أساطير العراق القديم

البابلية والسومرية دراسة في تشكلها السردي

أطروحة تقدمت بها

سوسن هادي جعفر البياتي

إلى مجلس عمادة كلية التربية – جامعة تكريت

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد

١٤٢٥هـ ٢٠٠٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَيَٰقَوۡمِ مَا لِيٓ أَدۡعُوكُمۡ إِلَى ٱلنَّجَوٰةِ وَتَدۡعُونَنِيٓ إِلَى ٱلنَّارِ * تَدۡعُونَنِي لِأَكۡفُرَ بِٱللَّهِ وَأُشۡرِكَ بِهِۦ مَا لَيۡسَ لِي بِهِۦ عِلۡم وَأَنَا۠ أَدۡعُوكُمۡ إِلَى ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡغَفَّٰرِ)

غافر : ٤١ – ٤٢

الإهداء

إلى سلوة الروح

أمي الحبيبة

سوسن

المحتويات

المقدمة

التمهيد : الأسطورة : النص السردي القديم –المفهوم /النشأة /الانواع /الوظيفة .

الفصل الأول : بناء العناصر السردية

المبحث الأول : بناء الشخصية الأسطورية

١- الملامح الخارجية .

٢- وظائف الشخصيات .

٣- طرائق تقديم الشخصيات .

٤- أنواع الشخصيات .

المبحث الثاني : المكان الأسطوري

١- المكان المفتوح .

٢- المكان المغلق .

٣- المكان المتحول .

المبحث الثالث : الأنساق البنائية للحدث الأسطوري

١- نسق التتابع .

٢- نسق التكرار .

٣- النسق الحلقي .

الفصل الثاني : مكونات السرد الأسطوري .

المبحث الأول : الراوي .

١- الراوي كلي العلم .

٢- الراوي محدود العلم .

٣- الرواة المتعددون .

المبحث الثاني : المروي له .

١- المروي له الممسرح .

٢- المروي له غير الممسرح .

٣- المروي له المتعدد .

الفصل الثالث : أساليب التعبير الفنية للسرد الأسطوري .

المبحث الأول : أنماط السرد الأسطوري .

١- السرد الموضوعي .

٢- السرد الذاتي .

المبحث الثاني : التكرار : أشكاله وصوره في السرد الأسطوري.

١- تكرار مفردة .

٢- تكرار عبارة .

٣- تكرار سطر شعري .

٤- تكرار مقطع .

٥- تكرار ضمني .

٦- تكرار الصدارة .

المبحث الثالث : الحوار القصصي في النص الأسطوري.

١- الحوار الخارجي .

٢- الحوار الداخلي .

٣- الحوار المقطوع .

الخاتمة والنتائج .

ملحق أولا: أسماء الشخصيات الأسطورية والتاريخية

- ثانيا:الأماكن الأسطورية والتاريخية .

- قائمة المصادر والمراجع .

- ملخص باللغة الانكليزية .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، حمد الشاكرين وشكر الحامدين ، والصلاة والسلام على سيد الخلق محمد بن عبد الله ، الوفي الأمين وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين..

أما بعد :

فلقد سعت الدراسات السردية الحديثة خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي ولا سيما في العقدين الأخيرين منه إلى مقاربة النص السردي ومعاينة اتجاهاته ومناهجه انطلاقاً من تعدد الدراسات التي أولت النص اهتمامها على نحو كلي من خلال دراسته من جوانبه كافة ، أو على نحو جزئي لمعاينة جزئية محددة تترصد معالمه وأجزاءه ..

والأسطورة : حكاية سردية انبثقت من الأوليات الأولى في توجه الانسان نحو فهم الكون ومعرفة أصل الوجود وظواهر الطبيعة المتقلبة ، وهي نص سردي شأنها شأن النصوص السردية التي تتعامل مع الأدب بوصفه فناً كتابياً له قواعده وأصوله ومنطلقاته ، كما له قوانينه الكتابية الخاصة .. ومن هنا انطلقت الفكرة الأولى لدراسة الأسطورة دراسة سردية تكشف عن بنيتها السردية ضمن تعامل الشخصيات مع الأحداث في إطار مكاني مهمش ، لها مكوناتها الأساسية وأساليبها التعبيرية الخاصة.

وقد أجدني ملزمة بذكر الصعوبات التي اعترضت سبيل باحث يحاول الغوص في المراحل الأولى من بدايات الانسان ، وان يعود إلى الوراء إلى مرحلة تفصلنا عنها ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد .. فمع صعوبة العثور على الموضوع وجدت الباحثة نفسها بإزاء مشكلة أعمق بكثير من تلك التي تخطتها ، ألا وهي صعوبة العثور على النصوص الأسطورية بصورتها الكاملة أو شبه كاملة ، فالكثير من المؤرخين الذين درسوا الاسطورة بوصفها جزءاً من تاريخ الانسان القديم لم يكونوا ليتطرقوا إلى ذكرها كاملة ، بل كانوا يتمثلون بعدة أسطر منها قد لا تزيد على عشرة من أصل مائة وخمسين سطراً – على أقل تقدير – فما بالنا بأساطير يفوق عدد سطورها الالف ؟! . فباستثناء أسطورة الخليقة البابلية التي تجاوزت الألف سطر عند هايدل وسبعمائة وخمسين سطراً عند السواح ، وباستثناء أسطورة هبوط أنانا إلى العالم السفلي ، وأسطورة الطوفان البابلية ، فإن الأساطير الأخرى لم نجد منها سوى عدة أسطر ، فما الحل إذن ؟ . لاسيما وأنها نصوص مدونة على رقم وألواح طينية خضعت للتغيرات الجيولوجية التي أصابت الكون ، فضلاً عن بُعد المسافة التي تفصلنا عن تلك المرحلة السومرية والبابلية ، حرمتنا من العثور على الكثير من الأساطير إذ تعرضت هذه الألواح إلى كسر أو تلف ، وربما تعرضت الألواح التي وصلتنا كاملة إلى انخرام في سطورها ؟! .

ولم يكن أمام الباحثة لتذليل هذه الصعوبة سوى الاعتماد على هذه المصادر والإفادة من النصوص بشكلها الحالي بعد موافقة الأستاذ المشرف على هذا الاقتراح . كما أنها وجدت نفسها أمام ندرة الدراسات السردية التي تخص البنية الأسطورية بوصفها حكاية سردية ، بل وانعدامها تقريبا فلجأت إلى مقاربة النص الأسطوري ومعاينته معاينة سردية بالإفادة من مصادر ودراسات سردية حديثة أبرزها:البناء الفني في الرواية العربية لشجاع العاني ، والبناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق لعبد الله ابراهيم،والملحمية في الرواية العربية المعاصرة لسعد عبد الحسين العتابي،وغيرها سيجد القارئ أثرها في ثنايا هذه الأطروحة .

ولم تكن هذه الدراسة ببعيدة عن مضمون الأسطورة التاريخي : مفهومها عند الدارسين والمؤرخين ونظرتهم إليها ، وأسباب ونظريات نشوئها وأنواعها ووظائفها ، فكان هذا المضمون هو المهاد التأسيسي الذي تشكل منه التمهيد ، وقد وجد الأستاذ المشرف بأنه سيكون ناقصاً ما لم يتم التطرق إلى الأسطورة بوصفها نصاً سردياً

ودراستها على هذا الأساس ، فكان هذا العنوان – الأسطورة : نص سردي خاتمة لتمهيد ابتدأناه بالأسطورة كتاريخ ، لننتهي به نصاً سردياً .

أما فصول الدراسة ، فقد توزعت على ثلاثة فصول أساسية انقسم كل فصل على عدة مباحث : اختص الأول بدراسة عناصر السرد الأسطوري : الشخصيات والمكان والحدث ، فيما اختص الثاني بدراسة مكونات السرد الأسطوري : الراوي والمروي له ، أما وسائل التعبير الفنية كالتكرار والحوار والسرد فكانت أبرز ملامح الفصل الثالث .

كان النص هو المرتكز الأساس في هذه الدراسة وهو ما أدى إلى اعتماد النص وتحليله منهجاً للدراسة .

وأخيراً : تجد الباحثة نفسها عاجزة عن إيفاء الآخرين حقهم ، بالشكرالجزيل ، لكل ما أبدوه من تعاون ورعاية خاصة ولا سيما المشرف على هذه الأطروحة الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد لما بذله من جهد وعناية ،فضلاعن تتبعه الدائم واطلاعه على كل ما يخص النص سواء بالإجابة على الاسئلة المطروحة، أم بما أمد الباحثة من مصادر ونصائح وتوجيهات .

كما تقدم الباحثة شكرها العميق لكل من: الأستاذ الدكتور سعد عبد الحسين لما قدمه من مساعدة ووضع الخطوات الأولى وتوضيح كل ما غمض ، فضلاً عن أنه كان المصدر الأساس الذي استقت منه الباحثة موضوعها،وللأستاذ الدكتور حمدي حميد الدوري لتكلفه عناء ترجمة ملخص الأطروحة إلى اللغة الإنكليزية ، وللأستاذ القاص المبدع فرج ياسين وهو يكلف نفسه عناء الرد على بعض الأسئلة أو قراءة مباحث من هذه الأطروحة ،والشكر الجميل إلى كل من مد يد العون لإتمام هذا العمل.

وختاماً : لقد كان الإنسان البدائي عاجزاً عن فهم الكون وما تحيط به من ظواهر وتقلبات ، وكذلك الحال بالنسبة للباحثة التي وجدت نفسها عاجزة كل العجز عن إكساب عملها هذا صفة الكمال ، إيماناً يقينياً منها بأن الكمال لله وحده ، خص به نفسه ، وكل ما تطمح إليه هو منطق الصواب ، فإن أصابته فبفضل من الله ، وإن جانبته فمن نفسها ... والله من وراء القصد .

التمهيد

الأسطورة: النص السردي القديم

المفهوم / النشأة / الأنواع / الوظيفة

الأسطورة ، مصطلح ذو مغزى سحري خاص ، عرفتها شعوب العالم ، والتقت عندها ، عُدَّت تراث الإنسان في كل مكان وزمان ، فكانت منبع الإلهام الأدبي ( ) ، فما هي الأسطورة ؟

الأسطورة لغةً : مأخوذة من الجذر الثلاثي للفعل (سطّر) ، وهي تعني الأباطيل، أي أحاديث لا نظام لها ، يقال : هو يسطِّر ما لا أصل له : أي يؤلف ، والأساطير ، جمع أسطورة ، وتأتي مفردة بصيغ واشتقاقات مختلفة ، فيقال : إسطار وإسطارة بالكسر ، وأسطير وأسطورة بالضم [١] .

ووردت هذا اللفظة في القرآن الكريم بصيغة الجمع، ولم ترد مفردة مطلقاً، ومنها قوله تعالى : ﴿ ***إِنْ هذا إلا أساطير الأولين*** ﴾ [٢] ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ ***وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرةً وأصيلاً*** ﴾ [٣] ، بمعنى: أحاديث الأمم السالفة وأكاذيبهم [٤] .

نالت اهتماماً كبيراً من لدن الدارسين والباحثين وفي شتى المجالات والحقول المعرفية ، تجاوز نطاق الاهتمام التقليدي بالمفهوم والنشاة الى دراستها دراسة جادة وواعية ،والوقوف عند المفاصل الاساسية لبنائها الداخلي ، وسعت هذه الدراسات إلى تحديد الأسس العامة لها ، فظهر في القرن التاسع عشر فرع جديد من فروع المعرفة ، عُني بدراسة الأساطير وتفسيرها عُرِف بالميثولوجيا ، وتتألف الكلمة من مقطعين ، الأول : مأخوذ من الأصل اليوناني (Mutho)يعني : حكاية تقليدية عن الآلهة الابطال، والثاني (Logy) يعني : العلم ، وعليه فإن الميثولوجيا تعني مجموعة الأساطير الخاصة بشعب من الشعوب [٥] ، تنتمي إلى العالم الذي يبنيه الإنسان لا إلى الذي يراه [٦] .

وهي كما حددها كريمر : ((أول محاولة في تاريخ الفكر الإنساني لوضع مفاهيم فلسفية تهدف إلى انقاذ الإنسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها)) ، فشكلت:((صورة التعبير الشائعة آنئذ عن هذا الفهم للوجود والتاريخ ، إذ كانت تنطوي على نمط من

---

(١) ينظر :لسان العرب ، مادة (سطر) .
(٢) الأنفال : ٣١ .
(٣) الفرقان : ٥ .
(٤) ينظر : تنوير الأذهان من تفسير روح البيان ٣٠٣/٢ .
(٥) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٠ .
(٦) ينظر : الأدب العام المقارن : ١٧٠ .

التفكير لا تملك الآن وصفه بأنه عقلاني أوغيرعقلاني ، ومع ذلك فهو يمثل في جوهره صراع الإنسان مع قوى الطبيعة من حوله)) [٧] .

ويمكن أن نعدها حكاية تتحدث عموماً عن المنشأ والمصير [٨] ، كما تتحدث عن ((تاريخ واقع مقدس اعتقدت به الجماعات البدائية وفيها تفسير لنشأة الكون أو تعليل الظواهر الكونية أو الطبيعية ، وتاريخ الآلهة وإنصاف الآلهة والملوك والأمراء)) [٩] ، لذلك غدت أشبه ما تكون بصورة مجازية تحاكي طبيعة الإنسان ومصيره في هذا العالم، فهي إذن ((تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى ، وعبّر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور واتحد بها الزمان كما أتحد فيها المكان)) [١٠] ، وهذه الحكاية نشأت في المرحلة الأولى لنشأة الإنسان ، أما الصور التي عبّرت عنها فلم تكن إلا محاولات لتفسير الظواهر الكونية والبشرية على حدٍّ سواء [١١] ، إذ كانت الظواهر الطبيعية كالزلازل والظواهر البشرية كالاحلام شيئاً محيراً للإنسان البدائي [١٢] .

لقد أكد ليفي شتراوس على أنها وقائع حدثت منذ زمن بعيد ، هدفها تفسير الحاضر والماضي وربما المستقبل أيضاً [١٣] ، فيما عدّها مولر ، خدعة ترتبت على طبيعة العقل الإنساني [١٤] ، أما بارت فقد عدها كلاماً ، ولكنها ليست أي كلام ، بل أنها تتميز عنده بتحويل المعنى إلى شكل [١٥] ، لذلك فهي سطو مستمر على اللغة [١٦]، كما أنها ((موضوع

---

(٧) أدب التاريخ عند العرب : ٢٧ .

(٨) ينظر : نظرية الأدب : ٢٤٦ .

(٩) الحكاية الشعبية العراقية : ٦٠ .

(١٠) الأسطورة في الشعر العربي الحديث : ١٢ .

(١١) ينظر : الموسوعة الفلسفية : ٢٣ .

(١٢) ينظر : الفلكلور ما هو ؟ : ١٩١ .

(١٣) ينظر : الأسطورة والمعنى : ٥ .

(١٤) ينظر : الدولة والأسطورة : ٣٩ .

(١٥) ينظر : الأسطوريات : ٢٤٧ .

(١٦) ينظر : م.ن : ٢٦٨ .

اعتقاد)) [١٧] الإنســـان البدائي بوجود قوى عظمى تتحكم في الكون ، وقد ظلت تنتقل من جيل إلى آخر بوســـاطة الرواية الشفاهية حتى أصبحت ذاكرة للموروث الجمعي [١٨] .

إن ((الأدب الأســطوري يقوم بتغذية الحاجات البشــرية القديمة والأصــلية في الأمان والقوة وما يرتبط بها من نماء اجتماعي واقتصادي وشجاعة ...)) [١٩] فلا عجب أن يربطها شتراوس بالبنية الاجتماعية .

أجمع الباحثون على أن الأســطورة حكاية مقدســة أبطالها من الآلهة أو أنصــاف الآلهة ، وأحداثها وقعت في زمن سـحيق يضـفي عليها نوعاً من القداسـة ، حتمت عليها أن تقرأ في أماكن عبادة الإنسـان البدائي ثم أخذت تولد وتتطور في مجتمعات فعلية ملموسة كانت معرضة للحروب والأزمات الداخلية ، فضلاً عن صراع أبنائها مع الطبيعة من أجل البقاء عن طريق ممارسة العمل اليومي ، ولقسوة الزمن آنذاك شأن آخر في إذكاء هذا الصراع [٢٠] .

أنها قصـــة أو واقعة غير حقيقية [٢١] ((مجهولة المؤلف ، وموضـــوعها الدائم هو الكوني الأشمل من اليومي ، أي ما أتصل خاصة بالمصائر والأصول والقضايا الكبرى)) [٢٢] ، فهي ((تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم)) [٢٣] ، جاءت على شــكل ((ســرد شــفاهي يحكي قصــة الكون الأولى ، ونشــأته وتاريخه من خلال حكايات عن كائنات تتجاوز العقل الموضـوعي ، وتخرق التصـور العادي))[٢٤] ، تمثل نظرة الإنسـان إلى أصـل الوجود والكون وثنائية الموت والحياة ومسـألة الخير والشر والعدالة الإلهية ومسألة الخلود وغيرها من الموضوعات التي تخص الإنسان [٢٥] .

---

[١٧] مضمون الأسطورة : ١٥ .
[١٨] ينظر : تشريح النقد : ٦٧ – ٦٨ .
[١٩] القص الأسطوري وبعده النفسي : ٦ .
[٢٠] ينظر : الأسطورة والرواية : ٨ .
[٢١] ينظر : معجم النقد العربي القديم ١٦٦/١ .
[٢٢] مرايا نرسيس : ١١٣ .
[٢٣] الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم : ٢٣ .
[٢٤] الملحمية في الرواية المعاصرة : ١٠ .
[٢٥] ينظر : أدب الحكمة في وادي الرافدين : ١٩ .

كتبت الأسطورة بأسلوب شعري خاص ، إذ هي في جوهرها ((ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه 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 شكلاً شعرياً من أشكال الحقيقة)) [٢٦] .

ونحن لا نعلم على وجه التحديد كيف نشأت الأسطورة وأين ؟ إذ أكدت سوزان لانجر على هذه الحقيقة بقولها : ((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 جامع مهما كان وهمياً هناك مقومات ترمز إلى العلاقات البشرية الواقعية ، والحاجات والمخاوف الواقعية ، والمآزق والصراعات التي تحسها " النهاية السعيدة ")) [٢٧] .

أما كيف نشأت الأسطورة ولماذا نشأت ؟ فهي اسئلة تقتضي الإجابة عنها الرجوع إلى البدايات الأولى للإنسان البدائي ، عندما كانت العقلية البدائية بسيطة إلى الحد الذي يدفعها إلى أنسنة الإله وإكسائه صفات بشرية ، وتمييز نفسه عنها بكل الصفات ما عدا صفة الخلود التي استأثرت بها الآلهة من دون البشر، لذا سنتعامل مع البدايات الأولى لنشاط العقل الإنساني في مرحلة الحضارة الأولى للإنسان وهي ما أطلق عليها بمرحلة ((طفولة الحضارة " "الرائدة")) [٢٨] وسنبتدئ بفكر الإنسان البدائي .

يعرف الفلاسفة الفكر بإنه: ((إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها))[٢٩]، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي تعبر عنه ،كما أنه يرتبط بالتصور الإنساني ، ويمكن أن يتحدد من خلال علاقة الإنسان بالأشياء ، وبالنشاطات العقلية [٣٠] ، ولم يستطع الفكر البشري أنذاك التأقلم مع الأوضاع المختلفة من حوله ، فنظرته الثاقبة للأشياء ، للظواهر الطبيعية، للمشاعر والعواطف المتغيرة غير الثابتة جعلته يلجأ إلى أساليب تساعده في الكشف عن نشاطه الفكري فكانت الأسطورة أبرز هذه الأساليب ، لذلك مثلّت أولى مراحل التفكير الفلسفي ، وهذه المرحلة شأنها شأن المراحل الفلسفية الأخرى نشأت نتيجة تأمل الإنسان في ظواهر الكون ، وعلاقتها بحياته على وجه الأرض [٣١] ، وإذا كانت هذه النظرة صائبة على نحو ما ، فإن التأكيد على أن الأسطورة نشأت قبل نشوء الفلسفة من الأمور البدهية ، فهي كعلم يبحث عن أسرار هذا الكون ومغزاه

---

(٢٦) ما قبل الفلسفة : ١٩ .
(٢٧) جذور الأسطورة : ١٠٨ .
(٢٨) حكمة الكلدانيين ١/ ٤ .
(٢٩) الأخلاق في الفكر العراقي القديم : ٧ .
(٣٠) ينظر : المعجم الفلسفي : ١٥٧ – ١٥٩ .
(٣١) ينظر : الأسطورة ، نبيلة ابراهيم : ١٠ .

، والتحولات التي تطرأ عليه من وقت لآخر تحتاج إلى نوع من التفسير وسواء أكان هذا منطقياً أم لا، فإن العقل البدائي كان يتقبله ، وربما كان يحرص عليه كل الحرص .

يقول دريني خشبة : ((أساطير القدماء هي أحلامهم التي أخذت تعمر أخيلتهم حينما شرعوا يتنقلون في سلم التطور ، من الحياة البدائية الفجة ، إلى حياة التمدن والاستقرار ، ثم التفكر في أسرار هذا الكون وتعليل القوى الخارقة التي تتستر وراء هذا العالم ...)) [٣٢] ، فحياة التمدن والاستقرار جعلته يفكر أن ثمة تناقضاً جوهرياً يكمن في الكون ، وأن الظواهر الطبيعية المتقلبة تؤدي دورها في تغيير مسار حياته ، كما أنه اكتشف أن أحلاماً ورؤى وكوابيس تجتاحه ساعة الظلام ، البعض منها تقلقه ، والبعض الآخر : تسعده ، وأن هناك فرقاً بينه وبين الطبيعة ، فراح يفكر ويتأمل ويبحث عن أسرار كل هذا ، كان يتعامل مع الظواهر الطبيعية على أنها ((قوة حية تكشف للإنسان في لحظة مواجهة لها عن فرديتها وصفاتها وإرادتها ... لم يكن ينظر إلى الأشياء من ناحية كيفية حدوثها ولماذا تحدث بالطريقة التي نفكر بها نحن ، وإنما من ناحية مسببها)) [٣٣] .

كان الإنسان – وأمام حيرته هذه وتقلباته – دائم السؤال عن أصل الوجود ونشوء الكون [٣٤] ، كيف خلق ؟ ومن الذي خلقه ؟ ومن الذي خلق الإنسان ولماذا ؟ ما هي القوانين التي تحكمه ؟ كيف نشأت الشمس والقمر والنجوم ؟ وكيف استقر كل واحد منها في مكانه من دون أن يكون هناك ما يسنده ؟ ولقد ((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)) [٣٥] .

وإذا كان النشاط الفكري للإنسان البدائي من الغايات الأساسية التي دفعت الإنسان إلى الأسطورة ، فثمة غاية أخرى يمكن أن تحققها الأسطورة ، فمشاعر الخوف والفزع والنوازع الداخلية التي كانت تنتابه أحياناً ، لم يكن لها مخرج سوى سبيل الأسطورة [٣٦] .

---

(٣٢) أساطير الحب والجمال عند اليونان ١٦/١ .

(٣٣) سومر أسطورة وملحمة : ٨٧ .

(٣٤) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٥ ، وكذلك الأسطورة / نبيلة ابراهيم : ١٠ ، وحكمة الكلدانيين ٩/١ – ١٠ .

(٣٥) البطل الأسطوري والملحمي : ٦٨ .

(٣٦) ينظر : أشكال التعبير في الأدب الشعبي : ١١ .

أما الموت فقد كان فاجعة كبرى إذ هو ((توقف معالم الحياة في الجسم الطبيعي، من حركة ونمو وحس وتنفس وقدرة على التكاثر والتغذي ، وهو نهاية مرحلة تنفصل عندها ثنائية الوجود الإنساني (الجسد والروح) ليعود كل عنصر منها الى عالمه الازلي)) [٣٧] – التفكير الاسطوري لايشير الى عملية فصل الروح عن الجسد ، أو نهاية الإنسان ،بل هو انتقال من شكل الى آخر من أشكال الوجود[٣٨]– فكان الإنسان وهو يشهد هذا المنظر أمامه يقف حائراً عاجزاً ، لايعرف الأسرار التي تدفعه الى كل هذا ، ويتساءل عن مغزاه ، لماذا يموت وتذبل الحياة ؟ وماذا يمكن أن يفعل لكي يتخلص منه؟ والى أين تذهب روحه بعد انفصالها عن الجسد ؟ .

وبتطور وعيه واكتشافه الفروق الجوهرية بينه وبين الطبيعة ، أدرك أن ثمة قوى غير الطبيعة لها الأولوية في العبادة ، قريبة منه ، لها صفاته ، وأشكاله قريبة من شكله [٣٩] ، ولكن الفرق الجوهري بينهما أن الإنسان فانٍ ، وأما تلك القوى الغيبية التي أطلق عليها تسمية الآلهة ((فلا يؤثر الموت بأي حال من الأحوال على خلودها)) [٤٠] ، وكان من نتيجة هذا الاعتقاد أن ظهر نوع من الأساطير تتغنى بآلهة لها صفات بشرية لا تقارن بالتي سبقتها وخسرت معركتها مع الطبيعة .

وكانت نشأة الأساطير طبيعية ، تلقائية ، إذ كان الإنسان ((غير قادر على التعليل الصحيح ، ومعرفة الحقيقة للظواهر المختلفة التي أبى أن يتركها بلا تفسير أو تعليل فأنشأ حولها هذه الأساطير التي كانت تقدم إليه إجابات كانت تقنعه في هذه المرحلة المتخلفة ...)) [٤١] ، على أن مثل هذه الأسئلة لم تكن في مرحلة الطور الأول من حياة الإنسان ، حين فتح عينيه على الحياة ،ولم تكن الظواهر الطبيعية تثير اهتمامه حتى شب عن الطوق وتوسعت مداركه ، فأخذ يسال ويفكر ويتأمل ، ومن ثم يبحث عن تعليل وتفسير مقنعين لهذه الأسئلة ، فكانت أن نشأت الأسطورة ((نتيجةً إلحاح الإنسان القديم على

---

(٣٧) الأخلاق في الفكر العراقي القديم : ٤٨ .

(٣٨) ينظر : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي – دراسة نقدية : ٦١ .

(٣٩) ينظر : الملحمية في الرواية المعاصرة : ١٢ .

(٤٠) عقائد ما بعد الموت : ٧٢ .

(٤١) الأسطورة ، مجدي محمد شمس الدين : ٦٨ .

فهم الكون بظواهرِه المتعددة وربط هذهِ الظواهر في بناء متماسك متكامل)) [٤٢] ، وبمعنى آخر ، إن سبب نشوء الأساطير يعود إلى ((إحساس الإنسان بضرورة تفسير ظواهر كونية وطبيعية لم يكن العقل قادراً على سبر أغوارها)) [٤٣] .

وظهرت نظريات كثيرة تفسر أسباب نشوء الأساطير،من أبرزها تلك التي حددها بلفنش بأربع نظريات تمثلت بـ :

١- النظرية الدينية :تقول بان جميع الأساطير تعود في أصولها الأولى إلى الكتب السماوية المنزلة، أما الوقائع الصحيحة فقد تبدلت واختفت معالمها .

٢- النظرية التاريخية : تؤكد على أن الآلهة وأبطال الأساطير لم يكونوا سوى كائنات بشرية حقيقية ، وبمرور الزمن واختلاف الأجيال ، أضيفت إليها الزيادات والحواشي حتى ارتقى هؤلاء الأبطال الى مصاف الآلهة .

٣- النظرية المجازية – الرمزية : تؤكد على أنها رموز ومجازات ذات مغزى أدبي ، أو هدف ديني ، أو معنى فلسفي ، أو حقائق تاريخية تحولت مع مرور الزمن إلى مادة أدبية خالصة.

٤- النظرية الطبيعية : تؤكد على أن العناصر الأربعة – التراب والماء والهواء والنار – هي أصل العبادات الأولى ، وأن الآلهة الرئيسة لم تكن إلا رموزاً للظواهر الطبيعية [٤٤] .

ولا تنتمي هذه النظريات إلى مدرسة معينة ،كمالا تخضع لتيار بعينه ، فالمدارس والاتجاهات التي حاولت تفسير أسباب نشوء الأساطير اختلفت هي الأخرى ، فمع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، ومع ظهور الاتجاهات الفكرية والنقدية ، أخذت هذه المدارس على عاتقها مهمة تقديم نظريات تفسر الأسطورة وتبين دلالاتها وأنواعها التي تعددت بتعدد الاتجاهات بحيث نقف عاجزين عن تحديد معين لهذه الأنواع ، وقد أدرك السواح حجم هذه المشكلة مؤكداً على أن المدارس قد وقعت في أحادية النظرة ، فأخذ يستعرض آراءها ويحدد في ضوئها أنواع الأساطير فقسمها على تسعة أنواع [٤٥] ، فيما ذهب أحمد زكي إلى أنها أربعة [٤٦] ، وأشارت نبيلة ابراهيم إلى أنها خمسة [٤٧] ، أما فاضل عبد الواحد علي فقد حددها بثلاثة أنواع هي : أساطير الخليقة ، وأساطير التنظيم، وأساطير متفرقة تتحدد عنده حسب طبيعة الموضوع [٤٨] ، وقسمتها الجوراني على سبعة أنواع مستندة إلى آراء السابقين وتحديداتهم في بعضٍ منها، أما في البعض الآخر

---

(٤٢) البطولة في القصص الشعبي : ٩ .
(٤٣) على هامش الأسطورة : ٨٢ .
(٤٤) ينظر : عصر الأساطير : ٤١٠ – ٤١٢ .
(٤٥) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٠ – ١٣ .
(٤٦) ينظر : الأساطير : ٤٦ – ٥١ .
(٤٧) ينظر : الأسطورة ، نبيلة ابراهيم : ٢٧ – ٧١ .
(٤٨) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ٩٠ .

، فقد أدى الاختراع دوره في ذلك [٤٩] ، وهكذا نجد الدارسين يتفاوتون في تقسيماتهم من دون الاعتماد على أسس معينة ثابتة .

ونعتقد أن طبيعة الموضوع الأسطوري الذي يشتغل عليه الباحث هي التي تحدد تقسيم الأسطورة وتفسر نوعها ، واستناداً إلى هذه المعطيات والمقاربات المتداخلة سنركز على خمسة أنواع اتفق الدارسون والباحثون عليها :-

١- الأسطورة الشعائرية / الطقسية : مؤسسها السير جيمس فريزر في كتابه (الغصن الذهبي) رائد المدرسة التطويرية ، وترى هذه المدرسة أن الإنسان البدائي قد مّر بثلاث مراحل تطور خلالها تطوراً ملحوظاً ، فقد انتقل من السحر إلى الدين حتى استقر أخيراً عند العلم والأسطورة [٥٠] ، وأكد فريزر على أن الأسطورة استمدت أصلاً من الطقوس التي مارسها الإنسان القديم [٥١].

ويؤكد كاسيرر على وجوب البدء بدراسة الطقوس إذا أريد فهم الأسطورة ؛ لأن ((الطقوس عنصر باقٍ في حياة الناس الدينية أكثر من الأسطورة)) [٥٢] ، وهي لا تؤلف إلا بعد أن تزول الفكرة البدائية التي كانت سبباً في ظهور تلك الطقوس فالأسطورة لا تشرح ولا تفسر لنا كيف بدأت تلك الشعائر والطقوس ، بل أنها تفسر بوساطة تلك الطقوس [٥٣] ؛ وغالباً ما تحكي قصة ما الذي تم تشريعه [٥٤] ؟.

ارتبط هذا النوع بعمليات العبادة إذ رصدت الجزء الكلامي من هذه الطقوس قبل أن تصبح حكاية لها [٥٥] ، ومهما يكن الدافع وراء الأصول الأولى لهذا النوع ، فإن الإنسان البدائي كان يحاول وبشتى الوسائل التعبير عن حاجته للأمان والاستقرار من خلال ممارسة هذه الطقوس،وتعد أسطورة الخليقة،الاينومااليليش خيرمثال على هذا النوع

٢- الأسطورة التعليلية : وتسمى أيضاً بالسببية ، أو أساطير النشوء ، وظيفتها: البحث عن الأسباب فهي إذن ، حكاية خرافية توضيحية [٥٦] ، رائد هذا الاتجاه العالم الشهير مالينوفسكي الذي ذهب إلى أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع

---

[٤٩] ينظر : الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم : ٢٣ – ٢٥ .
[٥٠] ينظر : الغصن الذهبي : ٤٣ .
[٥١] ينظر : م.ن ، الفصل الأول .
[٥٢] الدولة والأسطورة : ٤٣ .
[٥٣] ينظر : الأساطير والخرافات عند العرب : ٩ – ١٠ .
[٥٤] ينظر : معجم الأساطير ١١/١ .
[٥٥] ينظر : الأساطير : ٤٦ .
[٥٦] ينظر : الأدب العام المقارن : ١٥١ .

المعرفة والبحث ، وليس لها أية علاقة بالشعائر الطقسية التي كان يمارسها الإنسان البدائي، ولا بالدوافع النفسية التي أكد عليها فرويد ويونغ ، بل أنها تنتمي إلى العالم الواقعي، تروى من أجل ترسيخ عادة قبلية معينة أو تساند عشيرة معينة أو قبيلة في سيطرتها [٥٧] ، فهي ((وليدة التأمل الموضوعي في ظاهرة تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل ...)) [٥٨] .

أي أن الإنسان البدائي لجأ عن طريق الأسطورة إلى تعليل ظاهرة غامضة انكشفت أمام عينيه في لحظة معينة لم يجد ما يبرر حدوثها فاختلق حكاية أسطورة علّلت وفسّرت له سرّ وجودها [٥٩] . فكان ((التعليل الأسطوري بداية العلم قبل الفلسفة)) [٦٠] .

٣- الأسطورة التاريخية : مزيج من التاريخ والخرافة معاً [٦١] ، ليست نتاج الخيال المجرد بل أنها ((ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية ، وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة)) [٦٢]، فالشخصيات فيها تؤخذ تاريخيا ومن التاريخ تؤخذ العناصر الطبيعية الكلامية،أي أنها((تاريخ شخصي معطى في كلمات))[٦٣] .

٤- الأسطورة الكونية : تسميتها بهذا الاسم ((تفسر طبيعة العمل الدائر فيها ، وتفسر أيضاً مدلولات مضامينها)) [٦٤] . فهي ((سرد لحكاية " خلق " : تحكي لنا كيف كان انتاج شيء ، كيف بدأ وجوده)) [٦٥] ، موضوعها الأساس : خلق الكون أو التصورات الخاصة بنهاية العالم ، والقائمة على أساس الصراع الدائر بين الخير والشر وانتصار أحدهما [٦٦] .

ولقد كان البدائي عاجزاً عن التعبير باللغة المجردة عن كل ما يتعلق بالنظام الطبيعي المحدد للكون الذي شغله ، فأخذ يحكي لنفسه قصة الظواهر الكونية [٦٧] ، ومن هنا نشأت أساطير الكون التي صورت لنا عملية خلقه .

---

(٥٧) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٢ .
(٥٨) الأسطورة ، نبيلة ابراهيم : ٣٤ .
(٥٩) ينظر : الأسطورة في شعر السياب : ١٦ .
(٦٠) الأسطورة ، مجدي محمد : ٧٠ .
(٦١) ينظر : الأساطير : ٤٩ .
(٦٢) مغامرة العقل الأولى : ١١ .
(٦٣) فلسفة الأسطورة : ٢٢٠ .
(٦٤) البطل الأسطوري والملحمي : ٦٨ .
(٦٥) مظاهر الأسطورة : ١٠ .
(٦٦) الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم : ٢٤ .
(٦٧) ينظر : الأسطورة ، نبيلة ابراهيم : ٢٧ .

٥- الأسطورة الرمزية:يقول لوسيف:أنّ الأسطورة هي((دائماً وقبل كل شيء رمز))[٦٨]. وهذا النوع هو المرحلة الأخيرة التي توصل إليها الفكر البشري ، وهي مرحلة متقدمة جداً ومعقدة جداً لأنها تقدم لنا حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية بلغة رمزية ، وهي لغة تنطق عن الخبرات والمشـــاعر والأفكار الباطنة، كما تنطق اللغة المحكية عن خبرات الواقع ، وأن الفرق بينهما يكمن في شمولية اللغة الرمزية وعالميتها مع تجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس[٦٩]،لذلك فهي لغة تعتمد أساساً على الخيال البشري،فالشخصيات الأسطورية في قصة الخليقة البابلية مثلاًهي رموز وليست شخصيات حقيقية[٧٠]ويجب فهمها وتداولها على هذا الأساس

وظيفة الأسطورة :

كان الإنســـان في مرحلته الأولى ســـاذجاً ، لم يكن يمارس التفكير العلمي المنطقي إلا في حدود ما يجده يتلاءم وتصـــوراته ، لذلك كانت نظرته إلى الكون وإلى الظواهر الطبيعية على وفق ما أملاه عليه ، واهتدى إليه فكره ... فجاءت الأســطورة معبرة وبصــورة دراماتيكية عميقة عن ((ايديولوجيا الجماعات البشــرية البدائية والتقليدية البســيطة عادة التي تحيا الجماعة معتمدة عليها ، وبهذا فالأســاطير تدفع هذه الجماعات إلى التمســك بقيمها ومعاييرها وبمثلها العليا التي تســعى إلى تحقيقها من جيل إلى جيل ، وفوق هذا كله فالأســطورة تعبر أيضــاً عن وجود الجماعة ذاته وتباينها الحضــاري والثقافي ، كما تجسد عناصر هذا البناء وعلاقاته وموازناته وما يتخلله من تناقض وحالات توتر ، كما تعمل الأسطورة كضوابط ومؤشرات لدعم وترصـــين القواعد والممارســـات التقليدية والتي يتعرض المجتمع إلى التحلل والتفكك بدونها)) [٧١] ، فإذا كان مثل هذا الرأي يضع الأسس والمعايير التي يستند إليها المجتمع ، فإنه يحدد للأسطورة وظيفتها الاجتماعية بالدرجة الأساس ، وقد كان مالينوفسكي –وهو يحدد وظيفتها في المجتمعات البدائية أكثر دقة وصرامة من سابقه فقال عنها إنها : ((حكاية تعيد الحياة إلى حقيقة أصلية وتستجيب لحاجة دينية عميقة ، وتطلعات أخلاقية ، وواجبات وأوامر على المستوى الاجتماعي بل وحتى متطلبات عملية ، في الحضــارات البدائية ، تملأ الأســطورة وظيفة لا غنى عنها ، تفســر وتبرر وتقنن المعتقدات ، تحابي عن المبادئ الأخلاقية وتفرضها ؛ تضمن فاعلية الاحتفالات الطقسية وتتيح قواعد علمية لاستعمال الإنسان)) [٧٢] .

---

(٦٨) فلسفة الأسطورة : ١٠٧ .
(٦٩) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٤ .
(٧٠) ينظر : فلسفة الأسطورة : ٩٣ – ٩٤ .
(٧١) الاساطير وعلم الاجناس : ١٣ – ١٤ .
(٧٢) مظاهر الأسطورة : ٢٢ .

أنها تكشف عن الوضع الإنساني لأنها تقترب من أغوار البشرية أكثر من الأحداث الواقعية ، وهي لا تفسر حالة إنسانية معينة بل تسلط الضوء على كل الحالات الإنسانية [٧٣] ، كما أنها تؤدي وظيفة التعبير عن الأخلاق ، تصون أخلاق المجتمع ، وتؤكد تأثير الشعائر وتضمن القواعد السلوكية التي يسلكها الإنسان [٧٤] ، وكل هذا يتم من خلال ((بعث اللغة وتجديدها)) [٧٥] ، كما تتحدد وظيفتها بالإجابة على نوع من الاسئلة المحرجة التي يسألها الأطفال ، وغالباً ما تدور حول من الذي صنع العالم ؟ وكيف ينتهي ؟ ومن هو أول إنسان ؟ وأين تذهب الأرواح بعد انفصالها عن الجسد ؟ وهي تبرير لنظام اجتماعي قائم ، ولشعائر تقليدية كانت سائدة في يومٍ ما [٧٦] .

وعلى وفق هذه الآراء تحددت وظيفة الأسطورة بـ :-

١- وظيفة دينية : الغاية منها ربط العالم الدنيوي بطقوس العالم وتقديس الآلهة.
٢- وظيفة أخلاقية : تكشف عن العادات والتقاليد والسلوك الواجب على الإنسان الالتزام بها .
٣- وظيفة اجتماعية : ترسيخ النظام القبلي وربط المجتمعات فيما بينها على أسس متينة وأواصر قبلية .
٤- وظيفة نفسية : احترام المشاعر النفسية التي كانت قائمة أساساً على مبدأ الخوف والفزع من ظواهر لا يجد مبرراً معقولاً لتفسيرها .
٥- وظيفة تعليلية : تفسر أسباب النشوء وعلة وجود الكون والإنسان .

وثمة اتصال وثيق بين هذه الوظائف،فالدين يهذب الأخلاق،ويقرّب الإنسان من الفضائل،ويبعده عن الرذائل،ويحقق له راحة واستقراراً مع الآخرين،ينمي روح الجماعة ويكشف عن تطلعات الإنسان وتصوراته نحو الحياة وعالم ما بعد الموت .

إن الأسطورة بكل تجلياتها ، فكرة راودت الإنسان البدائي في مسار بحثه عن فلسفة الكون وأصل الوجود ، وما كانت تحدث في الطبيعة من انقلابات وتغييرات كانت تقلب كيانه رأساً على عقب تساءل من خلالها عن أسباب الموت ودواعيه ، ولماذا قُدّر عليه أن يموت فيما استأثرت الآلهة بالخلود ؟!.

أسئلة كثيرة كانت تجتاح مخيلته لم يكن ليجد لها تفسيراً أو تبريراً معقولاً ، فهرب من الواقع إلى الخيال ، وفُسر على أنه حكاية ، حكاية خيالية تطورت ونمت واتسعت مع مرور الوقت لتأخذ صيغتها النهائية في شكل الأسطورة وغدت ((

---

(٧٣) ينظر : عصر الأساطير : ١٢ .
(٧٤) ينظر : الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني : ١٣٤ .
(٧٥) الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور : ١٠٧ .
(٧٦) ينظر : معجم الأساطير ١٢/١ .

كشفاً لعوالم غير مسبوقة ، وانفتاحاً على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقر))[١]،تدفعنا إلى الانبهار بها وتلقيّ خطابها السردي تلقياً خاصّاً .

الأسطورة – نص سردي :

الفن القصصي ، قديم النشأة ، تعود جذوره الأولى إلى تلك الحكايات التي كان
يرويها الإنسان في بداياته الأولى،وقد أشارت نبيلة ابراهيم إلى هذه الحقيقة بقولها:((إنّ
الجذور الأولى للتأليف القصصي بصفة عامة ، بل والعناصر الأساسية التي لا يستغني
عنها أي تأليف قصصي من ناحية بنائه تكمن في التأليف الجمعي الذي ألفه الانسان منذ فجرالتاريخ ... وأعني بذلك
الأسطورة أو بتعبير آخر الحكاية الأسطورية والحكاية الخرافية الكلاسيكية ..))[٧٧].

وكان إيمان الدارسين يتجه إلى أن وجود الأسطورة لم يكن اعتباطاً بل ظهرت إلى الوجود ونشأت في محاولة من الإنسان البدائي ((لتبرير أحداث وتفسير وقائع

وسلوكيات وصراعات استقطابية بين عناصر خيّرة وأخرى شريرة ضمن زمن غير محدد ...)) [٧٨] ، وكان البحث عن أصل الوجود والكون وخلق الإنسان والأشياء الأساس الأول الذي قامت عليه الأسطورة ونمت وتطورت حتى اضحت نمطاً قصصياً قائماً بذاته [٧٩] ، يقيم ((عالماً يعكس بدوره البنية الجمالية للمجتمع البدائي)) [٨٠] .

إن الأسطورة اعتمدت الحكاية بكل مكوناتها ، واللغة بكل طاقاتها الرمزية والإيحائية كوسيلة لتخصيب الجانب الموضوعي فيها ، فالخلاص والأمان والسعادة بالحكي عبر القول أساس جوهري في فلسفة التكوين الأسطوري ، فتنتظم ((في بنية سردية متكاملة أسلوباً وبناء ودلالة جعلت منها مبنى سردي –كذا–..)[٨١] ينتمي إلى ((السرود الشفاهية ، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة ولم يقم التدوين ، الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردية ، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي ، الأمر الذي يؤكد قضية تاريخية مهمة ، وهي أن المدونات السردية ، لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان

---

[٧٧] الوجود والزمان والسرد :١٠٧

(٢)البدايات الأولى للتأليف القصصي : ٣٩ – ٤٧

(١) جدل الأنوثة في الأسطورة (تيامات ، نفي الأنثى من التاريخ) : ٧٣ .

(٢) ينظر على هامش الأسطورة : ٨٢ .

(٣) مقدمة في نظرية الأدب : ٢٩ .

(٤) الملحمية في الرواية المعاصرة : ١٥ .

عليها المروي قبل تدوينه))[٨٢]، وتنهض على مكونين أساسيين ، الأول : القصة ، وتشمل منطق الأفعال كما تشتمل على تركيب الشخصيات، والآخر : الخطاب الذي يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغه [٨٣] .

ولكن ما يميز النص الأسطوري – بوصفه نصاً سردياً قديماً – عن النصوص السردية العادية ، أنه من حيث الشكل ((قصة تحكمها قواعد السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها ، وفي الثقافات العليا ، جرت العادة أن يصاغ النص الأسطوري في قالب شعري يساعد على ترتيله وتداوله شفاهة بين الأفراد وعبر الأجيال، ويزوده بسلطان على العواطف والقلوب)) [٨٤].

فشخصيات الأسطورة ، ذات مستوى عالٍ من الأداء ، هم من الآلهة أو أنصاف الآلهة لذلك فهي تخضع لسطوة الشخصيات الرئيسة ، ووجود الإنسان فيها يأتي مكملاً لأدوار هذه الشخصيات ، أما الأحداث التي تستند إليها الأسطورة فما هي إلا ((صور ذهنية خيالية مختلفة وليست وقائع جرت في دنيا الحقيقة ، ولعل الأسلوب الأصوب في تحليل الأساطير هو الذي يعالجها باعتبارها تعبيرات وتراكيب لغوية تعتمد مبدأ المجاز والاستعارة ، بدلاً من التحليل الموضوعي لحياة معاشة)) [٨٥] .

لذلك فإن أحداث الأسطورة ((تمتلك نظاماً دنيوياً ، عالمها عالم جغرافي وصفاتها صفات شخصية)) [٨٦] ، وتقع هذه الأحداث في مكان غير متجانس ، والزمن في السرد الأسطوري مغيّب ، فليس لها زمن ، بل أنه ماثل أبداً لايتحول إلى ماض ، فهو زمن متلاش ، غير مبنين ، غير مسردن ، زمن تائه ومختلط ، لا يحكي حدثاً ((جرى في الماضي وانتهى ، بل عن حدث ذي حضور دائم)) [٨٧] لذلك لن يجد القارئ اهتماماً بهذه الناحية من جانبنا ، بل أنه لن يجد أية إشارة إلى الزمن الأسطوري ، إلا ما جاء استجابة لمنهج القراءة النقدية في معاينة سردية معينة .

وبما أنها حكاية سردية ، تتصف بالشفاهية ، فإن هذا يعني أن من أهم مكونات هذا السرد هي : الراوي ومرويه والمتلقي الضمني ، فالراوي فيها ((غالباً ما يكون متعيناً ، سواء بسماته ، أم بالمسافة التي تفصله زمانياً ، عما يروي ، بحيث

---

(٥) السردية العربية : ١٦ .
(٨٣) ينظر : الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم :١١ .
(٨٤) دين الإنسان : ٥٧ .
(٨٥) الأساطير وعلم الاجناس : ٢٠ .
(٨٦) جذور الأسطورة : ١١٠ .
(٨٧) دين الإنسان : ٥٧ .

يروي أحداثاً لا تعاصره وقد لا ترتبط به إلا كونه راوياً لها حسب ، كما أن المروي له ، يتعدد تبعاً لتعدد الرواة ، ويتكاثر كلما تكاثر عددهم)) [٨٨] ، فيعد الراوي مفارقاً لمرويه، كذلك الحال مع المروي له الذي يتلقى مروياً تتسم روايته ((بسمة الوثوقية لما يعطيه للمروي من قدسية شعائرية جعلت المروي له يتقبلها بخشوع)) [٨٩] .

أما من حيث البنية الموضوعية ، فقد طرحت الأسطورة موضوعات تتميز ((بالجدية والشمولية ، فهي تدور حول المسائل الكبرى التي ألحت دوماً على عقل الإنسان،مثل الخلق والتكوين أصول الأشياء والموت والعالم الآخر وما إلى ذلك من قضايا صارت وقفاً على الفلسفة من بعد)) [٩٠] .

لقد حاولت الأسطورة ، بصفة خاصة ، والأدب السومري بعامة معالجة التجربة الإنسانية ، ولكن طريقة معالجة هذه التجربة وطرحها وتفعيلها في هذا الأدب تنعدم فيها ((" الوحدات الثلاث : الحدث ، المكان ، الزمان والبناء والتصعيد الدرامي" ، التي تؤدي في النهاية إلى ذروة التأزم الكلي الذي لا يقبل حلاً غير نهاية تراجيدية يلغي عندها أحد طرفي الصراع ، أوكلاهما ، بشكل أو بآخر)) [٩١] .

أما اللغة ، فقد كانت رمزية بكل طاقاتها الإيحائية ، والإنسان البدائي آنذاك، كان ملزماً أن يتكلم بهذه اللغة المجازية ، ليعبر عن حاجاته الروحية التي كانت تزداد يوماً بعد يوم ، وهو في استخدامه لهذه اللغة كان مؤمناً بأنها حقيقة ،لارمزاً،تتلاءم وتصوراته اللفظية الأسطورية التي كان يبغي من خلالها التركيز والتداخل وتجاوز الفروق الفاصلة بين الأشياء[٩٢] ،فيصبح للغة الرمزية ((قيمة شمولية ومدلول عام)) [٩٣].

---

(٨٨) و (٥) م٠ن: ١٥ .

(٩٠) دين الإنسان : ٥٨ .

(٩١) فكرة الصراع في الأدب السومري ٥٨/١ .

(٩٢) ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية : ٧٣ .

(٩٣) أساطير بابلية : ٣٧ .

وقد تجاهلنا الرمز ووجوده في السـرد الأسـطوري ، ولم تكن غايتنا من ذلك إلا لأن الرمز في الأسـطورة واسـع ومتشـعب ، بل أنه يتعدد ويتنوّع بتنوع الموضـوع ، وكلنا أمل أن نتناوله أو أن يتناوله أحد الباحثين بالدراسـة الموسـعة التي يستحقها .

وأود الإشارة في نهاية هذا المبحث إلى أن القارئ سوف يجد تعدداً في استخدام المصادر للأسطورة الواحدة ، ولعل هذا يعود إلى أننا قد نجد نصاً في مصـدر ما يخدم مبحثنا قد لا يوجد في مصـدر آخر ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن أغلب المصادر لم تكن لتستشهد بالنص الكامل للأسطورة وهو ما أدى إلى تفتتها واختلافها من مصدر لآخر .

الفصل الأول

بناء العناصر السردية

المبحث الأول: بناء الشخصية الأسطورية

أولا: الملامح الخارجية

ثانيا: وظائف الشخصيات

ثالثا: طرائق تقديم الشخصيات

رابعا: أنواع الشخصيات

دأب النقاد والدارسون على درج الشخصية في العناصر الرئيسة للنص السردي، لما يشكله من ضرورة قصوى تتمثل في كونه عموداً فقرياً لايستقيم السرد من دونه فلا ((يمكن للأثر الراوئي أن يخلو من أشخاص إذ كانت هذه الظاهرة بديهية فمن غير أشخاص يستحيل فهم الوقائع ...)) [٩٤] .

وتعرف بأنها : ((أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصـــة)) [٩٥] ، فيعرض الكاتب شخصياته من خلال تفاعلها مع الأحداث، وتأثيرها السلبي أو الإيجابي في سيرها [٩٦] .

حاول كلٌ من بروب وغريماس تحديد هوية الشــخصــية من خلال مجموعة الأفعال التي تقوم بها،ووجدا أن لها علاقة بالشــخصــيات الاخرى التي يحتويها النص الســردي[٩٧] وظهورها مرتبط بنظام معين، فلها علاقة بالحدث؛ذلك أن أي عمل لابد أن يقوم على ((محورين:إما الشخصية،وإما الحدث،بمعنى أن تكون الشخصية هي الفلك الذي تدور حوله الأحداث،أو أن تكون الأحداث هي المركز الذي تدور في دائرته الشخصيات وقد تتوازن في العمل الشخصية القصصية والحدث، فيتبادلان نقطة الارتكاز والتجمع مرة بعد مرة))[٩٨].فهي النقطة المحورية التي تنبثق منها الحياة،واليها تعود،ولايمكن بأي حال من الأحوال التطرائقإلى موضوع يخص الانسان وعالمه مالم يكن هناك تمثيل ذاتي لكائنات بشرية.لكن هذه الشخصية ليست حقيقية،على الرغم من أن البعض قد حاول أن يؤكد شبهها بالحياة،أي انهم حاولوا إحاطتها بالتفصيلات المستمدة من واقع الحياة [٩٩] .

وتبنى من جمل لغوية مترابطة، تترك خلفها أوصافا تمثل ابرز الملامح الداخلية والخارجية، وتكتسب خصوصيتها داخل النص من خلال هذه الأوصاف[١٠٠]، وعلى وفق هذا التصور تتحدد بنية الشخصيات من خلال وصف ملامح الشخصيات الأسطورية الخارجية أولا ، ثم دراسة وظائفها وأنواعها ثانيا.

---

(٩٤) البنية القصصية في رسالة الغفران/ ٧٧.

(٩٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مادة (شخصية).

(٩٦) ينظر: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ : ١٠٠.

(٩٧) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي : ٥٠.

(٩٨) القصص القرآني : ٤٢.

(٩٩) ينظر: عناصر القصة : ٣٣.

(١٠٠) ينظر: حمد صالح ، دراسة في فنه القصصي : ٣٤.

أولا :الملامح الخارجية:

بما ان الاديب يعامل شخصياته على أنها كائن حي،فإنه يصف كل مايتعلق بها من الملامح والهيئة والشكل، أي انه يعمل على وصف((الخصائص الخارجية للشخصيات : عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي ...)) [١٠١] ، وعليه فإن الملامح الخارجية تتحدد بكل هذه العناصر فضلاعن مهنتها وعلاقاتها الاجتماعية.

إن الحدث والشخصية يتبادلان الأدوار فيما بينهما من حيث الأهمية، فلا تكشف الشخصية عن نفسها إلا بالقدر الذي يخدم الحدث الأسطوري، ولايصل هذا الى ذروته إلا بالقدر الذي تتعرض فيه الشخصيات لمشاكل وأزمات تنفرج رويداً في نهاية الحدث، ونحن لانعدم مثل هذه الجزئيات في الأساطير، بل إن شخصياتها – على الأغلب – تحمل اسماً ولها وظيفة معينة.

إن من أبرز ((السمات الشخصية الأسطورية هي أنها رمزية ، ومن أهم صفات الرمز انه يقدم لكل عصر دلالات جديدة. هذا بالاضافة الى أن الشخصية الأسطورية لها بعد شامل فهي تعكس مرحلة من مراحل تطور الانسان أو تصور إنجازا توصل إليه عبر كفاحه الطويل، وإذا أضفنا إلى ذلك عمق الشخصية الأسطورية وأصالتها لارتباطها بأصول التفكير الأولي عند الإنسان ...)) [١٠٢] أمكننا القول ، أن الشخصيات الأسطورية كائنات خيالية لاتمت الى الواقع بأية صلة، ذات أوصاف وملامح وأسماء ووظائف لا تحقق واقعيتها إلا بمقدار ما تربطها من علاقات قائمة على مشاعر ثنائية. ولكنها في كل الأحوال لا وجود لها إلا في ذاكرة مؤلف الأسطورة وهذه الذاكرة كانت على وعي تام بواقعيتها انذاك، فاخذ يتعامل معها على نحو واقعي، فكانت الالهة عنده تأكل وتشرب وتنام، تحب وتبغض ، تتوالد فيما بينها ، فضلا عن الصراع الذي كانت تفتعله.

