

اعداد مكتبة الروضة الحيدرية المكتبة الرقمية

السر سائل (البحر) مجمع
حاسة دالة ماسا ٢٢ ماغ ٢٢

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

٢٠٠٤ م

١٤٢٥ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَيَقُومْ لِي أَدْعُوكُمْ إِلَى النَّجْوَةِ
وَتَدْعُونَنِي إِلَى النَّارِ ﴾ تَدْعُونَنِي
لَأُكْفِرَ بِاللَّهِ وَأُشْرِكَ بِهِ مَا لَيْسَ لِي بِهِ
عِلْمٌ وَأَنَا أَدْعُوكُمْ إِلَى الْعَزِيزِ الْغَفَرِ ﴿

صَلَّى
الْعَظِيمِ

غافر : ٤١ - ٤٢

إلى الله

إلى سلوة الروح

أمي الحبيبة

سوسن

اقرار المشرف

اشهد ان اعداد هذه الاطروحة جرى تحت اشرافي في جامعة تكريت، وهي جزء من متطلبات الحصول على شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وادابها.

التوقيع:

المشرف : أ.د محمد صابر عبيد

التاريخ:

توصية رئيس قسم اللغة العربية

بناء على التوصيات المقدمة ارشح هذه الاطروحة للمناقشة.

التوقيع:

الدكتور : احمد حمد محسن الجبوري

رئيس لجنة الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

التاريخ:

اقرار لجنة المناقشة

نشهد اننا اعضاء لجنة المناقشة، قد اطلعنا على هذه الاطروحة، وقد ناقشنا
الطالبة **سوسن هادي جعفر** في محتوياتها؛ وفيما له علاقة بها، ونعتقد بانها جديرة
بالقبول بدرجة (جيد جداً) لنيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وادابها.

التوقيع:

التوقيع:

الاسم:بشرى حمدي البستاني

الاسم: خالد علي مصطفى

المرتبة العلمية:استاذ

المرتبة العلمية:استاذ

التاريخ :

التاريخ :

(رئيسا)

(عضو)

التوقيع:

التوقيع:

الاسم:ذنون يونس الاطرقجي

الاسم: عادل كتاب عزاوي

المرتبة العلمية:استاذ مساعد

المرتبة العلمية:استاذ

التاريخ :

التاريخ :

(عضو)

(عضو)

التوقيع:

التوقيع:

الاسم: محمد سعيد حسين

الاسم: محمد صابر عبيد

المرتبة العلمية:استاذ مساعد

المرتبة العلمية:استاذ

التاريخ :

التاريخ :

(عضو)

عضواً ومشرفاً

مصادقة عميد كلية التربية / جامعة تكريت .

التوقيع :

الاسم :صالح علي حسين

المرتبة العلمية:استاذ مساعد

التاريخ:

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٣ - ١	- المقدمة
٢٠ - ٤	- التمهيد : الأسطورة : النص السردي القديم -المفهوم /النشأة /الانواع /الوظيفة .
٧٩ - ٢١	الفصل الأول : بناء العناصر السردية .
٤٣ - ٢٢	المبحث الأول : بناء الشخصية الأسطورية .
٣١ - ٢٣	١- الملامح الخارجية .
٣٧ - ٣١	٢- وظائف الشخصيات .
٣٩ - ٣٧	٣- طرائق تقديم الشخصيات .
٤٣ - ٣٩	٤- أنواع الشخصيات .
٦٢ - ٤٤	المبحث الثاني : المكان الأسطوري .
٥٧ - ٤٨	١- المكان المفتوح .
٦١ - ٥٧	٢- المكان المغلق .
٦٢ - ٦١	٣- المكان المتحول .
٧٩ - ٦٣	المبحث الثالث : الأنساق البنائية للحدث الأسطوري.
٧٢ - ٦٧	١- نسق التتابع .
٧٦ - ٧٢	٢- نسق التكرار .
٧٩ - ٧٦	٣- النسق الحلقي .
١٢٠ - ٨٠	الفصل الثاني : مكونات السرد الأسطوري .
٩٩ - ٨٠	المبحث الأول : الراوي .
٨٨ - ٨٣	١- الراوي كلي العلم .
٩٣ - ٨٨	٢- الراوي محدود العلم .
٩٩ - ٩٣	٣- الرواة المتعددون .

الصفحة	الموضوع
١٢٠-١٠٠	المبحث الثاني : المروي له .
١١١-١٠٤	١- المروي له الممسرح .
١١٣-١١١	٢- المروي له غير الممسرح .
١٢٠-١١٣	٣- المروي له المتعدد .
١٧٤-١٢١	- الفصل الثالث : أساليب التعبير الفنية للسرد الأسطوري .
١٣٩-١٢٢	المبحث الأول : أنماط السرد الأسطوري .
١٢٩-١٢٦	١- السرد الموضوعي .
١٣٩-١٢٩	٢- السرد الذاتي .
١٥٨-١٤٠	المبحث الثاني : التكرار : أشكاله وصوره في السرد الأسطوري.
١٤٨-١٤٦	١- تكرار مفردة .
١٥٠-١٤٨	٢- تكرار عبارة .
١٥٢-١٥٠	٣- تكرار سطر شعري .
١٥٥-١٥٢	٤- تكرار مقطع .
١٥٧-١٥٥	٥- تكرار ضمني .
١٥٨ -١٥٧	٦- تكرار الصدارة .
١٧٤-١٥٩	المبحث الثالث : الحوار القصصي في النص الأسطوري.
١٦٩-١٦٦	١- الحوار الخارجي .
١٧٢-١٧٠	٢- الحوار الداخلي .
١٧٤-١٧٢	٣- الحوار المقطوع .
١٧٩-١٧٥	- الخاتمة والنتائج .
١٨٨-١٨٠	- ملحق أولاً: أسماء الشخصيات الأسطورية والتاريخية
١٩٢-١٨٨	- ثانياً: الأماكن الأسطورية والتاريخية .
٢١١-١٩٣	- قائمة المصادر والمراجع .
A	- ملخص باللغة الانكليزية .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

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 مقارنة النص السردى 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 وأجزائه .. 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 الخليفة البابلية التي تجاوزت الألف سطر عند هايديل وسبعمائة وخمسين سطرًا عند السواح ، وباستثناء أسطورة هبوط أنايا 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 تقريباً فلجأت إلى مقارنة 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 إبراهيم، 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 لـ التمهيد 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 ، بالشكر الجزيل ، لكل ما أبدوه من تعاون ورعاية خاصة ولا سيما المشرف على هذه الأطروحة الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد لما بذله من جهد وعناية ، فضلاً عن 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 ، ولأستاذ الدكتور حمدي حميد الدوري لتكلفه عناء ترجمة ملخص الأطروحة إلى اللغة الإنكليزية ، ولأستاذ 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 .

الباحثة

التعليق

الإسطورة: النص السرّي القديم
المفهوم / المنشأة / الأنواع / الوظيفة

الأسطورة ، مصطلح ذو مغزى سحري خاص ، عرفت شعوب العالم ، والتقت عندها ، عُنّت تراث الإنسان في كل مكان وزمان ، فكانت منبع الإلهام الأدبي ^(١) ، فما هي الأسطورة ؟

الأسطورة لغة : مأخوذة من الجذر الثلاثي للفعل (سَطَر) ، وهي تعني الأباطيل ، أي أحاديث لا نظام لها ، يقال : هو يسطّر ما لا أصل له : أي يؤلف ، والأساطير ، جمع أسطورة ، وتأتي مفردة بصيغ واشتقاقات مختلفة ، فيقال : إسطار وإسطارة بالكسر ، وأسطير وأسطورة بالضم ^(٢) .

ووردت هذا اللفظة في القرآن الكريم بصيغة الجمع ، ولم ترد مفردة مطلقاً ، ومنها قوله تعالى : ﴿ **إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ** ﴾ ^(٣) ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا** ﴾ ^(٤) ، بمعنى : أحاديث الأمم السالفة وأكاذيبهم ^(٥) .

نالت اهتماماً كبيراً من لدن الدارسين والباحثين وفي شتى المجالات والحقول المعرفية ، تجاوز نطاق الاهتمام التقليدي بالمفهوم والنشأة الى دراستها دراسة جادة وواعية ، والوقوف عند المفاصل الأساسية لبنائها الداخلي ، وسعت هذه الدراسات إلى تحديد الأسس العامة لها . فظهر في القرن التاسع عشر فرع جديد من فروع المعرفة ، عُني بدراسة الأساطير وتفسيرها عُرف 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 ^(٦) ، تنتمي إلى العالم الذي بينيه الإنسان لا إلى الذي يراه ^(٧) .

(١) ينظر : أديب الأسطورة عند العرب : ١٩ .

(٢) ينظر : لسان العرب ، مادة (سطر) .

(٣) الأنفال : ٣١ .

(٤) الفرقان : ٥ .

(٥) ينظر : تنوير الأذهان من تفسير روح البيان ٣٠٣/٢ .

(٦) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٠ .

(٧) ينظر : الأدب العام المقارن : ١٧٠ .

وهي كما حددها كريمر : ((أول محاولة في تاريخ الفكر الإنساني لوضع مفاهيم فلسفية تهدف إلى انقاذ الإنسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها))^(١) ، فشكلت : ((صورة التعبير الشائعة آنئذ عن هذا الفهم للوجود والتاريخ ، إذ كانت تتطوي على نمط من التفكير لا تملك الآن وصفه بأنه عقلاني أو غير عقلاني ، ومع ذلك فهو يمثل في جوهره صراع الإنسان مع قوى الطبيعة من حوله))^(٢) .

ويمكن أن نعدّها حكاية تتحدث عموماً عن المنشأ والمصير^(٣) ، كما نتحدث عن ((تاريخ واقع مقدس اعتقدت به الجماعات البدائية وفيها تفسير لنشأة الكون أو تعليل الظواهر الكونية أو الطبيعية ، وتاريخ الآلهة وإنصاف الآلهة والملوك والأمراء))^(٤) ، لذلك 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 ، وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور واتحد بها الزمان كما اتحد فيها المكان))^(٥) ، وهذه الحكاية نشأت في المرحلة الأولى لنشأة الإنسان ، أما الصور التي عوّت عنها فلم تكن إلا محاولات لتفسير الظواهر الكونية والبشرية على حدّ سواء^(٦) ، إذ كانت الظواهر الطبيعية كالزلازل والظواهر البشرية كالأحلام شيئاً محيراً للإنسان البدائي^(٧) .

