

[1] ـ **الإيجيجي Iggigi**: مجموعة آلهة السماء.
[2] ـ **الأنوناكي Anunnaki:** مجموعة آلهة العالم السفلي.
[3] ـ **إنليل Enlil**: سيد مجمع الآلهة.
[4] ـ **آن An** : إله السماء.
[5] ـ الديوان، ك2، ص 21.

لينقسم مجتمع الآلهة بعد ذلك إلى مجموعتين رئيستين: الأولى خاصة بآلهة السماء وكل ما هو فوق، أما المجموعة الأخرى فهي خاصة بآلهة العالم السفلي، وكل ما هو تحت؛ فلكل مجموعة مهامها الخاصة بها التي لا تستطيع المجموعة الأخرى التدخل فيها بأي شكل من الأشكال، ولا في أي ظرف من الظروف، لتتشكل بعد ذلك الطبقية في مجتمع الآلهة التي بنيت أساسا على معيار العمل، فهناك آلهة أسياد هم الأنوناكو "الآلهة الرئيسيون" يتزعمهم كل من: "آن، إنليل. نينماخ، أنكي" في الحضارة السومرية، وفي هذا الصدد يقول الراوي في أسطورة "خلق البشر ودم الإله":

عندما فصلت السماء عن الأرض

بعدما كانت مشدودتين معا بقوة

وعندما ظهرت إلى الوجود الآلهات – الأمهات

وأسست الأرض واتخذت مكانها

وأعد الآلهة برنامج الكون

وإنهم بغية إعداد نظام الري

شكلوا مجرى دجلة والفرات

عند ذلك قام آن وإنليل ونينماخ

وأنكي، الآلهة الرئيسيون

وكذلك الأنونا: الآلهة العظام الآخرون

قاموا باتخاذ أماكنهم على المنصة العالية

وعقدوا مجلسهم[2].

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 345.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 91، 92.

أما الآلهة- الأسياد في الحضارة الأكادية فهم: آنو وإنليل وإيا، وعهدت لهم الأساطير مهمة الخلق والتكوين فهم الذين خلقوا السماء والأرض،ويروج السماء والكواكب والنجوم وغيرها من الموجودات: تقول الأسطورة:

عندما آنو، إنليل، وإيا الآلهة العظام
خلقوا السماء والأرض، أرادوا أن
تكون الإشارة ظاهرة للعيان:
فثبتوا عندئذ المنازل[1] على أسسها ورسموا
مواضع الكواكب
حددوا مهام النجوم ووضعوها
على مساراتها
رسموا وفق صورهم الخاصة النجوم في
مجموعات كوكبية
قدروا زمن النهار والليل وخلقوا
الشمس والسنة
ورسموا للقمر وللشمس مسارها
هكذا اتخذوا قرارهم بصدد
السماء والأرض[2].

كما نجد الطبقة الدنيا في مجتمع الآلهة التي تنتمي إليها مجموعة من الآلهة يسمون بـ"الإيجيجو" آلهة الدرجة الثانية المكلفون بأعمال "السخرة"، إذ يقومون بمختلف الأعمال التي تنزه عن القيام بها الآلهة الأسياد من حفر للأقنية وتكديس للتربة وطحن الحبوب ... الخ لكنهم في

---

(1) ـ **المنازل:** دائرة بروج السماء، الديوان، ك2، هامش ص82.
(2) ـ الديوان، ك2، ص 82.

الوقت نفسه كانوا يشتكون من سوء مصيرهم، مما جعل الإله "أنكي" يمارس سلطته وموهبته ليصنع من يحل محلهم ليتوقفوا عن العمل، والحل هو: خلق البشر، تقول الأسطورة:

وحين كان يتوجب على الآلهة الاستحصال على طعامهم

عمدوا إلى العمل جميعهم

وآلهة المرتبة الثانية كلفوا بأعمال السخرة

فحفروا الأقنية وكدسوا التربة

وكانوا يقومون بطحن الحبوب

ولكنهم كانوا يشتكون من سوء مصيرهم

...

الآلهة تستمر في الأنين والاعتراض

.. إنه سبب شقائنا

هو الذي يبقى مستلقيا على فراشه للنوم

ولا يغادره قط[1].

وعندما تمرد الآلهة المكلفون بأعمال السخرة، وأضربوا عن العمل وتجمهروا أمام بوابة مقر مجمع الآلهة الأسياد، قررت الآلهة إنقاذ الموقف بخلق البشر لكي لا تصبح "سخرة الآلهة سخرتهم"، تقول الأسطورة:

ومن ثم، ولكي يؤمن للآلهة عطالة

في ذلك المقر لسعادتهم الأبدية

قام بخلق البشر ...

خلق الحيوانات الوحشية

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 64.

وكل حيوانات السهوب

أوجد دجلة والفرات ووضعهما في مكانهما[1].

وبعد هذا القرار، أصبحت مهمة البشر هي القيام بجمع الأعباء الدنيوية التي أبت آلهة الدرجة الثانية "الإيجيجو" القيام بها، تقول الأسطورة:

وسخرة الآلهة، سوف تكون سخرتهم

سوف يعينون نهائيا حدود الحقول

وسوف يحملون الفؤوس والسلال

لمصلحة بيت الآلهة العظام

سوف يضيفون مدرة إلى مدرة

وسوف ينفذون نظاما للري

لتعمم السقاية

ويكدسون حزم الزرع

هكذا سوف يزرعون حقول الأنونا

ومن أجل ثروة البلاد، سوف يضاعفون

الأبقار والأغنام وبقية الحيوانات وكذلك

الأسماك والطيور[2].

تتم ولادة الآلهة في معظم الأحيان نتيجة الاتصال الجنسي، كما يحدث ذلك بين الرجل والمرأة في المجتمع البشري، وهذا ما حصل بين الإله إنليل والإلهة نينليل[1]، ليولد الإله سين-آشيمبابار[2]، تقول الأسطورة عن إنليل:

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 72.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 93، 94.

ضاجع ننليل وجامعها

إنليل المهيب

ضاجع ننليل وجامعها، متغلغلا بين القصب

لمست يده ما يشتهى لمسه كثيرا

وولجها وجامعها

في زاوية الضفة اضطجع معها

ولجها وجامعها

بولوجه ومجامعتها

سكب إنليل في أحشائها بذرة ابنه

سين- أشيمبابار[3].

ثم يجامعها مرة ثانية، لتلد إله العالم السفلي، الإله "نرجال مسلامتا إيا":

ولدى ولوجها ومجامعتها

سكب في أحشائها بذرة

نرجال – مسلامتا إيا[4].

ثم يجامع إنليل قرينته الإلهة "نينليل" مرة ثالثة، لتلد الإله "نين- آزو"، أحد آلهة العالم السلفي:

ولدى ولوجها ومجامعتها

---

[1] ـ **نينليلNin Lil:** سيدة الهواء وهي زوجة إنليل.

[2] ـ **سين – أشيمبابار Sin Ashimbibar:** إله القمر.

[3] ـ الديوان، ك1، ص 42.

[4] ـ الديوان، ك1، ص 44.

سكب في أحشائها بذرة نين – آزو[1].

ثم يجامعها مرة أخيرة في ختام الأسطورة لتلد الإله إنبيلولو المسؤول عن الأقنية:

ولدى ولوجها ومجامعتها
سكب في أحشائها بذرة إنبيلولو
الوكيل المسؤول عن الأقنية[2].

أما الإله أنكي إله الخلق ومهارة الصنع السومري فلا يختلف عن "إنليل" من هذه الناحية، إذ يقول عنه النص رقم (1) من الكتاب الأول والمتعلق بإحياء بلاد دلمون:

من أجل دامكال – نونا[3] خصص أنكي منيه
وسكبه في حضن نين – خورساج[4].
... وبعد ذلك ...
نينتو[5] «أم البلاد، كالزيت الناعم
كالزيت الناعم، كالدهان الثمين
ولدت نينسار "سيدة الخضار والنباتات التي تؤكل"
...
احتوى نينسار بين ذراعيه وجامعها
وسكب منيه في حضنها

---

(1) ـ الديوان، ك1، ص 45.

(2) ـ الديوان، ك 1، ص 47.

(3) ـ **دامكال – نونا Damgalnunna:** قرينة الإله أنكي.

(4) ـ **نين – خورساج Ninhrsag:** بمعنى السيدة فائقة السمو.

(5) ـ **نينتو Nin Tu**: الأم البدئية، أم الآلهة.

وتلقت في حضنها المني، مني أنكي

...

ولدت نينكورا "سيدة النباتات ذات الألياف"

...

احتوى نينكورا بين ذراعيه وجامعها...

ولدت أوتو إله النسيج"[1].

وأنكي أيضا الذي عرفته النصوص الأسطورية الأكادية تحت اسم "إيا"، كان بحكمته وحذاقته وكبير ذكائه قادرا على نزع التراب من تحت أظافره وعجنه ثم خلق الإلهة "صلتو" من أجل مواجهة عشتار، ليقوم بعد انتهاء مهمتها بإزالتها من الوجود بمحض إرادته تقول الأسطورة:

عمد إيا – الحكيم

سبع مرات، إلى نزع

التراب من تحت أظافره

عجنه ثم شواه

هكذا إيا – الأمير

صنع السيدة "صلتو"

...

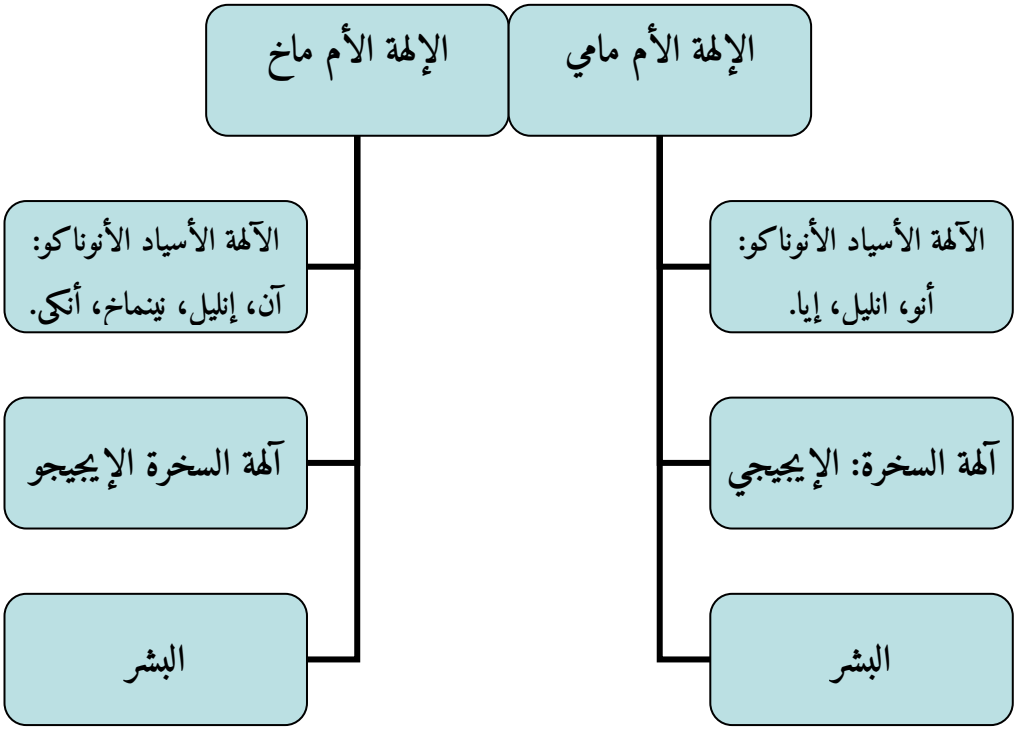
لتجابه عشتار[2].

ومن خلال ما سبق يمكن تقسيم مجتمع الآلهة حسب الشكل الآتي:

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 29 – 32.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 264، 265.



الشكل (5):طبقات مجتمع الآلهة عند الأكاديين. **الشكل (6):طبقات مجتمع الآلهة عند السومريين.**

رابعا: دلالة الأسماء:

الاسم «تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي»[1]، يساهم في الإيحاء «بجزء من الصفات الشخصية النفسية والجسدية، كما أنه يحدد الشخصية ويعرف بهويتها وطراز تكوينها أو نموذج صياغتها، فثمة روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها»[2]. على أن اختياره ليس اعتباطيا وإنما يجب أن يكون ملائما مع دور الشخصية لكي يحقق للنص هدفه، ويطبع الشخصية بطابع الوجود، ومن هنا نجد التنوع والاختلاف الحاصل في أسمائها[3]، فـ«الاسم الممنوح للشخصية يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير

---

(1) ـ أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 36.

(2) ـ محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، دت، ص 178.

(3) ـ ينظر: حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965، 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص 223.

الواقعي- كما هو في الحياة، وبين الإبداع ... في خلق بنية شكلية متميزة، فالتوازي هو أحد وسائل الإيهام بالواقع، وهو حافز على انتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الإبداع)»[1].

تحمل الأسماء دلالات متعددة، ترتبط أحيانا بما تقوم به الشخصية من أدوار في النص السردي، كما ترتبط أحيانا أخرى بالسمات الفيزيولوجية أو النفسية التي تحملها، ومن خلال الأسماء نقف عند نقطة التقاء الشخوص بأدوارها الوظيفية؛ وبمعنى آخر: الاسم يؤكد السمة الوظيفية للشخصية ودورها في الأسطورة.

إن اسم الشخصية «هو ما نملكه في الأسطورة، الاسم هو ذلك المعبر عنه في الشخصية المبرزة فيه، الذي تكونه ذاتها أمام نفسها، وأمام كل آخر»[2]، يكون في البداية شكلا أجوفا يمتلئ تدريجيا بالسرد، لينقل الشخصية من دائرة النكرة الضيقة إلى رحاب فضاء المعرفة، على اعتبار أنه يُذيتها؛ أي يمنحها سمات خاصة تميزها عن بقية الذوات[3]، ليصبح الاسم يعني وجود الشيء وأي شيء لا يحمل اسما فلا وجود له أساسا، وهذا ما أشار إليه الناقد العراقي طه باقر بقوله: «لا يمكن لأي شيء أن يوجد ما لم يكن لديه اسم، فتسمية الشيء بمثابة إيجاد ذلك الشيء ... فالاسم جوهر الشيء وقوته، وكان للآلهة أسماء سرية تكمن فيها قدرتهم وقوتهم وسلطانهم فلا يُبيحون بها»[4].

---

[1] ـ أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 40.

[2] ـ جورج كونتينو، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، تر: سليم طه وبرهان عيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، العراق، ط2، 1986، ص 278.

[3] ـ ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 137.

[4] ـ نقلا عن: فاضل عبد الواحد علي، سومر؛ أسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1997، ص: 119.

وأفضل مثال يوضح ما ذهبنا إليه ما نجده في أسطورة "**الإينوما إيليش**؛ قصيدة التكوين والخلق والبابلية"، التي تصور أن خطرا بدائيا كان يتهدد جميع الآلهة، وأن الإله "مردوك" هو البطل الوحيد الذي أنقذهم منه، وبكل ذكاء، وبعد ذلك عمد إلى الاستفادة من انتصاره فخلق الكون وخلق البشر، ووضع كل شيء في مكانه، وحدد الأدوار وقرر المصائر، فأصبح إلها وسيدا لجميع الآلهة والبشر واستحق مركز الصدارة فاعترف بمجده من قبل جميع الآلهة وأغدقت عليه جميع الألقاب والأسماء الإلهية الخاصة وهي اثنان وخمسون اسما (52)، وكلها تحمل دلالات محددة وضع من أجلها الاسم وهي[1]:

الرقم	الاسم	الدلالة	الرقم	الاسم	الدلالة
01	**مردوك**	اسم مولده الذي دعاه به جده الإله أنو.	27	**أين-بي-لولو.جي-جال**	سيد ينابيع مجاري المياه الإلهية.
02	**مار- أوتو**	الولد- شمس الآلهة	28	**سير-سير**	الذي كوم الجبال فوق تيامت
03	**ماروكا**	الذي خلق البشر بإرادة منه	29	**سير-سير-مالاح**	ملاح سفينة "تيامت"
04	**مارو توكو**	سند البلاد والمدينة وسكانها	30	**جيليم**	مجمع الأكوام الضخمة في العنابر وخالق الحبوب والماشية.
05	**مار-شا-كوش-أو**	يغضب ولكنه يتمالك نفسه	31	**جيليم-ما**	خالق الحق.

[1] - ينظر: الديوان، ك2، ص 196 – 214.

06	لوجال.ديمر.آن. كي.آ	سيد جميع الآلهة	32	آ-جيلم-ما	الرفيع المقام.
07	نادي.لوجال.ديمر.آن. كي.آ	مدير أمور جميع الآلهة	33	زو- لوم	الذي عين للآلهة أريافهم وقسم فيما بينهم نتاجها.
08	أسلوحي	حامي الآلهة والعالم	34	زو- لوم- أوم-مو	الذي لا مثيل لقدرته بين الآلهة.
09	أسلوحي-نامتيلا	الإله المحيي	35	جيش- نومون-آب	خالق جميع الشعوب وصانع العالم.
10	أسلوحي- نامرو	الإله الطاهر	36	لوجال.آب- دو-يور	الملك الذي شتت أعوان تيامت.
11	أساري	المانح لهبة الزراعة	37	با-جال-جو- إنا	ذو السلطة الفائقة.
12	أسار- أليم	السائد في قاعد مجلس الآلهة	38	لوجال-دور- ماخ	إله الرباط العظيم.
13	أسارأليم- نونا	الموقر	39	آ-را- نونا	مستشار الإله إيا.
14	توتو	المنفذ الحقيقي لتجديد وجود الآلهة	40	دومو-دو-كو	الذي يتجدد مسكنه الطاهر.
15	توتو- زي أوكينا	الذي أسس من أجل الآلهة السماء الصافية	41	لوجال.شو- آنا	الملك ذو السلطة الرفيعة بين الآلهة.
16	توتو-زي-كو	المحافظ على الطهارة	42	إر-أوج.جا	الذي لا حدود لذكائه.

17	**توتو-آجا-كو**	سيد الرقية المقدسة	43	**إر-كين-غو**	الذي أسر كينغو- في خضم المعركة.
18	**توتو-تو- كو**	المستأصل لكل شر برقيته	44	**كين-ما**	حاكم الآلهة ومسدي النصح لهم.
19	**شا-زو**	العارف بما في صدور الآلهة	45	**إي-سيسكور**	الذي يجلس بجلال ببيت الصلاة.
20	**شا.زو-زي-سي**	الذي فرض الصمت على الثوار	46	**جيبيل**	القادر الحاد الذكاء.
21	**شا.زو-سوح-ريم**	الذي اجتث بسلاحه جميع الأعداء	47	**آدو**	الذي يغطي كامل وجه السماء
22	**شا.زو-جو-زيم**	الذي أعاد الخضوع لآبائه الآلهة	48	**أشارو**	مقرر مصائر الآلهة
23	**شا.زو-زاح-ريم**	الذي أحال إلى العدم جميع الخصوم.	49	**نيبيرو**	النجمة التي تلمع في السماء/ منظم مسارات النجوم
24	**شا.زو-زاح-جو-ريم**	هو الذي شخصيا ألقى بنفسه في المعركة وأباد خصومه.	50	**اين-كور**	سيد الجبل
25	**أين-بي-لولو**	الإله الجواد بطبيعته	51	**إيا**	إله الخلق ومهارة الصنع.
26	**أين-بي. لولو. إي.با.دون**	إله الفيض والبلاد المسطحة	52	**أين-بي-لولو.جو-جال**	الذي يكدس الوفر لجميع الناس

يستطيع راوي الأساطير أن يغير في أسماء وألقاب شخوصه الأسطورية انطلاقا من رؤية دلالية وجمالية محددة تساهم في السيرورة السردية لأساطيره، ففي أسطورة "زواج إنليل من سود الجميلة" حديث عن قصة فتاة جميلة أعجب بها الإله "إنليل" بعد أن اجتاز بلاد سومر كلها مفتشا عن زوجة، ونظرا لبراءتها وعفتها يضطر إنليل إلى توجيه رسوله إلى والدتها لطلب يدها رسميا، محاولا التكفير عن خطئه؛ لأنه اعتقد حين التقى بها أول مرة أنها من بنات الهوى وهي في الحقيقة ابنه العائلة الحاكمة لمدينة "إيريش"، وبأسلوب شيق. تسرد لنا هذه الأسطورة قصة الخطوبة وهدايا العرس ومن ثم تقرير مصير العروس "سود" التي تحوز على لقب "نينليل" المشتق من "إنليل" للدلالة على الاقتران به:

من الآن فصاعدا، يا سود، ولأن الملك هو إنليل
فإن نينليل سوف تكون الملكة
آلهة دون مجد أصبح لها اليوم اسما شهيرا[1].

كما أطلق الإله "إنليل" عليها اسمين آخرين، هما: الأول "**نينتو**" الذي يعني «السيدة التي تلد»[2]، ليرتبط اسمها بوظائف الولادة والأمومة، والاسم الآخر هو "**أشنان**" الذي يعني "آلهة الحبوب"، ليرتبط اسمها كذلك بـ«الحب – الذي ينبت حياة سومر»[3]، ثم يعهد إليها مهام إلهية جديدة تتعلق أساسا بحماية الزراعة وفن الكتابة[4].

ومن هنا يبرز دور الراوي في تعاطيه مع الأسماء، فقد «يجد نفسه في وضع مفارق لأنه من جهة يسمح لنفسه بالتحكم في مصائرها، فقد يختار الابتعاد عليها أو استبدالها بأخرى أو إلغائها، وهو من جهة ثانية، حريص على تقديم التوضيحات الكاملة عندما يقدم على تغيير اسم

---

(1) ـ الديوان، ك1، ص 62.
(2) ـ الديوان، ك1، ص 60.
(3) ـ الديوان، ك1، ص 61.
(4) ـ الديوان، ك1، ص 62.

شخصية ما، وذلك لتبرير الانتقال الفجائي من اسم إلى آخر، وتفصيل الأسباب الباعثة على ذلك»[1]، وذلك بهدف انسجام مكونات الخطاب السردي مع بعضها البعض، وعدم التشويش على المروي له في تلقيه لها.

المتتبع لمختلف أسماء الشخوص الأسطورية الواردة في مدونة الدراسة يجد أنها تحمل دلالتها الشخصية، وتؤكد في الوقت نفسه سماتها الشخصية؛ ليرتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة التي تؤديها الشخصية -صاحبة الاسم- في الأسطورة؛ ولإبراز هذه الفكرة سنستعرض جدولا توضيحيا لبعض الأسماء الواردة في المدونة مع معانيها:

الاسم	الدلالة	الاسم	الدلالة
إنليل	سيد الهواء	**إن-أول**	السيد الأول
نينليل	سيدة الهواء	**نين-أول**	السيدة الأولى
نين-ماخ	السيدة الفائقة السمو	**نين-آزو**	السيد الذي يعرف المياه
نينخورساج	سيدة الجبل	**نين-مادا**	السيد الذي يعرف الأرض
نينسيكيلا	السيدة الطاهرة	**بيل**	السيد، لقب الإله مردوك
نين-تو	سيدة الولادة	**نين-ايسينا**	سيدة-ايسين
نوديمود	المختص بمهارة الصنع	**نين-جيرسو**	سيد مدينة جيرسو
نينورتا	سيد الأرض	**زيو سودرا**	الذي وضع يده على

[1] ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 258.

			العمر المديد
لاخار	النعجة الأم	**أوتا-نافيشتي**	الذي وجد الحياة بلا نهاية
لوجال دوكوجا	سيد الجبل المقدس	**ابن-جي-دودو**	حارس ليل ساهر على أمان سيده
سين-أشيمبابار	لقب إله القمر: ذو الشروق المضيء	**لابو**	الغاضب
صلتو	الشجاعة/ السيف	**نادان**	عطية الله
نين-جال	السيدة العظيمة	**إنانا**	سيدة السماء
ايشولانو	مكسو بالتآليل	**بيليت-صيري**	سيدة السهوب
أصو-شو-نامير	مبهر منظره	**آن**	سيد السماء

خامسا: وظائف الشخوص الأسطورية:

يعود الفضل في تفصيل الكلام عن الوظائف إلى نقاد المدرسة الشكلانية الروسية الذين أولوا عناية بالغة للأدوار التي تقوم بها الشخوص في النصوص السردية، ومن بين هؤلاء الناقد "توماشيفسكي"، الذي أطلق مصطلح "الحوافز" على أصغر وحدة في الحبكة والذي يقصد به الفعل الواحد الذي تضطلع الشخصية بالقيام به «فهو أصغر وحدة معنوية ... وهي تقابل ... الجملة النحوية البسيطة، باعتبار أن كل جملة تحتوي وحدة معنوية صغرى أي تحتوي على دافع (أي حافز)»[1]، وهو يأتي في قالبين:

[1] ـ موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي؛ في التنظير والممارسة، دار النهار، بيروت، ط1، 1979، ص 18.

الأول: حافز مشترك: وهو الذي يكون جزءا لا يتجزأ من القصة لا يمكن حذفه وإذا ما تم حذفه ستختل عناصر القصة، أما القالب الآخر فهو: الحافز الحر: وهو الذي لا يؤثر في انسجام عناصر القصة، ولكنه مهم بالنسبة للمتن الحكائي المتعلق بالصياغة الفنية كما نفترض أنها وقعت[1].

أما الناقد الروسي "فلاديمير بروب"، الذي يعد واحدا من أهم أعلام السيميائية السردية الذين اهتموا بالأحداث في النصوص السردية، فمن خلال دراسته لمجموعة من الحكايات الخرافية الروسية (100 حكاية خرافية)، لاحظ أنها تقوم في بنيتها الشكلية على عناصر متغيرة وأخرى ثابتة، فالعناصر المتغيرة هي كل «أسماء الشخصيات وصفاتها في الوقت نفسه»[2]، أما العناصر الثابتة فيها «هي وظائف الشخصيات أيا كانت هذه الشخصيات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدي بها هذه الوظائف؛ فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة»[3]، ويقصد هنا بالوظيفة كل «ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة»[4] كما لاحظ أيضا أن «عدد الوظائف الذي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود»[5]، وقد أحصاها في إحدى وثلاثين وظيفة، تأتي متسلسلة وفق نظام ثابت، ولا يشترط في هذه الوظائف أيضا أن تكون مرتبة بل قد تتقدم وظيفة على أخرى أو قد تغيب تماما، وقد وزع "بروب" هذه الوظائف على سبع حقول عمل هي[6]:

---

[1] ـ ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 25.

[2] ـ فلاديمير بروب؛ مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص 37.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 38.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 38.

[5] ـ المرجع نفسه، ص 38.

[6] ـ المرجع نفسه، ص 97، 98.

1 - حقل عمل المعتدي (الشرير).

2- حقل عمل المانح (أو المزود).

3- حقل عمل المساعد.

4- حقل عمل الأميرة (الشخصية موضع البحث).

5- حقل عمل الطالب.

6- حقل عمل البطل.

7- حقل عمل البطل المزيف.

ونظرا لتعدد الأساطير وتنوعها في الديوان -محل الدراسة- من جهة، وعدم اكتمال البعض منها نتيجة عوامل الزمن من جهة أخرى، فإننا اعتمدنا أسطورة "الإينوما إيليش" قصيدة التكوين والخلق البابلية وارتقاء الملك مردوك أنموذجا لتحليل وإبراز الوحدات الوظائفية فيها، وقد جاء الاختيار على هذه الأسطورة بالذات لعدة أسباب نذكر منها:

1- اكتمال الأسطورة فنيا وشكليا ووصولها إلينا بدون أي تغيير أو حذف، بما يمكننا فيما بعد من استخراج جميع الوحدات الوظائفية فيها.

2- تعد أسطورة "الإينوما إيليش" من أطول أساطير الديوان وأكثرها عددا سواء من حيث الشخوص الأسطورية أو من حيث الأحداث، إذ تتوزع على سبع لوحات تحوى كل لوحة حوالي 150 سطر بمجموع 1079 سطرا لكامل الأسطورة.

3- كما تعد هذه الأسطورة بمثابة "الميثوس" لأصول الأشياء كلها، فهي تروي قصة ولادة الآلهة وتحديد الأدوار، أدوار الآلهة وقصة التكوين وإطلاق عناصر الكون على مساراتها وفق نظام أقره الإله مردوك، كما تروي قصة خلق البشر وتقرير مصيرهم ودورهم في الحياة.

يمكن تقسيم الأسطورة إلى مقطعين سرديين تسبقهما ما يسميه فلاديمير بروب بالحالة البدئية (∝) "situation initiale" التي يعرف فيها بالشخوص الرئيسة وذلك بذكر أسمائها وصفاتها «وعلى الرغم من أن هذه الحالة لا تعد وظيفة إلا أنها تمثل عنصرا مورفولوجيا مهما»[1].

تبدأ الأسطورة في الحالة البديئة (∝) بالحديث عن العماء البدئي قبل ميلاد الآلهة الأوائل، تقول:

بينما في الأعالي
لم تكن السماء قد سميت بعد
والأرض اليابسة في الأسفل
لم يكن أطلق عليها أي اسم
وحدهما أبسو[2]- الأول
والدهم
والأم تيامت[3]
والدتهم جميعا
آنذاك لم يكن أي من

---

[1] ـ فلاديمير بروب؛ مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، ص 43.

[2] ـ **أبسو:** هو أحد عنصري المياه البدئية، وهو هنا بمثابة عنصر الذكورة.

[3] ـ **تيامت:** هو العنصر الآخر للمياه البدئية، عنصر الأمومة.

الآلهة قد ظهر بعد

ولم تكن أطلقت عليهم أسماء

ولم تكن مصائرهم قد قررت بعد[1].

لينتقل الراوي بعد ذلك إلى سرد أحداث المقطع السردي الأول الذي يحكي فيه قصة نشوب الأزمة الأولى بين الآلهة، وتدخل الإله إيا لفضها باستخدام السحر.

المقطع السردي	أصناف الوظائف	الوظائف	الرمز	الجملة السردية
الأول	اضطراب	افتقار	A	هؤلاء الآلهة لإخوته؛ حين ... شكلوا تجمعا ... أثاروا قلق تيامت ... وحين أحدثوا الجلبة ... جعلوا داخل ... تيامت يضطرب ... أزعجوا بألعابهم ... قلب المسكن الإلهي.[2]
		الشر	a	فتح أبسو فمه... رفع صوته... وقال لتيامت: ... «تصرفاتهم ... تزعجني ... أنا لا أرتاح نهارا ... وفي الليل لا أنام ... أريد إفناءهم ... وإلغاء نشاطهم ... لكي يستعاد الهدوء[3].
		اطلاع	ع	إلا أن ما أعده أبسو... خلال اجتماعهما... تم نقله... للآلهة أبنائهما... ولدى اطلاعهم على ذلك ... اهتاج هؤلاء الآلهة [4].

[1] ـ الديوان، ك2، ص 116، 117.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 119.

[3] ـ الديوان، ك2، ص 120.

[4] ـ الديوان، ك2، ص 121.

	تحول	بداية الفعل المضاد	C	غير أن الفائق الذكاء ...المجرب والنافذ البصيرة ... إيا الذي يتفهم كل شيء ... أعد بصدد الأبسو مشروعا كاملا [1].
		الأداة السحرية	F	الرقية السحرية والشراب السحري.
	حل	عقاب	U	عند ذلك عمد إيا إلى نزع عصابة الجبين أبسو ... وجرده من تاجه ... كما صادر تألقه الخارق للطبيعة ... وأحاط نفسه به ... ثم طرح أبسو أرضا ... وانتزع حياته ... ثم سجن مومو ... وأحكم إغلاق باب سجنه [2]
		اعتلاء العرش	W	وهكذا بعد أن أبطل إيا ... وأعدم حركة مضمري الشر هذين. وحقق هذا ... النصر على خصميه ... وبداخل مقره ... عمد إلى الراحة بهدوء تام ... حيث استقر إيا مع دامكينا ... قرينته بكل جلال ... ففي حرم الأقدار هذا ... في هذا الهيكل، لتحديد المصائر ... تمت ولادة الإله الأكثر ذكاء ... في وسط الأبسيو تمت ولادة مردوك[3].
الثاني	اضطراب	الشر	a	وهكذا صنع مردوك الغبار ... وجعل العاصفة تحمله ... وإذ سبب الهياج ... جعل تيامت تضطرب ... وباضطرابها، كانت تيامت تهتز ثائرة ليل نهار ... والآلهة أبناؤها

[1] ـ الديوان، ك2، ص 122.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 122.

[3] ـ الديوان، ك2، ص 123، 124.

				ودونما انقطاع كانوا يتلقون ضربات الرياح .... وحين ضمروا الشر ... في قلوبهم توجهوا لأنفسهم ... إلى تيامت أمهم [1].
		اطلاع	ع	ونقلت الأخبار إلى إيا بأنها استنفرت – قواها- للقتال[2].
	تحول	بداية الفعل المضاد	C	وعندما تعرف إيا ... على هذه القضية ... توجه شخصيا ... لمقابلة جده أنشار[3].
		الوساطة	B	قبل مردوك شفتيه ... وبدد قلقه قائلا: يا أبتي لا تغلق شفتيك ... بل اجعلهما تنفتحان ... أريد الذهاب ... لتحقيق كل ما ترغب ... ابتهج وتهلل ... قريبا سوف تدوس شخصيا برجليك رقبة تيامت[4].
		الأداة السحرية	F	القوس، البروق، الرياح السبع، الطوفان، العربة المرعبة، درع الرعب [5].
		الصراع	H	فإن تيامت ومردوك حكيم الآلهة ... تقابلا وتشابك ... وتوصلا إلى الإنعام ... ولكن الإله قام بنشر شبكته ... وأحاط بها ... ثم أفلت ضدها الريح الخبيثة ... أطلق عند ذلك

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 126.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 132.

[3] ـ الديوان، ك2، ص 132، 133.

[4] ـ الديوان، ك2، ص 142، 143.

[5] ـ الديوان، ك2، ص 160 – 162.

				سهمه ... فمزق به جوفها ... ثم شق جسدها منتصفه وفتح لها بطنها[1].
		الانتصار	I	هكذا انتصر مردوك على تيامت ... مبيدا حياتها ... ثم رمى بجثتها أرضا وانتصب فوقها[2].
	حل	العقاب	U	وعندما قام القائد ... بالقضاء على تيامت تفككت فرقها ... أحاط بهم مردوك ... عند ذلك ... وحطم أسلحتهم ... وهم مرميون تحيط بهم الشبكة ... غير قادرين على الحركة وهم في نفهم ... يملؤهم الأنين ... نالوا عقابهم[3].
		اعتلاء العرش	W	أقام عرشا ملكيا ... يفوق رفعه عروش بقية الآلهة ... وفي وسط مجمع الآلهة ... أجلس آنو عليه مردوك: وعمد الآلهة العظام ... وبالإجماع إلى الإشادة ... بقدر مردوك ... وسجدوا أمامه ثم تلفظوا من تلقاء أنفسهم ... بقسم يلعن الحانث به ... أقسموا بالماء والزيت ... وأيديهم على رقابهم ... طالبين أن ... يمارس سيادته على الآلهة...معترفين له بالسلطة المطلقة ... على آلهة السماء والأرض[4].

---

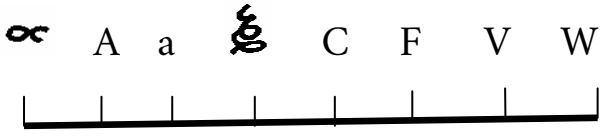
[1] ـ الديوان، ك2، ص 165.

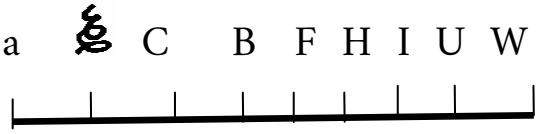
[2] ـ الديوان، ك2، ص 166.

[3] ـ الديوان، ك2، ص 166.

[4] ـ الديوان، ك2، ص 193، 194.

وبذلك تتشكل أحداث الأسطورة حسب المعادلة الآتية:





سادسا: - أشكال تقديم الشخوص الأسطورية Caractérization:

تعددت أشكال تقديم الشخوص، واختلفت من نص سردي إلى آخر، ولكن اتفق أغلب النقاد على طريقتين اثنتين، هما: الطريقة المباشرة (الإخبارية)، والطريقة غير المباشرة (الكشف والعرض)[1]، إذ يقدم الراوي شخوص سرده إما «بواسطة نفسها، أو بواسطة شخصية أخرى أو بواسطة راو يكون موضعه خارج القصة، أو بواسطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي»[2]، ويقصد بمصطلح تقديم الشخوص تلك التقنيات الفنية المتبعة من طرف الراوي لتعريف المروي له بشخوصه السردية التي ستضطلع بالقيام بمختلف الأحداث في النص السردي.

1- التقديم المباشر (طريقة الإخبار) Telling:

تعد طريقة التقديم المباشر من أكثر الطرائق شيوعا في النصوص السردية الكلاسيكية منها والحديثة، وهذا ما يؤكد قدرتها المتجددة في التعبير الفني، وهي الطريقة أو الأسلوب الذي يقدم

---

[1] ـ ينظر: عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، دت، ص 68 – 70.

[2] ـ رولان بورنوف، وريـال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1991، ص 158.

به المؤلف أو الراوي الشخصية إلى المروي له مباشرة من خلال وصف مظهرها الخارجي وأحوالها الفكرية والثقافية وانفعالاتها وشعورها الداخلي، إذ يحدد لنا ملامحها منذ البداية على الأغلب وبأسلوب الحكاية أو الإخبار وبصيغة الماضي، إذ تأتي هذه الصيغة لعرض الشخصية التي يتفنن الراوي في عرضها عبر تدخلاته المستمرة في مجرى السرد[1] فيطلعنا على خباياها النفسية واللاشعورية وما تفكر به، فكأنه ينتقل في الزمان والمكان من دون صعوبات تذكر، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما بخارجها، ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات[2].

وقد اعتمد الراوي في ديوان الأساطير على عدة طرق في تقديم شخوصه الأسطورية عبر طريقة الإخبار، منها:

أ- أن يقوم الراوي بتقديم الشخصية بنفسه، ومن ذلك ما جاء في أسطورة: إنليل "الجبل الكبير"، التي تمجد الإله "إنليل"سيد مجمع الآلهة في سومر، وهو الذي كان له الفضل في إطلاق الحضارة في بلاد الرافدين: من تربية المواشي والرعاية إلى الزراعة وبناء المدن وإقامة الملكية والسهر على حسن سيرها...الخ، يقول الراوي واصفا إياه:

إنليل ذو الأوامر البعيدة المدى

ذو الكلمة المقدسة

هو الذي تجتاز البلاد عيناه الساهرتان

والذي يتفحص نوره المشرق قلب البلاد كلها

إنليل الجالس في المدى تحت المنصة البيضاء

تحت المنصة الرائعة

---

[1] ـ ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1967، ص 138.

[2] ـ ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 185، 186.

وهو الذي ينحني، برهبة، آلهة الأرض في حضرته
وأمامه يتذلل آلهة السماء[1].

كما يقدم الراوي شخصية جلجامش بنفسه في الأسطورة التي تحمل اسمه، يقول:

إنه ملك فذ، يفوق مشاهير الملوك
البطل وليد أوروك، إنه ثور يهدد بقرنه
قائد لرفاقه، يسير في مقدمتهم
وهو سند لهم، عندما يسير في المؤخرة
إنه سد صلب يحمي جنوده
إنه المد الهائج يجرف حتى الجدران الحجرية
هكذا كان ابن لوجال باندا جلجامش الكامل القوة
هكذا كان جلجامش ذو الكمال والعظمة[2].

ب- أن تقوم الشخصية بعرض نفسها من خلال حديثها بضمير المتكلم، مع الإبقاء على أسلوب الإخبار الذي يحتفظ به الراوي لعرض أفعالها وأحوالها؛ ومن ذلك ما جاء في أسطورة "عودة نينورتا إلى نفر"، يقول نينورتا ممجدا نفسه:

أنا نينورتا، ولدى سماع اسمي
فليسجد الجميع
أنا ابن إنليل الكلي القدرة، ذو رأس
الأسد الذي ولده أبوه في عز قوته
أنا الزوبعة تحت السماء، القيد بيد الآلهة

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 36.
[2] ـ الديوان، ك4، ص 275.

والوحيد الذي فضله آن، في تفوق سلطته

أنا الهراوة التي هدمت الجبل

أصبحت في الأعالي جديرا بالسيادة

أنا السلاح المقتدر في المعركة الذي تحركه إنانا

أنا الشجاع المؤهل من قبل أنكي للسلطات الكبرى[1].

وتظهر هذه الطريقة أيضا في أسطورة "أنكي ينظم البلاد" حيث يعرف الإله أنكي بنفسه، يقول:

أبي ملك السماء والأرض

وضعني في المرتبة الأولى من الكون

أنا

هو الوريث الشرعي، وليد الثور

الابن الذي يفتخر به آن

أنا هو الإعصار الهائل الذي خرج

من تحت الأرض

أنا سيد البلاد العظيم

أول الملوك، أبو العالم

أخو الآلهة البكر، خالق الكثرة

مستشار الكون أنا المهارة وطاقة الخلق القصويان

أنا الذي أتفحص الأرض قبل تقرير مصيرها[2].

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 117.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 163، 164.

ج- تقديم الشخوص السردية الأخرى للشخصية، بمعنى أن تتحدث شخصية ما عن شخصية أخرى وتقوم عبر حديثها هذا بعرض هذه الشخصية من زاوية نظرها الخاصة، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "صراع نينورتا مع الطائر أنزو"، حيث يطلب "الإله إيا" من أم كبار الآلهة "ماخ" استدعاء ابنها المفضل "نينورتا" واصفا إياه بجملة من الصفات الخاصة التي تؤهله للقضاء على الطائر "أنزو" خائن الأمانة؛ يقول:

استدعي مفضلك البهي المقتدر
البطل الذي هو قادر وحده على
شن اقتحامات سبعة بنجاح
نينجيرسو مفضلك البهي المقتدر
البطل القادر وحده على
شن اقتحامات سبعة بنجاح[1].

وفي أسطورة "جلجامش" يقوم الصياد بوصف شخصية "أنكيدو" لوالده بقوله:

يا أبي، هناك إيطلو[2]، قدم من السهول
إنه الأقوى في البلاد والأكثر بأسا
لبناء عضلاته، صلابة كتلة أتت من السماء
يتجول باستمرار في السهوب
باستمرار يقضم العشب مع قطيعه
ويرتاد دوما معه مورد الماء

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 44.