إن من أبرز العناصر التي تحدد الملامح الخارجية للشخصية:اسمها بوصفه ((التعبير الفني عن الذاتية الفردانية لكل انسان فرداني قائم بذاته))[١٠٣]وهو((يسمح للشخصية أن تعيش خارج الملامح الدلالية التي رغم ذلك تخلقه على نحو

---

(١٠١) مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ١٧٢.

(١٠٢) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة : ١١٥.

(١٠٣) نشوء الرواية : ١٩.

كلي))[١٠٤] على أن اختياره لابد أن يكون منسجما ودور الشخصية لكي يحقق للنص هدفه، ويطبع الشخصية بطابع الوجود،ومن هنا نجد التنوع والاختلاف الحاصل في أسمائها. [١٠٥]

وتحمل الأسماء دلالات متنوعة ترتبط احيانا بالدور الذي تقوم به الشخصية، وترتبط أحيانا أخرى بالسمات التي تحملها، ومن خلال الأسماء تقف عند نقطة التقاء الشخصيات بدرجاتها الوظيفية ، وبمعنى آخر ، إن الاسم يؤكد السمة الوظيفية للشخصية ودورها في الأسطورة.

إن اسم الشخصية ((هو مانملكه في الأسطورة، الاسم هو ذلك المعبر عنه في الشخصية المبرز فيه . الذي تكونه ذاتها أمام نفسها ، وأمام كل آخر)) [١٠٦] ، وقد أكد كونتينو على أن الإنسان العراقي القديم أعطى الاسم أهمية خاصة في تصوراته للوجود المادي والاجتماعي للأشياء، وللإنسان خاصة ، فذهب الى القول: ((ما دمنا نقبل ان اسم الشخص أو الشيء يتضمن الصفات التي يعبر عنها، فانه من الطبيعي أن تنسب الصفة الجيدة الى أي شيء يكتسب اسما)) [١٠٧] . فاصبح الاسم يعني وجود الشيء، وأي شيء لا يحمل اسما فلا وجود له مطلقا [١٠٨]. فكان وجود الالهة مرهونا بالاسم المعترف به ضمنا ، ولايمكن أن يكون هناك أي شيء مالم يكن له اسم، والى هذا أشار طه باقر بقوله : ((لايمكن لأي شيء أن يوجد مالم يكن لديه اسم ، فتسمية الشيء بمثابة إيجاد ذلك الشيء ... فالاسم جوهر الشيء وقوته. وكان للالهة أسماء سرية تكمن فيها قدرتهم وقوتهم وسلطانهم فلا يبيحون بها ...)) [١٠٩] .

وخير مثال على مانقول : مردوخ ، فبعد أن قضى على تعامة وشق جسدها نصفين، كون من أحدهما السماء، ومن الاخر الأرض، وبعد أن قضى على أعداء الآلهة، وخلق الإنسان ، وبنى مسكنه في بابل ، أقامت له الآلهة احتفالا كبيرا أعلنوا فيه أسماءه الخمسين [١١٠] ، وهذه الأسماء تحمل دلالاتها التي من اجلها وضع كل اسم . وتحتل الجزء الأخير من اللوح السادس واللوح السابع بأكمله، كما أن لكل اسم منها صفاته التي يتصف بها مردوخ.

---

(١٠٤) البنيوية وبناء الشخصية في الرواية : ٧٨.

(١٠٥) ينظر المرأة في الرواية الفلسطينية : ٢٢٣.

(١٠٦) الحياة اليومية في بلاد بابل واشور : ٢٧٨.

(١٠٧) الاخلاق في الفكر العراقي القديم : ٢١٦.

(١٠٨) ينظر مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ٤٤٦/١.

(١٠٩) سومر اسطورة وملحمة :١١٩.

(١١٠) ينظر مغامرة العقل الاولى : ٦٩-٧٤.

ولاسم أنانا / عشتار هو الاخر مدلول يكاد يكون أكثر ارتباطا بداله، فأنانا عند السومريين هي نفسها عشتار عند البابليين ، وافروديت عند الاغريقيين، وفينوس عند الفينيقيين، وعناة عند الكنعانيين، وهي عشـــتر وعشـــتاروت. وقد لخص السواح هذه الأسماء في الحضارات المختلفة ووجد أنها جميعا لشخصية واحدة. [١١١]

ومدلول اسمها في الســـومرية ((ســـيدة الســـماء)) [١١٢] . أما في البابلية فمعناه : ((عيش الارض)) [١١٣] . ولقد استأثرت أنانا من دون الآلهات الأخريات بالسماء، وأصبحت سيدة لها، وذهب الباحثون الى أنها الآلهة الام ، وهي نفسها نمو عند السومريين، وننخرساج عند البابليين.

ويرجح كونتينو الى أن آنو /كبير الالهة – الهة الســـماء، أشـــركها في تاجه بعد وقت طويل من حبه لها . وأمر بعد الزواج منها أن يكون اسمها (آنتو) الصيغة المؤنثة لـــ (آنو) ، فاحتلت مكانة مهمة في السماء ، واختصت لنفسها بكوكب الزهرة / فينوس[١١٤] . وفي هذا تناقض واضـــح مع ما ذهب اليه غيره من الباحثين من أنها كانت ابنة آنو، ومايؤكد ذلك ملحمة كلكامش. فعندما أهان كلكامش كرامتها، ذهبت الى أبيها آنو لكي يعطيها الثور السماوي لتثأر لكرامتها.[١١٥]

ولكي نؤكد على أن الأسماء تحمل دلالتها الشخصية، وتؤكد في الوقت ذاتها، سماتها الشخصية، سنقف عند أبطال الطوفان الثلاثة ورأي السواح الذي ذهب الى أن :

((زيوسدرا)) كان بطل الطوفان السومري، والكلمة تعني ((الذي وضع يده على العمر المديد)) وذلك اعتماداً على ما اعطته له الالهة من حياة سرمدية عقب الطوفان، أما اسم ((اوتونابشتم)) بطل القصة البابلية فيعني ((الذي رأى الحياة)) والاســم مشــتق هنا أيضــا من طبيعة المكافأة التي نالها لانقاذه الحياة على الأرض، وفي ملحمة اتراحاسـيس فان الاسـم يعني ((الواسع الحكمة)).)) [١١٦] ، والى هذا المعنى ذهب الاخرون [١١٧] .

---

(١١١) ينظر لغز عشتار :٢٧.

(١١٢) الحضارات السامية القديمة : ٢٥٦.

(١١٣) لغز عشتار : ٢٧.

(١١٤) ينظر : الحياة اليومية في بلاد بابل واشور : ٤١١.

(١١٥) ينظر : ملحمة كلكامش ، طه باقر : ٩١.

(١١٦) مغامرة العقل الاولى : ١٤٨-١٤٩.

(١١٧) ينظر ملحمة كلكامش،طه باقر: ٢٠-٣١٤ ؛ وسومر اسطورة وملحمة: ١٥١-١٥٢.

أما المظهر الخارجي للشخصيات فيمكننا أن ننطلق من القول بان الإنسان البدائي كان يؤمن بوجود قوى فعلية اكبر منه تدير الكون، أطلق عليه تسمية الالهة، أوصافها وملامحها كانت غائبة عنه، فأضفى عليها ملامح انسانية، فثمة ((دليل قاطع على العلاقة الوثيقة بين الأسطورة والحياة ، بين الاله والانسان وتلك خاصية الالهة في العراق القديم، حيث تمتعوا بوظائف بشرية والهية، ومارسوا ماتعارف عليه الانسان واختلفوا عنه بالخلود فقط ...)) [١١٨] .

ويحتل وصف الجسد، والمميزات الحركية للشخصية دوراً في تحديد ملامحها، وهذا الوصف قد يأتي مقتضبا، وقد يأتي مطولا، ولكن وصف الجسد الأسطوري لا يحظى بذلك الاهتمام الذي يحظى به في النصوص السردية الأخرى، لان الشخصيات الأسطورية – من وجهة نظرنا – غير واقعية ، لجأ الانسان الى تشبيه الالهة بنفسه عندما فشل في إدراك مغزى هذا الكون ، فأضفى عليها صفات الانسان نفسه ، ولكنها كانت معنوية لان القوى الخارقة التي كانت تتمتع بها الالهة جعلته حذرا من تشبيه الالهة به جسديا، ومع ذلك فنحن لانعدم مثل هذا الوصف الذي لايرقى الى الوصف المعنوي للشخصيات.

ولقد أسهب الأديب في الوصف المعنوي للشخصيات ، وهو يتفاوت في مقداره بين وصف وآخر، ففي الوقت الذي نجد فيه وصفاً مطولاً لبعض الشخصيات، نجده في البعض الاخر قصيرا، فعلى سبيل المثال عندما يصف شجاعة ننورتا، فإنه يسهب ويطيل ، ويخلع عليه صفات تتسم بالمبالغة فيقول:

((سأتغنى بالابن الجليل لملك البلدان المعمورة

اتغنى بمحبوب الالهة مامي (Mami)

وامتدح ننورتا محبوب الالهة مامي

الاله الصنديد ابن الاله انليل

فاستمع الى مديحي للقوي ذي البأس

الذي اخضع جبال الصخر وعقلها بضراوته

والذي قهر انزو بسلاحه

---

(١١٨) الاسطورة والواقع : ١٥.

وذبح الرجل – الثور في البحر

المحارب الصنديد الذي يذبح الاعداء بسلاحه

والقوي الذي يهب لتنظيم صفوف الجند في المعركة)) [١١٩]

ولاشـــك في أن الصـــفات (الابن الجليل، محبوب الالهة، الاله الصـــنديد، القوي ذي البأس، المحارب، القوي) هي صـفات معنوية جاءت كناية عن الشـجاعة والبأس اللتين يتصـف بهما، كما أن هذا الوصـف يعتمد على بنية التكرار وهي واضحة على نحو كبير في النص.

ونجد مثل هذا الوصف واضحا أيضا في وصف ادابا في أسطورة (الجنة البابلية):

(((شاء) أن تكون كلمته مثل كلمة (آنو)

أتحفه بعقل واسع لكي يكتشف مصائر البلاد

أعطى هذا الإنسان الحكمة، ولكنه لم يمنحه الحياة الابدية

في ذلك الزمان، في تلك السنين، كان الحكيم قد ولد في اريدو

فقد خلقه أيا نموذجا بين الناس،

حكيما – لايستطيع أحد أن ينبذ كلمته،

عالما – أنه الأذكى بين الانوناكي

قديسا– يداه طاهرتان، أنه كان ممسوح(كذا)،ودقيق في الزيت))[١٢٠]

وقد نجد هذا الوصف قصيرا كما في أسطورة (انليل وننليل) :

((هناك انليل فتاها الغض

---

(١١٩) سومر اسطورة وملحمة : ١٢٦.

(١٢٠) اساطير الرحلة الى الفردوس والجحيم في اساطير العراق القديم : ٢٣٠.

هناك ننليل فتاتها الشابة

هناك ننبار شيكونو سيدتها العجوز)) [١٢١] .

فالراوي عند وصفه لهذه الشخصيات كان وصفه مركزاً جداً، لايتعدى مفردة واحدة، وقد يصف الشخصية وصفاً قصيرا، ولكنه أكثر تركيزا وإيجازا كما في وصف أيا:

((كان واسع الإدراك ، حكيما وعظيما في قوته

أعظم من جده انشار (وأكثر قوة وعتيا)

ولم يكن له بين اخوته ندّ (ولا منافس).)) [١٢٢] .

وربما تشير الصفات المعنوية التي يسبغها الراوي على الشخصيات الى المزايا الخارقة التي تتمتع بها ، كما في وصف آنزو :

((يقينا ، أن مياه الفيض ولدت انزو

وهي المياه، المقدسة لاله العمق ابسو (Apsu)

وأن ((الأرض الواسعة)) حبلت به

وأنه خلق من حجر الجبل)) [١٢٣]

ويريد به أنه خلق ((من ((ماء)) الاله و((رحم)) الارض و((مادة)) الحجر.))[١٢٤]. وهذه الصفات كانت السبب في أن يشير أيا على انليل أن يأخذه ويضعه في خدمته عند مدخل القاعة في المعبد.

---

(١٢١) مغامرة الفعل الاولى : ٣١-٣٢.

(١٢٢) م٠ن : ٤٥.

(١٢٣) سومر اسطورة وملحمة : ١٢٧ .

(١٢٤) م٠ن : ص . ن.

وقد يلجأ الراوي الى وصف الملبس، كما في وصف (أنانا) وهي عازمة على النزول الى العالم السفلي فيصف لنا ملابسها وأدوات الزينة بقوله :

((لقد تزينت بسبعة ((نواميس)).

وجمعت ((النواميس)) ووضعتها في يدها

كل ((النواميس)) كانت موضوعة (؟) عند قدمها.

وضعت على رأسها الشوكارا (Sugarra) ، تاج السهل،

صففت (؟) على جبينها خصل [الشعر].

أمسكت بيدها ذراعا ومقياسا من اللازورد،

علقت على صدرها ((توائم)) من حجر النونز (Nunuz)

وضعت حول معصمها سوارا من الذهب

شدت حول صدرها درع – ((يا رجل تعال! تعال!))

كست جسمها بثوب – بالا (Pala)، ثوب السيدات

زوقّت عينيها بدهان – ((سيأتي (الرجل) ، سيأتي)).)) [١٢٥].

يقينا إن مثل هذه الأوصاف كانت معروفة انذاك بدليل تكرارها مرة ثانية في الأسطورة على لسان (نيتي) حارس بوابة العالم السفلي وهو يصف أنانا وما ترتديه لسيدته / ايرشكيجال.

ويصف الملامح الخارجية لانليل بقوله :

((ذو العينين البراقتين، السيد ذو العينين البراقتين.

الجبل العظيم، انليل الأب ، ذو العينين البراقتين سيراك،

---

(١٢٥) عشتار ومأساة تموز : ١٨٨-١٨٩.

الراعي، سيد المصائر، ذو العينين البراقتين سيراك.)) [١٢٦].

وهو وصـف يتداخل فيه المعنوي بالمادي، فالمادي يقتصـر على وصـف العينين بالبراقتين، وصـفا مقتضـبا، معتمدا أسلوب التكرار ، والمعنوي يتحدد بالجبل العظيم وسيد المصائر.

ويصف انكيدو خمبابا / خواوا بصفات مروعة، لكي يثني كلكامش عن عزمه ويدفعه الى العودة الى مدينته:

((أما أنا فقد رأيته ونالني منه الهلع الشديد،

لذلك الجبار اسنان كاسنان التنين

ووجه يشبه وجه الأسد

انقضاضه أشبه بسيل عرم،

ومن جبهته التي تلتهم القصب والشجر لاينجو أحد)) [١٢٧] .

وهذه الشـخصـيات إما أن يكون الراوي قد ابتدعها من مخيلته، أو أنه استقاها من مصـادر شـفاهية سمعها من أفواه السابقين، وقد نجد وصفا لمردوخ في أسطورة الخليقة البابلية:

((بفن بديع تشكلت أعضاؤه

لا تدركه الإفهام، ولا يحيط به خيال.

أربعة كانت آذانه، أربعة كانت عيونه

تتوهج النيران كلما تحركت شفتاه ...

اتسعت آذانه الأربعة،

كما اتسعت عيونه فاحاط بكل شيء

---

(١٢٦) مغامرة العقل الاولى : ٣٢.

(١٢٧) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٥.

كان الأعلى بين الالهة، مالهيئته نظير

هائلة أعضاؤه ، سامقة قامته

عظّموه ، بجلّوه

الابن الشمس، وشمس السموات

مثل نوره كنور عشرة آلهة ، جبارا عتيا

أسبغت عليه الجلالة النورانية المهيبة)) [١٢٨] .

وهو وصف لايخلو من المبالغة، وربما دلّت (عيونه الأربع) و(آذانه الأربع) على حدة بصره، وسمعه، ويعتقد أن مثل هذه الأوصاف قد تكون غير حقيقية ولكنها كناية عن إحاطة الإله بكل شيء، سمعاً وبصرا، فمردوخ، بعد أن استولى على السلطة العليا في مجمع الآلهة،وأصبحت ألواح الأقدار بيديه احتاج الى أوصاف تدرك حقيقة الالهية، وان يكون مطلعا على كل مايدور شرقاً وغربا ، شمالا وجنوبا، فأوكل مهام كل عين وأذن إلى جهة معنية.

ثانيا: وظائف الشخصيات:

تعرف الوظائف بأنها : ((العنصر القائم بالحدث أو الناطق بلسان المؤلف، أو كائن بشري خيالي، مزود بكيفية معينة في الوجود وفي الاحساس، وفي إدراك الآخرين والعالم)) [١٢٩] . وكان لبروب الفضل الأكبر في تحديد الوحدات الوظيفية التي تقوم بها الشخصية، أي انها تعتمد على أفعال الشخصية وليس على الشخصية نفسها ((فمجموعة الوظائف المجردة لاتتضح إلا من خلال الأفعال المجردة))[١٣٠]. إذ عرف الوظيفة بأنها ((فعل شخصية)) [١٣١] بصرف النظر عن اختلاف الشخصيات فيما بينها من حكاية لأخرى [١٣٢] ، من جهة ، وتعددها وكثرتها من جهة أخرى. ومع هذا التعدد فإن الوحدات الوظيفية ثابتة لاتتغير وعددها إحدى وثلاثون وظيفة قد تتقلص حتى تصل الى وظيفتين، ولكن هذا لايؤثر مطلقا

---

(١٢٨) مغامرة العقل الاولى : ٤٨.

(١٢٩) عالم الرواية: ١٤٣.

(١٣٠) قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية : ٢٧.

(١٣١) مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٧٧.

(١٣٢) ينظر: الصوت الاخر : ١٠٩.

علمجرى الحكي [١٣٣] . وليس ضـــروريا ، أن تتوافر هذه الوحدات جميعها في حكاية واحدة، بل إن كل حكاية تعتمد علىعدد معين من الوحدات.

ونظرا لكثرة الأســـاطير وتنوعها، من جهة، وعدم اكتمالها من جهة أخرى، فإننا اعتمدنا أســـطورة الخليقة البابلية أنموذجا لفحص هذه الوحدات فيها، وذلك لسببين:

أولا: لأنها وصـلت إلينا كاملة،بمعنى أن العناصـر المكانية فيها متوافرة على نحو كامل،وهو مايعنى حصـولناعلى أكبر عدد ممكن من الوحدات الوظيفية فيها.

ثانيا: إنها أطول الأساطير وأكثرها عددا من حيث الشخصيات والأفعال.

ومع تأكيدنا على هذا الأنموذج ، فأننا سنحاول الإشارة إلى وجود هذه الوظائف في الأساطير الأخرى من دون ذكر لتفاصيلها.

تبدأ الحكاية عادة بسـرد كل مايخص الشـخصـية / اسمها ووصـف حالتها وملامحها، ومكان ولادتها، وهو مايسـميه بالاستهلال، الذي لايعدّه وظيفة بالرغم من كونه عنصرا مورفولوجيا مهما [١٣٤] ، وهو مانجده في الاستهلال الوصفي لولادة مردوخ، يكشف فيه عن اللحظة التي دخلت فيها هذه الشخصية المشهد الحكائي للأسطورة :

((في الابسو المقدس، مردوخ قد ولد

أيا ، كان له أبا،

دامكينا، التي حملت به أما

أرضعته حليب الآلهة

وأسبغت عليه الجلالة والهيبة

تخلب الالباب قامته، تلمع كالبرق عيناه

---

(١٣٣) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٣٠و٧٧.

(١٣٤) ينظر :مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٣.

يخطو بعنفوان ورجولة، انه زعيم منذ البداية)) [١٣٥] .

أما الوحدات الوظيفية في الأساطير فتتمثل بـ :

١- الغياب [١٣٦] : إذ تغيب إحدى الشخصيات – وغالبا ماتكون من الجيل الأكبر عمراً – بسبب ظرف طارىء أو حدث مفاجئ، يترك أثره في مجرى الحكي، فغياب الابسو كان ايذاناً ببدء الصراع بين جيلين من الالهة، الأول تمثل في تعامة/ التي أخذت على عاتقها اخذ الثار لزوجها ابسو، فيما تمثل الآخر في الآلهة الفتية/ التي أخذت على عاتقها ضرورة المقاومة والصراع من اجل البقاء، أما غياب تعامة فكان إيذانا ببدء عملية خلق الكون وتنظيمه، هذا الكون الذي تكوّن بعد شق جسد تعامة الى نصفين:

((شقها نصفين فانفتحت كما الصدفة

رفع نصفها الأول وشكل منه السماء سقفا

وضع تحته العوارض وأقام الحرس

أمرهم بحراسة مائها فلا يتسرب

ثم جال أنحاء السماء فاحصا أرجاءها

ثم استقام في مقابل الـ (آبسو) مسكن نوديمود)) [١٣٧] .

أما غياب انانا فكان ايذاناً ببدء مرحلة جديدة من حياة دوموزي، مرحلة الصراع من اجل البقاء كليا أولا، مرحلة الاقتناع بالبقاء الجزئي/ نصف سنة في العالم السفلي والنصف الاخر على وجه الارض [١٣٨] .

---

(١٣٥) مغامرة العقل الاولى : ٤٧.

(١٣٦) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٣.

(١٣٧) مغامرة العقل الاولى : ٦٠.

(١٣٨) ينظر: عشتار ومأساة تموز : ١٨٧ ومابعدها.

٢- التحذير [١٣٩] : إما بالأمر أو النهي، وهذه الوظيفة تتصل بما يليها، وتسمى بـــ ((خرق المنع)) إذ تحذر تعامة ابسو من الاتيان بالشر، فيصمم على ذلك فتكون النتيجة مقتله:

((فلما سمعت تعامة منه ذلك ،

ثار غضبها وصاحت بزوجها،

صرخت وثار هياجها،

كتمت الشر في فؤادها وقالت:

(لماذا ندمر من وهبناهم ، نحن ، الحياة ؟

إن سلوكهم لمؤلم حقا، ولكن دعونا نتصرف بلين "وروية").))[١٤٠]

إذ حذرت تعامة زوجها من الاتيان بفعل أحمق ، ولكنه لم يستمع لنصيحتها وصمم على ما أراده.

٣- الاستطلاع [١٤١] : ونعني به معرفة الحقيقة، متمثلا في محاولة مردوخ معرفة الشخص الذي دفع تيامه الى الثورة، ويتم هذا من خلال الحصول على المعلومات عن طريق الاقناع:

" قال المليك لهم كلمة:

" لقد صدق حقا ما وعدناكم به

والآن، أريد منكم قول الحق، وقسمي لكم ضمان

من الذي خلق النزاع؟

من دفع تعامة للثورة، واعد للقتال؟

سلموا لي من خلق النزاع

---

(١٣٩) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٣.

(١٤٠) مغامرة العقل الاولى : ٤٦.

(١٤١) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٥.

فيلقى جزاءه، وتخلدون للراحة"

فأجاب الايجيجي، الالهة الكبار.

أجابوا سيدهم مردوخ ، ملك السماء والأرض:

((إنه كينغو ، الذي خلق النزاع

ودفع تعامة للثورة، وأعد القتال)) [١٤٢] .

٤- الشر [١٤٣] : وتمثل هذا أولاً في آبسو الذي حاول قتل اولاده لكي يخلد الى الراحة، وفي تعامة ثانية عندما ثارت لأخذ الثأر لزوجها، وتمثل ثالثا في الالهة الذين حرضوا تيامة على الثورة:

((والالهة (الكبيرة) نسيت الراحة، في خضم العواصف

اضمروا الشر في سرائرهم

وجاءوا إلى أمهم تعامة قائلين:

((عندما قتلوا زوجك آبسو

لبثت هادئة دون ان تمدي له يدا

وعندما خلق (آنو) الرياح الاربعة

اضطربت أعماقك وغابت عنا الراحة ...)) [١٤٤] .

وهكذا تستمر الالهة في تحريض تعامة على الشر ، ويأتي جوابها بالمقابل مليئا بالشر أيضا .

---

(١٤٢) مغامرة العقل الاولى : ٦٦.

(١٤٣) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٩.

(١٤٤) مغامرة العقل الاولى : ٤٨

وتعد هذه الوظيفة مهمة جداً، لأنه عن طريقها تنشـأ الممارسـات الفعلية لعملية الحكي [١٤٥] . ونجد هذه الوظيفة متمثلة أيضا في أساطير أخرى منها : (سرقة ألواح القدر)، و(أسطورة ايرا)، و(الطوفان البابلية). وغيرها.

٥- الفقدان [١٤٦] : وهو الاحسـاس بنقص ما ، وهذا الاحسـاس هو الذي يقود الى عملية الشـر المتمثلة في الوظيفة السـابقة. وربما كان الأجدر ببروب أن يضـع هذه الوظيفة قبل الوظيفة السـابقة من حيث الترتيب المنهجي للوحدات الوظيفية. فاحسـاس ابسـو بفقدانه للراحة هو الذي دفعه لمحاولة قتل أبنائه [١٤٧] . واحسـاس انزو بالنقص المتمثل في رغبته القوية في السيطرة على الكون هو الذي دفعه الى سرقة الواح القدر ... ويمكن أن نطلق على هذه الوظيفة بالحافز أو الدافع، واغلب الأسـاطير تنطلق من هذه الوظيفة . اذ ان حافز الرغبة في القيام بمغامرة مسـلية دفع انانا الى الهبوط الى العالم السـفلي، وحافز الحب دفع دوموزي للدخول في مواجهة حادة مع انكيمدو في أسـطورة الفلاح والراعي، وحافز الخلود دفع كلكامش الى البحث والرحلة الى مصـب فم الانهار حيث يعيش اوتونابشـتم، وهو أيضـا دافع وراء دخوله الى غابة الارز لكي يخلد اسمه ... وهكذا مع بقية الحوافز في الأسـاطير الأخرى ، وربما كان هذا الحافز ضـروريا لسـد ((النقص في الغياب المفاجيء الملغز لاحدى الشخصيات)) [١٤٨] .

٦- التوسط [١٤٩] : من خلال طلب النجدة ، إذ يطلب انليل النجدة من انكي للوقوف ضد آبسو ، وانشار يطلب النجدة من انو أولاً ثم من انكي لكنهما يفشلان، فيضطر الى طلب المساعدة من مردوخ:

((**فقال (انشار)** : ((**أي بني ، ياصاحب الحكمة الواسعة**

اسكت تعامة بتعويذتك المقدسة

التمس طريقك اليها، على عربة العاصفة السريعة

...

---

(١٤٥) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٩.

(١٤٦) ينظر: م.ن: ٩٥.

(١٤٧) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٤٦.

(١٤٨) الصوت الاخر : ١١٢.

(١٤٩) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٩٦.

٠٠٠ردها على اعقابها)) [١٥٠] .

كما انه يطلب المساعدة من حدد وشارا وننورتا لاسترداد ألواح القدر التي سرقها انزو، وتطلب انانا مساعدة وزيرها ننشوبر في أسطورة (أنانا وأنكى) و (هبوط أنانا إلى العالم السفلي).

٧- الحصول على وسيط سحري [١٥١] : يحصل مردوخ على التعويذة التي يستطيع بوساطتها القضاء على تيامه، فيما يحصل جلجامش على نبات الشباب في (أسطورة الطوفان) مكافأة له.

٨- الصراع [١٥٢] : تدور الأساطير بصورة عامة حول موضوع الصراع بين الخير والشر، ويتمثل هذا في :

أ- الصراع بين ابسو وأيا [١٥٣] .

ب- الصراع بين مردوخ وتعامة [١٥٤] .

وهناك صـــراع يدور بين جلجامش وانكيدو وبين خمبابا في أســـطورة (كلكامش وانكيدو وارض الأحياء) [١٥٥] ، وصراع بين ننورتا وانزو في أسطورة (سرقة ألواح القدر) [١٥٦] وصراع بين اينمركار وسيد آرتا في أسطورة (اينمركار وسيد ارتا) [١٥٧] .

٩- العقاب [١٥٨] : يعاقب الشرير على ماقام به من أفعال شريرة كما في :

أ- معاقبة ممو لأنه حرض ابسو ضد اولاده [١٥٩] .

---

(١٥٠) مغامرة العقل الاولى : ٥٣.

(١٥١) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ١١٠.

(١٥٢) ينظر : م٠ن : ١١٥.

(١٥٣) ينظر: مغامرة الفعل الاولى : ٤٧.

(١٥٤) ينظر : م٠ن : ٥٨-٥٩.

(١٥٥) ينظر: كلكامش ، ملحمة الرافدين الخالدة :٤١-٤٢

(١٥٦) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ١٣١.

(١٥٧) ينظر: من الواح سومر : ٧٠-٧٩.

(١٥٨) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٢٣٤.

(١٥٩) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٤٧.

ب- معاقبة كينغو بقتله ثم خلق الانسان من دمه [١٦٠] .

ج- معاقبة تيامة بقتلها وشق جسدها نصفين وخلق السماء والأرض منهما[١٦١].

ثالثا: طرائق تقديم الشخصيات :

إن الكاتب يأخذ أنموذجه من الواقع فيلّونه ويكيّفه حسب ما يقتضيه الموضوع وحسب متطلبات طريقة عرض الأحداث ومدى انسجام هذا الأنموذج مع مقتضيات النص السردي، وهذه الشخصيات تتصرف وتتحرك وتعبر عن نفسها وذاتها بالطرائق التي تسلكها، لذلك عدّ رسم الشخصيات وطرائق تقديمها أمراً بالغ الأهمية ،ومعرفتها معرفة تامة إحدى الطرائقالكفيلة بدراستها جيدا داخل النص، وجعلها تتحرك كيفما تشاء، وبالصورة التي يقتضيها الحدث، وترتبط الشخصيات الأسطورية بعلاقات اجتماعية تحدد السمات الاساسية التي تظهر عليها كل شخصية، وتتحدد من خلال الأحداث الجارية في الأسطورة. ومرد هذه الأحداث يعود إلى الصراع القائم بينها، ومن خلاله يجري إسباغ الصفات الشخصية إذ ((تبرز الشخصيات الأدبية بعضها تجاه البعض الاخر لا بوصفهم أفرادا وطباعاً متفردة، من نوع خاص ، بل في ((أقنعة متميزة)) فريدة)) [١٦٢]. وعلى هذا الأساس تقدم الشخصيات على أنها صورة خاصة، فاعلة، شاركت في الحدث، ويتحقق ((حضورها ما أن يظهر في النص بشكل لساني))[١٦٣] ويتم هذا الحضور من خلال تقديم الشخصيات بأربع طرائق حددها النقاد بـ :

١ - أن تقوم الشخصية بتقديم نفسها بنفسها.

٢- أن تقوم شخصية أخرى بتقديم الشخصية المراد تقديمها.

٣- أن يقوم الراوي بتقديم الشخصية مع الأخذ بنظر الاعتبار أن يكون موضعه خارج النص.

٤- مشاركة الشخصية مع الراوي والشخصية المشاركة بتقديم الشخصية- [١٦٤]

والشخصيات الأسطورية كغيرها من شخصيات النصوص السردية الأخرى، يمكن أن تقدم عبر طريقتين هما :

---

(١٦٠) ينظر : م٠ن: ٦٦-٦٧.

(١٦١) ينظر : مغامرة العقل الاولى : ٦٠.

(١٦٢) الطباع المتفردة : ٥٣.

(١٦٣) مفهوم الادب : ٣.

(١٦٤) ينظر: عالم الرواية : ١٥٨.

١- الراوي: يأخذ الراوي في الأساطير دوره على نحو كلي،يحرك الأحداث، ويقدم الشخصيات وهو يقف على حافة محايدة يمكن من خلالها الاطلاع على كل شيء، وبالرغم من انه راوٍ مفارق لمرويه،لكنه كلي العلم،وهذه الطريقة هي الغالبة. فنجد الراوي يقدم:انليل وانكي ومردوخ وادابا وايتانا وانانا وننخرساج ودوموزي وغيرها من الشخصيات المشاركة في الاسطورة،وتأتي هذه الطريقة بصورة كلية ومن غير تدخل الراوي في الإضافة أو الحذف،فنجده يقدم انليل بقوله:

((انليل هو السيد والملك

انليل لامبدل لكلماته

كلماته الصادرة لاتتبدل ..)) [١٦٥] .

كما يقدم الشخصية المحورية في أسطورة ايرا بقوله:

((انهض وسر قدما يا "ايرا"

أيها المتسكع في أرجاء المدينة كعجوز مريض

أيها الزاحف في البيت كطفل هرم)) [١٦٦] .

٢- شخصية أخرى مشاركة في النص الأسطوري، تؤدي دورا في الحدث، ويأخذ الراوي بتقديم الشخصية من منظوره الخاص، كما في تقديم انليل من وجهة نظر الام في أسطورة(انليل وننليل)[١٦٧]،ويقوم انشار بتقديم آنو ومردوخ في أسطورة (الخليقة البابلية) وتقوم الآلهة الايجيجي بتقديم مردوخ أيضا. ويقوم كلكامش بتقديم اوتونا بشتم بقوله:

((أنظر إليك يا اوتونا بشتم

شكلك عادي، واراك مثلي

نعم، شكلك عادي، واراك مثلي.

---

(١٦٥) مغامرة العقل الاولى : ١٣٤.
(١٦٦) م٠ن : ١٥٩.
(١٦٧) ينظر: م٠ن : ٣٢.

قد صورك لي جناني بطلا على أهبة القتال

ولكن ها أنت مضطجع على جنبيك أو قفاك)) [١٦٨] .

وهناك طريقة ثالثة تقوم فيها الشخصية بتقديم نفسها – وهي نادرة – لايتعدى تقديم ايرا نفسه بقوله:

((في السماء أنا فأس وحشيه

وفي الأرض أنا أسد (هصور)

في البلاد أنا ملك فوق الجميع)) [١٦٩] .

رابعا:أنواع الشخصيات:

تنطوي الأساطير في نظم تشكلها السردي على ثلاثة أنواع من الشخصيات وهي:

١- الشخصيات المرجعية: وهي التي ((تحيل الى (كذا) بعض الحقب التاريخية، والتي تجد العديد من المصنفات تتناولها ... وهذا النوع من الشخصيات قابل للإدراك، وإعادة التشكيل من خلال المقارنة مع ماتقدمه لنا المصنفات التاريخية المختلفة ...))[١٧٠] .

وتعدّ المصادر الشفاهية أو الكتابية المرجعية الأساسية للراوي وهو يستقي شخصياته–بمعنى أن لها دورا في الواقع،ولكنها بفعل الوظيفة الحكائية فإنها تتحول إلى علامة ، أي ((لفظة مثل باقي مفردات اللغة)) [١٧١].ونجد هذا النوع من خلال ظهور شخصيات كان لها أثرها المباشر في مجرى الحكي من أبرزها : تموز ، اوتونابشتم، جلجامش، ايتانا. وهي شخصيات ذات بعد مرجعي حقيقي، واغلب الظن أنها كانت موجودة قبل الالف الثالث ق.م بدليل ورود أسمائها في الأساطير :

---

(١٦٨) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧.

(١٦٩) مغامرة العقل الاولى : ١٦٠.

(١٧٠) قال الراوي : ٥٢.

(١٧١) الضحك والبكاء : ١٩٤.

فتموز : التسمية البابلية للاسم السومري دوموزي ويعني ((الابن الحق)) أو ((الابن الحق للمياه العميقة)) [١٧٢] وقد يعني أيضا الابن الصالح أو البار . ورد اسمه في كتابات تعود الى زمن سلالة لكش الاولى أي في حدود ٢٥٠٠ق.م [١٧٣] . كان حبيباً ثم زوجا لانانا / عشتار، وعلى يديها تمثلت مأساته الكبرى التي كانت مدعاة لحزن جماعي بسبب نزوله الى العالم السفلي بديلا عنها، يتناوب الدور مع شقيقته كشتن – أنا ونجده في الكثير من الأساطير منها: هبوط انانا الى العالم الأسفل، وأسطورة زواج انانا، وأسطورة ادابا. أما اوتونابشتم: فهو الاسم البابلي ، ابن اوبار – توتو من مدينة شروباك الواقعة على شاطيء نهر الفرات، ويعني اسمه (وجدت الحياة) كنايه عن حصوله على الحياة الأبدية [١٧٤] . يظهر في أسطورة الطوفان رجل منحته الالهة الخلود في ظروف غير عادية لايمكن أن تتكرر ثانية. يقصده كلكامش ويطلعه على السر الالهي . واليه يعود الفضل في انقاذ البشرية من الهلاك الأبدي.

وجلجامش شخصية حقيقية لها صفتها الواقعية، أثبتتها آثار ووثائق خاصة ببلاد مابين النهرين، هو الملك الخامس في قائمة ملوك اوروك ، الواردة أسماؤهم في قائمة الملوك السومريين ، ظهر بعد الطوفان ، كانت مدة حكمه طويلة امتدت مايقارب مائة وستة وعشرين عاما [١٧٥] . ظهر في أساطير كثيرة من أبرزها: أسطورة (كلكامش وانكيدو والعالم السفلي)، وأسطورة (كلكامش وأرض الحياة)، وأسطورة (كلكامش والثور السماوي) وأسطورة (الطوفان) وأسطورة (كلكامش وآجا).

كما ورد ذكر ايتانا ((في إثبات الملوك السومرية على أنه الملك الثالث عشر من سلالة ((كيش)) الأولى التي كانت أول سلالة حكمت البلاد من بعد الطوفان...))[١٧٦]، يظهر في الأسطورة المسماة باسمه ((أسطورة ايتانا) التي صورت صعوده الى السماء على جناحي النسر من اجل الحصول على النبتة التي تساعد في ولادة زوجته.

٢- الشخصيات المتخيلة: لانجد لها أسماء تاريخية محددة ، وهي من هذه الناحية تختلف عن الشخصيات المرجعية وقد تلتقي معها في كونها ذات ملامح واقعية، او مآخوذة من تجربة واقعية [١٧٧] . وأغلب الشخصيات الأسطورية تدخل ضمن هذا النوع، فالآلهة ابتكرتها مخيلة الراوي الأسطوري، بمعنى أنها شخصيات لاوجود لها مطلقا على أرض الواقع،

---

(١٧٢) ادونيس: ١٩.

(١٧٣) ينظر: سومر اسطورة وملحمة : ١١٠.

(١٧٤) ينظر: الطوفان في الالواح المسمارية : ٣٩.

(١٧٥) ينظر : ملحمة كلكامش ، ساندرز : ٢١.

(١٧٦) مقدمة في ادب العراق القديم :٢١.

(١٧٧) ينظر: قال الراوي : ٩٧.

بل هي من بنات أفكار الأديب صاغها لغايات حكائية محض ، ولكي يكون اكثر صدقا وعمقا في إبرازها، فقد أضفى عليها سمات بشرية. أي أن الخيال الإنساني أدى دوره في خلق الهة يعبدها ويتقرب اليها وينسج حولها القصص والأساطير[١٧٨] .

وكل الشخصيات الأسطورية / الإلهية متخيلة ماعدا التي ذكرناها آنفا فهي مرجعية لها حقيقتها الواقعية. ونجد الراوي هنا حرا في اختيار الزاوية التي ينطلق منها في تحديد ووصف هذه الشخصيات : ملامحها ، أفعالها، صراعاتها، وحتى جانب الضعف الانساني الذي يمكن أن يتملكها في موقف معين. فان الراوي يشير اليه صراحة، وان كانت الصفات الالهية هي الغالبة.

فابسو وتيامة وتنليل وآنو وآيا ومردوخ وانانا ونماخ / ننخرساج ونورتا هي شخصيات تمارس دورها في الفعل الحكائي، واختيارها ماهو إلا رمز لما يحدث في الطبيعة من تفاوت واختلاف في ظواهرها الكونية والبشرية على حد سواء، حتى إن الراوي عندما يصفها يجعل لكل منها دورا من الأدوار الطبيعية، فانليل رمز لإله العاصفة، وآبسو هو مياه العمق، وتيامة رمز للماء المالح ، وأيا لإله الحكمة ، وأنانا رمز لآلهة الحب والخصب والنماء ... وهكذا .

وقد يشعر الراوي في أحيان كثيرة أن السامع أو المتلقي لايمكن أن يجاريه في تصديق الأوصاف التي يخلعهاعلى شخصياته فيحاول أن يؤكد لنا صحة مايرويه أو يحكي ، وبأنه ناقل امين [١٧٩] .

فحالة الضعف الانساني التي تنتاب انليل بسبب سرقة انزو لألواح القدر التي يمتلكها ، تجعله في حالة قد نستغرب وجودها في إله مقدر له أن يحكم البشر ، فتتدخل الآلهة في إعادة الألواح، تقول الأسطورة :

((لقد اختطف سلطان انليل وأضحت الطقوس والشعائر مهجورة

ثم طار انزو بعيدا وراح الى مخبئه

فخبا الالق وخيّم الصمت

أما أبوهم ومستشارهم انليل فصار كالأبكم لشدة ذهوله ..)) [١٨٠] .

---

(١٧٨) ينظر : الملحمية في الرواية المعاصرة: ١٢.

(١٧٩) ينظر: قال الراوي: ٩٩.

(١٨٠) سومر اسطورة وملحمة : ١٢٨.

٣- شخصيات عجائبية : ونقصد بها ((كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق تبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف)) [١٨١]. ولاشك في ان مثل هذه الشخصيات كانت موجودة في ذهن الانسان البدائي وإلا لما وظّفها الراوي في الأسطورة ؟ ! . وهذا يعني أن لها مرجعيتها الواقعية في كون وجودها موثّقا شفاهيا ، لكنها غائبة في التجربة المعيشة، وفيها يتفنن الراوي في إضفاء الصفات غير المعقولة عليها، وهي شخصيات غير فاعلة ومشاركتها لاتتعدى دور الشخصيات الثانوية ويمكن أن نسميها بالشخصيات المهملة، لان هذا الدور ينتهي بمجرد القضاء على مسببها، ومن هذه الشخصيات الأفعى الخبيثة والتنين وأبو الهول والأسد الجبار والكلب المسعور والرجل العقرب في أسطورة (الخليقة البابلية)، وأسطورة(الطوفان البابلية). ونجد ثمة كائنات لانعرف كنهها من أبرزها: كوركارا وكالاتور اللذين خلقهما انكي من ظفره لانقاذ انانا من قوانين العالم السفلي تقول الأسطورة :

((ثم استخرج من تحت ظفره (؟) وسخا خلق منه كوركارا (Kurgarra)

واستخرج من تحت ظفره (؟) الملون بالاحمر (؟) وسخا وخلق منه كالاتور (galatur)

ومن ثم أعطى إلى كوركارا طعام الحياة،

وأعطى إلى كالاتور ماء الحياة)) [١٨٢] .

إن عنصر الشخصيات في السرد الاسطوري هو المكوّن الأول، لأنه جوهر الفعل السردي الأسطوري، هو جوهر شخصاني بؤري، والحدث والفضاء وكل العناصر والتشكيلات السردية الأخرى تعمل بتوجيه الشخصية ومن وحيها. وتتشكل قدرة مؤلف الأسطورة في تعامله مع الشخصية من خلال الأحداث التي تقع لها اولا، ومن خلال البيانات غير المفصلة التي يمنحها لشخصياته، إذ إن هذه الشخصيات غالبا ماتحمل في داخلها سمات معنوية، وان الأحداث تسهم في الكشف عن هذه السمات والدوافع التي تحرّض الشخصية على ممارسة فعل معين، خيرا كان أم شرا ، واغلب الشخصيات الثانوية تتجه في طريقها للتفاعل الأمثل مع الآخرين، ويشذ عن هذه القاعدة بعض الشخصيات التي تجد في انعزالها عن الاخرين، وتمظهرها السلبي في الحياة ملاذا لها.

---

(١٨١) قال الراوي : ٩٩.

(١٨٢) عشتار ومأساة تموز : ١٩٦.

فضــلاً عن هذا، نلاحظ قدرة المؤلف في تعامله مع الشــخصــيات من خلال تســميتها، ويتم ذلك إما بتســمية الشـخصـيات بأسمائها – أسماء الآلهة جميعا – أو من خلال تسـميتها بصـفاتها – الاله الصـنديد، الجبل العظيم ، اله الحكمة ... وغيرها. وقد يتعامل معها بوصـفها ((مجرد أداة من أدوات العمل السـردي لاشـخصـا تاريخيا عاش في الواقع الجغرافي كما كان يظن)) [١٨٣] . كما إننا نجد أن المؤلف قد عمل على الإحاطة بكل الجوانب الدقيقة في حياة الشــخصــية ، فعمد الى تحديد ملامحها الخارجية – وان كانت السـمة المعنوية هي الغالبة – وكذلك وظيفتها ودورها في الكشـف عن ميول الشـخصـية وافكارها.

الفصل الأول

(١٨٣) الف ليلة وليلة – دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد : ٦٤.

صفحة ٤٣

المبحث الثاني

بناء المكان الأسطوري

١- المكان المفتوح

٢- المكان المغلق

٣-المكان المتحول

من المتطلبات الأساسية في قواعد كتابة النصوص السردية أن تجري أحداثها في مكان معين قد يعود الى مرجعيات واقعية أو متخيلة ،لكنه في كل الأحوال يتحول في النص السردي الى مكان سردي قائم على الورق يفقد صلته بمرجعياته.

وقد وعى الإنسان منذ الأزل ضرورة المكان وأهميته في حياته،وكان هذا الوعي باستقراره وثباته شرطا من شروط ديمومته وبقائه فكان التركيز عليه من ((الاستراتيجيات النصية المهمة التي تلجأ اليها الكتابات الجديدة في الآونة الأخيرة))[١٨٤]،

فإذا كان النص السردي يعتمد على تشكل عناصره فيما بينها من خلال إقامة علاقات متكافئة مع بعضها البعض، فان ثمة علاقة جدلية قائمة بين هذه العناصر والمكان [١٨٥] . فهو الاطار الذي تقع فيه الأحداث، والانتقال الحاصل بين الأماكن المتعددة يعقبه تحول تام في الشخصية [١٨٦] . ووجود الزمن النصي يتحدد بمكان نصي يتطابق معه او يلازمه. لذلك تزداد أهمية المكان بوصفه الاطار الشامل للعناصر السردية فهو ((يسم الأشخاص والأحداث في العمق)) [١٨٧] .

والمكان في النص الأدبي هو:((المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي (القصصي) وحاجاته)) [١٨٨] .

إن الأحداث والشخصيات هي التي تحدد مسبقا طبيعة المكان الادبي، فالاديب لايختار أماكنه اعتباطاً بل يتلاءم ومنطق الأحداث ووقوعها، وتفاعل الشخصيات واندماجها داخل الفضاء النصي، فهو واثناء تشكيله لهذا الفضاء يعمل ((على أن يكون بناؤه له منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وان لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لانه من اللازم أن يكون هناك تأثير بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها)) [١٨٩] .

وللمكان تأثير فعلي قد يكون ايجابيا، وقد يكون سلبياً على نفسية الشخص الذي يعيش فيه، فكلما كان اكثر اتساعا وانفتاحا أدى دورا إيجابيا في حياته، والعكس بالعكس، فالأماكن الضيقة والمغلقة تحيل الانسان على فضاء مظلم

---

(١٨٤) الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الادبية : ٧٢.

(١٨٥) ينظر : بنية الشكل الروائي : ٢٦.

(١٨٦) ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٧٧.

(١٨٧) المكان في الرواية العربية : ٢١١.

(١٨٨) بناء الرواية العربية السورية :٢٥١

(١٨٩) بنية الشكل الروائي : ٣٠.

ينعكس سلبا على نفسيته، وبالتالي ، تغدو الفجوة التي تفصل الانسان عن المكان عميقة، لان ((هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم المقدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الاخرين...)) [١٩٠] .

إن المكان الأسطوري مكان ثانوي ، غير متجانس لأن الأسطورة لا تستند إليه إلا من خلال العلاقة القائمة بينه وبين التخييل أو مع اللاواقع [١٩١] ، لذلك نجد ان العلاقة بين الاماكن لاتتم الا من خلال الارتباط بطرف ثالث هو الالهة. وهذا يقتضي وجود باب مفتوح يجعل الاتصال معها ممكنا. فعلى هذا الأساس ((يجب أن يوجد ((باب)) صوب الأعلى، ويمكن منه أن تنزل إلى الأرض ويمكن للإنسان أن يصعد رمزيا الى السماء)) [١٩٢] .

وبما أن للمكان خصوصية قد لاتفوقها العناصر السردية الأخرى في أي نص سردي آخر، فان للمكان الأسطوري – بالرغم من هامشيته – خصوصية تفوق الأماكن الأخرى، ولأهميته فقد احتفت النصوص الأسطورية به ، وغالبا ماتفتتح الأسطورة بوصف أو ذكر مكان معين [١٩٣]وتنطلق هذه الأهمية من منظورين :

الأول: انه يأخذ طابعاً ميثولوجيا، فكان القدماء يعتقدون بأنه ينقسم على ثلاثة عوالم : السماء ، الأرض ، العالم السفلي [١٩٤] .

الثاني: إنه مكان أزلي ، بمعنى انه المكان الاول الذي ظهر الى الوجود وتفرعت عنه الأماكن الاخرى. فاذا سلمنا بأزليته، فهذا يعني انه خيالي، وهذا يشير الى أن المكان – أي مكان كان له وجود فعلي في الواقع ، لكنه يتحول الى مكان وهمي / خيالي بمجرد مايندرج وصفا على الورق،بمعنى آخر انه ((ليس مكانا حقيقيا وإنما هو مكان متخيل مصاغ من ألفاظ لا من موجودات وصور)) [١٩٥] فعلاقة الأسطورة بالمكان((علاقة البناء الفني برموزه أي أن الأماكن الحقيقية في هذا العالم لاوجود لها في الأسطورة؛ذلك أن المكان،أو البيئة الطبيعية رمز لما تحمله الاسطورة من المضامين والدلالات والمغزى،ولكنه ليس مكانا حقيقيا،كما انه ليس مسرحا طبيعيا لأحداث الأسطورة التي تجري خارج حدود المكان وخارج إطار الزمان)) [١٩٦] .

---

(١٩٠) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٧٧.

(١٩١) ينظر: هندسة المعنى في السرد الاسطوري والملحمي : ٦٠.

(١٩٢) المقدس والمدنس : ٢٨.

(١٩٣) ينظر: البنية السردية في قصص لطفيه الدليمي : ٥٣.

(١٩٤) علم الزمان – المكان العدد عند قدماء العراقيين : ١٠٨.

(١٩٥) الخصائص البنائية للاقصوصة : ٢٩.

(١٩٦) القراءة الاسطورية للتاريخ :٧

ويمكن دراسة المكان الاسطوري من خلال مصطلح التقاطب الذي يتخذ : ((شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث)) [١٩٧] . وبما أن المكان – حسب لوتمان – هو ((مجموعة من الاشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف والصور ، والدلالات المتغيرة الخ) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة).)) [١٩٨] . فان اللغة التي تدرس مثل هذا المكان لغة منطقية للتعرف على الواقع، وتصبح مفردات مثل : الأعلى والأسفل / الأمام والخلف / القريب والبعيد / المفتوح والمغلق / المنقطع والمتصل / أدوات لبناء النماذج الثقافية من دون الاعتماد على أية صفة مكانية تظهر عليها [١٩٩] . والأساطير مليئة بمثل هذه التقاطبات، لكننا سنركز على ثنائية الانفتاح والانغلاق كأنموذج لها .

تؤدي ثنائية الانفتاح والانغلاق دورا هاما في تصعيد حركية المكان في النص السردي، وعلى الرغم من هذا التفاوت بين المسميات، فانه ((ليس ثمة فرق بين مكان مغلق واخر منفتح في الفن، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة،أما عند الفنان فقد يكون للمكان قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته،وقد يكون اكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة))[٢٠٠]

المكان في هذه الثنائية موظف ليكون وسيلة تعبير عن المشاعر والاحاسيس الايجابية منها والسلبية ، مباشرة كانت أم غير مباشرة عن طريق رسم ملامح كاملة يدلك على الحالة النفسية للشخصية [٢٠١] . لان ثمة علاقة مباشرة بين الشخصيات والمكان، وكأن الشخصيات ((تريد أن تذيب لحظات الضيق والتأزم في الفضاء الخارجي المنفتح حين يضيق بها مكانها المغلق)) [٢٠٢] . ولأهميته فقد حظي بعناية النصوص السردية، وغالبا ماتفتتح هذه النصوص بوصفه أو ذكره، ويمكننا أن ندرس المكان من خلال هذه الثنائية على نحو مفصل معتمدين على :

١- المكان المفتوح .
٢- المكان المغلق.

---

(٣) بنية الشكل الروائي : ٣٣.
(٤) مشكلة المكان الفني ، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين : ٦٩.
(١٩٩) ينظر: بنية الشكل الروائي : ٣٤.
(٢٠٠) الرواية والمكان : ٦٥/١.
(٢٠١) ينظر: دلالة المكان في مدن الملح : ١٩.
(٢٠٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ١٣٨.

٣- المكان المتحول.

اولاً:المكان المفتوح :

يعرف بأنه:((كل حيز كبيرأوصغير،قائم أومتحرك،ثابت أومتغيريحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة،وينفتح على الاخر مباشرة أو بالواسطة ويلاقيه بالصلة أو التفاعل أوالتأثير بحيث لايبقى مسيجاً منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران العازلة، وينفصل عما سواه بالعوازل والسجف والأبواب))[٢٠٣]. وسنركز ضمن هذا المكان على :

١- الأمكنة المكشوفة / السماء والارض كانموذجين لاينفصلان عن بعضهما.

٢- وصف المدن.

٣- الأمكنة الخاصة / المعابد.

٤- الأمكنة الطبيعية / الأنهار – الجبال –الغابات.

١-السماء / الارض : لايمكن دراسة أحدهما منفصلا عن الاخر ، فالسماء وكل مافيها من الكواكب والنجوم، والارض وما تحتويه من عناصر طبيعيه أماكن أوجدها الله ﷻ ، ولم يكن للانسان يد في تكوينها لذلك فهي أماكن طبيعية [٢٠٤]

في السماء تدور الفعاليات الالهية ، وفي الأرض يقوم الإنسان بممارسة فعالياته، لذلك عدت الارض ((موطن الأحلام الأولى))[٢٠٥] وبين هاتين الفعاليتين ثمة صراع يبدو واضحا في الأساطير السورية والبابلية . فالإنسان البدائي الذي استوطن الأرض ، وكابد فيها ماكابد من اهوال كانت كلها بفعل مايحدث في السماء ، وكأن هناك نوعا من الاتصال بينهما يتحدد بعملية الاستقبال والارسال. فالسماء بحكم موقعها الجغرافي / فوق ، كانت تقوم بعملية الارسال ،فيما كانت النتيجة الطبيعية أن تقوم الأرض باستقبال كل ماترسله السماء. وكانت الالهة بمثابة الوسيط بينهما، لان العلاقة بين الأماكن لاتتم إلا من خلال الارتباط بوسيط ثالث هو الالهة، فعلاقة السماء بالأرض علاقة عمودية، علاقة ارتباط المخلوق / البشر بالخالق / الالهة – والعلاقة الموجودة ضمن المحيط الأرضي، علاقة أفقيه، ومع هذا نجد تداخلا في هذه العلاقات على النحو الاتي:

---

(٢٠٣) اطياف الوجه الواحد : ٢٥٢.

(٢٠٤) ينظر: المكان في شعر ابي العلاء المعري : ٢٧.

(٢٠٥) مواقف في المكان : ٣٤.

١- علاقة السماء بالأرض علاقة عمودية حسب قانون نيوتن في الجاذبية، أي الهبوط من الأعلى إلى الأسفل.

١- علاقة السماء بالسماء علاقة أفقيه، هناك أماكن مفتوحة فيما بينها تنتقل فيها الالهة بكل حرية من اليمين الى اليسار وبالعكس.