لقد أكد ليفي شتراوس على أنها وقائع حدثت منذ زمن بعيد ، هدفها تفسير الحاضر والماضي وربما المستقبل أيضاً^(٨) ، فيما عدّها مولر ، خدعة ترتبت على طبيعة

(١) الأساطير السومرية : ١٣ .

(٢) أدب التاريخ عند العرب : ٢٧ .

(٣) ينظر : نظرية الأدب : ٢٤٦ .

(٤) الحكاية الشعبية العراقية : ٦٠ .

(٥) الأسطورة في الشعر العربي الحديث : ١٢ .

(٦) ينظر : الموسوعة الفلسفية : ٢٣ .

(٧) ينظر : الفلكلور ما هو ؟ : ١٩١ .

(٨) ينظر : الأسطورة والمعنى : ٥ .

طبيعة العقل الإنساني^(١) ، أما بارت فقد عدها كلاماً ، ولكنها ليست أي كلام ، بل أنها تتميز عنده بتحويل المعنى إلى شكل^(٢) ، لذلك فهي سطو مستمر على اللغة^(٣) ، كما أنها ((موضوع اعتقاد))^(٤) الإنسان البدائي بوجود قوى عظمى تتحكم في الكون ، وقد ظلت تنتقل من جيل إلى آخر بواسطة الرواية الشفاهية حتى أصبحت ذاكرة للموروث الجمعي^(٥) .

إن ((الأدب الأسطوري يقوم بتغذية الحاجات البشرية القديمة والأصلية في الأمان والقوة وما يرتبط بها من نماء اجتماعي واقتصادي وشجاعة ...))^(٦) فلا عجب أن يربطها شتراوس بالبنية الاجتماعية .

أجمع الباحثون على أن الأسطورة حكاية مقدسة أبطالها من الآلهة أو أنصاف الآلهة ، وأحداثها وقعت في زمن سحيق يضيف عليها نوعاً من القداسة ، حتمت عليها أن تقرأ في أماكن عبادة الإنسان 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^(٧) .

أنها قصة أو واقعة غير حقيقية^(٨) ((مجهولة المؤلف ، وموضوعها الدائم هو الكوني الأشمل من اليومي ، أي ما أتصل خاصة بالمصائر والأصول والقضايا الكبرى))^(٩) ، فهي ((تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم))^(١٠) ، جاءت على شكل ((سرد

(١) ينظر : الدولة والأسطورة : ٣٩ .

(٢) ينظر : الأسطوريات : ٢٤٧ .

(٣) ينظر : م٠ن : ٢٦٨ .

(٤) مضمون الأسطورة : ١٥ .

(٥) ينظر : تشريح النقد : ٦٧ - ٦٨ .

(٦) القص الأسطوري وبعده النفسي : ٦ .

(٧) ينظر : الأسطورة والرواية : ٨ .

(٨) ينظر : معجم النقد العربي القديم ١/ ١٦٦ .

(٩) مرايا نرسييس : ١١٣ .

(١٠) الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم : ٢٣ .

شفاهي يحكي قصة الكون الأولى ، ونشأته وتاريخه من خلال حكايات عن كائنات تتجاوز العقل الموضوعي ، وتخرق التصور العادي^(١) ، تمثل نظرة الإنسان إلى أصل الوجود والكون وثنائية الموت والحياة ومسألة الخير والشر والعدالة الإلهية ومسألة الخلود وغيرها من الموضوعات التي تخص الإنسان^(٢) .

كتبت الأسطورة بأسلوب شعري خاص ، إذ هي في جوهرها ((ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه حقيقة ما ، ضرب من التعليل بأنه ينبغي 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))^(٣) .

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 "))^(٤) .

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"))^(٥) وسنبتدئ بفكر الإنسان البدائي .

يعرف الفلاسفة الفكر بأنه: ((إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها))^(٦) ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي تعبر عنه ، كما أنه يرتبط بالتصور الإنساني ، ويمكن أن

(١) الملحمية في الرواية المعاصرة : ١٠ .

(٢) ينظر : أدب الحكمة في وادي الرافدين : ١٩ .

(٣) ما قبل الفلسفة : ١٩ .

(٤) جذور الأسطورة : ١٠٨ .

(٥) حكمة الكلدانيين ١ / ٤ .

(٦) الأخلاق في الفكر العراقي القديم : ٧ .

يتحدد من خلال علاقة الإنسان بالأشياء ، وبالنشاطات العقلية ^(١) ، ولم يستطع الفكر البشري آنذاك التأقلم مع الأوضاع المختلفة من حوله ، فنظرته الثاقبة للأشياء ، للظواهر الطبيعية، للمشاعر والعواطف المتغيرة غير الثابتة جعلته يلجأ إلى أساليب تساعد في الكشف عن نشاطه الفكري فكانت الأسطورة أبرز هذه الأساليب ، لذلك مثّلت أولى مراحل التفكير الفلسفي ، وهذه المرحلة شأنها شأن المراحل الفلسفية الأخرى نشأت نتيجة تأمل الإنسان في ظواهر الكون ، وعلاقتها بحياته على وجه الأرض ^(٢) ، وإذا كانت هذه النظرة صائبة على نحو ما ، فإن التأكيد على أن الأسطورة نشأت قبل نشوء الفلسفة من الأمور البديهية ، فهي كعلم يبحث عن أسرار هذا الكون ومغزاه ، والتحوّلات 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 يتقلّبون في سلم التطور ، من الحياة البدائية الفجة ، إلى حياة التمدن والاستقرار ، ثم التفكير في أسرار هذا الكون وتعليل القوى الخارقة التي تستر وراء هذا العالم ...)) ^(٣) ، فحياة التمدن والاستقرار جعلته يفكر أن ثمة تناقضاً جوهرياً يكمن في الكون ، وأن الظواهر الطبيعية المتقلّبة 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)) ^(٤) .

(١) ينظر : المعجم الفلسفي : ١٥٧ - ١٥٩ .

(٢) ينظر : الأسطورة ، نبيلة إبراهيم : ١٠ .

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

(٤) سومر أسطورة وملحمة : ٨٧ .

كان الإنسان - وأمام حيرته هذه وتقلباته - دائم السؤال عن أصل الوجود ونشوء الكون ^(١) ، 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)) ^(٢) .

وإذا كان النشاط الفكري للإنسان البدائي من الغايات الأساسية التي دفعت الإنسان إلى الأسطورة ، فثمة غاية أخرى يمكن أن تحققها الأسطورة ، فمشاعر الخوف والفرح والنوازع الداخلية التي كانت تنتابه أحياناً ، لم يكن لها مخرج سوى سبيل الأسطورة ^(٣) . 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 تتفصل عندها ثنائية الوجود الإنساني (الجسد والروح) ليعود كل عنصر منها الى عالمه الازلي)) ^(٤) - التفكير الاسطوري لا يشير الى عملية فصل الروح عن الجسد ، أو نهاية الإنسان ، بل هو انتقال من شكل الى آخر من أشكال الوجود ^(٥) - فكان الإنسان وهو يشهد هذا المنظر أمامه يقف حائراً عاجزاً ، لا يعرف الأسرار التي تدفعه الى كل هذا ، ويتساءل عن مغزاه ، لماذا يموت وتذبل الحياة ؟ وماذا يمكن أن يفعل لكي يتخلص منه؟ وإلى أين تذهب روحه بعد انفصالها عن الجسد ؟ .

ويتطور وعيه واكتشافه الفروق الجوهرية بينه وبين الطبيعة ، أدرك أن ثمة قوى غير الطبيعة لها الأولوية في العبادة ، قريبة منه ، لها صفاته ، وأشكاله قريبة من

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

(٢) البطل الأسطوري والملحمي : ٦٨ .

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

(٤) الأخلاق في الفكر العراقي القديم : ٤٨ .

(٥) ينظر : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي - دراسة نقدية : ٦١ .

شكله ^(١) ، ولكن الفرق الجوهرى بينهما أن الإنسان فإن ، وأما تلك القوى الغيبية التي أطلق عليها تسمية الآلهة ((فلا يؤثر الموت بأي حال من الأحوال على خلودها)) ^(٢) ، وكان من نتيجة هذا الاعتقاد أن ظهر نوع من الأساطير تتعنى بآلهة لها صفات بشرية لا تقارن بالتي سبقتها وخسرت معركتها مع الطبيعة .

وكانت نشأة الأساطير الطبيعية ، 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 ...)) ^(٣) ، 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 يسأل ويفكر ويتأمل ، ومن ثم يبحث عن تعليل وتفسير مقنعين لهذه الأسئلة ، فكانت أن نشأت الأسطورة ((نتيجة إلحاح الإنسان القديم على فهم الكون بظواهره المتعددة وربط هذه الظواهر في بناء متماسك متكامل)) ^(٤) ، وبمعنى آخر ، إن سبب نشوء الأساطير يعود إلى ((إحساس الإنسان بضرورة تفسير ظواهر كونية وطبيعية لم يكن العقل قادراً على سبر أغوارها)) ^(٥) .

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 .

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

(٢) عقائد ما بعد الموت : ٧٢ .

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

(٤) البطولة في القصص الشعبي : ٩ .

(٥) على هامش الأسطورة : ٨٢ .

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 .^(١)

ولا تنتمي هذه النظريات إلى مدرسة معينة ، كما لا 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 ضوءها أنواع الأساطير فقسمها على تسعة أنواع^(٢) ، فيما ذهب أحمد زكي إلى أنها أربعة^(٣) ، وأشارت نبيلة إبراهيم إلى أنها خمسة^(٤) ، أما فاضل عبد الواحد علي فقد حددها بثلاثة أنواع هي : أساطير الخليفة ، وأساطير التنظيم ، وأساطير متفرقة تتحدد عنده حسب طبيعة الموضوع^(٥) ، وقسمتها الجوراني على سبعة أنواع مستندة إلى آراء السابقين وتحديداتهم في بعض منها ، أما في البعض الآخر ، فقد أدى الاختراع دوره في ذلك^(٦) ، 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) ينظر : عصر الأساطير : ٤١٠ - ٤١٢ .
- (٢) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٠ - ١٣ .
- (٣) ينظر : الأساطير : ٤٦ - ٥١ .
- (٤) ينظر : الأسطورة ، نبيلة إبراهيم : ٢٧ - ٧١ .
- (٥) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ٩٠ .
- (٦) ينظر : الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم : ٢٣ - ٢٥ .