[2] ـ **إيطلو:** بمعنى البطل، ينظر: الديوان، ك4، ص 280.

خشيته حتى أنني لم أقترب منه

إنه لا يسمح لي بتنفيذ أي عمل في السهوب[1].

2- التقديم غير المباشر (طريقة الكشف والعرض) Showing:

ويقصد به تلك الطريقة التي يتنحى فيها الراوي جانبا «ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها»[2]، فهي تقدم ممثلة من غير توجيه، وكأنها تمثل على خشبة مسرح الحياة فيكون المروي له بحسب هذه الطريقة أمام «مشهد مسرحي دونما مفسر متطفل، ولا جهاز لتسليط الضوء، ولا مرشد للمعاني»[3]، لتبرز عبر صراعها مع ذاتها ومع محيطها، ولعل أبرز طرق عرض الشخصية في أسلوب التقديم غير المباشر: الحوار، الذي يعني في أبسط مفاهيمه بأنه «حديث معلن أو مضمر بين طرفين أو أكثر»[4]، وهو يؤدي مجموعة من الوظائف داخل النص السردي، منها[5]:

1- رسم الشخصية كليا؛ لتبدو أكثر حضورا.

2- تطوير الأحداث وتعميقها.

3- المساعد في تصوير مواقف معنية من الرواية.

4- التخفيف من رتابة السرد.

---

(1) ـ الديوان، ك4، ص 280.

(2) ـ محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966، ص 89.

(3) ـ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 134.

(4) ـ مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالاته؛ نظم النص التخاطبي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2001، ص 95.

(5) ـ ينظر: حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، الأردن، ط2، 1974، ص 95.

5- إضفاء الواقعية على النص السردي.

فالحوار إذن، تقنية فنية يلجأ إليها الراوي من أجل رسم الشخوص السردية والكشف عن طبيعتها ومواقفها فضلا عن الأحداث وتطويرها[1]، كما يعمل على كشف عنصري الزمن والمكان بوصفها إطارا للحدث والشخصية[2]، كما يكون الحوار مطابقا للشخصية أو يصدر عنها ويدل عليها، ويشكل مفتاحا للوصول إليها، وأداة نامية للكشف عنها[3].

لقد استطاع الراوي من خلال أساطيره أن يسبر أغوار شخوصه السردية، كاشفا عن عواطفهم الداخلية ونوازع أنفسهم الدفينة في أعماق لا شعورهم، على الرغم من أن هذه الطريقة لم تسجل حضورا متميزا على مستوى كل الأساطير في تقديم الشخوص الأسطورية مقارنة بالطريقة الإخبارية، التي سجلت حضورا لافتا في مجمل الأساطير، ومن ذلك ما جاء في الحوار القائم بين الإله "أسو" والإلهة "تيامت" في أسطورة الخلق البابلية "الإينوما إيليش"، إذ يكشف الحوار عن شخصية المتحاورين، تقول الأسطورة:

فتح أبسو فمه رفع صوته وقال لتيامت: «تصرفاتهم تزعجني

أنا لا أرتاح نهارا

وفي الليل لا أنام

أريد إفناءهم

وإلغاء نشاطهم

لكي يستعاد الهدوء

---

(1) ـ ينظر: يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربي، القاهرة، مصر، 1977، ص 163.

(2) ـ ينظر: عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق؛ دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1988، ص 186.

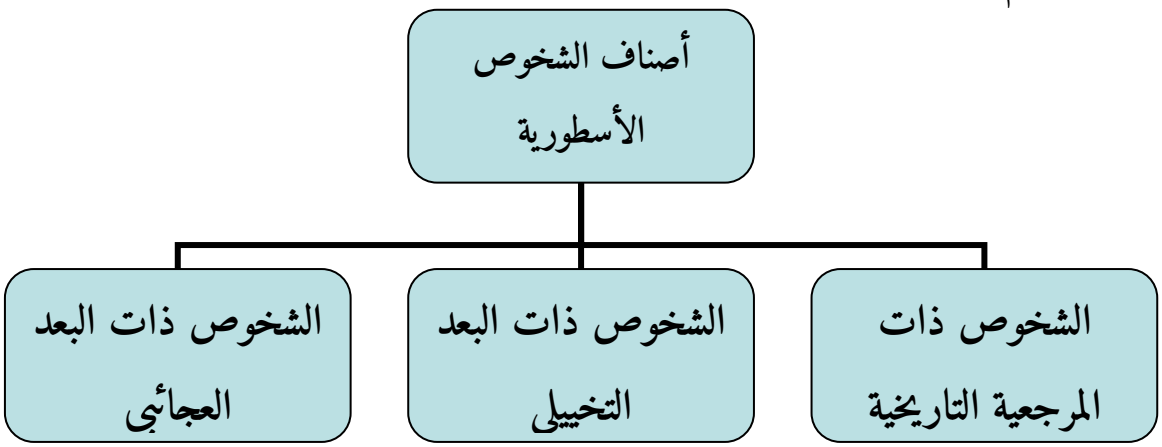
(3) ـ ينظر: نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 518.

ولكي نتمكن من النوم». تيامت لدى سماعها ذلك اشتد غضبها.

قالت: «لماذا تريد أن نهدم بأنفسنا ما نحن صنعناه؟ نعم تصرفاتهم بغيضة جدا فلنتحل بالصبر والتسامح»[1].

سابعا: أصناف الشخوص الأسطورية:

يمكن تقسيم الشخوص الأسطورية إلى الأصناف الآتية:



الشكل (7): أصناف الشخوص الأسطورية.

1- الشخوص ذات المرجعية التاريخية:

وهي تلك الشخوص التي يمكن تكوين معلومات عنها خارج الأسطورة إذ أنها تحيل على حقب تاريخية ماضية يمكن إدراكها بالرجوع إلى مختلف المصنفات والمراجع التاريخية[2]، فهي تحيل على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن منتجات الثقافة والتاريخ «إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل»[3]، ويجب على المروي له في حالة تلقيه لها أن يستند على مجموعة من المصادر الشفاهية أو المكتوبة من أجل فهم قوالبها ومضامينها وانزياحاتها المختلفة، ولابد من الإشارة إلى أن الراوي وسم هذا النوع من الشخوص بطابع

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 119، 120.

[2] ـ ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 95.

[3] ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 14.

خاص، إذ جعل بعدها المرجعي التاريخي إطارا «أقيمت عليه بناءات غير مرجعية أو مرجعية زائفة»[1]، ومن بين هذه الشخوص ما يلي:

جلجامش[2]: أحد ملوك بلاد ما بين النهرين في العصر السومري، عاش حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد وهو الملك الخامس في قائمة "ثبت ملوك سومر"[3] ويؤرخون لعملية تأليهه فيما بعد بأنها قد تمت حوالي عام 2500 قبل الميلاد[4]، كما يؤكد فراس السواح هذه المعلومة التاريخية بقوله: «يعتقد المؤرخون أن بطل الملحمة قد حكم في الفترة ما بين عام 2700 و2500 ق.م ... إن الوثيقة المعروفة بـ "ثبت ملوك سومر" تأتي على ذكر جلجامش بوصفه خامس ملك حكم أوروك بعد الطوفان...جلجامش الذي كسبت له أعماله شهرة واسعة طبقت الأفاق داخل بلاد الرافدين وخارجها، ونسجت حوله الروايات عبر مئات السنين التي تلت حكمه ... حقيقته التاريخية قد تم التثبت منها بطريقة غير مباشرة وذلك على طريق التثبيت من الوجود التاريخي لشخصيات أخرى معاصرة له، كشخصية الملك "إن ميباراـ غيزي" أبي "الملك أجا" ملك كيش الذي دخل في صراع مع جلجامش»[5].

---

[1] ـ سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 95.

[2] ـ ينظر: الديوان، ك 4/ 173، ك4/ 237، ك4/ 429، ك4/ 433.

[3] ـ **وثيقة ثبت ملوك سومر**: هي جداول تضمنت أسماء السلالات وحكامها وملوكها مع ذكر سنوات حكم كل ملك، وبخصوص جلجامش يرد ذكره بين ملوك سلالة الوركاء الأولى على أنه خامس ملوكها. (ينظر: أحمد أمين سليم، دراسات في تاريخ الشرق الأدنى القديم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1989، ص 256، 257.).

[4] ـ ينظر: محمد خليفة حسن أحمد، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة كلكامش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1988، ص 22، 23.

[5] ـ فراس السواح، كنوز الأعماق؛ قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، 1987، ص 26، 27.

- **زيو سدرا**[1] **بطل الطوفان السومري**: شخصية تاريخية وأسطورته على حد سواء فهو الملك العاشر والأخير من ملوك ما قبل الطوفان، دخل الأسطورة وأصبح بطل قصة الطوفان لدى السومريين[2]، وامتدت فترة حكمه أربعا وستين ألف سنة[3]، وتسمية "زي.أو.سود.را" السومرية معناها "ذو الحياة المديدة"، لأنه منح الحياة الأبدية من قبل الآلهة بعد إنقاذ البشرية من الهلاك، كما أنه كان ملكا على مدينة "شوروباك" وهي مدينة تبعد حوالي 50 كلم إلى الجنوب الشرقي من مدينة "نفر"[4].

- **دوموزي**[5]: يعتقد بعض المؤرخين والباحثين أنه كان ملكا على مدينة الوركاء أو أوروك وقد حكم في حدود عام 700 قبل الميلاد[6]، وقد تزوج الإلهة "إنانا" من أجل ضمان خلوده، وقد تم ذكره في العديد من أساطير الديوان، ومن بينها أسطورة "إنانا ودوموزي"، التي تتحدث عن خطبة "دوموزي" الآلهة الخصب والحب "إنانا" ونافسه في ذلك الفلاح أنكيدو لينتهي هذا التنافس بزواجه منها، وحضور الفلاح للعرس مباركا للزوجين ومحملا بالهدايا الكثيرة للعريسين.

- **إيتانا**[7]: وهو أحد الملوك السومريين ورد اسمه «في أثبات الملوك السومرية، على أنه الملك الثالث عشر من سلالة كيش الأولى، التي كانت أول سلالة حكمت البلاد بعد

---

(1) ـ ينظر: الديوان، ك2، ص281.

(2) ـ ينظر: هنري س عبودي، معجم الحضارات السامية، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، ط2، 1991، ص 450.

(3) ـ المرجع نفسه، ص 568.

(4) ـ ينظر: الديوان، ك2، ص 277.

(5) ـ ينظر: الديوان، ك1/ 104، ك1/ 125، ك1/ 136، ك4/ 31، ك4/ 34، ك4/ 55، ك4/70.

(6) ـ ينظر: عبد الواحد فاضل علي، عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص 19.

(7) ـ ينظر: الديوان، ك2/487، ك2/ 266.

الطوفان»[1]، وقد جاء ذكره في أسطورة "إيتانا على جناح النسر" التي تتحدث عن صعوده إلى السماء بسبب رغبته الملحة في أن يرزق بابن يرثه ويحمل اسمه ليرتبط بعلاقة صداقة مع نسر ليصعد به إلى سماء "الإلهة عشتار"، ويبلغها أمنيته ولكي يمنح له نبات يساعد زوجته على الحمل والإنجاب.

- **الملك شولجي**[2]: وهو الملك الثاني للملكية الثالثة لمدينة "أور" حكم خلال لفترة 2093-2046 ق م[3].

- **الملك شو-سين**[4]: وهو الملك الرابع للملكية الثالثة لمدينة "أور"، حكم خلال الفترة: 2036-2028 ق. م[5].

- **إيدين – داجان:** الملك الثالث لمدينة إيسين، حكم خلال الفترة : 1974 – 1954 ق.م[6].

- **إيشمي – داجان:** وهو الملك الرابع لمملكة إيسين حكم خلال الفترة: 1953 – 1935 ق.م[7].

- **الملك إينركار:** حكم مدينة "أوروك" قبل جلجامش خلال الملكية السومرية القديمة الثانية مابين 2750 – 2500 ق.م[1].

---

[1] ـ طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، مطبعة البيان، بغداد، العراق، 1973، ص 21.

[2] ـ ينظر: الديوان، ك1/ 147، ك1/ 153، ك1/ 165، ك1/ 169.

[3] ـ ينظر: الديوان، ك1، ص 154.

[4] ـ ينظر: الديوان، ك1، ص 171.

[5] ـ ينظر: الديوان، ك1، ص 154.

[6] ـ ينظر: الديوان، ك1 ، ص 155.

[7] ـ ينظر: الديوان، ك1، ص 155.

2 - الشخوص ذات البعد التخييلي:

ونقصد بها مجموع الشخوص التي تقوم بمختلف الأدوار في النص الأسطوري؛ بحيث لا يكون لها وجود إلا فيه، فهي تختلف عن النوع الأول من حيث البعد التاريخي، فلا نجد لها اسما تاريخيا في مصنفات وكتب التاريخ، كما أنها تتفق معها في كونها ذات ملامح واقعية أو مأخوذة من تجربة واقعية[2]. والغرض من وجودها في النص الأسطوري هو «تأثيث العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات والثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكي»[3]، ونستطيع القول أن أغلب الآلهة المذكورة أسماؤهم في أساطير الديوان - ما عدا الشخوص ذات المرجعية التاريخية - تدخل ضمن هذا النوع؛ فالراوي يقدمها بملامح مشابهة لحد بعيد بملامح البشر؛ فهي تمتلك عيونا وأيادٍ وأفواه ... الخ كما أنها تشعر بالحب والغيرة والغضب ... الخ، وذلك بغية تحقيق نوع من الإيهام بصدقية ما يرويه من نصوص أسطورية، ومن بين الشخوص التي تدخل ضمن هذا النوع:

- **أبسو**[4]: «أحد ثلاثة آلهة بدئية، تنحدر منها فيما بعد جميع الآلهة في الأسطورة البابلية، كما تشكلت منها المادة الأساسية للكون، فأبسو هو الماء العذب البدئي ... وقد قتل أبسو فيما بعد على يد الإله "أنكي" أو "إيا" في ثورة قام بها الآلهة الشابة»[5].

---

(1) ـ ينظر: الديوان، ك4، ص 460.

(2) ـ ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 97.

(3) ـ المرجع السابق، ص 97.

(4) ـ ينظر: الديوان، ك2/ 63، ك2/ 114.

(5) ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 11، 1996، ص 375.

- **إنانا**[1]: «آلهة الحب والخصب عند السومريين، وبها ارتبطت مظاهر تبدل الطبيعة، لأنها رضيت مختارة أن تهبط درجات الموت السبع إلى العالم السفلي، لتضمن للطبيعة نظاما تتعاقب فيه الفصول، تعاقبا يحفظ استمرار الحياة النباتية على الأرض»[2].

- **أيرا**[3]: «إله الطاعون والأوبئة الفتاكة والدمار لدى البابليين، همه الدائم إشاعة الخراب والفوضى في العالم»[4].

- **إنليل**[5]: «إله الهواء والعاصفة عند السومريين، يأتي في المرتبة الثانية رسميا بعد "آن"»[6].

- **تيامت**[7]: «المياه الأولى، والمحيط البدئي، تنين العماء الهيولي الأصلية لدى البابليين، كانت منذ الأزل مع زوجها "أسو" المياه العذبة البدئية»[8].

- **مردوك**[9]: «السيد الفعلي لمجمع الآلهة، والأعلى بينهم جميعا ... هو سيد احتفالات رأس السنة البابلية "الإيكيتو"، حيث يقوم الكهنة بتمثيل قصة انتصاره على العماء وإحلال النظام وخلق الأكوان»[10].

---

(1) ـ ينظر: الديوان، ك1/ 85، ك1/104، ك3/ 194، ك3/ 244، ك4/ 55.

(2) ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين، ص 377.

(3) ـ ينظر: الديوان؛ ك4/ 491، ك4/ 500.

(4) ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين، ص 379.

(5) ـ ينظر: الديوان؛ ك1/ 75، ك2/ 33، ك2/ 231، ك3/ 32، ك3/ 126.

(6) ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين، ص 378.

(7) ـ ينظر : الديوان، ك2/ 116، ك2/ 118، 2ك/ 127، 2ك/ 132.

(8) ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين، ص 382.

(9) ـ ينظر: الديوان، ك2/ 353، ك2/ 71، ك2/ 123.

(10) ـ فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين، ص 384.

- **نرجال**[1]: زوج آلهة العالم السفلي أريشكيجال ويحكم معها مملكة الموتى، كان إلها سماويا، هبط إلى العالم السفلي بأمر من ملكته، عقوبة له لرفضه إظهار الاحترام والتبجيل لرسلهم الذين أرسلتهم إلى مجمع آلهة السماء، حيث وقف الجميع احتراما له إلا هو، أحبته وتزوجته بعد أن أظهر الشجاعة عند نزوله، فغدا سيدا لمملكة الظلام، معنى اسمه «سلطة المدينة الكبيرة»، وعرف أيضا باسم "ميسلامترا" وهو رب المرض والمعارك[2].

- **أنكيدو**[3]: صديق "جلجامش" وهو إنسان متوحش خلقته الآلهة ليكون ندا له يعادله قوة وجبروتا لكي يدخل الاثنان في صراع دائم يلهي جلجامش عن رعيته بعد أن طغى وتكبر[4].

3 ـ الشخوص ذات البعد العجائبي:

ونقصد بها كل الشخوص «التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف»[5]، فهي تخرق السرد الأسطوري لتتشكل في هيئة مخالفة أو مفارقة لمختلف السياقات المألوفة في الواقع المعيش، إلى درجة عدم خضوعها لمختلف القوانين الواقعية، فالعجائبي هو «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق

---

(1) ـ ينظر: الديوان، ك4/ 140، ك4/ 182، ك2/ 294.

(2) ـ ينظر: سامي سعيد الأحمد، المعتقدات الدينية في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1988، ص 33.

(3) ـ ينظر: الديوان، ك4/ 171، ك4/ 173.

(4) ـ ينظر: فراس السواح، جلجامش؛ ملحمة الرافدين الخالدة: دراسة شاملة مع النصوص الكاملة وإعداد درامي، دار علاء الدين، سورية، ط1، 1996، ص 33.

(5) ـ سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 99.

طبيعي حسب الظاهر»[1]، فيعمل على تقديم «كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما»[2].

تتميز الشخصية ذات البعد العجائبي بالغنى الفني؛ لأن خلقها يتم بتضافر كثافة تخييلية خارقة، موحية دلاليا بحيث تنبيء بها في كل موقف حدثي[3]، فهي «تبدو أكثر نجاحا إن استعملت جزئيا، فاستعمال الأشخاص كما هم في الواقع من شأنه أن يحد من الخيال»[4]، فيتفنن الراوي في إضفاء الصفات غير المعقولة عليها، كما أننا نستطيع القول عنها بأنها غير فاعلة على مدى سيرورة الأسطورة من بدايتها إلى نهايتها، بل هي شخوص ثانوية، ينتهي دورها بمجرد القضاء على مسببها الأول، ومن بين هذه الشخوص في مدونة الدراسة: شخصية "التنين بشمو" الذي صوره الراوي بطريقة عجائبية مفارقة تماما للواقع المألوف، يقول:

في البحر ولد التنين بشمو

طوله ستون بيرو[5]

يرتفع رأسه حتى ثلاثين بيرو

محيط عينيه يمتد على نصف بيرو

قوائمه تحقق قفزات لعشرين بيرو

إنه يلتهم الأسماك، نتاج البحر

والعصافير نتاج السماء

---

(1) ـ تزيفطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 44.

(2) ـ حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 22.

(3) ـ ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 197.

(4) ـ نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية؛ تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، تر: زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 16.

(5) ـ **بيرو Pero** : وحدة قياسية تقدر بـ 10 كم، ينظر: الديوان، ك3، ص 236.

والعير الأخدرية نتاج الجبل

إنه يلتهم ذوي الرؤوس السوداء ... والبشر[1]

كما نجد أيضا شخصية "التنين لابو" الذي كان يهدد الأرض وسكانها، فلم تهتم به الآلهة إلا بعد أن تفاقم خطره على البشر والطيور والحيوانات، وبالتالي على التقديمات والقرابين التي كان البشر يملأون بها معابد الآلهة، ليقرر مجلس الآلهة إرسال الإله "تيشباك" من أجل التخلص من شره والقضاء عليه، يقول الراوي في وصفه:

كان طوله يبلغ خمسين بيرو

وبيرو واحد كان سمكه

كان قياس فمه ستة أذرع

ولسانه إثنا عشر ذراعا

وعلى إثني عشر ذراعا كان يمتد

محيط أذنه

وعلى مسافة ستين ذراعا

كان يلتقط الطيور بلسانه[2].

وفي نفس السياق ترد شخصية "صلتو"؛ التي خلقها الإله " إيا" من التراب المنزوع من تحت أظافره سبع مرات، بغية الوقوف في وجه "عشتار"، بعد أن زاد ميلها إلى النزاع والشجار والفتنة وقد كانت "صلتو" تماثلها حدة وشجاعة، وهيئتها الجسدية تحمل سمات عجائبية لا تتوفر لدى بقية الشخوص الأسطورية الأخرى، يقول الراوي:

عمد إيا الحكيم

سبع مرات، إلى نزع

---

(1) ـ الديوان، ك3، ص 235، 236.

(2) ـ الديوان، ك3، ص 233.

التراب من تحت أظافره،

عجنه ثم شواه،

هكذا إيا الأمير

صنع السيدة صلتو

لتجابه عشتار

متين هيكلها

خارقة للطبيعة ضخامتها

كانت داهية مقتدرة

...

عضلاتها رهيبة

عوضا عن اللباس

تكتسي صلتو الحروب

هديرها كالفيضان

صعبة المراس

مخيفة كانت حين وقفت وسط الأبسو[1].

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن الراوي أولى أهمية كبرى لشخوصه الأسطورية سواء من حيث الصفات الداخلية والخارجية التي منحها إياها، أو من حيث أسمائها؛ إذ لاحظنا كيف تحمل الأسماء حمولات تدل على وظائفها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو من حيث أشكال التقديم؛ إذ نوّع فيها بطرق عدة جعلته يبرز فنيته وإبداعيته.

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 264، 266.

الفصل الثالث: بناء الزمن الأسطوري.

ـ تمهيد:

1 ـ مفهوم الزمن.

2ـ أقسام الزمن.

3 - مستويات الزمن السردي:

أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) Ordre:

ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد) La durée :

ثالثا: محور التواتر Fréquence:

تمهيد:

حظي الزمن باهتمام كل من الفلاسفة والعلماء والأدباء، لما يتضمنه من ثنائيات تتعلق بالكون والحياة والإنسان. فالوجود والعدم، والميلاد والموت، والثبات والحركة والحضور والغياب، والزوال والديمومة، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركية الزمن في علاقته المباشرة وغير المباشرة بالإنسان، وممارسته فعله على المخلوقات، فـ «الزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا، إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من منظره، فإذا هو الآن ليل وغدا نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء وفي ذاك صيف»[1]، ومن يمعن في مقولة الزمن يجد هذا السيل المتدفق من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وفي سيلانه حركة تحمل السيرورة والتحول والتغير، لذلك تتجلى آثاره في الأشياء والأمكنة والإنسان.

وتقود حركة الزمن الحياة إلى الموت، ويتحول الموت ليكون جزءا من الحياة، لذلك يتملك الزمن دلالة ثنائية بالنسبة للوجود الإنساني، فهو «من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ والتفكك»[2].

يحمل الزمن الحياة والتجدد والموت في تعاقبه الطولي والدائري، فالإنسان يخضع للتعاقب الطولي الذي ينتهي بالموت، بينما تستمر الحياة في تعاقبها الدائري، حيث تعاقب الفصول والليل والنهار...، وديمومة الزمن واستمراريته وتقدمه الصاعد صوب الموت، هو الدافع وراء قلق الإنسان ـ القديم والحديث ـ وحيرته وبحثه عن مقولة الزمن للكشف عن ماهيته بغية فهمه

---

[1] ـ عبد الله مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص199.

[2] ـ عبد الرحمن الخانجي، اللغة الزمن؛ دائرة الفوضى، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مج2، ع2، 1982، ص 264.

والتحكم فيه والسيطرة عليه فـ «الوجود الإنساني، والوجود الذي يعي ذاته، يتفتح من الولادة إلى الموت، ويظهر نفسه في الشرطين التاليين: الزمانية ومعرفة الإنسان المسبقة للموت»[1].

يتأصل الزمن في خبرتنا اليومية والحياتية، فالحياة زمن، والزمن حياة، لذلك لا يقتصر الإحساس بالزمن على الإنسان، فجميع الكائنات تملك إحساسا به، ولكن تختلف في درجة الإحساس والإدراك والتحليل، واهتداء الإنسان إلى الزمن وجد مع وجوده أي منذ القديم، فتعاقب الفصول والأيام وغير ذلك من دورات الطبيعة استند عليها في التوصل إلى الزمن وقياسه، كما أن الإحساس بالزمن يولد مع الإنسان بالفطرة، إذ يمتلك زمنا بيولوجيا يجعله قادرا على تمييز الليل عن النهار، ولكن عالم النفس الفرنسي جان بياجيه J . Piaget له رؤية مغايرة، فهو يرى بـ «أن الوعي بالتزامن والتعاقب هو استجابات يتعلمها الطفل في طفولته»[2]، فالطفل ـ بحسبه ـ يعيش في مراحله الأولى غير مدرك للماضي وغير قادر على تصور المستقبل.

1 ـ مفهوم الزمن:

أـ لغة:

يرى ابن منظور أن الزمن «اسم لقليل من الوقت أو كثيره... الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من

---

[1] ـ هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، 1972، ص 150.

[2] ـ نقلا عن: كولن ولسون، وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص 6.

فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا»[1]، إن دلالة الإقامة والبقاء والمكث من أبسط دلالات الزمن، وهي لا تميل إلى معنى التراخي والتباطؤ، أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني، تسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة، وديمومتها السرمدية[2].

أما ابن فارس فهو يورد في معجمه "مقاييس اللغة" عن الزمن قوله: «الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان، وهو الحين، قليله وكثيره، يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة»[3].

لم يختلف الفيروز آبادي في رأيه عن المفهومين السابقين، فقد جاء قاموسه "المحيط" أن الزمن «اسم لقليل الوقت وكثيره... والجمع أزمان وأزمنة وأزمن»[4].

والمدقق في مختلف المعاجم والقواميس العربية التي حاولت تلمس معنى لفظة "زمن" يجد أنها تدور في فلك معنيين رئيسين، هما:

1ـ الزمن هو لفظة نطلقها على مقدار معين من الوقت، سواء كان قصيرا أم طويلا.
2ـ الزمن يحمل دلالة الإقامة والبقاء والمكث لارتباطه بالمكان.

والملاحظ لمختلف المعاني اللغوية للفظة "زمن" يجد أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحدث، ف «الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مدمج في الحدث، بمعنى

---

[1] ـ ابن منظور، لسان العرب، مج6، مادة (زمن)، ص 20.
[2] ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 200.
[3] ـ ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مج7، ص 21.
[4] ـ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، ص 233، 234.

أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس، إنه نسبي حسي، يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتدخل مع المتمكن فيه»[1].

وارتباط الزمن بالحدث في اللغة العربية لا يعني تعميم هذا المفهوم على بقية اللغات العالمية كالانجليزية والفرنسية، فلكل من اللغات المختلفة والحضارات المتباينة طرائقها المتميزة في فهم وتصوير الزمان، ولكن يمكن القول بأن الزمن يتسم بخاصيتين رئيستين في أغلب الحضارات والمجتمعات العالمية، هما:

1ـ إنه قياس للعمر ومدة البقاء ومراحل الحياة المختلفة التي تتمثل في الطفولة والشباب والكهولة والشيخوخة.

2ـ الزمان بوصفه تجربة، يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، وللميلاد والموت، وللنمو والانحلال[2].

ب ـ اصطلاحا:

لقد ميّز الشكلانيون الروس بين "المتن" و"المبنى" الحكائيين، فالأول منهما هو عبارة عن المواد الخام في القصة، أما الآخر فهو عبارة عن تلك العمليات التحويلية لهذه المواد على طريق

---

[1] ـ محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 1992، ص18.

[2] ـ ينظر: كولن ولسون، وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، ص 14.

استخدام عبارات وكلمات وأساليب فنية مختلفة، تتطاوع مع الأسلوب الفني الذي يسير عليه المبدع[1].

يعرف توماشفيسكي المصطلحين على وفق المنظور الشكلاني السابق، فيقول: «إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها من خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا»[2]، وانطلاقا من هذا المفهوم ميز بين نوعين من الزمان يمكن تلمس خيوطهما داخل الخطاب السردي، هما:

أ- **زمن المتن الحكائي:** الذي يقصد به «افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي»[3]، الذي يمكننا الكشف عنه والخروج به من تاريخ الأحداث أولا ومن المدة الزمنية التي شغلتها هذه الأحداث.

ب - **زمن الحكي:** الذي يقصد به «الوقت الضروري لقراءة العمل»[4] أو المدة الزمنية اللازمة لعرضه وتقديمه.

وبهذا تكون الشكلانية قد تعاملت مع النص الحكائي على اعتبار أن زمنه موجود فيه، بمعنى أن دراسة الزمن في الخطاب السردي يجب أن يتجه نحو زمن الأحداث في الخطاب نفسه دون محاولة ربطه بالزمن الخارجي.

---

(1) - ينظر: ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، العراق، 1998، ص 139، 140.

(2) - مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 180.

(3) - نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، ص 70.

(4) - المرجع السابق، ص 70.

ومن التحديد السابق لمفهومي المصطلحين "المتن" و"المبنى"، طوّر تزيفتان تودوروف T. Todorov على إثرهما مصطلحين آخرين هما: **القصة** التي تقابل المتن، و**الخطاب** الذي يقابل المبنى الحكائي[1]، فالقصة إن كانت شفوية أو مكتوبة فإنها تحمل في مفهومها مجموع الأحداث المتسلسلة والمترابطة، وعلاقة هذه الأحداث بعناصر تفاعل الشخوص الحكائية معها[2]. كما ترتبط القصة كذلك بالحكي الذي يتم التمييز فيه بين منطق الأحداث وبين الشخوص الحكائية وعلاقتها مع بعضها[3].

في حين نجد في "المبنى الحكائي" أو "الخطاب" تلك الطريقة التي يستخدمها الراوي لتحويل الأحداث أمام القارئ، ليتعرف إلى مجموع تلك الأحداث التي تسللت في القصة[4]، ولكن بتقديم وتأخير فيها، وهو ما يسمى بـ "الحبكة الحكائية"[5]. كما يركز الخطاب على ثلاثة جوانب هي: الزمن والجهة والصيغة، فالجانب الأول هو زمن الحكي الذي يعبر عنه بتلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أما الجانب الثاني فهو كيفية إدراك الراوي للقصة، أما الجانب الأخير فهو الطريقة التي يستخدمها الراوي في ذلك الخطاب الذي ينطلق الراوي منه أثناء عملياته الفنية.

2 ـ أقسام الزمن:

قسم الدارسون الزمن إلى قسمين رئيسين، هما: الزمن الخارجي والزمن الداخلي.

أ ـ الزمن الخارجي (التاريخي): ويتضمن زمن الكتابة أو زمن الكاتب زمن القراءة.

---

(1) ـ المرجع نفسه، ص 29.

(2) ـ المرجع نفسه، ص 30.

(3) ـ المرجع نفسه، ص 30.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 30.

(5) ـ ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 21.

1ـ زمن الكتابة: ويقصد به المدة الزمنية التي استغرقها الكاتب لانجاز سرد أحداثه القصة[1].

2 ـ زمن القراءة: ويقصد به الفترة التاريخية التي يحتاجها القارئ لينجز فيها فعل القراءة[2].

ب ـ الزمن الداخلي: ويتضمن الزمن الصرفي (الماضي والحاضر والمستقبل).

أما السرد في ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور فقد جاء بطريقتين أساستين، هما:

1 ـ يخضع الراوي سرده لمبدأ السببية (التسلسل) الزمنية، إذ تتابع الأحداث متسلسلة وفقا لمنطق خاص بها.

2 ـ تسرد الأحداث بشكل متداخل دون تسلسل سببي أو منطقي.

ومن هنا جاء التمييز بين زمنين هما زمن القصة، وزمن السرد

- **زمن القصة:** ويعرف بأنه «المدة الزمنية التي تغطيها المواقف والأحداث الممثلة أو المعروضة في مقابل زمن الخطاب أو السرد»[3]، فهو زمن القصة بأحداثها الحقيقية، أي المادة "الخام" التي يستمدها القاص من الواقع أو من الخيال، قبل تحولها إلى سرد أو خطاب، وفي زمن القصة تتوقع الأحداث حقيقة أو خيالا، وبتعبير أخر، زمن القصة هو الزمن الذي تستغرقه الأحداث للوقوع في القصة الأصلية، فكل «مادة حكائية ذات بداية ونهاية، تجري في

---

[1] ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 114.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 114.

[3] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 62.

زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلا أم غير مسجل، كرونولوجيا أم تاريخيا»[1]، وتسلسل الأحداث في زمن القصة وفقا لترتيب ميقاتي منطقي له بداية ووسط ونهاية.

- **زمن السرد:** ويعرف بأنه «الزمن الذي يستغرقه تمثيل المواقف والأحداث في مقابل زمن القصة»[2]، وفي هذا الزمن يمنح القاص قصته" المادة الخام" زمنها الخاص من خلال سرده لها، إنه زمن القصة المتخيل الذي يفرضه القاص في عملية تزمين الزمن الحقيقي (زمن القصة بأحداثها الحقيقية أو المتخيلة) ليمنحه بعدا خاصا ومتميزا.

يعد زمن السرد المقولة الأولى للخطاب السردي عند معظم دارسي السرد، وتدرس من حلاله العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد، أو بين العالم المقدم والسرد المقدم، يقول تودوروف: «يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد إلى عدم التشابه بين زمنية القصة، وبين زمنية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر»[3].

يتحقق زمن السرد من خلال معادل لغوي يحدد علاقته بزمن القصة، إذ يوجه الراوي زمن السرد بحسب مختلف التقنيات السردية التي يتفنن في استخدامها ليتجاوز زمن القصة ويكسر خطيته، بما لا يتعارض مع أمانته في عرض الأحداث كما حدثت في زمنها الواقعي فزمن القصة هو زمن الأحداث بواقعيتها، أما زمن السرد فهو زمن الإبداع، زمن الراوي وهو يسرد القصة، معيدا صياغة الأحداث؛ ليظهر تميزه في إدارة عملية السرد من جهة، ويثير انتباه القارئ ويحفزه على متابعة القصة في جهات أخرى، كل ذلك لتحقيق أهدافه في القصة.

---

[1] ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، ص 89.

[2] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 62 .

[3] ـ مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ص 55.

3 - مستويات الزمن السردي:

يستمد البحث التصنيف الثلاثي الذي وضعه الباحث الفرنسي جيرار جينيت .G Gènette، لمقاربة مستويات زمن السرد في الأساطير المدونة في كتاب " ديوان الأساطير، سومر وأكادو آشور" استنادا إلى علاقتي التماثل (أو التوازي) والاختلاف اللتين تنشآن نتيجة ربط زمن السرد مع زمن القصة.

أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) Ordre:

يعرف الترتيب الزمني بأنه: «مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع، وترتيب حدوثها في السرد، إن بالإمكان سرد الأحداث طبقا لترتيب وقوعها ويمكن أن يوجد عدم اتفاق بين النظامين»[1]، وهذا يعني أن الأسطورة تستخدم في استهلاكها السردي صيغة معينة تبدأ بها، وهذه الصيغة تحمل خطابا مباشرا وتوجهه، فإذا ما قام الراوي بالاستهلال بمقطع سردي من مثل: «**في البدء، لم تكن هناك أية نعجة لكي تصنع حملها، ولا عنزة من أجل جديانها الثلاثة**»[2]، فإن هذه البداية تحيل المتلقي إلى التمييز بين كون هذا الحدث جاء مقدما في تسلسل الأحداث، أو أنه جاء متأخرا في نقل الخبر[3]، ومن خلال هذه الطريقة يعرف نظام الترتيب الزمني بأنه «مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة»[4].

والترتيب من جهة أخرى، يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمن ماض له، أو ماض قريب، أو بعيد جدا، فراوي الأسطورة يتفنن في استخدام هذا الأسلوب، فيحقق

---

(1) ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 140.

(2) ـ الديون، ك1، ص 224.

(3) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخران، ص 47.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 47.

ذلك التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام زمني متميز، وتذكر الناقدة "يمنى العيد" نوعين من الأحداث المتوالية، فهي: الترتيب الذي ينهض على مستوى الوقائع فالأحداث تتوالى على وقف زمن تاريخي، لكن تدخل الراوي الذي يقص الأحداث على وفق زمن آخر هو الترتيب الفني الذي يعمل على تداخل الأحداث والأزمنة تواليا مختلفا عن الترتيب الأول[1].

i ـ حالة التوازن المثالي Parallisme idial:

يسمى أيضا " النسق الزمني الصاعد"[2]، وفي هذه الحالة يساير الراوي في سرده الأحداث زمنها الحقيقي[3]، فيقدمها كما وقعت في القصة الحقيقية ويخضع منطق الأحداث لقوانين تسلسل الزمن التقليدي (ماض، حاضر، مستقبل).

يعتمد الراوي في عدد من أساطير الديوان تسلسل الزمن الطبيعي أو التقليدي في عرض الأحداث، ففي أسطورة "تكوين مدينة بابل" تسير الأحداث في خط تصاعدي له بداية ووسط ونهاية، تبدأ الأسطورة بزمن الماضي، حيث يقول الراوي:

لم يكن هناك أي مقر مقدس، وأي معبد في مكانه
المقدس، لم يكن تم بناؤه بعد:
لم يكن هناك أية ساق قصب قد خرجت من الأرض
وأية شجرة لم تكن أنتجت
...

---

[1] ـ ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 75.

[2] ـ ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 2، 1993، ص 132.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 132.

ولم يكن تجمع سكاني قد نظم

ولم يكن هناك أي مسكن قد بني

ولا أية مدينة [1].

فالراوي هنا يشير إلى الحالة التي كانت عليها "مدينة منطقة بابل" قيل في الماضي قبل نشوئها وتكوينها، ثم ينتقل الراوي إلى المرحلة التالية: فيقول:

كل المناطق لم تكن سوى بحر !

وبينما لم يكن محتوى هذا البحر

يشكل بعد، غير حفرة[2].

فبعد العدم خلق الإله مردوك معبده "الإيساج ـ إيل" الذي سيمجد فيه فيما بعد:

عند ذلك تمت إقامة الإريدو

ومن ثم بني الإيساج – إيل[3].

وبعد بناء الإيساج- إيل بنيت مدينة بابل، وفتحت مصيرا مميزا لتكون مدينة مقدسة، يقول الراوي:

وبعد ذلك بنيت بابل واستكمل الإيساج – إيل

وإذا وزع مرودك، بعد ذلك، الآلهة الآنوناكي

على مجموعتين متساويتين

قاموا بدورهم يمنح بابل مصيرا رائعا

كمدينة مقدسة وكمقر لسعادتهم الأبدية[4].

---

[1] ـ الديوان ، ك2، ص 70.

[2] ـ الديوان ، ك2، ص 71.

[3] ـ الديوان ، ك2، ص 71.

[4] ـ الديوان، ك2، ص 71.

يتصاعد زمن السرد في الأسطورة طردا مع نمو الأحداث، التي تطورت تبعا للتسلسل المنطقي للزمن، وقد وازى الراوي بين زمني القصة والسرد، وعكس تتابع الجمل في السرد تتابع الأحداث في القصة.

ويبدو استخدام الراوي تسلسل الزمن الحقيقي التقليدي مسوغا من الناحيتين الفنية والفكرية، فمن الناحية الفنية بدأت الأسطورة بالزمن الماضي، إذ يتتبع الراوي مراحل بناء وتكوين "مدينة بابل" من العدم ثم خلق المياه البدئية ثم إقامة معبد الإله مردوك "الايساج-إيل"، ثم ينهي أسطورته ببنائها وجعلها مدينة مقدسة، أما من الناحية الفكرية، فالراوي يخبرنا بمختلف المراحل التي مرت بها "مدينة بابل" قبل تكوينها.

يتقيد زمن السرد في أسطورة "تكوين مدينة بابل" بالتتابع المنطقي للأحداث، فزمن السرد وزمن القصة منسجمان متوازيان يبدآن من نقطة واحدة، يحددها استخدام الفعل الماضي"كان" فعل السرد التقليدي، وينتهيان في نقطة واحدة، كما يوضح الرسم البياني التالي:

الشكل (1) : زمن القصة وزمن السرد في أسطورة تكوين مدينة بابل

ii- الاسترجاع Analepsie:

من البديهي القول: يبدأ مبدع الأسطورة سرد أسطورته وهو على علم تام بتفاصيلها وكما يمنح راويه مهمة السرد، يمنحه كذلك حرية التلاعب بأحداث الأسطورة وأزمنة حدوثها.

وهكذا، يتيح تلاعب الراوي بالزمن ظهور مفارقات متعددة بين زمني القصة والسرد، هذه المفارقات التي قد تكون استرجاعا لأحداث مضت، أو استباقا لأحداث لم تقع بعد، وذلك تبعا لتطور فني جمالي، يختاره المبدع في بناء أسطورته.

يعرف الاسترجاع أو الارتداد بأنه «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة»[1]، وهو أيضا «مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»[2].

وفي الاسترجاع يقطع الراوي زمن السرد المتصاعد مع نمو الأحداث ليعود إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة ليعود إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة على محور زمن السرد، بشكل يسبق وقوعها على محور زمن القصة.

ينقسم الاسترجاع إلى قسمين، هما:

أ- الاسترجاع الخارجي، ب- الاسترجاع الداخلي.

أ- الاسترجاع الخارجي Analepsie Externe:

وهو تقنية سردية زمنية، تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويسمى أيضا بـــ"الاستذكار Rétrospection [1].

---

[1] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخران، ص 51.

[2] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 16.

إذا كان التراصف الزمني للأحداث، أي تتابع الأحداث وراء بعضها هو الذي يشكل السيرورة الزمنية الأساسية للأسطورة، بأن السيرورة الزمنية للأسطورة لا تقصد لذاتها، في كثير من الأحيان، لأن هناك غير قليل من الأحداث التي يسترجعها الراوي كي تعطي السيرورة الزمنية غنى وتكاملا.