٢- علاقة الأرض بالأرض السفلى،علاقة عمودية-حسب قوانين الطبيعة التي تقتضي نزول الانسان الى باطن الارض بعد موته، هذه العلاقة تقتضي الهبوط اليها،ويكون الصعود منها الى الارض العليا،صعوداً مجازياً (رمزاً).ويمكن إدراج العلاقات العمودية ضمن الحالات الهبوطية فيما يخص الانسان ، فالاله يستطيع النزول الى الارض والصعود منها الى السماء حيث يشاء، لكن الانسان لايستطيع ذلك ، وهو ينزل الى العالم السفلي لكنه لايستطيع الصعود الى الارض إلا إذا قدم البديل – حسب قوانين العالم السفلي –، وفي حالات نادرة جداً يستطيع الانسان الصعود الى السماء – وهو صعود مجازي –كما في أسطورة ايتانا :

((**(قال) النسر لايتانا :**

ياصديقي، رائعة هي (المناطق السماوية).

هيا ، سأحملك نحو سموات (آنو).)) [٢٠٦] .

أو الصعود إلى الأرض كما في أسطورة هبوط انانا الى العالم السفلي :-

((**و(لما) خرجت انانا من العالم الاسفل))** [٢٠٧] .

وخروجها من العالم السفلي يقتضي صعودها الى الأرض العليا. وهاتان الحالتان عكستا ماكان مقدرا للالهة ، ومحرما على البشر، فايتانا فشل في صعوده الى السماء / على جناح النسر، فكانت النتيجة الهبوط ، فيما استطاعت انانا /الالهة الصعود بكل بساطة الى الأعلى.

ونجد التقسيم للفضاء المكاني واضحا ، فالسماء والارض كانتا ملتصقتين ثم انفصلتا ، والى هذا يشير الاستهلال المكاني في أسطورة انليل وننليل:

---

(٢٠٦) الرحلة الى الفردوس والحجيم في اساطير العراق القديم : ٢٤٣.

(٢٠٧) عشتار ومأساة تموز : ١٩٦.

((بعد أن أبعدت السماء عن الأرض

وفصلت الأرض عن السماء

وتم خلق الانسان

واخذ ((آن)) السماء

وانفرد انليل بالارض

اخذ الإله كور الآلهة اريشكيجال غنيمة)) [٢٠٨] .

وتشير أسطورة أخرى إلى أن الإله انليل هو الذي قام بعملية فصل السماء عن الأرض [٢٠٩]ونجد تفاوتاً آخر في مسألة السماء والارض،يتصل بعملية الانفصال التي حدثت بين الاثنين،يعود الى اختلاف وجهات النظر في الاسطورتين السومرية والبابلية،إذ تذهب الأساطير السومرية إلى أن السماء كانت ملتصقة بالأرض ونتيجة للتزاوج الذي حدث بين الالهتين ابسو وتيامة، كانت نتيجته ولادة الهات لم تستطع العيش في هذا الحيز المغلق على نفسه، ثارت الالهة، وفصلت السماء عن الارض [٢١٠]، أما أسطورة الخليقة البابلية فتشير إلى أن عملية انفصال السماء عن الأرض حدثت بعد مقتل تيامة على يد مردوخ،عندما ثارت على الالهة الفتية فكان أن قام مردوخ بعد قتلها بشق جسدها نصفين، ابعد الأول إلى الأعلى وتشكلت منه السماء، فيما بقي النص الاخر في مكانه ليمثل الارض الموازية لها:

((ثم اتكأ الرب يتفحص جثتها المسجاة

ليصنع من جسدها اشياء رائعة

شقها نصفين فانفتحت كما الصدفة

رفع نصفها الأول وشكل منه السماء سقفا

وضع تحته العوارض وقام الحرس

---

(٢٠٨) مغامرة العقل الاولى : ١٧٣.

(٢٠٩) ينظر:م.ن :٢٩.

(٢١٠) ينظر: م.ن:٢٦-٢٧.

أمرهم بحراسة مائها فلا يتسرب)) [٢١١] .

وشكلت السماء مكانا مفتوحا على الأرض، فوجودها في مكانها ثابتة، وبقاء الأرض في مكانها، اقتضى انفتاح إحداهما على الأخرى، ولعلنا نجد في دلالات الالفاظ المستخدمة في وصف السماء والأرض ما يشير إلى هذه الصفة ، كما انه لايمكن بأيّ حال من الأحوال فصل السماء عن الارض في النصوص الأسطورية، فالمتمعن فيها يجد أن السارد الأسطوري عندما يشير الى السماء فانه يشير إلى الأرض في الوقت نفسه وليس ثمة انفصال/من حيث اللغة المشتركة بينهما والوصف المستخدم في كليهما:

((ان كان اكيدا ياشمش ، ان شبكتك هي الارض الواسعة

ومغاويك السموات الفسيحة)) [٢١٢] .

كما أن السماء ولانفتاحها على عالم الالهة، فإنها تفقد معناها بفقدان ارتباطها بالالهة، كذلك الأرض،فإنها تفقد صفتها إذا كانت خالية من البشر،لذلك فان دلالة المكان المفتوح لايمكن أن تتم إلا بوجود ما يتمم هذه الدلالة، أي ارتباطها بغيرها وإلا انتفت هذه الصفة،واصبح مكانا مغلقا ، منطويا على نفسه، لذلك فإننا عندما نتحدث عن السماء ((لانتحدث عنها باعتبارها شكلا ماديا انما باعتبارها مظهرا الهيا مجردا)) [٣]لذلك تصبح العلاقة بين السماء والأرض ((علاقة ارتباط متبادل)) [٢١٣] تأخذ شكلا جدليا مولدا في التشكيل السردي الأسطوري.

٢- وصف المدن : اقترن المكان بالوصف وارتبط به ارتباطا وثيقا ، فهو – أي الوصف – ((يشغل حيزا مهماً في القصة ، فهو يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث، ليضعنا وجها لوجه امام مشهد ما ، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج)) [٢١٤] .

فكان أن رضخ المكان لعملية وصف شاملة، بحيث بات الوصف ملازما للمكان أو مصاحبا له، ولعل من ابرز ما يمكن آن نستشفه بهذا الخصوص في النصوص الأسطورية هو وصف المدن. إذ يقف السارد من المدينة ((موقفا أليفا فتكون رمزاً للهدوء والطمأنينة والاستقرار وتحقيق الأحلام أو يقف منها موقفا معاديا، وحينما تكون رمزاً للسخط والشر والسخرية

---

(٢١١) مغامرة العقل الاولى : ٦٠

(٢١٢) الرحلة الى الفردوس والجحيم : ٢٣٨.

(٢١٣) هندسة المعنى : ٧٢.

(٢١٤) الالسنية والنقد الادبي : ١٣٣.

والرفض، وذلك يكون حسب الظروف ...)) [٢١٥] . وتتميز المدن بعضها عن البعض الاخر من خلال العوامل والاسباب التي عملت على ظهورها أو نشـــوئها وتكوينها ومن ثم تطورها ، فالعوامل التجارية والدينية والصـــناعية والتاريخية لها دور في الكشـف عن أهمية المدينة وغيرها عن الأخرى [٢١٦] . ويمكن أن ندرس المدن من زاوية نظر تاريخية أطلق عليها سـعيد يقطين ((الفضـاءات المرجعية))[٢١٧] فيما وصـفها شـجاع العاني بالمكان التاريخي [٢١٨] . وتطلق هاتان التسـميتان على المكان ((الذي يشـــغل حيزا زمنيا ، تتغير قيمته من فترة لاخرى تبعا لتغير الأوضـــاع الاجتماعية ، فهذا التغيير يجري بفعل الزمن أو الأحداث والوقائع التي تحصـــل في موقع مكاني معين))[٢١٩] وإطلاق الأسماء الحقيقية على هذه الأماكن ((يعطي للقاريء احساسا بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها ...)) [٢٢٠].وبما أن الأسطورة في اصلها حكاية تجسيد الوقائع والأحداث التي حدثت منذ زمن بعيد فإنها حاولت رصد هذه المواقع،وعدتها من الأماكن التي أدت دوراً مهما آنذاك . فمدينة سومر واحدة من المدن التي ورد ذكرها في ثلاثة أسـاطير هي :أسـطورة ((انكي ينظم العالم)) وأسـطورة (انليل والعاصـفة)) وأسـطورة ((انكيوسومر)).

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأســاطير ســومرية ، بمعنى أن الراوي قد وظف هذه المدينة كي يدلل على واقعيتها من جهة، وعلى أن الشـخصـيات الأسـطورية التي تتحرك ضـمن هذا المحيط هي شـخصـيات فاعلة لها واقعيتها من جهة اخرى . ففي اســطورة ((انكي ينظم العالم)) نجد أن ســومر تعدّ من الأماكن المفتوحة، وانفتاحها هذا يتأتى من كونها اعظم مدينة في العالم، وشـخصـياتها عظيمة أيضـا، وإنها مفتوحة على اماكن أخرى، ففي وسـطها أقامت الآلهة مسـاكنها، وفي غاباتها الواسعة تتناول الالهة طعامها، ومثل هذا الدور لم تنله أية مدينة أخرى، لذلك نجد الراوي يختتم اسـطورته بالدعاء لها بزيادة اصـطبلاتها وتكاثر أبقارها – وهي صيغة معهودة في اغلب الأساطير – يقول الراوي الأسطوري :

((سومر يا اعظم بلدان العالم

أيها المغمور بالنور الدائم، والشرائع المطاعة..

---

[٢١٥] المكان في شعر ابي العلاء المعري : ٨٦.

[٢١٦] ينظر: المدينة في القصة العراقية القصيرة : ١٧.

[٢١٧] ينظر: قال الراوي : ٢٤٣-٢٤٤.

[٢١٨] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٥٩/٢.

[٢١٩] الوصف في روايات علي الجارم : ٧٤.

[٢٢٠] بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٨٣.

اقدارك عظيمة لا تتبدل

وقلبك واسع عميق ، لايسبر له غور)) [٢٢١] .

ثم يقول :

((ففي وسطك قد أقامت مساكنها

وفي غاباتك الواسعة تتناول طعامها

سومر لتتضاعف اصطبلاتك وتتكاثر أبقارك

لتتضاعف زرائبك،وبالآلاف فلتتكاثر أغنامك)) [٢٢٢] .

وربما ((يكون اسم سومر مأخوذا من اسم قديم لمدينة نفر التي تعرف بأنها كانت أول مدينة سومرية في بداية بلاد سومر من الشمال)) [٢٢٣] . وقد أدت اللغة المستخدمة في هذه الأسطورة دوراً مهما في تحديد دلالتها.

وفي الطرف المقابل نجد الشاعر البابلي يصف بابل*،التي نهضت بدور مركزي في أسطورة الخليقة البابلية،وربما تلمح دلالة واضحة لاختيارها ، فقد كان بإمكانه اختيار أية مدينة أخرى للتغني بأمجادها،ولكنه اثر ذكرها،لان الأسطورة بابلية المنشأ،هذه المدينة التي حاول تقديسها والاعلاء من شأنها بإضفاء الصفات الدينية عليها، لذلك تبدو ((وكأنها بنيت عبر المزاوجه بين الواقعي والخيالي،وليس على أساس أن المكان يبنى من التخيل المحض،وان كان لا يكتسب ملامحه وأهميته وديمومته،إلا إذا تماثل بدرجة أو بأخرى،مع العالم الحقيقي خارج النص))[٢٢٤].فنجد عظمة بابل وقوتها ومجدها تزداد بازدياد عدد الآلهة التي يقطنها،فمردوخ بعد اعتلائه العرش يمهد مكانا صالحا للبناء فيه،يبني بيته ليكون هيكلا مزاراً للآلهة،فيه يجتمعون وسماه بابل أي بيت الالهة الكبرى،وتشير هذه الأسطورة إلى كيفية بنائها،مما تقودنا إلى نتيجة مناقضة للواقع،وهي أن

---

(٢٢١) مغامرة العقل الاولى : ٣٥.

(٢٢٢) م٠ن: ٣٥.

(٢٢٣) السومريون وتراثهم الحضاري : ٤١.

* وتعني الكلمة:بوابة الاله٠وهذا المعنى يفسر الاعتقاد الخاطيء الذي ذهب الى ان هذه المدينة دعيت بهذا الاسم لان الرب بلبل لسان كل من في الارض ينظر من ألواح سومر:٢٩٨

(٢٢٤) ثلاثية الراووق – الرؤية والبناء : ١٤٣.

الآلهة هي التي بنت هذه المدينة،واستغرق بناؤها سنتين،وان بناءها كان تكريمالمردوخ لانه خلص الآلهة من تيامه وأعوانها،فتصفهاالاسطورة على النحو الآتي:

((وقالوا لسيدهم مردوخ:

((والان أيها الرب ، يامن خلصتنا من العمل المفروض

ما الذي يليق بك عربون امتنان؟

سنبني لك هيكلا مقدسا

مكانا به نركن مساء لنستريح

هناك سنشيد لك منصة وعرشا

وكلما اتينا المكان ، نلجأ إليه لنستريح))

فلما سمع مردوخ ذلك

انفرجت أسارير وجهه كما النهار

((كذا فلتكن بابل كما اشتهيتموها

لنشرع بتجهيز الحجارة، ولتدع بالهيكل)).)) (٢٢٥)

فالغرض من بناء هذه المدينة هو تكريم الاله مردوخ وتمجيده، فهي ذات صبغة دينية أولا، وترفيهية ثانيا.

(٢٢٥) مغامرة العقل الاولى : ٦٧

أما اور فهي الأخرى، مكان مفتوح، أتى إليها انكي ليقرر مصيرها [٢٢٦] ، وهناك شوريباك ((تعرف أطلالها اليوم باسم ((تل فارة)) وتقع على مسافة خمسين كيلومتراً من شمال غربي اوروك)) [٢٢٧] ، منها انطلق الطوفان، نتعرف عليها من منظور اوتونابشتم ، وربما جاءت عبارة ((أنت تعرفها)) [٢٢٨] دلالة اكيدة على وجودها في الزمن الماضي.

كما كان لدلمون تأثيرها الفعلي انذاك ، ورد ذكرها في التوراة والقرآن الكريم باسم جنة عدن، وتظهر في النصوص السومرية بأنها ((جزيرة تتمتع بقدسية خاصة وكانت فيها الهة تعيد لها اهل العراق، وقد نعتتها الأساطير الدينية السومرية بأرض الخلود الطاهرة ...)) [٢٢٩] تقول الأسطورة :

((أرض دلمون، مكان طاهر ، أرض دلمون مكان نظيف

أرض دلمون، مكان نظيف ، أرض دلمون مكان مضيء

في أرض دلمون لا تنعق الغربان

ولا تصرخ الشوخة صراخها المعروف

حيث الأسد لا يفترس أحدا

ولا الذئب ينقض على الحمل)) [٢٣٠] .

ولقد حدد الاثاريون موقعها في الضفة الشرقية من الخليج العربي [٢٣١] . فيما وصفها الباحثون ((بأنها محطة في الطريق البحري الى نهر السند والأرجح أنها جزيرة البحرين)) [٢٣٢] ، وهي على أية حال ذات مرجعية واقعية انفتحت على فضاء أسطوري خصب.

---

(٢٢٦) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٣٦.

(٢٢٧) تاريخ حضارة وادي الرافدين:٢/٨٨٣

(٢٢٨) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧.

(٢٢٩) تاريخ حضارة وادي الرافدين:٢/ ٣٨٠.

(٢٣٠) مغامرة العقل الاولى : ١٩٢.

(٢٣١) الاساطير السومرية : ٨٥.

(٢٣٢) حضارة العراق واثاره : ١٢٩.

٤-المعابد : للمعابد والأديرة قدسية خاصة لدى الانسان ، تتأتى من الارتباط الروحي بينه وبين خالقه، فهي واسطة اتصال بين الالهة والانسان في زمن لم يكن الانسان يدرك فيه أن الاتصال بينهما انما يكون مباشرة من دون واسطة، لذلك نجد كثرتها وتعددها، وربما اختص كل اله بمعبد خاص به، يمارس فيه طقوسه وشعائره الخاصة، لذلك عدت – بالرغم من انغلاقها – مكانا مفتوحا.

وتنطلق دلالتها على الانفتاح في أنها تشكل وسيلة اتصال ، فهي مكان مفتوح على افق السماء ، المكان الوحيد الذي يقف فيه الانسان ماثلا بكل طهارته أمام الآلهة ، أما انغلاقه فينطلق من شكله المحدد لبنائه أولا، وفي اختصاصه بطائفة معينة من البشر، يقتضي انغلاقه على العلاقة القائمة بين ساكنيه فقط ، وهي علاقة حميمة بينهم وبين الالهة، لكنها منقطعة مع الاخرين. والارتباط بالمعابد ، إنما هو ارتباط ((بقضية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي)) [٢٣٣] . ومن هذه المعابد:

((الايزاجيلا)) معبد الإله مردوخ،بني في السنة الثانية في بابل،وبناؤه كان عربون امتنان للخدمات التي قدمها مردوخ بقتل تيامة وخلق الإنسان،يصفه الراوي بقوله :

((اعمل الانوناكي معابدهم

فانهوا الطوب اللازم في مدى سنة

ومع حلول السنة الثانية

رفعوا الايزاجيلا الذي وصلت أساساته الابسو

وبعد أن انهوا برجه المدرج

بنوا في الداخل مسكنا لمردوخ وانليل وايا

ثم جلس مردوخ أمامهم في جلال

ومن الأسفل شخصوا بأبصارهم لقرون البرج الرائعة...)) [٢٣٤]

---

(٢٣٣) الرواية والواقع : ٤٠.

(٢٣٤) مغامرة العقل الاولى : ٦٧.

وفيه تلتقي الالهة ، تجتمع وتقيم مأدبة فاخرة ، فهو المكان المفضل لديها:

((والتقوا في حرم مردوخ السامي الذي بنوا

فاجلس آباءه الآلهة إلى مأدبة:

((هذه بابل مكان سكناكم المفضل

فأصدحوا وامرحوا في أرجائها.)) .)) [٢٣٥] .

على أننا نجد هناك أسماء معابد خالية من الوصـــف إلا من إشـــارة إلى أماكن تواجدها، وهذه المعابد نجدها في أسطورة((هبوط انانا الى العالم السفلي)) ومنها:

((أي – انا)) و ((أي – مشكلاما)) و ((أي – شارا)) و ((بارا – دور – كارا)) و ((خرساك كلاما)) و ((أي – او لمش)) و ((أي – كور)) و ((أي – كشنوكال)) [٢٣٦] **، وهناك معبد للاله انكي في اريدو** [٢٣٧] .

ونجد الكثير من الاشـارات الى معابد أخرى تظهر على شـكل ظلال غير واضـحة، فهي مجرد أسماء لا نعرف عنها وعن أوصافها شيئا مما يجعل عملية بحثنا في امكانية انغلاقها وانفتاحها مستحيلا.

وسـنكتفي بهذا القدر من الأماكن المفتوحة، من دون الاشـارة الى الأماكن الطبيعية، ودلالتها الانفتاحية، لسـبب بسيط ، هو أن هذه الأماكن قد تتحول الى أماكن مغلقة، وبهذا تفقد دلالتها المفتوحة، وقد أدرجنا بعضـا منها ضـمن المحور الثالث من هذا المبحث الخاص بالمكان المتحول.

٢- المكان المغلق: ويطلق عليه المكان الضـــيق أيضـــا، فهو ((مكان ليس من شـــأنه ان يتيح للبطل الوحدة والانفراد بالنفس، وبالتالي تحقيق الحرية التي يتهددها وجود الاخر، بل هو مكان خانق ومولد للسأم والضجر)) [٢٣٨] .

---

(٢٣٥) مغامرة العقل الاولى : ٦٨.

(٢٣٦) ينظر : عشتار ومأساة تموز : ١٨٦-١٨٨.

(٢٣٧) ينظر: م.ن: ١٨٩.

(٢٣٨) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/٢.

فإذا كان المكان المفتوح يقتضي تواصلا بينه وبين ساكنيه،فان هذا المكان يقطع كل صلة،وينعدم فيه التواصل معه،لأنه بكل بساطة،مكان مقيد،بل انه يحد من حرية ساكنيه ويفرض عليهم نمطاً من العيش المأزوم، ولعل السجون وأماكن الإقامة الإجبارية خير مثال على هذا النوع من المكان، ولكننا في نصوصنا الأسطورية لن نعثر على مثل هذه الاماكن باستثناء العالم السفلي، وهو مكان خاص بالأموات، له قوانينه الخاصة التي لايحق لأي كائن خرقها أو الخروج عليها، كما أن لها مواصفات محددة يميزها عن الأرض والسماء، ونجد وصفا لقوانين هذا المكان في أسطورتين: الأولى : كلكامش وانكيدو العالم الأسفل. والاخرى: هبوط أنانا إلى العالم السفلي.ففي الأسطورة الأولى، نجد كلكامش يحاور انكيدو ويرشده الى مايتوجب عليه أن يسلكه في ذلك العالم :

((إذا عزمت الآن على النزول الى العالم الأسفل،

فان لدي كلمة اقدمها لك، فخذ بها ،

ونصيحة أزوّدك بها ، فاتبعها:

((لاتضع عليك ثيابا نظيفة،

وإلا صرخ الأموات في وجهك كغريب.

لاتضمخ نفسك بالعطر الفاخر،

وإلا تجمعوا حولك لفوحانه منك

لاترم رمحا في العالم الاسفل

وألا أحاط بك من اصابهم رمحك

لاتحمل بيدك هراوة،

وإلا تراقصت حولك الاشباح

لاتضع في قدميك صندلا)) [٢٣٩] .

---

(٢٣٩) كلكامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٥٥.

وهكذا تستمر الاسطورة في سرد المحظورات التي لايأخذ بها انكيدو.

كان الموت اللغز الاكبر والمحير لفكر الانسان، دائم التفكير فيه، ولما لم يجد تفسيرا معقولا له، لجأ الى الأساطير، فكانت ((تعبيرا لاواعيا بشكل ما ، عما يكنه الفرد في صميمه نحو فكرة الموت)) [٢٤٠] ،والى جانب هذه المشكلة،برزت مشكلة اخرى شكلت عائقا لديه،وهي مشكلة الارواح والى أين نذهب بعد انفصالها عن الجسد ؟ .إذ أدرك الإنسان البدائي أن الكون يتشكل من ثلاثة عوالم : السماء / عالم الالهة، والأرض/ عالم البشر، فلا يعقل أن تذهب الأرواح إلى السماء أو تبقى في الأرض بعد انفصالها عن الجسد، فكان العالم الأسفل المكان المناسب لها، ولكن لهذا العالم قوانين خاصة لايمكن بأي حال من الاحوال خرقها، كما ان هذا العالم يجمع الموتى جميعهم بلا تمييز بين الصالح والفاسد، بمعنى انه ليس هناك مكان خاص للانسان الصالح، ومكان خاص للانسان الطالح، وبمعنى اخر، لم تكن لفكرة الثواب والعقاب أي وجود لديه، وان كان الإنسان يحاسب في العالم السفلي كما كان في حياته، فالملك يجب أن يعظم حتى وان كان فاسداً، والفقير المعدوم يحقر وان كان فاضلا، وان مراسيم الدفن هي التي تضمن له حياة كريمة في ذلك العالم. لذلك فالموت ((اختبار أو محنة يجتازها الانسان، ولكنها محنة هائلة، .. ومن الخطأ الاعتقاد بان القلق والتخوف من الموت ينجمان عن فناء الجسد...)) [٢٤١] ولمثل هذا الاختبار انطلق جلجامش وهو يوصي صديقة انكيدو عندما تطوع للنزول الى العالم السفلي، فعمل بعكس هذه الوصايا مما أثّر سلبا عليه، إذ تضج الموتى ويصرخ العالم السفلي فيبقى انكيدو حبيسا فيه.

ولكن هذه الأسطورة لا توضح لنا دلالة الانغلاق في هذا المكان بقدر ماتوضح لنا قوانين العالم السفلي، ولعل دلالة الأفعال التي أتت بعد أداة الاستثناء، تشير الى مثل هذا الانغلاق، ولكننا نلمح دلالة الانغلاق اكثر وضوحا في الأسطورة الثانية/ هبوط انانا الى العالم السفلي. ففيها يوصف العالم السفلي بـ ((جبل اللازورد)) [٢٤٢]،وأول مظاهر انغلاق هذا المكان هو وجود سبع بوابات تمر عبرها الأرواح، ولكل بوابة بواب، لايفتحها إلا بأذن من آلهة العالم السفلي، كما انه يوصف بأنه ((ارض اللارجعة))[٢٤٣]،كما أن لهذا العالم مزالج وجنازير خاصة به، وفي كل بوابة يؤخذ شيئا مما يرتديه الميت حتى يقف عاريا أمام آلهة العالم السفلي ووزرائها فتصوب نظرات الموت إليهم.

---

(٢٤٠) مغامرة العقل الاولى: ٢١٩.

(٢٤١) الصراع في الوجود : ٩٧.

(٢٤٢) عشتار ومأساة تموز : ١٨٩.

(٢٤٣) م.ن: ١٩٠.

وعلى الرغم من أن انانا تعلم بقوانين هذا العالم وطقوســه، إلا أنها تســتهجن ذلك ، وتعترض على هذه القوانين، لكن نيتي وهو كبير البوابين لايصغي لهذا الاستهجان، ولايبالي به ، بل انه ينهرها وينصحها بألاّ تدع فمها يستهجن طقوس هذا العالم:

((تعال يا نيتي ، يا بوابي الكبير للعالم الأسفل

واستمع إلى الكلمة التي سأقولها لك:

ارفع المزالج عن البوابات السبع للعالم الأسفل،

و... بداية جنزير ... العالم الاسفل

وعندما تدخل))

انحن ...))

واصغى نيتي كبير البوابين للعالم الاسفل

الى كلمات ملكته:

فرفع المزالج عن البوابات السبع للعالم الاسفل

وفتح (؟) ابواب قصر واحد، جنزير " وجه العالم الاسفل.

وقال لاننا الطاهرة:

تعالي يا انانا ، ادخلي !

وعندما دخلت

رفع عن رأسها الشوكارا ، تاج ((السهل))،

((ارجوك ! ماهذا ؟))

((اسكتي يا انانا (لابد من) نواميس العالم الاسفل كاملة،

يا انانا لاتدعي فمك يستهجن طقوس العالم الاسفل)).)) [٢٤٤]

وتستمر الأسطورة بوصف طقوس العالم السفلي وكل مايحدث لانانا عند مرورها عبر بواباته ، الى أن تقف أمام آلهة العالم السفلي/ ايرشيكجال:

((وكانت ايرشكيجال الطاهرة تجلس على عرشها

وكان انوناكي (Anunaki) ، القضاة السبعة ينطقون

بالاحكام امامها،

فصوبت نظراتها اليها: نظرات موت،

ونطقت بكلمة ضدها : كلمة سخط ،

واطلقت صرخة ضدها ، صرخة اثم،

فحولت [الفتاة] العليلة الى جثة هامدة

وعلقتها في وتد)) [٢٤٥] .

هذه هي ابرز الممارسات التي يتعرض لها الموتى بعد أن يمروا عبر البوابة الكبيرة حتى لحظة وصولهم ومثولهم بين يدي الهة العالم السفلي ثم تعليقهم في وتد، ولعل الإشارات الموجودة في هذا النص، مثل : ((نظرات موت /كلمة سخط / صرخة اثم / جثة هامدة/ علقتها في وتد)) تعابير موحية على دلالة هذا المكان المنغلقة، وهي تعابير موحية بالأسى والقتامة والسواد، وهذه ابرز ما يتصف به المكان المغلق بحيث يحس ساكنه بالغربة والوحدة والاشمئزاز، كما أن عدم السماح بخروج الميت من هذا العالم واتصاله بالاخرين، فضلاعن الممارسات التعذيبية التي يتعرض لها الميت، تفضي الى مثل هذا الشعور ، مما يؤدي الى انغلاق هذا المكان على عالم الأموات فقط، تعدم أية روابط بينهم وبين الناس الأحياء، على النحو الذي يعكس شدة خصوصيته من حيث مضمونه المكاني وتشكيله الفضائي.

---

(٢٤٤) عشتار ومأساة تموز :١٩١-١٩٢.

(٢٤٥) م٠ن: ١٩٣.

٣- المكان المتحول : ونعني به تحول المكان من شـــكل لاخر ، وتحديداً، انتقال المكان من دلالته المفتوحة الى دلالة مغلقة، وبالعكس، ومثل هذا التحول نجده في الأوصـــاف التي تطلق على المكان المحدد ، من جهة، وفي الأحداث التي تقع فيه من جهة اخرى .فالبستان في الأصل مكان مفتوح ، لكنه وبفعل ماتتعرض له انانا من فعل آثم يقوم به أحد المزارعين، يتحول الى مكان مغلق ، ويشير الاستهلال المكاني في هذه الأسطورة – انانا والبستاني – الى هذه الدلالة ، التي تتوضح اكثر في الحدث الذي يحول مجرى الحكاية من شوكليتودا الى انانا:

((اقتربت البغي المقدسة ((انانا)) الى البستان، من اثر وعثاء السفر، وغطّت في النوم

((فرآها ((شوكليتودا)) من حافة بستانه...

((ضاجعها وقبلها وعاد الى حافة بستانه..

((طلع الفجر واشرقت الشمس،

((فنظرت المرأة حولها جزعة،

((نظرت ((انانا)) حولها وجلة فزعة،

((فتأمل !...

((لقد ملأت جميع آبار البلاد بالدم،

((فأمتلات جميع الأحراش والبساتين في البلاد بالدماء

((لقد صار العبيد حين يذهبون للاحتطاب لا يشربون إلا الدم،.))[٢٤٦].

وتتحول المدينة هي الأخرى من مكان مفتوح الى مغلق، وســـر هذا الانغلاق يعود إلى أنها المدينة التي يصـــفها جلجامش بقوله:

((في ارضي (مدينتي) يموت الرجل وهو حزين القلب

ان الرجل يهلك وقلبه مثقل بالالم

---

(٢٤٦) من الواح سومر : ١٤٧.

ها انذا انظر من فوق الأسوار

فأشاهد هياكل الموتى وهي طافية في النهر)).

وأنا سيكون مصيري هكذا حقا

والانسان مهما استطال لايمكنه ان يبلغ السماء

وبما ان الاجل الموعود لما يحل

فانني عزمت على ان ادخل ارض الحياة واخلد اسمي)) [٢٤٧] .

فاذا كانت المدينة – قد تحولت من دلالة الانفتاح الى دلالة الانغلاق بفعل الموت الذي يصيب الانسان – فان الخلود هو الذي يحول ارض الحياة من دلالة الانغلاق الى دلالة الانفتاح، ويصبح هذا المكان المغلق مفتوحا، وتتشكل دلالته المغلقة في انها ارض خاصة بالإله انليل الذي عين خمبابا / الوحش حارسا عليها لإثارة الرعب بين الناس، كما أن هذه الأرض بلا حدود جغرافية واضحة، وليست لها معالم حقيقة تدل عليها. [٢٤٨]

ولهذا النوع من المكان – المتحول – أهمية سردية كبيرة في التشكيل المكاني الأسطوري الذي يتردد تقليديا بين المكان المفتوح والمكان المغلق، ذلك ان بنية التحول من المفتوح الى المغلق وبالعكس تضفي على الأنموذج المكاني سيوله سردية تجعله اكثر قابلية لاستيعاب حركة عناصر التشكل السردي الاسطوري ومكوناته، فهو مكان وسيط يبعث الحياة والتواصل والدينامية في حركة المكان داخل الفضاء العام للبناء الأسطوري.

---

(٢٤٧) ملحمة كلكامش ، طه باقر : ١٨٩.

(٢٤٨) ينظر : الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي : ٨٩.

الفصل الأول

المبحث الثالث

الأنساق البنائية للحدث الأسطوري

٣- نسق التتابع

٤- نسق التكرار

٥- النسق الحلقي

تقوم الحكاية على عناصر كثيرة، تتفاعل فيها بينها تفاعلا عميقا ، بحيث لايمكن فصل احدها عن الآخر، وهذه العناصر هي التي تشكل البنية الاساسية للنص السردي، والحكاية –حسب فورستر–عبارة عن ((قص حوادث حسب تسلسلها الزمني))[٢٤٩]. وأية حكاية لابد لها أن تتوافر على مجموعة حوادث تتفاعل مع العناصر السردية الأخرى المكونة للنص الحكائي بوصفه ((جملة الأحداث التي تدور في إطار زماني ومكاني وتتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد))[٢٥٠]،أي أن خيال السارد هو الذي يتحكم بالأحداث كما يتحكم بالعناصر الأخرى.

ويعرف الحدث بأنه : ((مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص))[٢٥١] ، وعد بمثابة الخبر الذي تتصل أجزاؤه بعضها مع البعض الآخر ،كما حددوا له بداية ووسطا ونهاية[٢٥٢] . وهذا التحديد شرط أساس لأن النص السردي في الأصل يقوم على مجموعة أحداث، وكل حدث يرتبط بسابقه ويمهد للحدث اللاحق.

وبما أن الحدث هو ((الفعل أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة انسانية ذات دلالة معينة))[٢٥٣] ، فقد برزت الصلة وثيقة بين الحدث والشخصية، إذ إن ((الحدث نفسه بطبيعة اتصاله الوثيقة بالشخصية وطبيعة تفاعله معها يظهر الأبعاد الداخلية لها من جانب ويحدد سلوكها الخارجي من جانب آخر، فقد يكون سلوكها إيجابيا تجاهه، وقد يكون سلبيا، وهذا بحد ذاته يسهم في تعريفنا على نوازعها وميولها الخاصة بها. إن كلا العنصرين يكمل أحدهما الآخر ويساعده على التجلي والوضوح))[٢٥٤] . وهذا الارتباط بينهما ((يتمثل بعلاقة تلازم وتلاحم فلا يمكن تصور حدث بلاشخصية والعكس صحيح ...))[٢٥٥] .

ومثلما تتمثل العلاقة بين الحدث والشخصية واضحة، فإن علاقته بالعناصر/ المكان والزمان هي الأخرى واضحة، وقد كشف المرزوقي عن هذه العلاقة بقوله : ((إن شيئا من أفعالنا ، لا يقع إلا في مكان وإلا في زمان))[٢٥٦] .

---

(٢٤٩) اركان القصة : ٣٦.

(٢٥٠) مدخل الى نظرية القصة : ٧٧.

(٢٥١) الادب وفنونه : ١١٢.

(٢٥٢) ينظر :فن القصة القصيرة : ١٧.

(٢٥٣) دراسات في نقد الرواية: ١٤٣.

(٢٥٤) الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ : ١٧٤.

(٢٥٥) تحولات الشخصية في روايات عبدالرحمن منيف : ٤٨.

(٢٥٦) الازمنة والامكنة : ١٣٩/١.

وبما أن الحدث في منظوره اللغوي السـردي هو ((اقتران فعل بزمن)) [٢٥٧] فان هذا الفعل لايقع إلا في مكان محدد بوصفه الإطار الذي يشتمل على العناصر السردية الأخرى [٢٥٨] .

ويقصد ببناء الحدث : ((الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان)) [٢٥٩] ، لقد انصب اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت العناصر السردية بالبحث عن طرائق تشكل الأحداث في النص، وسميت هذه الطرائق بالأنسـاق البنائية، ويعرف النسـق بأنه: ((علاقات تسـتمر وتتحول ، بمعزل عن الاشـياء)) [٢٦٠] وهو ((مايتولد عن إدراج الجزئيات في سـياق، أو هو ، بنيويا، مايتولد عن حركة العلاقة بين العناصـر المكونة للبنية، باعتبار أن لهذه الحركة انتظام معين يمكن ملاحظته وكشفه...)) [٢٦١] .

وكان للشـكلانيين الروس الأثر الأكبر في تحديد هذه الأنسـاق، إذ حاولوا ((وصـف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية ، مثل التركيب المندرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، ووصلوا من خلال ذلك الى تصـور دقيق هام عن الفرق بين أشـكال تركيب العمل الادبي من ناحية، والعناصـر التي تشـكل مادته الأولية من ناحية أخرى...)) [٢٦٢] .

ان هذه الأنسـاق ليسـت اعتباطية بل أنها ((تمثل جوهر الرؤية للحياة)) [٢٦٣] انطلاقا من الاعتقاد السـائد بأن النسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة.

---

(٢٥٧) دراسات في القصة العربية : ١١.

(٢٥٨) ينظر: البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق : ٢١.

(٢٥٩) ينظرم٠ن: ٢٤.

(٢٦٠) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: ٢١١.

(٢٦١) تقنيات السرد الروائي : ١٩٤.

(٢٦٢) النظرية البنائية في النقد الادبي : ٨٦.

(٢٦٣) قصص الرحلة الخيالية : ١٦٦.

تعددت هذه الأنساق وتنوعت على نحو يصعب معه حصرها، ولكن الشكلانيين الروس استطاعوا حصرها بـ : ((التتابع ، التضمين، التأطير ، التنضيد ، التوازي، النسق الدائري أو الحلقي ونسق الخلط)) [٢٦٤] . فيما اختزلها تودوروف الى ثلاثة هي : التتابع والتضمين والتناوب [٢٦٥] .

إن الكثير من النصـــوص الاســـطورية ذات أحداث وتجارب وقعت في زمن بعيد جداً، لم تكن الكتابة فيه معروفة، لذلك كانت الذاكرة هي الواســطة الوحيدة التي اســتطاعت أن تحتفظ بها الى أن تم تدوين هذه النصــوص ، وبما أن أبطال الأســطورة هم من الآلهة وأنصــاف الآلهة، فقد كان من الطبيعي جدا ان تنســب هذه الأحداث والتجارب إلى الآلهة بهدف إكسابها صفة القداسة والمصداقية بوصفها أفعالا وقرارات إلهية مقدرة. [٢٦٦]

وعلى الرغم من تلك القدســية التي تتمتع بها الآلهة؛إلا أنها كانت تعاني نوعا من الضــعف الانســاني،لذلك نجد أن أغلب الأحداث الأسطورية ينهض بناؤها السردي على فكرة الصراع،الذي((يتمحور حول الاحساس بتأزم باطني ناشئ عن تناقض جذري غير قابل للموائمة بين إرادة ومعتقدات ورغبات البطل الفرد الإنسـان وإرادة ومعتقدات ورغبات الجانب الاخر الذي قد يكون القدر أو الآلهة أو المجتمع بما يمثله من مؤسسات وقوانين لها من القدسية مايجعلها أمرا لا راد له)) [٢٦٧] .

والصراع هنا هو صراع الآلهة، وهو قائم أساسا على فكرة الخير والشر – وهو مانجده في أغلب الأساطير، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الإنســـان البدائي ((لم يكتف بذكر الحدث وإنما كان يحرص على اســـتثارة القوى الكامنة التي ســـببته في البدء وذلك من خلال إقامة الطقوس والشـــعائر والاحتفالات التي يحاول من خلالها محاكاة ماحدث في الدهور الأولى على يد الالهة إيمانا منه بان ذلك سـيؤدي الى النتائج نفسـها التي حققتها الآلهة في الأسـطورة . إنه تصـور يقوم على منطق سحري بدائي مفاده الاعتقاد بإمكانية إحداث الشيء بتقليد عملية حدوثه))[٢٦٨].

وقد كشف الاستقراء الشامل للنصوص الأسطورية عن وجود ثلاثة انساق رئيسة[*]هي :

---

(٢٦٤) نظرية المنهج الشكلي : ١٢٢-١٥٢.

(٢٦٥) ينظر الشعرية : ٧٠.

(٢٦٦) ينظر : الاسطورة والتاريخ في ثلاثة شواهد من حضارة وادي الرافدين: ١٣.

(٢٦٧) فكرة الصراع في الادب السومري : ٥٨/١.

(٢٦٨) سومر اسطورة وملحمة : ٨٧.

(*) هناك انساق بنائية أخرى لم تتطرق اليها في المتن لعدم وجود أي اثر لها في نصوصنا – موضوع الدراسة – ومنها:

١- نسق التتابع : ويوصف بأنه من أكثر الأنساق البدائية أكثرها قدراً [٢٦٩] ، وفيه يسرد القاص ((الأحداث هنا بشكل خطي تاريخي بحيث لاتختلف عن تسلسلها في المتن))[٢٧٠]،ويقوم على أساس رواية الأحداث جزءا بعد آخر، أي أنه ((يبدأ من نقطة زمنية معينة ويتتابع في تقدمه حتى يصـــل الى نهاية محددة)[٢٧١]. وتلك النقطة هي نقطة الصـــفر،تتطور الأحداث حتى تصل الى نقطة القمة في نهايتها،وتسير الأحداث فيها بشكل خطي،مستندة الى التسلسل التاريخي والزمني المتصاعد [٢٧٢] .

ومن أبرز خصائص هذا النسق إنه يقوم بسرد الأحداث حسب تسلسلها الزمني، فضلا عن الاستهلال الذي يعد ((فعلا تأليفيا يتقدم النص ويؤطره ممهداً لجريان السرد في مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات)) [٢٧٣] ،كما أنه ((يواكب مسار الحياة ويعمق الحدث ويجعله شاملا)) [٢٧٤] ، ويقدم إطارا عاما يحدد بوساطته ((زمان الحدث ومكانه ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث)) [٢٧٥] .

أ- نســق التداخل : تســرد فيه الأحداث بشــكل متداخل زمنيا ودلاليا بحيث يتداخل بعضــها مع البعض الآخر.

ب-نسق التوازي: وهو عرض متتين تدور أحداثهما في نفس الوقت.

ج- نسق التضمين: أن يضمن الراوي قصة غريبه على المتن الأصلي بحيث يوقفه حتى ينتهي القصة ثم يأخذ بإكمال المتن.

د- النسق الدائري: تنتهي الأحداث من النقطة التي بدأت منها بحيث تشكل دائرة سردية.

ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٦/١و٤٣ والمتخيل الســـردي : ١٠٩-١١١ والبنية والدلالة : ١٢٥

[٢٦٩] ينظر: القصة القصيرة عند سميرة عزام : ٤٥.

[٢٧٠] المتخيل السردي : ١٠٨.

[٢٧١] البنيوية وعلم الاشارة : ٦٠.

[٢٧٢] ينظر: البنية السردية في روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي : ١٠١.

[٢٧٣] السيميائية والنص الادبي : ١٤٠.

[٢٧٤] الاستهلال : فن البدايات في النص الادبي : ١٧١.

[٢٧٥] البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق : ٢٨.

وتقوم أغلب الأساطير على هذا النسق، وهو نسق أساس ، إذ لايمكن العثور على سرد لايعتمد هذا النسق، ولاسيما أن الأساطير تنتمي إلى السرد الشفاهي القديم، إذ تبرز الحكاية فيه على نحو متسلسل وتتابعي زمنيا وسببيا أي في ارتباط السبب بالمسبب[٢٧٦]. فقد كان ((القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا مضطردا، وبنفس ترتيب وقوعها.)) [٢٧٧].

تدور أحداث أسطورة (انكي وأنانا) حول رغبة الالهة انانا/ عشتار في تقديم أسباب الرفاهية والرفاه لمدينة الوركاء، وهذا لايتم إلا بحصولها على النواميس الالهية[*](ME) وعددها مائة، وهي بحوزة الإله انكي في مدينة اريدو، فيكشف لنا الاستهلال عن استعدادها ((للسفر الى موطن الاله انكي رب الأعماق المائية العذبة والمعبود الرئيسي لمدينة ايريدو (كذا)العريقة ...)) [٢٧٨] :

((أنانا وضعت على رأسهاا لشوجارا ؛ تاج السهل

ومضت الى حظيرة الاغنام، جاءت الى الراعي

هناك أسندت ظهرها إلى شجرة التفاح

...

((أنا ملكة السماوات ، سوف ازور اله الحكمة

---

(٢٧٦) ينظر: الرحلة الخيالية في الادب العربي: ٨٠.

(٢٧٧) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٣٧.

(*) االنواميس الالهية :وهي: مجموعة من الأحكام والقواعد التي خصصت لكل ذاتية كونية وظاهرة حضارية للابقاء عليها عاملة الى الأبد بمقتضى الخطط التي وضعت من قبل الاله الذي خلقها ٠٠٠ومنها :السيادة والالوهية والتاج الممجد الخالد وعرش الملكية والصولجان الممجد والمزار المقدس والرعاية ومقام السيادة النسوية ٠٠٠٠وغيرها من النواميس التي يقدر عددها بمائة ٠ ينظر السومريون :١٣٥-١٥٥

(٢٧٨) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١١٧.

سوف أمضي إلى الابسو ، المكان المقدس لاريدو

وأقدم فروض الاحترام لاله الحكمة في ايريدو (كذا)

وأتلو صلاة لأنكي عند أعماق الماء العذب.)) [٢٧٩] .

ويعلم انكي بوصولها ، فيعطي أوامره لوزيره ايسمد باستقبالها وتكريمها وإقامة مأدبة فاخرة لها، فيمتثل هذا الأخير لأوامر سيده، ويعد المائدة المقدسة وتدخل انانا الى الابسو ويكرمها ايسمد، ويصل اتكي ويجلس معها على المائدة، ويبدآن بالشراب، ويسرف انكي في ذلك ، وتلعب الخمرة برأسه، فيتخلى لها عن النواميس وهو يقول :

((باسم قدرتي ، باسم هيكلي المقدس،

سأعطي ابنتي أنانا ناموس الكهنوت وناموس الالهية،

أعطيها التاج النبيل الدائم وعرش الملوكية)) [٢٨٠] .

وتستغل انانا الفرصة وتغادر اريدو الى الوركاء وبحوزتها النواميس. وعندما يستعيد انكي وعيه يتساءل عما حل بالنواميس ؟ فيجيبه وزيره بأنه قد أهداها إلى ابنته انانا، فيطلب منه اللحاق بها واستعادة النواميس، فينشب صراع حاد بين انانا وايسمد وتثور ثائرتها، وتصف انكي بأنه قد خدعها، وتصرخ قائلة:

((لقد بدل الأب كلمته التي أعطانيها،

لقد نكث بعهده ولم يف بوعده

ولقد خدعني عندما قال،

خدعني عندما أعلن على الملأ:

باسم قدرتي باسم هيكلي المقدس.

---

(٢٧٩) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١١٧-١١٨.

(٢٨٠) م٠ن : ١١٩.

وبخدعة أخرى أرسلك إلي ..)) [٢٨١]

وتستنجد بوزيرها ننشوبر لانقاذ الزورق المحمل بالنواميس، وبعد شبكة أحداث يتصارع فيها الطرفان، ينتهي باستسلام انكي وإهداء النواميس إليها قائلاً:

((باسم قدرتي ، باسم هيكلي المقدس

لتبق النواميس التي أخذتها في هيكل مدينتك

ولينصرف الكاهن الأعلى إلى الإنشاد في الحرم المقدس،

لتزدهر أحوال اوروك،

ويبتهج صغار مدينتك،

ليكن شعب اوروك حليفا لشعب ايريدو (كذا)

ولتتبوأ اوروك مكانتها العظيمة)) [٢٨٢] .

هذه هي أحداث الأسطورة ، والغالب عليها أنها تقوم على مجموعة أحداث تنطلق من الحدث الرئيس ، وتتم هذه الأحداث على نحو متسلسل بحيث لايمكن أن نقدم حدثا على آخر، أو أن نؤخر جزءا منها خلف الآخر.

وعلى الرغم من أن أحداث هذه الأسطورة بسيطة، إلا آن الراوي استطاع أن يقدمها لنا بصورة معبرة من خلال اعتماد أسلوب التتابع الزمني في بناء الحدث، وقد أخذ على عاتقه سرد الأحداث مع تداخل وجهات نظر الشخصيات الذين أداروا الحدث، كل من زاويته الخاصة، كما أننا نجد ذلك التحديد الذي اشترطه النقاد من قيام الحدث على بداية ثم الوسط الذي أخذت فيه الحبكة بالتعقيد حتى اخذ يتلاشى شيئا فشيئا وصولا الى النهاية.

---

(٢٨١) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١٢٢.

(٢٨٢) م٠ن : ١٢٥.

وتدور أحداث أسطورة((كلكامش وأرض الحياة))حول((انشغال جلجامش بفكرة الموت التي تلاحقه وهو يرى المنية تختطف الناس من حوله، وبحثه عن طريقة يخلد بها اسمه بعد مماته)) [٢٨٣] .ويصبح الموت هاجسه الوحيد ، ويقر بحقيقته، ولكنه يصر على الخلود ، فكيف إذن يكون خالدا وهو يعترف بالموت؟

هنا تصبح المسألة اعتقادية، فإذا كان لابد من الموت ، فليترك له ذكرا خالدا بين الناس، وهذا لايكون إلا بعمل جليل يقوم به ، فيقرر السفر الى غابة الأرز التي يسكنها ويحميها كائن مخيف اسمه خواوا / خمبابا، تقول الأسطورة:

((إلى أرض الأحياء، تاق السيد الى السفر

إلى أرض الأحياء، تاق جلجامش الى السفر

فقال لخادمه انكيدو:

((أي انكيدو ، إن الختم والآجر لم يأتيا بالمصير المحتوم بعد.

ولسوف أدخل أرض الأحياء واخلد لنفسي هناك ذكرا،

وفي الأماكن التي رفعت فيها الأسماء سأرفع اسمي،

وفي الأماكن التي لم ترفع فيها الأسماء سأرفع اسم الآلهة)) [٢٨٤] .

ويتكررهذا المقطع ثانية وهو يوجه حديثه الى اوتو—بعد أن نصحه انكيدو أن يبلغه بعزمه على السفر— يوضح فيه الأسباب التي دعته الى هذا القرار فيقول:

((أي اوتو ، سأتوجه إليك بكلمة علك تصغي الي،

وكلام أسمعك إياه علك تنصت الي:

في مدينتي يموت الرجل كسير القلب

يقضي الرجل حزين الفؤاد

---

(٢٨٣) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة: ٤٢.

(٢٨٤) م٠ن : ٤٢.

انظر من فوق السور

فأرى الأجداث الميتة طافية في النهر،

وارى أني سأغدو مثلها حقا

فالإنسان مهما علا ، لن يبلغ السماء طولا

ومهما اتسع لن يغطي الأرض عرضا)) [٢٨٥] .

ويغادر الاثنان وخمسون رجلا الآخرون ، إلى أرض الأحياء ، وفي الطريق يتوقفون للراحة، وتأخذ جلجامش سنة من النوم، ينهض بعد محاولة انكيدو إيقاظه، فيحاول أن يثنيه عن عزمه، والرجوع من حيث اتوا، لكن جلجامش يشجعه فيتابعان السير، هناك يشرع الرجال بقطع الاشجار فيخرج خواوا من مخبئه ويحاول الانقضاض عليهما، فيتصديان له ، ويأخذ الوحش بالاستعطاف لإطلاق سراحه، موجها حديثه الى اوتو أولا ، لأن الأرض في رعايته [٢٨٦] ، إذ يقول:

((– ((أي اوتو،لم اعرف لي أما ولدتني ولا أبا ربابي

أنت من أوجدني في هذه الأرض ورعاني)) [٢٨٧] .

ثم يلتفت الى جلجامش ويستحلفه بالسماء والأرض والعالم الأسفل:

((أخذه من يده وشده اليه.

فأخذت جلجامش به الشفقة،

وقال لخادمه انكيدو:

((أي انكيدو ، لندع الطائر الحبيس يرجع الى أبيه،

---

(٢٨٥) م٠ن : ٤٣.

(٢٨٦) ينظر : جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٢.

(٢٨٧) ينظر : م٠ن : ٤٦.

لندع الرجل الأسير يعود إلى حضن أمه)).)) [٢٨٨].

ولكن انكيدو يرفض ذلك ، ناصـــحاً إياه بأن عودة الطائر الحبيس الى حضـــن أمه، معناها انه لن يرى ثانية مدينة أمه، وعندها يقوم الاثنان بقتل الوحش وقطع رقبته ويقدمانه قربانا لانليل وننليل [٢٨٩] . فنجد تسلسل الأحداث فيما بينها، وتتابعها تتابعا منطقيا، مع أننا لا نعدم وجود بعض التكرارات فيها لكن التتابع هو النسق الغالب عليه.

ونجد شـكل هذا النسـق في الأسـاطير : أسـطورة الخليقة البابلية، وأسـطورة الطوفان، وأسـطورة آدابا وغيرها من الأساطير.

٢- نسـق التكرار : وتسـرد فيها الأحداث انطلاقا من وجهات نظر متعددة ومختلفه، فالحادثة الواحدة تسـرد اكثر من مرة انطلاقا من تعدد وجهة النظر، وهذا النسـق يعطي الرؤية السـردية مكانة أولى في صـوغ المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة وجب اختلاف المتون لا بترتيبها وإنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى [٢٩٠] . ولهذا ((يعاد انتاج المتن في كل مرة بما يتفق وطبيعة المنظور الذي يقدمه. ذلك أن أسـبابا ونتائج كثيرة، أيضـا تتكشـف في كل مرة ، لان علاقة الراوي تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه)) [٢٩١] .ويقسم جينيت هذا النسق على أربع علاقات هي :

١- أن يروى مرة واحدة ماوقع مرة واحدة.
٢- أن يروي مرات متعددة ماوقع مرات متعددة.
٣- أن يروي مرات متعددة ماوقع مرة واحدة.
٤- أن يروي مرة واحدة ماوقع مرات متعددة. [٢٩٢]

ولهذا النسق وظائف مختلفة يمكن ان نحددهاب:

((١- اختلاف المنظور.

٢- الكشف عن نتائج جديدة.

---

(٢٨٨) م.ن : ٤٦.
(٢٨٩) ينظر : م.ن : ٤٦-٤٧.
(٢٩٠) ينظر : المتخيل السردي: ١١٢.
(٢٩١) بنية الرواية والفيلم، رؤية نقدية في التناظر السردي : ١١٧.
(٢٩٢) ينظر: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج : ١٣٠-١٣١.

٣- إضاءة الحدث من زوايا مختلفة.

٤- اختلاف الرؤية ووجهات النظر.

٥- إضافة أحداث لم تكن موجودة من قبل)) [٢٩٣] .

لقد أشرنا فيما سبق الى أن التتابع هو النسق الغالب في بناء الأحداث الأسطورية، ولكن هذا لايعني تركيزها على هذا النسق من دون غيره، الأسطورة – بوصفها نصا سرديا – يقوم بناؤها الحدثي على أنساق أخرى، وان كانت محدودة ، لكنها توضح لنا الطريقة التي اعتمدها المؤلف في صياغة نصه الأسطوري، ففضلا عن نسق التتابع – الذي نجد أثره في الأساطير كلها – هناك نسق التكرار الذي اعتمده المؤلف على نحو ملحوظ.

وتعد أسطورة ((هبوط أنانا إلى العالم السفلي)) خير أنموذج على هذا النسق، ففيها ((نجد حدثين بالغي الأهمية يعبران عن موقفين يتبلوران في بلوغ التوتر الباطني الذي تحس به الشخصيتان المعنيتان ذروة التأزم الباطني، الذروة الأولى وتنتهي بالتدمير الذاتي بدافع من موقف طموح مبعثه، ربما حب السيطرة، والذروة الثانية وتنتهي بالتضحية بالنفس كموقف اقتداء اخلاقي، علما أن الحدثين اللذين يشكلان نسيج أسطورة واحدة لا يتعلقان بشخصية واحدة وإنما بشخصيتين مستقلتين، ويظلان منفصلين عن بعضهما دون أن يلتقيان(كذا) في مصب واحد يقود نحو ذروة واحدة)) [٢٩٤] .

فالأسطر (١-٣) تشكل تكرار الحدث الواحد الذي يستند الى تعدد واختلاف وجهات النظر، ففي السطر الأول كان الحدث عاماً:

((من العلى عقدت العزم على النزول الى الأرض السفلى،)) [٢٩٥]

أما في السطر الثاني، فقد وضح المقصود بمن قام بالحدث وهو الالهة، ولكن إطلاق هذه اللفظة من دون ذكر شخص معين، سبب إشكالية أخرى، وهي سوء الفهم الحاصل من جراء تعدد الاراء في الشخص المعني، لذلك جاء السطر الثالث ليلغي هذه الإشكالية ويوضح المقصود بهذا الحدث:

((الالهة عقدت العزم على النزول من العلى الى الأرض السفلى،

---

(٢٩٣) البنى الموضوعاتية والفنية في قصص مهدي عيسى الصقر : ١٩٠.

(٢٩٤) فكرة الصراع في الادب السومري : ٨٩/٢.

(٢٩٥) عشتار مأساة تموز : ١٨٦.