١- الأسطورة الشعائرية / الطقسية : مؤسسها السير جيمس فريزر في كتابه (الغصن الذهبي) رائد المدرسة التطويرية ، وترى هذه المدرسة أن الإنسان البدائي قد مر بثلاث مراحل تطور خلالها تطوراً ملحوظاً ، فقد انتقل من السحر إلى الدين حتى استقر أخيراً عند العلم والأسطورة ^(١) ، وأكد فريزر على أن الأسطورة استمدت أصلاً من الطقوس التي مارسها الإنسان القديم ^(٢).

ويؤكد كاسيرر على وجوب البدء بدراسة الطقوس إذا أريد فهم الأسطورة ؛ لأن ((الطقوس عنصر باقٍ في حياة الناس الدينية أكثر من الأسطورة)) ^(٣) ، 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 ^(٤) ؛ وغالباً ما تحكي قصة ما الذي تم تشريعه ^(٥) ؟.

ارتبط هذا النوع بعمليات العبادة إذ رصدت الجزء الكلامي من هذه الطقوس قبل أن تصبح حكاية لها ^(٦) ، ومهما يكن الدافع وراء الأصول الأولى لهذا النوع ، فإن الإنسان البدائي كان يحاول ويشقى الوسائل التعبير عن حاجته للأمان والاستقرار من خلال ممارسة هذه الطقوس، وتعد أسطورة الخليقة،الايномаيليش خير مثال على هذا النوع

٢- الأسطورة التعليلية : وتسمى أيضاً بالسببية ، أو أساطير النشوء ، وظيفتها: البحث عن الأسباب فهي إذن ، حكاية خرافية توضيحية ^(٧) ، رائد هذا الاتجاه العالم الشهير مالمينوفسكي الذي ذهب إلى أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع 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

(١) ينظر : الغصن الذهبي : ٤٣ .

(٢) ينظر : م٠ ن ، الفصل الأول .

(٣) الدولة والأسطورة : ٤٣ .

(٤) ينظر : الأساطير والخرافات عند العرب : ٩ - ١٠ .

(٥) ينظر : معجم الأساطير ١١/١ .

(٦) ينظر : الأساطير : ٤٦ .

(٧) ينظر : الأدب العام المقارن : ١٥١ .

أجل ترسيخ عادة قبلية معينة أو تساند عشيرة معينة أو قبيلة في سيطرتها ^(١) ، فهي ((وليدة التأمل الموضوعي في ظاهرة تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل ...)) ^(٢) .
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 سر وجودها ^(٣) . فكان ((التعليل الأسطوري بداية العلم قبل الفلسفة)) ^(٤) .

٣- الأسطورة التاريخية : مزيج من التاريخ والخرافة معاً ^(٥) ، ليست نتاج الخيال المجرد بل أنها ((ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية ، وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة)) ^(٦) ، فالشخصيات فيها تؤخذ تاريخياً ومن التاريخ تؤخذ العناصر الطبيعية الكلامية، أي أنها ((تاريخ شخصي معطى في كلمات)) ^(٧) .
٤- الأسطورة الكونية : تسميتها بهذا الاسم ((تفسر طبيعة العمل الدائر فيها ، وتفسر أيضاً مدلولات مضامينها)) ^(٨) . فهي ((سرد لحكاية " خلق " : تحكي لنا كيف كان كان انتاج شيء ، كيف بدأ وجوده)) ^(٩) ، موضوعها الأساس : خلق الكون أو التصورات الخاصة بنهاية العالم ، والقائمة على أساس الصراع الدائر بين الخير والشر وانتصار أحدهما ^(١٠) .

(١) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٢ .

(٢) الأسطورة ، نبيلة ابراهيم : ٣٤ .

(٣) ينظر : الأسطورة في شعر السياب : ١٦ .

(٤) الأسطورة ، مجدي محمد : ٧٠ .

(٥) ينظر : الأساطير : ٤٩ .

(٦) مغامرة العقل الأولى : ١١ .

(٧) فلسفة الأسطورة : ٢٢٠ .

(٨) البطل الأسطوري والملحمي : ٦٨ .

(٩) مظاهر الأسطورة : ١٠ .

(١٠) الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم : ٢٤ .

ولقد كان البدائي عاجزاً عن التعبير باللغة المجردة عن كل ما يتعلق بالنظام الطبيعي المحدد للكون الذي شغله ، فأخذ يحكي لنفسه قصة الظواهر الكونية ^(١) ، ومن هنا نشأت أساطير الكون التي صورت لنا عملية خلقه .

٥- الأسطورة الرمزية: يقول لوسيف: أن الأسطورة هي ((دائماً وقبل كل شيء رمز)) ^(٢). 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 تتطرق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنة، كما تتطرق اللغة المحكية عن خبرات الواقع ، وأن الفرق بينهما يكمن في شمولية اللغة الرمزية وعالميتها مع تجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس ^(٣)، لذلك فهي لغة تعتمد أساساً على الخيال البشري، فالشخصيات الأسطورية في قصة الخليقة البابلية مثلاً هي رموز وليست شخصيات حقيقية ^(٤) ويجب فهمها وتداولها على هذا الأساس

وظيفة الأسطورة :

كان الإنسان في مرحلته الأولى ساذجاً ، لم يكن يمارس التفكير العلمي المنطقي إلا في حدود ما يجده يتلاءم وتصوراته ، لذلك كانت نظرتة إلى الكون وإلى الظواهر الطبيعية على وفق ما أملاه عليه ، واهتدى إليه فكره ... فجاءت الأسطورة معبرة وبصورة دراماتيكية عميقة عن ((ايديولوجيا الجماعات البشرية البدائية والتقليدية البسيطة عادة التي تحيا الجماعة معتمدة عليها ، وبهذا فالأساطير تدفع هذه الجماعات إلى التمسك بقيمها ومعاييرها وبمثلها العليا التي تسعى إلى تحقيقها من جيل إلى جيل ، وفوق هذا كله فالأسطورة تعبر أيضاً عن وجود الجماعة ذاته وتباينها الحضاري والثقافي ، كما تجسد عناصر هذا البناء وعلاقاته وموازناته وما يتخلله من تناقض وحالات توتر ، كما تعمل الأسطورة كضوابط ومؤشرات لدعم وترصين القواعد والممارسات التقليدية والتي يتعرض المجتمع إلى التحلل والتفكك بدونها)) ^(٥) ، فإذا كان مثل هذا الرأي يضع الأسس

(١) ينظر : الأسطورة ، نبيلة ابراهيم : ٢٧ .

(٢) فلسفة الأسطورة : ١٠٧ .

(٣) ينظر : مغامرة العقل الأولى : ١٤ .

(٤) ينظر : فلسفة الأسطورة : ٩٣ - ٩٤ .

(٥) الاساطير وعلم الاجناس : ١٣ - ١٤ .

والمعايير التي يستند إليها المجتمع ، فإنه يحدد للأسطورة وظيفتها الاجتماعية بالدرجة الأساس ، وقد كان ماليونفسكي -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 الحضارات البدائية ، تملأ الأسطورة وظيفة لا غنى عنها ، تفسر وتبرر وتقنن المعتقدات ، تحابي عن المبادئ الأخلاقية وتفرضها ؛ تضمن فاعلية الاحتفالات الطقسية وتتيح قواعد علمية لاستعمال الإنسان))^(١) .

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^(٢) ، كما أنها تؤدي وظيفة التعبير عن الأخلاق ، تصون أخلاق المجتمع ، وتؤكد تأثير الشعائر وتضمن القواعد السلوكية التي يسلكها الإنسان^(٣) ، وكل هذا يتم من خلال ((بعث اللغة وتجديدها))^(٤) ، 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 يوم ما^(٥) .

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 .

(١) مظاهر الأسطورة : ٢٢ .

(٢) ينظر : عصر الأساطير : ١٢ .

(٣) ينظر : الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني : ١٣٤ .

(٤) الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور : ١٠٧ .

(٥) ينظر : معجم الأساطير ١٢/١ .

٤- وظيفة نفسية : احترام المشاعر النفسية التي كانت قائمة أساساً على مبدأ الخوف والفرع 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، ويقرب الإنسان من الفضائل، ويبعده عن الرذائل، ويحقق له راحة واستقراراً مع الآخرين، ينمي روح الجماعة ويكشف عن تطلعات الإنسان وتصوراتهِ 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 قُتِر 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 ((كشفاً لعوالم غير مسبوقة ، وانفتاحاً على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقر))^(١)، تدفعنا إلى الانبهار بها وتلقي خطابها السردى تلقياً خاصاً .

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: ((إنَّ 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 فجر التاريخ ... وأعني بذلك الأسطورة أو بتعبير آخر الحكاية الأسطورية والحكاية الخرافية الكلاسيكية ..))^(٢).

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

(١) الوجود والزمان والسرد : ١٠٧

(٢) البدايات الأولى للتأليف القصصي : ٣٩ - ٤٧

وسلوكيات وصراعات استقطابية بين عناصر خيرة وأخرى شريرة ضمن زمن غير محدد (...))^(١) ، وكان البحث عن أصل الوجود والكون وخلق الإنسان والأشياء الأساس الأول الذي قامت عليه الأسطورة ونمت وتطورت حتى اضحت نمطاً قصصياً قائماً بذاته^(٢) ، يقيم ((عالمًا يعكس بدوره البنية الجمالية للمجتمع البدائي))^(٣) .

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 ، فتتظم ((في بنية سردية متكاملة أسلوباً وبناء ودلالة جعلت منها مبنى سردي -كذا-))^(٤) ينتمي إلى ((السرود الشفاهية ، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشفاهة 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 عليها المروي قبل تدوينه))^(٥) ، وتنهض على مكونين أساسيين ، الأول : القصة ، وتشمل منطق الأفعال كما تشتمل على تركيب الشخصيات ، والآخر : الخطاب الذي يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغته^(٦) .

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))^(٧) .

فشخصيات الأسطورة ، ذات مستوى عالٍ من الأداء ، هم من الآلهة أو أنصاف الآلهة لذلك فهي تخضع لسطوة الشخصيات الرئيسة ، ووجود الإنسان فيها يأتي مكملاً

(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 .