إن البداية الزمنية للأسطورة هي بداية السيرورة الزمنية للأحداث، وعليه فإن الأحداث التي تقع قبل هذه البداية هي استرجاعات خارجية، لأنها تقع خارج إطار السيرورة الزمنية، والراوي يقطع تسلسل أحداث أسطورته ليرجع إلى الوراء، إلى ما قبل بداية أسطورته.

وفي أسطورة "إنانا وبيلولو- القديمة" يقوم الراوي بتكسير التسلسل الزمني المتصاعد للأحداث، على طريق استرجاع "إنانا" في مرثاتها لما كان يقوم به "دوموزي قبل موته" يقول:

السيدة، من أجل قرنيها الفتى

ارتجلت نشيد

من أجل دموزي

ارتجلت إنانا المقدسة نشيدا:

أيها المسجى ! أيها الراعي المسجى !

أنت الذي كنت في الأمس تحرس قطيعك

أي دوموزي المسجى ! أيها الراعي المسجى !

في الأمس تحرس قطيعك

أما- أوشوم- جلانا المسجى !أنت الذي كنت

في الأمس تحرس قطيعك

---

(1) ـ ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، ص 80.

تنهض مع شروق الشمس، تقود للرعي نعاجك
تقود للرعي نجاحك، حتى في وقت النوم [1].

وهذا الاسترجاع خارجي معلن من خلال عبارة "كنت في الأمس" التي وردت عدة مرات في المقطع السردي، فالراوي توقف عمدا في هذه المحطة لإفادة المروي له بمعلومات عما كان يفعله "دوموزي" قبل موته، فيرجع التذكر هنا إلى ما قبل السيرورة الزمنية للقصة المسرودة في هذا الخطاب الأسطوري.

يرتبط مقطع الاسترجاع الخارجي بعلاقات فكرية ودلالية وجمالية مع سيرورة الأسطورة، فقد جاء حافلا بالشعور بالألم الكبير الذي شعرت به "إنانا" بعد موت"دوموزي"، التي حاولت تذكر ما كان يقوم به "دوموزي" من أعمال رغبة فيها في الهروب من واقعها المأساوي؛ فالماضي قد يشكل بالنسبة لها ملجأ آمنا تلجأ إليه، من أجل التنفيس عن حالة الاضطراب والانكسار التي تشعر بها.

ومن الاسترجاعات الخارجية أيضا ما ورد في أسطورة "أنكي ونيمناح: المنافسة"، حيث يشير هذا النص لوضع الآلهة قبل خلق البشر وما سوغ بعد ذلك خلق البشر؛ لأن عملية الخلق تمت كأنها صناعة تستعمل قالبا من الصلصال تصوره "أنكي" الإله الذكي والماهر في التصوير والصنع، وذلك بناء على طلب أمه "نامو" الأم البدئية، تقول الأسطورة:

في تلك الأيام عندما كان ما في الأعلى وما في الأسفل قديم فصلهما
في تلك الليالي، عندما كان الأعلى والأسفل
قد تم تفريقهما
في تلك السنة، عندما كانت مصائر الآلهة

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 107.

قد قررت

عندما جيء بالأنونا إلى الوجود في العالم

والآلهات عندما تم الاقتران بهن

وأخذت كل منهن نصيبها

من هن في الأعلى ومن هن في الأسفل

وكان قد تم إخصابهن وكن

قد أصبحن أمهات

وحين كان يتوجب على الآلهة الاستحصال على طعامهم

عمدوا إلى العمل جميعهم[1].

فمن خلال هذه الاسترجاعات نتبين معالم بعض الخطوط الرئيسة في أحداث الأسطورة بما يسمح بإضاءة النص الأسطوري للمتلقي، وكذا تقديم بعض المعلومات التي تفيده في فهم النصوص المتعلقة بالنص المسترجع، وقد أتاحت هذه الاسترجاعات الخارجية أيضا للراوي «تحيين أسئلة تمتدد في تاريخ سابق... وربط الماضي بالحاضر، حتى يظل هناك استمرار وتفاعل بين عناصر مؤثرة في مصائر الشخوص، وفي صوغ إشكاليات تتخطى الظرفي والعابر لتلامس المكونات التاريخية على المدى البعيد»[2].

ب- الاسترجاع الداخلي Analepsie interne :

وهذا النوع من الاسترجاعات يختص باسترداد أحداث ماضية حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني للمحلي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، إلا أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي، فالراوي يوقف عملية تنامي السرد صعودا من الحاضر

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 63، 64.

[2] ـ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2011، ص116.

إلى المستقبل «ليسترجع أحداثا ماضية، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول»[1]، فالمجال الزمني للأحداث في الاسترجاع الداخلي تبقى متضمنا في المجال الزمني للسرد الأول، وهو على نوعين اثنين هما:

1- الاسترجاعات الخارج حكائية: وهي استرجاعات «تحتوي مضمونا حكائيا يختلف عن مضمون المحكي الأول»[2]، مما يكسبها صفة الاستقلالية – نوعا ما- التي يمنعه من الاختلاط بالمحكي الأول ونسوق مثالا على هذا النوع في أسطورة "إنانا وبيلولو القديمة"، فبعد أن تبدأ الأسطورة برثاء"إنانا" لـــــ"دوموزي" وقرارها الذهاب إلى الحظيرة، للبكاء على جثمانه، تقوم بعد ذلك بتقديم ثلاثة أشخاص من سكان البادية هم: بيلولو القديمة، وهي صاحبة حانة في مكان ما من سهوب البادية، وابنها "جيرجير" وهو ماكر وذو حيلة، يعيش على السلب، يرافقه من يسمى: "سيرو- البادية ذات الأرباح" الملقب وفقا للأسطورة بأنه "ابن لا أحد وصديق لا أحد"، ثم بعد ذلك تقوم بتحويلهم لضمان استمرارية حياة "دوموزي" بعد الموت، يقول الراوي:

في ذلك الوقت، كان ابن بيلولو- القديمة
تلك الأم المسنة المحترمة،
جيرجير هذا الشخص الانفرادي،
الماكر وذو الحيلة
كان يملك حظيرته وزريبته
بالدواب المسلوبة
كان يكدس الحبوب والحزم المسروقة هي أيضا

---

[1]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2، 1993، ص 134 .

[2]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 244.

بعد صرع ضحاياه وتركهم في أماكنهم
بينما كان سيرو-البادية- ذات الأرباح
ابن لا أحد وصديق لا أحد
يرافقه ويهذر معه[1].

فمن خلال هذا المقطع السردي نتعرف على ماضي هذه الشخوص الثلاثة قبل أن تحول "إنانا" "بيلولو القديمة" إلى قرية الماء المنعش، وتجعل من ابنها "جيرجير" شيطان روح البادية، أما سيرو-البادية- ذات الأرباح- فتجعل منه من يتردد على البادية سقيا في طلب الطحين من أجل "دوموزي" .

لقد قام هذا الاسترجاع بوظيفة مهمة في سيرورة الأسطورة تمثلت في تسليط الضوء على خلفية هذه الشخوص الثلاثة بعد إقحامها في سياق الحكي كشخوص حديدية، الملاحظ على هذا المقطع السردي أنه انبثق من رحم المحكي الأول مستقلا بمضمونه ليعود إليه مباشرة بعد انتهائه.

2- الاسترجاعات الداخل حكائية: وهي التي تشغل الخط الزمني الذي يسير عليه المحكي الأول، وتمثلها من خلال ثلاثة أنواع:

أ - الاسترجاعات التكميلية:

وهذا النوع من الاسترجاعات يأتي دائما بمضمون يقوم بسد فجوات أو ثغرات يتركها محكي سابق، وبذلك فهي تعوّض تلك النقائص التي يكون غالبا حذوفا حقيقية أي ما يسمى عند النقاد بـــ «نقائص في الاستمرار الزمني»[2]، ففي أسطورة "نينورتا يخضع شعب الحجارة" يسترجع الراوي ما قام به "المرمر" من مساعدة للإله "نينورتا" في حرية مع "أساكو" الرهيب زعيم

---

[1] ـ الديوان ، ك4، ص 107، 108.

[2] ـ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 248.

ثورة الجبل وثورة الحجارة، فهو لم يذكر هذا الدور في بداية الأسطورة، وإنما ذكره فيما بعد (في اللوحة الثانية عشر) فيقول:

والتفت البطل بعد ذلك نحو المرمر

وبصدده لفظ نينورتا ابن إنليل

المباركة التالية:

أنت أيها المرمر، الذي تضيء مادته كالنهار

يا فضة نقية، أيها الفتى الجريء المخصص للقصور

لأنك وحدك مددت نحوي يدك

ولأنك في أعلى الجبل

سجدت أمامي

لم أسقط عليك هراوتي

ولم أجعلك تشعر بقوة ذراعي

أنت أيها المحارب الشجاع، لقد لبيت ندائي

ووضعت نفسك تحت تصرفي

إذن فليكن الاحتفاء بك كبيرا

ولتكن لك اليد الطولى على مستودعات البلاد

ولتكن مديرا لها [1].

والملاحظ على هذا النوع من الاسترجاعات أنه أدى دورا كبيرا على مستوى امتداد الخطاب الأسطوري، إذ قام بسد الثغرات وملء الفراغات التي تركها المحكي، وبهذه التقنية الزمنية اكتمل بناء المتبقي من المنظومة الحكائية، كما قامت هذه الاسترجاعات بكسر رتابة

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 90.

الزمن والدفع بمختلف الأحداث إلى الخروج عن منطق التسلسل الخطي، وفك عقدة انتظامه ليترك بعد ذلك المجال للمتلقي؛ كي يعيد ترتيب هذه الأحداث وملء الفراغات وإعادة البناء الحكائي إلى ترتيبه بإزالة كل الاختلالات الزمنية ووصل معظم عناصرها المفككة.

ب - الاسترجاعات التكرارية:

وفي هذا النوع من الاسترجاعات يتراجع المحكي إلى الوراء بشكل صريح وواضح يستحضر الراوي لحظة الماضي ويقرنها بلحظة الحاضر في محاولة منه للمقارنة بين هاتين اللحظتين والوقوف على جوانب التشابه والاختلاف بينهما، وتأتي «لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أولا وتعوضه بتأويل جديد»[1]، وهنا نجد ضمن هذا النوع من الاسترجاعات ما جاء في أسطورة "إحياء بلاد دلمون -أنكي ونينخور ساج" حيث تحدثت الأسطورة عما كانت عليه منطقة دلمون[2] في القديم :

في دلمون قبل ذلك، لم يكن أي غراب ينعق

[...]

لم يكن الكلب البري، يختطف الجديان معروفا

لم يكن معروفا الخنزير الوحشي ملتهم الحاصلات

لم يكن هناك أي طير من السماء، يأتي لنقر دينار

تركتة أرملة على سطح بيتها

لم تكن هناك قط حمامة محنية الرأس !

---

[1] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 66.

[2] ـ **دلمون:** هي التسمية السومرية للمنطقة الواقعة في الشمال الشرقي من شبه الجزيرة العربية التي تشمل جزر البحرين وفيلكا والشاطئ المجاور لهما. (ينظر: الديوان، ك1، هامش ص24).

لم تكن هناك أية عجوز تعترف بعجزها
لم يكن هناك أي رجل شيح ليعلن: "أنا رجل شيخ" [1].

في هذا المقطع السردي يسترجع الراوي ما كانت عليه منطقة "دلمون" بناء على ما أصبحت عليه فيما بعد، بعد أن أحياها "الإله أنكي" وقرينته بينخورساج، حيث يعقد مقارنات متعددة بين وضعين متباينين من أجل تعديل «ـ بعد فوات الأوان ـ دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد»[2]، فحينما تعقد هذه المقارنات من طرف الراوي فهو يلغي بذلك تواجد تلك الحدود التي تفصل بين الماضي والحاضر، فيخلق فضاء يتجاوز فيه الماضي ويقترن بالحاضر؛ مما يسهم في تشكيل البنية الزمنية للأساطير فيصبح «الزمن الماضي يندرج في الحاضر والحاضر يندرج في الماضي»[3]، على الرغم من انحصار المساحة التي شغلتها هذه الاسترجاعات على مستوى المحكي.

ج - الاسترجاعات الجزئية:

وفي هذا النوع من الاسترجاعات يتم استذكار لحظة سردية ماضية «تضل معزولة في تقادمها ولا يسعى إلى وصلها باللحظة الحاضرة»[4]، فهي على العكس تماما من الاسترجاعات

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص27، 28.

[2] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 66.

[3] ـ محمود عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 33.

[4] ـ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 249.

التكرارية، ففيها يقوم الراوي بنقل خبر معزول يساعد على فهم عنصر معين في مسار الأحداث ثم يحذفها بعدها مباشرة دون أن يندمج مع المحكي الأول.

ونسوق لذلك ما هو موجود في أسطورة "إنانا /عشتار تمجد نفسها"، حيث نجد "عشتار" نفسها دون أن تنسى مزاياها القتالية مذكرة بإخضاعها للجبل؛ لتنتقل بعد ذلك إلى التفاخر بأنها ابنة إنليل البطلة وابنة سين الباسلة، وإنها تحفة الإله أنكي، تقول:

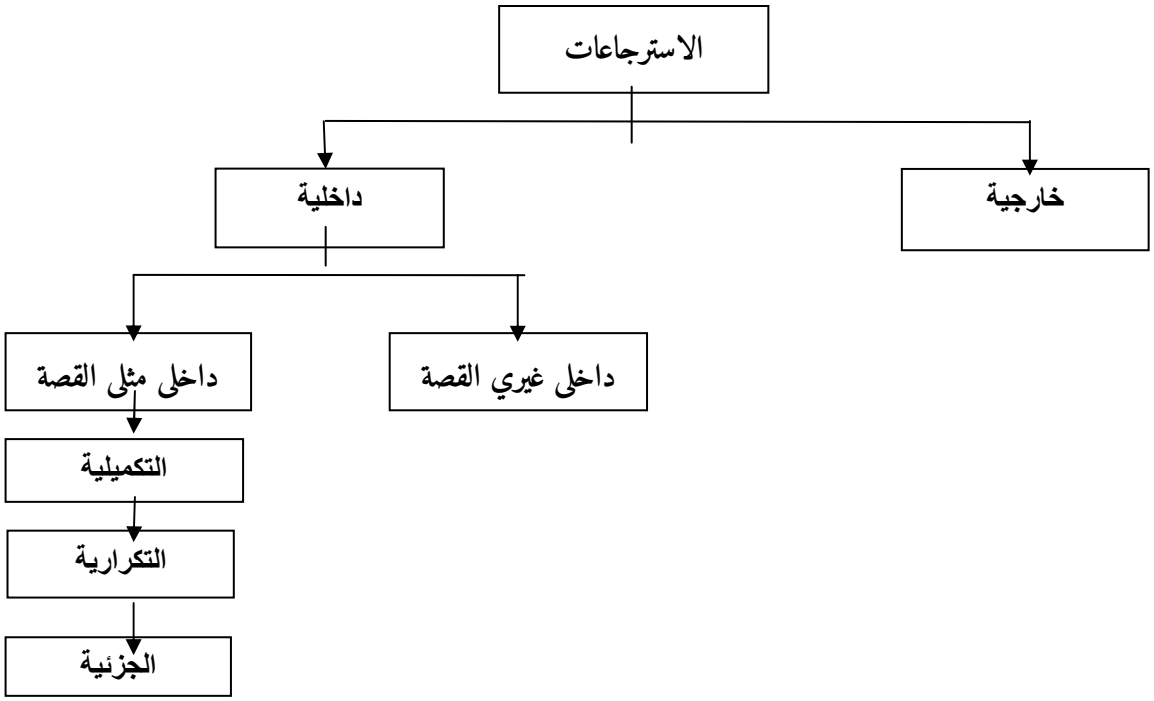
حركت الوحل في نبع البلد الجبلي
وفي نبع بلد تليمون الجبلي
غسلت رأسي
وبالأحجار الكريمة إيجيزانجو زينت نفسي
أنا صاحبة السيادة عندما أطلق صراخي للمعركة
عندما في قلب الجبال أصرخ
فآلهة الجبل في كل صوب تتعثر
على مسالك الجبل تأتي آلهة الجبل
للمثول أمامي
أمامي يرتجف الجالسون على عروشهم[1].

فبعد نقل هذا الخبر يعود الراوي مرة أخرى إلى نقطة الانطلاق وهي تمجيد "إنانا/ عشتار"، وكأنه يريد أن يعطينا لمحة عامة عن قوتها وذلك بتذكيرنا بما قامت به أثناء إخضاعها للجبل، وهو بذلك يعطينا معلومات إضافية تساعدنا على فهم قوتها وجبروتها فيما بعد.

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 278.

لقد أدى هذا الاسترجاع الجزئي دورا مهما في عملية سرد الأسطورة، حيث قام بتسليط الضوء على بعض الأعمال الماضية، التي قامت بها إنانا/عشتار، وقد حافظ في نفس الوقت على استقلاليته على مستوى الحكائية وعلى مستوى السرد الذي استأنفه الراوي من نفس النقطة التي توقف عنها (تمجيد إنانا/ عشتار) على الرغم من كونه قد قام بكسر خطيئة والخروج عن مساره.



الشكل (8): أنواع الاسترجاع.

من خلال ما سبق، يمكن القول أن الاسترجاعات بمختلف أنواعها قد حققت جملة من الغايات والوظائف في بنية الأساطير، لعل أبرزها ما يلي:

1- استرجاع الأحداث الماضية التي يغفل عنها المحكي الأول، وتدعيم الحاضر بالسردي- بمجموعة من المعطيات الضرورية حول الأحداث الماضية وخلفيات مختلف الشخوص السردية؛ مما يساعد على إضاءة المشاهد للمتلقي وتمكينه من فهم مختلف جوانب العمل السردي.

2- سد الثغرات الحكائية وملء الفجوات التي كان الراوي يتركها لوقت لاحق، مما جعلها من أهم التقنيات السردية التي يلجأ إليها الراوي من أجل تقويم بنائه السردي ورسم معالمه النهائية، ليتولى المتلقي فيما بعد عملية ترتيب هذه الاسترجاعات -بمختلف أنواعها- بطريقته الخاصة.

3- عقد مقارنة بين وضعيتين سرديتين (ماضية وحالية) إما أن تكونا متشابهتين أو متباينتين من أجل إبراز جوانب التشابه والاختلاف بينهما.

4- تذكير مكرر بأحداث ووقائع سابقة، بسبق سردها من قبل وإعطائها تأويلا جديدا مقارنة بالأحداث التي جاءت بعدها.

5- وضع لمسة خاصة على تشكيل البنية الزمنية للنص الأسطوري إذ قامت هذه الاسترجاعات بزعزعة خطية الزمن وتنشيطه عموديا، مما يساعد على أبعاد الرتابة والملل على المتلقي وجعله طرفا مهما في عملية إعادة بناء تشكل هذا النص من جديد.

6- عندما يقوم الراوي بعملية الانتقاء الاختياري من ماضي الشخوص فإنه يستدعي من زمنها وخبرتها الفكرية أو العاطفية ما يسهم في إعادة تأهيل اللحظة السردية الراهنة، مما يسهم في خدمة زمن السرد الحاضر شكلا ومضمونا.

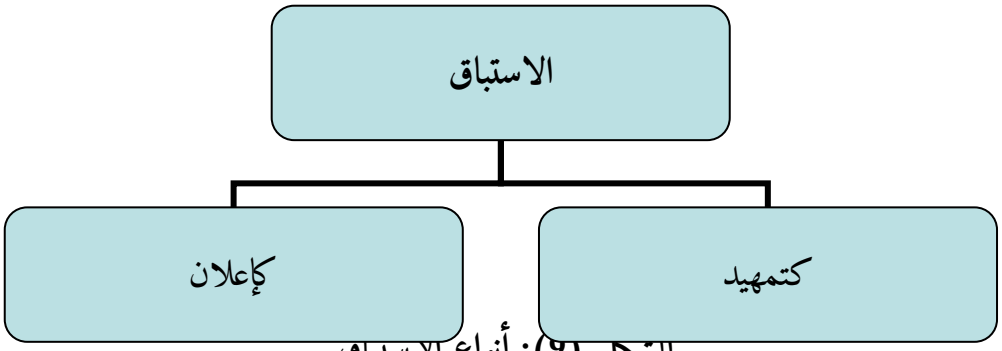
III - الاستباق Prolepse:

مثلما يقطع الراوي سرده للعودة إلى الوراء مستخدما تقنية الاسترجاع، فإنه كذلك يقطع سرده للقفز إلى الأمام مستخدما تقنية الاستباق أو الاستشراف.

وينظر إلى الاستباق على أنه «أحد أشكال المفارقة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، أو استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر»[1]، إنه كما يرى ديفيد لودج David Lodge «الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي»[2].

تسمح تقنية الاستباق بربط أحداث الأسطورة ببعضها البعض حتى وإن كانت منفصلة أو متباعدة، وتتطلب راويا عليما بكل أحداث الأسطورة، لأنه من غير المعقول أن يستشرف وقوع أحداث لا علم له بها، فيتنقل هذا الراوي العليم بكل شيء بسرعة إلى المستقبل في نفس الإطار الزمني للحدث متصورا الأحداث قبل تحققها في زمن السرد، ومن جهة أخرى فإن الراوي يستخدم هذه التقنية ليهيء المروي له على تقبل الأحداث التي ستقع فيما بعد، وبالتالي إقحامه في العملية السردية وإسهامه في إنتاج النص إلى جانبه.

وينقسم الاستباق إلى قسمين رئيسين هما:



الشكل (9): أنواع الاستباق.

1- الاستباق كتمهيد Amorce:

---

[1] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 158.

[2] ـ ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 86.

وهو التطلع إلى المتوقع أو المحتمل وهو «مجرد علامات لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن التهيئة الكلاسيكي... ومن ثم فالطليعة خلافا للإعلان ليست في مكانها من النص مبدئيا إلا "بذرة غير دالة" بل خفية لن تتعرف قيمتها البذرية إلا بكيفية استعادية»[1].

وغالبا ما تكون هذه الاستباقات نابعة عن شخصية لم تستطع كبح جماح خيالها وأحلامها، فتسبح في المجهول لإستشراف الآمال والأحداث وغيرها.

إذا كان الاستباق كتمهيد من حيث المفهوم النقدي قطعا لتتابع السرد واستشراف غير معلن لآليات حدوث الأحداث في الزمن المستقبل انطلاقا من رؤية الراوي وموقفه؛ فإن أسطورة "جلجامش نسخة نينوي" توفر نماذج واضحة لهذا النوع من المفارقات الزمنية فالراوي في بداية هذه الأسطورة -بحكم أنه عليم بكل شيء- يعدد مجموعة من المآثر والأفعال التي سيقوم بها "جلجامش" فيما بعد، يقول:

هو الذي فتح ممرات الجبال،

حفر الآبار على حافة الجبال

قام باجتياز البحر الوسيع- حتى مكان مشرق

الشمس

استكشف مناطق الكون جميعها، سعيا وراء الحياة – بلا نهاية-

إلى أن بلغ بحاله رثه أوتا- نافيشتي-البعيد

[...]

ليعلن [مثل جلجامش]: «أنا هو الملك، أنا وحدي»[2].

---

[1] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 83، 84.

[2] ـ الديوان، ك4، ص 275.

فمن خلال الجملة السردية «استكشف مناطق الكون جميعا سعيا وراء الحياة-بلا نهاية» يمهد الراوي لأحداث أسطورته بحيث يشير بطريقة غير معلنة إلى البؤرة المركزية التي ستدور في فلكها مجمل أحداث أسطورته، أما الجملة السردية «إلى أن بلغ بحالة رثة أوتا – نافيشتي - البعيد» فقد "بذرها" الراوي في بداية هذه الأسطورة ولا نستطيع أن نفهم محتواها إلا حينما نصل إلى آخر اللوحة العاشرة التي تبين حالة "جلجامش" لدى وصوله أمام بطل الطوفان "أوتا – نافيشتي":

وتوجه كذلك جلجامش إلى أوتا – نافيشتي مفسرا:

وإذن (قلت في نفسي) سأذهب للقاء

أوتا- نافيشتي- البعيد، كمال يقال عنه !

ولهذا رحت أجول وأسعى في كل مكان

قطعت الجبال الأصعب منالا

اجتزت البحار، جميع البحار

من المؤكد أن وجهي لم يشبع النوم المريح

لقد أرهقت لكثرة تسهدي، وأشبعت

بالأعباء عضلي، وما عسايا جنيت

[...]

كانت ثيابي قد بليت

لكن القدر لم يترك لي مجالا للتسلية

لقد مزقني وها أنا أندب تعاستي[1].

[1] ـ الديوان، ك4، ص 399.

وحينما نصل إلى هذا المقطع السردي نقوم باستعادة واسترجاع ما بذره الراوي في بداية اللوحة الأولى من الأسطورة.

2- الاستباق كإعلان Annonce :

وهو استباق من قبيل المحقق مستقبلا «بحيث يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي»[1]، ففي أسطورة "حلم دوموزي وموته" تبدأ القصيدة بالتعرض إلى إحساس داخلي يستشعره "دوموزي" بدنو موته، فيلتجئ إلى حظيرته وهو يرثي نفسه متأوها، ويستيقظ مذعورا بسبب حلم رآه، يقول:

حلمي يا أختاه !حلمي!
إليك تفصيل حلمي ! حول المكان كان يزدحم الأسل
حول المكان كان نبات الأسل كثيفا
ساق قصب حنت نحوي رأسها
ومن جذع قصب ذي ساقين ابتعدت
إحداهما عني
وفي الغيضة أشجار باسقة
زادت ارتفاعها أمامي
تم سكب الماء
على جمر موقدي الثمين
ونزع غطاء ممخضتي
وأنزل من مكانه مكيالي الجميل

[1] ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 137.

(...) وكان مكيالي على الأرض محطما

ودوموزي جامد بلا حياه

والحظيرة مقفرة [1].

هذا الحلم تقوم بتفسيره أخته "جيشتينايا"، الحلم منذر بالسوء لدرجة تجعل الأخت تتردد في عرض تفسير محتواه على مسامع أخيها، وحين يتعرض "دوموزي" إلى مصيره، يملأ الخوف قلبه ولا يفكر إلا بالاختباء؛ لكي لا يكتشفه شياطين الموت ويبوح بأماكن اختبائه إلى شقيقته وإلى صديق له، إلا أن الصديق هو الذي يخونه ويكشف عن مخابئه فتقبض عليه الشياطين، ولكن إله الشمس "أوتو" يتقبل ابتهاله ويحوله إلى غزل فيتحرر من الشياطين، ثم تقبض عليه من جديد، فينقذه الإله "أوتو" مرة أخرى فيذهب إلى "بيليلي-القديمة" فتلحقه الشياطين فتقبض عليه ومرة أخرى ينقذه الإله "أوتو"، ليذهب في الأخير إلى أخته "جيشتينايا"، لتقبض عليه الشياطين بعد هدم كل ما تحتويه خظيرته، وهكذا يموت دوموزي:

عندما دخل الزوج الأول من الشياطين

إلى الحظيرة

روميا يوتد الـــ(...) إلى النار

وعندما دخل الزوج الثاني إلى الحظيرة

روميا إلى النار بعصا الراعي

وعندما دخل الزوج الثالث إلى الخطيرة

نزعا غطاء الممخضة الجميلة

وعندما دخل الزوج الرابع إلى الحظيرة

أنزلا الميكال المعلق على مسمار

وعندما دخل الزوج الخامس إلى الحظيرة

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 37، 38.

رميا بالمخضة إلى الأرض فحطمها

...رميا بالمكيال إلى الأرض وحطماه

وبات دوموزي بلا حياة والحظيرة مقفرة

هاهنا نشيد كال-كال

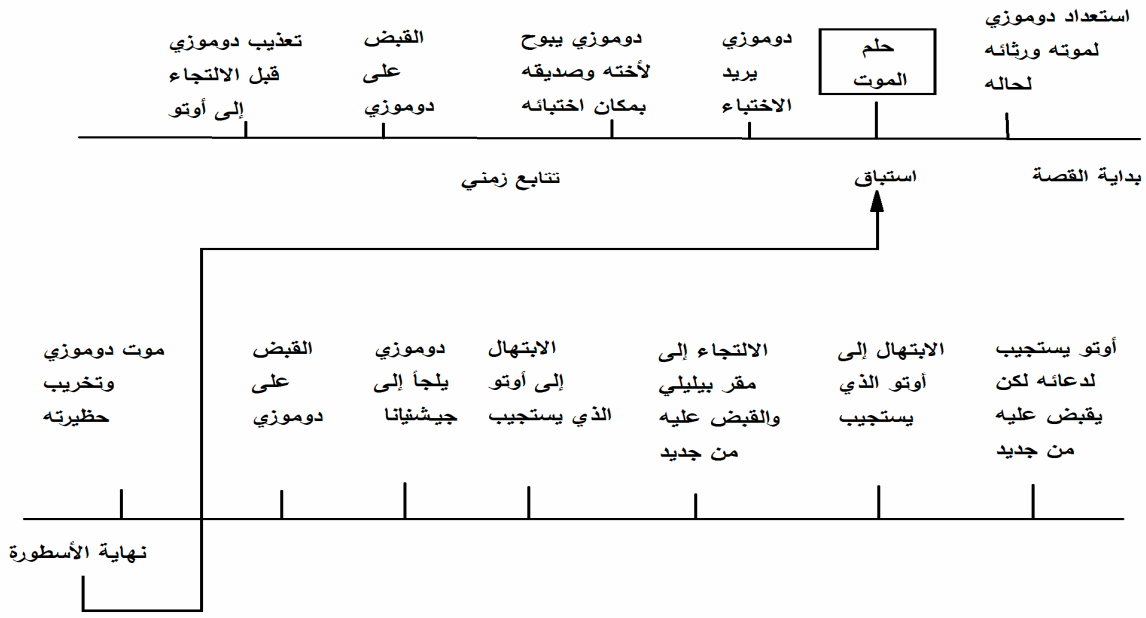
للاحتفال بموت دوموزي[1].

إذا كان الراوي في استباقه يقدم إعلانا في بضعة أسطر فإن تفاصيل ما أعلن عنه يتحقق لاحقا بعد أربعة عشر صفحة، ولذلك يكون الاستباق قد أدى وظيفة الإعلان عندما أخبرنا الراوي صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيقدمها السرد في الزمن اللاحق، إضافة إلى الوظيفة الدلالية، فقد كان الإعلان بمثابة "الحلم" للبطل "دوموزي"، وقد تحقق ذلك الحلم فعلا في واقع البطل.

ولعل الرسم البياني الآتي يبرز السيرورة الزمنية لأسطورة "حلم دوموزي وموته"، ودور الاستباق فيها:

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 50.



الشكل ( ) السيرورة الزمنية في أسطورة "حلم دوموزي وموته"

فمن خلال استخدام الراوي لتقنية الاستباق كإعلان حقق نوعا من القفز بالأحداث إلى الأمام والانطلاق بها من أجل قلب النظام الزمني للأحداث، مما يمنح بعدا جماليا لأسطورته، ومن خلال ما سبق نجد أن تقنية الاستباق بنوعيه- قد أدت مجموعة من الوظائف التي تخدم جوانب الأسطورة الدلالية والجمالية والفكرية والفنية، نذكر منها:

1- الإخبار بمستقبل حدث ما أو شخصية ما، من خلال جملة من الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية؛ مما يمنح للمروي له شعورا بأن ما يحدث داخل النص الأسطوري من حياة وحركة وأحداث لا يخضع للصدفة، وإنما كل حدث أو حركة هو جزء من خطة محكمة أو هدف محدد يريد الراوي الوصول إليه وتحقيقه في النهاية.

2- يحاول الراوي من خلال استخدامه لتقنية الاستباق إشراك المروي له في إعادة بناء النص الأسطوري من خلال تأويلاته وإجاباته عن الأسئلة التي يطرحها.

3- الاستباق يمكن أن يكون كتمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسة أو شخوص هامة، فيخلق لدى المروي له آفاقا للتوقع والانتظار والتنبؤ، مما يساعد على "خلخله" نظام الزمن السردي للأحداث، مما يساعد على القضاء على الرتابة والملل في النص الأسطوري.

4- والاستباق يمكن أن يكون أيضا كإعلان صريح عن حدث ما سيقع فيما بعد فيكشفه الراوي للمروي له، ليكون له نبراسا ينير من خلاله مختلف الأحداث التي ستقع فيما بعد أو الشخوص التي ستظهر فيما بعد.

تجدر الإشارة في آخر هذا المبحث إلى أن المفارقة الزمنية لم تكن مصادفة في نصوص الأساطير المدروسة، كما أنها لم تكن مجرد حلقة عابرة في السيرورة الزمنية للقصة، وإنما كانت انعكاسا حيا لرؤية فكرية وجمالية وفنية زاخرة بالدلالات العميقة، والمعاني الخفية التي تقتضي ألا تقال اعتياديا، إنما لابد أن تأتي في شكل تذكر "استرجاع" أو أحلام وأمنيات"الاستباق".

ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد) La durée :

الديمومة[1] تقنية زمنية، تقوم على "خلخلة" الترتيب الزمني لأحداث السرد، وتعرف عادة بأنها «مجموعة من الظواهر المتصلة بالعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فيمكن للزمن الأول أن يكون أطول من الزمن الثاني، أو معادلا له، أو أصغر منه»[2]، وهنا يرى "جيرار جينيت" أن إحداث مقارنة بين مدة الحكاية ومدة القصة تجعل الحكاية عملية صعبة ذلك أن مدة القصة يمكن أن تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات...في حين أن المسافة تقاس بطول النص من حيث النظر إلى مسافة الصفحات والأسطر[3]، إذن المقصود بالديمومة

---

[1]- **الديمومة:** مصطلح استعمله جيرار جينيت لدراسة الجانب الزمني المذكور في كتابه "وجوه " بموازاة مصطلح السرعة إلا أنه في كتابه "الخطاب القصصي الجديد، عدل عن هذا المصطلح دون أن يلغيه مستعملا مصطلح "سرعة السرد" la vitesse du récit.

[2] - جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ص 54.

[3] - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 101، 102.

سرعة القص التي تتراوح «بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وعدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر»[1].

وحدد "جينيت" في نظام الديمومة "اللاتواقتات" حركات أربع، عدها الحركات الأساسية التي تحث النصوص في سيرها من حيث سرعة السرد أو بطؤه، وهذه الحركات الأربع قسمها إلى قسمين اثنين:

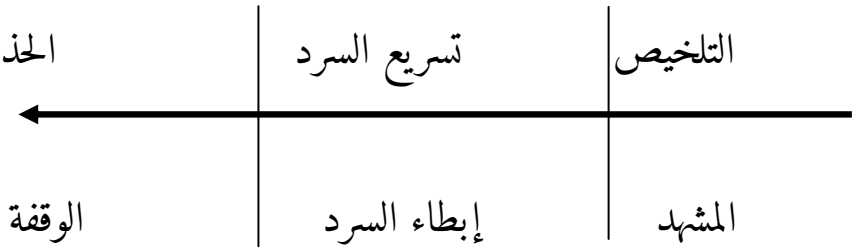
فالأول منها، وفيه آليتا "الحذف والوقفة الوصفية" وهما بذلك يشكلان خطين متناقضين، إذ إن زمن السرد في آلية الحذف يمكن أن ينعدم أو يكون صغيرا، وزمن السرد في آلية الوقف قد يكون طويلا جدا، وأما زمن القصة فإنه يظهر في الأول ويختفي في الآخير، والحذف تقنية سردية سريعة بينما الوقفة الوصفية تقنية سردية بطيئة.

والقسم الآخر: يضم آليتي (التلخيص والمشهد) وهما يشكلان خطين وسطين: فالتلخيص تقنية سردية ذات سرعة في سرد الأحداث، وزمن الحكاية فيه أصغر من زمن القصة في حين إن تحقيق المساواة في الزمنين السردي والقصصي يأتي في تقنية المشهد التي غالبا ما تكون في شكل حوار بين الشخوص، وإلى جانب هذا فإن المشهد كالوقفة الوصفية يساهم في إبطاء السرد.

ومما سبق يمكن التوصل إلى أن حركة التسريع السردي تتمثل في تقنيتين هما (التلخيص والحذف)، وحركة التبطيء السردي تتمثل في تقنيتين هما (المشهد والوقفة الوصفية)، ومن خلال هاتين الحركتين سيتم الوقوف على الشواهد والنماذج المحللة التي توضح نظام اللاتواقتات (الديمومة) .

---

[1] ـ عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 137.



الشكل (11) : محور الديمومة.

1- تسريع السرد:

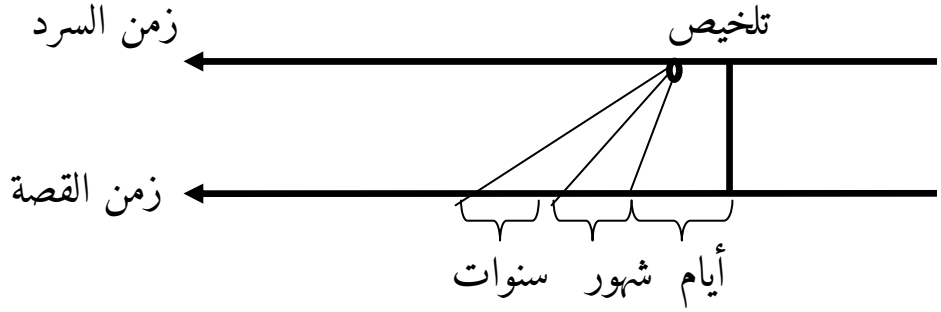
يحدث تسريع إيقاع السرد في النص الأسطوري حينما يلجأ الراوي إلى استخدام تقنيتين أساسيتين: الأولى: حينما يلخص وقائع وأحداث معينة، فلا يذكر إلا القليل منها وتسمى: التلخيص، والأخرى: حينما يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر حدث فيها مطلقا، وتسمى: الحذف.

والفرق بين هاتين التقنيتين يكمن في أن الحذف يلغي فترة زمنية من الأحداث التي وقعت في زمن القصة، قد تحدد تلك الفترة الزمنية بزمن معين، وقد لا تحدد، أما التلخيص فلا يلغي أي فترة زمنية من الأحداث، وإنما يقوم بتلخيصها وتشترك هاتين التقنيتين في خاصية الاختزال.

أ- التلخيص: Résumé (الخلاصة: Sommaire):

وتسمى هذه الحركة الزمنية أيضا بـــ "المجمل" [1]، والإيجاز [2]، وقد عرفها قاموس السرديات بأنها «الجزء الذي ينهض بتلخيص الحكاية وتحديد موضوعها»[3].

ويمثل التلخيص حركة سردية يقوم الراوي من خلالها بإحداث تسريع لأحداث ما يرويه، فيختزل زمن القص ليكون أقل من زمن الحكاية (ز ق/ ز س)، فيسرد «أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[4]، فينتج عن ذلك عدم التوافق بين زمن الحكاية الذي يبدو طويلا واتساع لزمن القصة الذي يكون في الغالب قصيرا، يختصر في جمل موجزة أو كلمات معدودة ما حدث في سنوات طويلة، وهذا ما يمنح لها سمتي "التكثيف والاختزال" ما يمثله الشكل التالي:



الشكل (12): التلخيص.

يؤكد "جيرار جينيت" أيضا على أن تقنية التلخيص كانت وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر حتى نهاية القرن التاسع عشر، ويرى أنها النسيج الذي يشكل اللحمة " المثلى للحكاية التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب الخلاصة والمشهد[5].

---

(1) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.

(2) ـ ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 84.

(3) ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ص 7.

(4) ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.

(5) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 110.

لقد كان للتلخيص حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل مختلف الأساطير في الديوان ـ محل الدراسة ـ، وذلك لإسهامه في المرور السريع عبر العديد من المحطات الزمنية الطويلة التي لم يكن بالوسع تغطية فضاءاتها دون الإخلال بالبناء العام للأساطير وإثقال كاهلها بمساحات زمنية؛ هي في غنى عنها، ففي أسطورة " الإينوما إيليش" قصيرة التكوين والخلق البابلية وارتقاء الإله مردوك، حينما يتغلب الإله مردوك على بقية الآلهة يقوم بتكوين وتنظيم الكون: فيخلق "القمر" ويلخص له دوره ومهمته، فيقول:

ثم جعل نانا (القمر) يظهر

وعهد إليه بالليل

الذي عين له الجوهرة الليلية

لتحديد الأيام

في كل شهر (قال له) وبدون انقطاع

فليمض قرصك في مسيرته

في الأول من الشهر

أضئ بنفسك فوق الأرض

ثم حافظ على قرنيك اللامعين

للإشارة إلى الأيام الست الأولى

وفي اليوم السابع

يجب أن يكون قرصك في نصفه

وفي اليوم الخامس عشر، وفي كل منتصف شهر

ضع نفسك في اقتران مع شمش[1].

---

[1] الديوان، ك2، ص 171.

لقد قام الراوي في هذا المقطع السردي بتلخيص هذه الفترة الزمنية المحددة بالشهر مركزا على المراحل المهمة في سيرورة القمر وهي (الهلال، البدر، المحاق)، لاغيا بقية الأيام الأخرى؛ لأنها مجرد تفاصيل ثانوية، النص الأسطوري في غنى عنها.

وفي أسطورة "إقامة مدينة بابل تكريما لمردوك" نجد اختزالا آخرا لحدث مهم وهو"بناء مدينة بابل" الذي تم في سنتين كاملتين، لكن الراوي يوجزهما في عشر أسطر، يقول:

وخلال سنة كاملة عمدوا إلى صب الآجر في قوالبه

ثم، بدءا

من السنة الثانية

رفعوا رأس الايساج إيل

وهو نسخة مطابقة للأبسو

وبنوا كذلك

البرج العالي-ذا الطبقات لهذا الأبسو الجديد

حيث أعدوا فيه مسكنا

لكل من آنو وإنليل وإيا[1].

وتجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة وهي أن التلخيص يقوم بوظائف فنية بنيوية مهمة إلى جانب ارتباطه بآلية الاسترجاع؛ حيث يربط بين الوحدات السردية في النص الأسطوري سادا بذلك بعض الفجوات التي قد تحدث أثناء سرد الأحداث، ومن ذلك ما نلحصه "أحيقار" حينما طلب من خادم الملك"نابوسيماك" عدم إعدامه، قال: «**تذكر أن والد سيدي الملك كان قد دفعك إلي أيضا كي ينفذ فيك حكم الإعدام، ولم أقم بذلك لأنني عرفت بأنك لم تكن مذنبا،**

[1] ـ الديوان، ك2، ص 190، 191.