أنانا عقدت العزم على النزول من العلى الى الأرض السفلى،))[٢٩٦] .

أما الأسطر (٣-١٤) فيتكرر الحدث نفسه، بالصيغة نفسها، ولكن التكرار هنا ليس التكرار ((الذي يقترن بتعدد الرؤى ووجهات النظر والشخصيات. فالتكرار هنا منشؤه تعدد الأماكن)) [٢٩٧] . وعندما تخرج أنانا من العالم الأسفل، تواصل سيرها لإيجاد البديل، يتكرر الحدث نفسه ثلاث مرات، وهو ناجم عن تعدد الشخصيات واختلاف الأماكن:

((وعند خروج انانا من العالم الأسفل،

ألقى رسولها ننشوبر بنفسه عند قدميها

راكعا في التراب، لابسا ثوب الحداد

فقال الشياطين الى انانا المقدسة:

((يا أنانا واصلي أنت السير إلى مدينتك ونحن سنأخذ هذا معنا)).))[٢٩٨].

وهكذا تستمر الأسطورة في تعداد الأماكن التي هجرتها انانا، وتعكس لنا أحداثها ((نوعا من الاحساس بتأزم باطني أو نوعا من تناقض داخلي غير قابل للتسوية بين الفرد والعالم الخارجي أو قوانين العالم الخارجي أو قوانين الطبيعة...)) [٢٩٩] . لذلك فان التناقض الداخلي الذي كانت تحسه أنانا هو الذي قادها الى هذا القرار غير المعقول، إذ ان العالم السفلي هو حصة الأموات، ولكن أن يقوم اله حي بالنزول اليه – وهو مقدر له الخلود – فان هذا حدث قد يتنافى وقوانين الطبيعة... وما التكرار الحاصل في بعض الأحداث إلا صورة أخرى لحالة قد يستوعبها العقل، فاختلاف الشخصيات وأماكن تواجدهم فيها، وردود أفعالهم، مع بقاء الحدث الرئيس واحداً، كانت نتيجته الطبيعية هي تكرار الحدث. وهو مايمكن أن نضعه ضمن العلاقة الثالثة التي حددها – جينيت – من علاقات هذا النسق، إذ يروى الحدث الواحد أكثر من مرة. كما أن الاستهلال

---

(٢٩٦) م.ن :١٨٦.

(٢٩٧) قصص الرحلة الخيالية : ١٦٨.

(٢٩٨) عشتار مأساة تموز :١٩٧.

(٢٩٩) فكرة الصراع في الادب السومري : ٩٣/٢.

هو الذي مهد للحدث الرئيس على الرغم من أن ترتيب الأحداث ((يسير على نسق التتابع مع حصة لابأس بها لنسق التكرار الذي يتصف به السرد العراقي القديم)) [٣٠٠] .

ونجد أثر هذا النسق واضحا في بعض أحداث أسطورة ((الخليقة البابلية))، ولاسيما المقاطع الأولى من الألواح :الأولى والثانية والثالثة، إذ تتكرر الأحداث التي تمر بها شخصيات الأسطورة تكرارا واضحا، حتى أننا نجد أن اللوح الثالث ماهو إلا تكرار للمقطع الأخير من اللوح الاول، واللوح الثاني، ولاتدور أحداث هذه الأسطورة حول مسألة الخلق حسب ، وإنما تهدف ((الى أن تقدم تصويرا ذا أبعاد كونية يوضح الطريقةالتي ارتقى بها ((مردوخ)) سدة الزعامة الكونية بعد أن كان مجرد عضو ضمن مجمع الالهة البابلية الحاكمة، ليتبوأ موقعه على رأس هذا المجمع بأكمله ولم يكن ذلك ممكنا بالطبع مالم يسبغ عليه من المآثر والبطولات مايجعله أهلا لذلك الموقع السامي...)) [٣٠١] . وهذا جزء من اللوح الثالث، وهو الذي يوضح تكرار الأحداث السابقة على نحو أعمق وأكثر شمولية من خلال رسالة يوجهها انشار الى لخمو لخامو:

((انقل لهم ما أنا محدثك به :

((انشار ابنكم قد أرسلني إليكم

أوكلني أن انقل إليكم مشيئة قلبه

فتعامة التي حملت بنا تكرهنا

إنها مهتاجة غضبى، وقد عقدت اجتماعا

فقصدها جميع الالهة

حتى من خلفتموهم انتم ، انضموا اليها

كلهم غضبى ، وبلا راحة يتآمرون في الليل والنهار)) [٣٠٢] .

---

(٣٠٠) قصص الرحلة الخيالية : ١٦٩.

(٣٠١) الخليقة البابلية : ١٣.

(٣٠٢) مغامرة العقل الاولى : ٥٤.

وهو مقطع طويل نسبيا، وللقاريء أن يعود إليه ويكتشف شكل هذا النسق واضحا فيه، كما انه يستطيع أن يكتشف إن هذه الأسطورة تتمتع((بحبكة روائية فذة))[٣٠٣].

ونجد تاثير هذا النسق واضحاً في تكرار أحداث أسطورة((انليل وننليل)) ، وأسطورة ((انكي وأنانا)) وغيرها.

٣- النسق الحلقي: ويكون السرد فيه عبارة عن حلقات متداخلة مع بعضها، يربطها جسر من أحداثها وشخصياتها بحيث يكون هذا الجسر الرابط الفني والدلالي لأحداثها.[٣٠٤]

تدور أحداث أسطورة ((ايتانا)) البابلية في ((الأزمان الأولى عندما كان الالهة يخلقون الجهات الأربع، ويضعون مخططا لبناء أول مدينة للبشر هي مدينة كيش))[٣٠٥] .

فيشير الاستهلال الأسطوري لهذا الحدث الى ذكر الأفعال التي قامت بها الالهة:

((**الالهة الكبار، آلهة الايجيجي صمموا مدينة.**

آلهة الايجيجي وضعوا لها الأساسات

آلهة الانوناكي صمموا مدينة كيش

آلهة الانوناكي وضعوا لها الأساسات

آلهة الايجيجي صنعوا لها قوالب الاجر ...)) [٣٠٦] .

ولم يكونوا لحد ذلك الوقت ، قد اختاروا ملكا من البشر، وبعد أن أسسوا المدينة، راحوا يبحثون عن شخص مناسب يكون ملكا صالحا للناس، وبعد البحث والمشورة وقع اختيارهم على ايتانا :

((**كانت عشتار في ذلك الوقت تبحث عن راع ،**

---

(٣٠٣) م.ن : ٧٧.

(٣٠٤) ينظر: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٦-١٧٧.

(٣٠٥) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٥١.

(٣٠٦) و(٢) الاسطورة والمعنى ، السواح: ٥١.

كانت تبحث هنا وهناك عن ملك،

وانليل يبحث عن منصة عرش لايتانا

الشاب الذي كانت عشتار لاتني تبحث عنه.)) [٣٠٧] .

وبعد ذلك ننتقل الى حدث آخر يبدو لأول وهلة وكأنه لاعلاقة له بالحدث السابق، ويدور هذا الحدث حول الصلح الذي قامت به كلا من الحية والنسر، وتعاهدا بموجبه على العيش بسلام وعدم إيذاء أحدهما الآخر، واقسما على ذلك أمام الإله شمش / اله الحق والعدالة ، إلا أنه وبعد مرور الوقت يتحين الشر الفرصة – بعد أن كبر صغاره – ويتعرض لصغار الحية بالسوء:

((عندما كبر فراخ النسر وشبوا،

أضمر النسر مكيدة شريرة في قلبه

ثم تحدث الى فراخه قائلا :

أني لآكل صغار الحية

سيشتعل غضبها علي بالتأكيد

ولكني سوف أطير عاليا واختبئ في الأجواء

ثم أهبط إلى أعلى الشجرة فقط لاخطف من ثمرها)) [٣٠٨]

وعلى الرغم من التحذيرات والنصائح التي يقدمها له ابنه الحكيم، إلا أنه لا يستجيب،فتشكو الحية النسر للاله شمش الذي يغضب عليه،ويضع خطة مع الحية للإيقاع بالنسر،وتثأر الحية لنفسها ولصغارها وتترك النسر لمصيره المجهول، فيتضرع للاله شمش أن ينقذه من ورطته، لكن الإله يتخلى عنه ويجيبه بقوله:

((انك مخلوق مؤذ وشرير، وقد أحزنت قلبي

---

(٣٠٧) م٠ن : ٥١.

(٣٠٨) الاسطورة والمعنى ، السواح: ٥٢.

لقد ارتكبت فعلا مرذولا من قبل الالهة، لايقبل الصفح

ها أنت تموت ولكني لن اقترب منك

بل سأقيض لك رجلا ، فأطلب منه عونا)) [٣٠٩] .

هنا ينتهي الحدث الثاني، الذي يبدو مستقلاً على نحو كلي عن الحدث السابق، وأنه لارابط بينهما ، ولكن الراوي كان بارعا الى درجة أنه استطاع ربط الحدثين معا، فالمصير الذي آل اليه النسر، وبتحريض من الاله شمش، وتخلي هذا الأخير عنه، كان مدعاة لوجود طرف ثالث يعمل على انقاذ النسر، إذ إن موته يعني نهاية الأسطورة، وهو مالم يرده الراوي، لان الحدث الرئيس لم يكن قائما على النسر، بل إن محور الأسطورة هوايتانا – الشخصية الرئيسة فيها – لذلك فان عودة الراوي اليه مرة اخرى كان أمرا لابد منه، ولكن هذا لم يكن ليحدث بسبب انقطاع مفاجيء في مسار الحدث، بل انه مهد لهذا الظهور من خلال ربط الحدث في نهاية القصة الثانية بالحدث في القصة الثالثة، وجاء التمهيد لظهوره على لسان الاله شمش بقوله:

((بل سأقيض لك رجلا ، فاطلب منه عونا)) .

ولم يكن هذا الرجل سوى ايتانا، ومن هذه النقطة بالذات تتحدد الممارسة الفعلية لقيام ايتانا بفعله الحقيقي، إذ يدخل المشهد الأسطوري، ويأخذ على عاتقه ممارسة دوره الفعال – مساعدة النسر علىالشفاء وتعويده على الطيران – ولاشك في أن العلاقة التي تمت بين الاثنين إنما كانت قائمة في اساسها على المصلحة المتبادلة، فالنسر كان عاجزاً على مداواة جرحه هذا العجز دفعه الى التوجه نحو طرف آخر يساعده، أطلق عليه بروب تسمية الوسيط [٣١٠] .

فإذا كانت حاجة النسر الى الشفاء دفعته الى وجود ايتانا، فما مصلحة هذا الأخير في كل ذلك ؟ بمعنى آخر ، لماذا يتكبد ايتانا مشقة مساعدة كائن قدرت له الالهة الموت ؟تقتضي الإجابة منا على هذا السؤال ، العودة الى نقطة البداية، عندما اختير ايتانا حاكما لمدينة كيش، فلقد شارف على الشيخوخة من دون آن يرزق بابن يخلفه على العرش، كان يصلي ويقدم القرابين والاضحية الى الالهة، حتى يعلم بنبأ نبتة تشفي من العقم، ولكنها مزروعة في السماء، فكيف يصل اليها وهو انسان محرم عليه الصعود الى السماء؟ !

---

(٣٠٩) م٠ن : ٥٣.

(٣١٠) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٩٦.

من هنا يأتي دور النسر، وبإيعاز من الإله شمش ، يتعافى ويطلب من ايتانا الصعود على ظهره وتبدأ رحلته الخيالية، أو كما تسميها الجوراني[٣١١] بـ ((الاغتراب الروحي))* . ولكن هذا الصعود لم يكتب له النجاح، إذ يهوي النسر وايتانا على ظهره، ولم تقدم لنا الأسطورة ما يجعلنا نتعرف على ماحصل لها في نهاية الأمر، لكن المصادر التاريخية تشير الى أن ((الملك ايتانا كان أول ملك على كيش بعد الطوفان، وأنه الذي أسس لسلالة كيش الأولى،وان وريثه على العرش كان ابنه المدعو بالح)) [٣١٢]. وهذا يعني حصوله على النبته التي كانت سببا في شفائه من العقم وإنجابه الوريث.

هذه هي أحداث الأسطورة ، وتقوم –كما شاهدنا – على ثلاثة أحداث منفصلة عن بعضها البعض، ترتبط ببعضها من خلال وجود حلقات تؤسس لهذا الارتباط، وعلى هذا نستطيع أن نقول إن النسق الحلقي هو الغالب في بناء أحداث ، كما إننا نجد ملامح واضحة لنسق التتابع في بناء الاحداث ايضا بوصفه النسق الأوضح والأكثر حضورا في السرد الأسطوري عامة .

---

(٣١١) الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم : ١٥٤.

*ونعني به: شعور الفرد بحاجة ملحة إلى ((الفرار من البيئة التي فيها يعيش ،إلى بيئة أخرى جديدة ،فيها يحيا ما فيها من حياة ،ويحس بما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس ،ولكن هذا الإحساس ،وتلك الحياة ،ليسا حقيقيين ،وإنما متخيلان)) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي :١

(٣١٢) الأسطورة والمعنى ، السواح : ٥٤.

الفصل الثاني

مكونات السرد الأسطوري

المبحث الأول

الراوي

١- الراوي كلي العلم

٢- الراوي محدود العلم

٣- الرواة المتعددون

يعرف الراوي بأنه:((الشخص الذي يروي الحكاية ، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة))[٣١٣]ويُعد على الصعيد السردي ذلك ((الصوت الخفي الذي لايتجسد إلا من خلال ملفوظه)) [٣١٤] ، لذا فإنه يعامل بوصفه ((معطىً نصيا ينهض بمهمة سرد أحداث النص السردي، انطلاقا من رؤية محددة ، وله اشارات لغوية تدل عليه وتؤشر موقعه واسلوبه بوصفه مكونا روائيا ينتج المبنى الروائي))[٣١٥] .

وبما أنه مكون نصي ينوجد داخل النص السردي فهو من دون شك ، يختلط بغيره من العناصر المكونة للنص ، ولاسيما المؤلف والشخصيه ، فثمة رابط أساس بينه وبين المؤلف / الكاتب ولم يكن هذا الأمر عشوائيا، بل كان يستند الى مرجعية ثقافية اساسها النظرية الشفاهية، الأمر الذي يقرر ((أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الارسال الشفاهي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الثقافية للمجتمعات البشرية، كما أن ذلك التمييز يحجب عن السرود الكتابية صفة إشهار مكونات بنياتها السردية، ويستبدلها بنوع من (المرآة) او (التمثيل) لتلك المكونات ، ولكنه لايلغيها))[٣١٦] . ومع وجود هذه العلاقة ، فإن دراسة النص السردي وتحليله يقتضيان منا التمييز بينهما.

فالمؤلف هو ((خالق العالم التخييلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات –كما اختار الراوي – لكنه لايظهر ظهوراً مباشراً في النص القصصي، فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . فلا شك في أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي ، فهذا لايساوي ذاك ،إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله)) [٣١٧] ، فيصبح الراوي والحالة هذه كائنا على الورق حسب [٣١٨] .

إن الراوي من صنع الكاتب ، فهو الذي يخترعه ويطلقه إلى الوجود السردي، أما الراوي فإنه يعمل على اخفاء الكاتب، يتقمصه ويحتويه، وقد يظهر الى الوجود ، فيقرب المسافة بينه وبين الراوي، لكنه يظل في كل الأحوال مختفيا عن الانظار [٣١٩] . وقد أشارت يمنى العيد الى أن النظريات الحديثة عملت على التمييز بينهما ، فالراوي هو ((وسيلة، أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه أو ليبث القصة التي يروي.

---

(٣١٣) السردية العربية : ١١.

(٣١٤) المتخيل السردي : ٦١.

(٣١٥) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٥٣.

(٣١٦) السردية العربية : ١٥.

(٣١٧) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ١٣١.

(٣١٨) ينظر: من البنيوية الى الشعرية : ٤٤.

(٣١٩) ينظر: القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ١٥٠.

يختبيء الكاتب خلف الراوي. ويسمح له مفهوم الراوي الشاهد بأن يحيد نفسه ، وبأن يتقدم الى القاريء كمجرد ناقل للمروي.)) [٣٢٠] .

هذا فيما يخص علاقة الراوي بالمؤلف / الكاتب . أما علاقته بالشخصية، فقد حددها جان بويون في كتابه (الزمن والرواية) بثلاث علاقات متفاوتة فيما بينها، طبقا لدرجة علم الراوي ومعرفته بالشخصية وهذه العلاقات هي :

١- الراوي > الشخصية : بمعنى أن الراوي يعلم عن الشخصية، أكثر مما تعلمها الشخصية عن نفسها.

٢- الراوي=الشخصية:أي أن معرفة الراوي ومعرفة الشخصية متساويتان.

٣- الراوي < الشخصية: هنا يعلم الراوي أقل مما تعلمه الشخصية [٣٢١] .

أما مسألة وجود الراوي وعدمه في السرود الشفاهية عموما، والأساطير خصوصا، فمسألة في غاية الأهمية ؛ ذلك لأن الراوي يحل محل المؤلف في هذه السرود [٣٢٢] ، بوصفهما كائنين اثنين لايلتقيان ، أحدهما: إنساني ، والآخر : ورقي لذلك فلقد تحدد دور الراوي بالمحكيات الشفوية،تلك التي كانت الشعوب تتناقلها فيما بينها شفاها لانعدام الكتابة انذاك،وبذلك ينعدم وجود المؤلف في هذه السرود[٣٢٣] لأنه ((يعيش في الواقع البشري بشكل مستقل عن العالم القصصي الذي أبدع)) [٣٢٤]

كما أن لقضية التواصل بين الراوي والمروي له دورا كبيرا في النص السردي وديمومته، لأن الاتصال يبقى قائما في السرود الشفاهية ، فالراوي يروي مباشرة الى مروي له مشخص، من دون وسيط، أما في السرود الكتابية فينعدم فيها مثل هذا الاتصال لأن المؤلف قد يكتب من دون أن ينشر ماكتبه، وقد ينشره بعد فترة طويلة فيفقد اتصاله مع المروي له [٣٢٥] و ((ينبغي ألاّ ننسى الدور الخطير الذي أدته الأسطورة في تشكيل الوعي)) [٣٢٦] . ذلك أنها وصلتنا على شكل مدونات كتبت على رقم أو ألواح طينية، دونت عليها في مرحلة لاحقة عن الزمن الذي أنتجت فيه هذه المرويات ،فقد وصلتنا مجهولة المؤلف ،أي أن النقطة الأساسية التي ننطلق منها في تحديد ماهية الراوي ودوره يقتضي منا تجاهل المؤلف ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى، فإن هذه المرويات قد كتبت بلغة تختلف عن اللغة التي ترجمت اليها. مما يقدم إشارة مهمة على تعدد الرواة،

---

(٣٢٠) تقنيات السرد الروائي : ٩٠.

(٣٢١) ينظر: الادب والدلالة : ٧٧-٨٧.

(٣٢٢) ينظر : في نظرية الرواية : ٢٤٣.

(٣٢٣) ينظر : م٠ن : ٢٦٠.

(٣٢٤) في السرد : ١١٨.

(٣٢٥) ينظر : في نظرية الرواية : ٢٦٥.

(٣٢٦) من الاسطورة الى العلم والفلسفة : ٩٧.

النقطة التي تنطلق منها في تحديد وجهة نظره، وهو مايؤدي بالنتيجة الى اختلاف الضـــمائر أولاً، واختلاف وجهات النظر ثانياً.

وسننطلق في تحديدنا لوجهة نظر الراوي من العلاقات التي حددها بويون، وركز فيها على علاقة الراوي بالشخصية، محاولين ربط هذه العلاقة بالمسـافة التي تتحدد بين الراوي ومرويه، أي من مبدأ مشـاركة الراوي في الحدث أو عدم مشـاركته. ويمكن معاينة أشكال الراوي في الأساطير على النحو الاتي:

١- الراوي كلي العلم :

يتخذ موقعه خارج الأحداث ، فهو راوٍ متماه بمرويه، يترك للمروي أن يروي من دون أن يتدخل فيه مباشرة، أي أنه غير مشـارك في الحدث، فهو مجرد ناقل له [٣٢٧]. فيكون بمثابة العين التي تترصـد الأحداث، وتصـف الشـخصـيات، وتبين الأماكن والأزمنة، وهو في كل هذا يستخدم ضمير الشخص الثالث / هو أو هي ، ذلك أن((رواية الشخص الثالث، تركز في أبسط أنماطها، على البطل، فنحن لانرى أبدا مالا يستطيع رؤيته فهو دائم الحضور في كل مكان وزمان)) [٣٢٨] .

ومعرفة هذا الراوي بالأحداث أكثر من معرفة الشخصيات بها، ويوضح لنا مجريات الأحداث من دون أي تفسير او تأويل عن كيفية حصوله على هذه المعرفة فهو ((لايهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله، ولاتخفى عليه أسـرار شـخصـياته)) [٣٢٩] . وهو راوٍ غير ممسـرح لأنه يتحدث بضـمير الغائب و((يحيط بكل شيء في القصة)) [٣٣٠] كما ينطلق من رؤية خارجية سبق وأن حددها جينيت .

يبدأ الاسـتهلال السـردي في أسـطورة (انليل وننليل – ولادة ننا) بوصـف لمدينة نيبور وشـخصـياتها الرئيسـية/ انليل وننليل وأمها ننبارشيكونو . وبعد هذا الاستهلال ، ينتقل السرد الى رؤية الأحداث التي كانت محور الأسطورة:

" في تلك الايام قامت الأم بإرشاد ابنتها،
قامت ننبار شيكونو بنصح ابنتها،
عند النهر الصافي يافتاتي ، عند النهر الصافي اغتسلي.
وعلى ضفة نهر النبردو ، أي ننليل تمشي،
ذو العينين البراقتين ، السيد ذو العينين البراقتين
الجبل العظيم، انليل الاب، ذو العينين البراقتين

---

(٣٢٧) ينظر : السردية العربية : ١٤٣.
(٣٢٨) كتابة الرواية : ١٠٢.
(٣٢٩) الادب والدلالة : ٧٧.
(٣٣٠) اطياف الوجه الواحد : ٢٢٠.

الراعي ، سيد المصائر ، ذو العينين البراقتين، سيراك

حيث [...] وحيث يقبلك ..)) [٣٣١] .

الى أن تصل الأسطورة إلى النقطة الحاسمة في الحدث:

((انليل [...] غادر المدينه

نونامنير غادر المدينه

انطلق انليل ، والفتاة اقتفت أثره)) [٣٣٢] .

فالراوي هنا كلي العلم ، يستخدم ضمير الغائب / هو في السرد ، ينطلق من الرؤية الخارجية، ليضع مسافة بينه وبين مايرويه، فهو راو متماه بمرويه، يعرض الأحداث كما هي ، ويفسح المجال لشخصيات الأسطورة برواية الحدث، معتمدا السرد الموضوعي، لذلك نجده بعيدا عن الأحداث ،

ومستعليا عليها – يصف الأماكن، فينطلق من مكان الى آخر حسبما يقتضيه الحدث، فيصف مدينة نيبور كما يشاهدها هو ويعرفها، وينتقل الى شخصياتها فينقل لنا مايدور بينهم من حوار مباشر، كما أنه يستخدم أسلوب التكرار في سرده.

وفي أسطورة (انكي ينظم العالم) :

((إلى اور أتى

انكي ، سيد الأعماق ، أتى يقرر مصائرها)) [٣٣٣] .

فالراوي هنا يستخدم ضمير الغائب/ هو ، فهو كلي العلم ذورؤية خارجيه، وتقوم أسطورة (وجع الأسنان) على السرد الموضوعي، حيث الراوي كلي العلم، محدد برؤيته الخارجية، تقول الأسطورة:

((مضى السوس باكيا الى الاله شمش

وذرف الدموع في حضرة الاله

---

(٣٣١) مغامرة العقل الاولى : ٣٢.

(٣٣٢) مغامرة العقل الاولى : ٣٢.

(٣٣٣) م٠ن: ٤٥.

الفصل الثاني
مكونات السرد الأسطوري

المبحث الأول
الراوي

١. الراوي كلي العلم
٢. الراوي محدود العلم
٣. الرواة المتعددون

يعرف الراوي بأنه:((الشـــخص الذي يروي الحكاية ، أو يخبر عنها ســـواء كانت حقيقة أم متخيلة))()ويُعد على الصعيد السردي ذلك ((الصوت الخفي الذي لايتجسد إلا من خلال ملفوظه)) () ، لذا فإنه يعامل بوصفه ((معطىً نصيا ينهض بمهمة سرد أحداث النص السردي، انطلاقا من رؤية محددة ، وله اشارات لغوية تدل عليه وتؤشر موقعه واسلوبه بوصفه مكونا روائيا ينتج [٣٣٤١]بنى الروائي))()

.

وبما أنه مكون نصي ينوجد داخل النص السردي فهو من دون شك ، يختلط بغيره من العناصر المكونة للنص ، ولاسيما المؤلف والشخصيه ، فثمة رابط أساس بينه وبين المؤلف / الكاتب ولم يكن هذا الأمر عشوائيا، بل كان يستند الى [٣٣٥٢]ج عيةً **ثقافية اساسها النظرية الشفاهية، الأمر الذي يقرر ((أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الارسال الشفاهي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الثقافية للمجتمعات البشرية، كما أن ذلك التمييز يحجب عن السرود الكتابية صفة إشهار مكونات بنياتها السردية، ويستبدلها بنوع من (المرآة) او (التمثيل) لتلك المكونات ، ولكنه لايلغيها))()** .

ومع وجود هذه الذي جعل العسل والشراب وفيرا

والأشجار ، حيثما غرست، هو الذي جعلها تحمل الثمر

والغلة ومحاصيل النبات ، هو الذي جعلها تنمو

مثل (اشنان) آلهة الغلة، العذراء الرحيمة، هو الذي جعلها تنمو

(ايميش) خلق الأشجار والحقول وهو الذي أكثر من الاصطبلات وزرائب الغنم

في المزارع ، هو الذي أنتج الوفرة ..)) [٣٣٦] .

ويجد المتعمق في الأســطورة أن الراوي يحاول أن يعقد مقارنة بين الاثنين، وماجرى بينهما، من دون أن يتحيز لأحد منهما، فهو ينقل لنا ماجرى من دون تدخل، ومثلما يعقد هذه المقارنة فهو يروي لنا تحيز انليل لاينتين ، وانتصـــاره له ، لينتهي الخصام بينهما باعتراف ايميش بتفوقه أخيه عليه.

يخلق انليل الفأس ويقدر مصـــيرها، فتبدأ أســطورة (خلق الفأس) بالتمجيد للإله انليل الذي يتولى برعياته فصـــل الأرض عن السماء، إذ هو الذي أوجد الفأس وخلق العمل وقدر مصائر البشر:

((هو الذي جاء بالفأس الى الوجود وخلق اليوم

---

(٣٣٤) المائدة : ٢٦-٢٧.

(٣٣٥) ينظر : الاساطير السومرية : ٧٧-٨٠.

(٣٣٦) ينظر الاساطير السومرية : ٧٨-٧٩.

هو الذي خلق العمل وقدر المصير

إن فأسه من الذهب ورأسها من حجر اللازورد

فأس بيته ... من الفضة والذهب

فأسه التي ... هي من حجر اللازورد

والذي (سنه) هو ثور ذو قرن واحد يقف في أعلا–كذا– جدار واسع

الرب الذي سمى الفأس وقدر مصيرها)) [٣٣٧] .

يفرض الراوي كلي العلم سيطرته على الأحداث، فيروي ويصف من وجهة نظره، من دون أن يكون مشاركا في الحدث، فهو راو مهيمن من الخارج، يستخدم السرد الموضوعي في نقل أسطورته، كذلك الحال في أسطورة (دلمون/ الجنة السومرية) [٣٣٨] ، وأسطورة (أنكي واريدو – رحله اله الماء الى نفر [٣٣٩]) . إذ تنطلق الأسطورتان من رؤية خارجية ينقلها راوي كلي العلم.

نستطيع أن نقول : أن هذا النمط من الرواة، من أكثر الأنماط شيوعا في السرد الأسطوري، فهو ينطلق من مبدأ عدم المشاركة ، أي أن هذا النمط غير ممسرح، وعدم مشاركته في الحدث منحه فرصة كبيرة في الكشف عن كل مايحيط بالشخصية من أحداث، فهو بمثابة العين الراصدة لكل تحركات الشخصية وتفاعلها داخل النص السردي . ولكن هذه المعرفة الدقيقية يمكن أن تفقد المتلقي عنصر التلاحم مع النص، لأن الراوي في هذا النمط لايمنح الشخصية حرية الكشف عن نفسها ، بوصفها القائم الفعلي، والمتفاعل مع الأحداث.

٢– الراوي محدود العلم :

ينطلق الراوي محدود العلم من نظرة مساوية لنظرة الشخصية، بمعنى تساوي النظرتين تماما ، فلا الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، ولا الشخصية تعلم أكثر مما يعلمه الراوي، وتقدم لنا هذه الرؤية ((عن طريق شخصية ممسرحة مشتركة بالأحداث (بطل) في الغالب، حيث تلتحم (أنا السارد) مع (أنا الشخصية) فيتم تقديم الحدث من خلال منظور ضيق نسبيا وفقا للمكان الذي يتواجد فيه (المبئر) .))[٣٤٠] .

فالراوي باستخدامه ضمير المتكلم / أنا ، إنما يفعل ذلك ((ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له ، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع))[٣٤١] . فهو يتحد بالشخصية عندما يجدها قادرة على أن ((تحمل أبعاد

---

(٣٣٧) الاساطير السومرية : ٨١.

(٣٣٨) ينظر : مغامرة العقل الاولى : ١٩٢.

(٣٣٩) ينظر: الاساطير السومرية : ١٠٥.

(٣٤٠) الرحلة الخيالية في الادب العربي : ٣١.

(٣٤١) تقنيات السرد الروائي : ٩٦.

تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضيفا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها ، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية ، وهو – في نفس الوقت – الشاعر والشخصية معا)) [٣٤٢] .

إن الراوي المساوي للشخصية ، المبئر داخليا ينطلق من رؤية محايدة، فهو يصف الأحداث، والشخصيات من وجهة نظره، يتحرك في فضاء مكاني محدد ، من دون أية إضافة أو تغيير في رؤيته، كما أنه ينقلنا إلى أعماق الشخصية ، فالراوي هنا يستخدم ضمير المتكلم وهو ضمير ((حميمي قريب يلغي الفواصل بين الراوي ومرويه))[٣٤٣] .

تعكس لنا أسطورة (الطوفان البابلية) رؤية جلجامش لاوتونابشتم من منظور ضيق ، لانستطيع التدخل فيها ، ولاتسهم في تغيير الأوصاف التي حددها الأول لنظيره الثاني، يقول :

((أنظر إليك يا اوتونا بشتم،
شكلك عادي، وأراك مثلي،
نعم شكلك عادي، وأراك مثلي،
قد صورك لي جنابي بطلا على أهبة القتال،
ولكن ها أنت مضطجع على جنبيك او قفاك،
فقل لي ، كيف صرت مع الآلهة ونلت الحياة)) [٣٤٤] .

فجلجامش شخصية من شخصيات هذه الأسطورة ، وربما كان الشخصية الفاعلة والرئيسة فيها، ولكن الراوي ينطلق من وجهة نظر جلجامش / الراوي للقصة الثانية، وهي نظرة ضيقة –كما اشرنا – يصف اوتونابشتم كما هو ، بل إنه يستغرب وهو يجده على هذه الهيئة، إذ كان يتوقع أن يجده كائنا أسطوريا غير عادي، لكنه وجده بهيئة تختلف عن تلك التي تصورها ، وهو ما أدى إلى تغيير في مايسمى بأفق توقع الشخصية.

لقد اتفق الباحثون على ان اوتونايشتم هو راوي قصة الطوفان، فوضعوا الرواية بضمير المتكلم بدلا من الغائب،دلالة على الراوي الذي كان شاعرا لايذكرون اسمه [٣٤٥]. ونحن لانعارض مثل هذا الرأي، لكننا نرى أن الباحثين إنما ذهبوا إلى هذا الرأي لأن اوتونابشتم هو – بالفعل – راوي قصة الطوفان، لكن هذه القصة أدرجت ضمن اللوح الحادي عشر، ومحتويات هذا اللوح تشير الى دخول جلجامش الى المشهد الأسطوري كشخصية تلتقي باوتونابشتم بعد حدوث الطوفان بأمد بعيد، لذلك نستطيع أن نقول : إن اوتونابشتم وهو يسرد أحداث الطوفان إنما يقوم بذلك عن طريق السرد الذاتي حيث ضمير

---

(٣٤٢) استدعاء الشخصيات التراثية : ٢٠٩.

(٣٤٣) الراوي التقريبي والراوي الابعادي في ادب الكاتبة الاردنية / ٥.

(٣٤٤) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة / ٢١٧.

(٣٤٥) ينظر: من الواح سومر / ٣١٨.

المتكلم ، دلالة على مشاركته الحدث، فهو راو ممسرح، واليه أشار بوث بقوله : ((حالما يشير الراوي، وإن كان قليل الكلام الى نفسه بكلمة (أنا) فإنه يكون قد تمسرح بمعنى ما))[٣٤٦] . يقول اوتونابشتم:

((– " جلجامش ، سأكشف لك أمرا خبيئا ،

وأطلعك على سر من أسرار الآلهة .)) [٣٤٧] .

فمنذ الوهلة الأولى يشير اوتونابشتم إلى نفسه بقوله : سأكشف ، أطلعك، فالضمير المتكلم المقدر في الفعلين إنما هو ضمير عائد عليه، وبعد أن يكشف لنا الأحداث ودوره في انقاذ البشرية من الهلاك المحتم، وبعد أن يصل إلى نهاية الأحداث، ومثوله هو وزوجه بين يدي الالهة، يكون دوره قد انتهى في سرد الأحداث ، فيقول :

((فصعد انليل إلى السفينة،

ثم أخذ بيدي وأصعدني معه،

وأصعد زوجتي وجعلها تركع الى جواري،

ثم وقف بيننا ولمس جبهتينا مباركا .

" ماكنت قبل اليوم إلا بشرا فانيا

ولكنك منذ الآن ، ستغدو وزوجك مثلنا (خالدَين).

وفي القاصي البعيد عند فم الأنهار ستعيشان".

ثم أخذوني وأسكنوني في البعيد عند فم الأنهار)) [٣٤٨] .

تبدأ أسطورة (انزو وسرقة الألواح) بالتغني بأمجاد الإله ننورتا والذي تمكن من استرداد ألواح القدر التي سرقها انزو من انليل، وأعاد للآلهة هيبتها وسلطتها، فاستحق ماوعدته الآلهة من مكافأة ، ويتم سرد الأحداث بأسلوب الراوي محدود العلم، حيث ضمير المتكلم المهيمن على النص، وبرؤية خارجيه:

((سأتغنى بالابن الجليل لملك البلدان المعمورة

أتغنى بمحبوب الآلهة مامي (Mami)

وامتدح ننورتا محبوب الآلهة مامي

الإله الصنديد ابن الإله انليل

---

(٣٤٦) البعد ووجهة النظر : ٤٥.

(٣٤٧) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧.

(٣٤٨) م٠ن: ٢٢٨.

فاستمع الى مديحي للقوي ذي البأس ...)) [٣٤٩] .

أما (ايرا) الشخصية الرئيسة في أسطورة (ايرا / اله الطاعون) ، يصف نفسه من رؤيته الشخصية كراو ممسرح يستخدم ضمير المتكلم:

((في السماء أنا فأس وحشية
وفي الأرض أنا أسد (هصور)
في البلاد أنا ملك فوق الجميع
أنا الجليل ابن الآلهة
وأنا المقدام بين الايجيجي
وأنا القوي بين الانوناكي ...)) [٣٥٠] .

وتروي أسطورة (هلاك مدينة اور) على لسان راو محدود العلم / الالهة ننجال، فتصف لنا مشاعرها وأحزانها، ومحاولاتها غير المجدية من أجل تغيير قرار الاله انليل الخاص بهلاك مدينة اور. فمنذ الوهلة الاولى، وهي تدخل وعلى نحو مباشر الى المشهد الاسطوري، معلنة مشاركتها في الحدث، وفي الوقت نفسه، تفصح عن هويتها من خلال الاشارة بضمير المتكلم وبأسلوب السرد الذاتي الى نفسها [٣٥١] ، وفي الوقت ذاته ، يدخل نانا / اله القمر المشهد ليعلن هو الآخر مشاركته في الحدث ، محاولا ثني الاله انليل عن عزمه في هلاك مدينة اور قائلا على لسانه:

((أي أبي انليل الذي انجبني.
أي ذنب جنته مدينتي حتى أدرت وجهك عنها؟
أي أبي انليل الذي أنجبني ،
انشل مدينتي من وحشتها ، ضمها اليك ثانية.
انشل معبدي من عزلته، ضمه اليك ثانية .)) [٣٥٢] .

حاولت أنانا التهرب من ذراعي دوموزي قبل أن تكتشف أمها غيابها الطويل عن البيت ، فراح دوموزي يختلق لها الأعذار لكي تتحجج بها، فتقول في أسطورة (زواج أنانا ودوموزي) واصفة تلك الليلة:

---

(٣٤٩) سومر – اسطورة وملحمة : ١٢٦.
(٣٥٠) م٠ن: ١٦٠.
(٣٥١) ينظر : الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٥-٤٦.
(٣٥٢) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٦.

((في الليلة الفائتة عندما ، أنا الملكة ، كنت أشع نورا
في الليلة الفائته عندما ، أنا ملكة السماوات ، كنت أشع نورا
عندما كنت أشع نورا وارقص
عندما كنت أترنم بأغنية لاقتراب الليل
هو التقى بي ، هو التقى بي
السيد كولي انا (= دوموزي) التقى بي
السيد وضع يده في يدي
اوشوم غالانا (= دوموزي) عانقني وضمني الى صدره)) [٣٥٣] .

وتستمر الأسطورة على المنوال نفسه، وتصبح أنانا – راوي الأسطورة – محدود العلم لأنها تصف ماجرى لها في تلك الليلة، فهي تروي على لسانها، وباستخدام صيغة ضمير المتكلم / أنا منطلقة من رؤية داخلية / أو ما يمكن أن نسميه بـــ " الرؤية مع " – حسب تقسيمات جان بويون – فيصبح السرد ذاتيا، والراوي محدود العلم ،

ونجد أثر هذه الراوي في أسطورة (رحلة ننا الى نفر) [٣٥٤] .

يلجأ الراوي محدود العلم الى استخدام صيغة المتكلم نتيجة الارتباط الحاصل بينه وبين الشخصية، وهذه العلاقة الوثيقة بين الاثنين حتم محدودية مجال الرؤية التي ينطلق منها الراوي. فهو يتماهى مع الشـــخصـــية، لأنها هي التي تقوم بالأحداث، وتأخذ على عاتقها مهمة الكشـــف عن كل مايتعلق بها. لكن المنظور الذي ينطلق منه ضـــيق لايتعدى حدود الأحداث التي تتعرض لها الشخصيات.

٣- الرواة المتعددون :

كثيرا مايحاول الكاتب الاستعانة بأكثر من راو في النص الواحد ، حسبما تقتضيه طبيعة السرد والمسرود، ويتم ذلك بأن : ((يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل من مفاصل العمل الروائي الى الراوي الشاهد ، وكأن يتحول هذا الراوي الذي يروي بضـمير الأنا، من راو حاضـر يعرف أمورا كثيرة (لامعنى لها)، الى مجرد شـاهد ينقل فقط مايقع عليه نظره)) [٣٥٥] . فتتداخل الرؤيتان الداخلية والخارجية، وهذا يقود بالتالي الى تعدد الرواة في النص، وأخيرا إلى تعدد الرؤى فقد تهيمن الرؤية الداخلية وتختفي الرؤية الخارجية، أو بالعكس ، والنص مهما ((كان أحاديا في هيمنة نمط ما من الرؤى، فإن رؤى أخرى، لابد أن تتسلل إليه، إن كان هذا التسلل مشروعا من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها

---

(٣٥٣) ينظر : م.ن: ١٥٠.
(٣٥٤) ينظر الاساطير السومرية / ٧٤-٧٥.
(٣٥٥) تقنيات السرد الروائي : ٩٠-٩١.

وأفكارها، أم من خلال اضفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها وتعرية أفكارها)) [٣٥٦] .

إن الأحداث هنا تروى بأسلوبين : الموضوعي والذاتي، فيقوم الراوي الموضوعي برواية بعض الأحداث بضمير الغائب، إلا أنه ليس الراوي كلي العلم ، بل محدود العلم حيث تتطابق معرفته مع معرفة الشخصيات عن نفسها [٣٥٧] . إن الانتقال من صيغة إلى أخرى يمنح الأديب ((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 فإن قد يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر ... وهكذا)) [٣٥٨] .

في هذا النمط نجد عددا من الرواة يختفي خلفهم الكاتب تباعا، إذ ينتقل من واحد الى الآخر، راصدا ما يمكن أن يراه كل واحد منهم، يقوم أحد الرواة برواية الحدث من وجهة نظره فيكون الآخرون في وضع المروي عنهم ... وهكذا [٣٥٩] .

ولانعدم وجود هذا النمط في السرود الشفاهية ، ولاسيما الأسطورية، فأسطورة الخليقة البابلية أوضح دليل على ماتقول ، إذ يبدأ الراوي المتماهي بمرويه برواية الحدث الأسطوري ، فيشير الاستهلال السردي الى المكان المعدوم أولا ، حيث غياب المكان الأزلي / لاسماء ، لاأرض ، ولا أحد سوى ابسو وتعامة وممو ، ويشير الراوي الى هذا الاستهلال باستخدام صيغة ضمير الغائب / هو ، برؤية خارجية ، فهو ناقل محايد لما هو موجود :

((عندما في الأعالي لم يكن هناك سماء،
وفي الأسفل لم يكن هناك أرض .
لم يكن (من الالهة) سوى ابسو ابوهم،
وممو ، وتعامة التي حملت بهم جميعا
يمزجون أمواههم معا،
قبل أن تظهر المراعي وتتشكل سبخات القصب
قبل أن يظهر للوجود الآلهة الآخرون
قبل أن تمنح لهم اسماؤهم ، وترسم أقدارهم)) [٣٦٠] .

---

(٣٥٦) المتخيل السردي : ١٣١.

(٣٥٧) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ٢١٥-٢١٦.

(٣٥٨) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٢١٨.

(٣٥٩) ينظر : الراوي – الموقع والشكل : ١١٥.

(٣٦٠) مغامرة العقل الاولى : ٤٥.

إذ يبدأ الراوي كلي العلم بفرض سيطرته على السرد، فيسرد كل ما يعلمه منذ الأزل حتى اللحظة، التي فرضت فيها تعامة وأعوانها الآلهة الحرب على الآلهة الفتية. ويتم هذا كله بصيغة ضمير الغائب/ هو ، تتخلل النص حوارات قصيرة لاتؤثر على مجرى السرد بقدر ماتدعمه وتقويه، وينتقل السرد فيه من الراوي الشاهد الى راو مشارك بالأحداث كشخصية من شخصيات الأسطورة / أيا ، فينقل هذا الأحداث كما هي من دون أدنى تحليل أو تفسير، فهو مجرد راو ((حاضر لكنه لايتدخل، لايحلل، إنه يروي من خارج ، عن مسافة بينه وبين ما ، أو من ، يروي عنه)) [٣٦١] . وهو يستخدم أسلوب التكرار في نقل الحدث . ثم ينتقل السرد الى راو آخر مشارك في الحدث / انشار ، يوجه هذا خطابه الى ابنه انو ، وهو في هذا الخطاب يستخدم صيغة ضمير المتكلم، منتقلا بعد ذلك الى ضمير المخاطب:

((صرخ انشار بغيظ عظيم
وتوجه بالنداء الى ابنه آنو:
" يا أول أبنائي، أيها البطل الرائع
ياذا القدرة الفائقة، والانقضاض الجريء
أمض الآن وقف أمام تعامة
لعل روحها تهدأ ، وقلبها عله يسكن
فإن لم تصغ لكلماتك سمعا
فه لها بكلماتي علها تخمد (من ثورتها) " .))[٣٦٢]

ينتقل السرد فيما بعد الى أيا موجها خطابه الى ابنه مردوخ، ثم ينتقل الى انشار وهو يوجه خطابه الى لخمو ولخامو بصيغة ضمير المتكلم، يكرر فيه الأحداث السابقات منذ اللحظة التي ثارت فيها تعامة، وحتى اللحظة التي قرر فيها مردوخ الانتقام منها ، وفرض شروطه قبل الخوض في هذه الحرب [٣٦٣] .

ويعود السرد مرة اخرى الى الراوي الشاهد / الناقل للأحداث . إن الأسطورة تقوم على حدثين او قصتين، فبأستثناء الراوي الأول / الموضوعي الذي يعد بمثاثه إطار للرواة الآخرين – يتحول الرواة الضمنيون الى مروي لهم، وهو مايدفعنا الى القول إن من إحدى سمات هذا النمط من أنماط الرواة الانتقال والتحول في موضع الراوي ودوره. ففي الوقت الذي يقوم برواية حدث ما ، فإنه قد يتحول الى مروي عنه يلقى اليه السرد من قبل إحدى الشخصيات.

---

(٣٦١) تقنيات السرد الروائي : ١٠٠.
(٣٦٢) مغامرة العقل الاولى : ٥٢.
(٣٦٣) ينظر : م٠ن: ٥٣-٥٤.

ونجد هذا النمط في أسطورة (أنانا والبستاني) حيث تكرار الحدث الذي يتم سرده أولا عن طريق الراوي الشاهد / استخدام ضمير الغائب مع الأفعال الماضية[٣٦٤] ، يتحول السرد فيما بعد من الراوي كلي العلم الى راو محدود العلم ، حيث يقوم شوكليتودا / محور الأسطورة برواية الحدث الحدث من وجهة نظره إذ يقول:

((– " حين أجري الماء في السواقي،
" وحين أحفر الآبار في أجزاء ...
" كنت أتعثر بجذورها فتجرحني،
" والرياح العاصفة بما كانت تحمله معها،
" وبتراب الجبال كانت تلطم وجهي،))[٣٦٥] .

الى أن يقول:

((– " وذات يوم ، بعد ان عبرت " مليكتي" السماء، وعبرت الأرض،
" " أنانا " بعد ان عبرت السماء وعبرت الأرض،
.....
" اقتربت البغي المقدسة "أنانا" إلى البستان ومن أثر وعثاء السفر غطت في النوم،
" فرأيتها من حافة بستاني،
" .... وعدت الى حافة بستاني ،))[٣٦٦] .

فيقوم شوكليتودا / وهو أحد شخصيات الأسطورة برواية الحدث باستخدام صيغة ضمير المتكلم ، معتمدا أسلوب التكرار، فالحدث الذي يرويه لأبيه هو الحدث نفسه الذي رواه الراوي العليم، وليس هناك أدنى اختلاف في سرد الحدث اللهم إلا في الضمائر المستخدمة حيث يشير الراوي العليم الى ضمير الغائب، أما شوكليتودا فبما أن الحدث يخصه وهو من قام به ، فإنه يستخدم ضمير المتكلم في سرده. ثم تتدخل الآلهة / أنانا لسرد المقطع الاخير من الحدث باستخدام ضمير المتكلم / أنا [٣٦٧] . ليصبح الانتقال من الضمير/ هو الى الضمير/ أنا انتقالا طبيعيا اقتضاه سياق السرد وطبيعة الحدث أولا ، ثم مافرضته وجهات نظر الشخصيات واختلافها ثانيا.

ونجد أثر هذا النمط ايضا في أسطورة (هبوط أنانا إلى العالم السفلي) ، فيتناوب الراوي الخارجي مع الرواة الاخرين/ المشاركين في الحدث في الأدوار، إذ تروى الأسطورة من منظور أنانا، ومن منظور وزيرها ننشوبر، ثم ينتقل السرد ليروي الحدث

---

(٣٦٤) ينظر : من الواح سومر : ١٤٦-١٤٧.
(٣٦٥) م٠ن: ١٤٨.
(٣٦٦) م٠ن: ١٤٩.
(٣٦٧) ينظر : من الواح سومر : ١٥٠.

على لسان دوموزي وهو يوجه نداءه لاوتو/ شقيق أنانا ، كما أننا نجد الحدث يروى على لسان كشتن – انا / شقيقة دوموزي ... وهكذا يتوالى الرواة ويتناوبون في سرد الاحداث فضلا عن الراوي الإطاري الذي يروي الأسطورة من وجهة نظره:

((فرفع الفتى يده نحو السماء الى اوتو (قائلا):

" يا اوتو ! أنا صديقك ، أنا الذي ...

لقد تزوجت اختك،

وأنها نزلت إلى العالم الأسفل،

ولأنها نزلت إلى العالم الأسفل ،

فقد سلمتني إلى العالم الأسفل بديلا عنها

يا اوتو ! أنت الحاكم العادل فلا تجعلهم يأخذونني،

غيّر يديَّ وبدِّل صورتي،

ودعني أهرب من أيدي الكالا ولا تدعهم يمسكونني،

دعني أقطع المروج العالية مثل حية " ساك كال " ،

ولتحمل روحي الى بيت اختي كشتن – انا)) [٣٦٨] .

فينطلق النص من رؤية دوموزي الداخلية، وهو أحد الرواة المتعددين الذين يروون النص الأسطوري، ويروي من وجهة نظر خاصة به ، من دون أن يشاركه أحد سوى أنه يروي هذا الحدث الى مروي له ممسرح داخل النص ، فيصبح دوموزي راويا ممسرحا يروي مرويه لمروي له ممسرح ايضا. وينطلق من أسلوب السرد الذاتي في نقل مرويه.

ولكي نقف على بنية الراوي والمنظور الذي انطلق منه ، ونمط السرد المهيمن على النصوص الأسطورية ، يمكننا ملاحظة الجدول الاتي:

ت	النص الاسطوري	نمط السرد	نوع الرؤية	بنية الراوي
١	انليل وننليل	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢	انكي ينظم العالم	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٣	انكي وانانا	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٤	ارض دلمون (الجنة السومرية)	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٥	الخليفة البابلية	ذاتي وموضوعي	الرؤية من الخلف	متعدد الاصوات /كلي العلم
٦	انليل والعاصفة	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٧	خلق الفأس	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم

(٣٦٨) عشتار ومأساة تموز :٢٠٢.

٨	هبوط انانا الى العالم السفلي	ذاتي موضوعي	الرؤية من الخلف	معدد الاصوات /كلي العلم
٩	سرقة الواح القدر	ذاتي	الرؤية من الداخل	مفرد مشارك /محدود العلم
١٠	هلاك مدينة اور	ذاتي	الرؤية من الداخل	مفرد مشارك /محدود العلم
١١	الطوفان	موضوعي	الرؤية من الخلف	متعدد الاصوات /كلي العلم
١٢	جلجامش وأرض الأحياء	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
١٣	جلجامش وانكيدو والعالم الأسفل	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
١٤	جلجامش وثور السماء	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
١٥	ايرا/ اله الطاعون	ذاتي	الرؤية من الداخل	مفرد مشارك /محدود العلم
١٦	آدابا (الجنه البابلية)	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
١٧	ايتانا والنسر	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
١٨	زواج انانا ودوبوزي	ذاتي	الرؤية من الداخل	مفرد مشارك /محدود العلم
١٩	رحله اله القمر الى نفر	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢٠	أنانا والبستاني	ذاتي وموضوعي	الرؤية من الخلف	متعدد الاصوات /كلي العلم
٢١	وجع الاسنان	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢٢	لهار واشتان	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢٣	ايميش وانيتين	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢٤	نرجال واريشكيجال	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم

يتضح من الجدول السابق تعدد بنية الراوي ما بين الراوي كلي العلم بنوعيه : المفرد غير المشارك والمتعدد ، وبين الراوي المحدود العلم ، ويمكن أن نحدد النسبة المئوية لبنية الراوي بالجدول الآتي :

ت	بنية الراوي	النسبة المئوية
١-	مفرد غير مشارك /كلي العلم	٧٥٪
٢-	متعدد الأصوات /كلي العلم	١٦,٦٪
٣-	مفرد مشارك / محدود العلم	٨,٣٪

فنجد هيمنة بنية الراوي المفرد غير المشارك في الأساطير ، وهو ما يؤكد – على نحو قاطع- ابتعاد الراوي عن القيام بدوره داخل النص الأسطوري ، فالأساطير –كما أشرنا سابقاً – وصلتنا مجهولة المؤلف وهو ما يقتضي منا اغفال دور الراوي المشارك ، وهو ما يحدد لنا مسبقاً دور الراوي فيها بوصفه غير مشارك في الحدث ، فهو مجرد ناقل له مع الأخذ بنظر الاعتبار اتساع الرؤية من الخلف وضمور الآخر ، إذ أن رؤية الراوي تحددها طبيعة مشاركته داخل النص أو عدمها ، فكلما تعمق فيه وكان بطلاً من أبطاله كانت النتيجة الفعلية لذلك هيمنة الرؤية الداخلية ، وبالعكس ، فمع تقلص دوره وانعدامه داخل النص تصبح الرؤية الخارجية ، من الخلف هي المهيمنة ، وكما هو مبين في الجدول الآتي :

ت	نمط الرؤية	النسبة المئوية
١-	الرؤية من الخلف	٪٩١,٦
٢-	الرؤية من الداخل	٪٨,٤

أما الجدول الآخر فهو يوضح لنا نمط السرد المستخدم في الأساطير :-

ت	نمط السرد	النسبة المئوية
١-	السرد الموضوعي	٪٧٩,٢
٢-	السرد الذاتي	٪٨,٣
٣-	السرد الذاتي / الموضوعي	٪١٢,٥

فهيمنة الراوي كلي العلم / غير المشارك في النصوص الأسطورية حتمت على السرد أن ينطلق من زاويته الموضوعية ويسيطر في النص على نحو شبه كلي.

الفصل الثاني

المبحث الثاني

المروي له

١- المروي له الممسرح

٢- المروي له غير الممسرح

٣- المروي له المتعدد

إن خلود أي نص أدبي وديمومته ، يعتمد على وجود نوع من التواصل بين المرسل والمرسل اليه ؛ ذلك أن هذه العملية ((لاتتم 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))[٣٦٩] . ويمثل المرسل في النص الراوي، أما المرسل إليه فهو المروي له .

ويمثل الراوي والمروي له عنصرين مهمين من عناصر البنية السردية ، يعملان داخل النص ، وليس خارجه، ويقعان في المستوى نفسه، وللمروي له وجود مستقل عن القاريء وإن كان ضمنيا [٣٧٠] .

ويظهر في النص بوصفه ((الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته)) [٣٧١] ، ولابد لأي عمل أدبي أن ينطوي عليه [٣٧٢] ، وإن لم يتفاعل مع الحدث لكنه يمثل نوعا من القناع يتنكر خلفه الكاتب ((بحيث يسمح له بأن يقيم بينه وبين نفسه مسافة فاصلة تغري بأنهما اثنان لا واحد ، ولابد أن هذه المسافة تتطلب وجود مستمع أو مروي له يستقبل الفعل السردي))[٣٧٣] .

وإلى جيرالد برنس يعود الفضل في ((وضع حجر الزاوية لدراسة المروي له بصفته هذه ، وإعادة تركيب الإرسالية السردية واكتمال البنية السردية للرواية))[٣٧٤] .ولقد حدد وظائفه بقوله: ((التوسط بين الراوي والقاريء ،والإسهام في تأسيس الإطار السردي ، والمساعدة على تحديد سمات الراوي، وتوكيد بعض الثيمات (الموضوعات) ، والإسهام في تطوير الحبكة، وقد يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل))[٣٧٥].ويؤشر إلى المقصد أو الغاية التي ينطوي عليها الأثر الأدبي[٣٧٦].

ووجود هذين العنصرين مهم في النص ؛ ذلك لأنه لايمكن أن يقام السرد مالم يكن هناك متلق يتلقى السرد ، يقابله راو يرويه أو ينشئه ، وبالتالي؛ فإن فقدان أحدهما يقود إلى حدوث خلخلة واضحة في بنية النص السردي، وهو مايؤدي إلى تقويضه [٣٧٧] . وبوجود هذه العلاقة المشتركة بينهما، تنتقل خصائص الراوي إلى المروي له وبالعكس، فحيثما يوجد راو ظاهري أو صريح، فإنه يقابله مروي له ظاهري أو صريح، وكذا الحال عندما يكون الراوي مختفيا غير ظاهر للعيان، فلا بد أن

---

(٣٦٩) بنية الخطاب النقدي – دراسة نقدية : ١٠٢.