(٥) السردية العربية : ١٦ .

(٦) ينظر : الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم : ١١ .

(٧) دين الإنسان : ٥٧ .

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))^(١) .

لذلك فإن أحداث الأسطورة ((تمتلك نظاماً دنيوياً ، عالمها عالم جغرافي وصفاتها صفات شخصية))^(٢) ، وتقع هذه الأحداث في مكان غير متجانس ، والزمن في السرد الأسطوري مغيب ، فليس لها زمن ، بل أنه مائل أبداً لايتحول إلى ماض ، فهو زمن متلاش ، غير مبنيين ، غير مسردن ، زمن تائه ومختلط ، لا يحكي حدثاً ((جرى في الماضي وانتهى ، بل عن حدث ذي حضور دائم))^(٣) 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 ((غالبا ما يكون متعينا ، سواء بسماته ، أم بالمسافة التي تفصله زمانياً ، عما يروي ، بحيث 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))^(٤) ، فيعد الراوي مفارقاً لمرويه، كذلك الحال مع المروي له الذي يتلقى مروياً تتسم روايته ((بسمه الوثوقية لما يعطيه للمروي من قدسية شعائرية جعلت المروي له يتقبلها بخشوع))^(٥) .

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

(١) الأساطير وعلم الاجناس : ٢٠ .

(٢) جذور الأسطورة : ١١٠ .

(٣) دين الإنسان : ٥٧ .

(٤) و (٥) م: ١٥ .

قضايا صارت وفقاً على الفلسفة من بعد ^(١) .

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 ، أو كلاهما ، بشكل أو بآخر)) ^(٢) .

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 يبغى من خلالها التركيز والتداخل وتجاوز الفروق الفاصلة بين الأشياء ^(٣) ، فيصبح للغة الرمزية ((قيمة شمولية ومدلول عام)) ^(٤) .

وقد تجاهلنا الرمز ووجوده في السرد الأسطوري ، ولم تكن غايتنا من ذلك إلا لأن الرمز في الأسطورة واسع ومتشعب ، بل أنه يتعدد ويتنوع بتنوع الموضوع ، وكلنا أمل أن نتناوله أو أن يتناوله أحد الباحثين بالدراسة الموسعة 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 مصدر ما يخدم مبحثنا قد لا يوجد في مصدر 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 .

(١) دين الإنسان : ٥٨ .

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

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

(٤) أساطير بابلية : ٣٧ .

الفصل الأول

بناء العناصر السردية

المبحث الأول: بناء الشخصية الأسطورية

- أولاً: الملامح الخارجية
- ثانياً: وظائف الشخصيات
- ثالثاً: طرائق تقديم الشخصيات
- رابعاً: أنواع الشخصيات

دأب النقاد والدارسون على درج الشخصية في العناصر الرئيسة للنص السردي، لما يشكله من ضرورة قصوى تتمثل في كونه عموداً فقرياً لا يستقيم السرد من دونه فلا ((يمكن للأثر الروائي أن يخلو من أشخاص إذ كانت هذه الظاهرة بديهية فمن غير أشخاص يستحيل فهم الوقائع ...))^(١) .

وتعرف بأنها : ((أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة))^(٢) ، فيعرض الكاتب شخصياته من خلال تفاعلها مع الأحداث، وتأثيرها السلبي أو الإيجابي في سيرها^(٣) .

حاول كل من بروب وغريماس تحديد هوية الشخصية من خلال مجموعة الأفعال التي تقوم بها، ووجد أن لها علاقة بالشخصيات الأخرى التي يحتويها النص السردي^(٤) وظهورها مرتبط بنظام معين، فلها علاقة بالحدث؛ ذلك أن أي عمل لا بد 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))^(٥). فهي النقطة المحورية التي تنبثق منها الحياة، واليها تعود، ولا يمكن بأي حال من الأحوال التطرق إلى موضوع يخص الإنسان وعالمه مالم يكن هناك تمثيل ذاتي لكائنات بشرية. لكن هذه الشخصية ليست حقيقية، على الرغم من أن البعض قد حاول أن يؤكد شبهتها بالحياة، أي أنهم حاولوا إحاطتها بالتفاصيل المستمدة من واقع الحياة^(٦) .

وتبنى من جمل لغوية مترابطة، تترك خلفها أوصافاً تمثل أبرز الملامح الداخلية والخارجية، وتكتسب خصوصيتها داخل النص من خلال هذه الأوصاف^(٧)، وعلى وفق هذا

(١) البنية القصصية في رسالة الغفران / ٧٧.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مادة (شخصية).

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

(٤) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٥٠.

(٥) القصص القرآني : ٤٢.

(٦) ينظر: عناصر القصة : ٣٣.

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

التصور تتحدد بنية الشخصيات من خلال وصف ملامح الشخصيات الأسطورية الخارجية أولاً ، ثم دراسة وظائفها وأنواعها ثانياً.

أولاً : 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 ...))^(١) ، وعليه فإن الملامح الخارجية تتحدد بكل هذه العناصر فضلا عن مهنتها وعلاقاتها الاجتماعية.

إن الحدث والشخصية يتبادلان الأدوار فيما بينهما من حيث الأهمية، فلا تكشف الشخصية عن نفسها إلا بالقدر الذي يخدم الحدث الأسطوري، ولا يصل هذا الى ذروته إلا بالقدر الذي تتعرض فيه الشخصيات لمشاكل وأزمات تتفرج 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 ...))^(٢) أمكننا القول ، أن الشخصيات الأسطورية كائنات خيالية لا تمت الى الواقع بأية صلة، ذات أوصاف ولامح 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.

(١) مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ١٧٢.

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

إن من أبرز العناصر التي تحدد الملامح الخارجية للشخصية: اسمها بوصفه ((التعبير الفني عن الذاتية الفردانية لكل انسان فرداني قائم بذاته))^(١) وهو ((يسمح للشخصية أن تعيش خارج الملامح الدلالية التي رغم ذلك تخلقه على نحو كلي))^(٢) 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. ^(٣)

وتحمل الأسماء دلالات متنوعة ترتبط أحيانا بالدور الذي تقوم به الشخصية، وترتبط أحيانا أخرى بالسماوات 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 ماملكه في الأسطورة، الاسم هو ذلك المعبر عنه في الشخصية المبرز فيه . الذي تكونه ذاتها أمام نفسها ، وأمام كل آخر)) ^(٤) ، 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)) ^(٥) . فاصبح الاسم يعني وجود الشيء، وأي شيء لا يحمل اسما فلا وجود له مطلقا ^(٦) . فكان وجود الالهة مرهونا بالاسم المعترف به ضمنا ، ولا يمكن أن يكون هناك أي شيء مالم يكن له اسم، والى هذا أشار طه باقر بقوله : ((لا يمكن 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 ...)) ^(٧) .

(١) نشوء الرواية : ١٩.

(٢) البنيوية وبناء الشخصية في الرواية : ٧٨.

(٣) ينظر المرأة في الرواية الفلسطينية : ٢٢٣.

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

(٥) الاخلاق في الفكر العراقي القديم : ٢١٦.

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

(٧) سومر اسطورة وملحمة : ١١٩.

وخير مثال على مانقول : مردوخ ، فبعد أن قضى على تعامة وشق جسدها نصفين ، كون من أحدهما السماء ، ومن الآخر الأرض ، وبعد أن قضى على أعداء الآلهة ، وخلق الإنسان ، وبنى مسكنه في بابل ، أقامت له الآلهة احتفالا كبيرا أعلنوا فيه أسماء الخمسين ^(١) ، وهذه الأسماء تحمل دلالاتها التي من أجلها وضع كل اسم . وتحتل الجزء الأخير من اللوح السادس واللوح السابع بأكمله ، كما أن لكل اسم منها صفاته التي يتصف بها مردوخ.

ولاسم أنانا / عشتار هو الآخر مدلول يكاد يكون أكثر ارتباطا بداله ، فأنانا عند السومريين هي نفسها عشتار عند البابليين ، وافروديت عند الاغريقين ، وفينوس عند الفينيقيين ، وعناة عند الكنعانيين ، وهي عشتار وعشتاروت. وقد لخص السواح هذه الأسماء في الحضارات المختلفة ووجد أنها جميعا لشخصية واحدة. ^(٢)

ومدلول اسمها في السومرية ((سيدة السماء)) ^(٣) . أما في البابلية فمعناه : ((عيش ((عيش الأرض)) ^(٤) . ولقد استأثرت أنانا من دون الآلهات الأخريات بالسماء ، وأصبحت سيدة لها ، وذهب الباحثون الى أنها الآلهة الام ، وهي نفسها نمو عند السومريين ، ونخرساج عند البابليين.

ويرجح كونتينو الى أن أنو / كبير الآلهة - الهة السماء ، أشركها في تاجه بعد وقت طويل من حبه لها . وأمر بعد الزواج منها أن يكون اسمها (آننو) الصيغة المؤنثة لـ (أنو) ، فاحتلت مكانة مهمة في السماء ، واختصت لنفسها بكوكب الزهرة / فينوس ^(٥) . وفي هذا تناقض واضح مع ما ذهب اليه غيره من الباحثين من أنها كانت ابنة أنو ، وما يؤكد ذلك ملحمة كلكامش. فعندما أهان كلكامش كرامتها ، ذهبت الى أبيها أنو لكي يعطيها الثور السماوي لتتأثر لكرامتها. ^(٦)

(١) ينظر مغامرة العقل الاولى : ٦٩-٧٤.

(٢) ينظر لغز عشتار : ٢٧.

(٣) الحضارات السامية القديمة : ٢٥٦.

(٤) لغز عشتار : ٢٧.

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

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

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)) والاسم مشتق هنا أيضاً من طبيعة المكافأة التي نالها لانقاذه الحياة على الأرض، وفي ملحمة اتراحاسيس فان الاسم يعني ((الواسع الحكمة)).^(١) ، والى هذا المعنى ذهب الآخرون ^(٢) .

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 والهيبة، ومارسوا ماتعارف عليه الانسان واختلفوا عنه بالخلود فقط ...)) ^(٣) .

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

(١) مغامرة العقل الاولى : ١٤٨-١٤٩.

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

(٣) الاسطورة والواقع : ١٥.