وأبقيت على حياتك حتى اليوم الذي طلبك فيه الملك، وعندما جلبتك أمامه منحني هدايا عديدة»[1].

فهذا المقطع السردي يقدم تلخيصا استرجاعيا لحكاية وقعت في زمن ماض، استذكرها "أحيقار" راجيا من الخادم عدم تنفيذ أوامر الملك، وقد قدمها مختصرة بخطوطها العريضة فقط، دون أن نعرف تفاصيل ما حدث فعلا، ومهمة هذا التلخيص بنيويا هو الربط بين الوحدات السردية، حيث يربط بين حكاية الإبقاء على حياة "نابوسيماك"، وطلب "أحيقار" الإعفاء عنه والإبقاء على حياته، وقد قام الراوي بتلخيص استرجاعي لهذه الحكاية، حيث لخصها فيما يقارب ثلاثة أسطر، واختزل فيها سنين أو شهورا عديدة.

ويقسم التلخيص عادة إلى قسمين رئيسين هما:

أ – تلخيص يشتمل على عنصر مساعد، يسهل على المروي له تقدير الفترة الزمنية التي تم تلخيصها، على طريق إيراد إحدى العبارات الزمنية[2]، مثل: عدة أيام، بضعة أسابيع أو سنوات طويلة..إلخ، ومثال ذلك ما ورد في أسطورة "المنافسة بين شجرة النخيل وشجرة الطرفاء"، تقول شجرة النخيل:

تكلمت (شجرة النخيل قائلة): أنا أفضل منك
...أنا التي أتبادل الدور مع آلهة الحبوب
ولثلاثة شهور
فإن الفتاة اليتيمة والأرملة والرجل الفقير
يأكلون ثماري الحلوة دون حساب[3].

---

(1) ـ الديوان، ك3، ص 389.

(2) ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، الفضاء الزمن الشخصية، ص 150.

(3) ـ الديوان، ك3، ص 328.

وتم تحديد الفترة الزمنية الملخصة بقرينة زمنية دالة عليها هي"ثلاثة أشهر" مما ساعد على تسريع السرد الأسطوري، نتيجة هذا الاقتصاد الزمني. كما نجد أيضا التلخيص المحدد بقرينة زمنية في المقطع السردي الآتي: «- **أجابني الملك عندئذ قائلا: اذهب إلى بيتك، قص شعرك وأغسل بالماء جسدك، ثم قم باسترجاع أفكارك والتأمل لمدة أربعين يوما وبعدها تأتي إلي.**

- **ذهبت إذن إلى بيتي وعملت ما أمرني به سيدي الملك وبقيت عشرين يوما في بيتي، وبعد أن استعدت قواي عدت لأمتثل أمام الملك»**[1]، والقرينة الزمنية المحددة لهذا التلخيص هي "عشرين يوما".

ب- أما النوع الآخر من التلخيص، فيقدم تلخيصا غير محدد، يصعب معه تخمين الفترة الزمنية التي استغرقها، بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية الدالة على الفترة الملخصة، ويتم التوصل إلى الفترة الزمنية الملخصة على طريق الوقوف على مشاهدها وربطها بالوحدات السردية الأخرى[2]، ومن النماذج السردية التي تمثل هذا النوع ما نجده في بداية أسطورة "زواج إنليل من سود الجميلة":

نيسابا السيدة التي تشتغل دوما...

السيدة المدهشة الخلاية

عندما سكب بعلها النبيل- سليل...

نظير آن وإنليل

عن ما خايا... سكب في حجرها

ماءه المقدس

ولدت نونبار-شيقونو ابنتها سود

---

[1] ـ الديوان ك3، ص 394.

[2] ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 150.

كما يقتضي

حملتها بين ذراعيها وأرضعتها

أفضل ما في ثدييها

إلى أن أصبحت سود الفتاة الفاتنة

الخلاية [1].

من خلال هذا المقطع السردي تم تلخيص مراحل حياة الفاتنة "سود" زوجة إنليل (مني، ولادة، رضاعة، شباب) واختفت القرينة الدالة على الفترة الزمنية التي تم المرور عليها ولكن السياق العام لهذا المقطع السردي دل على وجود فترات زمنية قفز عنها الراوي لعدم أهميتها في نص الأسطورة، فأوجز الزمن وكثف المدة.

يستغني الراوي بقليل من المفردات عن كثير من السرد، فيلخص في سطر أو سطرين ما يستوعب زمنه فترة طويلة من الزمن، وربما تنبثق رغبة الراوي في تقليص زمن القصة إلى إحساسه بعدم الرضا عن الأحداث التي يتضمنها ذلك الزمن، فيفضل الراوي عدم التبسيط بها، فلا يذكر شيئا عن تفاصيلها، مكتفيا بالتلخيص فقط، كما أتاحت هذه التقنية للراوي تلخيص الأحداث الثانوية والهامشية في جمل قليلة للتركيز على الأحداث الرئيسة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحبكة الفنية للأساطير.

ب- الحذف Ellipse:

وللحذف تسميات متعددة، منها: القفز [2]، الثعرة [3]، الإضمار[4]، القطع[1].

---

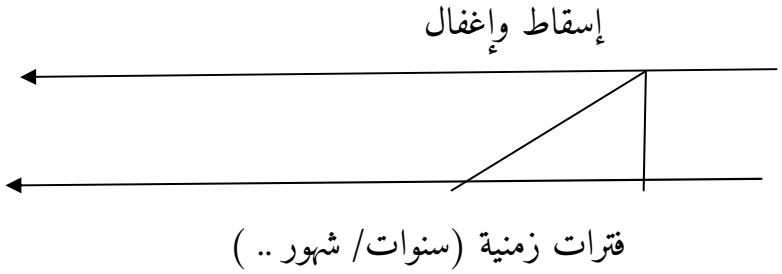
[1] ـ الديوان، ك1، ص 49، 50.

[2] ـ ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 82.

[3] ـ ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص 89.

[4] ـ ينظر: جميل شاكر ، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

والحذف هو «إحدى السرعات المعيارية للسرد»[2]، وبتعبير أوضح، الحذف تقنية سردية زمنية تحقق نقلة زمنية على مستوى النص، حين يقوم الراوي بإسقاط فترات زمنية معينة ـ قد تطول أو تقصر ـ من زمن الأحداث، ويقتطعها منه دون أن يكلف نفسه عناء ذكر ما تخللها من أحداث ووقائع، وبحسب معادلة "جيرار جينيت" «الحذف = زمن السرد < القصة» [3].



الشكل (13): الحذف.

يميز "جان ريكاردو" بين ثلاثة أنواع للحذف، فالأول منها يعني المرور على فترات زمنية طويلة؛ فيسكت الراوي عن وقائعها، وهذا النوع يمس القصة فقط، والثاني ما يلحق بالقصة والسرد فيحدثان فجوة في الأحداث جراء الانتقال من فصل لآخر، وأما الثالث فقد يعبر عنه بالبياض في نهاية الصفحات والفصول، والأخير يمكن أن يبطل حركة السرد ويبطئها[4].

أما بالنسبة للمدرسة البنيوية فقد استطاع "جيرار جينيت" من خلال دراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست التوصل إلى أشكال ثلاثة من الحذوف وهي:

1- الحذف المحدد.

2- الحذف غير المحدد.

---

(1) ـ ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 77.

(2) ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 55.

(3) ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص .

(4) ـ نقلا عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 156.

3- الحذف الافتراضي.

1 – الحذف المحدد Ellipse déterminé :

ويقصد به أن تأتي إشارة محددة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو في نهايتها، ويسمى الأخير الحذف المؤجل[1]، وبفضل هذه الإشارة «تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه، ويسهل علينا من ثم التعرف على مضمونه استنادا إلى تلك الإشارات التي تأتي على شكل أوصاف ونعوت تتصل بالفترة المحذوفة وتؤشر على محتواها الحكائي»[2]، والحذف المحدد يأتي بصيغتين: إما أن يكون صريحا أو غير صريحا.

الحذف المحدد الصريح يكون على طريق ذكر الفترة الزمنية المسقطة صراحة، ومنه النماذج الآتية:

بعد أن انتهوا من تكويم جميع الجبال
عمدوا إلى حساب سنوات كدحهم .
وعندما أنهوا تنظيم الأهوار في الجنوب
عمدوا إلى حساب سنوات كدحهم .
ألفان وخمسمائة سنة أو أكثر
عملوا خلالها ليل نهار
متحملين عبء هذه السخرة
وبدؤوا عند ذلك باللوم والاحتجاج[3].

---

(1) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 117، 118.
(2) ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، الفضاء الزمن الشخصية، ص 160.
(3) ـ الديوان، ك 2، ص 233.

يعلن الراوي في هذا المقطع السردي صراحة عن المدة الزمنية المحذوفة وهي "ألفين وخمسمائة وأكثر" وهي المدة الزمنية التي قضاها الآلهة العمال "الايجيجو" في رسم معالم بلاد ما بين النهرين؛ فحذف سنوات عديدة مرت عليهم، فلا ضرورة فنية إلى تكرار ذكرها أو التوسع في تفاصيل أحداثها أو الإشارة إليها، ذلك أنها كانت تقتصر على تلك الحياة الضنكى التي كان يعيشها هؤلاء والتي جعلتهم يتمردون على الآلهة القادة "الأنوناكو" فيما بعد.

كما نجد حذفا محددا وصريحا آخرا في النموذج الآتي:

لم تكد تمضي بعد ذلك أكثر من اثنتي عشرة مائة من السنين

حتى تم توسيع رقعة البلاد

وتكاثر عدد السكان

ومثل خوار ثور ارتفع صوت البلاد

بحيث أزعج الضجيج سيد البلاد[1].

والحذف في هذا المقطع السردي لم يستخدم من طرف الراوي لكي يثير غموضا أو ليسهم في عملية تشويق المروي له أو تحفيز خياله، وإنما تلك المرحلة المحذوفة من زمن القصة "اثنتي عشرة مائة من السنين"، لا تقدم معرفة جديدة، وإنما بحذفه إياها فقد قام بعملية تسريع حركة السرد.

أما الحذف المحدد غير الصريح فهو يكون بإغفال الفترة الزمنية المحذوفة، فلا يذكر الراوي أو يحدد الزمن الذي حذفه، ومن النماذج على هذه الصيغة ما يلي:

«بعد عدة أيام، جاء نابوسيماك، فتح لي وأعطاني خبزا وماء، فقلت له: أذكرني أمام الله»[1].

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 253.

فهذه المدة الزمنية المحذوفة، تظهر جليا ذلك البعد النفسي الذي عاشه "أحيقار" ، فمن شدة وطأة خيانة ابنه "نادان"، وألم الاختباء في مخبأ تحت الأرض، اختلطت عليه الأيام بحيث لم يعرف بالضبط المدة الزمنية التي زاره فيها "نابوسيماك".

ويتكرر هذا النوع من الحذف المحدد غير الصريح في أسطورة "كيف أدخلت الحبوب إلى سومر وحياة البشر قبل ذلك"، تبدأ الأسطورة بالحديث عن حالة البشر قبل إدخال الزراعة إلى "سومر"، إذ كانوا يرعون العشب كالخرفان، فينزل الإله "آن" الحبوب من السماء لكن الإله "إنليل" يجمعها ويكدسها على جبل الأرز، ويقفل المنافذ إليه من بلاد سومر" وفي هذه اللحظة السردية يقوم الراوي بحذف مدة زمنية لا نعرف مداها فيقول:

في يوم من الأيام قال نين – آزو
لأخيه نين – مادا
لنصعد إلى الجبل حيث ينمو الشعير والكتان
... لننزل الشعير من على الجبل
ولنجلب حتى سومر هذا الشعير – إينوخا
وبذلك نكشف سر الشعير إلى سومر التي تجهله[2].

فهذا الحذف الذي لم يحدد بمدة زمنية هي بالنسبة للمروي له ليست ذات بال أو أهمية، لعدم وجود أحداث مهمة تخدم السياق العام للأسطورة فتم إغفالها والسكوت عنها.

2 – الحذف غير المحدد Ellipse indéterminé:

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 391.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 101.

يعمد الراوي في هذا النوع إلى القفز من وحدة زمنية إلى أخرى دون وضع روابط أو الإشارة إلى الحذف الذي يتم بقرينة زمنية معينة مما يحقق في السرد مظهر السرعة في عرض الوقائع والغاية من استخدام هذا النوع من الحذوف هو خلق نوع من التسلسل الترابطي بين مختلف الأحداث في الخطاب السردي الأسطوري.

وتجدر الإشارة إلى أن مسألة استخلاص الحذف غير المحدد يعود بالدرجة الأولى إلى مؤهلات المروي له، الذي يستدل عليه من خلال الثغرات التي تقع في التسلسل الزمني للقصة[1].

ومن النماذج السردية الأسطورية التي تدل على هذا النوع من الحذوف ما جاء في أسطورة "مني السماء"، يقول الراوي:

الأرض المقدسة العذراء تبرجت
من أجل السماء المقدسة
السماء الإله الرائع الجمال، غرس
في الأرض العريضة ركبتيه
وسكب في رحمها بذرة الأبطال
الأشجار والمقاصب
الأرض الطرية، البقرة الخصبة تشبعت
بمني السماء الغني
وبالفرح ولدت الأرض نباتات الحياة
وبغزارة حملت الأرض هذا التاج الرائع
وجعلت الخمر والعسل يسيلان[1].

[1] ـ ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 140.

يظهر الحذف غير المحدد في هذا النموذج من خلال ثلاثة علامات دالة على وجوده (مني/ حملت/ ولدت)، الأمر الذي يدل على استبعاد فترة زمنية غير محددة وغير صريحة بل ضمنها الراوي في المقطع السردي، وهذا الحذف غير المحدد أسقط جزءا من الحكاية فأضمره الراوي[2]، وتم كشفه من خلال الضبط الدقيق للحذف، كما أتاح الحذف غير المحدد للراوي تجاوز فائض الزمن في السرد، مما جعله يرتب وحدات أسطورته في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد.

كما جاء أيضا الحذف غير المحدد في أسطورة "الملك شولجي ينتقل من "أور" إلى "أوروك" للزواج من "إنان"ا التي تباركه"، يقول الراوي:

شولجي الراعي الأمين، ركب سفينته

وباشر انتقاله

يرافقه تألق أسرار الملكية

وأسرار السلطة على سومر وآكاد

على رصيف كلابا المنير أرسى سفينته

[...]

يجر بيده الخراف والماعز

[...]

توجه للقاء إنانا في معبد الإيانا[3].

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 21.

[2] ـ ينظر: محمد المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

[3] ـ الديوان، ك1، ص 165.

ففي هذا المقطع السردي يصف الراوي انتقال الملك "شولجي" من عاصمته في "أور" إلى مقر الآلهة "إنانا" في أوروك على سفينته الملكية وهو محمل بالقرابين، وعندما ترسو السفينة على رصيف "كلابا" وهو من أقدم الأحياء وأشهرها، يتوجه مع تقديماته إلى "الإيانا" حرم الآلهة "إنانا"، وقد جاء الحذف غير المحدد من خلال علامتين دالتين عليه هن "ركب/ أرسى". فالمدة الزمنية بين "الركوب" و"الرسو" محذوفة، لأنها لا تحتوي على أي حدث ذي أهمية في مجرى سرد هذه الأسطورة، ما أدى بالراوي إلى حذفه وعدم ذكره تفاصيله.

3 - الحذف الافتراضي:

لقد توقف النقاد عند نوع آخر من الحذف وهو الحذف الافتراضي أو الضمني، وهو ذلك الحذف الذي لا يمكن تحديد موقعه في النص[1]، فهو يكون في حالة القفز من فصل إلى فصل آخر، بحيث تحدث فجوة زمنية في القصة، تتحدد بتلك البياضات في نهاية كل فصل من فصول النص السردي .

وقد اختلف النقاد في تحديد وظيفته في النص السردي؛ فمنهم من اعتبره «الشكل الأكثر سرعة للرواية»[2]، ومنهم من عده توقفا مؤقتا للسرد، وإبطاء لحركته، وليس مجرد تسريع له إلى حين استئناف القصة مسارها في الفصل التالي[3].

وتجدر الإشارة إلى أن الحذف الافتراضي يعتبر من أكثر أشكال الحذوف ضمنية نظرا لغموضه وصعوبة فك طلاسمه إذا عرف من طرف المروي له الذي يجد نفسه تائها في حدود تعيين مدته وغير قادر على بيان موقعه.

---

[1] ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 119.

[2] ـ ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط2، 1982، ص 101.

[3] ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 124.

ومن خلال تتبعنا لمختلف الأساطير المجموعة في مدونة الدراسة، وجدناها تفتقر إلى هذا النوع من الحذف.

مهما يكن فالحذف يساعد على الوصول إلى فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على خط سير الأحداث، إذ ليس كل الرواة «مستعدين لترك مثل هذه الثغرات الواضحة في سير القصة، وبدلا من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر فإنهم يفضلون أن يحققوا قدرا أكبر من سلاسة الاستمرار في القصة، بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسية في القصة عن طريق إحقام لقطات من الماضي»[1].

2 - تبطيء السرد:

ونجده ممثلا في كل من المشهد والوقفة الوصفية، الذين كان لهما دور كبير في المدونة خصوصا على مستوى تعطيل حركة السرد وشله ومن ثم إبطاء وتيرته.

أ - المشهد (الحواري) Scène:

يعرف المشهد الحواري بأنه «أحد السرعات الرئيس للسرد عندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي، والمروي الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا)، وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة نكون أمام المشهد»[2].

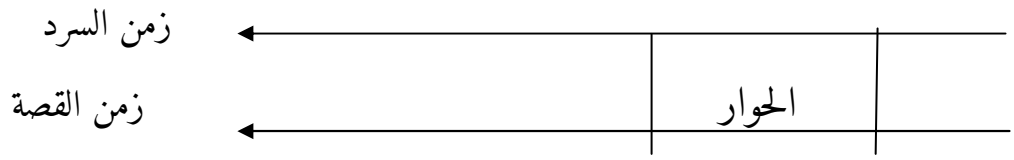
فالشرط الرئيس الذي يجب أن يتوافر في المقطع السردي ليكون مشهدا هو «حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإحقام الواقع التخييلي في صلب الخطاب»[1].

---

[1] ـ أ. أمندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 133.

[2] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 173.

كما يعرف المشهد في بعض الدراسات النقدية بأنه «ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي ليخلق حالة من التوازن»[2]، ويعرف أيضا بأنه «المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[3]، نستطيع تمثل هذه المفاهيم وفق الشكل الآتي:



الشكل(14) : الحوار.

والمشهد إذن -بهذا المفهوم- أحد وسائل الراوي في إبطاء السرد، والمعادلة الزمنية في المشهد الحواري تأخذ شكل التوازي بحسب رمزية "جيرار جينيت": «زمن القصة = زمن السرد»[4].

من وظائف المشهد (الحواري) الوظيفة الدرامية التي يعمل بها الراوي على كسر رتابة السرد، من خلال قيامه بعرض الأحداث بالتفصيل؛ مما يؤدي إلى الكشف عن طبيعة الشخوص وأبعادهم النفسية والاجتماعية «وبواسطة ذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في [الرواية] فغدت قادرة على دفع [القارئ] إلى المشاركة في التفسير والتأويل»[5].

---

[1] ـ تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 49.

[2] ـ جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح جهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، 1997، ص 253.

[3] ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.

[4] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.

[5] ـ مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 239.

ويساهم المشهد الحواري في إعطاء الشخصية المجال للتعبير عن أفكارها وإبداء وجهة نظرها تجاه الأحداث التي تمر بيها مما «يبعث الحركة والحيوية في فنية القصة»[1].

وقد أشار النقاد أيضا إلى أن المشهد الحواري يؤدي وظيفتين أخريين هما "الوظيفة الافتراضية والوظيفة الختامية، فالأولى تكون بمثابة المطلع الاستهلالي للسرد، والأخرى بمثابة الوضعية النهائية له، ومهمة هاتين الوظيفتين هي إحداث الآثار الدرامية للمشاهد بحيث تقوم الأحداث بتوضيح مصائر الشخوص[2].

ويتخذ المشهد الحواري أشكالا متعددة نذكر منها:

1 - الحوار مع الذات (المونولوج) Monologue:

يعرف قاموس السرديات المونولوج بأنه: «عرض الأفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي»[3].

وقد عرفه أحد النقاد بقوله: «إنه خطاب لم ينطق ولا سامع له، به تعبر الشخصية عن أشد أفكارها خفاء وعن أقربها إلى اللاوعي، وذلك قبل أن يدركها تنظيم منطقي في الحالة التي ظهرت عليها، وذلك بواسطة جمل مباشرة اختزلت -تركيبا- إلى أدنى مكوناتها على نحو موح بالعفوية المطلقة»[4].

---

[1] ـ محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1993، ص245.

[2] ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 167.

[3] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 95.

[4] ـ Dujardin. Edouard , Le monologue intérieur libre, od messein. Paris, 1931, p59.

وعلى هذا الأساس يبنى الحوار مع الذات بأساليب وطرائق مختلفة، يمكن للشخصية أن تخاطب ذاتها الحاضرة، أو ذاتها الغائبة الماضية، أو ذاتها بصوت مسموع، أو إلى شخصية حقيقية حاضرة ولكن مانعا ما يمنعها من التوجه إليها مباشرة كالحياء أو الخجل، فتكتفي بالحديث داخليا .

ومن ذلك ما جاء في ملحمة "جلجامش":

تفحصته صاحبة الحانة عن بعد

وكانت إذ تتحدث إلى نفسها

تستعرض الأفكار في قلبها (قائلة):

قد يكون أحد المجرمين

إلى أين يمكنه الذهاب بسلوكه هذا الطريق.

وعندما رأته يقترب أوصدت صاحبة الحانة بابها [1].

وكذلك المقطع السردي الآتي:

كان أوتا – نافيشتي، ينظر بعيدا

وبعد أن تفحص ما رآه

استعرض الأفكار في قلبه قائلا لنفسه:

"لماذا من هم في حجر في المركب

قد تم تحطيمهم ؟

ولماذا هذا الغريب يقود المركب؟

هذا الذي أتى لمقابلتي، ليس من رجالي:

وكذلك إلى اليمين

مهما أطلت النظر إليه أنا لا أتعرف عليه[2].

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص 386.

[2] ـ الديوان، ك4، ص 396.

وفي مقطع سردي آخر:

ابن إنليل مر أمامي

دون أن يوجه إلي نظرة

ولهذا قالت لنفسها: مع

أن هذا الشخص

تخاطب بالفعل مع بقية الآلهة في الايشومسيثا

معيده المفضل

سوف أذهب إذن لألتقي مباشرة

بهذا الإله المغرور

سوف أذهب منفردة لزيارة هذا السيد

المعتد بنفسه، أنا الملكة

سوف أذهب وأتقدم فيه قائلة: "ها أنا ذا"

وعليه حسن استقبالي على الفور، ابني

هذا المولى من قبل إنليل

هذا البطل الشامخ شموخ أبيه"

هكذا عرضت السيدة النبيلة، وبكل

جد هذا الموقف [1].

هذا المقطع السردي يبين الحالة النفسية التي كانت عليها "نيمناخ" والدة "نينورنا"، فبعد أن عاد ولدها منتصرا على المنطقة الجبلية و"الآساكو"، مر أمامها معتزا بنصره، ولم يوجه إليها نظرة، مما اعتبرته إهانة لها، وهي "السيدة الفائقة السمو" بسبب ذلك، ذهبت لرؤيته قاصدة أن تواجهه

[1] ـ الديوان، ك3، ص 80.

بإساءاته، ولكن "نينورتا" يستقبلها بكل حفاوة واحترام، ومنح لها اسم "نين خورساج" أي "سيدة الجبل".

2 - الحوار مع الآخر (الديالوج) Dialogue :

يشكل الحوار مع الآخر أسلوبا رئيسا في بناء الأساطير في مدونة الدراسة، وقد تنوعت أساليبه وطرقه في استحضار كلام الشخوص القصصية، ومنها:

أ - الحوار المنقول (المعروض) Dialogue rappoté :

وينقسم هذا النوع من الحوار بدوره إلى قسمين هما:

- الحوار المنقول المباشر (الحر) Dialogue rappoté direct :

في هذا النوع من الحوار تتبادل فيه شخصيتان قصصيتان أو أكثر أطراف الحديث بطريقة مباشرة وحرة، من دون تدخل من طرف الراوي، فلا يحدده بمعلنات القول، وإنما يكتفي بوضع إشارات تدل على صاحب الكلام، كوضع شرطة أو قوسين عند بداية كلام الشخصية ، وقد لا يضع الراوي قبل كلام الشخوص أي إشارة كتابية، وينقل الراوي في الحوار المباشر الحر كلام الشخوص المتحاورة بحرفيته وصيغته الزمنية من غير تدخل فيه.

وتجدر الإشارة إلى أنه في هذا النوع من الحوار يتساوى زمن السرد مع زمن القصة وهذا يعني أن مدة الحوار المشهدي في القصة توازي تماما مسافته في الكتابة.

يطالعنا الحوار المباشر الحر في الكثير من أساطير مدونة الدراسة، ففيه يضعنا الراوي وجها لوجه أمام شخوصه القصصية، وأمام أصواتهم التي يجريها على ألسنتهم، وهذا يمنح أساطيره البعد الواقعي إضافة إلى الصدق الفني الذي تتميز به.

ففي الحوارية البابلية حول العدالة الإلهية المكونة من 300 سطر موزعة على سبعة وعشرين مقطعا حواريا، يحتوي كل مقطع على أحد عشر سطرا ينقل الراوي حوارا تتبادله شخصيتان، الأولى: شخصية شكاكة ويائسة وسيئة الحظ، والشخصية الأخرى مؤمنة بالعدالة الإلهية ومتفائلة، يقول الراوي:

- عليك إذن، سأطرح سؤالي! اصغ جيدا إلى حديثي أعرني للحظة انتباهك، استمع إلى كلماتي:

جسمي منهار، واستمرار الهزال حرمني من ألوان سيمائي.

أبعد عني نجاحي وزالت الكثرة من يدي

ضعفت قدرتي وانعدم وفري

[...]

- إنني أزن جيدا ما أقوله، ولكن

لقد فرضت على عقلك التيه وعدم الصواب

وجعلت من حكمك الممتاز، حكما أعمى

إلى الأبد وباستمرار، سوف يعادّ إليك

ما ترغب به

ولكن حمايتك السابقة سوف تستردها

بواسطة الصلاوات[1].

لينتهي هذا الحوار باعتراف الشخصين بأن البشر لا يمكنهم معرفة " قلب" الإله ومقاصده، وبعيد ذلك عنهم، كما هي بعيدة "أعماق السموات" كما تعود الشخصية الشكاكة لطلب العون من الآلهة والاستعانة برعايتها وشفقتها.

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 453.

يتخلى الراوي في هذه الحوارية عن السرد، ويترك المجال لشخصيته القصصية، متيحا لها حرية التعبير عما يختلج في نفسها من شكوك وأفكار، ليبرز من خلال ذلك الصراع الدرامي بين الشك والإيمان.

وفي حوارية "ألتحق يحصن حبيبي " يدور الحوار المباشر الحر بين الحبيبين، وبين الحبيبة وتابعتها، متحدثة أمامهن عن الحبيب وعن شوقها للقائه:

الحبيب: - ماذا عملت في دارك يا أختاه

ماذا عملت في دارك يا جميلتي

الحبيبة: استحممت واغتسلت

استحممت في البركة المتلألئة

واغتسلت في الحوض الأبيض

[...]

الحبيب: يا أختاه انظري ما جلبته مما يلائم عين قلبك أتيت بالأطايب بكميات من أجلك[1].

وبعد هذا الحوار بين الحبيب والحبيبة، تعلن الحبيبة لتابعتها أنها على أتم الاستعداد للاتصال بعشيقها، وأخذت تتحرق شوقا ورغبة لهذا اللقاء فتقول:

الحبيبة: آم كم هو منتفخ صدري

وأية فروة كسحت فرجي

لنكن سعيدات: أنا ألتحق بحضن حبيبي

سيد الكرم والجود[2].

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 133.

[2] ـ الديوان، ك1، ص 134.

ومن خلال هذا المشهد الحواري تظهر الحالة النفسية للحبيبين بجلاء مما يتيح للمروي له معرفة شخصيتي الحوارية ، فيتوقف السرد حينا ويتعطل في النص الأسطوري حينا آخر.

ـ الحوار المنقول غير المباشر Dialogue rappoté indirect:

يسمح الراوي لشخوصه الحكائية بالكلام، فتنطق بألسنتها مستخدمة الضمير المناسب لها، دون أن يتدخل في كلامها لا بالزيادة ولا بالحذف، وينقل الراوي كلام شخصياته متبعا الطريقتين الآتيتين:

- **الطريقة الأولى**: في هذه الطريقة يستخدم الراوي صيغة فعلية للتدليل على المتحدث نحو قوله: (قال، قالت، أعلن، سمع، نادى، صرخ ...) وغيرها من الأفعال التي تأتي بصيغتي الماضي أو المضارع، وهذه الأفعال تمثل معلنات القول، يضعها الراوي قبل كلام شخوصه الحكائية.

لا يتعدى الراوي في هذا النوع من الحوار دور تقديم كلام شخوصه الحكائية، وتقتصر وظيفته على تنظيم الحوار في الأسطورة، فينقل كلام الآخرين متوخيا كشفهم من خلال أصواتهم بغية إقناع المروي له بحقيقة أسطورته، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "فائق الحكمة":

ولكن عندما شاهد إنليل الباسل الفلك
تملكه الغضب على الايجيجو وأعلن:
نحن جميعا الأنوناكو – العظام
قررنا معا بالإجماع وأدينا قسما
كيف أمكن لبشري
النجاة من الهلاك
وكيف سلم رجل من الدمار"

ففتح آنو عند ذلك فمه وتوجه إلى انليل – الباسل قائلا:

من غير أنكي

يستطيع أن يفعل ذلك [...]

لكن أنكي فتح فمه

وتوجه إلى الآلهة العظام بقوله:

نعم فعلت ذلك ضد إرادتكم جميعا

أنا أنقذت بشريا.[1]

يقترب هذا الحوار الذي دار بين الآلهة "الأنوناكو" كثيرا من المحادثات اليومية العادية التي يقوم بها البشر، إذ يبدو حوارا ناشئا عن رد فعل سريع يؤدي وظيفة الكشف عن طبيعة الشخوص المتحاورة وإظهار أفكارها وإبراز مواقفها وآرائها، وهذا ما يسهم إسهاما كبيرا فيما بعد في تشكل بناء الأسطورة، وقد نقل الراوي هذا الحوار دون أن يتدخل فيه مكتفيا فقط بإدارته ونقله للمروي له، بغية إعطاء البعد الواقعي لما يرويه.

- **الطريقة الأخرى**: في هذه الطريقة ينقل الراوي الحوار مستخدما معلنات القول واصفا حالة القائل، ومفسرا وضعه النفسي، ليكون تدخله في هذا الحوار تدخلا جزئيا يسبق كلام الشخصية الحكائية، ولا يلغي استقلالية كلامها وخصوصيته؛ لأن الكلمات التي يستخدمها قبل كلام الشخوص لا تخرج الحوار من خاصية المطابقة المفترضة بين زمني القصة والسرد.

يعتمد الراوي في تدخله الوصفي ـ قبل نقل الحوار ـ جملا قصيرة وقد لا يتعدى التدخل الوصفي الكلمة الواحدة إذ يبتكر الراوي الحوار لإحداث انتقالة متناسبة في إيقاعها مع طرفي السرد، الذين يقع بينهما الحوار.

---

[1] الديوان، ك2، ص 271، 272.

ففي أسطورة "جلجامش"، ينقل الراوي حوارا يدور بين عشتار ووالدها آنو:

لدى سماعها كل هذا

فإن عشتار غاضبة، صعدت إلى السماء

وأمام أبيها آنو أجهشت بالبكاء

سالت دموعها غزيرة أمام آنتو أمها:

" أي أبي (قالت) جلجامش أثقلني بالاتهامات

سرد على مسامعي مجموعة من المخازي

كرر المخازي واستنزل اللعنات

لكن آنو فتح فمه وباشر كلامه

متوجها إلى عشتار الأميرة

أولست أنت التي باشرت بمعاكسته

جلجامش الملك[1].

ينقل الراوي في هذا المقطع السردي حوارا بين شخصين هما "الأميرة عشتار" والإله "آنو"، فبعد أن حاولت الأميرة عشتار مغازلة الملك جلجامش وإغراءه، ورفض "جلجامش" هذا الإغراء، مذكرا إياها بمصير عشاقها السابقين شعرت "عشتار" بحالة نفسية سيئة وأحست بالإهانة، حينذاك قررت الانتقام منه.

إن تدخل الراوي في وصف كلام الأميرة "عشتار" (غاضبة/ أجهشت بالبكاء/ سالت دموعها)، أبرز للمروي له شخصيتها الأنثوية التي تتأثر برفض الآخر "الذكر" لها.

ب - الحوار المسرد Dialogue narratif :

[1] ـ الديوان، ك4، ص 341، 342.

مثلما يمثل الحوار المنقول خرقا لنسيج سرد الراوي، تتحول لغة الراوي من ضمير الغائب أو المتكلم – حسب زاوية نظر الراوي في الأسطورة – إلى ضمير المخاطب، كذلك يمثل الحوار المسرد خرقا لسرد الراوي، لكن دون أن تتحول لغة الراوي إلى ضمير آخر [1].

في هذا النوع من الحوار لا يمنح الراوي الحرية لشخوصه الحكائية لتتحدث بلسانها وتعبر عن أفكارها بلغتها الخاصة بها التي تعبر عن مستوى ثقافتها، وإنما يتدخل في كلامها ويسرده ضمن كلامه، فيفقد كلام الشخصية الحكائية نبرته التعبيرية والتأثيرية التي تميزه عن كلام الراوي .

لقد اعتمد الراوي في ديوان الأساطير – سومر وأكاد وآشور الحوار المنقول بنوعيه المباشر وغير المباشر كأسلوب رئيس في نقل ما يدور بين شخوصه الحكائية، فأفرد له مساحة واسعة، ولم يعتمد الحوار المسرد إلا في مواضع قليلة من أساطيره، منها: «**قتل وجرد وضرب خدمي وخادماتي، حتى أنه لم يحترم زوجتي التي ربته وطلب منها أن ترتكب معه أعمال زنى وفسق**»[2]، يسرد هنا الراوي كلام الخائن "ندان" ليجعله ملفوظه الخاص، والهدف من تسريد كلام الشخصية ضمن كلامه هو تحقيق الاختصار والتكثيف، ففي الحوار المشهدي يتناسب زمن القصة مع زمن السرد، أما في الحوار المسرد فيستطيع الراوي أن يبلغ المروي له بكم كبير من المعلومات في أقل ما يمكن من الكلمات، وفيه يكون زمن السرد أقل من زمن القصة نفسها، فالراوي لا ينقل ما يسمع مباشرة، إنما يخضع الكلام الذي سمعه لعملية التكثيف، فيقوم بدور الوسيط بين المروي له والشخوص الحكائية المتحاورة.

مهما يكن من أمر اختلاف أساليب الحوار، فإنها تجتمع في أداء وظيفة رئيسة، يقصد الراوي من خلالها إظهار الشخوص الحكائية، التي تظهر بدورها الحدث في نموه وتطوره إضافة

---

[1] ـ ينظر: عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة؛ الرجل الذي فقد ظله نموذجا، ص 219.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 390.

إلى كونه واحدا من الأساليب والوسائل التي يستخدمها الراوي لإيهام المروي له بصدق ما يرويه فيصنعه أمام الشخوص المتحاورة وجها لوجه.

وخلاصة لما سبق ذكره، نقول: إن الحوار أدى إلى مجموعة من الوظائف نذكر منها:

1 – الكشف عن الحدث الأسطوري ونموه وتطوره، وتنمية الصراع داخل النص الأسطوري، فمن خلال الحوار تتطور العلاقات بين الشخوص الأسطورية لينشأ الصراع بينهما وتتأزم الأوضاع لتصل إلى ذروتها ثم يأتي الحل بعد ذلك.

2 – يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه.

3 – الكشف عن ذات الشخوص الأسطورية من خلال تفاعلها مع بعضها البعض وبالتالي تعبر عن زاوية نظرها تجاه مختلف القضايا التي تمر عليها.

4 – يعمل الحوار على إيهام المروي له بواقعية الأحداث الأسطورية، ويعطيه إحساسا بالمشاركة في الفعل، ذلك أن الحوار يصف أدق تفاصيل الأحداث كأنها تعاش فعلا، وقد جاء سلسا في مختلف أساطير المدونة، بحيث لا يشعر المروي له بالنشوز والعشوائية.

ب – الوقفة الوصفية Pause:

الوقفة (الوصفية) آلية وتقنية زمنية يلجأ إليها الراوي من أجل تعطيل السرد وإبطائه فهي «وقفة يقتضيها الوصف»[1] ؛ بحيث يجعل زمن القراءة أطول من زمن الحكاية[2].

---

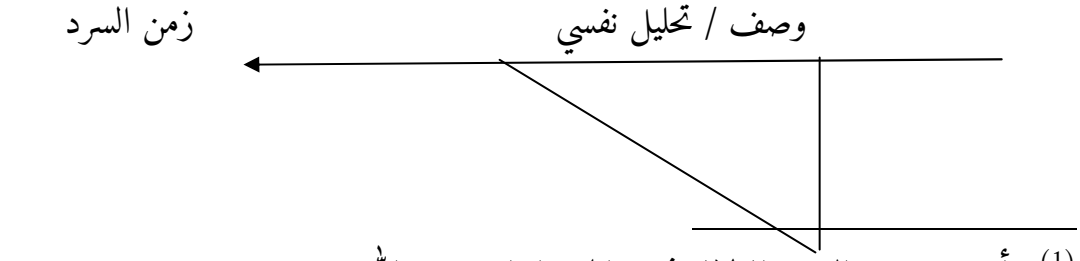
[1] ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 44.

[2] ـ ينظر: مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص 164.

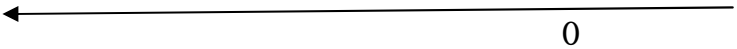
تظهر الوقفة الوصفية بشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي حتما إلى توقيف تنامي الأحداث وتطورها داخل الحكاية وذلك «بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي»[1] مقابل جريانها في القصة، وفي دراسة "جيرار جينيت" "خطاب الحكاية، بحث في المنهج" أشار إلى أن الوصف لا يتعلق فقط بالموضوع الموصوف وإنما هو عبارة عن حكاية تحمل في طياتها إشارات تحليلية للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة للمنظر الموصوف فيظهر انطباعاتها وتعبيراتها ونظراتها نحو ذلك الموضوع الموصوف[2].

وقد اهتم "جينيت" أيضا بالتمييز بين ما هو وصف وما هو سرد، وقوام التمييز عنده هو أن السرد يقدم الأحداث، بينما الوصف يقدم الشخوص والأشياء، وذهب إلى أن الوصف عنصر رئيس لا غنى عنه في أي عمل قصصي، وهو أكثر أهمية من السرد؛ لأنه – بحسبه- من السهل أن يصف القاص دون أن يسرد، ويعلل ذلك بقوله: «ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء»[3].

تظهر الوقفة الوصفية تفوق زمن السرد على زمن القصة، إذ يكون زمن القصة صفرا وبهذا تستغرق قراءته زمنا أطول منه بكثير، حسب المعادلة الرياضية التي وضعها "جيرار جينيت": «ز ح = ن ، ز ق = 0 إذن ز ح > ز ق»[4]، ويمكن تمثيل الوقفة الوصفية وفق الشكل الآتي:



(1) ـ أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 310.
(2) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 112، 114.
(3) ـ مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، ص 76.
(4) ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.



الشكل (15): الوقفة الوصفية.

تتحدد وظائف الوصف عند "جيرار جينيت" في وظيفتين أساستين[1]: فالوظيفة الأولى التي أخذت عن البلاغة التقليدية سمة التزيين والزخرف، فالوقفة هنا لها دور جمالي ومجرد تعطيل للسرد، وبيان أثر الموضوع على الناظر والمتأمل من حيث هو زخرفة للموضوع صاحب الوصف، أما الوظيفة الأخرى فإنها تتخذ من الوصف عنصرا أساسيا في تفسير الرموز والحمولات التي يحملها النص، وربطها بنيويا بالوحدات السردية الأخرى[2].

وعليه، سندرس الوصف في "ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور" تبعا للوظيفة التي يؤديها في النصوص الأسطورية، ونصنف الوصف فيه إلى نوعين، وصف تزييني، ووصف تفسيري (تعبيري).

1 – الوصف التزييني:

هذا النوع من الوصف يؤدي وظيفة جمالية بحتة في السرد أو ما يعرف "بالوصف من أجل الوصف، وفيه يستقصي الراوي الملامح الخارجية للشيء الموصوف (أوصافه، هيئته حجمه،

---

[1]- هناك من النقاد من يرى بأن "جيرار جينيت" اقتبس تصنيفه لوظائف الوصف عن وظائف الوصف لدى لوكاتش، إذ أن لوكاتش كان يميز بين الوصف كحدث ملحمي في منسوج من أعمال الأشخاص في مواقف مشحونة بالنسبة إليهم بالدلالات والمعاني، والوصف الذي لا ارتباط له البتة بمصير البطل ولا يحضره أشخاص الرواية إلا مصادفة، للمزيد ينظر:(جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1989، ص 70).

[2] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، ص 77.

لونه)[1] إلى الحد الذي تتوقف معه سيرورة الزمن عن الحركة والنمو توقفا تقتضيه رغبة الراوي في إظهار أمانته وصدقه في نقل الوقائع، ومن نماذج هذا النوع ما يلي:

عيونه أربع
وآذانه أربع
وعندما يحرك شفتيه
فإن نارا تتوهج
أربع آذان
نبتت له
وعيونه ذات العدد المماثل
تراقب الكون
إنه حقا الأسمى بين الآلهة
وذو القامة الأكثر علوا
ضخمة أعضاؤه [2].