(٣٧٠) ينظر : نظرية الرواية : ١٦٧-١٦٨.

(٣٧١) الصوت الاخر : ١٣٠.

(٣٧٢) ينظر البنية السردية في روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي : ٥٤.

(٣٧٣) اقنعة النص : ١٥٤.

(٣٧٤) البنية السردية في روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي : ٥٣.

(٣٧٥) الصوت الاخر : ١٣٧.

(٣٧٦) ينظر: مرايا نرسيس : ٦٤.

(٣٧٧) ينظر : الرحلة الخيالية في الادب العربي : ٤٦.

يقابله مروي له مختف او غير ظاهر ، كما أن الغياب التام للراوي داخل النص السـردي يقابله غيابٌ تامٌ للمروي له أيضـا [٣٧٨] .

ظهر مصطلح المتلقي في الدراسات النقدية كإشارة أولية عن وجود المروي له ، بوصفه العنصر البارز في النصوص السردية الشـفاهية والمكتوبة على حد سـواء ، وقد أشـارت ألفت الدروبي إلى هذه الحقيقة بقولها : ((إن المتلقي لم يكن غائبا في حديث القدماء عن القصـص الشـفاهي، فحضـوره يوازي حضـور القاص في الأهمية))[٣٧٩] . لكنها في الوقت ذاته لم تكن لتغفل عن أن ((بعض التسـاؤلات حول نوعية المتلقي، ومكانته الاجتماعية ، وثقافته ، ودوره الكامل في عملية القص، تظل بحاجة الى إجابة)) [٣٨٠] . وربما كان لطبيعة الإرسال الشفاهي أثر في هذا الاهتمام ، فتقارب المسافة – وربما انعدامها – بين المرسل والمرسل اليه كان سببا في سهولة عملية التوصيل.

إلا أن هذا المصـطلح فقد دوره كمسـتمع في السـرود الشـفاهية، إذ تحول – بموجب نظريات النقد الحديث – الى قاريء يتمتع بامتيازات خاصة أبرزها موقعه خارج النص، كما أن عملية التوصيل أخفقت في وضع حد بين المرسل والمرسل اليه ، واصبح الكاتب بحاجة الى من يتقمص دوره داخل النص ، وبالتالي، كان بحاجة الى مستمع يستمع الى مايرويه داخل النص ، وهو ما أدى إلى ظهور الراوي والمروي له بوصفهما شخصيتين خياليتين ، تمثلان دورا أساسيا داخل النص، وظهرت العلاقة بينهما واضحة، ذلك ((أن السرود شفاهية كانت أم مكتوبة، وسواء كانت تسجل أحداث حقيقية أم أسطورية، فيما إذا كانت تخبر عن حكاية أم تورد متوالية بسـيطة من الأحداث في زمن ما ، فإنها لا تسـتدعي راويا فحسـب إنما مرويا له أيضـا)) [٣٨١] ، وعلى هذا الأسـاس صـنفت الأسـاطير ضـمن ((المسـرودات الشـفاهية التي تسـتند الى الراوي والمروي له الحقيقيين))[٣٨٢] . ولكن كيف نستطيع أن نميز المروي له داخل النص السردي ؟

تتم هذه العملية من خلال إشارات كثيرة تسهم في معرفتنا به ، أهمها:

١- فقرات السرد التي يشير بها الراوي مباشرة للمروي له مثل كلمة (القاريء) او (المستمع).

٢- تعيين سمة له ، مهنته أو جنسيته أو لقبه أو أية صفة دالة عليه.

٣- الإشارة بضمير المخاطب أثناء الكلام، أي من خلال علامات أل(أنت).

٤- المروي له المشارك في الأحداث ، قد يتم تبادل الحوار بينه وبين الراوي، فيبرز المروي له الممسرح في النص.

٥- تعلقيات وشروح الراوي لبعض المصطلحات أو بيان بعض المواقف.

---

(٣٧٨) ينظر: الصوت الاخر : ١٩٢.

(٣٧٩) الموقف من القص في تراثنا النقدي: ٩٧.

(٣٨٠) م٠ن : ٩٨.

(٣٨١) السردية العربية : ١٢.

(٣٨٢) السرد في مؤلفات أبي علي القاضي التنوخي : ٤٤.

٦- الانفعال والتأثر اللذان ينعكسان على المروي له أثناء سرد أحداث القصة، ويتجلى ذلك عند ظهور المروي له الممسرح [٣٨٣] .

٧- قد يبرز بشكل غير مباشر بوساطة مناداة الراوي له ، أي عن طريق استخدام أسلوب النداء [٣٨٤] .

درج الباحثون في النظريات السردية على تقسيم المروي له على نمطين رئيسين ((فهو عندهم إما أن يكون ممثلا وإما أن يكون غير ممثل. أو أن يكون ممسرحا أو غير ممسرح ، أو أن يكون ظاهرا أو غير ظاهري)) [٣٨٥] . أي أن ((المروي له الخفي (غير الممسرح) ماهو إلا مرسل إليه صامت، في حين المروي له المتجلي (الممسرح) يكون مدركا أجوبة المروي له الفعلية أو تعليقاته من خلال الاستنتاجات التي يتوقعها الراوي للأسئلة)) [٣٨٦] .

هذه هي بعض—وليس كل – المنطلقات النظرية التي انبثق منها الدرس السردي في دراسة هذا المكون. لذلك سننطلق في دراستنا له اعتمادا على التقسيم الاتي:

١- المروي له الممسرح.

٢- المروي له غير الممسرح.

٣- المروي له المتعدد.

ثم نحاول أن نذكر ولو جزءا يسيرا من العلاقة الثنائية القائمة بين الراوي والمروي له ومظاهر هذه الثنائية.

أولاً: المروي له الممسرح:

له ارتباط وثيق بالراوي، فكيفما يكون الراوي يكون المروي له، إذ أن غاية الراوي الاساسية هي : إيصال السرد إلى متلق يشغل حيزا داخل النص – أي الى المروي له [٣٨٧] – وعندما يكون هذا الأخير ((متواجداً في العمل الأدبي بشكل شخصية واضحة لها معالمها وقسماتها المحددة ، ولها حضور مؤثر أو غير مؤثر مثل غيره من الشخصيات داخل العمل الأدبي ...)) [٣٨٨] فإنه يكون قد تمسرح داخل النص، وهو إما أن يشير إليه الراوي صراحة، أو أنه يشير إلى نفسه، وتكون له سمات وملامح محددة وواضحة [٣٨٩] .

---

(٣٨٣) ينظر: م٠ن : ٤٢-٤٣.

(٣٨٤) ينظر : الصوت الاخر : ١٣٤.

(٣٨٥) المروي له في الرواية العربية الجديدة : ٢٧.

(٣٨٦) السرد في مؤلفات التنوخي : ٤٤.

(٣٨٧) ينظر الصوت الاخر : ١٤٦.

(٣٨٨) المروي له في الرواية العربية الجديدة : ١٠٧.

(٣٨٩) ينظر: الرحلة الخيالية في الادب العربي : ١٣٩.

ويمكننا أن نقسم هذا النوع علىقسمين ، يتحدد الأول خارج السرد ، يمكن أن نطلق عليه تسمية المروي له الااطاري. فيما ينطلق الآخر ليتركز داخل السرد يتحرك ويتحول من شكل لآخر. لاسيما في تلك النصوص التي تتخذ الصيغ الحوارية شكلا لها. فيتحول الراوي الى مروي له وبالعكس. ويتم هذا الشكل عندما يلتقي الراوي ((بشخص آخر فيتحول الراوي الى مروي له يتلقى السرد من هذا الشخص)) [٣٩٠] .

تدور أحداث أسطورة (خلق الإنسان) حول المراحل الاولية التي تتم خلالها خلق الإنسان. والغرض الذي من أجله خلق. أبطال هذه الأسطورة – حسب النص الموجود بين أيدينا وهو قصير – هم : انكي / اله الماء والحكمة ، ونمو / الام الكبرى[٣٩١] ، ولكن هذه العملية لاتتم إلا بمساعدة طرف آخر فيها وهو ننماخ.

تقوم الالهة نمو بحث ابنها أنكي وتحريضه على خلق خدم يقومون على خدمة الآلهة بعد أن ضاقوا ذرعا بالأعمال الملقاة على عواتقهم ، ينصاع الابن لارادة أمه ويرشدها إلى الطريقة التي من خلالها يمكن خلق الإنسان، تقول الأسطورة:

((أي بني، انهض من مضجعك، انهض من [...] واصنع أمرا حكيما
اجعل للآلهة خدما ، يصنعون [لهم معاشهم] .)) [٣٩٢] .

فالنص – بالرغم من قصره – لكنه يشير الى المروي له الممسرح الذي برز على نحو غير مباشر عن طريق النداء (أي بني) ، فالراوي الممسرح / نمو يوجه كلامه الى مروي له ممسرح / انكي . ثم يتناوبان الأدوار، فيوجه الابن كلامه الى أمه / نمو بقوله :

((إن الكائنات التي ارتأيت خلقها، ستظهر للوجود
ولسوف نعلق عليها صورة الآلهة
امزجي حفنة طين ، من فوق مياه الأعماق
وسيقوم الصناع الالهيون المهرة بتكثيف الطين (وعجنه)
ثم كوني أنت له أعضاءه
وستعمل معك ننماخ يدا بيد
وتقف إلى جانبك، عند التكوين ، ربات الولادة
ولسوف تقدرين للمولود الجديد، يا أماه، مصيره
وتعلق ننماخ عليه صورة الآلهة

---

(٣٩٠) الصوت الاخر : ١٣٩.

(٣٩١) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ٩٦.

(٣٩٢) مغامرة العقل الاولى : ٣٧.

[...] في هيئة الإنسان [...] .)) [٣٩٣] .

ربما يكون المروي له في هذا النص غامضـــا، وغير ظاهر للعيان منذ الوهلة الأولى، ولكن وجود علامات المخاطب مثل (امزجي، كوني أنت) وصـــيغة النداء مع تحديد المنادى – يا أماه – أدرج المروي له ضـــمن قائمة المروي له الممســـرح ،واصبح وجوده مجسدا وظاهرا في النص كما هو الراوي .

في أسطورة (ايرا/اله الطاعون)يتحدد المروي له عبر صيغ كثيرة ومتنوعة تمثلت بصيغة الفعل السردي المستخدم في النص / فعل القول:

((قالوا لايرا هيا انهض)) [٣٩٤]

فالفعل (قالوا) اقتضـى وجود مروي له مخاطب في النص، وبمجرد ما أشـار الراوي إلى اسمه فإنه تمسـرح وتجسـد بارزا للعيان، وكذلك صيغة النداء في قولهم:

((أيها المحارب ايرا يجب أن نصارحك وإن بدت كلماتنا
قاسية عليك)) [٣٩٥] .

ثم في قولهم :

((أيها المحارب ايرا ، ألم تخش اسم مردوخ ؟ ...)) [٣٩٦] .

يتطوع انكيدو لكي يرجع لكلكامش (بكه) و (مكه) اللذين سقطا في العالم السفلي، لكن وكيل نرجال يمسك به ويمنعه من العودة ، فيحزن جلجامش لمصير صـديقه، ويتوسـط عند الآلهة الذين يرفضـون مسـاعدته ، غير أن أيا يتوجه إلى نرجال ويأمره بفتح ثقب تتسلل منه روح انكيدو ، فيلتقي الصديقان، ويتعانقان ، ويتحادثان ويتحاوران فيما بينهما:

((– " أخبرني أيها الصديق ، ألا أخبرني أيها الصديق،
حدثني عن مسالك العالم الذي شهدت.
" لا أحب أن أخبرك أيها الصديق ، لا أحب
فإذا كان علي أن أخبرك بمسالك العالم الذي شهدت،
اجلس أولا وأبك.

---

(٣٩٣) مغامرة العقل الاولى : ٣٧.

(٣٩٤) سومر اسطورة وملحمة : ١٣٨.

(٣٩٥) م٠ن : ١٣٩.

(٣٩٦) م٠ن : ١٤١.

" سأجلس وابكي" .)) [٣٩٧] .

ويبدأ انكيدو بسرد كل مارآه في العالم السفلي، وماتتعرض له الأموات هناك، من شقاء وهناء، جلجامش يسأل ، وانكيدو يجيب ، يصبح جلجامش راويا، وانكيدو مرويا له ، والحوار المتبادل بينهما هو المروي. وهما شخصيتان فاعلتان وممسرحتان في النص.

وقد يظهر هذا النوع من المروي له واضحا في الأساطير التي تعتمد الرؤيا الأساس الذي تقوم عليه، وتعد الرؤيا من التقانات الاساسية التي يعتمدها الأديب في نصه الأدبي،وربما ارتبطت بالشعر أكثرمن ارتباطها بالفنون الأدبية الأخر،لأن ((شكل العمل الشعري هو شكل حلمي من حيث تشابه قواعد العمل))[٣٩٨] . والرؤيا جزء من عالم الإنسان اللاواعي؛ لأنه في حالة استغراقه في الخيال يؤدي الى ((تفجير نوع من التعاطف الجسدي والروحي، يتمثل في اكتشاف الحمى لجسد الراوي ...)) [٣٩٩] وهذا يؤدي الى فقدان الصلة بين العالم الواقعي الذي يعيشه الإنسان بوعيه الذهني، والعالم الخيالي الذي يرتبط به تدريجيا منطلقا من منطقة اللاوعي الباطني ، فيقوم العقل باستلام الرسالة وتحويلها على شكل ((صورة أو نظرة إلى العالم أو تبصرا في مصير الانسان أو تقييما للصراع بين الخير والشر،أو كلّ ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد.))[٤٠٠]

ونجد هذه التقانة واضحة من خلال الاستخدام الواعي لمفردة (الحلم) وربطها بفعل القص/ (أقص) ففي أسطورة متعلقة بمصيره،يقص دوموزي رؤياه على أخته /كشتن – انا بقوله:

" أختاه ، سأقص عليك مارأيت ، سأقص الحلم الذي رأيت
من حولي كان السمار ينمو ويندفع بسرعة من باطن التربة
وسمارة وقفت وحيدة، وحنت رأسها امامي
كل السمار وقف في أزواج إلا واحدة أزيلت من مكانها
وفي الغيضة حولي انتصبت من الأرض أشجار طوال مرعبة
وعلى موقدي المقدس انسكب ماء بارد
....
وكوبي قد انكسر ، فدموزي لم يعد بين الأحياء

---

(٣٩٧) كلكامش – ملحمة الرافدين الخالدة : ٥٩.

(٣٩٨) النص الشعري بين الذاكرة والحلم ، نقلا عن المتخيل الشعري : ١٢٣-١٢٤.

(٣٩٩) توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة : ١٢٢.

(٤٠٠) الرؤيا في شعر البياتي : ٣٠.

وحظيرته قد راحت نهبا للرياح. " [٤٠١] .

فالنص هنا يشير إشارة واضحة إلى مفهوم الحلم ومدى تفاعله مع الأحداث الجارية ، وتنهض مفردة (سأقص) كبنية أساسية في سرد الحلم ودفعه الى أرض الواقع من خلال فعل الحكي، إن محاولة تفسيره/ التي تقوم به كشتن – انا بوصفها مرويا له ممسرحا في النص ومشاركا في النص، يدفع النص الى فضاء واقعي يصل الى ذروته عندما يشير صراحة الى لفظة (رأيت) ، ومعنى هذا ، امكانية وقوع الفعل من خلال الرؤيا. كما أن فاعلية التفسير تسهم في إيصال دلالة الحلم الى دلالة أخرى، غير متوقعة، دلالة الغياب القسري الواجب على أحد الطرفين، المشارك فيه، وهذا ماتشير اليه كشتن – انا وهي تفسر حلمه بقولها:

(((فذلك يعني) أنها تقول لك : أحدنا يجب أن يغيب))[٤٠٢] .

يمكن التعامل مع هذه الرؤيا بوصفها((ناقلات للرسائل من الأقسام الغريزية إلى الأقسام العقلانية في الذهن البشري٠٠ ومنها يتعلم الوعي اللغة المنسية للغرائزثانية))[٤٠٣] فقد كان دوموزي منسجما مع الواقع الذي يعيشه، لكن ثمة أحداثا كانت غائبة عنه، أحداث لها صلة مباشرة بإصرار أنانا على النزول الى العالم الأسفل . ومن هنا انطلق الحلم كمحاولة تحذيرية أو كوظيفة تنبيه للمصير الذي سيؤول اليه دوموزي، وما مشاركة كشتن – انا في تفسيره إلا جزء من مشاركتها له في هذا المصير ، لأنها عندئذ ستكون طرفا في التضحية. إن عبارة (أحدنا يجب أن يغيب) كانت معقولة من قبلها، في أنها ستشارك أخاها في المصير، لكنها لم تكن تعلم كيف إلا من خلال التفسير، عندها أيقنت إن هذا الحلم ماهو إلا إشارة قريبة إلى نهايتهما معاً.

لقد كانت كشتن – انا الشخصية الفعلية والمساهمة في الحدث الأسطوري ، لذلك عندما وجه دوموزي خطابه إليها، كان يعي تماما أنها ستشاركه فعليا في ذلك، لذلك مثلت دور المروي له الممسرح والفاعل داخل النص، من خلال استماعها للحلم أولا، وتفسيرها له ثانيا، كما أنها مثلت دور الراوي المسرح عندما فسرت الحلم ، وأخذت توجه تفسيرها وتوضحه لدوموزي.

ويمارس الحلم دوره في أسطورة (ايتانا والنسر) بوصفه ايعازا أو إشارة لتحقيق ما يطمح إليه ايتانا، وهو يتفاعل هنا مكونا شبكة ارسالية تكشف عن النبؤة الواقعة ، يسير في نسق ثنائي الاتجاه، فلكي يتحقق ويصبح واقعا لابد من تفاعل شخصيات الأسطورة فيما بينها.

((فتح ايتنا فاه وقال مخاطبا النسر:

يا صديقي : إن هذا الإله أراني حلما آخر،

---

(٤٠١) مغامرة العقل الاولى : ٢٦٠-٢٦١.

(٤٠٢) م٠ن : ٢٦١.

(٤٠٣) توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة : ١٢١.

كنا نمر خلال مدخل بوابة . انو وانليل وايا

ثم انحنينا احتراما ، أنا وأنت،

ورأيت بيتا فيه شباك غير موصد

...

فلما اقتربت وثبت علي الأسود

ثم استيقظت مذعورا " [٤٠٤] .

فالحلم فعل الهي ، وقد أشـــار ايتانا إلى أن الإله هو الذي أراه حلما، معنى هذا إن ايتانا كان في اللحظة الأولى – اللحظة التي رأى فيها الحلم – هو المروي له ، ذلك أن الإله عندما أراه الحلم، فقد وجه حديثه اليه مباشـــرة. وبتدخل عملية القص، أو قص الرؤيا على النسر، يصبح هناك نوع من المشاركة الوجدانية بين الاثنين من جهة، ونوع من تبادل الأدوار من جهة أخرى. ويصبح ايتانا الراوي الفعلي لحلمه – لأنه هو الذي رآه وليس غيره – ويصبح النسر مرويا له ممسرحا ومجسدا داخل النص، ومشاركا في الحدث الأسطوري.

وتتضح صورة المروي له الممسرح في الأساطير التي تعتمد الرسائل صيغة لها، وتعد من أبرز الأساليب السردية ، لأن هذا النوع من الخطاب السردي يقوم على ثنائية المرسل والمرسل اليه، فيتمثل المرسل / الراوي الذي يرسل مرويه الى المرسل اليه / المروي له . ولابد له أن يكون ممسرحا ومجسدا لأن أية رسالة لابد أن ترسل إلى مرسل إليه محدد حتى وإن كان مرسلها مجهولا.

وإذا كنا نجد المروي له مفردا في رســـالة اينمركار إلى ســـيد ارتا، ورســـالة ننورتا إلى انكي، فإن رســـالة انشـــار في أسطورة(الخليقة البابلية) موجهة الى مروي له متعدد / لخمو ولخامو وبقية الالهة:

" انقل لهم ما أنا محدثك به :–

" انشار ابنكم قد أرسلني إليكم

أوكلني أن أنقل لكم مشيئة قلبه .. " [٤٠٥] .

فنجد انشـار/الراوي الممسـرح/المرسـل يتوجه بخطابه هذا الى أبويه الإلهين/ لخمو ولخامو بوصـفهما مرويان لهما ممسـرحان ، مجسدان داخل النص الأسطوري.

كما أن رسالة أنانا هي الأخرى موجهة إلى مروي له متعدد ، فتقوم بإرسال ثلاث رسائل الى كل من انليل ونانا – سـن وانكي، ويقوم وزيرها ننشـوبر بإيصـال هذه الرسـائل اليهم، وهي شـفوية توجهها أنانا – في باديء الأمر – إلى وزيرها

---

(٤٠٤) سومر اسطورة وملحمة : ٢٣٦.

(٤٠٥) مغامرة العقل الاولى : ٥٤.

ننشوبر فيصبح هو مرويا له ممسرحا ، لكنه يتحول الى راوي ممسرح عندما يقوم بمهمة إيصال هذه الرسائل الى مظانها ، ثم يعود ليصبح مرويا له عندما يستلم ردود الآلهة عليها [٤٠٦] .أما رسالة اينمركار الى سيدارتا فهي—كما أشرنا — موجهة الى مروي له مفرد [٤٠٧] ، وكذلك الحال مع رسالة ننورتا الى انكي وهو يطلب المساعدة منه ، وهو إن كان لا يشير إلى اسمه صراحة، لكنه يعينه من خلال السمة أو الصفة التي عرف بها ، فعندما يقول ننورتا:

((**أخبر ذا الحكمة الواسعة بالفعاليات التي رأيتها**))[٤٠٨] .

فإن (الحكمة الواسعة) كناية عن الاله انكي الذي عرف بهذه الصفة، كما أن النص يمكن أن يحتمل مرويا له آخر يوجه إليه ننورتا مضمون رسالته لكي يوصلها الى مصدرها، وهو شارور / سلاحه الذي يوجهه برسالته الى انكي ، وبما أن الرسالة موجهة في الأصل إلى انكي فانه يصبح هو مرويا له ممسرحاً.

ثانيا: المروي له غير الممسرح

مايميز النوع السابق من المروي له عن هذا النوع ، بأن الأول عنصر مشارك في الحدث، له ملامح وسمات محددة وواضحة،أما هذا النوع،فالمروي له شخصية((غير مشتركة بالحدث: لأن الاشتراك بالحدث سوف يحدد الملامح، لذلك فإن هذا النوع من (المروي له) غير محدد الملامح والسمات، وبالتالي فإنه غير ممسرح)) [٤٠٩] .

ونحن نعدم وجود مثل هذا النمط داخل النص السردي ، إلا في الحكاية الاطارية، أي في الشكل الخارجي للنص الأسطوري. ففي أسطورة (أنانا والبستاني) نجد أن الراوي غير الممسرح يوجه سرده الى مروي له، غير ممسرح عندما يقول:

((**" شوكليتودا"** ..

" حين يجري الماء في السواقي،

" وحين يحفر الآبار في جانب اجزاء...

" كان يتعثر في جذورها فتجرحه

" إن الرياح العاصفة بما كانت تحمله معها،

" وبتراب الجبال كانت تلطم وجهه ، ...)) [٤١٠] .

الى أن يقول:

---

(٤٠٦) ينظر : عشتار ومأساة تموز : ١٩٤-١٩٥.

(٤٠٧) ينظر: من الواح سومر : ٧٢-٧٣.

(٤٠٨) سومر اسطورة وملحمة : ١٣٣.

(٤٠٩) الرحلة الخيالية في الادب العربي : ٥٧.

(٤١٠) من الواح سومر : ١٤٦.

((لأن " شوكليتودا " الشاب قصد بيت أبيه وقال لأبيه :)) [٤١١] .

الى هنا يوجه الراوي غير متعين مرويه الى أشـــخاص غير محددين، لاسمات داله عليهم، ولا ملامح توضـــحهم، ولا أسماء تشـخصـهم، والراوي بعد أن يمهد للحظة التي يدخل شـوكليتودا / الشـخصـية المشـهد الاسـطوري، يتخلى عن وظيفته السـردية، لكي يستلم هذا الاخير هذه الوظيفة، ويسـرد الى مروي له ممسـرح . لذلك فالمروي له هنا غير ممسـرح ، ليس له أي دور يذكر سوى تلقي السرد كما هو . وفي أسطورة (لهارواشنان) يقول الراوي:

((" بعد أن عمله الإله " آن" وهو على جبل السماء والأرض،

" على ولادة " آلهة الانوناكي " ، (اتباعه)،

" ولأن اسم " اشنان " (آلهة الغلة) لم يكن قد وجد ، ولم يخلق بعد،

" ولأن " اتو " (الهة اللباس) لم تكن خلقت،

" ولم يكن سيد للالهة " آتو" معبد وحرم ، " [٤١٢] .

الى نهاية الأسـطورة ، وهي قائمة على رواية راو غير ممسـرح، منطلقا من الرؤية الخارجية في تحديد البؤرة المركزية لفعل الشـخصـيات داخل دائرة السرد الى مروي له غير ممسرح أيضـا. على الرغم من إن الأسـطورة يتخللها بعض الحوارات القصـيرة التي لاتؤثر مطلقا على مجرى السرد ، فالمروي له هنا غائب كما هو الراوي.

ونجد أثر هذا النوع من المروي له غير الممسرح كذلك في أسطورة (انليل والعاصفة) :

((دعا انليل العاصفة

والناس ينوحون،

أخذ من الأرض الرياح المنعشة

والناس ينوحون ،

أخذ من سومر الرياح الطيبة

والناس ينوحون

ودعا (بدلا منها) الرياح الشيطانية

والناس ينوحون... " [٤١٣] .

---

(٤١١) من الواح سومر :١٤٧.

(٤١٢) م٠ن : ٢٠١.

(٤١٣) مغامرة العقل الاولى : ١٥٨.

وهكذا يستمر الراوي في سرده من دون أدنى إشارة إلى شخصيته أو شخصية المروي له ، فهما عنصران غير ممسرحين في النص ، ليس لهما وجود، سوى أن الراوي يلقي سرده الى متلق يتلقاه.

وفي (رحلة إله القمر إلى نفر) [٤١٤] . نجد أثر هذا المروي له ، وكذلك الحال في أسطورة (وجع الأسنان) [٤١٥] .

ثالثا: المروي له المتعدد :

مثلما يستعين الكاتب بأكثر من راو يروي الحدث الأسطوري، يختفي خلفهم، يمارسون سلطتهم على مجرى السرد،كذلك الحال مع المروي له ، فقد يتعدد بتعدد الرواة ، لاسيما في تلك النصوص التي تعتمد الصيغ الحوارية شكلا أساسيا لها ، فيتناوب والراوي الأدوار والمواقع ،فيتحول الراوي الى مروي له ، وبالعكس.

ففي أسطورة (الخليقة البابلية) ، نجد الراوي الإطاري يروي مرويه له اطاري، غير ممسرح، ولاوجود له أصلا في النص، لكننا نشعر بوجوده مادام هناك راو يروي الحدث، فهو لايروي اعتباطا أو لمجرد الرواية، بل لأنه يعلم أن هناك متلقيا يتلقى عنه السرد ، فضلا عن هذا المروي له، نجد مروياً لهم اخرين ممسرحين ، لهم وجودهم في النص، بل يمكن أن نعدهم من أبرز شخصيات النص الأسطوري، يتشكل هذا المروي له عندما يلتقي بشخص اخر ، أو يواجه أشخاصا محددين، يتناوبون الادوار، وقد اطلق عبدالله إبراهيم على هذه العملية بالمناقلة السردية، تنتظم الحكاية خلالها على شكل ((متوالية من الرواة والتلقي، واستبدال في مواقع (الراوي) و (المروي له).)) [٤١٦] .

فنجد في هذه الأسطورة ، ابسو وممو وتعامة وانشار وايا ومردوخ، مروي لهم ممسرحين، وهم في الوقت نفسه رواة ممسرحون ، تتوضح هذه العلاقة من خلال الحوار المتبادل بينهم:

((سر الرب مردوخ بكلام والده

مضى الى انشار وانتصب امامه

فأمتلأ قلب انشار بهجة لرؤيته

قام اليه وقبله وقد تلاشى منه الخوف

فبادره مردوخ : أي انشار لاتصمت ، بل افتح فمك

سأمضي قدما واحقق مايصبو اليه فؤادك

نعم انشار لاتصمت افتح فمك

أي الرجال قد أشهر سلاحه ضدك

إثم تراها تعامة، وهي أنثى ، قد فعلت ذلك ؟

---

(٤١٤) ينظر: سومر اسطورة وملحمة : ٩٧-٩٨.

(٤١٥) ينظر : الاسطورة والمعنى ، السواح : ٧٥.

(٤١٦) السردية العربية : ٩٦.

أبي، أيها الإله الخالق، لتسعد ولتبتهج

فقريبا سوف تطأ عنق تعامة.

نعم يا أبي أيها الإله الخالق

(فقال انشار) : " أي بني ، ياصاحب الحكمة الواسعة

اسكت تعامة بتعويذتك المقدسة

التمس طريقك اليها ، على عربة العاصفة السريعة

...

... ردها على أعقابها)) [٤١٧] .

وهكذا يستمر الحوار بين انشار ومردوخ ، انشار يوجه كلامه الى مردوخ، ومردوخ –هو الآخر – يوجه سرده إلى جده انشار ، فيصبح انشار راويا تارة ، ومرويا له تارة اخرى، وكذا الحال مع مردوخ ، كما أننا نجد تفاعل هذا الحوار مع صيغ أخرى كالنداء، وصيغ الأمر ، ووجود المروي له هنا – في هذا النص – هو وجود محسوس ومجسد ، بوصفه شخصية من شخصيات النص.

وفي أسطورة (أنانا والبستاني) نجد الراوي الإطار / الرئيسي غير الممسرح ، برواية أحداث هذه الأسطورة إلى مروي له غير ممسرح، وبعد أن ينهي هذا الراوي سرده ويدخل شوكليتودا المشهد الأسطوري كشخصية فاعلة، ورواية للأحداث ، يوجه خطابه مباشرة الى أبيه، وهو تكرار حرفي للأحداث التي رواها الراوي الرئيس ، مع تغيير طفيف في استخدام صيغة الضمير إذ تحول من الغائب / هو الى المتكلم / أنا ، أي تحول في وضع السرد من الموضوعي الى الذاتي، ولكن المروي له / الأب يتحول هو الآخر إلى راو يلقي سرده على شوكليتودا متوجها اليه بالنصح والإرشاد بقوله:

((– " شد الرحال واذهب الى اخوانك " ذوي الرؤوس السود" [*]

" فان المرأة " أنانا" لن تجدك وأنت وسط البلدان ؛)) [٤١٨] .

هكذا يتحول شوكليتودا من راو ممسرح الى مروي له ممسرح ومجسد داخل النص، ونجد أكثر من مروي له فيه / المروي له الاطاري / شوكليتودا / الأب. فكل واحد منهم يصبح راويا في لحظة ثم يتجسد مرويا له في وضع آخر.

ونجد مثل هذا النمط من المروي له ، بارزا ، يتفاعل ، ويتحرك ويحرك المشهد الأسطوري بكل حرية من خلال استخدام الحوار المباشر مع الطرف الآخر / الراوي ، حيث يتبادلان الأدوار ، يتجسدان داخل النص، ليصبح الراوي مرويا له

---

(٤١٧) مغامرة العقل الاولى : ٥٧.

(*) كناية عن البشر، وربما تكون العبارة، مستقاة من قولهم (سواد الناس).

(٤١٨) من الواح سومر : ١٥٠.

، والمروي له راويا في الوقت نفســه ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الراوي الرئيس هو الذي يجســدهما داخل النص من خلال استغنائه التام عن ممارسة سلطته كراو للنص ليصبح غير ممسرح فيما يصبح الآخران المشاركان كشخصيتين في الأسطورة ممسرحين : ويتمثلان في اسطورة (انكي واننا) التي تعتمد الحوار الخارجي أسلوبا بارزا في االدارة الحدث:

((أي سيدتي لقد أرسلني الأب إليك ،

وإن كلمة الأب انكي هي كلمة القانون.

كلمات انكي ينبغي الا تعصى ".

فقالت له انانا:

" ما الذي قاله الأب انكي

وما الذي زاد في قوله انكي؟

ماهي كلماته، كلمات القانون التي ينبغي ألا تعصى ؟ "

فأجاب ايسموند :

" لقد قال مليكي:

دع انانا تتابع طريقها الى اوروك ،

واستعد زورق السماء والنواميس الى ايريدو (كذا) " .

فصرخت أنانا:

" لقد بدَّل الأب كلمته التي أعطانيها)) [٤١٩] .

وهكذا يستمر الحوار المتبادل بين الاثنين ، مع دخول شخصيات أخرى إلى المشهد الأسطوري، فيتعدد الرواة، وعلى أثره يتعدد المروي لهم؛ لأن طبيعة الحدث من جهة ، وطبيعة الشخصيات الوافدة، والمسيطرة على النص من جهة أخرى تحتم مثل هذا التعدد.

ونجد أثر هذا النمط من المروي له المتعدد في أســطورة (جلجامش وأرض الأحياء) إذ يصــبح كلاً من جلجامش وانكيدو مرويا له متعددا ، عندما يتناوبان الأدوار فيما بينهما، مع تدخل طرف آخر يوجه سرده الى جلجامش بوصفه مرويا له مجسدا داخل النص وهو / خمبابا.

وعندما يوجه جلجامش خطابه الى اوتو ، يصــبح هذا الأخير مرويا له ممســرحا ،كما أننا نســتطيع الوقوف على المروي له مباشرة من دون عناء من خلال الصيغ الآتية:

١- فقال لخادمه انكيدو :

---

(٤١٩) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١٢١-١٢٢.

٢- فأجابه خادمه انكيدو [٤٢٠] :

٣- وتوجه بالقول الى اوتو السماوي :

٤- فأجابه اتو [٤٢١] :

٥- " هزه فلم يتحرك

كلمه فلم يلق جوابا:

((أيها المضطجع ، أيها المضطجع،

أي سيدي جلجامش، الى متى ترقد ؟)) [٤٢٢] .

٦- ((أي اوتو ، لم أعرف لي أماً ولدتني ولا أباً رباني

أنت من أوجدني في هذه الأرض ورعاني)) [٤٢٣] .

٧- وقال لخادمه انكيدو :

فقال انكيدو لجلجامش :

وهنا قال خواوا لانكيدو [٤٢٤] :

إذ يتحدد المروي له في هذه الأسطورة على نحو مباشر بشكل ممسرح ، معلن في النص ، من خلال تبادل الأدوار فيما بينهم، واستخدام فعل القول / قال ، وأجاب ، مع صيغة النداء الواضحة في النصوص السابقات وعلى نحو جلي.

ونجد هذا النمط من المروي له كذلك في أسطورة (هبوط انانا الى العالم السفلي) وأسطورة (الطوفان البابلية) وغيرها.

علاقة الراوي بالمروي له :

إذا كان الراوي يمارس سلطته داخل النص الأدبي بكل حرية، ومن دون عائق يذكر، فإن الحالة هذه لاتنطبق على المروي له، إذ أنه – وحسب جيرار جينيت – عنصر سلبي على الدوام ؛ ذلك لأن دوره ينحصر في أنه يتقبل الرسالة أو يرفضها كما هي[٤٢٥]،وهو محكوم بالراوي لذلك فثمة علاقة تربط الاثنين تعتمد الارسالية اللغوية التي يرسلها الراوي/ المرسل ويتلقاها المروي له / المرسل اليه.

---

(٤٢٠) ينظر : جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٢.

(٤٢١) ينظر : م٠ن : ٤٣.

(٤٢٢) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٤.

(٤٢٣)و(٣) ينظر : م٠ن : ٤٦.

(٤٢٥) ينظر: خطاب الحكاية : ٢٦٧.

فأسـطورة (الخليقة البابلية) تقوم على سـرد رواة متعددين، والعلاقة بينهم تتابعية، بمعنى أن الراوي الأول يروي مرويه فيعقبه الآخر حتى ينتهي السـرد بتعدد الرواة، وهو ما أدى بالنتيجة إلى تتابع الحدث من جهة ، وتكراره من جهة االخرى، فالراوي الإطاري يروي أولا ممهدا، لظهور الشخصيات الذين يتسلّمون السرد ثم يمارسون دورهم كرواة داخل السرد، فيدخل ابسو حلقة الراوي ثم انشار ثم ايا ثم مردوخ... وهكذا الى أن تنتهي الأسطورة، وينتهي السرد بعودة الراوي الإطاري خاتما مروية ودوره كراو داخل النص.

أما العلاقة بين المروي له وآخر فهي علاقة افقيه ؛ ذلك أن كل واحد منهم يمثل دائرة للنطق والاسـتماع في وقت واحد [٤٢٦] .

والعلاقة بين الراوي والمروي له علاقة تتابعية ولاسيما في تلك الأساطير التي تعتمد الشكل المتعدد لهما، إذ أن الراوي وهو يروي مرويه إلى مروي له، قد يتحول الى مروي له في موضع آخر ، ويتحول المروي له الى راو في ذلك الموضع.

وقد نجد مظهرا آخر من مظاهر العلاقة المتبادلة بين الاثنين ، يتمثل في بقاء الراوي مفردا مع تعدد المروي له وتنوعه ، ففي أسطورة (هبوط أنانا إلى العالم السفلي) نجد أنانا تقوم بإرسال ثلاث رسائل شفوية الى الإله انليل والإله نانا – سن والاله انكي، عن طريق وزيرها ننشوبر، وهي رسائل متفقة في الأسلوب والمضمون ، فأنانا تمثل راويا مفردا يوجه رسائله الى مروي له متعدد ويتم ذلك من خلال الردود التي يتلقاها ننشوبر من الآلهات الثلاث، الراويان الأولان سلبيان، والأخير إيجابي، لإيصالها إلى مروي له آخر هو أنانا ، على الرغم من أنها لا تتسلّم هذه الردود على نحو مباشر بل من خلال الفعل القائم من قبل الآلهة ، فعندما يتدخل انكي لإنقاذها ويرسـل إليها الهين لإطعامها ماء الحياة وطعام الحياة ، تدرك أنانا أن كلاً من الإله انليل ونانا/سن رفضا مساعدتها ، وهو ماكانت تدركه بالفعل عندما وجهت رسالتها الثالثة الى الإله انكي.

وقد يأتي الراوي مفردا والمروي له مفردا أيضاً، وإن كنا لا نعتد بمثل هذا المظهر ؛ ذلك لأن الأساطير تقوم في أغلب صورها على الراوي المتعدد والمروي له المتعدد، فتقوم الأسطورة على راويين اثنين ومرويين لهما اثنين أيضا – في أقل تقدير – يتمثل الأول بالإطاري الذي هو خارج السـرد وداخل النص، فيما يتمثل الثاني بالراوي السـردي / أي داخل السـرد ، وكذا الحال بالنسبة للمروي له ، فالأول إطاري يوجه إليه الراوي سرده من دون أن يكون له دور في المشهد الأسطوري كشخصية فاعلة ومؤثرة، والثاني داخل السرد يوجه اليه الراوي مرويه، وهو يمثل إحدى الشخصيات الفاعلة في النص والمحركة له، والراوي الأول والمروي له هما شخصيتان غير ممسرحيتين ، أما الآخران فإنهما ممسرحان.

ويمكننا الوقوف على نوع المروي له داخل النص الأسـطوري من خلال تتبع الجدول الآتي علما أنه يخص المروي له الضمني وليس الااطاري، لأن هذا النوع غير ممسرح على الإطلاق.

نوع المروي له الضمني

ت	النص الاسطوري	نوعه

(٤٢٦) ينظر : السردية العربية : ٩٩ .

١	انليل وننليل	ممسرح
٢	انكي ينظم العالم	غير ممسرح
٣	انكي واانانا	ممسرح / متعدد
٤	ارض دلمون (الجنة السومرية)	غير ممسرح
٥	الخليقة البابلية	ممسرح / متعدد
٦	انليل والعاصفة	غير ممسرح
٧	خلق الفأس	غير ممسرح
٨	هبوط انانا الى العالم السفلي	ممسرح / متعدد
٩	سرقة ألواح القدر	ممسرح
١٠	هلاك مدينة اور	ممسرح
١١	الطوفان	ممسرح / متعدد
١٢	جلجامش وأرض الأحياء	ممسرح / متعدد
١٣	جلجامش وانكيدو والعالم الاسفل	ممسرح / متعدد
١٤	جلجامش وثور السماء	ممسرح / متعدد
١٥	ايرا/ اله الطاعون	ممسرح
١٦	ادابا (الجنه البابلية)	ممسرح
١٧	ايتانا والنسر	ممسرح / متعدد
١٨	زواج انانا ودوبوزي	غير ممسرح
١٩	رحله اله القمر الى نفر	غير ممسرح
٢٠	انانا والبستاني	ممسرح / متعدد
٢١	وجع الاسنان	غير ممسرح
٢٢	لهار واشتان	غير ممسرح
٢٣	ايميش وانيتين	غير ممسرح
٢٤	نرجال واريشكيجال	غير ممسرح

إن الجدول السابق يحدد أنماط المروي له داخل النصوص الأسطورية ٠ على نحو عام – ولكي نقف عند تحديد النسبة المئوية لكل نمط ، لابد من ملاحظة الجدول الآتي :

ت	نمط المروي له	النسبة المئوية
١-	المروي له الممسرح / المفرد	٪٢٠,٩
٢-	المروي له الممسرح / المتعدد	٪٣٧,٥
٣-	المروي له غير الممسرح	٪٤١,٦

فالنظرة الخاطفة لهذا الجدول تكشف لنا هيمنة نمط المروي له غير الممسرح على النمطين الآخرين ، لأن العلاقة الثنائية القائمة بين الراوي والمروي له تحتمها ضرورة العمل السردي ، وتفاوت تقانتها المستخدمة في نصٍ ما ، وبما أن التحديد

العام لبنية الراوي يكشف عن هيمنة نمط الراوي كلي العلم / غير المشارك في أخرى .النصوص الأسطورية فكان من الطبيعي جداً أن يكون نمط المروي له غير الممسرح هو المهيمن في هذه النصوص ، لتبادل العلاقة بين الاثنين من جهة وحميمتها من جهةاخرى.

الفصل الثالث

أساليب التعبير الفنية للنص الأسطوري

المبحث الأول

أنماط السرد الأسطوري

١- السرد الموضوعي

٢- السرد الذاتي

يعرف السرد بأنه :((المصطلح العام الذي يشتمل على قصة حدث أو أحداث، وخبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال))[٤٢٧]. وهو في سياق آخر((كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا)) [٤٢٨] .

ويُعد من الأدوات الأساسية والفاعلة في تركيب البنية النصية ، فمن خلاله يتم تقديم الشخصيات، ويكشف عن موقع الراوي، فضلا عن الانتقالات الحاصلة في الزمان والمكان وتأثير كل ذلك في مدى الرؤية البصرية [٤٢٩] . ومن خلال هذه العلاقة المزدوجة التركيب بينه وبين العناصر السردية الأخرى ، يصبح السرد ((أداة تنسيق فنية للعلاقات القائمة بين عناصر الرواية)) [٤٣٠] .

ولقد كان – فيما سبق – مفهوما عاما وشاملا لكل العلوم ، فلم يكن ليختص بنص أدبي معين، فهو ((فعل لاحدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء اكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان)) [٤٣١] . كما أنه لم يكن مجرد عرض للأحداث وترتيبها، بل إنه يعامل بوصفه ((متوالية من الأحداث، أو بوصفه خطابا ينتجه سارد ، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى)) [٤٣٢] حتى أصبح في نهاية المطاف علما يشتغل على تداول مستمر للمعنى[٤٣٣].

ويقترن الحديث عنه ، بالحديث عن وجهة النظر أو الرؤية بسبب ((الصلة المباشرة التي تربط بين الراوي ومستويات العبارة ، والطريقة التي يعرض لها الكاتب أحداثه)) [٤٣٤] . وتقوم هذه العلاقة من خلال الراوي، بوصفه تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف، أما السرد فهو الطريقة التي يستخدمها الراوي في عرض الأحداث، لذلك تنوعت الأنماط السردية لتنوع الرؤية، وهذا التنوع ، أدى بالتالي إلى تعدد الرواة في النص السردي الواحد.

كان لبرسي لوبوك الفضل الأكبر في إثارة الجدل في هذه القضية، إذ صرح بأن: ((مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر – السؤال عن علاقة القصة بها)) [٤٣٥] .

---

(٤٢٧) معجم المصطلحات في اللغة والادب : ٣٤١.

(٤٢٨) دليل الدراسات الاسلوبية : ١٦.

(٤٢٩) ينظر مقولات السرد الادبي : ٤٥.

(٤٣٠) الشخصية في الرواية العراقية : ١٢٦.

(٤٣١) الكلام والخبر : ١٩.

(٤٣٢) نظريات السرد الحديثة : ١٠٦.

(٤٣٣) ينظر : النص السردي – نحو سيميائيات للايديولوجيا : ١١٣.

(٤٣٤) القصة القصيرة عند سميرة عزام : ١٨.

(٤٣٥) صفة الرواية : ٢٢٥.

إن الرؤية مفهوم خاص مرتبط بالراوي، والحديث عن أحدها يقود بالضـــرورة الى الحديث عن الآخر. هذا المفهوم درسه الكثير من النقاد، وكان جان بويون من أوائل النقاد الذين درسوا مفهوم الرؤية مقسما اياها على ثلاثة أقسام –كانت هي السـائدة ومازالت – وانطلق في تقسـيمه هذا من وجهة نظر خاصـة في مقاربة العلاقة بين الراوي والشـخصـية . وهذه الأقسام هي [٤٣٦] :

١- الرؤية من الخلف.

٢- الرؤية مع .

٣- الرؤية من الخارج.

أما تودوروف فقد أولى الرؤية اهتمامه الكبير، إذ وضـــعها في المرتبة الأولى ، مصـــرحا بأننا((في الأدب لا نواجه أحداثا، أو أموراً في شـكلها الخام، وإنما نواجه أحداثا معروضـة بطريقة ما ، وتتحدد جميع مظاهر أي شـيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه)) [٤٣٧] . فاستطاع من خلال تحليله البنيوي للسرد أن يختزل أشكال الرؤية إلى [٤٣٨] :

١- الرؤية من الداخل : يكون الراوي هو المتحكم في أفعال الشخصيات وتصرفاتها ومعرفة دواخلها وأفكارها .

٢- الرؤية من الخارج: يصف لنا الراوي أفعالها وسلوكها ولكنه يجهل أفكارها.

أما جيرار جينيت فقد آثر أن يقدم مفهوما آخر للرؤية استبدل به مصطلح التبئير. وقد مهد لهذه النظرية بقوله : ((ســـأتبنى هنا مصـــطلح تبئير الأكثر تجريدا بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين:" بؤرة السرد".))[٤٣٩] . فقدم ثلاث مستويات للتبئير هي [٤٤٠] :

١- اللا تبئير / التبئير من الصفر.

٢- التبئير الداخلي.

٣- التبئير الخارجي.

أما توماشفكسي فقد حدد للحكي نمطين سرديين هما :

---

(٤٣٦) ينظر : النظرية البنائية في النص الادبي : ٤٣٦.

(٤٣٧) الانشائية الهيكلية : ١٢.

(٤٣٨) م٠ن: ١٣.

(٤٣٩) خطاب الحكاية – بحث في المنهج : ٢٠١.

(٤٤٠) ينظر : م٠ن: ٢٠١-٢٠٢.

((سرد موضوعي وسرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في السـرد الذاتي ، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي – أو طرف مسـتمع – متوفرين على تفسـير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه)) [٤٤١]. لذلك فإن الأنماط السردية عنده هي :

١- السرد الموضوعي.

٢- السرد الذاتي .

وذهب أحد الباحثين في تقسـيمه اعتمادا على العلاقة القائمة بينه وبين المكان على غرار التقسـيمات السـابقة التي اعتمدت العلاقة الثنائية بين الراوي والشخصية فكان السرد عنده :

١- السرد الدائري المغلق: يبدأ السرد فيه من نقطة مكانية، ويعود الى النقطة نفسها التي بدأ منها.

٢- السرد المفتوح الحر:لا يقتضي عودة السرد الى نقطة البداية ، فالشخصية هنا تجد لها مسارا آخر بعد أن تتحرر من هذه النقطة، وبمعنى آخر، أن هناك نقطة أخرى – غير البداية – تنطلق منها الشخصية وتتحرك فيها بكامل حريتها [٤٤٢] .

ولقد تميزت السرود القديمة بـ :-

١- إنها ليست خاصة بطبقة معينة.

٢- إنها لا تلتزم بأسلوب معين. فقد تأتي بأسلوب أدبي رفيع، وقد تلتزم اللغة المحكية ... وهكذا .

٣- إنها موجودة في كل زمان ومكان بمعنى أنها غير محددة تاريخيا.

٤- إنها لا تعير للمؤلف اهتماما بقدر اهتمامها بالسارد / الراوي [٤٤٣] .

وللسرد وظائف كثيرة حددها جينيت بـ :

١- الوظيفة السردية.

٢- وظيفة التوجيه.

٣- وظيفة الشهادة.

٤- الوظيفة الايديولوجية.

٥- الوظيفة الانجازية للسرد [٤٤٤] .

---

(٤٤١) نظرية المنهج الشكلي : ١٨٩.

(٤٤٢) قصص الرحلة الخيالية : ٢٠٧.

(٤٤٣) ينظر: المنزلات : ١٠٨/٣.

(٤٤٤) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير : ١٠١-١٠٢.

ليس شرطا أن تتفاعل جميع هذه الوظائف في نص ما ، إذ تتضافر وظيفتين أو ثلاث فيما بينها، لتشكل مساحة وظيفية متعددة الأشكال للسرد ، ولكن هذا لايعني اقتصار السرد على هذه الوظائف ، فثمة وظائف أخرى تبرز من خلال عرض النص ، لانريد الخوض فيها.

إن الأسطورة خطاب سردي قديم ، يتميز السرد فيه بعدم التزامه بأسلوب معين، كما أنها مجهولة المؤلف – باستثناء أسطورة ايرا البابلية – لذلك يصبح الاهتمام منصبا على السارد الذي يضطلع بمهمة سرد الأحداث ، مع الأخذ بنظر الاعتبار انعدام وجوده كشخصية ممسرحة في النص الأسطوري . وسنركز في دراستنا لهذا المبحث على الأنماط التي حددها توماشفكسي:

١- السرد الموضوعي :

يتمثل أساسا في هيمنة الراوي العليم على عرض الأحداث ووصف العناصر السردية الأخرى ، ولاسيما الشخصيات ، فهو ((يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها، إضافة إلى اطلاعه على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي ، الذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد القريب أو الخارج عن السرد أو المتن الحكائي))[٤٤٥] .

ويلجأ هذا الراوي الخارجي الى الوصف والتقرير والتعليق ويتم ذلك عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث/ الغائب – هو أو هي – ويكاد هذا الضمير أن يكون : ((سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السرَّاد ، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع ، إذن ، استعمالا))[٤٤٦] . ويكون الكاتب في هذا النوع من السرد مطلق الحرية في التحكم بمصائر الشخصيات وصياغة الأحداث والوقائع الحاصلة ، لذلك يتميز السارد في هذا النوع بأنه:((تأملي، محلل مدقق)) [٤٤٧] .

والسرد الموضوعي هو المهيمن في النصوص الأسطورية،استأثر بنسبة ٢،٧٩٪ من المجموع الكلي للأساطير، ولعل مرد ذلك يعود الى أن مؤلفها كان يتحدث عن أحداث ووقائع جرت في زمن سحيق، وهو هنا مجرد ناقل لهذه الأحداث، أي أنه لم يكن مشاركا فيها، ولكي يحقق هذه الغاية – نقل الحدث – فإنه لجأ إلى الراوي / السارد كتقانة أو أسلوب سردي يحقق من خلاله غايته ، ويضع على لسانه كل مايريد قوله. ولعل هذا تفسيرنا الوحيد لوجود سرد ذاتي في بعض النصوص، إذ أن الراوي هنا هو المتحكم في سرد الأحداث، وهو يقوم بها من خلال وجهة نظره هو ، أو أنه يلجأ إلى شخصية أخرى مشاركة في النص فيضع على لسانها مايرغب في قوله، فيتحقق له بذلك نمطان من السرد : الأول : موضوعي ، والآخر : ذاتي.

---

(٤٤٥) الصوت الاخر : ١٨٢ –١٨٣.

(٤٤٦) ينظر : نظرية الرواية : ١٧٨.

(٤٤٧) عالم القصة : ٢٠٩.

تتضمن أسطورة (خلق الفأس) السومرية ، بنية سردية قائمة على سرد الأحداث بصيغة ضمير الغائب، ينطلق فيها الراوي من رؤية داخلية وخارجية مهيمنة على النص، موضوعها الأساس: خلق الفأس، وتصف هذه الأسطورة ،كيف بدأ الإنسان في استعمال هذه الآلة الزراعية المهمة[٤٤٨] . تقول الأسطورة :

((هو الذي جاء بالفأس الى الوجود وخلق اليوم

هو الذي خلق العمل وقدر المصير

إن فأسه من الذهب ورأسها من حجر اللازورد

فأس بيته ... من الفضة والذهب

فأس التي ... هي من حجر اللازورد

والذي (سنه) هو ثور ذو قرن واحد يقف من أعلا– كذا – جدار واسع

الرب الذي سمى الفأس وقدّر مصيرها)) [٤٤٩] .

فنجد هيمنة ضمير الغائب / هو في النص ، إشارة واضحة على تحكم الراوي في سرده الموضوعي ،كما أننا نجد مثل هذا السرد في أسطورة (الطوفان البابلية)، عندما يأخذ السارد على عاتقه مهمة سرد الأحداث التي سبقت الطوفان. وكان اوتونابشتم / الراوي العليم بكل شيء، باستخدامه هذا الأسلوب يمنحه الحرية المطلقة في السرد بوصفه الشاهد الوحيد على ماجرى في ذلك العصر، فينهض السرد فيه بخطاب مباشر يوجهه او تونابشتم لجلجامش :

((فقال اوتونابشتم لجلجامش:

جلجامش .. سأكشف لك أمرا خبيئا

وأطلعك على سر من أسرار الآلهة.

" شوريباك ، مدينة أنت تعرفها.

ترقد على ضفة نهر الفرات،

لقد شاخت المدينة والآلهة فيها.

فحدثتهم نفوسهم ، الآلهة العظام أن يرسلوا طوفانا.

كان هناك ، آنو ؛ ابوهم.

وانليل المحارب ؛ ستشارهم.

ونورتا ؛ مساعدهم

---

(٤٤٨) ينظر: الاساطير السومرية : ٦٥.

(٤٤٩) الاساطير السومرية : ٨١.

واينوجي ؛ ناظر قنواتهم

وننجيكو – أيا ، كان حاضرا أيضا

فنقل (أيا) حديثهم الى كوخ القصب)) [٤٥٠] .

يتم السرد هنا على لسان اوتونابشتم وهو يسرد أحداث الطوفان، يعرف كل شيء، وأدق التفاصيل، بعلم بكل الموجودين في الاجتماع الذي قرروا فيه أحداث الطوفان، ولكن هذا ماكان ليتم لولا وجود راو آخر مشارك في النص، نقل اليه أخبار هذا القرار، فيصبح اوتونابشتم في هذا الحال، مرويا له ، ويبقى السرد موضوعيا لأنه يتحدث عن أفعال الآلهة وسلوكها الخارجي من دون التعمق في أفكارها وما يمكن أن يشغل ذهنها.