البعض الآخر قصيرا، فعلى سبيل المثال عندما يصف شجاعة ننورتا، فإنه يسهب وبطيل ، 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

وذبح الرجل - الثور في البحر

المحارب الصنديد الذي يذبح الاعداء بسلاحه

والقوي الذي يهب لتنظيم صفوف الجند في المعركة))^(١)

ولاشك في أن الصفات (الابن الجليل، محبوب الالهة، الاله الصنديد، القوي ذي البأس، المحارب، القوي) هي صفات معنوية جاءت كناية عن الشجاعة والبأس اللتين يتصف بهما، كما أن هذا الوصف يعتمد على بنية التكرار وهي واضحة على نحو كبير في النص.

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

((شاء) أن تكون كلمته مثل كلمة (أنو)

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،

حكيمًا - لا يستطيع أحد أن ينبذ كلمته،

عالما - أنه الأذكى بين الانوناكي

قديسا- يداه طاهرتان، أنه كان ممسوح(كذا)، ودقيق في الزيت))^(١)

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

((هناك انليل فتاها الغض

هناك ننليل فتاتها الشابة

هناك ننبار شيكونو سيدتها العجوز))^(٢) .

فالراوي عند وصفه لهذه الشخصيات كان وصفه مركزاً جداً ، لا يتعدى 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 ند (ولا منافس).))^(٣) .

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

((يقينا ، أن مياه الفيض ولدت انزو

وهي المياه، المقدسة لاله العمق ايسو (Apsu)

وأن ((الأرض الواسعة)) حبلت به

وأنه خلق من حجر الجبل))^(٤)

ويريد به أنه خلق ((من ((ماء)) الاله و((رحم)) الارض و((مادة)) الحجر.))^(٥) . وهذه الصفات كانت السبب في أن يشير أيا على انليل أن يأخذه ويضعه في خدمته عند مدخل القاعة في المعبد.

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

((لقد تزينت بسبعة ((نواميس)).

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

(٢) مغامرة الفعل الاولى : ٣١-٣٢ .

(٣) م٠ ن : ٤٥ .

(٤) سومر اسطورة وملحمة : ١٢٧ .

(٥) م٠ ن : ص ٠ ن .

وجمعت ((النواميس)) ووضعتها في يدها
كل ((النواميس)) كانت موضوعة (؟) عند قدمها.
وضعت على رأسها الشوكارا (Sugarra) ، تاج السهل،
صفت (؟) 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
زوقت عينيها بدهان - ((سيأتي (الرجل) ، سيأتي))^(١).
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 لآنليل بقوله :
((ذو العينين البراقتين، السيد ذو العينين البراقتين.
الجبيل العظيم، آنليل الأب ، ذو العينين البراقتين سيراك،
الراعي، سيد المصائر، ذو العينين البراقتين سيراك.))^(٢).
وهو وصف يتداخل فيه المعنوي بالمادي، فالمادي يقتصر على وصف العينين
بالبراقتين، وصفا مقتضبا، معتمدا أسلوب التكرار ، والمعنوي يتحدد بالجبيل 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

(١) عشتار ومأساة تموز : ١٨٨-١٨٩.

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٣٢.

ووجه يشبه وجه الأسد

انقضاضه أشبه بسيل عرم،

ومن جبهته التي تلتهم القصب والشجر لاينجو أحد))^(١) .

وهذه الشخصيات إما أن يكون الراوي قد ابتدعها من مخيلته، أو أنه استقاها من مصادر شفاهية 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

تنوهج النيران كلما تحركت شفتاه ...

اتسعت آذانه الأربعة،

كما اتسعت عيونه فاحاط بكل شيء

كان الأعلى بين الالهة، مالهيته نظير

هائلة أعضاؤه ، سامقة قامته

عظموه ، بجلوه

الابن الشمس، وشمس السموات

مثل نوره كنور عشرة آلهة ، جبارا عتيا

أسبغت عليه الجلالة النورانية المهيبة))^(٢) .

وهو وصف لا يخلو 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 وبصراً، فمردوخ، بعد أن استولى على السلطة العليا في مجمع الآلهة، وأصبحت ألواح الأقدار بيديه احتاج الى أوصاف تدرك حقيقة الالهية، وان يكون مطلعاً على كل ما يدور شرقاً وغرباً ، شمالاً وجنوباً، فأوكل مهام كل عين وأذن إلى جهة معينة.

(١) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٥ .

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٤٨ .

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))^(١) . 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 لا تتضح إلا من خلال الأفعال المجردة))^(٢). إذ عرف الوظيفة بأنها ((فعل شخصية))^(٣) بصرف النظر عن اختلاف الشخصيات فيما بينها من حكاية لأخرى^(٤) ، من جهة ، وتعددتها وكثرتها من جهة أخرى. ومع هذا التعدد فإن الوحدات الوظيفية ثابتة لا تتغير وعددها إحدى وثلاثون وظيفة قد تنقلص حتى تصل الى وظيفتين، ولكن هذا لا يؤثر مطلقا علمجری الحكي^(٥) . وليس ضروريا ، أن تتوافر هذه الوحدات جميعها في حكاية واحدة، بل إن كل حكاية تعتمد علىعدد معين من الوحدات.

ونظرا لكثرة الأساطير وتنوعها، من جهة، وعدم اكتمالها من جهة أخرى، فإننا اعتمدنا أسطورة الخليقة البابلية أنموذجا لفحص هذه الوحدات فيها، وذلك لسببين: أولا: لأنها وصلت إلينا كاملة،بمعنى أن العناصر المكانية فيها متوافرة على نحو كامل،وهو مايعنى حصولنا على أكبر عدد ممكن من الوحدات الوظيفية فيها. ثانيا: إنها أطول الأساطير وأكثرها عددا من حيث الشخصيات والأفعال.

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

تبدأ الحكاية عادة بسرد كل ما يخص الشخصية / اسمها ووصف حالتها وملامحها، ومكان ولادتها، وهو مايسميه بالاستهلال، الذي لايعتدّ وظيفة بالرغم من كونه

(١) عالم الرواية: ١٤٣.

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

(٣) مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٧٧.

(٤) ينظر: الصوت الاخر : ١٠٩.

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

عنصرًا مورفولوجيًا مهماً^(١) ، 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

يخطو بعنفوان ورجولة، انه زعيم منذ البداية))^(٢) .

أما الوحدات الوظيفية في الأساطير فتتمثل بـ :

- ١- الغياب^(٣) : إذ تغيب إحدى الشخصيات - وغالبا ماتكون من الجيل الأكبر عمراً - بسبب ظرف طارئ أو حدث مفاجئ، يترك أثره في مجرى الحكى، فغياب الابسو كان إيذاناً ببدء الصراع بين جيلين من الآلهة، الأول تمثل في تعامة/ التي أخذت على عاتقها اخذ النار لزوجها اابسو، فيما تمثل الآخر في الآلهة الفتية/ التي أخذت على عاتقها ضرورة المقاومة والصراع من اجل البقاء، أما غياب تعامة فكان إيذاناً ببدء عملية خلق الكون وتنظيمه، هذا الكون الذي تكون 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))^(٤) .

(١) ينظر :مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٣.

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٤٧.

(٣) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٣.

(٤) مغامرة العقل الاولى : ٦٠.

أما غياب انانا فكان ايذاناً ببدء مرحلة جديدة من حياة دوموزي، مرحلة الصراع من اجل البقاء كلياً أولاً، مرحلة الاقتناع بالبقاء الجزئي/ نصف سنة في العالم السفلي والنصف الآخر على وجه الارض ^(١) .

٢- التحذير ^(٢) : إما بالأمر أو النهي، وهذه الوظيفة تتصل بما يليها، وتسمى بـ ((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 حقاً، ولكن دعونا نتصرف بلين "وروية") ^(٣)

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

٣- الاستطلاع ^(٤) : ونعني به معرفة الحقيقة، متمثلاً في محاولة مردوخ معرفة الشخص الذي دفع تيامه الى الثورة، ويتم هذا من خلال الحصول على المعلومات عن طريق الاقتناع:

" قال الملك لهم كلمة:

" لقد صدق حقاً ما وعدناكم به

والآن، أريد منكم قول الحق، وقسمي لكم ضمان

من الذي خلق النزاع؟

من دفع تعامة للثورة، واعد للقتال؟

(١) ينظر: عشتار ومأساة تموز : ١٨٧ وما بعدها.

(٢) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٣.

(٣) مغامرة العقل الاولى : ٤٦.

(٤) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٥.

سلموا لي من خلق النزاع
فيلقى جزاءه، وتخلدون للراحة"
فأجاب الإيجي، الالهة الكبار.
أجابوا سيدهم مردوخ ، ملك السماء والأرض:
((إنه كينغو ، الذي خلق النزاع
ودفع تعامة للثورة، وأعد القتال)) ^(١) .

٤ - الشر ^(٢) : وتمثل هذا أولاً في آبسو الذي حاول قتل اولاده لكي يخلد الى الراحة،
وفي تعامة ثانية عندما ثارت لأخذ الثأر لزوجها، وتمثل ثالثاً في الالهة الذين حرصوا
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 ...)) ^(٣) .

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

وتعد هذه الوظيفة مهمة جداً ، لأنه عن طريقها تنشأ الممارسات الفعلية لعملية
الحكي ^(٤) . ونجد هذه الوظيفة متمثلة أيضاً في أساطير أخرى منها : (سرقة ألواح القدر)،
و(أسطورة ايرا)، و(الطوفان البابلية). وغيرها.

(١) مغامرة العقل الاولى : ٦٦ .

(٢) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٩ .

(٣) مغامرة العقل الاولى : ٤٨ .

(٤) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٨٩ .

٥- الفقدان ^(١) : وهو الاحساس بنقص ما ، وهذا الاحساس هو الذي يقود الى عملية الشر المتمثلة في الوظيفة السابقة. وربما كان الأجدر ببروب أن يضع هذه الوظيفة قبل الوظيفة السابقة من حيث الترتيب المنهجي للوحدات الوظيفية. فاحساس ابسو بفقدانه للراحة هو الذي دفعه لمحاولة قتل أبنائه ^(٢) . واحساس 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 الأساطير تنطلق من هذه الوظيفة . اذ ان حافز الرغبة في القيام بمغامرة مسلية دفع انا الى الهبوط الى العالم السفلي، وحافز الحب دفع دوموزي للدخول في مواجهة حادة مع انكيبدو في أسطورة الفلاح والراعي، وحافز الخلود دفع كلكامش الى البحث والرحلة الى مصب فم الانهار حيث يعيش اوتونابشتم، وهو أيضا دافع وراء دخوله الى غابة الارز لكي يخلد اسمه ... وهكذا مع بقية الحوافز في الأساطير الأخرى ، وربما كان هذا الحافز ضروريا لسد ((النقص في الغياب المفاجيء الملغز لاحدى الشخصيات)) ^(٣) .