هكذا يصف الراوي الآلهة "مردوك" في أسطورة "الإينوما إيليش"، وهذا الوصف لا معنى له في مجرى أحداث الأسطورة، ومهما بحثنا عن فكرة لاحقة تستند على هذا الوصف الخارجي، فإننا لن نجدها، فوصف الراوي للهيئة الخارجية للآلهة "مردوك" لم يقدم جديدا على مستوى الدلالة، ولكنه يقوم بإيهام المروي له بمصداقية ما يرويه الراوي.

تجدر الإشارة إلى أن عمل الراوي في الوصف التزييني أشبه ما يكون بعمل آلة التصوير التي تلتقط ما تراه مباشرة إنه يعتمد الإدراك الحسي أو الرؤية البصرية في تقديم وصف تجريدي

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 77.
[2] ـ الديوان، ك2، ص 125.

قوامه اللغة التصويرية التي لم يحور الواقع من خلالها وإن أعطى شخوصه صفات مألوفة لدى المروي له.

يقول الراوي في نشيد الإنشاد السومري، واصفا الإلهة "إنانا":

استحمت إنانا ودلكت جسدها بدهون ناعمة

لبست الرداء الملكي الكريم

وضعت حول عنقها عقدا من اللازورد

وبعد ذلك انتظرت إنانا بلهفة

عند ذلك فتح دوموزي الباب

ودخل إلى البيت مثل شعاع القمر

فتأمل إنانا وهو يشعر بفرح عظيم

شدها إلى صدره وقبلها [1].

فهذا الوصف لم يؤد أي دور في نمو وتطور الأحداث، بل أوقف السرد وأبطأ تسلسله من أجل تقديم معلومات إضافية للمروي له عن الهيئة التي كانت عليها "إنانا" قبل دخول دوموزي عليها.

ومن النماذج التي تحمل الدقة في الوصف، وجعل عدسة التصوير ناقلة بحرفية وبدقة مواضع الوصف بالتحديد، وصف الراوي لمدينة "نفر" يقول:

هذه هي المدينة، حيث نسكن

مدينة نفر، حيث نسكن

المدينة المكسوة بالنخيل، حيث نسكن

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 233.

انظر إلى مجرى مائها الصافي "قناة السيدات"

انظر إلى رصيفها "رصيف تفريغ الخمور"

أنظر إلى رصيف التحميل "رصيف الاقتراب من الضفة"

هي ذي فوهة مائها العذب "البئر المتقطرة عسلا"

هو ذا مسار مائها المتلألئ " القناة الأميرية"

أنظر إلى أرض بساتينها "خمسون سارا أينما نظرت"[1].

قام الراوي في هذا المقطع السردي بوقف تسلسل أحداث أسطورته، فوصف المكان "نفر" وذلك لكي يوفر للمروي له بعض المعلومات حول الفضاء المكاني الذي ستدور فيه أحداث أسطورته. فيبدو هذا الوصف مستقلا عن حركة السرد ونمو الأحداث، إذ يتوقف زمن القصة ويطول زمن السرد.

ويأتي الوصف التزييني ليكشف عن القصة من خلال مظهرها الواقعي الذي يتجلى بعرض الراوي لبعض صفات الموصوف (شخصية/ مكانا) عرضا صريحا مباشرا في استقصاء حالة الموصوف الخارجية، لا مجرد الإيحاء بها.

2 - الوصف التفسيري (التعبيري):

إذا كان الراوي في الوصف التزييني يوقف الزمن، ليقدم وصفا واقعيا، يقوم على ذكر الملامح الخارجية للشخصية الحكائية أو للفضاء المكاني الذي ستقع فيه أحداث الأسطورة فإنه في الوصف التفسيري (التعبيري) يقدم وصفا تشكيليا، يبدع فيه صورا تمتلئ بالدلالات.

لا يقصد الراوي من الوصف - في أغلب الأساطير المدونة، تقديم المشاهد البصرية الساكنة، أو بتفاصيلها الشكلية، إنما يرسم لوحات وصفية حية تسهم في الكشف عن الأبعاد

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 39.

النفسية لشخوصه الحكائية، وتسهم في تفسير سلوكاتها ومواقفها المختلفة في المتن الحكائي وبذلك يمتزج الوصف بالسرد؛ لينشأ ما يسمى بـ"الوصف السردي"[1]، الذي لا يتوقف زمن القصة فيه، كما الوصف التزييني، وإنما يستمر ليسهم في نمو الأحداث وتطورها، يقول الراوي في بداية أسطورة "خلق البشر ودم الإله":

عندما فصلت السماء عن الأرض
بعد أن كانتا مشدودتين معا بقوة
وعندما ظهرت إلى الوجود الآلهات الأمهات
وأسست الأرض واتخذت مكانها
وأعد الآلهة برنامج الكون.
وبغية إعداد نظام الري
شكلوا مجرى دجلة والفرات
عند ذلك قام آن وإنليل ونينماخ
وآنكي، الآلهة الرئيسيون
وكذلك الأنونا: الآلهة العظام الآخرون
قاموا باتخاذ أماكنهم على المنصة العالية
وعقدوا مجلسهم[2].

تتخذ أهمية الوصف السردي في أنه يشكل بداية الأسطورة وبداية نمو وتطور الأحداث في الوقت نفسه، فالراوي يجند طاقاته جميعا من أجل رسم اللوحة المكانية التي أسست لوجود

---

[1] ـ ينظر: عبد المجيد زراقط، الزمن وآلية السرد في رواية الظل والصدى، مجلة الموقف الأدبي، ع 353، أيلول 2000، دمشق، ص 52.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 91، 92.

البشر، فبعد أن عقد هؤلاء الآلهة اجتماعهم قرروا خلق البشر من أجل القيام بأعمال الزراعة والري.

لقد اعتمد الراوي في بعض المطالع الافتتاحية لأساطيره على الوصف السردي الذي ينبئ عن حركة الحدث ويؤدي إلى نموه وتطوره، وهذا يعني أن زمن القصة لم يكن ليتقلص على حساب زمن السرد، بل على العكس تماما، يقول الراوي في مطلع أسطورة "كيف أدخلت الحبوب إلى سومر وحياة البشر قبل ذلك":

في ذلك الزمان، كان البشر لا يأكلون سوى العشب
كما يفعل الخرفان
عند ذلك، ومنذ القدم
أنزل آن من السماء، الحبوب
(أشنان): الشعير والكتان
وبينما كان إنليل يستعد مثل عنز بري
الهبوط من الجبل الشديد الانحدار
فإنه ألقى بنظره إلى الأسفل: فهذا هو البحر الأجرد
نظر عندئذ نحو الأعلى
فذلك هو الجبل ذي أريج الأرز
وضع إذن الشعير في أكداس
وأودعه على ذلك الجبل
... ثم سد منافذ جوانب المنطقة الجبلية
التي كانت سهلة الولوج

بأوصدة تصل بين السماء والأرض [1].

والملاحظ على هذا المقطع أنه ليس وصفا بحتا وخالصا من أي تحديد زماني، وخاليا من أي حركة، فالأفعال (أنزل/ يستعد/ ألقى/ أودعه/ سد) تدل على الحركة المقترنة بزمن معين ماضيا كان أو مضارعا، فيصفها بهذه الطريقة ليخلف تلك المماهاة بين العالم الواقعي الذي استندت إليه الأسطورة والعالم الخيالي المقدم عبر النص، فنجد أنفسنا أمام عالم متحرك، ترى فيه جميع مكونات الأسطورة من حدث وشخوص وزمان ومكان في تفاعل مستمر كما يحدث في الواقع المعيش.

لقد أدت الوقفة الوصفية دورا مهما في عملية سرد الأساطير القديمة، ذلك أنها أتاحت متنفسا للراوي حينما يقف للاستراحة، قاطعا السرد، مبطئا له، واصفا شيئا -جامدا كان أو حي- يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث الأسطوري، ولا ينفصل عن البنية السردية العامة للأساطير، مضيفا عليها رونقا مميزا وذلك من خلال عرض الزوايا المتعددة للصورة؛ مما يمنح للمروي له القدرة على الولوج إلى دلالات النص الأسطوري وخفاياه.

لقد سمح التمرد على خطية التسلسل التقليدي للزمن للراوي بالوقوف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي، وبهذا تحدد مدة السرد (من حيث السرعة والبطء)، عبر إقامة العلاقة بين حجم القصة وزمن سردها، ففي إبطاء السرد اعتمد الراوي تقنيتي المشهد الحواري والوقفة الوصفية، إذ امتد زمن السرد الأسطوري مقابل قصر زمن القصة، أما تسريع السرد فاعتمد على تقنيتي الحذف والتلخيص، إذ أشار الراوي إلى مدة الأحداث في إشارات زمنية صريحة حينا وتجاوز بعض الأحداث حينا آخر؛ فأسقط فترة زمنية معينة قد تطول أو تقتصر من زمن القصة بغية الإيهام بمرور الزمن، وخلق مدى زمني يستدعي وجوده في زمن القصة مقابل حذفه أو اختصاره في زمن السرد الأسطوري، وبذلك يؤدي الراوي وظيفة مزدوجة

---

[1] ـ الديوان، ك2، ص 100.

فنية ولغوية، من خلال إقناع المروي له بواقعية الأسطورة، وتحقيق بلاغة الإيجاز في الوقت نفسه، مما يمنح الأسطورة تماسكا في بنيتها الشكلية والفنية.

ثالثا: محور التواتر Fréquence:

يعرف التواتر على أنه «العلاقة بين عدد مرات وقوع الحدث وعدد المرات التي يروى لها»[1]، كما يعرف أيضا بأنه «مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية»[2]، أي مقارنة كل حدث في المتن بما يقابله من أحداث في المبنى، وتجدر الإشارة إلى أن هذا المحور لم ينل قدرا كافيا من الدراسة والتحليل من قبل منظري ونقاد السرد، ذلك أن أغلب النقاد قاربوا هذا المحور ضمن منظور أسلوبي ورأوا أن «دراسة العلاقة بين ما يتكرر على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وعلى مستوى القول (الخطاب) من جهة ثانية ليس بمعزل عن مسألة الأسلوب»[3].

ينطلق "جيرار جينيت" في تحديده مستوى نظام التواتر من الدراسات الألسنية وخصوصا ما درسه السويسري "فرديناند دوسوسير" الذي توصل إلى وجود علاقات متواترة ومتكررة بين كل من القصة والحكاية، وسماها "جينيت" الأحداث المتطابقة، أو "اجترار الحدث الواحد"، التي تتشابه فيما بينها مشكلة سلسلة من الأحداث المتطابقة والمكررة بالتواتر النصي بين النصوص[4]، فالحدث ـ أي حدث ـ ليس له فقط أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد.

---

(1) ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: إمام السيد، ص 78.

(2) ـ محمد المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 72.

(3) ـ ينظر: (يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 87، وينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وآخران، ص129، وينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70).

(4) ـ ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 129، 130.

يقترح "جيرار جينيت" أربعة أنماط لعلاقة التواتر، هي[1]:

- يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ويسمى السرد المفرد.
- يروى مرات عديدة ما حدث مرات عديدة ويسمى السرد المفرد المكرر.
- يروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة ويسمى السرد المكرر.
- يروى مرة واحدة ما حدث عدة مرات ويسمى السرد المؤلف.

1 – السرد المفرد Récit singulatif / السرد المفرد المكرر Singulatif rèpititif :

يحمل هذا الشكل من السرد نوعين من التواتر، فالسرد المفرد يتناول المقارنة بين حدث واحد يروى في المتن وحدث واحد يروى في المبنى وفق المعادلة الآتية: ح 1 / ق 1. أما السرد المفرد المكرر فهو يتناول مقارنة عدة أحداث تروى في المتن مع عدة أحداث تروى في المبنى وفق المعادلة الآتية: ح ن / ق ن ، ويذكر "جينيت" مثالين على هذا النوع من التواتر، فقول "أمس نمت باكرا" –في المبنى- فإن هذا يعني أنه نام مرة واحدة في المتن ومرة واحدة في المبنى، أما إذا جاء قول "نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء .. فإنه يقع مرات عديدة في المتن ومرات عديدة في المبنى حسب ما يطلق عليه رومان جاكبسون بأنه ايقوني ـ "التوافق مع تكرارات القصة"، وقد شكلا كذلك حكاية تفردية[2].

ويظهر هذا الشكل من التواتر في مختلف أساطير الديوان ومن ذلك ما ورد في "أسطورة: إنانا تسلم دوموزي إلى شياطين العالم السفلي":

ولدى وصول إنانا إلى قصر جانزير

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 130، 131.

[2] ـ المرجع السابق، ص 130.

ضربت بقبضة – مهددة بوابة

العالم السفلي

وصرخت أمام قصر العالم السفلي

بصوت عدواني

افتح القصر يا بيتو، افتح القصر

أريد دخوله شخصيا[1] .

هذا الحدث يسرد مرة واحدة في الأسطورة، فزمنه لا يأتي هنا إلا مرة واحدة، وهذا دليل على مدى قوة "إنانا" وبطشها، فهي تقرر مغادرة السماء والأرض بملء إرادتها للنزول إلى العالم السفلي، رغم خطورة هذا الأمر على حياتها ووجودها، ولأن الحدث أعطى البعد الدلالي الذي يريد الراوي إيصاله للمروي له، فإنه إذا كرر مرة أخرى صار حدثا محشوا وزائدا لا قيمة له، بل يطيل النص الأسطوري، ويخلخل بنياته الداخلية، مما يؤدي إلى تفكك معانيه؛ لذلك استغنى الراوي عن ذكره مرة أخرى.

أما السرد المفرد المكرر، والذي يأتي مرارا في المتن ومتعددا في المبنى، فهو يحقق الغاية ذاتها التي يحققها السرد المفرد، فالراوي يسرد عدة أحداث متشابهة مقابل أنها حدثت عدة مرات في المتن، فالزمن مكرر، والجدير بالذكر أن هذا النوع من التواتر ظهر جليا في مختلف أساطير الديوان، ومن ذلك ما جاء في أسطورة: "قصاص بستاني أنكي الذي اغتصب إنانا" التي تحكي قصة البستاني الشرير "شوكاليتودا"، حيث كان يهتم بأعمال البستنة، إلا أن الرياح والجفاف يعارضانه، فيبتدع غرس أشجار حماية تصد الرياح، وفي ظلال هذا البستان حطت "إنانا" الجميلة رحالها لترتاح، وفي عذوبة الرطوبة وفي غفلة منها والنوم يمتلكها تقدم منها البستاني وجامعها، ثم عاد إلى الطرف الآخر من بستانه، وحين استيقظت إنانا" في الصباح عرفت ما

---

[1] ـ الديوان، ك4، ص62.

حل بها فتشت عن مغتصبها دون جدوى، ثم بدأت تنتقم محدثة الأضرار بالبلاد فمن المرة الأولى جعلت مياه البلاد كلها دماء، وفي المرة الثانية أطلقت الرياح المثيرة للعواصف الرملية ودوامات الغبار، وفي المرة الثالثة سدت طرق البلاد كلها مسببة أذى كثيرا للناس، وكان "شوكاليتودا" في كل مرة تحدث الكارثة يذهب إلى أبيه "أنكي" ليطلب النصيحة، فيكرر له نفس النصيحة:

"يا بني ابق بقرب إخوتك سكان المدن
اختلط دون تردد بالرؤوس السوداء، أمثالك
ولن تجدك المرأة أبدا[1].

ولم توفق "إنانا" إلى كشفه، وتعتبر أن "الإله أنكي" يساعد المعتدي عليها ويحميه، وفي النهاية تذهب لمقابلته وتطلب منه تسليمها "المعتدي" واعدة إياه أن تحمله دون أذى إلى مقرها السماوي وهكذا يتحول البستاني "شوكاليتودا" إلى نجم في السماء.

فالراوي في هذا المقطع السردي سرد عدة مرات أحداثا وقعت عدة مرات، ليشكل هذا التكرار الزمني للأحداث ملمحا بارزا ومهما في ربط النسيج السردي في النص الأسطوري الذي بدونه قد يحدث إخلال في بنية الأسطورة الفنية والموضوعية.

2 - السرد المكرر Récit Répétitif:

إذا قام الراوي بسرد حوادث عدة في المبنى لحادثة واحدة وقعت في المتن فإنه بذلك يشكل ما يسمى بالسرد المكرر، وهو «أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق ن)»[2]، وقد يستخدم الراوي في عرضه لهذه الحادثة المكررة أساليب مختلفة، وفي كل مرة تظهر الحادثة محملة بدلالات وإيحاءات جديدة تساهم في بناء المعنى للنص الأسطوري كما تقوم

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 95.

[2] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 131.

أيضا بربط الوحدات السردية ببعضها البعض، وقد يتعالق بهذا النمط من السرد المكرر تقنيات زمنية أخرى كالاستباق والاسترجاع الداخليين، ليتشكل التكرار الزمني وتواتر الأحداث في النص الأسطوري.

لقد كان للسرد المكرر حضورا مكثفا في أساطير الديوان استدعته تلك الأحداث التي كانت تستوجب بين الحين والآخر أن تعاد في النص الأسطوري، ففي أسطورة "إنانا تخضع منطقة الجبل، يقف الراوي على حادثة إهانة "الآلهة الإ يبيخ" إله منطقة الجبل لإنانا وعدم احترامه لها، ناقلا هذه الصورة في ثلاثة مشاهد وبصور مختلفة، يقول:

عندما اقتربت أنا إنانا من هذا البلد

لم يظهر لي أي احترام عندما اقتربت من الإ يبيخ

لم يظهر لي أي احترام

لذلك ولأنه لم يظهر لي أي احترام

[....]

سوف أرفع يدي على هذا البلد المستفز

وسوف أعلمه كيف يهابني[1].

ويقول في موضع آخر على لسان إنانا:

عندما اقتربت من الا يبيخ

لم يظهر لي أي احترام

[...]

وبما أنه لم يقبل قط الأرض تحت قدمي

ولم ينكس بلحيته التراب تحت قدمي

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 247.

سوف أرفع يدي على هذا البلد المستفز [1].

ثم يقول في موضع آخر بعد أن تغلبت "إنانا" على الإله "الإ يبيخ":

أيها الجبل لقد رفعت نفسك وترفعت

وجعلت نفسك بهيا وجذابا

ثم تعاليت متساويا مع السماء

وجلست على العرش

رفضت أن تقبل الأرض تحت قدمي

وأن تنكس بلحيتك الرتاب أمامي

لهذا السبب أنا هدمتك ورميتك على الأرض[2].

تعطي هذه المقاطع السردية أبعادا زمنية ودلالية متطورة ، فبالرغم من أنها تعبر عن حادثة واحدة وهي إهانة "الإله الإ يبيخ " لإنانا آلهة السماء، وعدم احترامه لها، إلا أن التعبير عنها جاء متعددا وبأساليب مختلفة، تجعل المروي له ينتبه إلى أن هذه الحادثة هي ركيزة هذا النص الأسطوري وعماده، فكل الأحداث التي ستأتي فيما بعد ما هي إلا ارتداد لهذه الحادثة.

ومن التواتر الزمني المكرر ما ظهر في أسطورة "إنانا ودوموزي" إذ يتكرر وصف الآلهة إنانا لجمال الراعي دوموزي في عدة مواضع من النص الأسطوري، جاعلة هذا الوصف المحور الرئيس الذي تدور في فلكه مختلف أحداث الأسطورة، فهذا الجمال الذي يتميز به الراعي دوموزي هو الذي جعلها تهيم به حبا وتفضله عن الفلاح "أنكيمدو"؛ لتتزوجه في الأخير وليعيشا في بحر من السعادة واللذة، الذي انعكس على مختلف مناحي حيـاة بلاد "سومر" فآلهة الخصب "إنانا" كانت مسؤولة عن أرحام البشر والحيوانات وعن خصب الأرض، وفي علاقتها الجنسية مع حبيبها واتحادها معه تكاثرت الماشية والعشب فأصبحت "سومر" من أهم

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 251.

[2] ـ الديوان، ك3، ص 254، 255.

البلدان وأغناها في ذلك الوقت، وقد رفضت الآلهة هذا الزواج لتقرر عقاب "دوموزي" بموته ولكن تتدخل "إنانا" لدى هؤلاء لتقرر من جديد موته وبعثه كل ستة أشهر بسبب قبول شقيقته "جيشتينانا" الحلول مكانه للنصف الآخر، تقول إنانا:

من غيره (إن لم يكن هو) صنع من أجلي؟
من غيره إذن صنع من أجلي
كما هي فاتنة لحيته
هو الراعي الذي خلقه آن من أجلي[1].

ثم تقول أيضا واصفة دوموزي:

يا حبيبي يا ذا الشعر الكثيف، أنت لي
يا ذا الشعر الكثيف مثل نخلة، أنت لي
يا أسدي ذا اللبدة الكثيفة، أربعة أضعاف
شدها على حضنها، يا أخي، يا ذا الوجه الجميل
يا ذا الشعر البراق، يا ذا الجزة الكثيفة
أنت في نظري تمثال ذهب حقيقي[2].

وتتغزل أيضا بجسده، تقول:

أنت ذو اليدين الناعمتين والرجلين الجميلتي الشكل:
أغمرني بحنوك إلى الأبد
أي ... ذو حلقات الشعر الجميلة: الخسة
التي تنمو قرب الماء[3].

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 120.
[2] ـ الديوان، ك1، ص 129، 130.
[3] ـ الديوان، ك1، ص 131.

لتتغزل به أيضا وهو أمام مصيره المحتوم الذي قرره الآلهة، تقول:

يا أخي، أنا بدون شك سببت لك مثل هذا المصير

القاسي، يا أخي، يا ذا الوجه الجميل[1].

ومن خلال ما سبق تتضح لنا وظائف السرد المكرر في نصوص أساطير المدونة، التي نلخصها فيما يلي:

أ - إبراز الأحداث التي تسيطر على الأسطورة، وتضخيم آثارها بواسطة العودة المتكررة لها.

ب - التذكير بالحدث وجعله حاضرا في ذهن المروي له.

ج - الإسهام في إثراء الدلالة على طريق التنويع الأسلوبي الذي يتيح أساليب تعبيرية متنوعة للحدث الواحد.

3 - السرد التكراري المتشابه Itératif:

يأتي هذا النوع من التواتر السردي بشكل معاكس تماما للسرد المكرر، فالراوي يسرد مرة واحدة واحدة، في المبنى ما حدث أكثر من مرة في المتن، يعرفه "جيرار جينيت" بأنه «أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لانهـائية (ح 1 / ق ن)»[2] فمثلا إذا تردد حدث ما كثيرا، فإن الراوي يجمله في عبارة واحدة عن طريق استخدام صيغ متعددة تحدد هذا الشكل وتميزه عن غيره، ومن تلك الصيغ " كل يوم ... الأسبوع كله، دائما، فيكثفها الراوي باستخدام هذه العبارات الموجزة[3].

---

[1] ـ الديوان، ك1، ص 140.

[2] ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 131.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 131.

يتردد هذا النوع من التواتر في مختلف النصوص الأسطورية في الديوان، ومن ذلك تكثيف المدة الزمنية في حديث "جلجامش" عن علاقات "إنانا/عشتار" الغرامية، إذ يعرفنا على مصير عاشقيها الراعي والبستاني، يقول:

والراعي، لقد أحببت رئيس الرعاة
الذي كان يعد لك باستمرار أقراص الخبز مشوية تحت الرماد
وكان كل يوم يضحي لك بجديانه
ثم ضربته "فجأة" وحولته إلى ذئب
[...]
أنت أحببت إيشولانو بستاني أبيك
الذي كان يقدم لك باستمرار، قفف التمور
ويعد لك يوميا وجبة سخية
[...]
أنت ضربته وحولته إلى ضفدع[1].

لقد استخدم الراوي في هذا المقطع السردي عبارات (باستمرار، كل يوم، يوميا).بغية اختصار وتكثيف فترات زمنية معينة وغير محددة ربما تكون قصيرة أو طويلة، من حياة "إنانا/ عشتار" بما فيها من أفعال متشابهة ومتكررة يجب اقتصادها سرديا والمرور إلى ما بعدها لأنها لا تقدم أية إضافة لنص الأسطورة.

يكاد السرد التكراري المتشابه لا يحمل في ثناياه أحداثا جديدة أو معلومات مهمة في بناء النص الأسطوري، بل إنه شكل أبعادا دلالية في توحد الزمن وتغير أساليبه وأنماطه السردية ومن تلك الأساليب ما يظهر في حديث جلجامش مع صاحبة الحانة:

---

[1] ـ الديوان ، ك4، ص : 53، 54.

أنكيدو الذي كثيرا ما أحببته والذي اجتاز معي الكثير من التجارب

صرعه المصير المشترك الذي ينتظر جميع البشر

ستة أيام وسبعة ليلي بكيته

ورفضت دفنه

إلى أن سقطت الديدان من أنفه[1].

ويقول أيضا:

طوال سبعة أيام وسبع ليالي

استمرت عصفات الريح ووابل المطر [2].

ويقول أيضا:

وفي كل يوم ضحيت بالأغنام

قدمت لهؤلاء الصناع عصير الكرم

والجعة الممتازة والخمر والزيت فاستهلكوها

بكثرة كماء النهر [3].

ويقول أيضا:

وفي كل مرة تقدم الهدايا إلى معبد نفر

سوف يتعالى فيه ذلك الهتاف المقدس

المجد لإنليل وننليل[4].

ويقول أيضا:

بينما كان أنكي في عميق مقره إنجور الجياش

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 388.

[2] ـ الديوان، ك2، ص 269.

[3] ـ الديوان، ك2، ص 292.

[4] ـ الديوان، ك 1، ص 62

حيث لا يمكن لأي إله إلقاء نظره عليه

كان دائم الاسترخاء على فراشه

لا يتوقف عن النوم[1].

والملاحظ في كل هذه المقاطع السردية تكثيف الزمن السردي للنصوص الأسطورية واختزاله، فالراوي يطرح الأحداث في جمل مقتضبة ومكثفة ودالة، كما أنه يهدف من استخدام هذا السرد التكراري المتشابه إلى تكريس أوضاع ترددية مهيمنة تخلق حصارا حول شخوص الأساطير، لا يمكن فكه إلا بعد فترة -قد تطول أو تقصر- بحدث مفاجئ بقطع الحالة الترددية المستقرة، فينتقل بالشخوص إلى أفعال جديدة أو حالات ترددية أخرى مغايرة لسابقتها.

نخلص في الأخير إلى أن السرد المتواتر سواء أكان مفردا أم مفردا مكررا، أم سردا مكررا، أم سردا تكراريا متشابها يمنح للنص الأسطوري دلالات متعددة بتعبيرات فنية وبأساليب مختلفة، فإذا سرد الحدث مرة واحدة في الأسطورة فإنه بذلك يحدد عدم ضرورة تكرار النص مرة أخرى؛ لأن ذلك سيؤدي حتما إلى الحشو والتكلف؛ مما يؤثر سلبا على دلالتها وما يريده الراوي أن يوصله إلى المروي له.

وإذا سرد مرات عدة في النص، فإنه وبتكرار الزمن السردي تتكرر الصور والمشاهد والأحداث، فتشكل وظيفة دلالية تبرز علاقات السرد البنيوية وارتباطاتها فيما بينها، ذلك أنه من دون هذا التكرار قد يؤدي إلى ظهور فجوات فنية وموضوعية في النص الأسطوري فيفقد دلالته ومعانيه المتعددة، وإذا ما أجمل الراوي الأحداث فإنه يكثفها ويختزلها باستخدام أساليب متعددة وفق ما يتناسب مع السياق العام للنص الأسطوري.

---

[1] ـ الديوان، ك1، 64.

الفصل الرابع: بناء المكان والحدث الأسطوريين.

ـ تمهيد:

أولا: مفهوم المكان:

ثانيا: أقسام المكان عند النقاد:

ثالثا- أقسام المكان الأسطوري:

1ـ المكان المفتوح.

2ـ المكان المغلق.

3ـ المكان المتحول

رابعا- بناء الحدث الأسطوري:

1ـ مفهوم الحدث.

2ـ أنساق بناء الأحداث الأسطورية.

تمهيد:

صلة الإنسان بالمكان صلة ذات أبعاد عميقة، وعلاقته به علاقة جدلية مصيرية؛ إذ ما من حركة في هذا الكون إلا واقترنت بمكان تتحرك فيه، فهو جزء من كل الموجودات وحاضر بكثافة في حركتها وسكونها، فهو «مشتق من الكينونة والوجود الإنساني، لأنه حاضن لهذا الوجود؛ حيث يختزل عددا كبيرا من التصورات الدلالية المعرفية والجمالية، فيتسع المفهوم، ليدل على مفاهيم عميقة وشاملة، تبدأ من أصغر مساحة يتخيلها الإنسان إلى أقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم: فالنقطة مكان، والكون نفسه مكان، وجميع ما بينهما مكان»[1]، كما يُعد أيضا بمثابة الإطار أو الوعاء الذي تقع فيه الأحداث القصصية والمساحة التي تتحرك فيها الشخوص في النصوص السردية، فهو يخلق الواقع ويشكّله من جديد، لأنه يقوم على خيال المبدع والمتلقي في آن واحد، لذلك فهو من العناصر الأساسية للسرد، وقد أجمع دارسو الأدب على أهميته في كل النصوص الأدبية، فوقفوا عند دلالاته الكثيرة وجمالياته المتنوعة بالتحليل والدراسة والبحث.

أولا: مفهوم المكان:

1 – لغة:

تدل لفظة "المكان" في المعاجم العربية على الموضع أو المحل، فقد أورد الفراهيدي في معجمه أن المكان «في أصل تقدير الفعل مَفْعَل لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال، فقالوا: مكّانٌ له، وقد تمكن، وليس بأعجب من تمسكن من المسكين»[2]. أما ابن دريد (ت 321 هـ)، فقد توسع في معجمه "جمهرة اللغة" في عرض

---

[1]- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 07.

[2]- الفراهيدي، كتاب العين، مادة (مكن)، ص 410.

معاني هذه اللفظة، فهي تقع عنده تحت مادة (ك م ن) وليس (م ك ن)، يقول: «كمن الشيء في الشيء، وكَمَنَ يكمنُ كُمونا إذا توارى فيه، والشيء كامن، ومنه سمي الكمين في المعركة، وكل شيء استتر بشيء فقد كمن فيه ... والمكان مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة ولفلان مكانة عند السلطان أي منزلة»[1]، وبهذا يكون ابن دريد قد عد لفظة المكان محتواه في مادة "كمن" الدالة على الإحاطة والاستتار.

أما الجوهري فقد ذكر في معجمه "الصحاح في اللغة" أن لفظة "المكان" تدل على «الموضع، والجمع أمكنة، كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأماكنُ جمع الجمع»[2]. وهذا ما ذهب إليه كل من ابن فارس وابن منظور والفيروزآبادي.

أما الزبيدي فقد أعطى مفهوما أوسع للفظة "المكان"، معتمدا في ذلك على ما جادت به قريحة المتكلمين، يقول: «المكان: الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين إنه عرض. وهو اجتماع جسمين حاوٍ ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين»[3]، وهو نفس ما ذهب إليه الجرجاني، إذ يقول: «المكان هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي وعند المتكلمين: هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاد، والمكان هو المنزلة والموقع الحاوي لشيء ما وحصوله فيه، ويجمع على أمكنة وجوِّز جمعه على أمكن»[4].

---

[1] ـ ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، كتاب جمهرة اللغة، ج 3، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط 1، 1345هـ، مادة (مكن)، ص: 171.

[2] ـ أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج2، ص 206.

[3] ـ الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (مكن)، ص 448.

[4] ـ علي بن حامد الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1983، ص 227.

أما المعاجم العربية الحديثة فهي لم تخرج عما أوردته المعاجم القديمة في معنى لفظة "المكان"، ففي "المعجم الوسيط" جاءت بمعنى: «الموضع والمنزلة، يقال: هو رفيع المكان، (ج) أمكنة، والمكانة، المكان بمعنييه السابقين، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَلَوۡ نَشَآءُ لَمَسَخۡنَٰهُمۡ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمۡ فَمَا ٱسۡتَطَٰعُواْ مُضِيّٗا وَلَا يَرۡجِعُونَ﴾ [1]، أي موضعهم[2]»، وفي "المنجد في اللغة الأعلام"، فقد جاءت بمعنى: «المكان ج: أماكن وأمكنة (موضع كون الشيء)، المهنة: الموضع والمنزلة»[3]، فالمكان «جزء لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها وسلوكها، ولعله ما من قرين للتجربة البشرية مثله فهو عمادها ومطرحها، وهو مغذيها، وهو منطلقها ومصبها، وهو ترجمتها أيضا»[4]، فهو موضع إقامة الإنسان ومعاشه، يحيا فيه ويموت لأجله، وهو أيضا الحيز الجغرافي الذي تجري فيه مختلف أحداث النصوص السردية بمختلف أنواعها.

2 - اصطلاحا:

أ- عند الفلاسفة:

المكان موضع الكون وجميع الكائنات، إذ يعد «الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحتاجه الكائنات وتتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهما في تحديد نسق الحياة

---

[1] ـ سورة يس ، الآية 67.

[2] ـ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج 2، ص 838.

[3] ـ لويس شيخو، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 34، 1994، ص 704.

[4] ـ عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية؛ الصورة والدلالة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، ط 1، 2003، ص 07.

للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنح أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه»[1]،وهكذا يصبح فاعلا مهما يغير نسق الحياة للكائنات الحية، ويساهم في منح أشكال وملامح متنوعة لها.

يعد أفلاطون أول من قدم مفهوما فلسفيا للمكان؛ إذ يقول فيه أنه «الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر غير الحقيقي»[2] فالمكان مُدرك حسي، نعيشه ونجربه، لأنه «قريب من الإنسان، لصيق به، إنه العالم الخارجي الذي يجسد الإحساس بالأشياء أو التعامل معها والتآلف والانسجام والنفور من بعضها. وتبدأ الأشياء باكتساب خصائص وصفات نوعية تميزها عن سواها بما تملكه من خصائص عيانية، ولعل الخطوة الأولى في صياغة هذا الوعي بالمكان هي إدراكه حسيا محضا، ومن هنا فإن المكان مدرك حسي أولا، ومن ذلك تنطلق معرفتنا به أن نجربه ونعيش فيه»[3].

أما "أرسطو Aristote" (384 ق م ـ 322 ق م) فقد أكد ما ذهب إليه أفلاطون حيث يقول عن المكان بأنه «موجود حيث يوجد جسم يمكن أن ينتقل عنه، ويشغل محله جسم آخر، ويعني هذا أن المكان يختلف عن أي شيء يتحيز فيه»[4]، كما أنه «موجود ما دمنا نشغله

---

[1] ـ أحمد مرشد، جدل الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، ع 22، 1992، ص 56.

[2] ـ نقلا عن: علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1983، ص 96.

[3] ـ سمير روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، سوريا، ع306، تشرين الأول 1996، ص 11.

[4] ـ نقلا عن: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج 2، ط1، 1984، ص 461.

ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقل من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها»[1].

أما "ديكارت R. Descarte" (1596م ـ 1650م) فلديه رؤية مغايرة للمكان عن سابقيه، فهو عنده «فكرة فطرية من أفكار العقل فإن لم تكن لدينا الأفكار المسبقة الفطرية عن الدوائر والمثلثات فإننا لن نكتشفها أبدا ولن نعرفها في عالم الخبرة الحسية أو العالم الخارجي»[2]، وفي الفلسفة الحديثة أخذ المكان مفهوما خاصا، فهو عند "إيمانويل كانط I. Kant" (1727م ـ 1804م)«امتثال ضروري قبلي، يقوم لكل العيانات الخارجية، فلا يمكن تصور عدم وجود أشياء في المكان، فالمكان يعد شرطا لإمكان حدوث الظواهر، وليس تحديدا متوقفا عليها، وهو امتثال قبلي يؤدي دورا الأساس الضروري للظواهر الخارجية»[3]. أما عالم الاجتماع "دوركايم E. Durkheim" (1858م ـ 1917م) فهو يرى بأن المجتمع هو الذي يحدد مفهوما للمكان من خلال الوسائط الاجتماعية التي يحياها الفرد ليعي حقيقة ما حوله[4].

وكما شغل المكان الفلاسفة الغربيين، فقد كان محط انشغال الفلاسفة المسلمين أيضا وقد صنف "حسن مجيد الربيعي" أرائهم فيه -قبل ابن سينا- إلى اتجاهات ثلاث هي:

- **الاتجاه الأول**: يذهب إلى أن المكان «سطح الجسم الحاوي»، وأصحابه هم: "الكندي، والفارابي، وإخوان الصفا، وفلاسفة بغداد"[5].

---

[1] ـ نقلا عن: حسن العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987، ص 48.

[2] ـ نقلا عن: علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة، ص 462.

[3] ـ نقلا عن: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ص 461.

[4] ـ ينظر: محمد إسماعيل قباري، علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ج2، ط2، دت، ص 55.

[5] ـ ينظر: حسن مجيد الربيعي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص 179.

- **الاتجاه الثاني**: من رواد هذا الاتجاه: "أبو بكر الرازي" (250هـ ـ 311هـ) الذي يرى أن المكان بعد لامتناهٍ، وهو بذلك يعارض الاتجاه الأول، وقد ميّز أصحاب هذا الاتجاه المكان إلى نوعين: الأول: المكان الكلي أو المطلق: الذي يعني الخلاء، والآخر، المكان الجزئي، وهذا ما لا يمكن تصوره بدون متمكن لكنه ينتهي بنهاية الجسم، بل هو موسع في الجهات[1].

- **الاتجاه الأخير:** وهو اتجاه "ابن الهيثم" (354هـ ـ 430هـ) الذي عارض فيه أصحاب الاتجاهين السابقين في حين أيده الفيلسوف "ابن رشد"(520 هـ ـ 595هـ)، الذي يرى بأن المكان «هو النهايات المحيطة بالجسم الطبيعي»[2]، كما عدّه «بعدا متخيلا يحيط بالجسم، تكون أبعاده وأبعاد الجسم واحدة»[3].

أما المكان عند "ابن سينا" (370هـ ـ 427هـ) فهو «السطح الباطن من الجرم الحاوي، المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، ويقال مكان للسطح الأسفل الذي يستقر عليه جسم ثقيل»[4].

أما ما يهمنا في هذه الدراسة فهو المكان في الأدب والنقد، فهو يعد «مكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»[5].

ب- في الأدب والنقد:

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 179.

[2] ـ عبد العزيز لعمول، مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع 13، نوفمبر 1988: www.Fikrwanakd. Aljabriabed.net.

[3] ـ حسن محمد الربيعي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 179.

[4] ـ المرجع السابق، ص 179.

[5] ـ محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، ص 99.

لا غرو في أن للمكان في تجربة الأديب عامة، والراوي السردي بشكل خاص أهمية عظمى، تنبع من كونه الفضاء الذي تتعلق فيه تجربته، ويتبلور فيه خطابه الموجه، وتتفاعل في أبعاده أطراف تلك التجربة، فيتجلى بوصفه محيطا حاويا لكل انفعالاته وهواجسه؛ فهو «آية استحضار وتفعل فعلها المباشر في النفس دون واسطة»[1]، ينمو ويتطور بتطور الفكر البشري، فحينما نبحث عن موقع الدلالة في الأمكنة التي تطرق إليها الأديب في أدبه والراوي في سرده، نجدها ترتبط بالأفكار الدالة التي يمنحانها لتلك الأمكنة عبر الترابط المطّرد بين الفكرة والمكان؛ لأن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها فتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد ليقربه إلى الإفهام»[2]، وهو من باب تصوير المعنوي بالحسي.

يكتسب المكان بعدا واقعيا إذا امتزج بالواقع، وهنا يصبح صورة فوتوغرافية لما فيه من أبعاد وجزئيات، في حين أنه إذا أعتمد في أثناء عملية النقل على تضخيم ذلك الواقع، فإنه يكتسب بعدا رمزيا ودلاليا؛ فالنص الأدبي -مهما كان نوعه- المفعم بالجمال والفنية هو الأكثر انزياحا عن الواقع وتماثلاته، ويكتسب شاعريته الفذة كلما انحرف عن النقل الفوتوغرافي له، وتمسك بالفضاءات الخيالية التي تقربه من عالم الفن أكثر؛ فالأديب المتمكن هو الذي يخلق من المكان الواقعي صورة خيالية تحرك المتلقي وتثير حساسيته تجاه الموضوع عامة[3].

لقد ظلت دراسة المكان غائبة عن الخطاب النقدي حتى تم تناوله في الستينيات من القرن العشرين ميلادي، وبخاصة في أعمال مجموعة من النقاد البينويين، ويعد "غاستون باشلار" Gaston Bachelard" واحدا من النقاد الأوائل الذين أولوا الأهمية الكبرى لدراسة المكان من

---

(1) ـ حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 21.

(2) ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 75.

(3) ـ ينظر: أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والتوزيع، دار التوحيدي، الرباط، المغرب، 2009، ص 23.

خلال كتابه "جماليات المكان"، الذي يعتبر من أولى الدراسات الغربية التي تناولته بشيء من المقاربة النقدية الواضحة والصريحة مع التأسيس له، فهو يرى بأن «المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي بل كل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركزا جذاب دائم وذلك؛ لأنه يركز الوجود في حدود تحميه»[1].

لقد منح "باشلار" للمكان صفة الإطلاق الخيالي ولم يجعله محددا بالقياسات والأمتار فالمكان في الأدب ليس مجالا هندسيا، تضبط حدوده وأبعاده قياسات خاضعة لحسابات دقيقة مثلما هو الحال بالنسبة إلى الأمكنة الجغرافية ذات المواصفات الطبوغرافية، وإنما «يتشكل في التجربة الإبداعية، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب، إن على مستوى اللحظة الآنية، ماثلا بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التخيل واحدا بملامحه وظلاله»[2]، وما يعاب على هذه الدراسة أنها «أبقت على الأسس المادية للمكان ووقفت فيما وقفت عليه، على تحليلات المكان الظاهرة، منطلقة من البيت مصدر المحبة والألفة نحو العالم المحسوس والكون (الفضاء الخارجي) وتركت أشياء مهمة أهمها الغوص عميقا في دلالات النص الأدبي ومعانيه المجازية التي يرمي هذا النص استكناه غموضها وبيان أثرها في المتلقي»[3].

كما يعد كل من رولان بورنوف "Rolond Peurnev" وشارل كريفل " Charlés Grivel" وهنري ميتران "Henri Miherand" ،ويوري لوتمان "Yuri Lotman" من أبرز النقاد الذين أسهموا «وبأمر حاسم في تقريب الأسس الجمالية للمصطلح "الفضاء" باعتباره

---

[1] ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، 1984، ص 34.