ويقص جلجامش علينا قصة عشاق أنانا وماجرى لهم بسبب هذا العشق ، فيأخذ دور الراوي العليم بدليل وجود فعل القص " أقص " ويسرد الأحداث سردا موضوعيا مخاطبا فيه أنانا :

((تعالي أقص عليك (مآسي) عشاقك:

من أجل تموز حبيب صباك

قضيت بالبكاء والنواح عليه سنة بعد سنة

لقد رمت (طير) الشقراق المرقش

ولكنك ضربته وكسرت جناحيه

وهاهو الآن محاط في البساتين فيصرخ نادبا:

" جناحي ! جناحي "

ورمت بحبك الأسد الكامل القوة

ولكنك حفرت (للايقاع به) سبع وسبع وجرات

ورمت الحصان المحلي في البراز والسباق

ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير

وحكمت عليه بالعدو شوط سبع ساعات مضاعفة،

وقيضت عليه أن لا يرد الماء إلا بعد أن يعكره)) [٤٥١] .

والنص طويل نسبيا ، لكنه يكشف عن الجرائم والمآسي التي سببتها أنانا لعشاقها بسبب تهورها وطيشها وعبثها المستمر.

---

(٤٥٠) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧–٢١٨.

(٤٥١) ملحمة جلجامش ، طه باقر : ١٠٩–١١٠.

السرد الذاتي

استأثر هذا السرد بنسبة ٨،٢٠٪ من المجموع الاجمالي للأساطير ، وهو من الأنماط الشائعة التي حددها توماشفسكي ، فيه نتتبع المحكي من خلال عيني الراوي، أو أحد الأطراف المشاركة في النص [٤٥٢] . ويتمثل ((أساسا في إقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي)) [٤٥٣] . وإقصاء دور الراوي العليم يعني في كل الاحوال، اختلاف الضمائر وتعددها في هذا النمط ، ولعل ضمير المتكلم هو الأكثر موائمة له ، إذ إن لديه ((القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال، الى شخصية كثيرا ما تكون مركزية)) [٤٥٤] . وقد حدد عبدالملك مرتاض جماليات هذا الضمير وميزه من الضمير الغائب [٤٥٥] .

إن الأحداث التي تقدم من خلال وجهة نظر الراوي تمنح القاريء فرصة أكبر لتصديقها والاعتقاد بها ،أي تمنحه ((أكبر مقدار ممكن من الاحساس بالمشاركة)) [٤٥٦] . ولهذا النمط من السرد أشكالا متنوعة يمكن أن نحددها بـ:

أ- السرد الذاتي باستخدام صيغة ضمير المتكلم.

ب- السرد الذاتي باستخدام الرسائل.

ج- السرد الذاتي باستخدام صيغة الشخص الثالث.

وسنتحدث عن هذه الأشكال ، وكيفية توظيفها في النص الأسطوري.

أولاً: السرد الذاتي باستخدام صيغة ضمير المتكلم:

وفيه يضع الراوي نفسه مكان البطل ، يقدم الأحداث القابلة للتفسير والتأويل بصيغة ضمير المتكلم [٤٥٧] ، بمعنى أن الراوي يتحكم تحكما تاما ومباشرا بسرد الأحداث والوقائع وعرضها، وهو بالتالي ، لايؤثر على مدى استيعاب القاريء وفهم النص الذي يقرؤه ؛ لأن ((فهم القارئ واستيعابه للأحداث مرهون بما يقدمه الراوي من تفاصيل وتأويلات مختلفة)) [٤٥٨] .

---

(٤٥٢) ينظر: نظرية المنهج الشكلي : ١٨٩.

(٤٥٣) الصوت الاخر : ١٨٣.

(٤٥٤) في نظرية الرواية : ١٨٤.

(٤٥٥) ينظر: تفاصيل ذلك م٠ن: ١٨٤-١٨٥.

(٤٥٦) الوجيز في دراسة القصص : ١٥٠.

(٤٥٧) ينظر: القصة القصيرة عند سميرة عزام : ٣٣.

(٤٥٨) النقد التطبيقي التحليلي : ٨٧.

ومثل هذا الشكل نجده في أساطير مختلفة أبرزها (هلاك مدينة اور) السومرية. وتبدأ ((ببكائية للآلهة ننجال، آلهة مدينة اور ، تندب فيها مدينتها التي اتخذ الآلهة ، قرارا سماويا بتدميرها)) [٤٥٩] ، لذلك تعد هذه الآلهة الشخصية الرئيسة التي تدول حولها أحداث الأسطورة ، تقول فيها:

((جفا الرقاد وسادتي والاحلام ،
لأن الأسى المرّ قد قدِّرعلى أرضي وشعبي.
سعيت الى شعبي كما البقرة إلى عجلها،
فلم استطع نشله من الطين،
لأن الحزن والأسى قد قدِّرا عليها،
ستدمر اور فوق أساساتها،
ستفنى اور في مكانها،
حتى لو نشرت جناحي وطرت إليها))[٤٦٠] .

الى أن تقول :

((تم توجهت بتصميم الى المجمع قبل انفضاضه،
بينما كان آلهة الانوناكي جلوسا يتعاهدون.
جرجرت قدمي ، فتحت ذراعي
ذرفت الدموع أمام آن
بكيت بحرقة امام انليل
قلت لهما : عسى اور لاتدمر،
عسى مدينتي اور لاتدمر، قلت لهما.)) [٤٦١] .

وعلى هذا المنوال ، تمضي الآلهة ننجال في بكائيتها ، مستخدمة ضمير المتكلم / انا ، وهي باستخدامها هذا الضمير تحاول أن تكشف لنا عن رسالة واضحة مفادها : ((إن الإنسان قائم على الصيرورة والتبدل الدائم، والإنسان لا يكاد يطمئن إلى ثبات وديمومة رغده، حتى يحم عليه قضاء الالهة بغتة وهو غارق في لهوه ومتع حياته اليومية التي أمِن إلى

---

(٤٥٩) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٤.
(٤٦٠) م٠ن: ٤٥-٤٦.
(٤٦١) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٥-٤٦.

استقرارها. والدول والممالك لاتقوم وتزدهر فتصل أوج عزها حتى تأتي ساعة انحارها (كذا) .)) [٤٦٢] . فتنطلق من منظور الرؤية مع اور " الرؤية من الداخل" . فهو من نمط السرد الذاتي، فتكشف الآلهة / ننجال عن نفسها وأفكارها ، من خلال استخدام صيغة ضمير المتكلم الواردة في الأفعال: (سعيت/ نشرت/ توجهت/ جرجرت/ بكيت / قلت) وكذلك في الأسماء : (وسادتي / ارضي/ شعبي/ جناحي/ قدمي/ ذراعي) . كما أن هذا الضمير يأتي مقدراً في قولها : (فلم استطع) .

ثانيا: الرسائل

تعرف الرسالة بأنها : ((الخطاب المكتوب في غرض جزئي يبعث به صاحبه الى آخر)) [٤٦٣] . أو أنها بمفهوم أوسع ((الكلام المرسل من بعد ولذا كان لابد فيها من وجود طرف منتج لهذا الكلام بمستوى من المستويات الفنية هو المرسل ، وطرف متلق لهذا الانتاج هو المرسل اليه ، وطرف ناقل له هو المرسل أو الرسول)) [٤٦٤] . فهي تعبير عن الوعي الانساني في التاريخ، تسهم في ((إضاءة الحدث آو تقديمه مما تضمنه أحيانا من قرارات ملزمة التنفيذ. وهي بهذا تسهم أيضا في تأطيرالحدث) [٤٦٥] .

ولعلنا نكتشف في هذا النمط الأدبي أسلوبا مختلفا عن الأساليب التي ألفيناها في النصوص السردية ، فهذا النمط خال من السرد ؛ ذلك أنه لا يريد أخبارنا عن أحداث وقعت ، إنما يحكي عن أشياء كان من المفروض أن تكون ، لذلك فإن الصيغ الغالبة على هذا الخطاب هي : الإثبات ، الأمر ، النهي . وكلها صيغ تهدف الى الإبلاغ عن طريق التحليل والمناقشة من خلال هيمنة صيغة معينة الهدف منها الاقناع [٤٦٦] . لذلك كانت الرسائل ((تعطي القارئ انطباعات مستمرة وكثيرة لما يحدث ... فلدينا اتصال وثيق بين الماضي والمخزون في الذاكرة وبين الحاضر والمستقبل)). [٤٦٧] وربما وضح فيها الراوي أخبارا عن صورة الحال التي يعيشها [٤٦٨] .

---

(٤٦٢) م٠ن: ٤٨.

(٤٦٣) الاسلوب : ١١٣.

(٤٦٤) المعجم الادبي :١٢٢.

(٤٦٥) تحليل الخطاب الروائي : ٢٠٣.

(٤٦٦) ينظر:تحليل الخطاب الروائي : ٢٣٦.

(٤٦٧) فن الاقناع : ٨٧.

(٤٦٨) ينظر: الكلام والخبر : ١٥١.

وفي هذا النوع من الخطاب ((يغيب صوت الراوي نهائيا)) [٤٦٩] . ويلتزم السرد فيه بتطبيق ترابط في وحدات القصة من بداية ووسط ونهاية مع لحظة تنوير ونقطة التصعيد الحدثي [٤٧٠] ، وقد تعامل على انها رسائل حقيقية وليست متخيلة ، تتدخل في الحدث في لحظات معينة [٤٧١] .

وتمثل الرسائل منطوقاً فرديا خاصا بإحدى الشخصيات، ولها وظائف كثيرة ، فمن خلالها تستطيع الشخصية الكشف عن الحدث، وهي بحكم كونها وحدة منغلقة فإنها تتيح الفرصة لحصول انقطاع في استمرارية السرد [٤٧٢] . ويمكن أن تكون ((وسيطا تنتقل الينا الرواية من خلاله، وهي في نفس الوقت –كذا – عنصر من عناصر الحبكة. وهذا النمط هو أدقها وأكثرها تمرداً على التحليل))[٤٧٣].

ومن أبرز مميزات هذا النمط في النصوص الأسطورية:

١- إن الرسالة لاتصل مباشرة من المرسل الى المرسل اليه، وإنما يتم ذلك عن طريق وسيط يقوم بنقلها، وغالبا مايكون هذا الوسيط وزيرا أو رسولا للمرسل.

٢- اعتمادها أسلوب التكرار ، اعتمادا على شخصية المرسل اليه ، وأماكن إقامته، فتعدد الرسائل على لسان شخصية واحدة يكشف لنا، وبكل وضوح ((تعقد هذا الفرد أو فكره، وقدرته على ارتداء مختلف الأقنعة . وتبين الرسالة كذلك طريقة الشخصيات في إدراك الأحداث المروية))[٤٧٤] .

٣- التمهيد لها غالبا بعبارة الأخبار أو الإبلاغ / أخبر، أبلغ ، قل له ... وهذه الصيغ كلها ذات دلالة أكيدة على شفاهية الرسالة.

ولعل من أهم الرسائل الأسطورية :

١- رسالة الآلهة أنانا إلى الإله انليل، والإله ننا – س والاله انكي في أسطورة هبوط أنانا إلى العالم السفلي. ويكون وزيرها ننشوبر الوسيط الذي ينقل الرسالة الى المرسل اليهم، ومضمونها:

((ابك أمام انليل (وقل) :

" أيها الأب انليل ، لا تدع ابنتك الطاهرة تموت في العالم الأسفل،

لا تدع معدنك الثمين يغطيه تراب العالم الأسفل.

---

(٤٦٩) القصة القصيرة عند سيرة غرام : ٣٨.

(٤٧٠) ينظر: الشخصية الريفية في قصص يوسف ادريس القصيرة : ١٥٨.

(٤٧١) ينظر : الادب والدلالة : ٣٩.

(٤٧٢) ينظر: م٠ن: ٣٤-٣٥.

(٤٧٣) نظرية الرواية : ١٥٣.

(٤٧٤) الادب والدلالة : ٣٤.

لا تدع لازوردك الثمين يهشم الى حجر حجَّار

لا تدع بقستك تقطع الى خشب خشَّاب،

لا تدع العذراء أنانا تموت في العالم الأسفل)) [٤٧٥] .

وتتكرر الرسالة ثلاث مرات:

الأولى: إلى الإله انليل

الثانية: إلى الإله ننا – سن

الثالثة: إلى الإله انكي [٤٧٦] .

ويأتي السرد فيها ذاتيا لأن أنانا تتحدث فيها عن نفسها ولكن بأسلوب غير مباشر، وذلك عن طريق الرسائل مع الإشارة إلى نفسها بأوصاف معروفة، وعندما يحمل الرسول ننشوبر الرسالة، ويتوجه بها الى الإله انليل يجيب هذا الأخير بقوله :

((لقد طلبت ابنتي " العلى " لقد طلبت " الأرض السفلى"

لقد طلبت أنانا " العلى " لقد طلبت " الأرض السفلى"

ووصلت (؟) الى حيث نواميس العالم الأسفل ونواميس ...

فمن الذي .. ؟)) [٤٧٧] .

يتكرر الرد نفسه على لسان الإله ننا–سن [٤٧٨] ، وبذلك يرفض الالهان مساعدة أنانا وإخراجها من العالم الأسفل، فيما يأتي رد الاله انكي على النحو الاتي :

((ماذا جرى لابنتي ؟ إنني قلق !

ماذا جرى لأنانا ؟ إنني قلق !

ماذا جرى لملكة البلدان ؟ إنني قلق !

ماذا جرى لكاهنة السماء ؟ إنني قلق !)) [٤٧٩] .

---

(٤٧٥) عشتار ومأساة تموز : ١٨٨.

(٤٧٦) ينظر : عشتار ومأساة تموز : ١٨٨ ، وكذلك ١٩٤–١٩٥.

(٤٧٧) عشتار ومأساة تموز : ١٩٤ .

(٤٧٨) م٠ن: ١٩٥

(٤٧٩) م٠ن: ١٩٤.

ولنا أن نتساءل : إذا كانت الآلهة أنانا على يقين تام بأن الإلاهين / انليل وننا – سن لن يساعداها فلماذا لجأت اليهما ؟ لماذا لم تلجأ الى الإله انكي مباشرة، وتوفر على وزيرها ننشوبر هذا الجهد والعناء؟ ذهب البعض في محاولة الإجابة على هذا السؤال الى تعليل يتفق ونظرة السومريين للكون بالقول: ((فحيث تكون أنانا متأكدة من انكي سوف يعيدها الى الحياة، فلأنه الموكل بإيصال الماء – ماء الحياة – اليها، وهو وحده الذي يميز بين ماء الحياة وماء الموت ، بينما لايستطيع كل من " انليل " و " اننا" أن يفعلا شيئا لإنقاذها، والسبب واضح إذا علمنا أن (انليل) هو إله الهواء، وإن (ننا) القمر هو إله الضياء، و أن كلاً من الهواء والضياء لايخترقان الأرض إلى العالم السفلي.

أما بالنسبة للإله انكي ، فهو إله الماء وسيد الحكمة، وكونه موجودا على الأرض مثلما هو موجود في باطن الأرض (العالم السفلي) يسقي البذور الميتة التي تهبط الى العالم السفلي ويبعث فيها الحياة ، فتخرج من جديد لتستنشق الهواء والنور فوق الأرض)) [٤٨٠] .

ولنا وجهة نظر مختلف عن التعليل السابق، فأنانا بالرغم من يقينها التام بأن الإلاهين / انليل وننا–سن لن يساعداها ، لكنها لجأت اليهما باديء الأمر، لأنها لم تشأ أن تتجاوز صلاحيات الالهة، فالإله انليل كان يلقب بملك الآلهة وسيد الريح وسيد الأرض [٤٨١] ، وهو الذي يقرر مصائر الآلهة والبشر على حد سواء، لذلك سارت أنانا على وفق هذه الصلاحيات وابتدأت بالاله انليل بالرغم من معرفتها التامة بأنه سيخذلها. ولنا أن نتساءل مرة أخرى : عن الأسباب التي دعت أنانا لتوجيه ثلاث رسائل، وكان بإمكانها الاكتفاء برسالة واحدة وينتهي الأمر؟

ربما كانت الإجابة على هذا السؤال لها علاقة بما يمكن أن يسمى بسياسة الخطاب، فالخطاب الذي وجهته أنانا في الرسالتين : الأولى والثانية ، لم يلق جوابا شافيا، أو فلنقل كان الجواب سلبيا، مما أدى إلى موت الخطاب وعدم ديمومته ، فيما كتب للخطاب الثالث – الموجه الى الإله انكي – أن يبقى حيا ويدوم لأن الجواب عليه كان إيجابيا ، بمعنى أن أنانا على الرغم من علمها بأن الإلهين سيرفضان مساعدتها لكنها أصرت على مخاطبتها ، وكان الرد حاسما بأن نواميس العالم السفلي تمنع مثل هذا الطلب ، أما الإله انكي المعروف بحكمته ودهائه فهو الوحيد الذي يستطيع مساعدتها.

٢- رسالة إلاله انشار إلى الآلهة لخمو ولخامو في أسطورة (الخليقة البابلية) ، يقوم وزيره كاكا بإيصالها اليهما:

((أي كاكا ، انطلق وامثل امامهم،

انقل لهم ما أنا محدثك به :

" انشار ابنكم قد أرسلني إليكم

أوكلني أن أنقل إليكم مشيئة قلبه

---

(٤٨٠) الرحلة إلى الفردوس والجحيم :١٣٥

(٤٨١) ينظر المعتقدات الدينية في العراق القديم :٢١

فنعامة التي حملت بنا تكرهنا

إنها مهتاجة غضبى، وقد عقدت اجتماعا

فقصدها جميع الالهة.))[٤٨٢] .

والرسالة طويلة ، يكرر فيها انتشار الأحداث بكاملها، من عزم تعامة وإصرارها على قتال الآلهة الفتية واستنجاده بابنه آنو وحفيده انكي وتخاذلهما ، ثم رغبة مردوخ في أن تكون لكلمته قوة الآلهة جميعا. وهكذا تمضي الرسالة في سرد الأحداث، يتوجه فيها انتشار بسرد ذاتي يتحدث فيه عن نفسه.

٣- رسالة ننورتا إلى الإله انكي في أسطورة (انزو وسرقة ألواح القدر) يقوم سلاحه شارور بإيصالها اليه، ويدور مضمونها حول طلب ((ننورتا العون من اله الحكمة والمعرفة ليدله على طريقة تحقق له الغلبة على خصمه الذي لم يعد لكل الأسلحة المعروفة أي أثر عليه طالما كان يحمل الواح القدر في يديه)) [٤٨٣] . يقول ننورتا موجها كلامه الى سلاحه شارور:

((أخبر ذا الحكمة الواسعة بالفعاليات التي رأيتها

وبأن رسالة السيد كالآتي : إن ننورتا يحاصر

انزو و إن المقاتل ننورتا يحيط به غبار الدمار من كل مكان

لكنه عندما وضع السهم في القوس وشد عليه بقوة

وصوب السهم نحوه فإنه لم يقترب من انزو)) [٤٨٤]

٤- رسالة اينمركار إلى سيد أرتا في أسطورة (اينمركار وسيد آرتا) يقوم رسوله بإيصالها إلى سيد ارتا ، يقول اينمركار لرسوله:

((– " أيها الرسول بلغ سيد " ارتا " وقل له :

" سأجعل أهل تلك المدينة يولون الأدبار مثل الطير ... مثل الشجر،

" سأجعلهم يفرون كما يطير الطير ، الى العش المجاور له،

" سأجعلها (أي " ارتا " خرابا بلقعا كموضع...)

" سأجعلها تحتوي على التراب كمدينة حل فيها الخراب الشامل،

" " ارتا" ذلك الموطن الذي لعنه الاله " انكي " ،

---

(٤٨٢) مغامرة العقل الاولى : ٥٤.

(٤٨٣) سومر اسطورة وملحمة : ١٣٢ .

(٤٨٤) م٠ن: ١٣٣ .

" لأدمرن ذلك المكان واجعله موضع خرائب،

...

" ليتم أهل الجبال بناءه لي بموجب النواميس الالهية المقدسة،

" وليكن مزدهرا من أجلي كشجرة القبس

" وليجعلوه لي منبرا مثل " اوتو " لما يشرق...

" ويزينوا عتباته لي)) [٤٨٥] .

هذا هو مضمون الرسالة ، يتم السرد فيها بأسلوب ذاتي من خلال استخدام صيغة ضمير المتكلم الواضحة في أوائل الأفعال التي ابتدأ بها كل سطر شعري، وتتكرر على لسان الرسول الذي يوصلها الى سيد ارتا وفيها نجد تحولا في أسلوب السرد يتوضح في صيغة الضمائر، الانتقال من أنا إلى هو ، وعلى الرغم من أن الضمير (هو) يشير الى السرد الموضوعي، إلا أن السرد يبقى ذاتيا لأن الإشارة الحاصلة في استخدامه إنما تعود إلى المرسل / اينمركار . ويكون الحدث كله مسرودا بلسانه ، ولعل مايوضح هذا الكلام هو النقل الحرفي لما قاله في رسالته. والرسول يشير الى ذلك صراحة بقوله: " وهذا مايقوله لك مليكي " [٤٨٦] .

ثالثا: السرد الذاتي باستخدام صيغة الشخص الثالث:

وفيه يتداخل السرد الذاتي مع الموضوعي، حيث يلجأ الراوي الى استخدام ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، ثم ينقطع السرد للحديث عن شخص آخر بصيغة ضمير الغائب والعودة ثانية الى ضمير المتكلم ، ولاشك في ((أن اللجوء إلى هذا الأسلوب يمنح الشاعر مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها ، بحيث إذا لم يستطع أن يستقل بعدا معينا من أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معين فإنه يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر ..)) [٤٨٧] .

ويجب الأخذ بنظر الاعتبار ، إن السرد هنا يتم عن طريق السارد / المتكلم، أي أنه لايمكن أن يتم بعكس هذا الأسلوب، كأن يقوم السارد باستخدام ضمير الغائب أولا ثم ضمير المتكلم ، وتنطلق الرؤيا هنا من الداخل عبر شخصية مشاركة في النص أو مراقبة. ونجد مثل هذا الأسلوب في أسطورة تتعلق بزواج االانا، تقول الأسطورة على لسانها:

((جئت إلى بوابة أمي،

أسير في بهجة وسرور،

جئت الى بوابة ننجال،

---

(٤٨٥) من الواح سومر : ٧٤-٧٥.

(٤٨٦) م٠ن: ٧٦.

(٤٨٧) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : ٢١٨.

أسير في بهجة وسرور،
سوف يقصد أمي وينطق بالكلمة المنتظرة.
سوف يرش زيت السرو على الأرض،
هو الذي يتضوع عطرا،
وتبعث كلماته في قلبي الحبور،
سيدي هو الجدير بالحضن المقدس،
او ما شوغال آنا ، صهر الاله سن
السيد دوموزي هو الجدير بالحضن المقدس ...)) [٤٨٨] .

إن الراوي يتحكم ذاتيا في السرد ، ويتمثل في هيمنته عليه، باستخدام صيغة ضمير المتكلم، الواضحة في قولها: (جئت / أسير / أمي ...) لكنه يتحول فجأة وبانقطاع غير مقصود ، وعندما يتحول الراوي تلقائيا الى الحديث عن شخصية أخرى باستخدام صيغة ضمير الغائب المقدرة في الأفعال: (يقصد / ينطق/ يرش) ، سرعان مايتحول هذا الضمير المقدر الى ظاهر في قولها : (هو الذي يتضوع عطرا) ، ولكن هذا الضمير يثير نوعا من الشك في الشخصية المقصودة ، فتسارع أنانا إلى الكشف عن هذا الغموض بذكر شخصية هذا المعني، فتذكر أحد ألقابه / اوماشوغال انا لتتحول تدريجيا إلى الكشف عن اسمه الصريح/ دوموزي.

إذن ، فثمة خصوصية للسرد الأسطوري تفوق خصوصية السرد في النصوص الحكائية الأخرى، وهو سرد مقترن دوما بالعناصر التي تشكل خاصية النص الأسطوري ، فهو بنمطيه – الذاتي والموضوعي – وما تتفرع عنهما من أشكال وصور يكتشف – وعلى نحو واضح – عن الأساليب الفنية التي استخدمها الإنسان البدائي وهو في عقليته الساذجة تلك ، للتعبير عن كل مايحاول التعبير عنه ، وما السرد الأسطوري إلا أسلوبا من الأساليب المعبرة فنيا عن طموح الإنسان ومحاولته الكشف عن كل الأسرار التي تحيط به وبهذا الكون.

---

(٤٨٨) الاسطورة والمعنى، السواح : ١٥١.

الفصل الثالث

المبحث الثاني

التكرار: أشكاله وصوره في السرد الأسطوري

١- تكرار مفردة
٢- تكرار عبارة
٣- تكرار سطر شعري
٤- تكرار مقطع
٥- تكرار ضمني
٦- تكرار الصدارة

يمثل التكرار أحد المهيمنات الأسلوبية في النص الأدبي ، وهو في الاصطلاح الأدبي والبلاغي أن ((يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى)) [٤٨٩]، وكثيرا ما يقع هذا في الألفاظ من دون المعاني [٤٩٠] ، إذ إن إعادة اللفظة الواحدة أكثر من مرة في بناء القصيدة يوحي ((بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات مما يجعل ذلك التكرار مفتاحا في بعض الأحيان لفهم القصيدة)) [٤٩١] . وقد يضع في أيدينا ((مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر)) [٤٩٢] وبمعنى آخر أنه ((جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته حيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما ...)) [٤٩٣] .

ولم يكن التكرار موضوعا جديدا في البحث الأدبي ، إذ لجأ الكثير من الدارسين الجادين والواعين بضرورته الموضوعية إلى دراسته، وعده من ((الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري)) [٤٩٤] . فقامت أبرز المحاولات لدراسته،وان لم يُدرس لحد الآن دراسة مستقلة تأخذ بنظر الاعتبار مفهومه وأنواعه ووظائفه ودلالاته المادية والمعنوية، وقد كانت نازك الملائكة من الذين اضطلعوا بهذه المهمة، ولكن دراستها كانت متداخلة مع موضوعات أخرى [٤٩٥] . ومع ذلك ، فإن ما أشارت إليه، وما أشار إليه السابقون، يبقى ناقصا غير مكتمل ، ،فإن ((القائلين جميعا جاؤا هذه المسألة من غير طريقها النفسي الذي هو سبيل الإعجاز الفني في القرآن ، فكان كلام كل رجل منهم محتاجا لكلام من يعده، وظل كلام الأمس ينادي مقال اليوم ليسنده ..)) [٤٩٦] . على حد تعبير الخولي الذي تعرض لهذا الموضوع وعده واحدا من سبل الإعجاز النفسي في القرآن الكريم.

أما النقاد فلم يكن موقفهم واضحا،إذ اختلفت الآراء في تحديد هذه المواقف، بين مؤيد لهذه الظاهرة، وما يمكن أن تؤديه من دور هام في النص، وبين معارض لها

((فطائفة رأت فيه أهمية فيما يضيفه إليه من طاقات تعبيرية يمكن في ضوئها عده ظاهرة تستدعي البحث والدراسة ، وطائفة أخرى رأت إنها لاتشكل خاصية ذات قيمة كبيرة تدعو النقاد للكشف عن أشكالها ودلالاتها ووظائفها في الأدب عادة

---

[٤٨٩] معجم البلاغة العربية : ٦٨٨.

[٤٩٠] ينظر: اتجاهات الشعر في دولة المناذرة : ٣٦٤.

[٤٩١] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٣٣٨.

[٤٩٢] قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢.

[٤٩٣] م٠ن : ٢٤٣.

[٤٩٤] اللغة الشعرية عند حميد سعيد : ١٢٢.

[٤٩٥] لابد من الإشارة إلى أن دراسة الدكتور صميم كريم الياس الموسومة بـ (التكرار اللفظي – أنواعه ودلالاته قديما وحديثا) من الدراسات التي ركزت على نوع واحد من التكرار وهو اللفظي.

[٤٩٦] مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والادب : ٢٠٥.

والشعر خاصة...))[٤٩٧] وهذا التفاوت في هذه الآراء اثر سلبا على هذه الظاهرة ، فقلل من شأنها، وكان سببا في عدم الاهتمام بها اهتماما جديا . عندما يلجأ الأديب إلى التكرار فانه بذلك يحاول خلق عالم من الائتلاف وروح التشابه والمماثلة في التجربة التي يحاول التعبير عنها، فكلما ((تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة ...)) [٤٩٨] . فضلاً عن انه يمنح الكلام جمالية اكثر مما لو عبر عنه مرة واحدة، وقد يكون ((ناتجا عن حالة نفسية كثيرا ما يجريها المرء من غير تفكير أو تعمد ...))[٤٩٩] . وغايته في الأدب ((تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التركيب للجمل لتشكيل نغم موسيقي في الشعر أو النثر)) [٥٠٠] و ((ليزيد من تحفز السامع ونقل حالة الانفعال والفزع والخوف)) [٥٠١] . وبمعنى آخر ، فإن للتكرار وظيفتين [٥٠٢] :

الأولى : دلالية : بوصفه أحد الأسس الأسلوبية المهيمنة في النص السردي فإن له علاقة وثيقة بالدلالة النصية، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات النصية في شبكة مماثلة ، وهذه الوظيفة تعني بدراسة ((المعاني التي يؤديها المكرر وبالتالي البحث عن الدلالات الجديدة التي كشف عنها المحدثون ..)) [٥٠٣] .

أما الوظيفة الأخرى ، فهي نفسية : يعمل فيها التكرار على كشف الدوافع والحاجات النفسية ، وهو هنا مرتبط بالفكرة المسيطرة على المشاعر. وقد يؤدي وظيفة ((تجسيد المشاعر الإنسانية))[٥٠٤] .

وتختلف دلالاته من جملة إلى أخرى، فاستخدام الأديب لهذه الظاهرة لا يأتي اعتباطا أو لمجرد خلق تراكم لغوي لافائدة منه ، بل إن ((كل تكرار يحمل إضافة إلى المعنى الذي تتضمنه الجملة الأصلية ويختلف تكرار هذه الجملة في الأوضاع المتتالية اختلافا بينا عن الدلالة الأولى، فكل جملة تدخل في الاعتبار على إنها إشارة مستقلة بذاتها ، هي في الواقع قابلة حسب السياقات التي تستعمل فيها لان تحمل دلالات تختلف فيما بينها كل الاختلاف)) [٥٠٥] . لذلك فقد درس المعاصرون دلالات التكرار أولوها عنايتهم الفائقة إلى جانب الدراسة الشكلية والوظيفية للتكرار.

---

(٤٩٧) التكرار اللفظي – انواعه ودلالاته قديما وحديثا : ١٠٥.

(٤٩٨) تحليل الخطاب الشعري : ٣٩.

(٤٩٩) دروس في البلاغة وتطورها : ٢٦٢.

(٥٠٠) اتجاهات الشعر في دولة المناذرة : ٣٦٤.

(٥٠١) م٠ن : ٣٦٤.

(٥٠٢) ينظر: اللغة الشعرية عند حميد سعيد : ١٢٣.

(٥٠٣) التكرار اللفظي : ١١٠.

(٥٠٤) الرحلة الى الفردوس والجحيم في اساطير العراق القديم : ١٧٦.

(٥٠٥) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ١١١.

ولم يكن وعي الإنسان البدائي – آنذاك – خلال الألف الثالثة ق . م ليسمح بتدوين النتاجات الأدبية، فالكتابة المسمارية في هذه الفترة ((لم تزل في بدايتها وبطورها الصوري الذي لا يساعد على تدوين الأدب أو التاريخ ..)) [٥٠٦] وبمجرد ما أصبحت الكتابة قابلة للتدوين فإنها اقتصرت على تدوين الأخبار الملكية والعقود التجارية ، أما النصوص الأدبية التي أبدعتها المخيلات الخصبة في تلك المرحلة فقد تم إبداعها وانتاجها في أزمان تسبق زمن تدوينها ، وماكان عليه لكي يحافظ على هذه النصوص سوى أن يرويها شفاها، فالأدب القديم كان ((شيئا يقص ولم يكن شيئا يقرأ بصمت – فقد كان له وجود حقيقي فقط عندما يقص – ربما بمصاحبة ممثل – أمام الجمهور – وانه طالما كانت الحضارة السومرية حية تماما فان أدبها كان ينقل شفاها من راوية مقتدر – ربما يعمل في البلاط أو المعبد – إلى تلاميذه. ولم يكن هناك حاجة لتدوين مثل تلك التآليف)) [٥٠٧] .

وبما أن الأساطير تصنف ضمن الأدب الذي تعود جذوره إلى الإنشاد والرواية الشفوية، فان المنشد كان يلجأ إلى إعادة بعض الأبيات وتكرارها، وربما بعض المقاطع، ليستعيد إلى ذاكرته ما سينشده في الأبيات اللاحقة [٥٠٨] . فكان أن عد التكرار خاصية مهمة في أدب العراق القديم ، وله أهمية كبرى في توكيد المعنى الذي يطمح الأديب إيصاله إلى المستمع ، وهو ((لا يخلو من فائدة للباحث في النصوص المسمارية إذ يساعد ذلك على ترميم الأجزاء المفقودة عندما يكون النص مخروما في بعض مواضعه، وهي ظاهرة كثيرة الحدوث في ألواح الطين))[٥٠٩].ومع هذه الفائدة ،فإن التكرار قد يكون مملا لاسيما إذا تكرر البيت الشعري أو المقطع اكثر من مرة واحدة [٥١٠] . وقد اتخذ التكرار في الأساطير أشكالا وصورا كبيرة أبرزها :

١- تكرار مفرده
٢- تكرار عبارة
٣- تكرار سطر شعري
٤- تكرار مقطع
٥- تكرار وصفي

---

(٥٠٦) طبيعة الادب السومري : ٢٤.
(٥٠٧) ينظر : مقدمة في ادب العراق القديم : ٣٣.
(٥٠٨) عظمة بابل : ٤٩٩.
(٥٠٩) ينظر : مقدمة في ادب العراق القديم : ٤٥.
(٥١٠) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ٦٣.

وقد أشار الباحث محمد كنوني في دراسته عن اللغة الشعرية إلى وجود أشكال أخرى من التكرار،فهناك تكرار الصدارة ، ويعني به تكرار كلمة في نهاية الصدر الأول وبداية الصدر الثاني[٥١١]، وسمي هذا النوع من التكرار عند القدماء بـــ ((تشابه الأطراف)) [٥١٢]. وهناك تكرار الاشتقاق[٥١٣]،يكون فيه الأديب ملزما بتكرار كلمة مشتقة من كلمة سابقة في السطر الشعري. ويسمى بالجناس الاشتقاقي ((وهو في حقيقته تكرار ليس بذات اللفظ وانما بما يشتق منه)) [٥١٤] . وجاءت هذه الأشكال بنسب متفاوتة في كل نص، ويمكن أن نقف على نسبته من خلال ملاحظة الجدول الآتي:

ت	النص الأسطوري	تكرار مفردة	تكرار عبارة	تكرار سطر	تكرار مقطع	تكرار ضمني	تكرار الصدارة
١	انليل وننليل	١٣,٧	٧٥,٤		١٣,٧		
٢	انكي ينظم العالم		٦٠	٤٠			
٣	انكي وانانا	٤٠,٤	٣٩,٢	١٧,٨	٢,٣		
٤	ارض دلمون(الجنة السومرية)	٥٢,٢	١٥,٩	٣١,٨			٤,٣
٥	الخليقة البابلية	٣٨,٨	٤١,٦	٥,٥	٣,٨		
٦	انليل والعاصفة	١٥,٣	٢٣,٠	٦١,٥			
٧	خلق الفأس	٤٥	٤٥	١٠			
٨	هبوط انانا إلى العالم السفلي	١٨,٢	٢١,١	٤٩	١١,٥	١,٩	
٩	سرقة ألواح القدر	٢٧,٢	٤٠,٩		٣١,٨		
١٠	هلاك مدينة اور		٢٥	٧٥			
١١	الطوفان	٦٧,٣	٨,١	٢٤,٤			
١٢	جلجامش وارض الأحياء	٣٣,٣	٣٣,٣	١٦,٦	١٦,٦		
١٣	جلجامش وانكيدو والعالم الأسفل	٢٣,٨	١٦,٤	٥٣,٧	٥,٩		
١٤	ايرا (اله الطاعون)		١٠٠				
١٥	آدابا (الجنة البابلية)	٦٨,٤	٢١,٠		١٠,٥		
١٦	ايتانا والنسر	٣٢,٢	٢٢,٥	٣٢,٢	١٢,٩	٦,٠	
١٧	زواج انانا ودوموزي	١١,١٣	٢٧,٧	٦١,١			

(٥١١) ينظر : اللغة الشعرية : ١٣٠.

(٥١٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن : ٥٢٠.

(٥١٣) ينظر: اللغة الشعرية : ١٣٢.

(٥١٤) جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٥٥.

١٨	رحلة اله القمر إلى نفر	٢٢,٩	٣٩,٥	٣٧,٥			
١٩	انانا والبستاني			٦٠	٤٠		
٢٠	وجع الأسنان	٦٦,٦	٣٣,٣				١١,٧
٢١	لهار واشنان	٦٣,٤	٣٦,٥				
٢٢	نرجال وايرشكيجال	٥٠		٥٠			

إن الصور السابقة هي الأشكال الغالبة في النصوص الأسطورية، لذلك سنقف عندها اخذين بنظر الاعتبار إن الاستشهاد بنص واحد لكل شكل لايعني اقتصار الأساطير عليه بل أن ثمة نصوصا كثيرة لكل شكل لا يسع المجال لذكرها كلها.

١- تكرار مفردة (كلمة) :

تكرار خاص بلفظة معينة، اسما كان أم حرفا، يلجأ إليه الأديب محاولة منه في حصر الحدث الأسطوري بالمكرر، ومثل هذا النوع من التكرار يكون أحيانا في بداية السطر الشعري كالذي نجده في أسطورة (انليل وننليل) السومرية :

((انظر إلى (نيبور) عماد السماء والأرض (هي) [...]

انظر الى (نيبور) المدينة

ترى أسوارها العالية ، مدينة [...]

ترى نهرها الرقراق أيد سالا

ترى رصيفها كاركورانا ، حيث ترسو السفن

ترى بولال نبعها الصافي

ترى ادنونبرو ، جدولها العذب

هناك انليل فتاها الفض

هناك ننليل فتاها الشابة

هناك ننبارشيكونو سيدتها العجوز)) [٥١٥] .

فنجد في هذا النص تكرار كلٍ من (ترى) خمس مرات ،و(هناك) ثلاث مرات ، إذ اقتضى تنوع الأمكنة وتذبذبها من مكان إلى آخر تكرار الفعل (ترى) لشد انتباه القارئ ألي هذه الأمكنة ،كما إن تكرار اسم الإشارة (هناك) عمل على زيادة الالتفات إلى الأماكن المتنوعة من جهة، وتخصيص كل مكان بشخصية معينة من شخصيات الأسطورة وتواجدها في مكان آخر هو (ادنونبردو) من جهة أخرى.

---

[٥١٥] مغامرة العقل الاولى : ٣١-٣٢.

وقد تتكرر اللفظة في نهاية السطر الشعري كما في تكرار (اريدو) في أسطورة (آدابا) البابلية:

((كان خبازا يقدم الخبز لاريدو
كان يقدم الطعام والماء كل يوم لاريدو
...
كان يشرع مركبه ويصطاد السمك لاريدو
في تلك الأزمان آدابا ابن اريدو ...)) [٥١٦] .

وتتكرر الكلمة في اسطر شعرية متوالية – وهو الشائع – فنجد ذلك على سبيل المثال في أسطورة (هبوط انانا إلى العالم السفلي) السومرية بكثرة . كتكرار كلمة (النواميس) ست مرات [٥١٧] ، و(الفتى) خمس مرات [٥١٨] ، أكثرها تكرارا كلمة (الكالا) إشارة إلى شياطين العالم السفلي حيث تكررت سبع مرات متوالية [٥١٩] . فضلا عن تكرارها في اسطر أخر بصورة منفردة.

إن كثرة تكرار المفردة الواحدة في بداية السطر الشعري أو في نهايته ربما يرجع إلى ((أن هذين الموضعين اكثر قدرة على التأثير وشد الانتباه، لان القارئ قد لا يلفت نظره تكرار كلمة في وسط البيت مثلما يلفته تكرارها في أوائل البيت أو آخره حيث تشد المتلقي وتستدعي انتباه الذهن لديه)) [٥٢٠] .

ولا يقتصر هذا النوع من التكرار على الأسماء والأفعال بل قد يتعدى إلى الأدوات والحروف على نحو لافت للنظر، فتكرار أداة الاستفهام (هل) في أسطورة الطوفان البابلية :

(("هل نشيد بيوتا لا يدركها الفنا؟
" وهل نعقد ميثاقا لا يصيبه البلى؟
" هل يقتسم الاخوة ميراثهم ليبقى [دهرا]
" وهل ينزع الحقد في الأرض دواما

---

(٥١٦) مغامرة العقل الاولى : ١٩٥.
(٥١٧) ينظر: عشتار ومأساة تموز : ١٨٧ و ١٩٠.
(٥١٨) ينظر : م.ن : ٢٠١-٢٠٢.
(٥١٩) ينظر: م.ن : ٢٠١-٢٠٤.
(٥٢٠) التكرار اللفظي : ١٢٩.

" هل يرتفع النهر ويأتي بالفيض أبدا)) [٥٢١] .

إن مثل هذا التكرار اقتضته طبيعة الحدث المأساوي الذي عاشه كلكامش وهو في رحلته بحثا عن الخلود، ولكي يأخذ اوتونابشتم دور الناصح الأمين والمقنع في الوقت نفسه ، استدعى تكرار كلامه توكيدا. فجاء تكرار أداة الاستفهام (هل) في بداية كل سطر شعري محاولة منه لاقناع الآخر / كلكامش وبان ما يطلبه مستحيل ، كما إن اختلاف الأفعال (بنينا – ختمنا – يقتسم – ينزرع – يرتفع) مع تعدد المستفهم عنه، كان سببا مباشرا في تكرار الأداة، أما تكرار علامة الاستفهام الواردة في نهاية كل سطر فما هو إلا شكل أسلوبي فرضته طبيعة الأسئلة الاستفهامية الموجهة إلى كلكامش مؤكدا إن كل سطر شعري قائم بنفسه، وهي لعبة سردية تسلط الأضواء على اشتراك الاثنين / اوتونابشتم وكلكامش في المشهد الأسطوري. الأول من خلال توجيه الأسئلة التي تتطلب أجوبة مقنعة من الآخر – وهي مفقودة ضمنا – أما تكرار حرف العطف (الواو) فله دلالة أكيدة، وتكرارها بهذا الشكل إشارة إلى استمرارية الحدث، وبقاء الأفق النصي مفتوحا على صيغة الاستفهام بمعنى إن تتابع الأسئلة واستمراريتها من دون قطع، مع عدم وجود جواب لها يشير إلى حالة من التماهي والاندماج مع النغمة الترددية للأسئلة ، وهو ما يؤكد على أن النص قائم بحد ذاته ، وانه مكتف بنفسه من دون الحاجة إلى التفكير بإيجاد أجوبة مقنعة لان الجواب في الأصل موجود لكنه مغيب لفظا.

وتكررت الأدوات الأخرى مثل (يا) مرتين في الأسطورة ذاتها تأكيدا على المنادى ، أما تكرار (لا) عشر مرات في أسطورة الجنة السومرية، و (لم) ثلاث مرات فما هو الازيادة التأكيد على نفي الحدث الذي تعمل الأداتان على تعميقه [٥٢٢].

٢- تكرار عبارة :

نوع شائع في الأساطير ، مرتبط بالحالة النفسية للشاعر ، إذ تتكرر عبارة معينة في بداية السطر الشعري، وهذا ((يؤكد المعنى الذي يريده الشاعر ويشوق المتلقي لمعرفة ما بعد العبارة المكررة))[٥٢٣] .

وقد تتكرر العبارة في نهاية السطر الشعري ، ومثل هذه العملية تخضع للجو النفسي الذي يعيشه الشاعر من جهة ، ولأهمية العبارة المكررة من جهة أخرى . وقد يتمثل التكرار في جملة اسميه أو فعلية [٥٢٤] .والفعلية اكثر تكرارا. ومرد ذلك – في نظر الباحثة – يعود إلى إن الأسطورة حكاية قائمة على حدث معين، والحدث هو ((الفعل أو الحادثة التي تشكلها حركة

---

(٥٢١) كلكامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٥.

(٥٢٢) ينظر : من الواح سومر : ٢٤٤ –٢٤٥.

(٥٢٣) التكرار اللفظي : ١٣١.

(٥٢٤) ينظر: توظيف الاسطورة في القصة العراقية القصيرة : ١٠٨.

الشخصيات)) [٥٢٥] . لذلك يُشكل تكرار صيغ الأفعال اكثر من صيغ الأسماء وغالبا ما تأتي الأفعال منفية كما في تكرار عبارة (لم يكن ولم يولد) في أسطورة (الماشية والغلة) السومرية:

((" ولأن اسم " اشنان " آلهة الغلة لم يكن وقد وجد ، ولم يخلق بعد،

" ولان " اوتو " (آلهة اللباس) لم تكن خلقت ،

" ولم يكن شيد للآلهة ": آتو " معبد وحرم،

" ولم تكن النعجة في الوجود ، ولم يولد الحمل،

" ولم تكن السخلة، ولم يولد الجدي،

" ولم تلد النعجة حمليها،

" ولم تلد السخلة اجداءها الثلاثة.)) [٥٢٦] .

تشـــير دلالة التكرار هنا إلى تأكيد العدم، وزوال صـــفة الوجود على الموصـــوف ، (فلم) أداة تنفي الحدث القائم، والفعل (يكن) دلالة على حصول أو وجود الشيء، وارتباط كليهما / الأداة والفعل ، اخرج الفعل من معناه، أزاحه إلى معنى آخر ، أي أن ارتباط الأداة (لم) بالفعل (يكن) أدى إلى نقض حصول الفعل.

وفي أسطورة الجنة السومرية (أرض دلمون) تتكرر عبارة (إن هذا النبات هو) سبع مرات، وهو تكرار يشير إلى عدد النباتات التي خلقتها الآلهة الام / ننخرساج، أكلها انكي فكان سببا في اللعنة التي أصابته، وكاد يموت بسببها ، فيما تتكرر مجلة (واقتطفه له فأكله) ثلاث مرات ، وجملة (قطعه له فأكله) أربع مرات [٥٢٧] .

وقد يأتي هذا النوع من التكرار بصورة غير منتظمة فقد يأتي متسلسلاً، متتابعاً، وقد يأتي بصورة متفرقة، فنجد في أسطورة (ايرا) البابلية تغييرا طفيفا في اسطر شعرية معينة، وهذا التغيير خاص باختلاف الموصوف في كل سطر :

((ايرا أيها الجليل

قد سقيت التقي الردى

كما سقيت الضال الردى

قد سقيت الخاطئ الردى

كما سقيت الطاهر الردى

قد سلبت حياة من رفع الأضاحي للآلهة.

---

[٥٢٥] دراسات في نقد الرواية : ١٤٣.

[٥٢٦] من الواح سومر : ٢٠١-٢٠٢.

[٥٢٧] ينظر : م.ن : ١٤٧.

وسلبت حياة حاشية الملوك ورجالهم.

سلبت حياة كبير القوم

وسلبت حياة الفتاة الفضة))[٥٢٨] .

فتكرار عبارة (سقيت ... الردى) و (سلبت الحياة ...) إنما يأتي من باب المساواة بين شرائح المجتمع آنذاك ، فايرا(اله الطاعون) أصدر حكمه بالفتك بالناس جميعا، من دون تمييز بين الصالح والطالح، بين من قدم الأضاحي للآلهة وبين من لم يقدم ، بين كبير القوم والفتاة الغضة وهلم جرا – وهذا الاختلاف في شرائح المجتمع كان سببا في إجراء بعض التغييرات على العبارة المكررة.

٣- تكرار سطر شعري:

قائم على أساس تكرار السطر الشعري اكثر من مرة بشكل متوال أو متفرق، وقد تحذف منه كلمة ، أو تضاف إليه كلمة ، وهذا لا يؤثر مطلقا على فهم السطر الشعري ودلالته، بل قد يزيدهما وضوحا وفهما اكثر ، وقد تضفي الكلمة المضافة جمالية نسبية للسطر . ولعل اكثر الأمثلة وضوحا على ما نقول ما نجده في أسطورة (كلكامش وأرض الأحياء) :

((إلى ارض الأحياء، تاق السيد إلى السفر،

إلى ارض الأحياء ، تاق جلجامش إلى السفر)) [٥٢٩] .

ونجده كذلك في الأسطورة الخاصة بدوموزي وزواجه من الآلهة انانا:

((في الليلة الفائتة عندما ، أنا الملكة ، كنت أشع نورا

في الليلة الفائتة عندما ، أنا ملكة السماوات ، كنت أشع نورا))[٥٣٠].

وكذلك في أسطورة أنانا وشجرة الخالوب:

((في الأيام الخوالي ، في الأيام الخوالي الغائرة في القدم

في الليالي الخوالي، في الليالي الخوالي الغائرة في القدم

في الأيام الخوالي، في الأيام الخوالي الغائرة في القدم

بعد الأيام الخوالي، خلقت جميع الأشياء الضرورية

---

(٥٢٨) مغامرة العقل الاولى : ١٦٣.

(٥٢٩) كلكامش – ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٢.

(٥٣٠) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١٥٠.

بعد الأيام الخوالي، نظمت جميع الأشياء الضرورية)) [٥٣١] .

فهذه بعض النماذج من التكرار الحاصل في السطر الشعري الذي يأتي بصورة متوالية، أما التكرار الحاصل في السطر الشعري بصورة منفصلة، فنجد ذلك في تكرار السؤال الموجه من النسر إلى ايتانا:

((يا صديقي ، انظر كيف هي البلاد ؟)) [٥٣٢] .

إذ يتكرر هذا السطر أربع مرات، وتعتقد الباحثة إن مثل هذا التكرار هنا واجب، فالصعود إلى الأعلى يستوجب العبور من باب إلى آخر، وهذا بالتالي سيؤدي إلى بعد المسافة بين الأرض والسماء، وكلما ارتفع النسر ألي الأعلى، أضحت الأرض بعيدة عنه ، وبالتالي صغيرة في نظر آدابا وهو على ظهر النسر، وتكرار هذا السؤال جاء لابراز الحالة النفسية المتأزمة التي يمكن أن تثيرها عملية الصعود إلى الأعلى، وهو ما تسميه الجوراني بـــ (رموز التعالي) [٥٣٣] وهو صعود مستمر أعقبه سقوط مستمر، لان عملية الصعود والهبوط ماهي إلا عملية انتقال من مرحلة اللاوعي/ فقدان الصلة بالأرض إلى مرحلة الوعي/ استعادة هذه الصلة. وهذا يرمز إلى حقيقة مثلى لاغبار عليها، وهي أن الأرض هي المستقر الثابت للإنسان، وايتانا كان من البشر لذلك كانت النتيجة الطبيعية لهذا الصعود هو سقوطه وعودته إلى مستقره الأزلي / الأرض .

ومن اكثر الأمثلة وضوحا على هذا النوع ما نراه في أسطورة (انليل والعاصفة) السومرية وتكرار السطر الشعري (والناس ينوحون) أربع عشرة مرة بعد كل سطر شعري [٥٣٤] ، وتكرار السطرين في أسطورة (زواج انانا ودوموزي)[٥٣٥] ، وهذه الأسطورة قائمة على الحوار المتبادل بين انانا وشقيقها اوتو / اله الشمس . يأتي التكرار فيها بصيغة استفهامية ، فيما يكون الجواب مكررا مرتين ، ومن المألوف في هذا النوع من التكرار ان يجري بعض التغيير على مفردات السطر الشعري وهو شائع وكثير، فنجد ذلك في أسطورة (الطوفان) البابلية، وأسطورة (ايتانا) وأسطورة (كلكامش وانكيدو والعالم السفلي)، ونقرأ في أسطورة (رحلة اله القمر ننا (سين) إلى نفر):

((بسرور فتح البواب ، بسرور ،
بسرور فتح البواب البيت
كلكل " ذو المفتاح " فتح بسرور
البواب فتح البيت بسرور
" ذو المفتاح " فتح البيت

---

(٥٣١) انانا جلجامش وشجرة الخالوب : ٣٨.

(٥٣٢) الرحلة الى الفردوس والجحيم : ٢٤٣-٢٤٤.

(٥٣٣) م٠ن : ١٧٧.

(٥٣٤) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٢٢٦-٢٢٧.

(٥٣٥) ينظر : عشتار ومأساة تموز : ٨٩و ٩٦.

البواب فتح البيت بسرور)) [٥٣٦] .

٤- تكرار مقطع :

وهو من اصـعب الأشـكال نظرا ((للطبيعة الطويلة لهذا التكرار، الذي يمتد إلى مقطع كامل، فانه يحتاج إلى وعي كبير من الشـاعر، ولضـمان نجاحه لابأس في أن يعمد الشـاعر إلى تغيير طفيف على المقطع المكرر))[٥٣٧] . وهذا التغيير الحاصل في بعض المقاطع المكررة يعود إلى أن ((القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه

مكررا في مكان آخر من القصـيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واعٍ أن يجده كما مر به، ولذلك يحس برعشـة من السرور حين يلحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وان الشاعر يقدم له حدود ما سبق لونا جديدا)) [٥٣٨] .

ويتمثل هذا النوع في التكرار الحرفي لمقطوعات طويلة من السـرد والمحاورة وصـيغ التحية، ونظرا لطول المقاطع المكررة وكثرتها سنحاول تحديد صيغها ، ثم نقف عند مقطع مكرر واحد ، فنجد ذلك في :

أ- أسطورة هبوط أنانا إلى العالم السفلي:

١- نص رسالة انانا التي حملها ننشوبر إلى الآلهة / أربع مرات.

٢- صيغ المحاورة الدائرة بين أنانا ونيتي / سبع مرات.

٣- إجابات الآلهة للوزير ننشوبر / ثلاث مرات.

٤- صيغ المحاورة بين الكالا / شياطين العالم السفلي وانانا أثناء رحلة البحث عن دوموزي/ خمس مرات.

ب- أسطورة الخليقة البابلية : حيث يتكرر المقطع الأخير من اللوح الأول على لسان:

١- أيا / في بداية اللوح الثاني.

٢- انشار / في اللوح الثالث.

٣- يتكرر كلام مردوخ إلى جده انشار في نهاية اللوح الثالث.

ج- أسطورة أنانا والبستاني : إذ تتكرر أحداث الأسطورة وكما يلي:

١- الأسطر ٣٨/١ على لسان الراوي.

٢- الأسطر ٣٩/ ٧٣ على لسان الشخصية / الابن.

٣- يتكرر السطران ٣٢/٣١ ثلاث مرات:

أ- على لسان الراوي

---

(٥٣٦) سومر اسطورة وملحمة : ٩٨.

(٥٣٧) التكرار اللفظي : ١٣٤.

(٥٣٨) قضايا الشعر المعاصر : ٢٣٦.

ب- على لسان البطل

ج- على لسان الأب

أن الأسطورة عموما تؤكد على ((مسألة الانتقام ... انتقام أنانا من الذي ارتكب معها الفعل الجسدي أثناء نومها)) [٥٣٩] .

د- أسطورة آدابا (الجنة البابلية) :

يتكرر الحدث كما تنبأ به (آيا) عند صعود آدابا إلى السماء ، حيث يتكرر مشهد استدعاء الآلهة / آنو لآدابا ومقابلته للإلهين / تموز ونينكيزيدا له، واستفسارهما عن سر الحالة التي هو عليها وتوسطهما له لدى آنو ثم إحضار طعام الحياة وماء الحياة له / مرتين.

هذه بعض المقاطع الأسطورية التي تكررت اكثر من مرة، وسنقف عند أسطورة (انزو وسرقة ألواح القدر) لنستدرك فيها التكرار الحاصل في المقطع الأسطوري.

بعد أن يقوم انزو بسرقة ألواح القدر الموجودة في غرفة الإله انليل، وفقدان هذا الأخير سلطانه وهيبته، يطلب رئيس الآلهة / آنو من ادد / اله البرق والصواعق أن يقوم بمصارعة انزو واسترداد الألواح فيخاطبه مادحاً بقوله:

((أدد ! أيها الصنديد ! ادد ! أيها الضاري !