٦- التوسط ^(٤) : من خلال طلب النجدة ، إذ يطلب انليل النجدة من انكي للوقوف ضد آبسو ، وانتشار يطلب النجدة من انو أولاً ثم من انكي لكنهما يفشلان، فيضطر الى طلب المساعدة من مردوخ:

((فقال (انتشار) : ((أي بني ، يا صاحب الحكمة الواسعة

اسكت تعامة بتعويذتك المقدسة

التمس طريقك اليها، على عربة العاصفة السريعة

....

... ردها على اعقابها)) ^(٥) .

(١) ينظر: م ٩٥.

(٢) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٤٦.

(٣) الصوت الاخر : ١١٢.

(٤) ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٩٦.

(٥) مغامرة العقل الاولى : ٥٣.

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 ^(١) : يحصل مردوخ على التعويذة التي يستطيع بواسطتها القضاء على تيامه، فيما يحصل جلامش على نبات الشباب في (أسطورة الطوفان) مكافأة له.

٨- الصراع ^(٢) : تدور الأساطير بصورة عامة حول موضوع الصراع بين الخير والشر، ويتمثل هذا في :

أ- الصراع بين ابسو وأيا ^(٣) .

ب- الصراع بين مردوخ وتعامه ^(٤) .

وهناك صراع يدور بين جلامش وانكىدو وبين خمبابا في أسطورة (كلكامش وانكىدو وارض الأحياء) ^(٥) ، وصراع بين ننورتا وانزو في أسطورة (سرقة ألواح القدر) ^(٦) وصراع بين اينمركار وسيد آرتا في أسطورة (اينمركار وسيد آرتا) ^(٧) .

٩- العقاب ^(٨) : يعاقب الشرير على ما قام به من أفعال شريرة كما في :

أ- معاقبة ممو لأنه حرض ابسو ضد اولاده ^(٩) .

ب- معاقبة كينغو بقتله ثم خلق الانسان من دمه ^(١٠) .

ج- معاقبة تيامة بقتلها وشق جسدها نصفين وخلق السماء والأرض منهما ^(١١) .

(١) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ١١٠.

(٢) ينظر : م ٠ ن : ١١٥.

(٣) ينظر: مغامرة الفعل الاولى : ٤٧.

(٤) ينظر : م ٠ ن : ٥٨-٥٩.

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

(٦) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ١٣١.

(٧) ينظر: من الواح سومر : ٧٠-٧٩.

(٨) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٢٣٤.

(٩) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٤٧.

(١٠) ينظر : م ٠ ن : ٦٦-٦٧.

(١١) ينظر : مغامرة العقل الاولى : ٦٠.

ثالثاً: طرائق تقديم الشخصيات :

إن الكاتب يأخذ أنموذجه من الواقع فيلونه ويكيفه حسب ما يقتضيه الموضوع وحسب متطلبات طريقة عرض الأحداث ومدى انسجام هذا الأنموذج مع مقتضيات النص السردي، وهذه الشخصيات تتصرف وتتحرك وتعبّر عن نفسها وذاتها بالطرائق التي تسلكها، لذلك عدّ رسم الشخصيات وطرائق تقديمها أمراً بالغ الأهمية، ومعرفتها معرفة تامة إحدى الطرائق الكفيلة بدراستها جيداً داخل النص، وجعلها تتحرك كيفما تشاء، وبالصورة التي يقتضيها الحدث، وترتبط الشخصيات الأسطورية بعلاقات اجتماعية تحدد السمات الأساسية 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 الآخر لا بوصفهم أفراداً وطبائعاً متفردة، من نوع خاص، بل في ((أقنعة متميزة)) فريدة))^(١). وعلى هذا الأساس تقدم الشخصيات على أنها صورة خاصة، فاعلة، شاركت في الحدث، ويتحقق ((حضورها ما أن يظهر في النص بشكل لسانی))^(٢) 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 -^(٣)
- والشخصيات الأسطورية كغيرها من شخصيات النصوص السردية الأخرى، يمكن أن تقدم عبر طريقتين هما :

- 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

(١) الطبائع المتفردة : ٥٣.

(٢) مفهوم الادب : ٣.

(٣) ينظر: عالم الرواية : ١٥٨.

شيء، وبالرغم من انه راوٍ مفارق لمرويه، لكنه كلي العلم، وهذه الطريقة هي الغالبة. فنجد الراوي يقدم: انليل وانكي ومردوخ وادابا وايتانا وانا وناخرساج ودوموزي وغيرها من الشخصيات المشاركة في الاسطورة، وتأتي هذه الطريقة بصورة كلية ومن غير تدخل الراوي في الإضافة أو الحذف، فنجد أنه يقدم انليل بقوله:

((انليل هو السيد والملك

انليل لا يبدل لكلماته

كلماته الصادرة لا تتبدل ..))^(١) .

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))^(٢) .

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 ونليل)^(٣)، ويقوم انليل بتقديم أنو ومردوخ في أسطورة (الخليقة البابلية) وتقوم الآلهة الايجي بتقديم مردوخ أيضا. ويقوم كلكامش بتقديم اوتونا بستم بقوله:

((أنظر إليك يا اوتونا بستم

شكلك عادي، وارك مثلي

نعم، شكلك عادي، وارك مثلي.

قد صورك لي جناني بطلا على أهبة القتال

ولكن ها أنت مضطجع على جنبك أو قفاك))^(٤) .

وهناك طريقة ثالثة تقوم فيها الشخصية بتقديم نفسها - وهي نادرة - لايتعدى تقديم

ايرا نفسه بقوله:

(١) مغامرة العقل الاولى : ١٣٤.

(٢) م٠ن : ١٥٩.

(٣) ينظر: م٠ن : ٣٢.

(٤) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧.

((في السماء أنا فأس وحشيه

وفي الأرض أنا أسد (هصور)

في البلاد أنا ملك فوق الجميع))^(١) .

رابعاً: أنواع الشخصيات:

تتطوي الأساطير في نظم تشكلها السردية 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 ...))^(٢) .

وتعدّ المصادر الشفاهية أو الكتابية المرجعية الأساسية للراوي وهو يستقي شخصياته-بمعنى أن لها دوراً في الواقع، ولكنها بفعل الوظيفة الحكائية فإنها تتحول إلى علامة ، أي ((لفظة مثل باقي مفردات اللغة))^(٣). ونجد هذا النوع من خلال ظهور شخصيات كان لها أثرها المباشر في مجرى الحكى من أبرزها : تموز ، اوتونابشتم، جلجامش، ايتانا. وهي شخصيات ذات بعد مرجعي حقيقي، واغلب الظن أنها كانت موجودة قبل الألف الثالث ق.م بدليل ورود أسمائها في الأساطير :

فتموز : التسمية البابلية للاسم السومري دوموزي ويعني ((الابن الحق)) أو ((الابن الحق للمياه العميقة))^(٤) وقد يعني أيضاً الابن الصالح أو البار . ورد اسمه في كتابات تعود الى زمن سلالة لكش الاولى أي في حدود ٢٥٠٠ ق.م^(٥) . كان حبيباً ثم زوجاً لانا / عشتار، وعلى يديهما تمثلت مأساته الكبرى التي كانت مدعاة لحزن جماعي بسبب نزوله الى العالم السفلي بديلاً عنها، يتناوب الدور مع شقيقته كشتن - أنا ونجده في الكثير من الأساطير منها: هبوط انا الى العالم الأسفل، وأسطورة زواج انا، وأسطورة ادابا. أما اوتونابشتم: فهو الاسم البابلي ، ابن اوبار - توتو من مدينة شروباك الواقعة

(١) مغامرة العقل الاولى : ١٦٠ .

(٢) قال الراوي : ٥٢ .

(٣) الضحك والبكاء : ١٩٤ .

(٤) ادونيس : ١٩ .

(٥) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ١١٠ .

على شاطيء نهر الفرات، ويعني اسمه (وجدت الحياة) كناية عن حصوله على الحياة الأبدية ^(١). 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 ما بين 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 ^(٢). ظهر في أساطير كثيرة من أبرزها: أسطورة (كلكامش وانكيديو والعالم السفلي)، وأسطورة (كلكامش وأرض الحياة)، وأسطورة (كلكامش والنور 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...))^(٣)، 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 مأخوذة من تجربة واقعية ^(٤). وأغلب الشخصيات الأسطورية تدخل ضمن هذا النوع، فالآلهة ابتكرتها مخيلة الراوي الأسطوري، بمعنى أنها شخصيات لاجود لها مطلقا على أرض الواقع، بل هي من بنات أفكار الأديب صاغها لغايات حكاية 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^(٥).

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

(٢) ينظر : ملحمة كلكامش ، ساندروز : ٢١.

(٣) مقدمة في ادب العراق القديم : ٢١.

(٤) ينظر: قال الراوي : ٩٧.

(٥) ينظر : الملحمة في الرواية المعاصرة: ١٢.

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 يملكها في موقف معين. فان الراوي يشير اليه صراحة، وان كانت الصفات الالهية هي الغالبة.

فابسو وتيامة وتتليل وآنو وآيا ومردوخ وانا و ننماخ / ننخرساج وننورتا 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 ، وآيا لإله الحكمة ، وأنانا رمز لآلهة الحب والخصب والنماء ... وهكذا .

وقد يشعر الراوي في أحيان كثيرة أن السامع أو المتلقي لا يمكن أن يجاريه في تصديق الأوصاف التي يخلعها على شخصياته فيحاول أن يؤكد لنا صحة ما يروييه أو يحكي ، وبأنه ناقل امين ^(١) .

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 وخيم الصمت

أما أبوهم ومستشارهم انليل فصار كالأبكم لشدة ذهوله ..)) ^(٢) .

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

(١) ينظر: قال الراوي: ٩٩.

(٢) سومر اسطورة وملحمة : ١٢٨.