[2] ـ باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 171.

[3] ـ محمد الساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 11.

مصطلحا نقديا حديثا يمكنه أن يعني الدراسات النقدية الحديثة، وخاصة البحوث النقدية التي تتخذ الأعمال السردية مجالا لها للدراسة والتطبيق، كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح، فعملوا على تطويره في بحوثهم، وأعمالهم النقدية وانصب اهتمامهم خصوصا على دراسة الفضاء الروائي الذي قصدوا به المكان الذي تجري فيه القصة»[1].

وفي ظل هذا الاهتمام المتزايد بالمكان ظهرت إشكالية الخلط في استخدام المصطلحات الثلاث الآتية: (المكان، والفضاء، والحيز)، فهناك من النقاد من يستخدم مصطلح "المكان الروائي" للدلالة على المكان داخل النص الأدبي، سواء أكان مكان واحدا أم مجموعة أماكن أما حين يراد التمييز بنص مصطلحي "المكان والفضاء" فإن مفهوم المكان ينحصر في المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما مفهوم الفضاء يشمل مجموع الأماكن التي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينها داخل النص الأدبي... بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان، ليصبح هذا الأخير جزءا من الفضاء وليس مساويا له[2].

وقد حاول الدكتور "إبراهيم جنداري" في دراسته استقصاء أبعاد مصطلح "الفضاء" في الكتب اللغوية والفلسفية والنقدية، ووصل إلى نتيجة مفادها أن «الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص، مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المميزة»[3].

والفضاء بهذا المعنى أعم من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة النص السردي جميعها فقط، ولكن لأنه يشير إلى «ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه

---

[1] ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصيات، ص 28.

[2] ـ ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24، حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 42.

[3] ـ إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001، ص 25.

يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[1]، إضافة إلى أن دلالة مفهوم الفضاء تتسع لتشمل أيضا «الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة والوجهات نظرا الشخصيات فيها»[2].

بالرغم من شيوع مصطلح "الفضاء" في الكثير من الدراسات النقدية الحديثة، إلا أنه لم يحقق الإجماع بين النقاد، فقد فضل "عبد الملك مرتاض" مصطلح"الحيز" على "الفضاء"، هذا الأخير يعتبره قاصرا بالقياس إلى مصطلح "الحيز"، لأنه يحيل بالضرورة إلى معنى الخواء والفراغ، بينما "الحيز" يحيل إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن مصطلح "المكان" يقصره على الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الأدبي[3]. أما الناقد المغربي "حسن بحراوي" فلا يقيم فصلا بين المصطلحين "الفضاء والمكان" فهو يستخدمها بمفهوم واحد، وإن كان قد حدد سلفا عنوانا فرعيا لكتابه (الفضاء والزمن والشخصية) مما يعطي دلالة على أن الفضاء لا يشمل الزمن ولا الشخصية[4].

ثانيا: أقسام المكان عند النقاد:

اختلف النقاد والدارسون في تحديدهم لأقسام المكان في النصوص السردية المختلفة وربما يرجع ذلك إلى «أن تغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها ... لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في (الرواية) بل إن صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها»[5]، بالإضافة أيضا إلى اختلاف المنطلقات الفكرية التي ينطلقون منها في تحديدهم لهذه الأنواع.

---

(1) ـ سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 240.

(2) ـ سمير روحي الفيصل، الرواية العربية؛ البناء والرؤيا، ص 71.

(3) ـ ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 141.

(4) ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصيات، ص 27.

(5) ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

1- المكان عند النقاد الغربيين:

سنستعرض مجموعة من تقسيمات المكان التي اعتمدها كل من: "فلاديمير بروب" و"إبرهام مولاس وإيليزابيث رومير " و"غاستون باشلار":

أ- تقسيمات فلاديمير بروب:

استنبط "فلاديمير بروب" من خلال دراسته للحكاية الخرافية الروسية ثلاثة أطر مكانية هي[1]:

1 - المكان الأصل: وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس، لكن الإساءة تحدث في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح والانجاز، ولذلك أطلق "غريماس" على هذا المكان مصطلح "مكان الأنس الجاف"، فالمكان الحقيقي في الحكاية الخرافية بالنسبة لـ "غريماس" هو مكان الاختبارين الترشيحي والحاكم، وأما المكان الأصل فهو شبه مكان جاف تتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال.

2 - المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي: وهو مكان عرضي ووقتي، وقد أطلق عليه "غريماس" مصطلح" المكان الترشيحي الجاف"، وهو يعني بذلك أن هذا المكان مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الانجاز المقوّم للافتقار.

3 - المكان الذي يقع فيه الانجاز: وقد أسماه "غريماس" بـ"اللامكان"، مبينا بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه مُعطا ثابتا.

---

[1] - ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف باء، العراق، ع6، 1976، ص81،82.

الملاحظ لتقسيم "بروب" للمكان يجده مبنيا أساسا على ثنائيتي "الإجبار والاختيار" لشخوص الحكاية الخرافية، فالمكان الأول الذي أطلق عليه مصطلح "المكان الأصيل" مكان إجباري مفروض على الشخصية، وجدت فيه قسرا فتحاول التمرد عليه للخروج فيه، أما المكان الثاني فهو يتسم بالإجبارية والاختيارية في الوقت نفسه؛ فالشخصية تختار الخروج للتخلص من المكان الأصل ولكنها غير راضية عن المكان الثاني، أما المكان الأخير فهو اختياري، تعيش فيه الشخصية بمحض إرادتها ورغبتها.

ب- تقسيمات إبرهام مولاس وإيليزابيث رومير A.Moles et E.Rohmer:

ميّز الباحثان "مولاس" و"رومير" في كتابهما "علم نفس المكان" بين أقسام المكان وفق معيار السلطة التي يخضع لها، فجاء تقسيمهما على النحو الآتي[1]:

1- مكان أمارس فيه سلطتي (عندي) ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

2- مكان يشبه الأول في نواح عديدة، ولكنه يختلف عنه من حيث خضوعي فيه بالضرورة لوطأة سلطة الآخرين، ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.

3- أماكن عامة ليست ملكا لشخص معين، ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة) والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها، ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا ولكنه عنده أحدا يتحكم فيه.

4- المكان اللامتناهي: ويكون بصفة عامة خاليا من الناس؛ فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء التي لا يملكها أحد، وتكون الدولة والسلطة المتحكمة فيها بعيدة بحيث لا تستطيع ممارسة قهرها فيها، وكثيرا ما تفتقد هذه الأماكن لمظاهر الحضارة والتمدن.

---

(1) ـVoir: A. Moles; E. Rohmer, psychologie de l'espace, Paris, Costerman,1972, p21.

ج- تقسيمات جاستون باشلار:

يقسم "باشلار" المكان إلى قسمين هما:

1- المكان الأليف: وهو ذلك المكان الذي نحب، وهو مرتبط «بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة، إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[1]، والمكان الأليف تنسجم معه الشخصية، فهي تشعر فيه بـ«بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للعلم والتذكر»[2]، فهذا المكان هو الذي يأتلف معه الإنسان ويحس فيه بالأمان، فهو الذي «يمكننا الإمساك به والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية»[3].

2- المكان المعادي: وهو موطن الصراع والكراهية الذي «لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية»[4]، فهي أمكنة «لا يشعر فيه الإنسان بالألفة بل يشعر بالعداء والكراهية، وهي أماكن يقيم فيها تحت ظرف إجباري... توحي بأنها مكانا للموت»[5]، ويتميز القسمان بالميزات الآتية[6]:

أمكنة الألفة	الأمكنة المعادية

(1) ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 31.

(2) ـ بنهان حسون السعدون، تشكيل في الخطاب السردي؛ قراءات في السرديات العراقية المعاصرة، ص42، 43.

(3) ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 31.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 31.

(5) ـ بنهان حسون السعدون، تشكيل في الخطاب السردي؛ قراءات في السرديات العراقية المعاصرة، ص42.

(6) ـ ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، ص 105.

الحماية	التهديد
الجاذبية	النفور
الطمأنينة	الرعب
الحب	الكراهية
الراحة	التعب
قابلة للسكن	غير قابلة للسكن

2 – المكان عند النقاد العرب:

سنستعرض تقسيمات كل من: "غالب هلسا" و"حسن بحراوي" و"حميد لحميداني":

أ - تقسيمات "غالب هلسا":

ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أقسام للمكان، بحسب علاقة الرواية به وهي[1]:

1 - **المكان المجازي:** وهو الذي نجده في رواية الحدث، وهي «الرواية التي تقدم لنا أفرادا يتحركون من بداية إلى نهاية الرواية»[2]، لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن التفاعل مع الشخوص السردية والأحداث.

2- **المكان الهندسي:** وهو الذي تصوره النصوص السردية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتقيس مسافاته وتنقل جزيئاته من غير أن تعيش فيه.

---

[1] ـ ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، سوريا، 1989، ص 968.

[2] ـ موير أودين، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية لاتا، مصر، دت، ص 61.

3- **المكان بوصفه تجربة:** تحمل معاناة الشخوص السردية وأفكارها ورؤيتها للمكان ونثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا ومتميزا.

ب - تقسيم حسن بحراوي:

يقسم الناقد المغربي"حسن بحراوي" المكان إلى[1]:

1- أماكن الإقامة: التي تتفرع إلى: أماكن الإقامة الاختيارية (فضاء البيوت) وأماكن الإقامة الإجبارية (فضاء السجن).

2- أماكن الانتقال: التي تتفرع إلى: أماكن الانتقال العمومية (فضاء الأحياء) وأماكن الانتقال للخصوصية (فضاء المقاهي).

ج- تقسيم حميد لحميداني:

ينقسم الفضاء عند "حميد لحميداني" إلى أربعة أقسام هي[2]:

1- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

2-فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية -باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

3-الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد وهو مرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

4- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي.

---

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصيات، ص 43 – 95.

[2] - ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62.

ثالثا- أقسام المكان الأسطوري:

لقد أدى المكان الأسطوري دورا ثانويا في مختلف أساطير المدونة باعتبار «الأسطورة لا تستند إلى المكان إلا بمقدار العلاقة التي يقيمها هذا الأخير مع التخييل أو مع اللاواقع»[1] وهو -بالرغم من هامشيته- يحمل خصوصيات أهّلته لأن يكون مختلفا عن باقي الأنواع الأخرى من الأمكنة في النصوص الأدبية والسردية المتعددة، فـ«المكان الأصلي في المنظور الأسطوري للتكوين القدسي، مكان مقدس، ولكنه يفقد قدسيته الأصلية بقدر تزمّنه خلال مسارات طويلة من التدنس والحلال، فالمقدس أسطوريا، ليس مقدسا بذاته، إنما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معين»[2]، ومن هنا نجد أن المكان الأسطوري يتخذ طابعين:

الأول: الطابع الأزلي: بمعنى أنه المكان الأول الذي ظهر إلى الوجود ثم تولدت عنه بقية الأماكن الأخرى، وبما أنه أزلي فهذا يعني أنه خيالي ولا وجود له في الواقع المحسوس المعيش، فهو يتحول إلى مكان وهمي خيالي بمجرد ما يستخدم في النصوص الأسطورية. ذلك أنه يعد «نتاجا فكريا بالدرجة الأولى وليس نتاجا ماديا، في حين الواقع معطى حقيقي وموضوعي»[3]، وتعد الأسطورة عملية خلق لواقع تخييلي، فالمكان فيها ليس مجالا هندسيا وقياسات خاضعة للحسابات مثل الأمكنة الجغرافية، بل يتشكل وفق التجربة الفنية، انطلاقا واستجابة لما عاشته الجماعة الشعبية مائلا بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التخييل بملامحه وظلاله[4]، وعليه فإن المتخيل هو نوع من الممارسة لهذا الواقع، وقد تكون هذه الممارسة في شكل إعادة إنتاج أو ترتيب

---

[1] ـ قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي؛ جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 48.

[2] ـ خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليغة لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 68.

[3] ـ جان موكاروفسكي، الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، تر: سيزا قاسم، ص 286، (ضمن كتاب: أنظمة العلامات؛ مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة، دار إلياس المصرية، مصر، دت).

[4] ـ ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 246.

علاقات جديدة، إن أي عمل أدبي -نثريا كان أم شعريا- هو نتاج خيال المبدع، والمكان أحد العناصر الضرورية في بناءه، سواء كان هذا المكان منطلقا من الواقع المعيش أم آتيا عبر المخيلة الذهنية[1].

أما **الطابع الآخر فهو: الطابع الميثولوجي**، إذ أن أغلب الشعوب القديمة وبخاصة الجماعة الشعبية التي سكنت منطقة ما بين النهرين كانت تؤمن بوجود ثلاثة عوالم (أمكنة)، هي: السماء، والأرض والعالم السفلي[2].

تساهم ثقافة الجماعة الشعبية في رسم معالم المكان الأسطوري وتجعله مختلفا عن المكان المحسوس، بحيث تضفي عليه معاني خاصة، فلكل مكان فيها قيمة يستمدها من صلته بالمقدس أو المدنس، بل وله دلالة خاصة وحياة أسطورية[3]. وهكذا يصبح المكان «مقسم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد والنحس والشفاء والنعيم، وما إليها من دلالات ذات صلة بشبكه من العلاقات والترابطات الرمزية بين الكائنات على اختلافها»[4]، خاصة وأن المكان الأسطوري – حسب قاسم مقداد – "مضمون بلا شكل"، ومدلول يبحث عن داله[5]. وهكذا تشاكلت بعض الأساطير بالمكان وامتزجت به، ليصبح ركنا أساسيا في بنائها مضيفة عليه هالة من القداسة ومن ثمة أسطرته[6].

---

(1) ـ ينظر: محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011، ص 39.

(2) ـ ينظر: زهير محمد حسن، عالم الزمان – المكان – العدد عند قدماء العراقيين، مجلة آفاق عربية، العراق، ع8، 1984، ص 108.

(3) ـ ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص 524.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 525.

(5) ـ ينظر: قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد والأسطوري الملحمي، جلجامش، ص 60.

(6) ـ ينظر: فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب؛ جذور التفكير وأصالة الإبداع، ص 69.

اعتمادا على مبدأ التقاطب[1] وما يطرحه من ثنائيات ضدية، يمكن تقسيم المكان الأسطوري ببعده الجغرافي في مجموعة: ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور إلى ثنائية: "المغلق والمفتوح"، التي تساهم إسهاما كبيرا في تصعيد حركية المكان في النص الأسطوري.

1- المكان المفتوح:

المكان المفتوح مكان واسع رحب، لا تحده حدود جغرافية أو نفسية، تشعر معه الشخصية بالراحة والألفة والأنس، فهو «كل (حيز) كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالواسطة ويلاقيه بالصلة أو التفاعل أو التأثير، بحيث لا يبقى مسيّجا منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران العازلة، وينفصل عما سواه بالعوازل»[2]، كما يعرفه "عبد الحميد بورايو" أيضا بقوله: «ونقصد هنا بالحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث... وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات»[3]، وسيتم التركيز في هذا العنصر على الأمكنة الآتية:

أ- الأمكنة المكشوفة: (السماء والأرض).

ب- المدن.

ج- المعابد.

---

[1] ـ ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 39، 40.

[2] ـ نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995، ص 525.

[3] ـ عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 148.

أ- الأمكنة المكشوفة (السماء والأرض): لقد اعتبر الإنسان القديم أن كل ما يحيط به مملوء بالمقاصد والإشارات الموجهة إليه، وطبّق ذلك على ما هو في الأعلى، السماء، وما هو في الأسفل، الأرض، وعلى كامل الطبيعة، التي زودها بنوايا وجعلها تمنحه مساعدتها أو تعاديه وفقا لتصرفاته.

ولقد فرّق الإنسان القديم منذ بداية تأمله في ما يحيط به بين ما هو فوق وما هو تحت وبين الأعلى والأسفل والسماء والأرض، وشعر بضعفه ودنوه أمام الكون اللامحدود فالآلهة هم في الأعالي، وهم في الأعالي قبل أن تكون السماء وقبل أن تكون الأرض. تقول الأسطورة:

بينما في الأعالي
لم تكن السماء قد سميت بعد
والأرض اليابسة في الأسفل
لم يكن أطلق عليها أي اسم
وحدهما أبسو- الأول
والدهم
والأم تيامت
والدتهم جميعا
كانا معا يمزجان
مياههما[1].

الملكية، نزلت من السماء، ومن السماء أيضا نزل الإله المحضّر، وأنزل معه "الفأس المباركة" لعمل الأرض، كما أنزل الحبوب غذاء للإنسان وللآلهة.

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 116.

أما الأرض فهي الأم المغذية، يخصها الإله الذي أراد الخير للبشر، وحين تسكب السماء منيها في حضن الأرض المتعطشة للإخصاب، فإنها تحقق بذلك اتحاد العلوي (الروحي) مع الأرضي (المادي)، وهذا الاتحاد هو أساس الحياة ومبررها.

وبين السماء والأرض كان هناك نوع من الاتصال بينهما يتحدد بعملية الإرسال والاستقبال، فالسماء بحكم موقعها الجغرافي (فوق)، كانت تقوم بالإرسال، أما الأرض فقد كانت تقوم باستقبال كل ما ترسله السماء، وكانت الآلهة الوسيط بينهما، لأن العلاقة بين الأماكن لا تتم إلا من خلال الارتباط بوسيط ثالث هو الآلهة.

ويمكن تحديد العلاقات التي تربط بين السماء والأرض وفق الأطر الآتية[1]:

1- علاقة السماء بالأرض علاقة عمودية؛ بمعنى كل ما هو موجود في السماء بإمكانه النزول إلى الأرض، بينما العكس غير صحيح، وهي أيضا علاقة تبنى على انفتاح المكان الأول على الآخر، فالأشياء تختلف في شكلها حين ننظر إليها من الأعلى، لأننا نراها بشموليتها ونمسك بها من جميع جوانبها.

2- علاقة السماء بالسماء علاقة أفقية، ينتج عنها أماكن مفتوحة، تنتقل فيها الآلهة بكل حرية من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين.

3- علاقة الأرض بالأرض السفلي، علاقة عمودية، فالإنسان ينزل إلى الأرض السفلي بعد موته (الدفن) أما الصعود من الأرض السفلي إلى الأرض فهو صعود مجازي أو رمزي فقط.

---

[1] - ينظر: وداد الجوراني، الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم، دار الشؤون الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 240.

فمن خلال العلاقات السابقة يستطيع الإله النزول إلى الأرض والصعود منها إلى السماء حيث يشاء، لكن الإنسان لا يستطيع ذلك، والإنسان ينزل إلى العالم السفلي ولكنه لا يستطيع الصعود إلى الأرض العليا، إلا إذا قدم البديل حسب قوانين العالم السفلي[1]، وفي حالات نادرة جدا يستطيع الإنسان الصعود إلى السماء، كما في أسطورة "أدابا في سماء الآلهة":

وصل رسول آنو (الذي قيل له)
«أدابا كسر جناح ريح الجنوب،
أحضره ليمثل أمامي!»
جعله الرسول يأخذ طريق السموات، وأصعد إليها
وعندما تم إيصاله إلى السموات
وصار قريبا من بوابة آنو
على بوابه آنو كان دوموزي وجيزيدا يقفان[2].

من خلال تتبعنا لمختلف الأساطير الواردة في الديوان وجدنا أن الإنسان الذي عاش في بلاد ما بين النهرين في العصور القديمة كان له تقسيما واضح المعالم للأمكنة، فالسماء والأرض كانتا ملتصقتين في البدء ثم فصلتا، ليتولى "الإله آن" السماء، و"الإله إنليل" الأرض، والإلهة "إيريشكيجال" العالم السفلي، وفي هذا المعنى تشير اللوحة الثانية عشر من ملحمة "جلجامش"، تقول:

في تلك السنين، السنين العتيقة
عندما فصلت السماء عن الأرض
وفصلت الأرض عن السماء

---

[1] ـ ينظر: الديوان، ك 4، ص 138.
[2] ـ الديوان، ك 2 ، ص 482.

حمل آن معه السماء

وإنليل حمل معه الأرض

ومنح العالم السفلي إلى إيريشكيجال[1].

أما أسطورة "الإينوما إيليش" البابلية فهي تتحدث عن أن المياه الأولى كانت المادة الأولى التي ولدت منها جميع الأشياء والموجودات، وكانت هذه المياه مضطربة ومشوشة وهي مؤلفة من عنصرين من الماء مختلطين، الماء العذب (وهو العنصر المركب)، والماء المالح (وهو العنصر المؤنث)، وقد جسّم البابليون هذين العنصرين من الماء في شكل إلهين: "أبسو" و"تيامت"، ومن هذين الإلهين الأبوين ولدت جميع الآلهة، وقد فصل الإله "مردوك" جسم الإلهة "تيامت" بعد تغلبه عليها إلى نصفين: الأول كوّن به السماء، والآخر كوّن به رفقة أبيه "الكواكب والنجوم"، تقول:

وبارتياح، عمد الإله

إلى التأمل في جثة تيامت

كان ينوي تقطيع هذا الجسم الهائل

ليصنع منه العجائب

فشطره إلى نصفين

مثل سمكة يقصد بتخفيفها

وتناول نصفها

وقنطره وجعل منه شكل سماء

اجتاز السماء بعد ذلك

ودرس أماكن قاعات الاحتفالات

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 33.

لكي يقيم فيها بنسخة مطابقة للأبسو

مقر نوديمود[1].

كما تحدثت بعض الأساطير عن التزاوج الذي حدث في أزمنة البدء بين السماء والأرض، يوم تزينت الأرض كعاشقه تنتظر حبيبها، مكتسبة بأبهى حللها، استعدادا لاقترانها بعريسها العالم السماوي، الذي سكب في فرجها منيه المخصب، فولدت بنتيجة ذلك الشجر والقصب ...الخ، تقول إحداها:

لأن الأرض ذات الجلال، الأرض المقدسة

جمّلت نفسها من أجل العالم السماوي المهيب

وهو، هذا الإله البديع غرس

في الأرض الفسيحة قضيبه

وسكب دفعة واحدة في فرجها

بذرة الأبطال، الشجر والقصب

والأرض بكاملها، مثل بقرة

وجدت نفسها مشبعة بمني العالم

السماوي الغني[2].

لقد شكّلت السماء مكانا مفتوحا على الأرض، فوجودها في مكانها ثابتة، وبقاء الأرض في مكانها، اقتضى انفتاح أحداهما على الأخرى، لقد ربط مبدع الأساطير بين السماء والأرض في الكثير من المقاطع الشعرية بحيث أنه كلما ذكر السماء ذكر معها الأرض كأنهما مازالتا

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 169.

[2] ـ الديوان، ك 2، ص 39.

ملتصقتين ببعضهما البعض، فليس هناك انفصال من حيث اللغة المشتركة بينهما أو في الوصف المستخدم في كليهما، تقول الأسطورة مثلا:

إنه إنليل، الراعي الجليل، الدائم الحركة
في السماء إنليل هو الأمير
وعلى الأرض هو الكبير[1].

وتقول أيضا:

هدّت السموات وارتجت الأرض
ثم تبع العاصفة صمت كالموت
وانتشرت الظلمات[2].

كما تقول أيضا:

أي إنليل، هو أنت الإله، هو أنت الملك
سيد السماء الإله الذي ينتج الكثرة
سيد الأرض
سيد الأرض، الإله الذي ينتج الكثرة
سيد السماء[3].

كما أن السماء ولانفتاحها على عالم الآلهة، فإنها تفقد معناها بفقدان ارتباطها بهم كذلك الأرض فإنها تفقد صفتها إذا كانت خالية من البشر، لذلك فإن دلالة المكان المفتوح لا يمكن

---

[1] ـ الديوان، ك 3، ص 37.
[2] ـ الديوان، ك 4، ص 312.
[3] ـ الديوان، ك 1، ص 47.

أن تتم إلا بوجود ما يتمم هذه الدلالة؛ أي ارتباطها بغيرها، وإلا انتفت هذه الصفة وأصبح مكانا مغلقا، منطويا على نفسه، لذلك فـ «إننا عندما نتحدث عن السماء لا نتحدث عنها باعتبارها شكلا ماديا إنما باعتبارها مظهرا إلهيا مجردا»[1]، فتصبح العلاقة بين السماء والأرض «علاقة ارتباط متبادل بل وتضمينية أيضا»[2]؛ حيث ترمز الأولى للأخرى، كما تأخذ شكلا جدليا مولدّا في التشكيل السردي الأسطوري.

إن العلاقة بين الأرض والإنسان من جهة، وبين السماء والآلهة من جهة أخرى، هي علاقة واضحة في أسطورة "جلجامش" كونه شخصية مركبة من صفات بشرية وصفات إلهية وهو بذلك يشبه بطريقة ما العالم أو الكون الذي يتكون من "الإلهي والأرضي"، ومع ذلك فإن ثلثي "جلجامش" الإلهين هما اللذان سينهاران أمام الثلث البشري، ومع انهيار الجزء الإلهي فإن الجزء الإنساني يتأكد من خلال انتصاره في الأخير، وهو انتصار يحمل دلالة توصل الإنسان إلى وعي شرطه الوجودي[3].

ب- المدن:

يقوم الوصف بدور بالغ الأهمية في بناء النص السردي عامة والأسطوري بشكل خاص، مما يجعل التواصل عبر اللغة أمرا حتميا، فهي القناة التي تجمع ما بين الموصوف والمعاني المتولدة التي يطلق عليها النقاد مصطلح "المعاني اللاحقة"، ويقصد بها «المعنى المفترض المنبثق من الوصف، فتصبح دراسة التعبير الوصفي المجازي من خلال الصلة بين التعبير بالشيء والمعبر عنه، ولا تستند دراسة الصورة اللفظية منظورا إليها في ذاتها وكأنها في مختبر، منفصلة عن سياقها في

---

(1) ـ وداد الجوراني، الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم، ص 237.

(2) ـ قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، ص 82.

(3) ـ المرجع نفسه، ص 83.

النص، وإنما من خلال ترابطها وموقعها ودلالتها في النص»[1]، ومن هنا يصبح الوصف ذلك «الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلف عنه»[2].

يرتبط الوصف بجميع مكونات النص السردي، ولكنه يرتبط بشكل أكثر بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا وعضويا، فالراوي -غالبا- ما يتوسّل الوصف ليرسي دعائم الأماكن فيما يرويه، ويشيّد صرحها بما يصوغه من مقاطع وصفية، لذلك كان من الصعب ورود (الحيّز) منفصلا عن الوصف، فالوصف هو الذي يمكن (الحيّز) من أن يتخذ مكانة امتيازية[3]، فهو حينما يستخدم تقنية الوصف يفتح أما المروي «آفاقا لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة»[4]، ولعل من أبرز ما يشدنا في مختلف النصوص الأسطورية هو وصف المدن، فالمدينة هي بمثابة «المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات»[5]، فهي تعد رمزا للهدوء والطمأنينة والاستقرار وتحقيق الأحلام إذا كانت أليفة، كما تعد رمزا للسخط والشر والسخرية والرفض إذا كانت معادية[6]، وهي أيضا «المكان الذي تلتقي فيه كل عناصر

---

(1) ـ ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 153، 154.

(2) ـ عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص 13.

(3) ـ ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 143.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 150.

(5) ـ حافظ صبري، الحداثة والتجسيد والمكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م4، ع4، يوليو 1984، ص 165.

(6) ـ ينظر: حربي نعيم محمد الشبلي، المكان في شعر أبي العلاء المعري، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2004، ص86.

الحياة المنتشرة الكثيرة، فيها تتعدد وجود الإنتاج الحضري، كما تتحول بداخلها الخبرة والتجارب الإنسانية إلى إشارات ورموز وأنماط للسلوك وقواعد للنظام»[1].

ويمكن أن ندرس المدن المذكورة في الأساطير من وجهة تاريخية، ذلك أنها تعتبر "فضاءات مرجعية"، بمعنى أنه يمكننا العثور عليها على موقع معين، إما في الواقع أو في إحدى المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة، ومرجعية هذه الفضاءات لا يمكن أن تتحدد لنا إلا من خلال "الاسم" الذي تحمله وتتميز به[2]. فتسمية الأماكن «يعطي (للقارئ) إحساسا بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها»[3].

وقد جاء وصف المدن بطريقتين، هما:

1-الوصف التفصيلي: يقوم الراوي في هذا النوع من الوصف بذكر معظم تفاصيل المدن الموصوفة، فتطول المقاطع الوصفية وتتنوع، ومن ذلك ما جاء في وصف مدينة "نفر"[4] حيث يصف لنا هذه المدينة بنخيلها ومجاري مياهها وأرصفتها وبساتينها، يقول:

هذه هي المدينة، حيث نسكن!
مدينة نفر، حيث نسكن المدينة المكسوة بالنخيل، حيث نسكن
أنظر إلى مجرى مائها الصافي، "قناة السيدات"
أنظر إلى رصيفها، "رصيف تفريغ الخمور"
هي ذي فوهة التحميل، "البئر المتقطرة عسلا"
هو ذا مسار مائها المتلألئ، "القناة الأميرية"

---

(1) ـ محمد أحمد غنيم، المدنية، دراسة في الأنثروبولوجيا الحفرية، ص 154.

(2) ـ ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 243، 244.

(3) ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 83.

(4) ـ **نفر Nippur** : العاصمة الدينية القديمة في سومر، (ينظر: الديوان ، ك 1، هامش ص 39).

انظرا إلى أرض بساتينها، خمسون سارا[1] أينما نظرت[2].

إن الباحث في مختلف المصنفات التاريخية والجغرافية التي اهتمت بحضارات شعوب منطقة بلاد مابين النهرين يجد ذكرا متوترا لمدينة "نفر"، فهي «مدينة في بلاد ما بين النهرين تقع على ضفتي أحد المجاري القديمة لنهر الفرات، شمالي بلاد سومر بالقرب من كيش وبابل»[3]، ومن خلال هذه المرجعية التاريخية والجغرافية وظّف راوي الأساطير هذه المدينة بغية الإيهام بواقعية ما يرويه من أحداث ووقائع.

وبنفس هذه الطريقة جاء وصف مدينة"سومر" في أسطورة "أنكي ينظم البلاد"، التي تتحدث عن قيام الإله "أنكي" بجولته في "بلاد سومر" والعالم المحيط بها، من أجل تعميم الوفر والرخاء في هذه البلاد، وإسكانا للسلاح ونشرا للسلام، ومقررا للمصائر، ومخصبا لمياه نهري "دجلة والفرات"، يقول:

أي سومر، البلد العظيم والإقليم اللامتناهي
المغلف بالنور الذي لا ينطفئ
يا من توزع السلطات على الشعوب كلها
شرقيا وغربا
سامية وعصية هي سلطتك
إنها تلد الملوك الذين تحمل رؤوسهم
بالتيجان الحقيقية
وتلد الكهنة الذين تميزهم عمائمهم

---

[1] ـ **السار السومري**: يعادل 36 م2، (ينظر: الديوان، ك1، هامش ص 39).

[2] ـ الديوان، ك 1، ص 39.

[3] ـ هنري س. عبودي، معجم الحضارات السامية، ص 867.

يا بيت سومر، سوف تقام لك حظائر عديدة

وسوف تتكاثر مواشيك الكبيرة

وبسخاء سوف تبني لك زرائبك

وسوف لا تحصى ماشيتك الصغيرة

وسوف يرتفع معبدك الحقيقي حتى السماء

وفيه سوف تقرر الأنونا المصائر[1].

تعد مدينة "سومر" من الأماكن المفتوحة، وانفتاحها يتجلى من خلال كونها عاصمة لأهم حضارة عرفتها الإنسانية في ذلك العصر، بالإضافة إلى أن ملوكها يعتبرون من أهم الشخصيات التي كان لها أثرا بارزا في التاريخ، ليس فقط في حياة شعوبها ولكن في حياة كل البشر الذين عايشوا فترة حكمهم. أما "أور" فهي أيضا مكان مفتوح، فهي المدينة التي قرر لها الإله أنكي المصير الآتي:

أيتها المدينة الكلية-الكمال، التي تغتسل في الماء قواعدها

أيها الثور القوي

أيتها المنصة الغنية التي تسيطر على الأرض

المرتفعة مثل جبل

أيتها الغابة الصغيرة الفاتحة طيوبا

ظلك منتشر وأنت واثقة من قوتك

سوف تغمرك رضى السلطات المعدة من أجلك!

لأن إنليل، الجبل الكبير

لفظ اسمك الرائع أمام الكون بأجمعه

---

[1] ـ الديوان، ك 3، ص 170، 171.

أيتها المدينة التي قرر مصيرها أنكي

يا مدينة أور المقدسة، سوف ترتفعين

حتى السماء[1].

تذكر "مدينة أور" عند المؤرخين للإشارة إلى «مدينة في بلاد ما بين النهرين بالقرب من المصب القديم لنهر الفرات وهي من المدن السابقة للوجود السومري في المنطقة»[2]، وقد كانت عاصمة للسومريين عام 2100 ق.م، تقع حاليا بعد بضع كيلومترات عن مدينة الناصرية جنوبي العراق، وعلى بعد 100 ميل شمالي البصرة، ولد بها الخليل إبراهيم أبو الأنبياء 2000ق.م، ونزلت عليه الرسالة الحنفية[3].

ومن بين الأماكن المفتوحة أيضا منطقة بلاد "ملوخا Melukha"[4]، التي تصفها الأسطورة بأنها:

أيها البلد الداكن، أشجارك سوف تكون كثيفة

في غابات سكانك الأصليين

المقاعد التي سوف تصنع منها

سيكون لها مكانها اللائق في قصور الملوك!

قصبك سوف يكون كثير القساوة، قصبك المحلي

سوف يرفعه الشجعان كسلاح

---

(1) ـ الديوان، ك 3، ص 172.

(2) ـ هنري س. عبودي، معجم الحضارات السامية، ص 147.

(3) ـ ينظر: هبو أحمد، تاريخ الشرق القديم (2)؛ بلاد ما بين النهرين (العراق)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1996، ص 19.

(4) ـ **بلاد ملوخا Melukha**: الشاطئ الغربي لشبه الجزيرة الهندية، (ينظر: الديوان، ك 3، هـامش ص167).

في ساحات القتال
سوف تكتسي أجمالك جميعها ريشا من العقيق
كل طيورك سوف تكون طواويس
تملأ أصواتها قصور الملوك[1].

2 - الوصف الانتقائي: في هذا النوع من الوصف يذكر بعض أجزاء الموصوف دون مراعاة التفاصيل بدقة[2]، بمعنى أن الراوي ينتقي بعض أجزاء المكان ويصفه دون التوغل في تتبع التفصيلات الدقيقة له، مما يجعله وصفا قصيرا في الطول، لا يحتل فضاء كبيرا داخل النصوص الأسطورية ومن ذلك ما جاء في وصف مدينة "دلمون"[3] في أسطورة "أنكي ينظم البلاد":

أنكي نظّف بعد ذلك بلاد ولمون وطهرها
وفي معبد البلاد الرئيسي وقف أنكي أهوارا
لكي تؤكل أسماكها
وفي أرضها الصالحة للزراعة عيّن بساتين نخيل
لكي تؤكل تمورها[4].

وفي أسطورة أخرى يتحدث راويها عن ذلك العصر الذهبي الذي كان يعيشه العالم، إذ كان يمجد بأجمعه إلها واحدا وبلغه واحدة، ثم فقدته بعد ذلك نتيجة تنافس كل من الإلهين

---

(1) ـ الديوان، ك 3، ص 172.

(2) ـ ينظر: شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1994، ص 244.

(3) ـ **دلمون DILMUN:** جزر البحرين والشاطئ المجاور لها من شبه الجزيرة العربية، (ينظر: الديوان، ك1، هامش ص 24).

(4) ـ الديوان، ك 3، ص 173.

"أنكي" و"إنليل" على النفوذ، وما يهمنا في هذه الأسطورة هو ما رسمه السومريون عن حدود العالم في ذلك الوقت، فهو يتألف من: بلاد سومر، وشوبور[1]، وهماذي[2]، ومارتو[3] وأوري[4]، أي أنه يشمل المنطقة التي تحدها أرمينيا في الشمال والخليج العربي في الجنوب ومرتفعات إيران في الشرق والبحر المتوسط في الغرب، وقد جاء وصف هذه الأماكن قصيرا مقتضبا، وربما يرجع ذلك إلى التركيز على ما سيأتي في الأسطورة فيما بعد من أحداث، تقول الأسطورة:

قديما كان زمن وفيه بلاد شوبور وهماذي،
وسومر حيث يتم التكلم بكم عدد من اللغات
البلد العظيم ذو قوانين الرئاسة الإلهية،
وأوري البلد المكتنز بكل ما يلزم
وبلاد مارتو التي كانت آمنة تتنعم
العالم بأجمعه والشعوب بتوافق تام
كانت تمجد إنليل بلغة واحدة[5].

ج- **المعابد:** حينما نعود بالزمن إلى الماضي، أين كانت البشرية ما زالت في بدايتها سنجد أن السلطة والحضارة كانتا تدوران في فلك المعابد، فالسلطة الممنوحة للملك سلطة إلهية تمنح له

---

(1) ـ **شوبور SHUBUR:** هي المنطقة المرتفعة إلى الشمال، (ينظر: الديوان، ك 2، هامش ص 364).

(2) ـ **هماذي HAMAZI:** المنطقة المرتفعة إلى الشرق من سومر في إيران، (ينظر: الديوان، ك 2، هامش ص 264).

(3) ـ **مارتو MARTU**: المنطقة الساحلية الغربية على المتوسط، (ينظر: الديوان ، ك 2، هامش ص264).

(4) ـ **أوري URI:** المنطقة الشمالية لما بين النهرين التي عرضت فيما بعد ببلاد أكاد وآشور، (ينظر: الديوان، ك 2، هامش ص 264).

(5) ـ الديوان، ك 2، ص 264، 265.

في المعابد، ولا يجوز أبدا الخروج عنها أو رفضها، كما كانت المعابد أيضا تمثل مؤسستين مهمتين في حياة الجماعة الشعبية، هي: المؤسسة الدينية والمؤسسة الاقتصادية في الوقت نفسه.

لقد كانت ـ وماتزال ـ للمعابد –بمختلف تسمياتها- قدسية خاصة لدى الإنسان، تتأتى من خلال ذلك الترابط الروحي بينه وبين من يظن أنه خالقه، فهي قناة الاتصال بين الآلهة والإنسان، في زمن لم يدرك فيه أن الاتصال بينهما إنما يكون مباشرة دون أن يحتاج إلى واسطة لذلك، هذه الفكرة التي راودت الإنسان القديم جعلته يبني هذه المعابد في كل مكان، بل تعدى ذلك إلى أن جعل لكل إله معبده الخاص به، تمارس فيه -أيضا- طقوس وشعائر خاصة به، لذلك عدت -بالرغم من انغلاقها- مكانا مفتوحا.

تتجلى دلالة الانفتاح في المعابد من خلال اعتبارها وسيلة اتصال بين عالمين مفتوحين (السماء والأرض)، فهي مكان مفتوح على أفق السماء، وهي أيضا المكان الوحيد الذي يقف فيه الإنسان ماثلا خاضعا -بكل طهارته- أمام الآلهة، أما انغلاقه فيتأتى من خلال شكل بنائها أولا، وفي اختصاصها بجماعة شعبية معينة من البشر، يقتضي انغلاقها على العلاقة القائمة بين ساكنيها فقط، وهي علاقة تحمل سمات الألفة والحميمية والأنس بينهم وبين الآلهة ولكنها منقطعة مع الآخرين، والارتباط بالمعابد إنما هو ارتباط «بقضية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي»[1]، يلجأ إليها الإنسان عندما يكون في حاجة هذه القضية أو تلك، ومن بين المعابد المذكورة في مجموعة: ديوان الأساطير؛ بسومر وأكاد وآشور. ما يلي:

1- معبد إريدو Eridou[2]: معبد قديم، شيده الإله "أنكي" فوق المياه من أجل أن يكون قصرا له، يأتي العبّاد إليه من كل مكان، يقول:

---

[1] ـ محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة، بيروت، لبنان، 1981، ص 40.

[2] ـ **إريدو**: مدينة سومرية قديمة في جنوب بلاد ما بين النهرين أسست في الألف الخامسة ق.م. (ينظر: هنري س. عبودي، معجم الحضارات السامية، ص 74، 75).

في مكان مقدس، بنيت قصري، أقمت معبدي

وأطلقت عليه اسما مباركا

في [...] أقمت في الأبسو خاصتي معبدي

وقررت له مصيرا سعيدا[1].

يصفه راوي أسطورة "أنكي وبناء البيت" بقوله:

قام أنكي ببناء قصر من الفضة واللازورد

فضته ولازورده يسطعان كضوء النهار

نشر هذا المقام البهجة في الأبسو

أقامة حينئذ من الفضة المزينة باللازورد

والمطعّمة ذهبا بسخاء

أقامه في إريدو على الشاطئ

أقام هذا القصر

كان أجرّه، يُرجع صدى آلاف الأصوات

وجدرانه القصبية يُسْمع خوارًا، كمثل الثيران

نعم كان قصرا أنكي صخّابا

حتى في الليل كان يبتهل

ويحتفل بسيده في صخب بالغ[2].

يتوجه الإله "أنكي" إلى مدينة "نفر" من أجل حيازة بركة أبيه الإله "إنليل"، فيهنئه على هذا الإنجاز العظيم بقوله:

---

[1] ـ الديوان، ك3، ص 165.

[2] ـ الديوان، ك 3، ص 145، 146.

ولأنك أقمت في إريدو هذا البيت المقدس

المجد لك يا أنكي المبجل[1].

كما جاء أيضا وصف معبد "إريدو" في أسطورة "أنكي ينظم البلاد"، إذ يقول فيه الراوي:

ثم أقام أنكي معبدا

مقاما عزيزا وذي متاهات

أقامه في عرض البحر

هذا المقام ذو التقسيمات البديعة

والمعقدة كتلافيف جديلة

والتي تشبه قاعدتها

كوكبة الفرس الأعظم

ويشبه جزؤها العلوي كوكبة العربة

يغلق المعبد موج صاخب

ينبعث منه بريق خارق ورهيب

في هذا المعبد البحري أقاموا لأنكي منصة عالية[2].