يامن صولته لاترد

اضرب انزو بالصاعقة – سلاحك

وسيكون اسمك معظما في مجلس الآلهة العظام

ولن يكون لك ند بين إخوانك الآلهة

سوف تبنى لك المعابد

وتقام لك مراكز الطقوس والشعائر في جهات العالم كله

وتدخل طقوسك معبد أي – كور

فأظهر شجاعتك أمام الآلهة وسيكون اسمك قويا معززا

(لكن جواب ادد جاء مخيبا لامال أبيه وللآلهة جميعا عندما قال:)

يا ابتي ! من ذا الذي يستطيع أن ينطلق إلى جبل يتعذر بلوغه؟

ومن من الآلهة – أبنائك يقدر على قهر انزو

لقد ظفر بألواح القدر وأخذها لنفسه

---

(٥٣٩) الغابة والفصول : ٧٧.

واستولى على سلطات انليل فأضحت الطقوس والشعائر مهجورة

ثم طار انزو بعيدا وراح إلى مخبئه

لقد حل قوله محل قول الإله دور – أنكى

فما عليه إلا أن يأمر ، وكل من يلعنه انزو يمسخه طينا)) [٥٤٠] .

يتكرر هذا المقطع مرة أخرى، يخاطب فيه آنو الإله كيرا، ومن بعده شارا ابن عشتار ، ويتكرر جوابهما أيضا من دون أدنى تغيير، ويتكرر مرة رابعة يخاطب فيه انو ننورتا فينصاع هذا لرغبة أبيه الآلهة/ آنو ، ويصرع زو ويسترد ألواح القدر ويسلمها إلى انليل، فينفذ آنو وعده ، ويصبح ننورتا إلها لانظير له وتبنى له المعابد وتشاد الهياكل لعبادته ويعلو اسمه وتصبح كلمته النافذة. مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم تكرار الجواب، لان تخاذل (كيرا وشارا) وجبنهما استوجب تكرار الجواب الذي تمثل به ادد، أما ننورتا فكان محاربا بطلا لا يخشى النزال، فاستطاع قهر انزو واسترداد الألواح.

وإذا كان التغيير واضحا وبسيطا في الأشكال السابقة، فان المؤلف هنا ملزم بإجراء بعض التغييرات لكي ((يفاجأ القارئ ويبعده عن الإحساس بالرتابة الذي يمكن أن يتولد لو أعاد الشاعر المقطع نفسه دونما تغييره، ولاسيما إذا كان المقطع طويلا يمتد إلى سطور شعرية عدة . كما إن هذا التغيير يمضي بالقصيدة إلى آفاق رحبة بحيث يتمكن الشاعر من التعبير عن أفكاره الأساسية حتى تبدو اكثر عمقا واصالة ..)) [٥٤١] . وهذا التغيير قد نجده في اختلاف صيغ الضمائر من هو ـــــ أنا أو أنت ــ أنا ، وقد يكون التغيير في صيغة الفعل نفسه أو في الاسم . وهذا التغيير يأتي حسب ما تقتضيه النص الإشاري والدلالة السردية لصيغة الضمائر.

٥- تكرار ضمني :

قد يتكرر المقطع اكثر من مرة مع حدوث تغيير فيه ، ويُطلق على هذا النوع بالتكرار المتضمن إعادة بعض الصيغ الوصفية [٥٤٢] . وسنسميه بالتكرار الوصفي، لأن الغاية منه إما أن تأتي جمالية أو وصف لحالة نفسيه، وفي كل الأحوال فان الوصف فيه واضح جدا، كالذي نجده في تكرار ارتداء انانا لزينتها وهي على وشك النزول إلى العالم السفلي، فالأبيات (١٤،٢٥) تكررت مرتين ، الأولى : على لسان الراوي ، والأخرى على لسان نيتي:

((لقد تزينت بسبعة " نواميس" .

وجمعت " النواميس " ووضعتها في يدها،

كل " النواميس" كانت موضوعة (؟) عندقدمها

---

(٥٤٠) سومر اسطورة وملحمة : ١٢٩.

(٥٤١) التكرار اللفظي : ١٣٦.

(٥٤٢) ينظر : الرحلة الى الفردوس والجحيم : ١٧٥.

وضعت على رأسها الشوكارا (Sugarra) ، تاج السهل،
صففت (؟) على جبينها خصل [الشعر] ،
أمسكت بيدها ذراعا ومقياسا من اللازورد،
شدت حول عنقها خرزات صغيرات من اللازورد
علقت على صدرها (توائم" من حجر النونز (Nunuz)
وضعت حول معصمها سوارا من الذهب،
شدت حول صدرها درع – " يا رجل تعال ! تعال ! "
كست جسمها بثوب بالا (Pala) ، ثوب السيدات،
زوقت عينيها بدهان – " سيأتي (الرجل) ، سيأتي))[٥٤٣] .

وتأتي الأسطر (١٠٠-١١١) تكرار للأسطر السابقة، وهي على لسان نيتي يصف فيها انانا وزينتها لأختها ايرشكيجال، ملكة العالم السفلي. [٥٤٤]

وقد يأتي هذا التكرار على شكل مقاطع سردية خالية من الوصف ، ونجد ذلك في أسطورة (ايتانا):

((وعند أول فرسخ مضاعف سقط
فهوى النسر وتلقاه على ظهره
عند فرسخين مضاعفين سقط
وهوى النسر وتلقاه على ظهره
عند ثلاثة فراسخ مضاعفة ، سقط
وهوى النسر وتلقاه على ظهره.)) [٥٤٥] .

ونجد اثر هذا النوع من التكرار في أسطورة انكي وأنانا:

((انكي وأنانا شربا البيرة معاً
شربا مزيدا من البيرة معا.
شربا مزيدا ومزيدا من البيرة معا .
بالأكواب البرونزية الطافحة بالشراب،

---

(٥٤٣) عشتار ومأساة تموز : ١٨٧.

(٥٤٤) ينظر : م.ن ١٩١.

(٥٤٥) الرحلة الى الفردوس والجحيم : ٢٤٤-٢٤٥.

بأكواب أوراش أم الأرض،

تبادلا الأنخاب وبارى كل منهما الآخر.)) [٥٤٦] .

٦- تكرار الصدارة :

ويتم ذلك بتكرار كلمة أو عبارة موجودة في نهاية السطر الأول، تتكرر في بداية السطر الثاني . وهو نادر جدا ، ربما وجدنا أثره في أسطورتين:

الأولى : في أسطورة (وجع الأسنان) البابلية، وتوصف بأنها تعويذة سحرية لشفاء وجع الأسنان:

((بعد أن خلق انو السماء

وبعد أن خلقت السماء الأرض

والأرض خلقت الأنهار

والأنهار خلقت المستنقعات

والمستنقعات خلقت دودة السوس

مضى السوس باكيا إلى الإله شمش)) [٥٤٧] .

أما الأخرى : ففي أسطورة (أرض دلمون):

((أرض دلمون مكان طاهر، أترض دلمون مكان نظيف

أرض دلمون مكان نظيف ، أرض دلمون مكان مضيء)) [٥٤٨] .

إن ابرز ما يميز النصوص الأسطورية هو سمة التكرار البارزة، بصوره وأشكاله المتنوعة وهو أسلوب قد يكون مملاً في وقتنا الحاضر، لكنه كان مثيرا في ذلك الوقت ، فالأطوار البدائية التي كان يعيشها الإنسان، وعقليته المحدودة التي كانت تدفعه إلى تصديق كل شيء، فضلا عن انعدام الكتابة، كانت أسبابا تدفعه إلى اللجوء إلى مثل هذا الأسلوب لكي يعيد إلى ذاكرته ما يمكن أن ينساه.

---

(٥٤٦) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١١٩.

(٥٤٧) م٠ن : ٧٥.

(٥٤٨) مغامرة العقل الاولى : ١٩٢.

الفصل الثالث

المبحث الثالث

الحوار القصصي في النص الأسطوري

١- الحوار الخارجي

٢- الحوار الداخلي

٣- الحوار المقطوع

١-الحوار الخارجي :

يعرف الحوار غالباًبأنه:((حديث يدور بين شخصين أو أكثر في الموضوع والأسلوب)) (١) أو أنه:((حديث يدور بين اثنين على الأقل))(٢).وهو نمط من أنماط التواصل،حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص مواقعهم على نظام الإرسال والتلقي(٣). ويشترط فيه أن يكون ((قابلا للنطق))(٤) ،وله علاقة وثيقة بالسرد بوصفه وسيلة من وسائله، ولا ينفصل عنه مطلقا .

وتكشف العلاقة الجدلية بين الحوار وغيره من العناصر السردية عن الدور المهم الذي يؤديه الحوار بوصفه ((من أهم أدوات القصاص ،وكل كاتب مهما يكن شانه يستطيع أن يصنع حوار ،ولكن الكاتب المتمكن وحده هو الذي يجعل الحوار يموج بالحياة ،والكاتب المتمكن للقصة هو الذي يعرف أين يضع الحوار ،فلا يورده حين يجمل أن يكون العرض وصفيا أو سردا لحوادث ،والدخول إلى الحوار ليس ميسورا لكل كاتب ،فالكاتب القادر وحده هو الذي يجعلك تنتقل إلى الجزء الحواري من روايته دون أن تشعر أن هناك نقلة حدثت من السرد الروائي إلى السرد الحواري ،والحوار صعب صعوبة بالغة من وجهة نظر أخرى إذ لابد أن تكون كل جملة حوار تطوراً جديداً للحدث أو للشخصية))(٥)

إن هذا الدور الخطير الذي ينهض به الحوار في النص السردي ،له تأثير فعلي قد يكون إيجابياً أو سلبياً ،وهذا يتوقف على قدرة الأديب في استثمار الحوار استثماراً يتفاعل ومجريات الأحداث في النص بحيث يأتي منسجما معها ،لذلك فإن جودة الحوار وقدرته على بناء الشخصية وإدارة الحدث ((يرتبط بقدرة الأديب على كتابة حوار فيه

---

(١)المصطلح في الأدب الغربي :٥٣ ٠

(٢)المعجم الأدبي :١٠٠ ٠

(٣)ينظر : الحوار في الخطاب المسرحي : ٥١ ٠

(٤)كتابة الرواية :٧١ ٠

(٥) السرد القصصي في القران الكريم :٩٠ ٠

الكثير من المرونة ،والبساطة ،وشحنه بالكثير من الدلالات ،بحيث يصبح بهذا الشكل أو ذاك لصيقا بالشخصية معبراً عن ملامحها ناقلاً لأفكارها راسماً للأجواء التي تحيا تحت كنفها ٠٠٠)) (١)

إن الحوار بوصفه مظهراً نصياً ،لا يتعدى شكل الحوار /الصريح /المباشر ،وهذا الشكل يتخذ صيغة الفعل(قال -قلت - سألت- أجبت)٠ولكن هذا الأسلوب لا ينسجم والسمة السردية في النصوص التي تستخدم الحوار غير المباشر(٢) ٠وقد

يتشكل من خلال طرح الأسئلة أو تقديم أجوبة مقنعة ذات أدلة وبراهين مقنعة ،وقد يتشكل على شكل مساءلة أو نقد أو مناقشة تدور بين الشخصيات ،لذلك فهو يشير ضمنا إلى اختلاف مواقع الشخصيات داخل النص السردي (٣) ٠

وقد افترض فرج ياسين أن مجرد وجود الحوار في النص،فإن هذا يشير إلى تراجع الراوي واختفائه وراء شخصياته،لكي يفسح المجال للقول القصصي،وهذا يؤدي إلى انعدام سمة التعليل والتقرير والشرح،وفقدان وسائل الربط في العمل،لأن الشخصيات عندما تأخذ دورها -من خلال استخدام آلية الحوار -فإن هذا يغري الراوي بالتنحي عن دوره، كما أنه افترض أن تقانة الحوار تقتضي وجود محاورٍ ثانٍ يعمل على الإجابة عن كل الأسئلة التي يطرحها المحاور الأول،ويتوصل إليه باستعمال ضمير المخاطب(٤)٠وقد فات الباحث أن مثل هذا الافتراض إنما يتحدد فقط في الحوار الخارجي- المباشر وغير المباشر -أما في الحوار الداخلي (المونولوج)فإن تقانة الحوار لا توجب وجود محاورٍ ثانٍ لأنه وبكل بساطة حوار دائري ((ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة،فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته،البطل فيه يتساءل ولاحاجة به إلى جواب ،إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضا))(٥) وبمعنى أصح:أنه حديث فردي صامت،لذلك تتحدد المهمة الرئيسة للحوار في النوع الأول /الخارجي بأنها توظيفية وليست كشفية أو إيحائية نفسية ،وهذا الحوار غالبا ما يجري بصوت عالٍ،

---

(١)في الأدب القصصي ونقده :٨٥

(٢)ينظر :مرايا نرسبس :١٣٠

(٣)ينظر:الراوي -الموقع والشكل :٢٢-٢٣

(٤)ينظر :في توظيف الأسطورة في القصة العراقية القصيرة :١١٣ ٠

(٥)قضايا الأدب العربي :١٢٥

لأن القاص لايجد نمواً حقيقياً لفكرته إلا باستخدام صيغتي السؤال والجواب (١)

إن الحوار وظيفة شخصية ،وبمعنى أنك إذا أردت أن تعرف شخصياتك بسهولة ،فعلى حوارك أن يجري متدفقا إلى جانب أحداث قصتك (٢) ٠وعليه فعلى المؤلف في هذه الحالة أن يعرف طرق كتابة الحوار ويتقنها جيدا ،بوصفها ذات وظيفة دلالية،وتنقسم هذه الطرق على قسمين :

أولاً :أن يكون الحوار ظاهرا ،من خلال استخدام المؤلف صيغة فعلية ذات دلالة وصفية ،وأكثر تلك الصيغ تتمثل في أفعال القول :قال ،قلت ، أجاب ،سأل، همس، صرخ ، نادى ٠٠٠وغير ذلك من الأفعال ،وغالبا ما يلجأ المؤلف إلى استخدام أكثر من صيغة واحدة في النص لكسر الرتابة (٣)٠والابتعاد عن التكرار ،فضلا عن بروز الشخصيات بأسمائها أو صفاتها في هذا الحوار ،وهذه الطريقة من أكثر الطرق شيوعا في الأساطير بل الوحيدة في النصوص الأسطورية ،فنجد ذلك في الحوار القائم بين ابسو وتعامة في أسطورة (الخليقة البابلية)إذ يكشف النص عن شخصيات المتحاورين ،وعن الصيغة الفعلية المستخدمة ،تقول الأسطورة :

((وفتح ابسو فمه ،قائلا لتعامة بصوت مرتفع

"لقد غدا سلوكهم مؤلم لي

في النهار لا أستطيع راحة ، وفي الليل لا يحلو لي رقاد

لأدمرنهم ،وأضع حداً لفعالهم ،

فيخيم الصمت ونخلد بعدها للنوم "

فلما سمعت تعامة ذلك

ثار غضبها وصاحت بزوجها ،

كتمت الشر في فؤادها وقالت :

"لماذا ندمر من وهبناهم ،نحن الحياة ؟

إن سلوكهم لمؤلم حقا ،ولكن دعونا نتصرف بلين(وروية)٠٠))(١)

---

(١)ينظر:إشكالية المكان في النص الأدبي :٤١

(٢)ينظر: السيناريو:٤٢

(٣)ينظر: الحوار القصصي –علاقاته وتقنياته السردية :٤٤

(٤)مغامرة العقل الأولى :٤٦

دلّت صيغة الفعل (قال وقالت) هنا عن شخصية المتحاورين /ابسو وتعامة ،كما أن وضع الحوار بإحدى هاتين الشخصيتين داخل أقواس التنصيص ،أعطى فرصة أكبر للقارئ في الكشف عن بداية الحوار ونهايته وفصله عن السرد الذي جاء في النص فاصلاً بين الحوارين ٠

ثانياً:أن يكون الحوار مضمرا،يتم فيه إخفاء أية إشارة إلى شخصية المتحاورين،اسمه،أو وصف حالته الشعورية،أو الجسمية أو النفسية،وتحتمل هذه الطريقة وقوع اللبس ولاسيما في حالة وجود انفصال كبير في المسافة الكتابية بين السرد والعرض(١)ونادرا ما نجد هذه الطريقة في ثنايا النصوص الأسطورية إن لم نقل انعدامها بتاتا ٠

وإذا كان النقاد قد اشترطوا في أن يكون الحوار حديثا بين شخصين على أقل تقدير ،فإن هذا التحديد ليس ضروريا في كل الأحوال ،فالكاتب ليس ملزماً بحصر حواره بين شخصين فقط ((فقد يكون بين كثرة ،وهناك حوار بين اثنين ،وحوار بين واحد من طرف واثنين من طرف آخر ،وحوار بين واحد من طرف وجماعة من طرف آخر ،ثم هناك حوار بين جماعة وأخرى ٠٠٠))(٢)٠

فالحديث بين الاثنين واضح كما في النص السبق بين ابسو وتعامة ٠انا الحديث الموجه من قبل شخص إلى جماعة ،فنجد ذلك في حوار انليل الموجه الى جماعة (الانوناكي)في أسطورة (انكي واريدو-رحلة اله الماء الى نفر):

((أيتها الآلهة العظام ،يامن تقفون حولي

لقد بنى ولدي دارا ،الملك (انكي)

(اريدو)رفعها من الأرض كأنها الجبل

لقد بناها في مكان جيد))(٣)

وقد يكون الحوار ممتدا في البعض منه ،وقصيرا في البعض الآخر ،وقد يأتي وسطا بين هذا وذاك حسب ما تقتضيه الحال ويستدعيه المقام (٤)،طبقا للشخصية الملقاة على

---

(١)ينظر :الحوار القصصي :٤٧

(٢)أدب القصة في القران الكريم :٢٢٧

(٣)الأساطير السومرية :١٠٧

(٤) ينظر :أدب القصة في القران الكريم :٢٢٨

عاتقها لأن ((طول جمل الحوار وقصرها تعتمد على شخصية المحاور))(١)٠

ومن الحوار القصير ما يأتي على شكل سطرين أو ثلاثة كما في أسطورة (نرجال وايرشكيجال)البابلية:

((إذا كنا نستطيع الهبوط إليك

فإنك لا تستطيعين الصعود إلينا

فهلا أرسلت من لدنك رسولا لنعطيه نصيبك ؟))(٢)

أما الحوار الطويل –وهو الغالب –فنجده في أسطورة (الخليقة البابلية)(٣)،وأسطورة (زواج أنانا ودوموزي)(٤)،وأسطورة (أنانا والبستاني)(٥) وغيرها ٠

وللحوار وظائف متنوعة ،تتحدد من خلال العلاقة القائمة بينه وبين العناصر السردية الأخرى /الشخصية ،الحدث ،الزمان ،المكان إذ ((تكشف شبكة العلاقات القائمة بين العناصر الفنية إن الرواية لايمكن أن تقوم إلا بوجود تلك العلاقات ،ولا تتحدد سماتها الفنية إلا بتحديد تلك العناصر))(٦)٠

ولعل من أولى الوظائف أنه يكشف عن ((أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية))(٧)٠كما أنه يسهم في ((رسم الشخصية))(٨)وتصويرها تصويرا دقيقا من شانه أن يكشف عن أبرز ملامحها الداخلية والخارجية على حد سواء ،فهو يكشف عن

((مستويات متعددة للشخصية ،وهي ذات طبيعة مركبة يلم الروائي الفنان بكل أجزائها فتحس بالتطابق بين الحوار ووعي الشخصية الروائية))(١)٠

---

(١) دراسة نصية (أدبية):١٧١

(٢)مغامرة العقل الأولى :٢٣٠

(٣)ينظر :م٠ن :٤٨-٥١

(٤)ينظر :عشتار ومأساة تموز :٨٩ و٩٦

(٥)ينظر :من ألواح سومر :١٤٦-١٥٠

(٦) البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق :٢١٠

(٧)فن المسرحية :١٨١ وينظر :نجيب محفوظ والقصة القصيرة :١٨٨

(٨)قضايا الفن القصصي :١٦٣

(٩) صورة البطل في الرواية العراقية :٣٢٩

كما أن له علاقة بالحدث ،ذلك أن الحوار المتبادل بين الشخصيات ينمي الحدث ويبلوره ،فهو يعمل على بناء الوقائع الجزئية الصغيرة وتماسكها في النص ،ويربط بعضها بالبعض الآخر ،كما أن له صلة بالزمان والمكان ،بوصفهما الإطار الذي يتشكل من خلاله الحدث والشخصية ،فيقوم الحوار بالكشف عن هذين العنصرين (١)٠وقد حدد ياكبسون للحوار ست وظائف أساسية اعتمادا على ثنائية المرسل والمرسل إليه ،ولكي تكون هذه الرسالة فاعلة لابد من سياق أو مرجع يعتمد عليه في إحالة هذه الرسالة ،وهذا السياق إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك ٠ كما تقتضي وجود سنن مشتركة -كليا أو جزئيا -بين المرسل والمرسل إليه ،وقد عرف بارت السنن بأنها:

((مجموع الوحدات التي تقوم ،وفق أساليب متنوعة بصياغة سؤال والإجابة عنه ،وهو أيضا مجموع الوحدات التي تقوم إما بتهيئة السؤال وإما بتأجيل الجواب))(٢)

كما تقتضي الرسالة أخيرا ،وجود اتصال بين الاثنين ،قد يكون نفسيا أو فيزيقيا فيسمح لها بالتواصل (٣)٠فحدد هذه الوظائف ب:

١- الوظيفة الانفعالية

٢- الوظيفة الإفهامية

٣- الوظيفة الانتباهية

٤- الوظيفة المرجعية

٥- الوظيفة الشعرية

٦- الوظيفة الميتا-لسانية (٤)٠

ولاحاجة بنا للدخول في تفاصيل هذه الوظائف والغرض منها وصيغها المعتمدة في النص فذاك أمر تطرق إليه الكثير من الباحثين،وقد يبعدنا عن مهامنا في الكشف عن أسلوب الحوار المستخدم في الأساطير٠

والمتمعن في الأساطير سيجد أن أغلب الحوارات المتداولة بين الشخصيات لاتخرج عن أسلوب صياغة الأسئلة والأجوبة٠ فكان لمؤلف الأساطير محاولات مبكرة في

---

(١) ينظر :البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق :٢١٠

(٢)النص السردي -نحو سيميائيات للأيديولوجيا :١٥-١٦

(٣)ينظر :قضايا شعرية :٢٧

(٤)ينظر م٠ن :٢٧-٣٠ ومدخل إلى نظرية القصة :١٠٦ -١٠٧ والحوار القصصي :١٧٩-١٨٣ ٠

استغلال الحوار للكشف عن الشخصيات ودورها في تطوير الحدث. إذ يصور الحوار القائم بين انليل وننليل الصفات البشرية التي اتصفت بها الآلهة،وكان أقواها وأعلمها واحكمها يعد بشرا في هيئته وأفكاره وأعماله،فكانوا كالبشر يأكلون ويشربون ويتزاوجون ويؤسسون الأسر،ولهم عواطفهم البشرية وصفات الضعف البشري(١).فنجد ذلك في الحوار المتبادل بين هاتين الشخصيتين:

((–إن انليل،حقا/مليكك،ولكني أيضا مليكتك

–إذا كنتِ حقا مليكتي ،فدعيني المس ...

–إن ماء مليكك في داخلي "نانا"أنه في داخلي

–ليذهب ماء مليكي إلى السماء ،

–ليذهب "نانا"إلى السماء

–واتركي مائي يذهب الى الأرض ...))(٢)

وعلى هذا المنوال يستمر هذا الحوار ويتكرر كاشفا عن الحقائق التي يمكن أن توصلنا الى عملية ولادة نانا/اله القمر وكيف انه استقر في السماء ،ومضى الآخرون –الذين ولدوا بعده –الى العالم السفي. إذ إن نفي انليل الى العالم السفلي ومغادرة ننليل بحثا عنه ،وضعه في مأزق لم يكن ليخرج منه إلا بحكمته التي أنقذته من هذا المصير.

وقد يكشف الحوار عن قوانين العالم السفلي ،والمحرمات التي يجب الابتعاد عن فعلها في حالة نزول الميت الى هذا العالم ،كالذي نجده في الحوار القائم بين أنانا ونيتي في أسطورة (هبوط أنانا الى العالم السفلي)(٣) ،وفي أسطورة (كلكامش وانكيدو في العالم الأسفل).فمن خلال الحوار يقدم كلكامش نصائحه الى انكيدو وهو بصدد النزول الى العالم الأسفل من أجل الإتيان بالتي "بكو" و "مكو"(٤)اللتين سقطتا إلى ذلك العالم.وبعد أن ينزل انكيدو الى هناك يرتكب المحرمات فيقبض عليه ويمنع من الخروج،فيتوسط كلكامش لدى انليل لاعادته،لكن هذا الأخير يمتنع عن مساعدته فيقصد كلكامش انكي/اله الحكمة فيأمر اوتو/اله الشمس بأن يفتح ثقبا في العالم الأسفل والسماح

---

(١)ينظر :من ألواح سومر :١٦٩ .

(٢)مغامرة العقل الأولى :٣٣ .

(٣)ينظر:عشتار ومأساة تموز :١٩٣-١٩٤ .

(٤)يعتقد أن المقصود بالأول :الطبل ،والآخر :مدق الطبل ٠

والسماح لروح انكيدو بالصعود الى الأرض ،فيتبادل الاثنان الحوار الآتي:

((كلكامش –ألم تر الذي لديه ولد واحد ؟

انكيدو–أجل لقد رأيت

كلكامش –كيف كان يعامل ؟

انكيدو–"الجواب مخروم"٠٠٠))(١)

ويستمر هذا الحوار طويلا وتمضي الأسئلة على النحو التالي:

((كلكامش –والذي جسمه ميت وملقى على الأرض ألم تجده ؟

انكيدو–إن روحه لم تجد الراحة في العالم))(٢)

وقد يكشف الحوار عن كيفية تقرير مصير الإنسان من قبل الآلهة ٠وهو ما نجده في الحوار القائم بين انكي وننماخ /ننخرساج :

((إن من خلقَته يداكِ ،أنا الذي قدّرتُ مصيره

وأعطيته الخبز ليأكل

فقدّري مصير من خلقَته يدايَّ

أعطه الخبز ليأكل))(٣)

وقد يأتي الحوار لفض النزاع الدائر بين الآلهة ،وأكثر ما يبرز هذا الشكل في الأساطير التي تأخذ شكل المناظرات أو ما يسمى بالمحاورات ،الهدف منها أولاً :فض النزاع الدائر بين الآلهة ،ثم تفضـــيل أحد الآلهة على الآخر وبيان حق أحدهما دون الآخر ثانياً ٠كما نجد ذلك في الحوار القائم بين :

١- ايميش واينتين (٤)

٢-أنانا وشقيقها اوتو (٥)

٣-الفلاح والراعي (٦)

---

(١)الأساطير السومرية :٦١-٦٢ ٠

(٢)م٠ن:٦٢ ٠

(٣)م٠ن:١١٦ ٠

(٤)ينظر:من ألواح سومر :٢٢٩ ٠

(٥)ينظر:عشتار ومأساة تموز :٨٩-٩٢ ٠

(٦) عشتار ومأساة تموز :٩٣-٩٦ ٠

ويدور حوار بين الاثنين محاولة من الأول إغراء الثاني من خلال إظهار صـــفاته والوعد بتقديم الهدايا لمحاور الثاني ،فيما يكون رد الأخير /المحاور الثاني إثبات عيوب الأول وإبراز مســاوئه ٠ولعل الحوار الدائر بين كلكامش وأنانا في أســطورة (أنانا وكلكامش والثور الســماوي)خير مثال على هذا ٠ وهو حوار طويل نســبيا ينقســم على قســمين يدور الأول منه بين أنانا وكلكامش ،أما الآخر فيدور بين أنانا وانو /اله السماء

وقد نكتشـــف في هذه الأســـطورة حالة تختلف عما هو مألوف في تقديس المخلوق للآلهة ،فالمعروف إن المخلوق عندما يقدس الآلهة فإنه يعبدها ويبتعد عن كل ما يمكن أن يشـــين هذه العلاقة بينهما ،لكننا نجد في حوار كلكامش وانكيدو أنهما يتوعدان أنانا بالسوء ،الأول يعدد مثالبها ويهينها ،والثاني يتوعدها بقطع فخذ الثور السماوي ليرميه في وجهها فيقول :

(((أما)عشتار فإنها اعتلت فوق أسوار "اوروك "المحصنة

قفزت فوق الشرفات وقذفت بلعناتها (صارخة):

"الويل لكلكامش "الذي دنسني وأهانني لأنه قتل ثور السماء

ولما أن سمع "انكيدو "هذا القول من عشتار

قطع فخذ الثور السماوي (الأيمن)وقذفه بوجهها وقال :

"لو أمسكتُ بكِ لفعلتُ بكِ مثل ما فعلتُ به

ولربطتُ أحشاءه بجنبيك))(١)

ولا يقتصـر الحوار على الشـخصـيات الإلهية والبشـرية ،إذ نجد حوارا بين الحيوانات كما هو الحال في الحوار الذي دار بين النسـر والحية من جهة وبين النسـر وابنه من جهة أخرى ، وبين النسـروايتانا من جهة ثالثة . وأخيرا بين الآلهة والحية ، فالحوار الذي دار بين النسـر والحية يقوم على مبدأ التعاون بين الاثنين والوفاء بالوعد(٢)، والذي دار بين النسـر وابنه يكشـف عن الموقف الفكري للابن الذي ينصح أباه مرتين وفي حوارين منفصلين ، الأول :

((عندما كبر فراخ النسر وشبوا ،

أضمر النسر مكيدة شريرة في قلبه

---

(١) ملحمة كلكامش ،طه باقر٠

(٢)ينظر:الرحلة إلى الفردوس والجحيم

ثم تحدث إلى فراخه قائلا:

إني لآكل صغار الحية .

سيشتعل غضبها على بالتأكيد

ولكني سوف أطير عاليا واختبئ في الأجواء،

ثم أهبط إلى أعلى الشجرة فقط لأخطف من ثمرها.

فقال له فراخ مزغب كثير الحكمة قال لأبيه :

لا تفعل ذلك يا أبي لأن الشبكة شمس سوف تمسك بك))(١)

أما الآخر فيأخذ فيه الابن دور الناضح الذي لا يأخذ الأب بنصيحة فيقع في الهلاك ويهلك كما تنبأ الابن بذلك(٢) .

أما الحوارالذي يدور بين النسروايتانا فيقوم على اتفاقية بينهما يتعهد فيه الأول بتقديم المساعدة للثاني في الحصول على ما يرغبه فيدور بين الاثنين حوارات كثيرة(٣)،أما الذي دار بين الآلهة والحية فيكشف عن الألم الذي أصاب الحية من جراء إخلاف النسر لوعده(٤).

٢-الحوار الداخلي (المونولوج) :

يعرف بأنه :((حديث الشخصية الى نفسها ، أو هو تقديم المحتوى الذهني للشخصية من دون التكلم عنه مباشرة))(٥) ،ففيه تحاول الشخصية ((مغادرة القوى اللاإنسانية للمجتمع الى عالم الوعي الفردي ، هذا العالم الذي يظن لو أنه لا يذعن للتأثيرات الخارجية))(٦) ويوصف هذا النوع من الحوار بأنه دائري ترجيعي أي أنه _____

(١)ينظر:الأسطورة والمعنى ،السواح :٥٢ .

(٢)ينظر :الرحلة إلى الفردوس والجحيم :٢٣٩ .

(٣)ينظر:م.ن:٢٤٣-٢٤٥ .

(٤)ينظر:م.ن:٢٣٨ .

(٥)قصص الرحلة الخيالية :٢٢٣ .

(٦)الرواية ملحمة العصر الحديث –موسوعة نظرية الأدب :١٦٨ ٠

ذلك الحوار الذي ينطلق من الأعماق ليعود إليها مباشرة فالشخصية تتساءل ، من دون حاجة إلى جواب وقد يأتي رئيسا أو ثانويا ، وقد يكون طويلا أو قصيرا ، كما أنه يمكن أن يكون هامشيا مجرد حوار لا أهمية له في سياق الحدث أو قد يكون ذا تأثير كبير(١)

وأياً كان نوعه فإن النصوص السردية القديمة لم تحفل بمثل هذا النوع من الحوار ،إذ((لم يكن السرد القديم يسمح للشخصية أن تكلم نفسها))(٢)،وقد ذهب أحد النقاد الى((أن الذي يجمع الأخبار لايهمه ما يجول في نفس الشخص، لاتهمه خواطره ،وإنما أفعاله وأقواله في مواقف معين في سياق علاقة مع أشخاص آخرين))(٣)

وربما يكون هذا النوع من الحوار رئيسا الى جانب الحوار الخارجي إلا أن السرود الشفاهية –ولاسيما الأسطورية –قد خلت منه،ولم نجد له أثرا في نصوصنا إلا في أسطورتين وهما حواران قصيران جدا لا يشكلان أهمية في سياق الحدث الأسطوري بقدرمايشكلانه من أثر في الكشف عن مخاوف الشخصية وضعفها أو الكشف عن نواياها فظهر الأول في أسطورة(الخليقة البابلية)على لسان انو وهو يواجه تعامة:

((ولفظ أمامه ماتمتمه في سره لما رأى تعامة

إنّ ذراعيَّ لا يكفيان لإخضاعها))(٤)

أما الآخر : فنجده في أسطورة (سرقة ألواح القدر) وفيه نكتشف رغبة انزو المسبقة في سرقة ألواح القدر وطمعه قي فرض هيمنته على الآخرين :

((فعقد العزم على اغتصاب سلطة انليل (قائلا في نفسه) :

سآخذ ألواح القدر الإلهية

وأفرض هيمنتي على الأوامر لكل الآلهة .

وأمتلك العرش وأكون سيد الطقوس والشعائر

وسوف أعطي توجيهاتي لكل واحد من الآلهة ايكيكي(igigi)٠))(٥). كانت سيطرة انزو على ألواح القدر بمثابة كارثة حلت على مجمع الآلهة ففيها تكمن

---

(١)ينظر :الحوار القصصي :١١٢ ٠

(٢)قصص الرحلة الخيالية :٢٢٣ ٠

(٣)الحكاية والتأويل :٨٠ ٠

(٤)مغامرة العقل الأولى :٥٢ ٠

(٥)سومر أسطورة وملحمة :٢٨ ٠

((قوة سحرية هائلة تمكن من يحوز عليها من فرض سيطرته على الكون بأجمعه التي بموجبها أيضا يتقرر المصير للآلهة والبشر على حد سواء))(١) ،ونظراً لهذه الأهمية فقد كان الحفاظ عليها كما أنه يمكن أن يستغلها في خططه الشريرة .

فنجد إشارة الراوي الى أن هذا الحوار هو داخلي من خلال قرائن موجودة في النص، ففي النص الأول يشير الى ذلك بقوله : " ماتمته في سره" أما في النص الآخر قوله : "قائلا في نفسه" الى هذا النوع من الحوار .

وقد يأتي هذا الحوار على شكل مناجاة مع النفس وتعرف بأنها: ((حديث النفس ونجواها))(٢) لكنها تختلف عما قبلها في أنها حديث مع النفس بصوت عال ومسموع، تتحدث فيها الشخصية مع نفسها من دون أن يكون ثمة طرف آخر مشارك فيه ونجد مثل هذا الحوار في أسطورة (هلاك مدينة اور) :

((اليوم الذي كنتُ أخشى ، يوم العاصفة

يوم العاصفة ذاك قد كتب عليَّ وقدّر

هبط عليَّ مثقلاً بالدمع .

يوم العاصفة ذاك، قد كتب عليَّ وقدّر .

هبط عليَّ مثقلاً بالدمع ،هبط عليَّ أنا الملكة))(٣)

وتستمر الآلهة ننكال في مرثيتها الطويلة فلا نجد أثرا لوجود طرف آخر مشارك في هذا الحوار أو حتى مستمع أو متلق يتلقاه . إن الأديب السومري وهو يصور الصراع القائم بين الآلهة لا يغوص في الأعماق الخفية للذوات التي تشكل محور محاولته إذ إنه لم يكن ،كما يبدو، قادرا على إدراك الجوانب السيكولوجية: المشاعر ،الأحاسيس الانفعالات، ردود الفعل والى غير ذلك مما ينتاب تلك الشخوص وهي تعيش تجربة الصراع والتأزم. إنه يظل غائما في منطقة ما قريبة من السطح ويروى لقارئه أو مستمعه أحداثا وقعت))(٤) لذلك جاء الحوار الداخلي قليلاً قياسا بالحوار الخارجي المتناوب بين الشخصيات .

---

(١)سومر أسطورة وملحمة :٢٨

(٢)لسان العرب :مادة (نجو).

(٣)الأسطورة والمعنى :السواح :٤٦
(٤)فكرة الصراع في الأدب السومري :٦٣/١

٣–الحوار المقطوع :

ويتمثل هذا في((الحوار الذي يقطع قبل الوصـــول الى النهاية أو النتيجة المرجوة منه وفي هذه الحالة تبقى نفس المتلقي بحاجة إلى معرفة المزيد ولعل السبب في ذلك يعود الى استخدام هذا الشكل من الحوار كعامل مساعد وليس أساسيا في البناء الأسلوبي))(١) .

ويعد نوعاً من الحوار الخارجي ودليلنا على ذلك هو وجود طرفين أو أكثر فيه ولكن ما يميزه عن الأول أنه مع وجود الطرف الآخر فيه لكنه يفتقد الجواب أي أن الطرف الأول يتكلم ويوجه الأسئلة إلى الطرف الآخر من دون أن يكلف –هذا الأخير

نفسه عناء الرد أو مناقشة الأول،وهو حوار يعتمد دائما على المحاور الأول فيما تبقى شخصية الثاني غامضة فهو لا يظهر من خلال الحوار على الرغم من وجوده ومشاركته في أطراف الحديث وهو((لا يرقى في فنيته الى مستوى الحوار الكامل))(٢)، ويتم بشكلين:

١– إما أن يقوم المحاور الثاني بالصـــمت وعدم الشـــروع في الكلام ،أو الإجابة على الأســـئلة الموجهة إليه ،فيقوم المؤلف حينئذ بوضـــع نقاط (٠٠٠)دلالة على الحذف،وهذا الصـــمت لا يأتي عبثا أو لمجرد التقاط الأنفاس وإنما هو ((توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد ويكون لقصديته أثرفي توجيه الحواراستمراريته ودلالته))(٣)،أي أن الصمت هو جزء من الحوار،أو بتعبير آخر،جزء من العملية السردية (٤)٠وهذا الشكل قد يصلح في النصوص السردية المكتوبة ،لكنه في النصـــوص الســـردية القديمة ،كالأســـاطير ،لايمكن الاعتماد عليه ،لأن الحذف الموجود في معظمها لا يدلل على صـــمت المتحاورين ،بل هو انخرام حدث نتيجة كســـر أو تلف بعض الرقم الطينية ،ونحن نعلم أن الأســـاطير قد دونت على الألواح ،وهي قابلة للتلف أو الكسر٠

٢–أو أن يقوم المحاور الثاني بالفعل بدلا من الكلام من دون مناقشة أو استفسار –وهو الشائع –والحوار في هذا الشكل يقوم بوظيفة أيديولوجية بمعنى أنه يعتمد تفسير

(١)الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي :٧٧ ٠

(٢)م٠ن :٧٨ ٠

(٣)الحوار القصصي :٥٠

(٤)م٠ن:٥٠ ٠

الأسباب (١)٠او الكشف عن مبررات الفعل القائم ،وقد يكشف عن حالات نفسية تفيد في بناء الحدث الدرامي وتصعيده في النص الأسطوري ،فحينما يحاور آدابا الرياح الجنوبية في أسطورة (آدابا–الجنة البابلية)في قوله:

((فصرخ:"يا ريح–الجنوب ،لتكون (ملعونة)جميع رقاك

ليتني أحطم جناحك "٠ وحينما لفظ هذه الكلمات

إذا بجناح ريح –الجنوب قد تحطم))(٢)٠

فان مثل هذا الحوار حينما يكون موجها من طرف الى آخر ،ولا يسمع أي جواب منه ((فإنه يعني الكثير ،ويفتح له بابا لتداعي الأفكار ويبعث تفسيرا عميقا لذلك الصمت لأن السكون في بعض المواضع أبلغ من الكلام وأشد تأثيرا))(٣)٠ ويصبح فعل التحطم جوابا فعليا مباشرا للعنة التي صبها آدابا على الرياح ،كما أنه يعني الامتثال والخضوع غير المباشر من طرف جامد /غير مادي ،لطرف له سطوة التحكم وهو طرف إنساني /مادي ٠ كما أن وجود صيغة المنادى في هذا الحوار يدلل على وجود ((العلاقة الوثيقة بين النداء والحوار كون النداء يفيد تخصيص الطرف الآخر وتنبيهه للتحاور أو القيام بعمل ويستخدم بشكل أوسع حينما يتخذ الحوار أسلوب المفاجأة ونعني به مخاطبة غير العاقل كالريح ٠٠٠))(٤)٠

ويوجه انزو حواره الى القوس في أسطورة (سرقة ألواح القدر)

((أنت أيها السهم الذي اثبت !ارجع الى قصبك

وأنت يابدن القوس !ارجع الى شجيراتك

وأنت يا وتر القوس !ارجع إلى معي كبشك

وأنت أيها الريش !ارجع الى طيرك ٠٠٠))(٥)٠

إن الحوار في هذين النصين موجه إلى أشياء مادية /محسوسةغير عاقلة،فريح الجنوب والقوس أشياء ظاهرة للعيان لكنها لايمكن لها أن تشارك الآخر في حواره؛لأنهما لا ينطقان كما البشر ،ولكنهما قد يشاركانه في الفعل ،فدلالة الحوار

(١)ينظر مدخل إلى نظرية القصة :١٠٥ ٠

(٢)الرحلة إلى الفردوس والجحيم :٢٣١ ٠

(٣)الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي :٧٩ ٠

(٤)م٠ن:٢٥ ٠

(٥)سومر أسطورة وملحمة :١٣٢ ٠

والموجه إلى الريح الجنوبية ،ورد الفعل الحاصل -قد تحطم -تشير الى استجابة الآخر لحوار الأول ومشاركته فيه ٠ أما بالنسبة لوتر القوس ،فإن الحديث الموجه إليه -من قبل انزو - ورد فعله من خلال ارتداده وعدم وصول السهم الى جسد انزو دلالة أكيدة على أن الحوار هنا موجه الى طرف مشارك في النص ،فيما تشير دلالة الفعل (أرعبت)إلى أنسنة القوس وإخراجه من حيز الجمود الى حيز الفعل الإنساني في قوله:

((**التي أرعبت وتر القوس ،فلم تصل السهام قرب جسده**))(١) ٠

وهكذا نجد الحوار بأشكاله الثلاثة يؤدي دورا مهما في النص الأسطوري ،فهو يكشف عن أفكار الشخصيات ،كما أنه محور مهم في إثارة الصراع بين الآلهة من جهة ،وفض هذا النزاع من جهة أخرى ٠ ووجوده في النص الأسطوري إشارة واضحة إلى عدّه عنصرا مهما من عناصر السرد ٠

(١)سومر أسطورة وملحمة :١٣٢ ٠

الخاتمة

ونتائج البحث

الخاتمة ونتائج البحث

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج نجملها بما يأتي:

١- تشكلت النصوص السردية القديمة فيما بينها تشكلا خاصا من شأنه أن يصنع مقومات نجاح الأسطورة بوصفها عملاً أدبيا.

والأساطير – منذ الأزل – حملت مقومات النص السردي ، ونجحت في أن تخلق نصا أدبيا يتمتع بالامتيازات الفنية، فكانت الأسطورة عبارة عن حكاية تناقلتها الألسن شفاها – ثم دونت بعد ذلك بزمن طويل على الألواح الطينية – تحكي قصة الخليقة الأولى ، معبرة عن العقلية البدائية للإنسان البدائي بأسلوب فلسفي ، نشأت نشأة طبيعية ، تلقائية نتيجة صراع الآلهة آو أنصاف الآلهة من أجل البقاء والخلود.

٢- لم تكن هناك صورة واضحة للآلهة في ذهن الإنسان البدائي، لذلك جاءت هيئته وصورته الخارجية مطابقة لصورة الإنسان مع نوع من المبالغة في تصويره ، وأغلب الشخصيات الأسطورية معدومة الصفات والملامح الخارجية، ولم يكن المؤلف ليوازن في وصفه ، ففي الوقت الذي يصف فيه بعض الشخصيات وصفا طويلا، فإنه يصف الأخرى وصفا مقتضبا ، كما أن أغلبها جاءت مرجعية بمعنى أن لها حقيقتها وأصولها التاريخية على أرض الواقع مثل : تموز (دوموزي) وجلجامش واوتونابشتم وايتانا وانانا وغيرهم... ولكن هذا لايعني انعدام الشخصيات المتخيلة والعجائبية فيها بل إنها تسير جنبا إلى جنب مع الشخصيات المرجعية. وقد اختلفت طرائق تقديم هذه الشخصيات فهناك أساطير قامت على أساس تقديم الشخصية من وجهة نظر الراوي – وهي الغالبة – وهناك شخصية تقوم بتقديم شخصية أخرى مشاركة لها في النص – فضلا عن إن الشخصية قد تصف نفسها – وهي نادرة – .

٣- فيما يخص المكان الأسطوري يمكن القول : بأنه لم يكن عنصرا رئيسا في النصوص الأسطورية بل ثانويا، لاستنادها إلى العلاقة القائمة بين المتخيل والواقعي. وهي علاقة تقوم أساسا بين الآلهة والبشر . لذلك جاء تقسيمنا له على أساس دلالته على الانفتاح أو الانغلاق، وتأثير هذه الدلالة على نفسية قاطنيها، فقد يكون إيجابيا أو سلبيا . وثمة أماكن تتحول من دلالة إلى أخرى أطلقنا عليها تسمية المكان المتحول.

٤- العنصر الثالث من عناصر السرد الأسطوري : هو الحدث ، اعتمدنا في دراسته على الأنساق البنائية التي حددها الشكلانيون الروس، فهيمنت الأنساق الثلاثة: التتابع والتكرار والحلقي على مجريات الحدث، وكان نسق التتابع هو المهيمن من بين هذه الأنساق على الأحداث على نحو واضح.

٥- اتخذ الراوي موقعه خارج الأحداث ، وبما أن الأساطير مجهولة المؤلف، فالراوي الذي نقل لنا الأحداث كان مفارقا لمرويه ، غير مشارك فيه، فهو غير ممسرح من هذه الناحية، لكن ثمة راو يسيطر داخل المشهد الأسطوري على

الحدث قد يكون بطلا أو إحدى شخصياتها، فهو والحالة هذه راو ممسرح ، ولقد آثرنا تقسيم بويون في تحديد وجهة نظر الراوي فاستطعنا أن نركز في دراستنا لهذا العنصر على ثلاثة أنماط هي:

أ- الراوي كلي العلم : راو متماه بمروية، يعرض الأحداث كما هي من دون تدخل مباشر منه، وقد يفسح المجال لشخصياته كي تروي الأحداث من وجهة نظرها، يروي بضمير الغائب ، وينطلق من رؤية خارجية مع وضع مسافة بينه وبين ما يرويه.

ب- الراوي محدود العلم : ينطلق من رؤية محايدة، ويستخدم ضمير المتكلم في وصف الأحداث والشخصيات.

ج- الرواة المتعددون : فالأسطورة تعكس لنا استخدام المؤلف لهذا النوع من الراوي على نحو مبكر جداً، ذلك أنها نص طويل نوعا ما ، لذا لم يكن من السهل عليه أن يترك راويا واحدا يعرض الأحداث بل إنه ارتأى كسر هذه القاعدة وفسح المجال لأكثر من راو برواية الحدث على النحو الذي يخدم الأسطورة معتمدين أسلوب السرد الذاتي والموضوعي معا في طريقه عرض الأحداث.

٦- فيما يخص المروي له ، فلم يكن الحال معه أحسن من حال الراوي، فهو العنصر المكمل له ، يتلقى ما يصدر عن الراوي الذي يقوم بدوره هذا إيمانا منه بأن ثمة من يتلقى منه ما يرويه. وهو ممسرح في بعض النصوص وغير ممسرح في البعض الآخر، فضلا عن إن اكثر من مروي له يتلقى السرد من الرواة المتعددين.

٧- فيما يخص الأساليب السردية التي لجأ إليها مؤلف الأسطورة، كان عنصر السرد من أبرزها، هذا العنصر الذي تفاعل مع طريقة عرض الراوي لمرويه، ففضلا عن السرد الموضوعي الذي برز بصيغة ضمير المتكلم، كان سرداً ذاتياً يعتمد أشكالا وصورا عديدة تمثل أبرزها:

أ- باستخدام ضمير المتكلم.

ب- باستخدام الرسائل.

ت- باستخدام صيغة الشخص الثالث.

ولكل شكل من هذه الأشكال سمات وقفنا عندها في ضوء تحليلنا للنصوص الأسطورية .

أما التكرار فهو الآخر ، أسلوب تعبيري سردي كان له صداه داخل النصوص الأسطورية، وربما كان اكثر الأساليب بروزا وأوضحها ، تعددت أشكاله وأنماطه بـ :

أ- تكرار مفرده

ب- تكرار عبارة

ت- تكرار سطر شعري

ث- تكرار مقطع

فضلا عن وجود نمطين آخرين من التكرار هما : تكرار الصدارة والتكرار المتضمن لبعض المقاطع الوصفية .

أما الحوار فنجد سيادة الحوار الخارجي / المباشر المشترك بين الشخصيات وهيمنته على الأنماط الأخرى التي وجدناها بقلة في النصوص الأسطورية كالحوار الداخلي/ المونولوج والحوار المقطوع.

هذه هي أبرز النتائج التي توصلنا إليها عبر مشوارنا الطويل مع النصوص الأسطورية، ودراستنا لها وتعمقنا في مفاصل أساسية منها ، ولاشك في أن مفاصل جوهرية أخرى حرضت قراءتنا السردية على استيلاد أسئلتها ظلت غامضة وعسيرة على الحل ، نجد من المناسب إثارتها على ضفاف الخاتمة لعل الدراسات الأنثروبولوجية والاركيولوجية والفلسفية تتمكن من مقاربتها واقتراح حلول علمية لها، ومن هذه الأسئلة:

١- إذا كانت النصوص الأسطورية على هذا القدر من الثراء اللغوي والتعبيري والفكري، فكيف نستطيع أن نقوم الإنسان البدائي؟ هل من خلال هذه النصوص أم من خلال ما نقلته لنا المصادر التاريخية من أدلة وبراهين تدلل على عقليته البدائية؟.

٢- إذا كان الإنسان البدائي يجهل أن هناك آلهة تتحكم بمصيره فمن أين أتت هذه التصورات حول الآلهة، والخلود الذي ارتضاه لها، ألم يكن من الأجدر به أن يحتفظ به لنفسه بدلا من أن يقرنها بآلهة لا يعرف عنها شيئا ، ثم لماذا كل هذا الإجلال والإكبار لأشياء لايعرف كنهها؟

٣- من أين استمد الإنسان البدائي هذه التقانات الأسلوبية الرائعة وهو يصوغ أروع نصوصه الأسطورية على الإطلاق.

وإن بدت هذه الأسئلة وغيرها ليست ذات علاقة بمشكلات السرد وقضاياه، فإننا نعتقد إن المسألة في شكل أعمق من أشكالها تشتغل على موضوع حضاري واحد يتعلق بإبداع الإنسان تعبيرا عن جوهره.

الملحق

أولاً : أسماء الشخصيات الأسطورية والتاريخية .

ثانياً : أسماء الأماكن .

أولا: الشخصيات الأسطورية والتاريخية:

١- آبسو: أحد الثالوث الإلهي الأول ، يعد عنصراً أساسا في نشأة جميع المخلوقات، وتشكل منه المكون الأساس للمادة، فهو الماء العذب البدئي، كان نوعا من الهوة العميقة المملوءة بالماء تحيط بالأرض، كان هو وزوجه تيامه / الماء المالح البدئي يمزجان امواههما معاً في هدوء وسكينة، وفوقهما ينتشر الضباب المنبعث منهما . وقد قتل على يد الإله أيا ، عندما ثارت الآلهة الفتية عليه.

ينظر : مغامرة العقل الأولى / ٢٩٧ ، ومعجم الأساطير / ١ : ١٥-١٦.

٢- اتراحاسيس: بطل قصة الطوفان البابلية، معنى اسمه (الواسع في الحكمة)، كان رجلا تقيا استمع إلى وحي اله الحكمة / انكي ، أدرك مغزاه بقرب حلول الطوفان وهلاك البشرية، فبنى السفينة، ونجا مع زوجه ومن حملهم على ظهر السفينة، وقد كتبت له الخلود.

ينظر : الطوفان في الألواح المسمارية/ ٣٨

٣- آتو : آلهة اللباس.

٤- آدابا : كان ابنا للإله أيا ، خلقه ليحكم البشر، تولى منصب الكهانة لمدينة أر يدو – أقدم المدن البابلية – منحه الحكمة والعقل النيِر، حرم الحياة الخالدة التي استأثرت بها الآلهة ، كان يمارس مهنة صيد السمك وتقديمه للآلهة .

ينظر : معجم الأساطير : ١ : ٢٦

٥- اشمكل – أنا : من ألقاب تموز وتعني : تنين السماء .

ينظر: عشتار ومأساة تموز /٩٢

٦- اشنان : آلهة الحبوب، خلقها الإله انليل مع لهار / اله المواشي، لكي يزودا الآلهة بالطعام والملابس، ونتيجة لشربهما الخمر شرابا مفرطا أخذا بالنزاع فأهملا واجباتهما تجاه الآلهة . مما أدى بالتالي إلى خلق البشر.

ينظر: معجم الأساطير / ١ : ١٥-١٦

٧- آن : شخصت السماء بالإله آن ، وشخصت الأرض بالآلهة كي ، ومن اتحادهما ولد انليل / اله الهواء الذي قام بفصل أحدهما عن الآخر، وجعل من الكون كائنا على شكل سماء وأرض تفصلها الرياح. ينظر : معجم الأساطير / ١ : ٦٥

٨- انانا : الاسم السومري لعشتار البابلية ، زوجة دوموزي، آلهة الحب والخصب عند السومريين، بها ارتبطت مظاهر تبدل الطبيعة. اختصت لنفسها بكوكب الزهرة، ابنة اله القمر / نانا ، يعادلها عند الكنعانيين (عناة) و (افروديت) عند الإغريق، و(فينوس) عند الرومان. وهي فضلا عن كونها آلهة الحب والخصب فإنها آلهة الحروب والمعارك. مركز عبادتها (الوركاء). نظر إليها السومريون كآلهة الام فعرفت بأسماء متنوعة مثل : ننخرساج وننماخ وننتو واورورو.

ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٢٢٩-٣٠٠ والمعتقدات الدينية في العراق القديم / ٣٠ ولغز عشتار/٢٧.