في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف^(١). ولاشك في ان مثل هذه الشخصيات كانت موجودة في ذهن الانسان البدائي والا لما وظّفها الراوي في الأسطورة ؟ ! . وهذا يعني أن لها مرجعيتها الواقعية في كون وجودها موثقًا 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 والتتين 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 انا 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))^(٢) .

إن عنصر الشخصيات في السرد الاسطوري هو المكون الأول، لأنه جوهر الفعل السردى 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 أولا، 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 تحرض الشخصية على ممارسة فعل معين، خيرا كان أم شرا ، واغلب الشخصيات الثانوية تنتج في طريقها للتفاعل الأمثل مع الآخرين، ويشذ عن هذه القاعدة بعض الشخصيات التي تجد في انزالها عن الآخرين، وتمظهرها السلبي في الحياة ملاذا لها.

(١) قال الراوي : ٩٩ .

(٢) عشتار ومأساة تموز : ١٩٦ .

فضلاً عن هذا، نلاحظ قدرة المؤلف في تعامله مع الشخصيات من خلال تسميتها، ويتم ذلك إما بتسمية الشخصيات بأسمائها - أسماء الآلهة جميعاً - أو من خلال تسميتها بصفاتهما - الآلهة الصنديد، الجبل العظيم ، آله الحكمة ... وغيرها. وقد يتعامل معها بوصفها ((مجرد أداة من أدوات العمل السردي لاشخصا تاريخيا عاش في الواقع الجغرافي كما كان يظن))^(١) . كما إننا نجد أن المؤلف قد عمل على الإحاطة بكل الجوانب الدقيقة في حياة الشخصية ، فعمد الى تحديد ملامحها الخارجية - وإن كانت السمة المعنوية هي الغالبة - وكذلك وظيفتها ودورها في الكشف عن ميول الشخصية وافكارها.

(١) ألف ليلة وليلة - دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد : ٦٤.

الفصل الأول

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 السردى الى مكان سردي قائم على الورق يفقد صلته بمرجعياته.

وقد وعى الإنسان منذ الأزل ضرورة المكان وأهميته في حياته، وكان هذا الوعي باستقراره وثباته شرطاً من شروط ديمومته وبقائه فكان التركيز عليه من ((الاستراتيجيات النصية المهمة التي تلجأ اليها الكتابات الجديدة في الآونة الأخيرة))^(١)، فإذا كان النص السردى يعتمد على تشكل عناصره فيما بينها من خلال إقامة علاقات متكافئة مع بعضها البعض، فان ثمة علاقة جدلية قائمة بين هذه العناصر والمكان ^(٢) . فهو الاطار الذي تقع فيه الأحداث، والانتقال الحاصل بين الأماكن المتعددة يعقبه تحول تام في الشخصية ^(٣) . ووجود الزمن النصي يتحدد بمكان نصي يتطابق معه او يلزمه. لذلك تزداد أهمية المكان بوصفه الاطار الشامل للعناصر السردية فهو ((يسم الأشخاص والأحداث في العمق))^(٤) .

والمكان في النص الأدبي هو: ((المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياحاً لأغراض التخيل الروائي (القصصي) وحاجاته))^(٥) .

إن الأحداث والشخصيات هي التي تحدد مسبقاً طبيعة المكان الأدبي، فالأديب لا يختار أماكنه اعتباطاً بل يتلاءم ومنطق الأحداث ووقوعها، وتفاعل الشخصيات واندماجها داخل الفضاء النصي، فهو واثقاً تشكيله لهذا الفضاء يعمل ((على أن يكون بناؤه له منسجماً 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))^(٦) .

(١) الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الادبية : ٧٢.

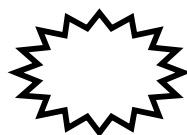
(٢) ينظر : بنية الشكل الروائي : ٢٦.

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

(٤) المكان في الرواية العربية : ٢١١.

(٥) بناء الرواية العربية السورية : ٢٥١.

(٦) بنية الشكل الروائي : ٣٠.



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 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 الآخرين ...)) (١).

إن المكان الأسطوري مكان ثانوي ، غير متجانس لأن الأسطورة لا تستند إليه إلا من خلال العلاقة القائمة بينه وبين التخيل أو مع اللواقع (٢) ، لذلك نجد ان العلاقة بين الاماكن لا تتم 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 (((٣).

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 (٤) وتتطلق هذه الأهمية من منظورين :

الأول: انه يأخذ طابعاً ميثولوجيا، فكان القدماء يعتقدون بأنه ينقسم على ثلاثة عوالم : السماء ، الأرض ، العالم السفلي (٥) .

الثاني: إنه مكان أزلي ، بمعنى انه المكان الاول الذي ظهر الى الوجود وتفرعت عنه الأماكن الأخرى. 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

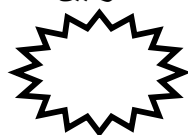
(١) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٧٧.

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

(٣) المقدس والمدنس : ٢٨.

(٤) ينظر: البنية السردية في قصص لطفية الدليمي : ٥٣.

(٥) علم الزمان - المكان العدد عند قدماء العراقيين : ١٠٨.



مصاغ من ألفاظ لا من موجودات وصور))^(١) فعلاقة الأسطورة بالمكان ((علاقة البناء الفني برموزه أي أن الأماكن الحقيقية في هذا العالم لا وجود 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))^(٢) .

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))^(٣) . 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).))^(٤) . 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^(٥) . والأساطير مليئة بمثل هذه التقاطبات، لكننا سنركز على ثنائية الانفتاح والانغلاق كنموذج 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 وآخر 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))^(٦)

(١) الخصائص البنائية للاقصوصة : ٢٩ .

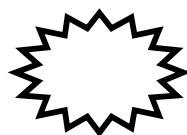
(٢) القراءة الاسطورية للتاريخ : ٧ .

(٣) بنية الشكل الروائي : ٣٣ .

(٤) مشكلة المكان الفني ، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين : ٦٩ .

(٥) ينظر: بنية الشكل الروائي : ٣٤ .

(٦) الرواية والمكان : ٦٥/١ .



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 ^(١) . لان ثمة علاقة مباشرة بين الشخصيات والمكان، وكأن الشخصيات ((تريد أن تذيب لحظات الضيق والتأزم في الفضاء الخارجي المنفتح حين يضيق بها مكانها المغلق)) ^(٢) . 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- المكان المتحول.

اولاً: المكان المفتوح :

يعرف بأنه: ((كل حيز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالواسطة ويلاقيه بالصلة أو التفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى مسيحاً منكفئاً على ذاته يتحجب بالجدران العازلة، وينفصل عما سواه بالعوازل والسجف والأبواب)) ^(٣) . وسنركز ضمن هذا المكان على :

١- الأمكنة المكشوفة / السماء والارض ك نموذجين لاينفصلان عن بعضهما.

٢- وصف المدن.

٣- الأمكنة الخاصة / المعابد.

٤- الأمكنة الطبيعية / الأنهار - الجبال - الغابات.

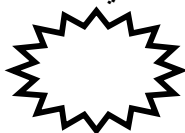
١-السماء / الارض : لايمكن دراسة أحدهما منفصلا عن الآخر ، فالسماء وكل ما فيها من الكواكب والنجوم، والارض وما تحتويه من عناصر طبيعیه أماكن أوجدها الله ﷻ ، ولم يكن للانسان يد في تكوينها لذلك فهي أماكن طبيعية ^(٤)

(١) ينظر: دلالة المكان في مدن الملح : ١٩ .

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ١٣٨ .

(٣) اطياف الوجه الواحد : ٢٥٢ .

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



في السماء تدور الفعاليات الالهية ، وفي الأرض يقوم الإنسان بممارسة فعالياته، لذلك عدت الارض ((موطن الأحلام الأولى))^(١) وبين هاتين الفعالتين ثمة صراع يبدو واضحاً في الأساطير السورية والبابلية . فالإنسان البدائي الذي استوطن الأرض ، وكابد فيها ماكابد من احوال كانت كلها بفعل ما يحدث في السماء ، وكأن هناك نوعاً 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 لا تتم 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 أفقية، ومع هذا نجد تداخلاً في هذه العلاقات على النحو الآتي:

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

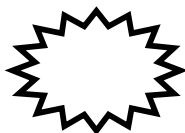
١ - علاقة السماء بالسماء علاقة أفقية، هناك أماكن مفتوحة فيما بينها تنتقل فيها الالهة بكل حرية من اليمين الى اليسار وبالعكس.

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 (مزا). ويمكن إدراج العلاقات العمودية ضمن الحالات الهبوطية فيما يخص الانسان ، فالاله يستطيع النزول الى الارض والصعود منها الى السماء حيث يشاء، لكن الانسان لا يستطيع ذلك ، وهو ينزل الى العالم السفلي لكنه لا يستطيع 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).

(١) مواقف في المكان : ٣٤.



هيا ، سأحملك نحو سموات (آنو).^(١) .

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

((ولما خرجت انانا من العالم الاسفل))^(٢) .

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

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

((بعد أن أبعدت السماء عن الأرض

وفصلت الأرض عن السماء

وتم خلق الانسان

واخذ ((آن)) السماء

وانفرد انليل بالارض

اخذ الإله كور الآلهة اريشكيغال غيمة))^(٣) .

وتشير أسطورة أخرى إلى أن الإله انليل هو الذي قام بعملية فصل السماء عن الأرض^(٤) 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^(٥)، أما أسطورة الخليقة البابلية فتشير إلى أن عملية انفصال السماء عن الأرض حدثت بعد مقتل تيامة على يد

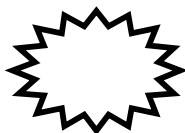
(١) الرحلة الى الفردوس والحجيم في اساطير العراق القديم : ٢٤٣.

(٢) عشتار ومأساة تموز : ١٩٦.

(٣) مغامرة العقل الاولى : ١٧٣.

(٤) ينظر: م ٢٩.

(٥) ينظر: م ٢٦-٢٧.



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 الآخر 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
أمرهم بحراسة مائها فلا يتسرب))^(١) .

وشكلت السماء مكانا مفتوحا على الأرض، فوجودها في مكانها ثابتة، وبقاء
الأرض في مكانها، اقتضى انفتاح إحداها على الأخرى، ولعلنا نجد في دلالات الالفاظ
المستخدمة في وصف السماء والأرض ما يشير إلى هذه الصفة، كما انه لا يمكن بأي
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:

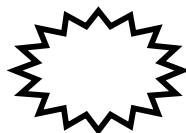
((ان كان اكيدا ياشمش ، ان شبكتك هي الارض الواسعة
ومغاويك السموات الفسيحة))^(٢) .