2- معبد بابل: (الإيساج -إيل)[3]: وهو معبد الإله مردوك أقامه في بابل بعد انتصاره على "تيامت"، يقول مردوك:

سوف أبني لنفسي معبدا

ليكون مقري المختار

---

[1] ـ الديوان، ك 3، ص 153.

[2] ـ الديوان، ك 3، ص 176، 177.

[3] ـ **الايساج- إيل Esag-il** : معناه البيت الشامخ الرأس، (ينظر: الديوان ك 2، هامش، ص 189).

لأنني في وسطه

سأقيم حرمي

وأعيّن فيه أجنحة سكني[1].

وليكون معبدا يليق بمكانة الإله "مردوك" ودوره في خلق الكون، بنته آلهة الأنوناكي في سنتين كاملتين، يقول الراوي:

حفر الأنوناكي التربة

بفؤوسهم

وخلال سنة كاملة

عمدوا إلى صب الآجر في قوالبه

ثم، بدءا

من السنة الثانية

رفعوا رأس الإيساج- إيل

وهو نسخة مطابقة للأبسو[2].

أما عن الغاية الأخرى لبنائه، فقد عُد بمثابة "النّزُل" للآلهة، ترتاح فيه وتلتقي، يقول مردوك:

وأنتم، عندما تغادرون الأبسو

للصعود، بغية حضور المجمع

سوف تكون لكم هنا مرحلة

تمكنني من استقبالكم جميعا

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 181.

[2] ـ الديوان، ك 2، ص 190.

وعندما تغادرون السماء نزولا، بغية حضور المجمع سوف تكون لكم هنا مرحلة
هذا المكان سوف أسميه "بابل"
"معبد الآلهة العظام"[1].

2- المكان المغلق:

والمقصود به ذلك «الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[2]، ويمكن القول عنه بأنه «مكان خانق، مولد للسأم والضجر»[3].

فإذا كان المكان المفتوح يقتضي تواصلا بينه وبين ساكنيه، فإن المكان المغلق ينعدم فيه التواصل معه، فهو مكان مقيد، بل إنه يقوّض حرية ساكنيه، ويفرض عليهم نوعا من العيش الضنك، ولعل السجون وأماكن الإقامة الجبرية خير مثال على هذا النوع من الأمكنة، ولكن في مجموعتنا الأسطورية لم نعثر على مثل هذه الأماكن باستثناء "العالم السفلي"، الذي تعطيه جملة من التسميات نذكر منها: "عالم الأموات"، و"عالم اللاعودة"، و"عالم التراب" وكذلك "عالم الظلمات"، وكلها تسميات تحمل دلالة الانقباض والانغلاق والموت.

ومن خلال تصفحنا لأساطير المدونة، وجدنا أن شعوب بلاد النهرين حددت المجال الجغرافي "للعالم السفلي" تحت الأرض، في مكان بعيد باتجاه الغرب، لا يدخله الأحياء، ويقع في منطقة الظلام، والوصول إليه يكون عبر حفرة تحت الأرض ينتقل من خلالها الإنسان في

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 181.

[2] ـ أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية؛ دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر، دت، ص 59.

[3] ـ شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ بناء السرد، ص 62.

سفر طويل لا عودة منه[1]. وعليه فكل الشعوب القديمة -بما فيها البابلية والآشورية والأكادية- كونّت فكرة غير واضحة المعالم عن الموت، ولكنهم ربطوا المجال الجغرافي لموتهم بجغرافية عالم أحيائهم.

لقد حددت شعوب بلاد ما بين النهرين الإطار الجغرافي للموتى بأسفل الأرض؛ الذي يشكل الطبقة الوسطى بين المياه الأزلية والسطح، كما يبعد عن عالم الأحياء بـ 3600 ساعة مضاعفة، كما تصورت هذه الشعوب أن المدخل إلى "العالم السفلي" يكون من أقصى الغرب عند مغرب الشمس، وكانت له مداخل أخرى ثانوية مثل: حفر القبور، وحددت بدايته بنهر يعرف بـ"خابور" أو "هابور" hubur، ويجتازه إله الشمس عند الغروب لينيره في الليل[2].

لقد جعلت التقاليد السومرية القديمة من الآلهة "إيريشكيجال" ملكة للعالم السفلي وهذه التسمية السومرية "إيريش. كي. جال" تعني حرفيا «سيدة الأرض الكبرى»[3]، وكان قرينها، كما ورد في الأسطورة السومرية التي تحمل عنوان " نزول إنانا إلى العالم السفلي" هو «جو. جال. آنا»، الذي لم يكن سوى القرين غير المشارك لـ "إيريشكيجال" في الملكية، فهو زوج الملكة فقط.

و"العالم السفلي" مكان مظلم مملوء بالضباب، وهو ذو طابع رملي، وتوجد به بحيرة سوداء، وهو محصن جدا بسبعة أسوار، لها سبعة أبواب ويحرسها عفاريت مخيفة[4]، كما يصفه الراوي أيضا في أسطورة "عشتار تريد النزول إلى العالم السفلي"، بقوله:

---

[1] ـ Voir : G. Minais , Le monde des morts; dans: Encyclopèdie des relegions. T. 2, 2 ed. Bayardi, Editions 2000, p 1899.

[2] ـ ينظر: طه باقر، المقدمة في الأدب القديم، ص 224.

[3] ـ ص. نوح كرميل، أساطير سومر وآكاد، تر: المجيد يوسف عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، 1974، ص 88.

[4] ـVoir : M. Hulin, La face cachée du temps L'imaginaire de L'au-delà, Fayard. Paris, 1985, p 230.

إلى بلد اللاعودة، إلى ملك إيريشكيجال

قررت بنت سين الذهاب

إلى المسكن المظلم، مقر إيركالا[1]

إلى المقر حيث لا يخرج منه قط

الذين دخلوه

عن طريق الذهاب بلا عودة

إلى المقر حيث الواصلون إليه (هم)

محرومون من النور

ولا يقتاتون سوى الدُبال، التراب غذاؤهم

يتساقطون في الظلمات، ولا يرون النهار أبدا[2].

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن العالم السفلي له قوانينه الخاصة التي لا يحق لأي إنسان أو إله أن يتعدى عليها أو يخرقها، ومن بين هذه القوانين ما ذكره "جلجامش" لصديقه ورفيق دربه "أنكيدو"، يقول:

إذا ما نزلت من العالم السفلي

لا ترتد ألبسة نظيفة

لكي لا تعرف بأنك غريب عن المكان

لا تمتسح بدهون معطرة

لأن الرائحة التي تشهرها سوف

تجعلهم يتجمعون حولك

لا تقذف في العالم السفلي عصا رماية

---

[1] ـ **إيركلا:** إحدى تسميات العالم السفلي، (ينظر: الديوان ك 4، هامش، ص : 129).

[2] ـ الديوان، ك 4، ص 129، 130.

فالذين تصيبهم يحيطون بك

لا تشهر هراوة بيدك

لا تنتعل حذاء

لا تقبّل زوجتك المحبوبة (إن إلتقيتها)

لا تضرب قط زوجتك الممقوتة (إن إلتقيتها)

لا تقبّل ولدك المحبوب

لا تضرب قط ولدك الممقوت

وإلا فاعتراضات العالم السفلي

سوف تقبض عليك[1].

لكن "أنكيدو" خرق هذه المحظورات الواحدة تلو الأخرى، فاستولى عليه "العالم السفلي:

عند ذلك، لم يسمح لأنكيدو بالصعود

من العالم السفلي [...] إنه العالم السفلي الذي استولى عليه[2].

تظهر دلالة الانغلاق بصورة واضحة للعالم السفلي في أسطورة "عشتار تريد النزول إلى العالم السفلي"، وأولى مظاهر الانغلاق هو وجود سبع بوابات تمر عبرها الأرواح، ولكل بوابة حارس، لا يفتحها إلا بإذن الإلهة "إيريشكيجال"، فاسم الباب الأول "كانسرو"، وعيّنت الملكة الإله "نيدو" حارسا عليها ... و"كشار" للبوابة الثانية و"أنداشرما" وزوجته "نندراشرما" للبوابة الثالثة، و"إنرا" للبوابة الرابعة، و"إندككا" وزوجته "نندككا" للبوابة الخامسة، و"إندشبا" للبوابة

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 418.

[2] ـ الديوان، ك 4، ص 420.

السادسة، وإنكيكي للبوابة السابعة، وعينت شرطة من المردة والعفاريت اسمهم الـ "كالا" يطوفون بين الأسوار [1].

ولهذا العالم "مزاليج" تغلّق بهم الأبواب السبعة، وفي كل بوابة يؤخذ شيئا مما يرتديه الميت حتى يقف عاريا أمام آلهة العالم السفلي، فحين أرادت "عشتار" النزول إلى العالم السفلي فرض عليها خلع "التاج الكبير" من رأسها في البوابة الأولى، ونزع "القرطين" عن أذنها في البوابة الثانية، وجرّدت من عقد اللالئ في البوابة الثالثة، وصودر "ستر – الثديين" من صدرها في البوابة السادسة، وجرّدت من "رداء الأبهة" الذي كان يغطي جسدها في البوابة السابعة[2]، ولعل مصادرة بوّاب "العالم السفلي" لملابس وحلي "الإلهة عشتار" يعني تجريدها من قوتها الإلهية وجعلها ضعيفة من دونها. أو جعلها تدخل عارية لهذا العالم؛ لأن الكل -بما فيهم الملكة "إيريشكيجال"- عارٍ، كما يوجد احتمال آخر نستشفه من أحد المقاطع السردية في هذه الأسطورة وهو تهيأتها لاستقبال الأمراض التي تحولها الى جثة أو إلى هيكل عظمي؛ إذ تقول "إيريشكيجال" للبواب "نامتار":

اذهب يا نامتار
وأفلت عليها أمراض الستين
أمراض العين على عينها
أمراض الذراع على ذراعيها
أمراض الرجل على رجليها
أمراض الأحشاء على أحشائها
أمراض الرأس على رأسها

---

[1] ـ ينظر: خزعل الماجدي، إنجيل بابل، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص69، ص70.

[2] ـ ينظر: الديوان، ك 4، ص 133، 134.

أفلتها جميعها على كامل جسدها[1].

ولعل الإشارات الموجودة في هذا النص الأسطوري مثل:«الماء العكر، أتأسف الصبايا المخطوفات، الأمراض الغضب، الأطفال المبعدين، الشباب المنتزعين عن زوجاتهم» تعابير تحمل دلالة هذا المكان المتعلقة، وهي تعابير موحية بالأسى والسواد، وهذا أبرز ما يتصف به "العالم السفلي"،كما أن عدم السماح بخروج الداخل إليه سواء كان بشرا أم إلاها واتصاله بالآخرين تفضي إلى مثل هذا الشعور، مما يؤدي إلى انغلاق هذا المكان على عالم الأموات فقط، على النحو الذي يعكس خصوصيته من حيث مضمونه المكاني وتشكيله الفضائي.

3ـ المكان المتحول:

المقصود به تحول المكان من حالة إلى أخرى؛ أي انتقال المكان من دلالته المفتوحة إلى دلالة مغلقة، والعكس صحيح، ومثل هذا التحول نجده في الأوصاف التي تطلق على المكان المحدد، من جهة، وفي الأحداث التي تقع فيه من جهة أخرى، ففي أسطورة "قصاص بستاني أنكي الذي اغتصب إنانا"، نجد حديثا عن قرار "إنانا" ملكة السماء النزول إلى الأرض بغية تحقيق مهام ترتبط بالبشر، وبعد ذلك يظهر بستاني بشري باسم "شوكاليتودا" يهتم بأعمال البستنة إلا أن الريح والجفاف يعارضانه، فيبتدع غرس أشجار حماية تظلل وتصد الرياح، تقول الأسطورة:

في أحد الأيام، شوكاليتودا
وذلك اسم البستاني
ملأت عيناه الدموع وأصفر وجهه حزنا

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 135.

إذ كان قد روى جيدا المساكب

وبجوار المربعات أعد مجاري المياه إلا أن شيئا لم ينبت، لماذا؟

لأن ريحا عنيفة انتزعت واقتلعت كل شيء

ثم في خمسة وعشرة مواضع من البستان

يصعب الوصول إليه

غرس صفا من الأشجار الظليلة

أشجار صفصاف ذات إيراق كثيف

ظلالها في الصباح

وعند الظهيرة وفي المساء، لا تختفي أبدا[1].

وفي ظلال هذا البستان الوريف -الذي يحمل دلالة الانفتاح- حطت "إنانا" رحالها لترتاح بعد سفرها، وفي عذوبة جو الرطوبة التي حققها "شوكاليتودا" بستاني "أنكي"، نامت "إنانا"، نامت "إنانا" الجميلة وعين البستاني تراقبها، وفي غفلة منها وهي تغط في نوم عميق، تقدم منها البستاني وجامعها، ثم فرّ هاربا إلى الطرف الآخر من بستانه، وحين استيقظت "إنانا" في الصباح وعرفت ما حل بها، فتشت عن مغتصبها دون جدوى، لتقرر بعد ذلك أن تجعل "البستان، وكل مناطق البلاد" خرابا عقابا على ذلك الفعل الآثم، ليتحول "البستان والبلاد" من دلالة الأماكن المفتوحة إلى دلالة الانفلاق، تقول الأسطورة:

بسبب فرجها المهان

ملأت بالدم جميع آبار البلاد

جرت الدم

إلى أحواض البساتين كلها

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 135.

إن ذهب خادم لجمع الحطب

لم يكن يشرب سوى الدم

وإن ذهبت خادمة لجلب الماء

لم تكن تعود إلا بالدم[1].

فتتحول المدينة بعد ذلك من دلالة الانفتاح إلى دلالة الانغلاق، فتصبح مكانا ممقوتا يثير الرهبة والاشمئزاز في نفوس قاطنيها، وفي نفس هذا السياق الدلالي نجد بعض أساطير المجموعة تتحدث عن رثاء المدن، واصفة إياها كيف كانت قبل وبعد خرابها، ومن ذلك ما جاء في مرتبة مدينة "نفر"، يقول الراوي:

لماذا بدا الإله غير مكترث بمصير المدينة

فتركها تنهار

كأن لم تكن لها أية أهمية؟

لماذا طرد البهجة عن جدرانها الآجرية

وملأ بالحزن خليها ليل نهار؟

هذه هي بيوتها وتنهار وتتزعزع أسسها

وتقتلع بالفؤوس أجزاؤها

ويقضى على نسائها وأطفالها

وإذ سلبت ثرواتها فقد فقدت اتزانها

واضطرب تصرفها

وإذ سلبت أغذيتها ومشروباتها تحولت المدينة إلى أنقاض[2].

---

[1] ـ الديوان، ك 1، ص 92.

[2] ـ الديوان، ك 1، ص 372.

لقد كانت مدينة "نفر" تنعم بالرخاء والنعيم في وقت سابق، لكن شاءت الآلهة أن تدمرها وتجعلها أرضا مهجورة ومنغلقة تحمل دلالات الخراب والدمار، وفي نفس هذا السياق أيضا نجد مرثية "مدينة بابل"التي يقول فيها الراوي منتحبا:

أيتها المدينة، كان لك اسم، ولكنه تهدم مع خرابك
أيتها المدينة، كانت جدرانك قائمة
لكنك أبدت مع بلادك
الناس بعيون دامعة ينوحون رثاء لك؟
مرير حقا، تفجع مدينتها المقدسة المهدمة
معبد الإله مدمر ومدينته
أغرقتها الدموع[1].

فدلالة الانغلاق تتكشف من خلال استخدام الراوي هنا لمجموعة من المفردات الدالة على ذلك مثل: (تهدم، خراب، أبدب، دامعة، ينوحون، رثاء، مرير، تفجع، مدمر الدموع).

وفي الأخير تقول: أن لهذا النوع من الأمكنة السردية دورا كبيرا في التشكيل المكاني الأسطوري، الذي يتردد بين المكان المفتوح والمكان المغلق؛ ذلك أن بنية التحول من المفتوح إلى المغلق والعكس تضفي حركية سردية للمكان الأسطوري وتجعله أكثر قابلية لاستيعاب حركة بقية مكونات النص السردي (الزمان، والشخوص، والأحداث).

رابعا- بناء الحدث الأسطوري:

1- مفهوم الحدث:

[1] ـ الديوان، ك 1، ص 393، 394.

يمثل الحدث عنصرا مهما من عناصر القصة وأساس من أسس تكوينها؛ فهو «لازم فيها، لأنها لا تقوم إلا به»[1]، والحدث عبارة عن «مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين»[2]، أو يمكن أن نقول عنه بأنه «تغير في الحالة، يعبّر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ في صيغة يفعل أو يحدث، ويمكن أن يكون الحدث فعلا أو عملا»[3]، وتوالي الوقائع وترتيبها على وفق نظام معين، مسؤولية الراوي الذي يقوم بمهمة سرد الأحداث، وكيفية «ترتيب الوقائع التي تشكل مهمة الحدث، ترتيبا متتاليا، متوازنا أو متداخلا، أي في عرضه، خاضعا لتسلسل زمني صاعد أو متقطع أو متراجع، فأي حدث فني يخضع لنظام ترتيب معين»[4].

وعليه فالحدث هو «فعل الشخصية، وحركتها داخل القصة، وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولاسيما الشخصية، كما أن الحدث داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة، صحيح أنه بشبهه في خطوطه العامة، ولكن عنصر الخيال يدخل طرفا مهما في عملية الخلق الفني»[5].

لقد انصب اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة التي تناولت العناصر السردية المختلفة بالبحث على طرائق تشكل الأحداث في النص، وسميت هذه الطرائق بالأنساق البنائية.

2- أنساق بناء الأحداث الأسطورية:

---

(1) ـ محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة؛ أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987، ص 116.

(2) ـ عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، ص 27.

(3) ـ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 63.

(4) ـ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي؛ مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 121.

(5) ـ صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998، ص 42.

انبثقت العناية بالأنساق البنائية للأحداث وكيفية انتظامها في النصوص السردية مع الجهود التي قام بها الشكلانيون الروس، في تمييزهم بين المتن الحكائي والمبني الحكائي؛ إذ قاموا بدراسة «ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية، مثل التركيب المندرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، وواصلوا من خلال ذلك إلى تصور دقيق هام عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية، والعناصر التي تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى»[1].

وقد كشف الاستقراء الشامل لنصوص أساطير مجموعة: ديوان الأساطير: سومر وأكاد وآشور عن وجود الأنساق البنائية الآتية:

أ- نسق التتابع:

يعد هذا النسق من أقدم الأنساق البنائية ظهورا قياسا بالأنساق الأخرى؛ لأن وجوده لا يقتصر على نوع أدبي من دون آخر، إنما يشترك فيه «القص الشفاهي والملحمي وفي كتب التاريخ والحكايات الخرافية»[2]، ويقوم هذا النسق على أساس «رواية أحداث القصة جزءا بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئا من قصة أخرى»[3]، فتسير «الأحداث بشكل خطي تاريخي؛ بحيث لا تختلف عن تسلسلها في المتن»[4]، بمعنى أن هذا التتابع في الأحداث لا يعتريه أي تداخل في سير الأحداث، بحيث تأتي متسلسلة دون انقطاع في انسيابية تامة، وبذلك تأتي أحداث القصة متوالية حتى نهايتها.

---

[1] ـ صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997، ص 86.

[2] ـ مهدي جبر صبر، بناء الرواية العربية في الكويت (1962، 1988)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1992، ص 60.

[3] ـ شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ بناء السرد، ص 13.

[4] ـ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي؛ مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 108.

ويتميز هذا النسق بخضوعه لمنطق السببية، لأن «الأفعال المترابطة التي تكون الحدث تخضع مباشرة للعلاقات السببية بينها، فهي توجد وتنمو وتتطور، بفعل علاقات مترابطة فيما بينها، بحيث يكون كل منها سببا لما يليه ونتيجة لما سبقه، وبذلك تترابط هذه الأفعال نحو الذروة»[1].

كما يتميز هذا النسق أيضا بـــ«استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية، وليس الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات فحسب، إنما الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله»[2]. وبالعودة إلى أساطير المدونة، نقول أن أغلب الأساطير الواردة فيها تتبع هذا النسق، إذ تأتي أحداثها على نحو متسلسل ومتتابع من بدايتها إلى نهايتها، متبنية في ذلك مبدأ "التتابع الزمني والسببي"، ففي أسطورة "زواج مارتو" التي تقوم على البناء المتتابع يقول الراوي:

كانت نينتاب موجودة ولكن جيرتاب لم تكن موجودة بعد

كان تاج السيادة موجودا

ولكن التاج الملكي لم يكن موجودا بعد

النباتات السخية كانت موجودة لكن الرز النبيل لم يكن موجودا بعد

إذ أنه، كان في ذلك الوقت، بين المدن كافة

بلد إمارة

وبين المدن كافة

بلد الإمارة هذا كان نينتاب[3].

تبدأ الأسطورة بهذا الاستهلال، حيث يتم تحديد المكان وهو "نينتاب"، وهي مدينة تقع جنوب "بابل"، كما تم تحديد الزمان -بطريقة غير مباشرة- الزمان الذي لم تكن فيه مدينة

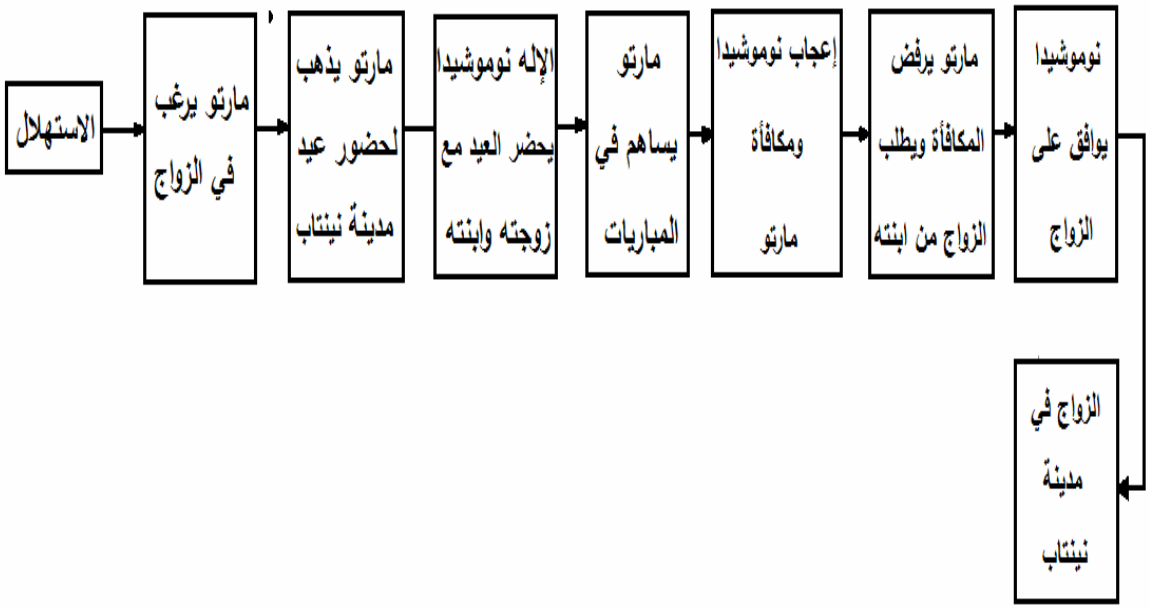
---

(1) ـ عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، مجلة أقلام، ع 09، 1988، ص 16.

(2) ـ المرجع نفسه، ص 16.

(3) ـ الديوان، ك 3، ص 23.

"جيرتاب"، والذي لم يكن فيه التاج الملكي...، وهو تمهيد سردي لما سيحدث فيما بعد "للإله مارتو"، فالحدث يبدأ من رغبة "مارتو" في الزواج، مثل أقرانه، وفي عيد المدينة، افتتن بجمال فتاة هي ابنة الإله "سيد المدينة"، وبحماسة فيها براءة وعنفوان الشباب المحب، برز في عيد المدينة حين تغلب في مصارعات العيد على خصومه ولفت الأنظار إليه، ثم رفض مكافآت إله المدينة تقديرا له، طالبا ببساطة يد ابنته الجميلة، التي من أجلها أظهر تفوق بأسه، فقبل الأب، وأنتصر حبه على الحواجز الاجتماعية التي كانت -كما هي اليوم- قائمة، فتم الزواج فعلا بين "الإله مارتو" والفتاة الجميلة "آدنيجكيدو" في مدينة "نينتاب"، ونستطيع تشكيل أحداث الأسطورة وفق الشكل الآتي:



الشكل (16) : الحدث في أسطورة "زواج مارتو"

فالأسطورة في أحداثها المتتالية والمتتابعة تشكل وحدة سردية متماسكة في عرض الأحداث، وقد جاءت متسلسلة وقائمة على مبدأ السببية، فكل فعل سردي لاحق هو رد فعل لفعل سابق، وهكذا تتعاقب الأفعال السردية حتى يصل الحدث إلى نهايته.

وفي نفس هذا السياق جاءت أسطورة "إنانا وبيلولو القديمة" التي تبدأ بالمقطع الآتي:

من أجل دوموزي أنا، سوف أسمع
في البادية مرثاتي:
سوف أسمعها حتى في أرالي-العالم السفلي
سوف أسمعها في بادتيبيرا
سوف أسمعها في دوشوبا
سوف أسمعها في المراعي:
في حظائر دوموزي[1].

قبل أن يبدأ الراوي بسرد أحداث الأسطورة، ابتدأ بالمطلع الاستهلالي أعلاه، فمهد فيه لأجواء الحدث الأسطوري فيها، فأستخدم لغة متشائمة في التعبير، تجعل المروي له يتوقع أن الحدث المسرود له لا يكتنفه سوى الحزن والألم، وهذا ما سيلاحظ خلال سرد أحداث الأسطورة، الذي يبدأ برثاء "إنانا" لــ"دوموزي" وقرارها الذهاب إلى الخطيرة، للبكاء على جثمانه، ثم تقدم لنا الأسطورة ثلاثة شخوص من سكان البادية هم: "بيلولو-القديمة"، وهي صاحبة حانة، في مكان ما من سهوب البادية وابنها "جيرجير"، وهو ماكر وذو حيلة، يعيش على السلب، يرافقه من يسمى"سيرو-البادية- ذات الأرياح"، الملقب وفقا للنص بأنه «ابن لا أحد وصديق لا أحد».

لقد كانت غاية "إنانا" ليس فقط البكاء على"دوموزي" بل السعي لضمان استمرار حياته بعد الموت، وضمان عودته، وذلك بتأمين ما يلزم من الماء المنعش، الذي يسكب في البادية من أجله، ومن الطحين الذي "ينثر أكثر فأكثر"، لكي يعود"دوموزي" من مكان اختفائه وتحقيقا لذلك تتوجه "إنانا" إلى البادية وتدخل حانة "بيلولو-القديمة"، لتحولها إلى قربة الماء المنعش

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 104، 105.

وتجعل من ابنها "جيرجير" شيطان وروح البادية، أما "سيرو" فتجعل منه من يتردد على البادية ساعيا في طلب الطحين من أجل "دوموزي"، تقول الأسطورة على لسان "إنانا":

نعم سوف أقتلك يا بيلولو

سوف أزيل اسمك

سوف تصبحين قربه الماء- المنعش

التي في البادية، لا غنى عنها

وكذلك ابنك جيرجير

سوف يصبح شيطان وروح البادية

وسيزور -البادية-ذات الأرياح

ابن لا أحد وصديق لا أحد

سوف يتردد على البادية بحثا عن الطحين

وفي كل مرة، من أجل روح دوموزي الفتى

يسكب الماء وينثر الطحين

سوف يصرخ شيطان البادية وروحها

قائلا: اسكبوا أكثر فأكثر! انثروا أكثر فأكثرا[1].

ثم يظهر بعد ذلك، طير وهو حجل البادية، يعتبر "دوموزي" سيده ويرغب بعد التفكير الاشتراك في البكاء على "دوموزي" مع أمه"سيرتور" وأخته "جيشتينانا" ومع "إنانا"، وهكذا يقوم الثلاثي النسائي، المقرب إلى "دوموزي"، برثائه والبكاء عليه.

وتمجد "إنانا" لأنها أدت واجب الحزن كما يجب على "دوموزي"، وتمجد أيضا لأنها أمّنت له الماء والطحين اللازمين:

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 109.

آه كم كانت السيدة جديرة بقرنيها

كم كانت إنانا جديرة بالراعي دوموزي

وكم اهتمت بمأوى راحته الأخير

وكم انتقمت له

وبتحويل بيلولو

كم كانت إنانا جديرة به

هذا هو نشيد أو-ليل-لا، تكريما لإنانا[1].

ب - نسق المتداخل:

ويقصد به «البناء الذي تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمان...حيث تتقاطع الأحداث وتداخل دون ضوابط منطقية، وتقدم دون اهتمام بتواليها وإنما بكيفية وقوعها»[2]، فهو إذن نسق تتداخل فيه الأحداث تداخلا لا يعتمد على التتابع الزمني فتتقاطع وتتداخل من دون ضوابط منطقية، لأجل دلالة فنية يقصدها الراوي، تتمثل في غياب الترتيب الزمني، وصب العناية على الحدث بجعله بؤرة الاهتمام، الأمر الذي يجعل هذا النسق يقف موقف الضد من نسق التتابع، وهنا تتم صياغة المتن الأسطوري على النحو الذي تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، مما يجعل المروي له يتحمل مسؤولية إعادة تنظيمها لأن الأسلوب هنا لا يقتضي أن يكون الحدث السابق سببا للاحق، بل هما متجاوران، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بالعلاقات السببية علاقات سردية بديلة[3]، مما يؤدي إلى ظهور

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 112، 113.

[2] ـ عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، ص 38.

[3] ـ ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 109، 110.

خصيصته المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، فزمن السرد يتشظى وفق ضابط فني جمالي، فالمادة الحكائية تتناثر ولا تتضح كاملة إلا بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المروي له.

تعد أسطورة "إيتانا على جناح النسر" خير أنموذج على هذا النسق؛ إذ يشير المطلع الاستهلالي إلى بداية الحياة العمرانية في البلاد وبناء المدن، في فترة لم تكن فيها الملكية قد أقيمت على الأرض، وقبل أن تنزل أسسها وشعاراتها من السماء:

رسم الآلهة المدينة

الآلهة أسسوا المدينة

وضع الآلهة أساساتها

الأنوناكي، الآلهة العظام الذين يقررون المصائر حين عقدوا مجلسهم

قرروا البلاد مصيرها

خالقو الكون الذين أوجدوا كل شيء

عينوا من أجل البشر عيد رأس السنة

ولكنهم لم يعينوا ملكا على رأس البشر[1].

ثم فجأة، يتوقف هذا المطلع الاستهلالي بسبب نقص كبير في اللوحة، وينقلنا النص بعد ذلك إلى جزء آخر وإلى عالم أخر، فنشهد عقد معاهدة صداقة بين نسر وحيّة؛ يقسمان معا أمام الإله "شمش"[2] على احترام هذا العهد، يقول النسر للحيّة:

تعالي لنعقد اتفاقا فيما بيننا

تعالي لنصبح شركاء أنا وأنت

.فتحت الحيّة فمها وقالت للنسر:

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 490.

[2] ـ **الإله شمش:** هو امتداد للإله السومري أوتو، اتخذه الأكاديون إله قوميا. (ينظر: خزعل الماجدي، إنجيل بابل، ص 49).

«ليكن ذلك وأمام شمش

لنؤدي قسم التعاهد

ولكن العقاب القاسي ضمانا له»[1].

وبعد ذلك، يلد كل منهما فراخه، النسر على قمة شجرة الصفصاف، والحيّة في ظل الشجرة نفسها، وفي كل مرة كان النسر يأتي بالغذاء لإطعام فراخه كانت تخصص حصة للحيّة وفراخها، وكذلك كانت تفعل الحيّة بالنسبة لصغار النسر.

وبعد أن كبرت فراخ النسر، وأمكنهم الطيران، بدأت تراود النسر أفكار شريرة يضمرها في قلبه، إذ قرر افتراس صغار الحيّة، ونفذ ذلك فعلا حين كانت الحيّة غائبة عن حجرها، مخالفا بذلك عهده مع حليفته وحانثا بقسمه أمام الإله "شمش":

تصور النسر في قلبه أفكارا شريرة

وعندما أضمر الشر في قلبه

قرر التهام صغار حليفته

نزل وأكل صغار الحية[2].

ولكن الإله "شمش" يعاقب النسر بتمكين الحية من الانتقام منه بانتزاع ريش جناحه ورميه في حفرة ليموت عطشا وجوعا، ولدى ندم النسر ورجائه، يشفق عليه الإله "شمش" ويرفض مساعدته شخصيا بل يوجه إليه رجلا للقيام بذلك، هذا الرجل هو "إيتانا"، وهنا ينتهي الحدث الثاني الذي يبدو مستقلا تماما عن الحدث الأول، ليبدأ الحدث الثالث مع دخول شخصية "إيتانا" مسرح أحداث الأسطورة، إذ ترسمه في حالة هم وغم شديدين، مبتهلا للإله "شمش" وراجيا منه تزويده بنبات يساعده وزوجته على الحمل، يقول الراوي:

في كل يوم كان إيتانا يسترحم شمش:

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 492.

[2] ـ الديوان، ك 4، ص 494، 495.

أي شمش، لقد أكلت خرفاني

الأكثر سمنة

وتشبعت التربة من أجلك بدم أكباشي

لقد كرّمت الآلهة واحترمت

أرواح الموتى

أعطيني النبات الذي يساعد حمل المرأة

اكشف عن العشبة التي تساعد على الحمل[1].

وهنا أيضا، يستجيب "شمش" لطلب إتيانا، ويوجهه نحو الحفرة حيث رمي النسر فيقوم "إتيانا" بتغذيته والاعتناء به لمدة سبعة أشهر إلى أن يستعيد النسر كامل قواه، وللوفاء بوعده للإله "شمش" بأن يساعد من ينقذه في كل ما يطلب، واعترافا منه بصنيع "إتينا" يعرض عليه حمله إلى السموات، وكأن النبات الذي يفتش عنه "إيتانا" لابد أن يكون متوفرا في سماء "عشتار"، لأنها تعتبر آلهة للخصب والنماء.

وتبدأ المرحلة الثانية من الصعود إلى أن تختفي الأرض نهائيا، وهنا يطلب "إيتانا" من النسر العودة إلى الأرض وعدم المتابعة، كما يشير النص الأسطوري إلى أنه يسقط لثلاث مرات متتالية، ولكن النسر في كل مرة يلتقطه ويوقف سقوطه.

وبين السماء والأرض يتركنا هذا النص بسبب انكسار اللوحة وعدم وضوح كتابتها، إلا أننا نبقى دائما متشوقين لمعرفة النهاية، وفي جزء أخير من لوحة لم يبق منها الشيء الكثير يمكن الاستنتاج على الرغم من التشويه بأن"إيتانا" عاد إلى الأرض، وربما تكون"عشتار" قد منحت له العشبة "عشبة الحمل"؛ ذلك أن اللوائح الملكية السومرية تشير إلى أن الملك "إيتانا" كان رابع

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 499، 500.

ملوك ما بعد الطوفان، من مدينة كيش، وقد خلفه في الحكم ابنه الذي دامت ملكيته حوالي 400 سنة، بعد أن كان "إيتانا" قد حكم مدة 635 سنة[1].

لقد استطاع الراوي أن يربط -ببراعة- بين الأحداث الثلاث التي بنيت عليها الأسطورة، فبعد أن مهّد بتحديد الإطار الزماني والمكاني التي وقعت فيه الأحداث ينتقل إلى الحدث الثاني، الذي ينتهي بمعاقبة النسر وحبسه في حفرة عميقة، نتيجة نكثه لوعده مع الحية، كانت الأسطورة لتنتهي لو مات النسر، لكن الراوي لم يرد ذلك؛ ذلك أن الحدث الرئيس ليس مرتبطا بالنسر في حد ذاته، بل إن محور الأسطورة هو "إيتانا"، لتنتهي الأسطورة بتحقيق "إنانا" لرغبته في الإنجاب.

ج - نسق التضمين:

وهو شكل من أشكال اشتغال صيغ الخطاب في تقاطعها وتداخلها، يتضمن إدخال قصة في أخرى، تقتحمها، وتقطع تيارها وانسيابها السردي، وقد يسمى: "سردا مؤطرا، أو "ترصيعا"، أو "سرد داخل سرد"، وقد تكون القصة المضمنة منبثقة عن القصة الأم، وناشئة عنها ولها علاقة وثيقة بها، أو قد تكون خارجة عن نطاق المتن الرئيس، مما يجعل الراوي يوقف سرد القصة الأصلية ليروي القصة الجديدة ثم يعود لإكمال قصته الأولى[2].

يختلف هذا النسق في بناء الأحداث عن نسق التداخل في أنه يقحم القصة المضمنة دون إرهاصات مسبقة أو تقديمات، فهي قصة مقطوعة لا جذور لها، تدخل بشكل مفاجئ في سرد

---

[1] ـ ينظر: طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، ص 21، 22.

[2] ـ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد والتبئير، ص 258.

القصة الأم، وقد لا تكون لها نهاية، ولا رابط ظاهريا بينها، وليس الأمر كما في نسق التداخل الذي يسعى فيه الراوي إلى تسلسل القصة المتداخلة وانسيابيتها وعدم استئناف القصة الأصلية إلا بعد تمامها، مع وجود رابط ظاهري واضح بين القصتين.

وضمن هذا النسق جاءت أسطورة "قصاص بستاني أنكي الذي اغتصب إنانا"، التي تبدأ بقرار "إنانا "ملكة السماء" النزول على الأرض بغية تحقيق مهام مرتبطة بالبشر، ثم ينتقل بعد ذلك الراوي مباشرة إلى الحديث عن "أنكي" الذي يتوجه إلى غراب يقوم بعمل البستاني وكأنه رجل، طالبا منه إتباع عملية زراعية تؤدي إلى خلق شجرة النخيل، الشجرة المقدسة:

أيها الغراب لدي ما أبلغك إياه: استمع إلي
كِحْلُ التعويذ في إوريدو
الموضوع في وعاء المرهم من اللازورد
والموجود في غرفة بيت الأمير
هذا الكحل فتته ونعّمهُ
وأزرع حبيباته بين المساكب
بجوار المستنقع -ذي- الكرّاث»
نفذ الغراب أوامر سيده[1].

ينفذ الغراب أوامر سيده "أنكي" بحذافيرها، لتخرج النخلة إلى الوجود بعد العدم:

وهكذا هذا الطائر، هذا الغراب
منفذا لأوامر سيده
جعل النخلة تظهر إلى الوجود[2].

---

[1] ـ ديوان، ك1، ص 87، 88.

[2] ـ الديوان، ك1، ص 90.

ثم يعود الراوي بعد سرده لهذه الأسطورة الثانوية إلى سرد أحداث أسطورته الرئيسة التي بدأ بها المتعلقة بقصة اغتصاب البستاني "شوكاليتودا" لإنانا وما أصاب الكون جرّاء ذلك.

د- نسق التواتر:

ويقصد به ذلك «البناء الذي تتعدد رواية الحدث فيه تبعا للرؤى»[1]، وقد تحدثنا عن هذا النسق باستفاضة في المبحث الأخير من الفصل الثالث الذي جاء بعنوان "بناء الزمن الأسطوري"[2].

وما يجدر الإشارة إليه -ضمن هذه النقطة- هو بروز التكرار كظاهرة أسلوبية متكررة في مختلف النصوص الأسطورية؛ إذ لجأ إليه الراوي من أجل شحن أساطيره بطاقة إيحائية كبيرة، وتحمله على توليد المعاني وخلق فضاءات دلالية فسيحة، تتيح له مساحة واسعة ليقول ما يريد، بل ليكشف لنا أيضا عن طريقه الأمور والأشياء والنوازع التي يعنى بها أكثر من غيرها، كما تتيح للمتلقي أمكنة متعددة يمكن أن يضع تأمله وفهمه للنص فيها، فالمتلقي المرهف الأذن يستجيب لرنين اللفظ ونغمه، وإنه قد يتأثر به تأثرا بليغا وإن خلا من المضمون والمعنى.

قد يكون التكرار مملا في وقتنا الحاضر، ولكنه كان مثيرا في ذلك الوقت، فالأطوار البدئية التي كان يعيشها الإنسان، وعقليته المحدودة التي كانت تدفعه إلى تصديق كل شيء فضلا عن انعدام الكتابة وانحصارها فقط عند القليل من الكهنة ورجال الدين، كانت أسبابا دفعته إلى مثل هذا الأسلوب، ولكي يعيد إلى ذاكرته ما يمكن نسيانه، ومن بين أشكال التكرار الواردة في أساطير المدونة، ما يلي:

1- تكرار لفظة:

---

[1] - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 111.

[2] - ينظر: ص 279.

يحقق تكرار اللفظة الواحدة إيقاعا مسايرا للمعنى ويجسمه ويعبر عنه، فتكرار اللفظة مرة ومرتين أو أكثر يمنح للأسطورة حركة إيقاعية تطرب لها الأذن ويصغي لها السمع، وتصبح هذه اللفظة مركزا دلاليا ينطلق منه الراوي ويعود إليه، مبتكرا في كل مرة علاقة لغوية جديدة تغني المعنى وترفع من قيمته «فالكلمة المكررة تقوم بدور المولد للصورة الشعرية، وهي في نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية مما يحمّل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، وتعكس هذه الكلمة في الوقت نفسه إلحاح الشاعر على دلالة معينة»[1].

ويعد هذا النوع من التكرار أكثر الأنواع انتشارا في الأساطير، ولعل تكرار أسماء الآلهة يشكل القسم الأكبر منه، فتكرار الأسماء «يعتمد بعامة على ما توحيه هذه الأسماء من قيم رمزية، وإلا فالأسماء الاعتيادية لا تحمل في تكرارها إلا قيّما قلما ترتفع إلى المستوى الفني»[2]، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "ولادة الآلهة، ومدينة دونو"، يقول الراوي:

وإذا استدارت الأرض نحو أماكاندو، ابنها
قالت له: " تعال كي أضاجعك"
فاتخذ أماكاندو، ابنها عند ذلك أمه كقرينة له
وقتل خراب أباه
أتى بعد ذلك لاخار ابن أماكاندو
الذي قتل أماكاندو، في دونو
دفنه في قبر أبيه

---

[1] ـ مدحت سعد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1984، ص 47.