٩- انتو : الصيغة المؤنثة لانو ، أطلقها على انانا بعد أن تزوجها، أصبحت سيدة السماء الأولى.
ينظر: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور / ٤١١

١٠- آنزو : ويعرف باسم طائر أمدكود ، له رأس أسد وجسم صقر، كان إلها ، ورد اسمه في نصوص سلالة كيش الثانية، بوصفه رمزا للإله ننكر سو / اله المدينة.
ينظر: عشتار وتموز – جذور المعتقدات الخاصة بهما في حضارة وادي الرافدين / ٦٠

١١- انشار : الحفيد الأكبر لابسو ، ولدمع كيشار نتيجة تزاوج لخمو ولخاو، وهو والد اله السماء/ انو. ينظر : معجم الأساطير / ١: ٧٠

١٢- انكي : اله الحكمة والماء . يعني اسمه (بيت الماء) للدلالة على صفته ومدار تأثيره . مملكته الأصلية الابسو. سكن مدينة أر يدو المقدسة. لقب بالأب وملك الآلهة. خالق العالم وسيد القدر، معروف بحبه للبشرية، وهو اله المكر والدهاء في الوقت نفسه. واليه تعزى معظم أساطير خلق الإنسان. ويشكل مع آنو وانليل الثالوث العراقي المقدس الأول.ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٢٢٩ ومعجم الأساطير / ١ : ٩٢-٩٣ والمعتقدات الدينية في العراق القديم / ٢٥

١٣-انكي – مدو : المنافس الآخر لدوموزي في حب انانا ، الفلاح الذي فضلته أنانا في بادئ الأمر، ثم تراجعت عن قرارها بالزواج من دوموزي.
ينظر: معجم الأساطير / ١ : ١١٨

١٣- انكيدو:خلقته الآلهة ليكون ندا لجلجامش يعادله قوة وجبروتا لكي يدخل الاثنان في صراع دائم يلهي جلجامش عن رعيته بعد أن طغى وتجبر،وقد عهدت الآلهة بهذه المهمة إلى اورورو،خالقة الجنس البشري،وقد صادق جلجامش وقاما معا بمغامرات عدة.
ينظر: جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة / ٣٣

١٥- انليل: اله العاصفة والجو . ابن نابه ، سمي بملك الآلهة وسيد الرياح ولقب بجبل الريح، واخذ لقب سيد الأرض فيهما بعد.مركز عبادته مدينة نفر حيث معبده / أي –كور.خلق الفأس والمحراث ونظم الكون ويحرس ألواح القدر وينفذ أوامر الآلهة،يراقب سير القوانين ويعاقب المذنبين، كان له دور مهم في فصل السماء والأرض عن بعضهما.
ينظر: المعتقدات الدينية في العراق القديم/ ٢١

١٦- آنو : ابن انشار وكيشار، ويعني اسمه (السماء) سكن في الأقاليم الأسمى الذي

يدعى : سماء انو . تحترمه جميع المعبودات بوصفه رئيسا لها . لم يرد اسمه في الإثباتات الثمانية عشرمن العصرالسومري القديم وبدأ تعاظمه منذ زمن جوديا(٢١٤٣-٢١٢٣ ق.م) وصارت له بعد ذلك معابد في الوركاء .

ينظر : معجم الأساطير / ١ : ٧٢ والمعتقدات الدينية في العراق القديم / ٢٠.

١٧- الانوناكي: قضاة العالم السفلي السبعة. ينظر: معجم الأساطير / ١ : ٧٤.

١٨- اوبار – توتو : أحد الملوك القدامى الذين حكموا شروباك مدة طويلة.

ينظر: ملحمة كلكامش / طه باقر / ١٢٨.

١٩- اوتو:اله الشمس في المجمع الإلهي السومري.ابن نانا من زوجته نينكال،اسمه عند الكنعانيين(شبش)وعندالبابليين(شمش).وهواله الضوء والنهار والحق والعدالة. عده العراقيون القدامى رمزاً للخلود الذي يشرق بعد الغروب على عالم الموتى .ينظر:مغامرة العقل الأولى / ٣٠١ ، والمعتقدات الدينية في العراق القديم / ٢٧.

٢٠- اوتونابشتم:بطل قصة الطوفان البابلية،والمخلوق الوحيد الذي حصل على الخلود بعد إنقاذ البشرية من الهلاك المحتوم ،ذهب إليه جلجامش ليقف منه علىسرالخلود فاخبره أن الآلهة استأثرت بالخلود لنفسها،وقص عليه قصة الطوفان،وماحصل له ، وكيف كافأته الآلهة هو وزوجه بالخلود واسكناهما عند مصب فم الأنهار. ينظر: معجم الأساطير / ١ : ٧٥

٢١-أو شوم – غالا : من ألقاب تموز.

٢٢-أيا : راجع انكي .

٢٣-ايتانا : يلقب بالراعي ، ورد اسمه في إثباتات الملوك السومرية، أحد ملوك كيش القدامى، ترتيبه الملك الثالث عشر في سلالة كيش الأولى التي حكمت بعد الطوفان، خصص الحكمة (١٥٠٠) عاما.ينظر:ملحمة كلكامش، طه باقر / ١٠٤.

٢٤-الايجبجي : صنف من الآلهة.

٢٥-ايرا : اله الطاعون والأوبئة الفتاكة والدمار لدى البابليين ، همه الدائم إشاعة الخراب والفوضى في العالم. ينظر: مغامرة العقل الأولى/ ٣٠٠

٢٦-ايرشكيجال : آلهة العالم الأسفل في بلاد الرافدين، كانت من قبل فتاة عذبة والهة سماوية اختطفها الإله كور / وحش العالم الاسفل، غنيمة لتعيش معه هناك. وتصبح سيدة العالم الأسفل بعد مقتله. ولها أسماء أخرى منها (ارجالا) و (كيجال) ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٢٩٨.

٢٧-أيسمد:وزير اله الحكمة ومنفذ أوامره. ينظر:الأسطورة والمعنى، السواح/١٢١.

٢٨-ايميش : اله الصيف.

٢٩-اينتين : اله الشتاء.

٣٠-اينمركار : ابن مسكياج جاشر ، من الملوك البارزين، مشيد مدينة اوروك، قام بغزو مملكة اراتا، وضمها إلى ملك اوروك.

ينظر: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم / ٢٢.

٣١-أورشنابي: ملاح قارب اوتونابشتم . ينظر : معجم الأساطير/ ١ : ٨٠.

٣٢-تموز : اله راع ، ارتبط اسمه باسم الآلهة (انانا) / آلهة الحب والخصب، اقترن اسمه بالخصب والزراعة، دون أن يكون هو نفسه ألها زراعيا، ابن نينكيشزيد(سيد غابة الحياة).ولسبب ما،غريب ومجهول،قدمته انانا بديلا عنها إلى العالم الأسفل، اجبر على النزول إليه، يموت ويبعث ثانية.

ينظر : مغامرة العقل الأولى / ٣٠٣ ؛ ومعجم الأساطير / ٢٠٢/١ –٢٠٣.

٣٣-تعامه : المياه الأولى، والمحيط البدئي، تنين العماء والهيولى الأصلية لدى البابليين، كانت منذ الأزل مع زوجها / ابسو المياه العذبة البدئية بدعة وطمأنينة، انجبا عدداً كبيراً من الآلهة الشابة التي تقوم بالثورة عليهما ، فيقتل ابسو على يد انكي، فيما تموت تعامة في الثورة الثانية على يد مردوخ. ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٣٠٤.

٣٤-تيامة : راجع تعامة.

٣٥-حدد : اله المطر والصواعق والسحاب والرعد وكل مظاهر الخصب عند السومريين. ينظر مغامرة العقل الأولى / ٣٠٢.

٣٦-دامكينا: زوجة الإله أيا . ذات ملامح غير واضحة ، تسمى نينكي أي (سيدة الأرض) ودامكاً لنونا ، أي زوجة الإله العظيم . وهي والدة الإله العظيم / مردوخ ينظر: معجم الأساطير / ١ : ٩٣.

٣٧-دوموزي : راجع تموز.

٣٨-زو : راجع انزو.

٣٩-زيوسدرا : بطل الطوفان السومريه.

٤٠-سن : اله القمر لدى أهل وادي الرافدين، ابن الإله انليل من ننليل . ينظر: مغامرة

العقل الأولى / ٣٠٤.

٤١-شارا : اله مدينة اوما ، زوجته نينورا ،كشف عنه في تل أجرب أو عقرب الواقع على نحو ١٥ ميلا شمال شرقي تل اسمر ولا يعلم اسمه القديم. ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٣٢٤.

٤٢-شارور: مساعد الإله ننورتا ،وسلاحه الشخصي.
ينظر: سومر أسطورة وملحمة / ٩٩.

٤٣-شمش : راجع اوتو.

٤٤-شوكليتودا : فلاح سولت له نفسه ارتكاب الخطيئة باغتصابه آلهة الحب / انانا . مما كان سببا في إنزال العقوبة به وببلده. ينظر: عشتار ومأساة تموز / ٨٣.

٤٥-عشتار : راجع انانا.

٤٦-كاكا : وزير انشار ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٥٤.

٤٧-كالا : زمرة من شياطين العالم الأسفل، كانوا يلازمون انانا وهي تخرج من العالم الأسفل ليأتوا ببديل تعينه ليأخذوه مهم إلى هناك.
ينظر: عشتار ومأساة تموز / ١١٩.

٤٨-كالاتورا: مخلوق لا يعرف كنهه خلقه الإله أيا من الطين الموجود تحت ظفر أحد أصابع يديه مع مخلوق آخر اسمه كوركارا ، منح الأول : ماء الحياة ، ومنح الثاني: طعام الحياة؛ وطلب منهما النزول إلى العالم الأسفل وينثرا من ماء الحياة وطعامها على جسد الآلهة انانا لتعود إلى الحياة مجدداً. ينظر : عشتار ومأساة تموز / ١١٦.

٤٨-كشـــتن – أنا : ويعني اسمها : خمرة النســـاء، وهي أخت الإله دوموزي، وتعتبر أحيانا الآلهة الام فتشـــبه بالآلهة انانا . ينظر: عشتار ومأساة تموز/١٦٩.

٤٩-كلكامش : أحد ملوك بلاد مابين النهرين في العصر السومري، وليس شخصية أسطورية من صنع الخيال الأسطوري لشعب هذه البلاد، عاش حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، الملك الخامس في قائمة سومر، كان معاصرا للملك أجا ملك مملكة كيش ومنافسا له على السيادة في سومر. ويؤرخون لعملية تأليهه فيما بعد بأنها قد تمت حوالي عام ٢٥٠٠ ق.م. ينظر: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم / ٢٢-٢٣.

٥٠-كنكو : قائد قوات نعامة، وزوجها – بعد مقتل ابسو – قتله مردوخ ومثل به ، وخلق البشر من دمه. ينظر: مغامرة العقل الأولى/ ٦٧.

٥١-كور : وتعني الكلمة في الأصل : الجبل . أطلقت على الوحش السفلي الجبار الذي اختطف اريشكيجال غنيمة له بعد اكتمال الخلق والتكوين.

ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٢٢٠.

٥٢-كوركارا : راجع كالاتورا .

٥٣-كولي – أنا : من ألقاب تموز.

٥٤-كيشار : راجع انشار.

٥٥-لخمو ولخامو : الهان لاشخصية كبيرة لهما ولا يكاد أولهما يتميز عن ثانيهما.

ينظر: المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين/ ٣٤

٥٦-لهار: اله القطعان والحضير والماشية .

ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين/ ٢ : ٣٢٥.

٥٧-مردوخ : الإله الثاني بعد انو، والسيد الفعلي والأعلى لمجمع الآلهة لدى البابليين، والوحيد الذي تجرأ على محاربة تعامة والتصدي لها، وشتت شمل جيشها وشقها نصفين، استولى على جميع امتيازات الآلهة من بينها تقرير مصائر البشر،وامتلاك ألواح القدر. ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٣٠٦، ومعجم الأساطير/ ١: ١٩٦-١٩٧ ، والمعتقدات الدينية في العراق القديم / ٣١.

٥٨-ممو : يعتقد البعض بأنه الأمواج المتلاطمة الناشئة عن المياه الأولى، فيما يذهب الآخرون ألي انه الضباب المنتشر فوق المياه والنا شيء عنها. ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٤٢.

٥٩-نانا : راجع سن.

٦٠-نرجال:زوج آلهة العالم الأسفل (اريشكيجال) ويحكم معها مملكة الموتى،كان إلها سماوياً،هبط إلى العالم الأسفل بأمر من ملكته،عقوبة له لرفضه إظهار الاحترام والتبجيل لرسلهم الذين أرسلتهم إلى مجمع آلهة السماء،حيث وقف الجميع احترامله إلا هو ،أحبته وتزوجته بعد أن اظهر الشجاعة عند نزوله، فغدا سيدا لمملكة الظلام ،معنى اسمه (سلطة المدينة الكبيرة) ،وعرف أيضا باسم ميسلامترا،وهو رب المرض والمعارك. ينظر: مغامرة العقل الأولى/ ٣٠٧؛ والمعتقدات الدينية في

العراق القديم / ٣٣.

٦١-نمو : المياه الأولى التي انبثق عنها كل شيء عند السومريين.
مغامرة العقل الأولى / ٣٠٧.

٦٢-ننبارشيكونو: سيدة نيبور العجوز،والدة ننليل. ينظر:مغامرة العقل الأولى/ ٣٢.

٦٣-ننجيكو : راجع انكي.

٦٤- ننخرساج : الأرض – الام لدى البابليين ، انبثق عنها كل الأحياء من بشر ونبات وحيوان، وهي الأنموذج الأمومي الأول الذي نتج عنه فيما بعد كل تكرار لفعل الأمومة، اسمها السومري (كي) ولها أسماء أخرى هي ننماخ وننتو ومامي وماما، على الرغم أن الأرض في البداية هي زوجة للسماء ألا أنها تغدو زوجة فيما بعد زوجة للماء (انكي) ، وعن اتحادهما نتج النبات والإنسان.
ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٣٠٧

٦٥-ننشوبر:وزير أنانا المفضل، ورسولها الدائم إلى الآلهة،ساعدها الأيمن،والمنقذ الوحيد لها من كل ما يعترضها من مشاكل،أرسلته إلى الآلهة/ انليل ونانا وانكي لكي يخلصوها من اسر العالم الأسفل ،كما استنجدت به وهي في طريقها إلى اوروك حاملة النواميس الإلهية في قاربها الملكي. ينظر: عشتار ومأساة تموز / ٦٣ و ١١٣.

٦٦-ننكال : زوجه اله القمر / سن ، ووالدة اله الشمس / اوتو والهة الحب والخصب/ أنانا . ينظر : عشتار ومأساة تموز / ٥٧ .

٦٧-ننليل : زوجة انليل ،كان اسمها قبل الزواج (سود) . دعيت بالسيدة (بيليت) أي سيدة الارضين،كان لها معبد في نفر واخر في كرزو، رآها انليل واحبها وعرض عليها الزواج. وهناك أسطورة تذكر اغتصاب انليل لها أولا ، لحقته إلى العالم الأسفل بعد أن نفته الآلهة إلى هناك عقاباً له على فعله الآثم، أنجبت له نانا ونرجال ونينازو. ينظر: المعتقدات الدينية في العراق القديم/ ٢٣.

٦٨-ننماخ : راجع ننخرساج.

٦٩-ننورتا : اله سومري ، عرف بانتصاراته ومآثره الحربية، وهو اله الرياح الجنوبية والقنوات والسدود والري. ابن الإله انليل . وسمي أيضا بعاصفة انليل ،كانت نفر مركزاً لعبادته في العصور الأولى. ينظر: مغامرة العقل الأولى/ ٣٠؛ وسومر

أسطورة وملحمة / ١٢٦.

٧٠-نوديمود : راجع انكي.

٧١-نونامنير : راجع انليل.

٧٢-نيتي : كبير البوابين في العالم الأسفل . ينظر : عشتار ومأساة تموز / ١٩١.

٧٣-هابور : راجع تعامة.

ثانيا: أسماء الأماكن:

١- الابسو : هي الأعماق المائية تحت الأرض، حيث يعيش أيا / اله الماء. ينظر كلكامش ، ملحمة الرافدين الخالدة / ٢١٩.

٢- أدب: من المدائن السومرية القديمة ، ورد ذكرها في الكتابات القديمة ، ورد ذكرها في الكتابات القديمة بوصفها المدينة التاسعة التي ظهرت بعد الطوفان، تعرف ضرائبها محليا باسم (تلول بسمايا) . وتقع على الجانب الأيسر من مجرى الفرات القديم على مسافة أربعين كم جنوب غرب نيبور وعلى مثلها من شط الغراف. ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٣٣٣.

٣- أرتا : وهي دولة – مدينة أي دويلة ، تقع إلى الشرق من اوروك في بلاد فارس، يفصل بينهما سبع سلاسل من الجبال، وتقع فوق قمة جبل شاهق يصعب إدراكها وبلوغها، كانت مدينة مزدهرة غنية بالمعادن والأحجار، استطاع اينمركار – حاكم دولة اوروك – السيطرة عليها وضمها إلى ملك مملكته . ينظر: من ألواح سومر / ٦٣.

٤- أر يدو : تعرف أطلالها اليوم باسم (تلول أبي شهرين) ، تقع جنوب غرب مدينة الناصرية على بعد حوالي ٤٠ كم، كشف فيها عن حضارة قديمة من عهد ما قبل التاريخ فعثر بين خرائبها على بقايا سبعة معابد من عصور ما قبل التاريخ وأقدم هذه المعابد يعود لأول قوم معروف سكن جنوبي العراق. ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٣٣٩.

٥- اور : الحاضرة السومرية المعظمة التي ذاع صيتها في مختلف المراحل التاريخية،ولاتقل أهميتها وشهرتها عن مدينة بابل،تقع على بعد ٣٦٥كم إلى الجنوب الشرقي من بغداد وعلى مسافة ١٧كم إلى الجنوب الغربي لمدينة الناصرية، كانت بالقرب من الخليج العربي في زمن سلالة اورالثالثة(٢١١٣-٢٠٠٦ق.م) بينما تبعد عنه اليوم بأكثر من ٢٠٠كم . والمعتقد أن الفرات كان يجري بجوارها . أما اليوم فيتعد عنه غربا بحوالي ١٢كم. ينظر: اور بين الماضي والحاضر / ٩-١٣.

٦- أوروك: كانت مقر عبادة اله السماء/ آنو،تعرف أطلالها اليوم باسم الوركاء، تقع على مسافة ٣٠كم شرق السماوة، وعلى بعد ١٢كم شمال شرقي قرية خضر الدراجي،تميزت آثارها بدور حضاري خاص سماه الاثاريون باسم دورالوركاء

، يشمل الحقبة الممتدة من سنة ٣٨٠٠ إلى سنة ٣٥٠٠ ق.م . اشتهرت بكونها موطن عبادة الآلهة الشهيرة عشتار/ آلهة الحب والحرب، وبكونها موطن البطل المشهور /كلكامش . ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٤٤٨-٤٤٩.

٧- بابل : مدينة بابيلو الشهيرة القديمة، ورد ذكرها في التوراة ، تقع أطلالها على مسافة خمسة كم من شمالي مدينة الحلة الحالية، من أهم آثارها : باب عشتار وبرج بابل الشهير أسد بابل.. ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين/ ٢ : ٣٥١.

٨- دلمون : التسمية القديمة لقطر واحد كان يشتمل على جزيرة البحرين مع جزء من الإحساء ومجموعة من الجزائر المجاورة منها جزيرة أوال الحالية. وقد قامت فيه مملكة قديمة تكونت لها مع السومريين والاكديين والاشوريين صلات وثيقة ترجع إلى منتصف الألف الثالثة ق. م واستمرت إلى نحو ٥٠٠ ق.م.وقد كانت تتمتع بقدسية خاصة،وقد نعتتها الأساطير الدينية السومرية بأرض الخلود... لذلك يذهب بعض الباحثين إلى أنها جنة عدن المذكورة في التوراة. ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين/ ٢ : ٣٧٩-٣٨٠.

٩- دوكو : البيت الخاص بولادة الآلهة . ينظر :من ألواح سومر / ٢٠٢.

١٠- زبالم : إحدى المدن السومرية التي تعرف خرابها اليوم بتل البزيخ . ينظر : عشتار ومأساة تموز / ١٧٠.

١١- سومر : وهو الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في أقصى بلاد الرافدين ، سكنها السومريون الذين قدموا من أماكن أخرى . تعرضوا لفترة من النكوص السياسي، انتهت هويتهم القومية بعد الغزوات التي قام بها الاموريون. ينظر: موسوعة علم الآثار / ٢ : ٣٤٣.

١٢- شروباك : وتعرف أطلالها اليوم باسم (تل فارة) وتقع على مسافة خمسين كم من شمال غربي اوروك ، كانت مقر سكنى اوتونابشتم ، والنقطة التي انطلق منها الطوفان، ينظر : تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٣٨٨.

١٣- العالم السفلي : عبارة عن تجويف تحت الأرض يمثل الطبقة الأخيرة. يحيط به سبعة أسوار لكل منها باب محكمة. يتقدمها نهر يعرف باسم نهر (خبر) أو نهر العالم الأسفل. وهو لا يسمح للموتى بالعبور إلا بعد إنجاز الشعائر الجنائزية وتقديم القرابين، يتسم بالظلام الذي يخيم عليه ، فمن دخله يحجب عنه النور ،

وطقوسه لاتناقش،ويوصف بأنه دار الظلمة ،وبيت التراب والبيت الذي لا يرجع من دخله والطريق الذي لارجعة لسالكه. ينظر:معالم حضارة وادي الرافدين/١٢٤ والأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي / ١٠٨-١٠٩.

١٤- غابة الأرز : ويطلق عليها أحيانا ارض الأحياء، وربما كان في ذلك إشارة إلى أنها الأرض التي يعيش فيها الخالدون، أو المكان الذي يمكن للإنسان البشر الفاني أن يحصل فيه على الخلود. وهي ارض بلا حدود جغرافية واضحة أو معالم حقيقية تدل عليها،وليست منسوبة إلى زمان،أوعصربعينه،وتقطع فيه أشجار الأرز.ينظر:الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم/ ٨٦.

١٤- قصر اللازوردي:ويسمى أيضا بقصر العدالة، خاص بملكة العالم الأسفل يقع خلف الأسوار السبعة المحاطة بهذا العالم محاط بقصور عدة خاصةبالشخصيات الكبيرة من الموتى. ينظر: معالم حضارة وادي الرافدين:١٢٤

١٦-كوخ القصب:هو بيت اوتونابشتم.ينظر:جلجامش،ملحمة الرافدين الخالدة / ٢١٨

١٧- كيش : من اقدم المدن السامية تعرف أطلالها بتلول الاحيمر وقد وصفت بكونها أول مدينة أنشئت بعد الطوفان. تقع في الناحية الشمالية من سومر على بعد حوالي ٢٥ كم من شمال شرقي بلدة الحلة زهاء ١٥ كم من شرقي بابل . ينظر تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٤٠٨.

١٨-نفر : من المدن السومرية الشهيرة وتقع بالقرب من عفك وتبعد عنها بمسافة ٢٥ كم ، من شمال شرقي الديوانية على الضفة اليمنى من عقيق الفرات القديم، ويرجع تاريخها إلى الألف الثالثة ق.م . كانت مركزا دينيا مهما في العهد السومري، إذ كانت مقر الإله " انليل " اله الارضين ، وهيكلة المشهور " أي كور " وزقورته. ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ / ٤١٩.

١٩-نيبور : راجع نفر.

٢٠-مصب فم الأنهار:ويقع في مكان ما وراء الخليج العربي عند فم الأنهار،وهو مكان غير معروف وليس له دلالة جغرافية محددة،ثم وضع اوتونابشتم وزوجه للحياة فيه بعد حصولهما على الخلود. ينظر: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم / ٩٦.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع:

١–أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة ،صبري مسلم حمادي ،ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،١٩٨٠ .

٢–الأخلاق في الفكر العراقي القديم،حسن فاضل جواد،بيت الحكمة،بغداد،١٩٩٩ .

٣–أدب التاريخ عند العرب فكرة التاريخ :نشأتها وتطورها ،عفت محمد الشرقاوي دار العودة ،بيروت ،١٩٧٣ .

٤–أدب الحكمة في وادي الرافدين ،وميض الجبوري، ط١ ،دار الشؤون الثقافية بغداد ،٢٠٠٠

٥–الأدب العام المقارن ،دانييل –هنري ياجو، ترجمة :غسان السيد ،اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ،١٩٩٧ .

٦–أدب القصة في القران الكريم –دراسة تحليلية كاشفة عن معالم الإعجاز، عبد الجواد محمد المحص ،الدار المصرية ، ٢٠٠٠ .

٧–الأدب والدلالة، تزفتيان تودوروف ،ترجمة: محمد نديم خشفة ،ط١، مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،١٩٩٦ .

٨–الأدب وفنونه ،عزالدين إسماعيل ،ط٢ ،دار الفكر العربي، القاهرة ،١٩٥٨ .

٩–أدونيس أو تموز– دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة ،جيمس فريزر ،ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ،ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،١٩٧٩ .

١٠–أديب الأسطورة عند العرب –جذور التفكير وأصالة الإبداع، فاروق خورشيد، سلسلة عالم المعرفة ٢٨٤، الكويت، ٢٠٠٢ .

١١–أركان القصة، ا٠م٠فورستر، ترجمة :كمال عياد جياد ،دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠ ٠
١٢–الأزمنة والأمكنة، المرزوقي ،ط١ ،مطبعة مجلس المعارف، حيدر آباد –الهند، ١٣٣٢للهجرة٠
١٣–الأساطير –دراسة حضارية مقارنة، أحمد كمال زكي، ط٢ ،دار العودة ،بيروت، ١٩٧٩ ٠
١٤– أساطير بابلية ،جيمس بريجارد، ترجمة :سلمان التكريتي، مطبعة النعمان ،النجف ،١٩٧٢ ٠
١٥–أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبه، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٨٦
١٦–الأساطير السومرية –دراسة في المنجزات الروحية والأدبية في الألف الثالث قبل الميلاد، صموئيل نوح كريمر، ترجمة :يوسف داود عبد القادر ،جمعية المترجمين العراقيين ،مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧١
١٧–أساطير العراق القديم، صموئيل نوح كريمر، ترجمة :احمد عبد الحميد يوسف ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ ٠
١٨–الأساطير والخرافات عند العرب ،محمد عبد المعين خان ،ط٣ ،دار الحداثة، بيروت ،١٩٨١ ٠
١٩–الأساطير وعلم الأجناس، قيس النوري، جامعة بغداد ،١٩٨١ ٠
٢٠–استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧ ٠
٢١–الاستهلال :فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير ،ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣ ٠
٢٢–الأسطورة، نبيلة إبراهيم، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٤) ،دار الحرية للطباعة، بغداد ،١٩٧٩ ٠
٢٣–الأسطوريات –أساطير الحياة اليومية ،رولان بارت ،ترجمة :قاسم المقداد ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب، ١٩٩٦ ٠
٢٤–الأسطورة في شعرالسياب،عبد الرضا علي،وزارة الثقافة والفنون،بغداد،١٩٧٨
٢٥–الأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود ،دار الجيل ،القاهرة ،١٩٧٥ ٠
٢٦–الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم –دراسة في ملحمة كلكامش ،محمد خليفة حسن أحمد ،ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨ ٠
٢٧–الأسطورة والرواية ،ميشيل زيرافا، ترجمة :صبحي حديدي، ط٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦ ٠
٢٨–الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ترجمة: شاكر عبد الحميد، ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ ٠
٢٩–الأسطورة والمعنى :دراسة في الميثولوجيا والدراسات الشرقية، فراس السواح ،ط١ ،دار علاء الدين ، سوريا، ١٩٩٧ ٠

٣٠-الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،أحمد الشايب، ط٦، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،١٩٦٦ .
٣١-أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،نبيلة إبراهيم، ط٢، مصر، ١٩٧٤ .
٣٢-إشكالية المكان في النص الأدبي ،ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٨٦ .
٣٣-أطياف الوجه الواحد -دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، نعيم اليافي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥ .
٣٤-أقنعة النص، سعيد الغانمي، ط١، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٩١ .
٣٥-الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ،موريس أبو ناضر، دار النهار ،بيروت، ١٩٧٩ .
٣٦-ألف ليلة وليلة -دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، عبد الملك مرتاض ،ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٨٩ .
٣٧-أور بين الماضي والحاضر، شاه محمد علي الصيواني، مديرية الآثار العامة، بغداد ،١٩٧٦ .
٣٨-البطولة في القصص الشعبي، نبيلة إبراهيم، سلسلة كتابك (١٤)،دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .
٣٩-بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠-١٩٩٠)،سمر روحي الفيصل ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥ .
٤٠-بناء الرواية -دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ .
٤١-البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)،شجاع العاني ،دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٩٤ .
٤٢-البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)،شجاع العاني، ط١، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ٢٠٠٠ .
٤٣-بنية الخطاب النقدي -دراسة نقدية ،حسين خمري، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٩٠ .
٤٤-بنية الشكل الروائي ،حسن بحراوي، ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٠ .
٤٥-البنية القصصية في رسالة الغفران ،حسين الواد، ط٣، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٧ .
٤٦-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،حميد لحمداني، ط٢ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣ .
٤٧-البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر (الوعول)،عبد الفتاح إبراهيم ،الدار التونسية للنشر، تونس ،١٩٨٦ .
٤٨-البنيوية وعلم الإشارة ،ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٨٦ .
٤٩-تاريخ حضارة وادي الرافدين، أحمد سوسة، ج٢ ،دار الحرية للطباعة، بغداد ،١٩٨٦ .

٥٠–تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق :حفني محمد شرف ،لجنة أحياء التراث الإسلامي ،القاهرة ،١٣٨٣للهجرة ٠
٥١–تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،سعيد يقطين، ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩
٥٢–تحليل الخطاب الشعري ،محمد مفتاح ،ط١،دار التنوير،بيروت،١٩٨٥
٥٣–تشريح النقد،نورثروب فراي ،ترجمة :محمد عصفور،منشورات الجامعة الأردنية،عمان،١٩٩١ ٠
٥٤–التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ –دراسة في تجليات الموروث ،محمد احمد القضاة ،ط١ المؤسسة العربية للنشر ،بيروت ،٢٠٠٠ ٠
٥٥–تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،يمنى العيد ،ط١،دار الفارابي ،بيروت،١٩٩٠ ٠
٥٦–تنوير الأذهان من تفسير روح البيان ،إسماعيل حقي البروسوي،تحقيق:محمد علي الصابوني ،ط٢،المجلد الأول،دار القلم ،دمشق ،١٩٨٩ ٠
٥٧–توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ،فرج ياسين ،ط١،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،٢٠٠٠ ٠
٥٨–ثلاثية الراووق –الرؤية والبناء (دراسة في للأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي)،قيس كاظم الجنابي،ط١ ،دار الشؤون الثقافية،بغداد،٢٠٠٠ ٠
٥٩–جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب،ماهر مهدي هلال ،دار الحرية للطباعة،بغداد ،١٩٨٠ ٠
٦٠–جلجامش:ملحمة الرافدين الخالدة :دراسة شاملة مع النصوص الكاملة و إعداد درامي ،فراس السواح،ط١ ،دار علاء الدين ،سوريا،١٩٩٦ ٠
٦١–جماليات المكان ،مجموعة الباحثين،ط٢،عيون المقالات ،دار قرطبة،١٩٨٨ ٠
٦٢–الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ،صالح أبو إصبع ،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، ١٩٧٩ ٠
٦٣–الحضارات السامية القديمة ،سسينو موسكاتي ،ترجمة:يعقوب بكر ،دار الكاتب العربي،القاهرة ،د٠ت ٠
٦٤–حضارة العراق القديم وآثاره ،نيكولاس بوستغيث ،ترجمة :سمير عبد الرحيم الجلبي،ط١،دار المأمون ،بغداد ،١٩٩١ ٠
٦٥–الحكاية والتأويل–دراسات في السرد العربي ،عبد الفتاح كيليطو ،دار توبقال للنشر،المغرب،١٩٨٨ ٠
٦٦–حكمة الكلدانيين :القسم الأول:مقدمات ونصوص ،جمع وتقديم :حسن فاضل جواد،بيروت الحكمة،بغداد،٢٠٠٠ ٠

٦٧–الحوار القصصي –تقنياته وعلاقاته السردية،فاتح عبد السلام ،ط١المؤسسةالعربية للدراسات والنشر ،بيروت،١٩٩٩ ٠
٦٨–الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ،جورج كونتينو ،ترجمة:سليم طه –برهان عبد ،ط٢،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٨٦ ٠
٦٩–خطاب الحكاية –بحث في المنهج ،جيرار جينيت ،ترجمة: محمد معتصم وآخرون ،المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٧
٧٠ –الخليقة البابلية –قصة النشوء والتكوين عند قدماء العراقيين وانعكاساتها على "العهد القديم "،الكسندر هايدل ،ترجمة:ثامر مهدي محمد،ط١،بيت الحكمة،بغداد،٢٠٠١ ٠
٧١–دراسات في القصة العربية،محمد زغلول سلام،منشاة المعارف،الإسكندرية ،د٠ت ٠
٧٢–دراسات في الرواية ،طه وادي ،سلسلة دراسات أدبية ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،١٩٨٩ ٠
٧٣–دراسة نصية (أدبية)في القصة القرآنية ،سليمان الطراونة ،ط١،د٠م ،١٩٩٢ ٠
٧٤–دروس في البلاغة وتطورها ،جميل سعيد ،مطبعة المعارف ،بيروت ،١٩٨٥ ٠
٧٥–دليل الدراسات الأسلوبية ،جوزيف ميشال شريم ،ط١ ،بيروت ،١٩٨٤ ٠
٧٦–الدولة والأسطورة ، آرنست كاسيرر ،ترجمة:أحمد حمدي محمود ،ط١، الهيئة المصرية ،القاهرة،١٩٧٥ ٠
٧٧–دين الإنسان –بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ، فراس السواح ،ط٤ ،منشورات دار علاء الدين ، سوريا ،٢٠٠٢ ٠
٧٨–الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،١٩٤٤ ٠
٧٩–الراوي –الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)يمنى العيد ،ط١،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،١٩٨٦ ٠
٨٠–الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم ، وداد الجوراني ،بيروت ، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٩٨ ٠
٨١–الرمز الشعري عند الصوفية ، ناطق جودة نصر ،ط١، دار الأندلس –دار الكندي ،بيروت ،١٩٧٨ ٠
٨٢–الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار الرشيد ،بغداد ،١٩٨١ ٠
٨٣–الرؤيا في شعر البياتي ،محي الدين صبحي، ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٨٧ ٠

٨٤–الرواية –ملحمة العصر الحديث ،ف٠كوزينوف ،ترجمة :جميل نصيف التكريتي، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٨٦ ٠
٨٥–الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة ١٩٥ ،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦ ٠
٨٦–الرواية والواقع، محمد كامل الخطيب ،سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة ،بيروت، ١٩٨١ ٠
٨٧–السرد القصصي في القران الكريم، ثروت أباظة، مطبعة نهضة مصر– الفجالة ،د٠ت ٠
٨٨–السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبدالله إبراهيم، ط١ ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،١٩٩٢ ٠
٨٩–سومر أسطورة وملحمة ،فاضل عبد الواحد علي ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٩٧ ٠
٩٠–السومريون، صموئيل نوح كريمر، ترجمة :فيصل الوائلي، دار غريب للطباعة ،الكويت، د٠ت ٠
٩١–السومريون وتراثهم الحضاري، سامي سعيد الأحمد، مطبعة الجامعة ،بغداد ،١٩٧٥ ٠
٩٢–السيميائيةوالنص الأدبي، مجموعة باحثين، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة عنابة ،الجزائر، ١٩٩٥ ٠
٩٣–السيناريو،سد فيلد،ترجمة:سامي محمد،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد ،١٩٨٩ ٠
٩٤–الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب، محفوظ نصر عباس، ط١ ،دار عكاظ للنشر والتوزيع ،جدة ،١٩٨٤ ٠
٩٥–الشعرية ،تزفتيان تودوروف، ترجمة :شكري المبخوت– رجاء بن سلامة ،ط٢ ،دار توبقال، المغرب ،١٩٩٠ ٠
٩٦–الصراع في الوجود، بولس سلامة، دار الكتاب، د٠م ،١٩٨٣ ٠
٩٧–صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة :عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١ ٠
٩٨–الصوت الآخر –الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢ ٠
٩٩–الضحك والبكاء، إدريس الناقوري، ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ ٠
١٠٠–الطباع المتفردة والظروف –القسم الرابع، س٠غ٠ بوتشاروف، ترجمة :جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٩٥ ٠

١٠١–الطوفان في الألواح المسمارية، فاضل عبد الواحد علي، بغداد، ١٩٧٥ ٠
١٠٢–عالم الرواية، رولان بورونوف– ريال اوئيليه، ترجمة :نهاد التكرلي، ط١ ،دار الشـــؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١ ٠
١٠٣–عالم القصة، برنارد دي فوتو، ترجمة :محمد مصطفى هدارة ،عالم الكتب ،القاهرة، ١٩٦٩ ٠
١٠٤–عشتار ومأساة تموز، فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٨٦ ٠
١٠٥–عصر الأساطير، بلفنش، ترجمة :رشدي السيسي، سلسلة الألف كتاب ٥٦ النهضة العربية ،١٩٦٦ ٠
١٠٦–عظمة بابل –موجز حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة ، هاري ساكز، ترجمة :عامر سليمان ،ط٢ ،د٠م، د٠ن ،١٩٧٩ ٠
١٠٧–عقائد ما بعد الموت، نائل حنون، ط٢ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ ٠
١٠٨–عناصر القصة، روبرت شولز، ترجمة :محمود منقذ الهاشمي، ط١، دار طلاس، دمشق ،١٩٨٨ ٠
١٠٩الغابة والفصول ،طراد الكبيسي ، سلسلة الدراسات ١٦٥،دار الرشيد،بغداد،١٩٧٩ ٠
١١٠–الغصن الذهبي ،جيمس فريزر ،ترجمة :أحمد أبو زيد ،الهيئة المصرية العامة ،القاهرة ،١٩٧١
١١١ –الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ،ط١،دار الشؤون الثقافية،بغداد،٢٠٠١ ٠
١١٢–فلسفة الأسطورة ،أليكسي لوسيف،ترجمة:منذر حلوم ،ط١،دار الحوار للنشر ،دمشق،٢٠٠٠ ٠
١١٣–الفلكلور ماهو ؟،فوزي العنتيل ،دار المعارف ،مصر،١٩٦٥ ٠
١١٤–فن الإقناع –دراسة لست روايات ،لارس هارتفايت ،ترجمة :سهيلة أسعد نيازي ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٨٨ ٠
١١٥–فن القصة القصيرة ،رشاد رشدي ،ط٢،دار العودة ،بيروت ، ١٩٧٥ ٠
١١٦–فن المسرحية ،فرد ٠ب٠ ميليت –جيرالد بنتلي ،ترجمة :صدقي خطاب ،دار الثقافة ،بيروت،١٩٦٦ ٠
١١٧–في الأدب القصصي ونقده،عبدالاله احمد، دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٩٣ ٠
١١٨–في السرد –دراسات تطبيقية ،عبد الوهاب الرقيق ،ط١،دار محمد علي المحامي ،تونس،١٩٩٨ ٠
١١٩–في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد،عبد الملك مرتاض ،سلسلة عالم المعرفة ،٢٤٠،الكويت،١٩٩٨
١٢٠–قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،سعيد يقطين ،ط١،المركز الثقافي العربي،بيروت١٩٩٢
١٢١–القصص القرآني في منطوقه ومفهومه ،عبد الكريم الخطيب ،ط١،مطبعة السنة المحمدية ،١٩٦٤
١٢٢ –قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ،نبيلة إبراهيم ،دار العودة ،بيروت ،١٩٧٤

١٢٣–قضايا الأدب العربي ،عمر بن سالم وآخرون، مركز الدراسات في الجامعة التونسية ،تونس ،١٩٧٨
١٢٤–قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٢، مطبعة التضامن ،بغداد ،١٩٦٧ ١٢٥–قضايا شعرية، رومان ياكبسون، ترجمة:محمد الولي –مبارك حنون ،ط١ ،دار توبقال،المغرب، ١٩٨٨ ٠
١٢٦–قضايا الفن القصصي –المذهب ،اللغة ،النماذج البشرية، يوسف نوفل، ط١ ،المطبعة العربية الحديثة، القاهرة ،١٩٧٧ ٠
١٢٧–كتابة الرواية ،جون برين، ترجمة:مجيد ياسين ،ط١ ،دار الشؤون الثقافية،بغداد، ١٩٩٣ ٠
١٢٨–الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي ،سعيد يقطين، ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧ ٠
١٢٩–اللغة الشعرية عند حميد سعيد، محمد كنوني، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٩٧ ٠
١٣٠–لغز عشتار –الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ،فراس السواح ،ط١ ،دار علاء الدين، سوريا، ١٩٨٥ ٠
١٣١–ما قبل الفلسفة –الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، فرانكفورت وآخرون، ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا ،ط٢ ،المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٠ ٠
١٣٢–المتخيل السردي –مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،عبدالله إبراهيم ،ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٠ ٠
١٣٣–المتخيل الشعري –أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ،محمد صابر عبيد، ط١ ،منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب ،بغداد، ٢٠٠٠ ٠
١٣٤–مدخل إلى نظرية القصة– تحليلا وتطبيقا ،سمير المرزوقي –جميل شاكر ،دار الشؤون الثقافية– بغداد ،الدار التونسية للنشر –تونس، ١٩٨٦ ٠
١٣٥–المدينة في القصة العراقية القصيرة، رزاق إبراهيم حسن، سلسلة الموسوعة الصغيرة ،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤ ٠
١٣٦–المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥–١٩٨٥)،حسان رشاد الشامي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، ١٩٩٨ ٠
١٣٧–مرايا نرسيس –الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ،حاتم الصكر، ط١ ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩ ٠
١٣٨–المصطلح في الأدب العربي ،خليل احمد خليل ،ط٢ ،دار الطليعة ،بيروت،١٩٦٨ ٠
١٣٩–مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، خليل احمد خليل ،ط٢،دار الطليعة ،بيروت ،١٩٨٠ ٠

١٤٠–مظاهر الأسطورة ،مرسيا الياد ،ترجمة :نهاد خياطة، ط١ ،دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١ .
١٤١–معالم حضـــارة وادي الرافدين ،خليل ســـعيد، ط١ ،منشـــورات كلية الآداب والعلوم الإنســـانية، الدار البيضاء، ١٩٨٤ .
١٤٢–المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين، رينيه لابات، ترجمة:ألبير أبونا –وليد الجادر، بغداد، ١٩٨٨ .
١٤٣–المعتقدات الدينية في العراق القديم، سامي سعيد الأحمد، ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨ .
١٤٤–مغامرة العقل الأولى –دراسة في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين، فراس السواح، ط٤ ،دار الكلمة ،بيروت، ١٩٨٥
١٤٥–مفهوم الأدب،تزفتيان تودوروف، ترجمة :محمد منذر العياش، ط١ ،حمص ،١٩٩١ .
١٤٦–المقدس والمدنس، مرسيا الياد، ترجمة:عبد الهادي عباس، ط١،دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٨ .
١٤٧– مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٧٦ ١٤٨–مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر ،مطبعة البيان، بغداد ،١٩٧٣
١٤٩ –مقدمة في نظرية الأدب ،عبد المنعم تليمة ،ط٢،دار العودة ،بيروت، ١٩٧٩

١٥١–ملحمة كلكامش ،ساندرز ،ترجمة:محمد نبيل نوفل –فاروق حافظ القاضي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠ .
١٥١–ملحمة كلكامش، طه باقر ،ط٢ ،سلسلة الثقافة العامة (٨)،وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد، ١٩٧١ .
١٥٢–الملحمية في الرواية المعاصرة، سعد عبد الحسين العتابي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،٢٠٠١ .
١٥٣–من الأسطورة إلى العلم والفلسفة، ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٩٠ .
١٥٤–من البنيوية إلى الشـعرية، رولان بارت –جيرار جينيت ،ترجمة :غســان الســيد ،ط١ ،دار نينوى ،ســوريا، ٢٠٠١ .
١٥٥–من ألواح سومر، صموئيل نوح كريمر، ترجمة :طه باقر ،مكتبة المثنى ،بغداد ،الخانجي، القاهرة ،د.ت .
١٥٦–مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، ط١ ،دار المعرفة، بيروت، ١٩٦١ .
١٥٧–المنزلات –منزلة القراءة ،ج٣ ،طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٩٧ .
١٥٨–المنهج الأسـطوري في تفسـير الشـعر الجاهلي، عبد الفتاح محمد احمد ،ط١ ،دار المناهل للطباعة والنشـر، بيروت ،١٩٨٧ .

١٥٩–مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب ،ترجمة:أبو بكر أحمد باقادر –احمد عبد الرحيم نصـــر، ط١، النادي الأدبي الثقافي ،جدة، ١٩٨٩ ٠
١٦٠–الموقف من القص في تراثنا النقدي، ألفت كمال الدروبي، مركز البحوث العربية، المطبعة الفنية، القاهرة، د٠ت ٠
١٦١–نجيب محفوظ والقصة القصيرة ،ايفيلين فريد ،إشراف :هنري عويط ،ط١، دار الشروق ،الأردن، ١٩٨٨ ٠
١٦٢–نشوء الرواية، يان وارن ،ترجمة:عبد الكريم محفوظ ،ط١، دمشق، ١٩٩١ ٠
١٦٣–النص السردي –نحو سيميائيات للأيديولوجيا ،سعيد بنكراد ،ط١ ،دار الأمان، الرباط، ١٩٩٦ ٠
١٦٤–نظرية الأدب ،أوستن وارين –رينيه ويليك، ترجمة:محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢ ٠
١٦٥–النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ ٠
١٦٦–نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ،السيد إبراهيم ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،١٩٩٨ ٠
١٦٧–نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون ،ترجمة:ناجي مصطفى، ط١ ،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ،الدار البيضاء ،١٩٨٩ ٠
١٦٨–نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانين الروس، مشترك جمع :تزفتيان تودوروف ترجمة:إبراهيم الخطيب ،ط١ ،المغرب، ١٩٨٢ ٠
١٦٩–نظرية السرد الحديثة، والاس مارتن ،ترجمة:حياة جاسم محمد ،المجلس الأعلى للثقافة ،د٠م ،١٩٩٨ ٠
١٧٠–النقد التطبيقي التحليلي،عدنان خالد عبدالله ،دار الشؤون الثقافية،بغداد،١٩٨٦ ٠
١٧١–الوجود والزمان والسـرد– فلسـفة بول ريكور ،ترجمة:سـعيد الغانمي ،ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٩ ٠
١٧٢–الوجيز في دراسة القصص ،سين اولتنبرد –ليزلي لوميس، ترجمة:عبد الجبار المطلبي ،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣ ٠
١٧٣–هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي –جلجامش أنموذجا، قاسم المقداد ،دار السؤال للطباعة والنشر ،دمشق ،د٠ت ٠

ثانيا :المعاجم

١– لسان العرب ،ابن منظور،تصنيف:يوسف الخياط ،دار لسان العرب،بيروت ،د٠ت٠
٢–المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢،دار العلم للملايين ،بيروت،١٩٨٤ ٠

٣–معجم الأساطير ،لطفي الخوري، ج١،دار الشؤون الثقافية،بغداد ،١٩٩٠ ٠
٤–معجم البلاغة العربية ، بدوي طبانة ،مجلد ٢،منشورات كلية التربية ،١٩٨٨ ٠
٥–المعجم الفلسفي ، جميل صليبيا ، ط١ ،دار الكتاب العربي ،بيروت، ١٩٧٣
٦–معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،سعيد علوش ،مطبعة المكتبة الجامعية ، الدار ا البيضاء ، المغرب ،١٩٨٥ ٠
٧– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة –كامل المهندس ،ط٢، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٨٤ ٠
٨–معجم النقد العربي القديم،أحمد مطلوب ،ج١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ١٩٨٩ ٠
٩– موسوعة علم الآثار ،كلين دانيال ، ترجمة :ليون يوسف ،ج٢،ط١،دار الحرية للطباعة ،بغداد ١٩٩٠ ٠
١٠–الموسوعة الفلسفية ،إشراف:م٠روزنتال –ب٠يودين ،ترجمة :سمير كرم ،ط١،دار الطليعة ،بيروت ،١٩٧٤ ٠

رابعا:الدوريات :

١– الأسطورة /مجدي شمس الدين إبراهيم ،مج :آفاق عربية ،ع٩،١٩٨٧ ٠
٢– الأسطورة والتاريخ في ثلاثة شواهد من حضارة وادي الرافدين ،فاضل عبد الواحد علي ،مج:الأقلام ،ع٤ ،١٩٩٩ ٠
٣– الأسطورة والواقع ،ناجح المعموري ، مج:الأقلام ،ع٥ ،٢٠٠٢ ٠
٤– الإنشائية الهيكلية ،تزفتيان تودوروف ،ترجمة :مصطفى النواتي ،مج:الثقافة الأجنبية ،ع٣،١٩٨٢ ٠
٥– أنانا وجلجامش وشجرة الخالوب ، ناجح المعموري ،مج:أبجد ،ع١ ،٢٠٠٤ ٠
٦– البدايات الأولى للتأليف القصصي ، نبيلة إبراهيم ،مج:الأقلام ،ع٩ن١٩٧٩ ٠
٧– البطل الأسطوري والملحمي ،عادل جاسم البياتي ،مج: آفاق عربية ،ع٩،١٩٧٦ ٠
٨– البعد ووجهة النظر ، واين بوث، ترجمة:علاء العبادي ،مج:الثقافة الأجنبية ، ع٢،١٩٩٢ ٠
٩– بنية الرواية والفيلم–رؤية نقدية في التناظر السردي ،عبدالله إبراهيم ،مج:آفاق عربية ،ع٤،١٩٩٣ ٠
١٠– البنيوية وبناء الشخصية في الرواية ،جوناثان كلر ،ترجمة:محمود درويش ،مج:الأقلام ،ع٦،١٩٨٦ ٠
١١– جدل الأنوثة في الأسطورة ،لطفية الدليمي ،مج:الأقلام،ع٨،٢٠٠٠ ٠

١٢- جذور الأسطورة ،سوزان لانجر ،ترجمة:عبد الودود محمود العلي ،مج:آفاق عربية ،ع٢-١٩٩١،٤ .

١٣- الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبي ،صبري حافظ، مج:الأقلام ،ع١١-١٢ ،١٩٨٦ .

١٤- الحكاية الشعبية العراقية ،كاظم سعد الدين ،مج:آفاق عربية ع٢-٣ ،٢٠٠٢ .

١٥- الحوار في الخطاب المسرحي ،محمود عبد الوهاب ، مج: الموقف الثقافي ، ع ١٠ ،١٩٩٧ .

١٦- الخصائص البنائية للأقصوصة،صبري حافظ ،مج:فصول،مجلد ٢،ع١٩٨٢،٣ .

١٧- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، محمد شوابكة ، مج: أبحاث اليرموك ،مجلد ٩،ع١٩٩١،٢ .

١٨- الراوي التقريبي والراوي الإبعادي في أدب الكاتبة الأردنية ،رفقة دودين ،مج:عمان ،ع٢٠٠٢،١ .

١٩- طبيعة الأدب السومري ونشأته ،فوزي رشيد ،مج:الأقلام ،ع١٩٧٣،٩ .

٢٠- عالم الزمان –المكان –العدد عند قدماء العراقيين ،زهير محمد حسن ،مج:آفاق عربية ،ع١٩٨٤،٨ .

٢١- عشتار وتموز –جذور المعتقدات الخاصة بها في وادي الرافدين ،فاضل عبد الواحد علي ،مج: سومر ،مجلد ١٩٧٣،٢٩ .

٢٢- علىهامش الأسطورة ،مؤيد عباس العيثاوي ،مج:الطليعة الأدبية ،ع٢٠٠٢،٤ .

٢٣- فكرة الصراع في الأدب السومري–غياب عنصر الصراع في الفعل الإنساني،بديعة أمين ،القسم الأول،مج:آفاق عربية ، ع١٩٧٨،١ .

٢٤- فكرة الصراع في الأدب السومري–غياب عنصر الصراع في الفعل الإنساني،بديعة أمين ،القسم الثاني ،مج:آفاق عربية ،ع١٩٧٨،٨ .

٢٥- القراءة الأسطورية للتاريخ ،قاسم عبده،مج:التراث الشعبي ،ع١ ،٢٠٠٣ .

٢٦- القص الأسطوري وبعده النفسي،سنان عبد العزيزعبد الرحيم،جر:القادسية،ع٧٦١٠ ،٢٠٠٢ .

٢٧- مقولات السرد الأدبي ، تزفتيان تودوروف ، ترجمة:الحسين سحبان –فؤاد صفا ،مج: آفاق المغرب ،ع ٨-٩ ،١٩٨٨ .

٢٨- المكان في الرواية العربية،غالب هلسا ،مج:الآداب البيروتية ،ع٢-٣ ،١٩٨٠ .

٢٩- مواقف في المكان ،ياسين النصير ،مج:الأقلام ،ع١٠ ،١٩٨٤ .

رابعا:الرسائل الجامعية:

١- اتجاهات الشعر في دولة المناذرة –دراسة موضوعية وفنية ،عبد الإله حسن الشاوي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية –جامعة البصرة ،إشراف:مظفر عبد الستار غانم ،٢٠٠٢م٠

٢- البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق (١٩٨٠-١٩٨٥)،عبدالله إبراهيم،رسالة ماجستير ،كلية الآداب–جامعة بغداد ،إشراف:عبد الإله أحمد،١٩٨٧

٣- البنى الموضوعاتية في قصص مهدي عيسى الصقر ،سلمان كاصد حالوب،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب – جامعة البصرة،إشراف:أحمد جاسم النجدي ،١٩٨٨

٤- البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي ،سعد عبد الحسين العتابي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية –الجامعة المستنصرية ،إشراف:خالد علي مصطفى ،١٩٩٤ ٠

٥- البنية السردية في قصص لطفية الدليمي ،أحمد حسين جارالله ،رسالة ماجستير ،كلية التربية–الجامعة المستنصرية ،إشراف :بشرى موسى صالح،٢٠٠٠ ٠

٦- تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف ،محمد عبد الحسين هويدي الخزاعي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية الأولى–ابن رشد/جامعة بغداد، إشراف:كاظم صليبي العائدي ،١٩٩٨ ٠

٧- التكرار اللفظي –أنواعه ودلالاته قديما وحديثا ،صميم كريم الياس ،رسالة ماجستير ،كلية التربية –جامعة بغداد ،إشراف:ناصر حلاوي ،١٩٨٨ ٠

٨- حمد صالح–دراسة في فنه القصصي ،محمد صالح خلف الجبوري ،رسالة ماجستير ،كلية التربية–جامعة الموصل ،إشراف:إبراهيم جنداري جمعة، ٢٠٠٠ ٠

٩- الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ،بدران عبد الحسين محمود البياتي،رسالة ماجستير ،كلية الآداب –جامعة الموصل ،إشراف:عمر الطالب ،١٩٨٩ ٠

١٠- الرحلة الخيالية في الأدب العربي –دراسة في بنيتها السردية من خلال قصص ألف ليلة وليلة ،مصعب عبد اللطيف عبد القادر الأنصاري ،رسالة ماجستير

،كلية التربية–جامعة البصرة ،إشراف:حسين عبود حميد الهلالي ،٢٠٠٠ .

١١– السرد في مؤلفات القاضي أبي علي الحسن التنوخي ،خالدة ماضي عبد الرحيم شنار ،رسالة ماجستير ،كلية التربية–الجامعة المستنصرية،إشراف:عبد الكريم راضي جعفر ،٢٠٠٢ .

١٢– الشخصية الريفية في قصص يوسف إدريس القصيرة ،فاتح عبد السلام نوري،رسالة ماجستير ،كلية الآداب –جامعة الموصل،إشراف:فائق مصطفى أحمد،١٩٨٦ .

١٣– الشخصية في الرواية العراقية (١٩٥٨–١٩٨٠)،مصطفى ساجد الراوي ، أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب –الجامعة المستنصرية ،إشراف:عزمي شفيق الصالحي ،١٩٩٦ .

١٤–صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨–١٩٨٠)صبري مسلم حمادي، أطروحة دكتوراه،كلية الآداب –جامعة بغداد ،إشراف:أحمد مطلوب،١٩٨٤ .

١٥–القصة القصيرة عند سميرة عزام –دراسة فنية ،سروى صباح رجب محمد ،رسالة ماجستير ،كلية التربية –جامعة الموصل ،إشراف:فائق مصطفى أحمد ،٢٠٠١

١٦– قصص الرحلة الخيالية–دراسة فنية مقرنة ،عبد الكريم خضير عليوي السعيدي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية –الجامعة المستنصرية ،إشراف:بشرى موسى صالح،١٩٩٧

١٧– المروي له في الرواية العربية الجديدة –الشكل ،الموقع ،الوظيفة ،رزوقي عباس مبارك ،كلية الآداب –جامعة البصرة ،إشراف: أحمد جاسم النجدي ،١٩٩٤

١٨– المكان في شعر أبي العلاء المعري،حربي نعيم محمد الشبلي ، رسالة ماجستير ،كلية التربية –جامعة القادسية ،إشراف:عدنان حسين العوادي ،٢٠٠٢ .

١٩– الوصف في روايات علي الجارم ،منار خليل مجيد حامد ،رسالة ماجستير ،كلية التربية – جامعة الموصل ،إشراف:فائق مصطفى أحمد،٢٠٠١ .