[2] ـ خالد البداينة، التكرار في شعر العصر العباسي الأول، مطبعة السفير، الأردن، 2008، ص 85.

واتخذ بعد ذلك أمه البحر كقرينة[1].

كما نجد ضمن هذا النوع تكرار الألفاظ الدالة على الاسم، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "كلمة إنليل"؛ إذ تكرر لفظ "كلمتك" الدال على المبتدأ ثلاث مرات، يقول الراوي:

إن هي مسّت السماء، فهذا هو الفيض
ولئن مست الأرض : فهذا هو الرخاء
كلمتك هي النباتات! كلمتك هي الحب
كلمتك هي الفيض: حياة البلاد جمعاء! [2]

إن لتكرار الأسماء أهمية خاصة في إيجاد رابط وثيق بين أسطر النصوص الأسطورية، يُعين في تشكيل نقطة محورية تصب فيها كل العناصر التي تتشكل منها هذه النصوص.

ومن أشكال التكرار الواردة في نصوص المدونة: تكرار الألفاظ الدالة على الفعل بمختلف أزمنته، يركز الراوي مرة على صيغة الماضي، ومرة أخرى يركز على صيغة المضارع والأمر، وتركيزه على تكرار فعل معين في نصوصه الأسطورية يبرهن على وجود معنى ما يؤديه هذا التكرار، والأغلب في تكرار الأفعال أنه يعتمد على ما يحمله اللفظ من حركة أو صورة أو حدث يوحي بالتفاعل والصراع، إضافة إلى قابلية الأفعال للمزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته[3]، ومن ذلك:

ابنتي تريد إذن هدم هذا البلد
ولكن لماذا؟ إنين تريد دك هذا البلد:

---

[1] ـ الديوان، ك 2، ص 29، 30.

[2] ـ الديوان، ك 1، ص 76.

[3] ـ ينظر: محمد بن أحمد، وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتّاب، القدس، فلسطين، 1998، ص 67.

ولكن، لماذا؟

إنين تريد القضاء على الإ يبيخ: ولكن لماذا؟[1]

نستطيع القول في الأخير، أن اللفظة تتمتع بإيقاع خاص، له تأثير في الخطاب الأسطوري، وهو ما يعرف بالجرس اللفظي، «فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جرّاء تكرار العنصر الواحد»[2].

2- تكرار عبارة:

لم يقف راوي الأساطير عند تكرر الكلمات والأسماء والأفعال فقط، وإنما وظّف تكرارا آخرا هو "تكرار العبارة"، الذي يظهر «إذا ترددت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السمع»[3]، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية[4]، ومن ذلك ما جاء في قول الراوي على لسان دوموزي:

نعم يا أختي سوف أختبئ بين الأعشاب
ثم سوف أختبئ بين "النباتات الصغيرة"

---

[1] ـ الديوان، ك 3، ص 252.

[2] ـ عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص : البلاغة الأسلوبية، (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011، 2012، ص 54.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 64.

[4] ـ ينظر: مقداد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 193.

ثم سوف أختبئ بين "النباتات الكبيرة"
وسوف أختبئ بعد ذلك في الخنادق العميقة
لا تقولي لأحد أين أنا[1].

وفي قوله أيضا على لسان "إنانا" الممجدة للإله "شولجي":

أنت خلقت لتجلس على العرش اللازوردي
أنت خلقت لكي تثبت التاج على رأسك
أنت خلقت لتزين جسمك باللباس الفضفاض
أنت خلقت لكي تدثر بالرداء الملكي [2].

3- تكرار اللازمة:

تمثل اللازمة «نسقا من أنساق التكرار المنتظم، وارتباطا متجددا بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها»[3]، وهنا يجب التشديد على أن العنصر المتكرر يجب أن لا يزيد عن السطر الواحد لا أكثر، وإن زاد الأمر عن ذلك تتحول اللازمة إلى مقطع.

وكما أن اللازمة تقوم بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بتمكين «القصيدة من العودة إلى لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تصير -بحكم تراكم الأفعال- صاخبة، عنيفة، إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤياوي»[4]، ومن صورها ما جاء في أسطورة "البكاء على

---

[1] ـ الديوان، ك 4، ص 41.
[2] ـ الديوان، ك 1، ص 167.
[3] ـ شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، والقاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 148.
[4] ـ محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 129.

خراب مدينة أور وبلاد سومر"[1]، إذ ترددت اللازمة: "**تفجعك المرير حقا، إلى متى أمام سيدك**"، العديد من المرات، لتشي بدلالة الوجع والألم الذي أصاب الناس جرّاء خراب مدينتهم "أور".

4- تكرار المقطع:

وهو من أصعب وأطول أنواع التكرار، إذ «يشمل عددا من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث أن تكرار المقاطع تكرارا طويلا ... كثيرا ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية»[2]، وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى؛ «لأن للتكرار المقطعي خفة وجمالا لا يخفيان ولا يغفل أثرها في النفس؛ حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة»[3].

ومن صور هذا النوع من التكرار ما جاء في أسطورة "من أوروك إلى إريدو على سفينة السماء: زيارة "إنانا" لـ "أنكي" التي تروي أخبار تبادل الزيارات بين مدينتين: أي بين إلهي كل من المدينتين، اعترافا بالأولوية أو تقديما للولاء الموحد للبلاد أو نقلا لكنوز حضارية من مدينة لأخرى، وهذا ما حدث حين غادرت "إنانا" مدينتها "أوروك" متجهة إلى مدينة "إريدو" لزيارة "الإله أنكي"، لتعود محملة بما يسمى الـ "مو" الذي يقصد به «كل ما من شأنه ضمان سير نظام الكون والظواهر الحضارية التي تعبر عنها قوانين ونماذج لها ديمومة الآلهة»[4]، إلا أن "الإله

---

(1) ـ ينظر: الديوان، ك 2، ص 387.

(2) ـ عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982، ص167.

(3) ـ عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978، ص 166.

(4) ـ الديوان، ك 3، ص 194.

أنكي" يندم بعد ذلك على سخائه ويريد استرداد الـ "مو" محاولا منع السفينة من الوصول إلى "أوروك" لكن السفينة تبلغ مرفأها على الرغم من ذلك، بفضل تدخل "نينشوبور" مساعدة "إنانا"، ففي هذه الأسطورة تكرر المقطع السردي التالي ست مرات كاملة:

ما حدا بأبي

أن يبدل إرادته نحوي

لماذا أخلف وعده لي؟

ودنس أوامره الواضحة لي

هل قال لي كلمته وهو في حالة سكر؟

هل توجه إلي مغرّرا؟

هل كان ينافق

حين استشهد بسلطانه وبالأبسو

هل أرسلك خيانة منه لي[1].

نستنتج في الأخير أن تعدد صور التكرار في النصوص الأسطورية المختلفة يجعل منه واحدا من أهم الظواهر الأسلوبية التي لجأ إليها الراوي عند بناء نصه الأسطوري، فهو يكشف عن مختلف الأبعاد الدلالية التي يرغب في إيصالها إلى المتلقي؛ إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النص والعمل على تلاحم أجزائه وتماسكه.

---

[1] ـ الديوان، ك 3، ص 216.

الخاتمة

توصل البحث إلى عدد من النتائج، لعل أهمها:

1ـ لقد نزع الراوي في مجموعة: ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور إلى توزيع أساطيره على ست رواة، هم: (الراوي العليم بكل شيء، والراوي الشاهد، والراوي الداخلي الذي يستخدم ضمير المتكلم، والراوي الداخلي الذي يستخدم الرسائل، والراوي الداخلي الذي يستخدم صيغة الشخص الثالث، والراوي الثنائي)، يتناوبون على سرد مختلف الأساطير، وقد أدى هذا التعدد في الرؤى إلى تنويع المادة الأسطورية.

2ـ استثمار الراوي التعدد الصيغي في إثراء أساطيره بألوان متعددة من الخطابات السردية، فجاءت الصيغ السردية وفق ثلاث صيغ كبرى تتفرع عنها سبع صيغ سردية، هي: صيغة الخطاب المعروض، وتتفرع عنها ثلاث صيغ هي: صيغة الخطاب المعروض المباشر وصيغة الخطاب المعروض غير المباشر، صيغة الخطاب المعروض الذاتي، وصيغة الخطاب المنقول، وتتفرع عنها صيغتين، هما: صيغة الخطاب المنقول المباشر، و صيغة الخطاب المنقول غير المباشر، وصيغة الخطاب المسرود، وتتفرع عنها صيغتين، هما: صيغة الخطاب المسرود الموضوعي، وصيغة الخطاب المسرود الذاتي. مما جعل خطاب أساطير الديوان تتشكل في بنية ديمقراطية لا يهيمن عليها خطاب واحد بقدر انفتاحها على خطابات أخرى تتسلل إليها.

3ـ يمكن تمييز حضور المروي له في النصوص الأسطورية المختلفة من خلال الإشارات الآتية:

أ – المقاطع السردية التي يشير فيها الراوي مباشرة إلى المروي له .
ب – تعيين سمة للمروي له، أو صفة دالة عليه.
ج – الإشارة بضمير المخاطب أثناء الكلام، أي من خلال علامات الـ "أنت".

د – المروي له المشارك في الأحداث، قد يتبادل الحوار بينه وبين الراوي فيبرز المروي له الممسرح في النص.

هـ - تعليقات وشروح الراوي.

و – الانفعال والتأثر اللذان ينعكسان على المروي له أثناء سرد أحداث الأسطورة ويتجلى ذلك عند ظهور المروي له الممسرح.

ز – قد يبرز بشكل غير مباشر بواسطة مناداة الراوي له، أي على طريق استخدام أسلوب النداء.

4ـ على الرغم من حضور المروي له المتزامن مع حضور الراوي، فإنه لا يتخذ مظهرا واحدا في حضوره في النص السردي الأسطوري، فحضور المروي له يتمظهر في ثلاثة صور تختلف النصوص الأسطورية في درجة استخدامها لها، وهذه الصور هي:

أ – حضور صريح / مباشر يسمى: المروي له الممسرح.

ب – حضور ضمني / غير مباشر يسمى: المروي له غير الممسرح.

ج – حضور متعدد يسمى : المروي له المتعدد.

5ـ يرتكز التنويع الثنائي (ممسرح/ غير ممسرح) لأنماط حضور المروي له في النصوص الأسطورية أساسا على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردي، وهو علاقة المروي له بالمروي، فإذا كان المروي له أحد شخوص الأسطورة، يساعد على تصاعد أحداثها وتطورها بدخوله في علاقات متجاذبة بين بقية الشخوص الأسطورية فنحن أمام مروي له ممسرح أما إذا لم يكن المروي له أحد الشخوص داخل بنية الأسطورة السردية يصبح مرويا له غير ممسرح.

6ـ برع الراوي في رسم الشخوص المحركة لأحداث نصوصه الأسطورية، إذ خصها بقدر كبير من التميز، فجاء الوصف دقيقا مفصلا، حتى وان قدمها في قالب يحفه بعض الغموض مما

أتاح للمروي له فرصة تجسيد نماذج لهذه الشخوص الأسطورية في ذهنه والتعلق بها، مما يسهم في توليد الفضول لمعرفة تفاصيل ما ستقوم به من أفعال وأحداث.

7ـ لا تتحقق بنية الشخصية لحظة بداية المسار السردي للأساطير، بل تتشكل من وحدات سردية مبثوثة على طول المتن الأسطوري، يتكفل المروي له بتجميعها حتى تكتمل تركيبا ودلالة. كما كشفت لنا عناصر التجلي النصي (الأبعاد: الفيزيولوجية والداخلية والاجتماعية) عن تشكيل السمة الدلالية للشخصية الأسطورية ضمن سياق أساطير الديوان.

8ـ وفّق الراوي في الربط بين الزمان والمكان، وتأكيد العلاقة بينهما وتشابكها في تسيير أحداث الأساطير، والانتقال عبرها دون قيود تفرض على حركته، مع مراعاة وحدة العمل الفني وتماسكه، وقد يرجع السبب في ذلك إلى رغبة الراوي في الخروج على النمط التقليدي في ترتيب الأحداث وتسلسلها زمانيا ومكانيا لغاية فنية تتمثل في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام، وتحويل انتباه المروي له من متابعة التسلسل التقليدي "وماذا بعد؟" إلى السببية والكيفية "لماذا؟ وكيف؟"، مما يعطي الأحداث في الأساطير حركية وحيوية، كما يثير خيال المروي له في انتقال هذه الأحداث من الحاضر إلى الماضي ثم الانتقال إلى المستقبل ثم العودة من المستقبل إلى الحاضر أو الماضي وهكذا.

9ـ حضر الزمان في أساطير الديون في ثلاث صور، هي: الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) والديمومة والتواتر، ففي الصورة الأولى اعتمدت بعض أساطير الديوان كليا على الترتيب الزمني ـ الزمن الخطي ـ للأحداث، من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، كما جاءت بعض الأساطير معتمدة على تقنية الاسترجاع، بهدف تذكير المروي له بأحداث يراها الراوي مهمة في سير أحداث أسطورته، وقد استخدم الراوي أيضا تقنية الاستباق في شكل أحلام ورؤى من أجل تقديم بعض شخوصه وإبراز دورها المتميز في أسطورته، أما الصورة الثانية فقد استخدم الراوي المدة الزمنية بكل تقنياتها في أساطيره، فقد نوّع بين أساليب تسريع السرد (التلخيص والحذف)

وإبطائه (المشهد والوقفة الوصفية)، أما الصورة الأخيرة من حضور الزمن في الأساطير هي: التواتر، الذي جاء بصيغ ثلاث، هي: السرد المفرد/السرد المفرد المكرر، السرد المكرر، السرد التكراري المتشابه.

10ـ لقد سمح التمرد على خطية التسلسل التقليدي للزمن للراوي بالوقوف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي، وبهذا تحدد مدة السرد (من حيث السرعة والبطء)، عبر إقامة العلاقة بين حجم القصة وزمن سردها، ففي إبطاء السرد اعتمد الراوي تقنيتي المشهد الحواري والوقفة الوصفية، إذ امتد زمن السرد الأسطوري مقابل قصر زمن القصة، أما تسريع السرد فاعتمد على تقنيتي الحذف والتلخيص، إذ أشار الراوي إلى مدة الأحداث في إشارات زمنية صريحة حينا وتجاوز بعض الأحداث حينا آخر، فأسقط فترة زمنية معينة قد تطول أو تقتصر من زمن القصة بغية الإيهام بمرور الزمن، وخلق مدى زمني يستدعي وجوده في زمن القصة مقابل حذفه أو اختصاره في زمن السرد الأسطوري، وبذلك يؤدي الراوي وظيفة مزدوجة فنية ولغوية، من خلال إقناع المروي له بواقعية الأسطورة، وتحقيق بلاغة الإيجاز في الوقت نفسه، مما يمنح الأسطورة تماسكا في بنيتها الشكلية والفنية.

11ـ كشف الحوار عن الحدث الأسطوري ونموه وتطوره، وتنمية الصراع داخل النص الأسطوري، فمن خلاله تتطور العلاقات بين الشخوص الأسطورية لينشأ الصراع بينهما وتتأزم الأوضاع لتصل إلى ذروتها ثم يأتي الحل بعد ذلك، وقد عمل أيضا على إيهام المروي له بواقعية الأحداث الأسطورية، ويعطيه إحساسا بالمشاركة في الفعل، ذلك أن الحوار يصف أدق تفاصيل الأحداث كأنها تعاش فعلا، وقد جاء سلسا في مختلف أساطير المدونة بحيث لا يشعر المروي له بالنشوز والعشوائية.

12ـ تتحدد وظائف الوصف في وظيفتين أساستين: الوظيفة الأولى التي أخذت عن البلاغة التقليدية سمة التزيين والزخرف، أما الوظيفة الأخرى فإنها تتخذ من الوصف عنصرا أساسيا في تفسير الرموز والحمولات التي يحملها النص، وربطها بنيويا بالوحدات السردية الأخرى.

13ـ استخدم الراوي أساليب فنية متعددة في سرده لأساطيره؛ إذ تعامل مع هذا السرد تعاملا ذكيا، من جهة اختيار الحدث، الذي يعد من مكونات السرد، ومن جهة بنائه وطريقة تقديمه للمروي له؛ إذ اعتمد مجموعة انساق بنائية اتخذت الأشكال الآتية: نسق التتابع الذي يتميز بالوضعية الاستهلالية، التي تمهّد للحدث بتحديد مكانه وزمانه، وخضوع تشكيله لمنطق السببية، فالأحداث توجد وتنمو وتتطور بفعل علاقات مترابطة فيما بينها؛ إذ يكون كل منها سببا لما يليه ونتيجة لما سبقه، أما النسق المتداخل فيغيب فيه التسلسل الزمني للحدث، حيث تتقاطع الأحداث وتتداخل من دون ضوابط منطقية، وتقدم من دون الاهتمام بتواليها، أما نسق التضمين فهو يتضمن إدخال قصة في أخرى، تقتحمها، وتقطع تيارها وانسيابها السردي، وقد تكون القصة المضمّنة منبثقة عن القصة الأم، وناشئة عنها ولها علاقة وثيقة بها، أو قد تكون خارجة عن نطاق المتن الرئيس، وفي نسق التواتر تتعدد رواية الحدث الواحد عدة مرات.

14ـ ساهم التكرار ـ بمختلف أنواعه ـ في تأكيد المعاني وترسيخها في ذهن المروي له، كما ساهم أيضا في بناء إيقاع داخلي حقق انسجاما موسيقيا خاصا تميزت به مختلف النصوص الأسطورية.

15ـ يحق لنا بعد هذه الدراسة أن نعيد طرح إشكالية لطالما طرحها كل من اشتغل على الأساطير بالدراسة والتحليل، وهي: "إذا كانت هذه النصوص الأسطورية على هذا القدر من الثراء اللغوي والتعبيري والفكري، فكيف نستطيع تقويم الإنسان البدئي؟ هل من خلال هذه النصوص أم من خلال ما نقلته لنا مختلف المصادر التاريخية من أدلة وبراهين تدل على عقليته المتخلفة؟"، ليبقى هذا التساؤل مطروحا إلى غاية إشعار آخر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

ـ المصادر:

ـ قاسم الشواف:

ـ ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، ك1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1996.

ـ ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، ك2، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1997.

ـ ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، ك3، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1999.

ـ ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، ك4، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2001.

ـ المراجع العربية:

ـ إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001، ص 25.

ـ إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر.

ـ إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

ـ أبو الفدا إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: حامد أحمد طاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، ط2، 2010.

ـ أحمد أبو حاقة، فن الشعر الملحمي، دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1960.

ـ أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، ط1، 2002.

ـ أحمد أمين سليم، دراسات في تاريخ الشرق الأدنى القديم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1989.

ـ أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1967.
ـ أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، لبنان، 1987.
ـ أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والتوزيع، دار التوحيدي، الرباط، المغرب، 2009.
ـ أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي؛ مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1996.
ـ أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت، 1979.
ـ أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
ـ الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
ـ آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.
ـ أوريدة عيود، المكان في القصة الجزائرية الثورية؛ دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر، دت.
ـ باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.
ـ بنهان حسون السعدون، تشكيل في الخطاب السردي، قراءات في السرديات العراقية المعاصرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
ـ جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

ـ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1970.

ـ حاتم الصكر، مرايا نرسيس؛ الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

ـ حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

ـ حربي نعيم محمد الشبلي، المكان في شعر أبي العلاء المعري، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2004.

ـ حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965، 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

ـ حسن العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987.

ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي الغربي، بيروت الدار البيضاء، لبنان ـ المغرب، ط1، 1990.

ـ حسن فاضل جواد:

ـ الأخلاق في الفكر العراقي القديم، بيت الحكمة، بغداد، العراق، 1999.

ـ حكمة الكلدانيين؛ مقدمات ونصوص، بيت الحكمة، بغداد، العراق، 2000.

ـ حسن مجيد الربيعي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

ـ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

ـ حسن نعمة، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994.

ـ حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، الأردن، ط2، 1974.

ـ حسين خمري، بنية الخطاب النقدي، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991.

ـ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993.

ـ خزعل الماجدي، إنجيل بابل، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

ـ خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

ـ دليلة مرسلي، وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط1، 1985.

ـ رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، دت.

ـ سامي سعيد الأحمد، المعتقدات الدينية في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1988.

ـ سعد العبد الله الصويان، ملحمة التطور البشري، دار مدارك للنشر، بيروت، لبنان، 2013.

ـ سعد عبد الحسين العتابي، الملحمية في الرواية العربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2001.

ـ سعيد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2000.

ـ سعيد يقطين:

ـ تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت ـالدار البيضاء، ط1، 1989.

ـ قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

ـ سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت.

ـ سمير روحي الفيصل، الرواية العربية؛ البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

ـ شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1994.

ـ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.

ـ شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، والقاهرة، مصر، ط1، 2006.

ـ صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997.

ـ طلال خليفة سلمان، الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 2012.

ـ طه باقر:

ـ المقدمة في الأدب القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1976.

ـ مقدمة في أدب العراق القديم، مطبعة البيان، بغداد، العراق، 1973.

ـ عباس فيصل، الفلسفة والإنسان؛ جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

ـ عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

ـ عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

ـ عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج 2، ط1، 1984.

ـ عبد الرحمن بوزيدة، جمال معتوك، وآخرون، قاموس الأساطير الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2005.

ـ عبد الرحيم الكردي:

ـ الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996.

ـ السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

ـ عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، ط 1، 2003.

ـ عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008.

ـ عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة والإشهار، الجزائر، 2009.

ـ عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

ـ عبد الله إبراهيم:

ـ البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1994.

ـ السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

ـ المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ـ عبد المالك مرتاض:

ـ تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

ـ في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

ـ عبد الواحد فاضل علي، عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.

ـ عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

ـ عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985.

ـ عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، دت.

ـ عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978.

ـ عفت محمد الشرقاوي، أدب التاريخ عند العرب، فكرة التاريخ: نشأتها وتطورها، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973.

ـ علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1983.

- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.
- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008.
- عمران خضيرا الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982.
- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي؛ تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
- فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1992.
- فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1997.
- فراس السواح:
- الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
- جلجامش؛ ملحمة الرافدين الخالدة: دراسة شاملة مع النصوص الكاملة وإعداد درامي، دار علاء الدين، سورية، ط1، 1996.
- كنوز الأعماق؛ قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، 1987.

ـ مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، لبنان، ط4، 1985.

ـ فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

ـ فضيلة عبد الرحيم، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009.

ـ قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

ـ قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات البحوث الإنسانية، القاهرة، مصر، ط2، 2001.

ـ قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، منشورات جامعة بغداد، العراق، ط1، 1980.

ـ مجدي محمد، الأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1995.

ـ مجموعة من المؤلفين، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ج3، دار الحوار، سوريا، ط1، 1992.

ـ محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011.

ـ محمد إسماعيل قباري، علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ج 2، ط2، دت.

ـ محمد الخطيب، الإثنولوجيا، دراسة عن المجتمعات البدائية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دت.

ـ محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1993.

ـ محمد الساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

ـ محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية؛ بحث في الدلالة، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2006.

ـ محمد العمادي أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت.

ـ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي؛ دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

ـ محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

ـ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2011.

ـ محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

ـ محمد خليفة حسن أحمد، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة كلكامش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1988.

ـ محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة؛ أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987.

ـ محمد سويرني، النقد البنيوي والنص الروائي،؛ نماذج تحليلية من النقد العربي؛ الزمن الفضاء السرد، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

ـ محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، دت.

ـ محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي؛ دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.
ـ محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 1992.
ـ محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008.
ـ محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على معاني التعاريف، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
ـ محمد عبد المعين خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط4، 1980.
ـ محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
ـ محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
ـ محمد علي الشوابكة، ثنائيات في السرد، دراسات في المبنى الحكائي العربي، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2012.
ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.
ـ محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة، بيروت، لبنان، 1981.
ـ محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985.
ـ محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1995.
ـ محمد نجيب العماني، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2005.

ـ محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966.
ـ محمود ذهني، تذوق الأدب؛ طرقه ووسائله، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دت.
ـ محمود عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
ـ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
ـ مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالاته؛ نظم النص التخاطبي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2001.
ـ مصطفى علي الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات، مطبعة دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1955.
ـ مهدي جبر صبر، بناء الرواية العربية في الكويت (1962، 1988)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1992.
ـ موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي؛ في التنظير والممارسة، دار النهار، بيروت، ط1، 1979.
ـ مؤيد عباس العيثاوي، على هامش الأسطورة، مجلة الطليعة الأدبية، العراق، ع4، 2002.
ـ ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2007.
ـ ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
ـ نبيلة إبراهيم:
ـ أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، دت.

ـ الأسطورة، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1979.
ـ نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
ـ نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.
ـ هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
ـ هبو أحمد، تاريخ الشرق القديم (2)، بلاد ما بين النهرين (العراق)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1996.
ـ وداد الجوراني، الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم، دار الشؤون الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
ـ وميض الجبوري، أدب الحكمة في وادي الرافدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2000.
ـ يحي الجبوري، شعر عبد الله بن الزبعرى، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
ـ يحي عارف الكبيسي، المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشروق الثقافية، بغداد العراق، 2009.
ـ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.
ـ يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربي، القاهرة، مصر، 1977.

ـ المراجع المترجمة:

ـ أ. أمندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
ـ إ. جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى القديم، تر: يوسف شلب الشام، دار التوحيدي للنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998.

ـ أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص 39.

ـ إريك فروم، اللغة المنسية، تر: حسن القبسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.

ـ أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر، دمشق، سوريا، 2000.

ـ بول. ب ديكسون، الأسطورة والحداثة، حول رواية دون كازمورو، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998.

ـ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1972.

ـ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2000.

ـ تزيفطان تودوروف:

ـ الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

ـ مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992.

ـ جاك لومار، مدخل إلى الاثنولوجيا، تر: حسن القبسي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

ـ جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، 1977.

- جورج كونتينو، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، تر: سليم طه وبرهان عيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، العراق، ط2، 1986.

- جورج لوكاتش:

- الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1989.

- دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 1972.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخران، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.

- جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

- جيمس فريزر، أدونيس وتموز، راجعه: جبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

- ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

- ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

- دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.

ـ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار العارف، مصر، ط2، 1975.

ـ رولان بارث:

ـ مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993.

ـ الأسطوريات، أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دت.

ـ رولان بورنوف، وريـال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1991.

ـ رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

ـ سين أولتنبرد، ليزلي لوميس، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الحرية للطباعة، العراق، ط1، 1993.

ـ شارل بلا، مقال حكاية، دائرة المعارف الإسلامية، إعداد: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الشعب، مصر، دت.

ـ ص. نوح كرميل، أساطير سومر وأكاد، تر: المجيد يوسف عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، 1974.

ـ فرانكفورت، وآخرون، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1960.

ـ فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

ـ فون ديرلاين فريديريش، الحكاية الخرافية، نشأتها ومناهج دراستها فنيتها، تر: نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، مصر، 1959.

ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013.

ـ ك. ك رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، 1984.

ـ كلود ليفي ستراوس، الإناسة البنيانية، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1995.

ـ كولن ولسون، وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992.

ـ م. ف ألبيديل، سحر الأساطير، دراسة في الأسطورة ـ التاريخ ـ الحياة، تر: حسان ميخائيل اسحق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط2، 2008.

ـ مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

ـ مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

ـ مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

ـ مرسيا إلياد:

ـ الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004.

ـ مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

ـ نور الدين طولبي، الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

ـ هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، 1972.

ـ ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، العراق، 1998.

المراجع الأجنبية:

- A. Moles; E. Rohmer, psychologie de l'espace. paris. costerman. 1972.

ـDujardin. Edouard. Le monologue intérieur libre. od messin. Paris. 1931.

- G. Minais , Le monde des morts; dans: Encyclopèdie des relegions. T. 2, 2 ed. Bayardi Editions 2000.

ـ Jean Bouillon, Temps et roman, Gallimard, Paris, 1946.

- M. Hulin, La face cachée du temps L'imaginaire de L'au-dela, Fayard. Paris. 1985.

ـ Narman Friedman, Point of view fiction, The development of a critical concept on the theory of the novel, Philip stevick, The free press, New Yourk, USA, 1967.

ـ Thomas Bolfinch, Mythology of Greece and Rome, USA.

المعاجم والقواميس العربية:

ـ ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، كتاب جمهرة اللغة، ج3، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط 1، 1345 هـ.

ـ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

ـ أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، دت.

ـ أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج 2، ص 2006.

ـ أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مطبعة مصر، مصر، 1960.

ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

ـ إميل بديع، وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

ـ دار المشرق، المنجد في اللغة والأعلام، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط31، 1991.

ـ شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا؛ أنجليزي ـ عربي، منشورات جامعة الكويت، ط1، 1981.

ـ علي بن حامد الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1983.

ـ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002.

ـ لويس شيخو، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 34، 1994.

ـ مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
ـ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، 1972.
ـ محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 1993.
ـ محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995.
ـ محمد مرتضى الزبيدي، معجم تاج العروس في جواهر القاموس، تح: محمود محمد الطناحي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1976.
ـ نخبة من الأساتذة والمثقفين، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض ، السعودية، ج14، 1999.
ـ هنري س عبودي، معجم الحضارات السامية، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، ط2، 1991.

المعاجم والقواميس المترجمة:

ـ إيكه هولكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، تر: محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1973.
ـ ماكس شابيرو، ورودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط3، 2008.

المعاجم والقواميس الأجنبية:

_O. Ducrot et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du la languge.

-Algirdas Julien Griemas et Joseph courts, Semiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langauge ; hachete livre. Paris, France. 1993.
-Jan Harold Brunvard, American Folklore, An Encyclopedia, S.V Supersitition.

المجلات والدوريات:

- أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويت، ع3، مج16، 1985.
- أحمد مرشد، جدل الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، ع 22، 1992.
- حافظ صبري، الحداثة والتجسيد والمكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع 4، يوليو 1984.
- زهير محمد حسن، عالم الزمان – المكان – العدد عند قدماء العراقيين، مجلة آفاق عربية، العراق، ع 8، 1984.
- سمير روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع 306، تشرين الأول 1996.
- سوزان لانجر، جذور الأسطورة، تر: عبد الودود محمود العلي، مجلة آفاق عربية، العراق، ع2، 1991.
- صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع60، 1998.
- عادل جاسم البياتي، البطل الأسطوري والملحمي، مجلة آفاق عربية، العراق، ع9، 1976.
- عبد الرحمن الخانجي، اللغة الزمن؛ دائرة الفوضى، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2، مج2، 1982.

ـ عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2، 1993.

ـ عبد العزيز لعمول، مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع 13، نوفمبر 1988

ـ عبد المجيد زراقط، الزمن وآلية السرد في رواية الظل والصدى، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع353، أيلول 2000.

ـ نظيرة الكنز، في الأسطورة والأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل الأدبي، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ع1، 2007.

ـ يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف باء، العراق، ع 6، 1976.

ـ حافظ صبري، الحداثة والتجسيد والمكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج4، ع4، يوليو 1984.

ـ الرسائل والأطروحات:

ـ شوقي زقادة، الشخصيات في السير الشعبية، دراسة لبنياتها وخصائصها، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: الأدب الشعبي، (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008.

ـ عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص : البلاغة والأسلوبية، (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011، 2012.

ـ المواقع الالكترونية:

ـ www.Fikrwanakd.Aljabriabed.net.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ- ح
المدخل: الأسطورة: مفاهيم وتحديدات.	01 - 56
تمهيد:	02
أولا:مفهوم الأسطورة:	04
1ـ الأسطورة في المقاربة المعجمية:	04
2ـ الأسطورة في المقاربة الاصطلاحية الغربية:	09
3 ـ الأسطورة في المقاربة الاصطلاحية العربية:	13
ثانيا: نشأة الأسطورة:	20
ثالثا: أنواع الأسطورة:	28
رابعا: وظائف الأسطورة:	33
خامسا: أهمية الأسطورة:	41
سادسا: خصائص الأسطورة:	45
سابعا: علاقة الأسطورة بالسرود الشعبية:	48
الفصل الأول: الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات	57 - 137
تمهيد:	58
أولا: مفهوم السرد:	58
1ـ لغة:	58

2ـ اصطلاحا:	60
ثانيا: الرؤية السردية: الأنواع والتجليات.	64
1ـ مفهوم الرؤية السردية:	64
أـ لغة:	64
ب ـ اصطلاحا:	66
جـ ـ الراوي:	69
2 ـ أقسام الرؤية السردية:	71
1.2 ـ الرؤية الخارجية:	78
أـ الراوي العليم بكل شيء.	79
ب ـ الراوي الشاهد.	86
2.2- الرؤية الداخلية:	91
أ- الرؤية الداخلية باستخدام ضمير المتكلم:	92
ب- الرؤية الداخلية باستخدام الرسائل:	95
ج- الرؤية الداخلية باستخدام صيغة الشخص الثالث:	99
3.2 - الرؤية الثنائية:	101
ثالثا - الصيغ السردية:	104
أولا: صيغة الخطاب المعروض:	107
1 - صيغة الخطاب المعروض المباشر:	107
2 - صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:	111
3 - صيغة الخطاب المعروض الذاتي:	113

ثانيا: صيغة الخطاب المنقول:	115
1- صيغة الخطاب المنقول المباشر:	115
2- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:	117
ثالثا: صيغة الخطاب المسرود:	119
1- صيغة الخطاب المسرود الذاتي:	119
2- صيغة الخطاب المسرود الموضوعي:	121
رابعا ـ وظائف الراوي:	124
خامسا ـ المروي له:	126
1 – المروي له الممسرح:	129
2 – المروي له غير الممسرح:	132
3 – المروي له المتعدد:	135
الفصل الثاني: بناء الشخوص الأسطورية	**138 - 206**
تمهيد:	139
أولا: مفهوم الشخصية:	139
أ ـ لغة:	139
ب ـ اصطلاحا:	142
ثانيا: تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث:	144
1- تصنيف فلاديمر يروب:	144
2- تصنيف ألجيرداس جوليان غريماس:	145

3 ـ تصنيف تودوروف:	146
4 ـ تصنيف فيليب هامون:	148
ثالثا: صفات الشخوص الأسطورية:	149
1- البعد الفيزيولوجي (الخارجي):	149
2- الأبعاد الداخلية (النفسية):	157
3ـ البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):	164
رابعا: دلالة الأسماء:	174
خامسا: وظائف الشخوص الأسطورية:	181
سادسا: - أشكال تقديم الشخوص الأسطورية:	189
1- التقديم المباشر (طريقة الإخبار) Telling :	190
2- التقديم غير المباشر (طريقة الكشف والعرض) Showing:	194
سابعا: أصناف الشخوص الأسطورية:	196
1- الشخوص ذات المرجعية التاريخية:	197
2 – الشخوص ذات البعد التخييلي:	200
3 ـ الشخوص ذات البعد العجائبي:	203
الفصل الثالث: بناء الزمن الأسطوري	**207- 290**
تمهيد:	208
1 ـ مفهوم الزمن:	210
أـ لغة:	210

ب ـ اصطلاحا:	212
2 ـ أقسام الزمن:	214
3 - مستويات الزمن السردي:	216
أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) Ordre:	216
i ـ حالة التوازن المثالي Parallisme idial:	217
ii- الاسترجاع Analepsie:	220
III - الاستباق Prolepse:	233
ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد) La durée :	240
1- تسريع السرد:	242
أ- التلخيص: Résumé:	243
ب- الحذف Ellipse :	249
2 – تبطيء السرد:	257
أ – المشهد (الحواري) Scène :	257
ب – الوقفة الوصفية Pause:	270
ثالثا: محور التواتر Fréquence:	279
1 – السرد المفرد Récit singulatif / السرد المفرد المكرر Singulatif rèpititif :	280
2 – السرد المكرر Récit Répétitif:	283
3 – السرد التكراري المتشابه Itératif:	287
الفصل الرابع: بناء المكان والحدث الاسطوريين.	360 - 291

تمهيد:	292
أولا: مفهوم المكان:	292
1 – لغة:	292
2 - اصطلاحا:	295
ثانيا: أقسام المكان عند النقاد:	302
1 ـ المكان عند النقاد الغربيين:	303
2 ـ المكان عند النقاد العرب:	307
ثالثا- أقسام المكان الأسطوري:	308
1- المكان المفتوح:	311
2- المكان المغلق:	331
3 ـ المكان المتحول:	337
رابعا- بناء الحدث الأسطوري:	340
1ـ مفهوم الحدث:	340
2- أنساق بناء الأحداث الأسطورية:	341
أ- نسق التتابع:	342
ب - نسق المتداخل:	347
ج - نسق التضمين:	352
د- نسق التواتر:	353
خاتمة	361
قائمة المصادر والمراجع	368

ملخص:

تدور هذه الأطروحة حول موضوع: **بناء السرد الأسطوري؛ بحث في تقنياته وأساليبه؛ مجموعة: ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور أنموذجا،** وقد اشتملت على مدخل وأربعة فصول وخاتمة، ففي **المدخل** الموسوم بعنوان: "**الأسطورة: مفاهيم وتحديدات**"، حاولنا فيه استكناه مفهوم الأسطورة، ونشأتها وأنواعها ووظائفها، وأهميتها، وخصائصها، مبرزين في الأخير علاقتها بمختلف السرود الشعبية الأخرى.

ففي **الفصل الأول،** الموسوم بعنوان: "**الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات**"، تتبعنا فيه مختلف المفاهيم التي قدمها النقاد العرب والغربيين لمصطلحي: السرد والرؤية السردية، ثم انتقلنا بعد ذلك للبحث عن مختلف أنواع الرؤى السردية المتجلية في نصوص المدونة، لنمر بعد ذلك لدراسة الصيغ السردية المتعددة التي جاء بها خطاب الأسطورة، لنصل في آخر الفصل الأول إلى دراسة تمظهرات المروي له المتعددة في خطاب هذه الأساطير.

أما في **الفصل الثاني،** الموسوم بعنوان: "**بناء الشخوص الأسطورية**"، فقد درسنا فيه سبعة مباحث، هي: **أولا:** مفهوم الشخصية، **ثانيا:** تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث، **ثالثا:** صفات الشخوص الأسطورية، **رابعا:** دلالة الأسماء، **خامسا:** وظائف الشخوص الأسطورية، **سادسا:** أشكال تقديم الشخوص الأسطورية، **سابعا:** أصناف الشخوص الأسطورية.

أما في **الفصل الثالث،** الموسوم بعنوان: "**بناء الزمن الأسطوري**"، فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث: ففي **المبحث الأول** تتبعنا مفهوم الزمن عند مختلف العلماء والفلاسفة والنقاد، لننتقل في **المبحث الثاني** لدراسة أقسام الزمن، لنصل في آخر الفصل الثالث إلى **المبحث الأخير** المتعلق بـ "**مستويات الزمن السردي**"؛ حيث توقفنا عند محور الترتيب الزمني(المفارقات الزمنية) المتمثلة في الاسترجاع وتفرعاته، والاستباق وأنواعه، والبحث عن الدلالات التي أنتجاها في سيرورة الحبكة السردية للأساطير، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة محور الديمومة (مدة السرد) الذي يدور في فلك تقنيتي تسريع السرد وإبطائه، كما تناولنا محور التواتر، من خلال دراسة أشكاله المتعددة الواردة في مدونة الدراسة.

أما في **الفصل الرابع** والأخير، الموسوم بعنوان: "**بناء المكان والحدث السرديين**"، فقد قسمناه إلى أربعة مباحث، ففي **المبحث الأول** استقصينا مفهوم المكان لغة واصطلاحا، لننتقل في **المبحث الثاني** لدراسة أقسام

المكان عند النقاد الغربيين والعرب، أما في **المبحث الثالث** فقد بيّنا أقسام المكان الأسطوري في مدونة الدراسة، لنصل بعد ذلك إلى **المبحث الأخير** الذي درسنا فيه الأنساق البنائية المختلفة للحدث الأسطوري.

وقد أنهينا البحث **بخاتمة** رصدنا فيها ملخصا لأهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: السرد الأسطوري، الأسطورة، الأدب الشعبي.

Abstract: The thesis is based on the theme: **Constructing the Legendary Narrative; Research on its Techniques and Styles; Collection: The Diwan of Mythology, Sumer, Akkad and Assyria, as a model**. It included an introduction, four chapters and a conclusion. In the entry entitled **"Myth: Concepts and Definitions",** we tried to capture the concept of myth, its origin, its types, its functions, its importance, and its characteristics, showing by the end, its relationship with the other various folk narratives.

In the first chapter, entitled **"The narrative vision, the types and manifestations"**, we followed the various concepts presented by Arab and Western critics of the terms: narratives and narrative vision. Then we went on to search for different kinds of narrative visions in the text of the corpus, the various narratives that came out of the discourse of myth, to arrive at the end of the first chapter to study the manifestations of narrated for in the discourse of these myths.

In the second chapter, entitled **"Building mythical characters"**, we studied seven topics: first: the concept of personality, second: the classification of the characters in modern criticism, three: the characteristics of mythical characters, four: the significance of names, functions of mythical figures, sixth: Forms of mythical characters presentation, seventh: types of mythical characters.

In the third chapter, entitled **"Building the legendary time**", we divided it into three sections: in the first section we followed the concept of time with the various scholars, philosophers and critics, to move in the second section to study the kinds of time, to get to the last section of the third chapter related to " Levels of narrative Time", where we stopped at the axis of temporal order (the paradoxes of time) represented in retrieval and its branches, anticipation and its types, and the search for the semantics that they produced in the process of narrative plot of legends, and then we moved to study the axis of permanence (narration period) that turns around the techniques of

accelerating and slowing narrative. We also discussed the axis of frequency, by studying its various forms contained in the study corpus.

In the fourth and final chapter, entitled **"Building the narrative venue and event"**, we divided it into four sections. In the first section we explored the concept of place, literally and technically. We moved on in the second section to study the types of place with Western and Arab critics. In the third section, we clarified the types of the legendary place in the study corpus, and then we arrived to the last section where we discussed the different structural patterns of the legendary event.

We ended up the research by a **conclusion** that contained a summary of the main findings.

Key words: **The Legendary Narrative, Myth, Popular literature.**