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 لا يمكن أن تتم إلا بوجود ما يتم هذه الدلالة، أي ارتباطها بغيرها والا 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))^(٣) تأخذ شكلا جدليا مولدا في
التشكيل السردى الأسطوري.

(١) مغامرة العقل الاولى : ٦٠

(٢) الرحلة الى الفردوس والجحيم : ٢٣٨ .

(٣) هندسة المعنى : ٧٢ .



٢- وصف المدن : اقترن المكان بالوصف وارتبط به ارتباطاً وثيقاً ، فهو - أي الوصف - ((يشغل حيزاً مهماً في القصة ، فهو يخلق شيئاً من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث، ليضعنا وجهاً لوجه امام مشهد ما ، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج))^(١) .

فكان أن رضح المكان لعملية وصف شاملة، بحيث بات الوصف ملازماً للمكان أو مصاحباً له، ولعل من ابرز ما يمكن أن نستشفه بهذا الخصوص في النصوص الأسطورية هو وصف المدن. إذ يقف السارد من المدينة ((موقفاً أليفاً فتكون رمزاً للهدوء والطمأنينة والاستقرار وتحقيق الأحلام أو يقف منها موقفاً معادياً، وحينما تكون رمزاً للسخط والشر والسخرية والرفض، وذلك يكون حسب الظروف ...))^(٢) . وتتميز المدن بعضها عن البعض الآخر من خلال العوامل والاسباب التي عملت على ظهورها أو نشوئها وتكوينها ومن ثم تطورها ، فالعوامل التجارية والدينية والصناعية والتاريخية لها دور في الكشف عن أهمية المدينة وغيرها عن الأخرى^(٣) . ويمكن أن ندرس المدن من زاوية نظر تاريخية أطلق عليها سعيد يقطين ((الفضاءات المرجعية))^(٤) فيما وصفها شجاع العاني بالمكان التاريخي^(٥) . وتطلق هاتان التسميتان على المكان ((الذي يشغل حيزاً زمنياً ، تتغير قيمته من فترة لآخرى تبعاً لتغير الأوضاع الاجتماعية ، فهذا التغير يجري بفعل الزمن أو الأحداث والوقائع التي تحصل في موقع مكاني معين))^(٦) وإطلاق الأسماء الحقيقية على هذه الأماكن ((يعطي للقارئ إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها ...))^(٧) . وبما أن الأسطورة في أصلها حكاية تجسيد الوقائع والأحداث التي حدثت منذ زمن بعيد فإنها حاولت رصد هذه المواقع، وعدتها من الأماكن التي أدت دوراً مهماً آنذاك .

(١) اللسانية والنقد الادبي : ١٣٣ .

(٢) المكان في شعر ابي العلاء المعري : ٨٦ .

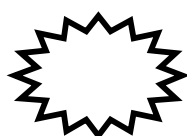
(٣) ينظر : المدينة في القصة العراقية القصيرة : ١٧ .

(٤) ينظر : قال الراوي : ٢٤٣-٢٤٤ .

(٥) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٥٩/٢ .

(٦) الوصف في روايات علي الجارم : ٧٤ .

(٧) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٨٣ .



فمدينة سومر واحدة من المدن التي ورد ذكرها في ثلاثة أساطير هي :أسطورة ((انكي ينظم العالم)) وأسطورة (انليل والعاصفة)) وأسطورة ((انكيوسومر)). ومن الجدير بالذكر أن هذه الأساطير سومرية ، بمعنى أن الراوي قد وظف هذه المدينة كي يدلل على واقعيته من جهة، وعلى أن الشخصيات الأسطورية التي تتحرك ضمن هذا المحيط هي شخصيات فاعلة لها واقعيته من جهة أخرى . ففي اسطورة ((انكي ينظم العالم)) نجد أن سومر تعدّ من الأماكن المفتوحة، وانفتاحها هذا يتأتى من كونها اعظم مدينة في العالم، وشخصياتها عظيمة أيضا، وإنها مفتوحة على اماكن أخرى، ففي وسطها أقامت الآلهة مساكنها، وفي غاباتها الواسعة تتناول الآلهة طعامها، ومثل هذا الدور لم تتله أية مدينة أخرى، لذلك نجد الراوي يختتم اسطورته بالدعاء لها بزيادة اصطبلاتها وتكاثر أبقارها - وهي صيغة معهودة في اغلب الأساطير - يقول الراوي الأسطوري :

((سومر يا اعظم بلدان العالم
أيها المغمور بالنور الدائم، والشرائع المطاعة..
اقدارك عظيمة لا تتبدل
وقلبك واسع عميق ، لايسبر له غور)) ^(١) .
ثم يقول :

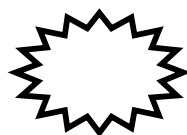
((ففي وسطك قد أقامت مساكنها
وفي غاباتك الواسعة تتناول طعامها
سومر لتتضاعف اصطبلاتك وتكاثر أبقارك
لتتضاعف زرائبك،وبالآلاف فلتتكاثر أغنامك)) ^(٢) .

وربما ((يكون اسم سومر مأخوذا من اسم قديم لمدينة نفر التي تعرف بأنها كانت أول مدينة سومرية في بداية بلاد سومر من الشمال)) ^(٣) . وقد أدت اللغة المستخدمة في هذه الأسطورة دوراً مهماً في تحديد دلالتها.

(١) مغامرة العقل الاولى : ٣٥ .

(٢) م : ٣٥ .

(٣) السومريون وتراثهم الحضاري : ٤١ .



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، لأن الأسطورة بابلية المنشأ، هذه المدينة التي حاول تقديسها والاعلاء من شأنها بإضفاء الصفات الدينية عليها، لذلك تبدو ((وكأنها بنيت عبر المزاج بين الواقعي والخيالي، وليس على أساس أن المكان يبنى من التخيل المحض، وإن كان لا يكتسب ملامحه وأهميته وديمومته، إلا إذا تماثل بدرجة أو بأخرى، مع العالم الحقيقي خارج النص))^(١). فنجد عظمة بابل وقوتها ومجدها تزداد بازدياد عدد الآلهة التي يقطنها، فمردوخ بعد اعتلائه العرش يمهّد مكانا صالحا للبناء فيه، يبنى بيته ليكون هيكلًا مزاراً للآلهة، فيه يجتمعون وسماء بابل أي بيت الآلهة الكبرى، وتشير هذه الأسطورة إلى كيفية بنائها، مما تقودنا إلى نتيجة مناقضة للواقع، وهي أن الآلهة هي التي بنت هذه المدينة، واستغرق بناؤها سنتين، وإن بناءها كان تكريما لمردوخ لأنه خلص الآلهة من تيامه وأعانها، فتصفها الأسطورة على النحو الآتي:

((وقالوا لسيدهم مردوخ:

((والان أيها الرب ، يامن خلصتنا من العمل المفروض

ما الذي يليق بك عربون امتنان؟

سنبني لك هيكلًا مقدسًا

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

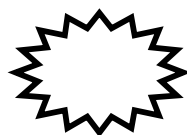
لنشرع بتجهيز الحجارة، ولتدع بالهيكل))^(٢)

* وتعني الكلمة: بوابة الآلهة. وهذا 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

(١) ثلاثية الراووق - الرؤية والبناء : ١٤٣.

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٦٧



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

أما اور فهي الأخرى، مكان مفتوح، أتى إليها انكي ليقرر مصيرها ^(١) ، وهناك شوريباك ((تعرف أطلالها اليوم باسم ((تل فارة)) وتقع على مسافة خمسين كيلومتراً من شمال غربي اوروك)) ^(٢) ، منها انطلق الطوفان، نتعرف عليها من منظور اوتونابشتم ، وربما جاءت عبارة ((أنت تعرفها)) ^(٣) 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 الالهة تعيد لها اهل العراق، وقد نعتتها الأساطير الدينية السومرية بأرض الخلود الطاهرة ... ((^(٤) تقول الأسطورة :

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

أرض دلمون، مكان نظيف ، أرض دلمون مكان مضيء

في أرض دلمون لا تنشق الغربان

ولا تصرخ الشوخة صراخها المعروف

حيث الأسد لا يفترس أحدا

ولا الذئب ينقض على الحمل)) ^(٥) .

ولقد حدد الاثاريون موقعها في الضفة الشرقية من الخليج العربي ^(٦) . فيما وصفها الباحثون ((بأنها محطة في الطريق البحري الى نهر السند والأرجح أنها جزيرة البحرين)) ^(٧) ، وهي على أية حال ذات مرجعية واقعية انفتحت على فضاء أسطوري خصب.

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

(١) ينظر: مغامرة العقل الاولى : ٣٦.

(٢) تاريخ حضارة وادي الرافدين: ٨٨٣/٢

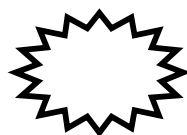
(٣) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧.

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

(٥) مغامرة العقل الاولى : ١٩٢.

(٦) الاساطير السومرية : ٨٥.

(٧) حضارة العراق واثاره : ١٢٩.



أن الاتصال بينهما انما يكون مباشرة من دون واسطة، لذلك نجد كثرتها وتعددتها، وربما اختص كل اله بمعبد خاص به، يمارس فيه طقوسه وشعائره الخاصة، لذلك عدت - بالرغم من انغلاقها - مكانا مفتوحا .

وتتطلق 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 الآخرين. والارتباط بالمعابد ، إنما هو ارتباط ((بقضية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي))^(١) . ومن هذه المعابد:

((الايلاجيلا)) معبد الإله مردوخ، بني في السنة الثانية في بابل، وبنائه 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 الايلاجيلا 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...))^(٢)

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

((والتقوا في حرم مردوخ السامي الذي بنوا

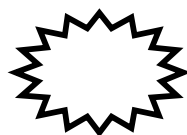
فاجلس آباءه الآلهة إلى مأدبة:

((هذه بابل مكان سكناكم المفضل

فأصدقوا وامرحوا في أرجائها.)) .^(١)

(١) الرواية والواقع : ٤٠ .

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٦٧ .



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

((أي - انا)) و ((أي - مشكلما)) و ((أي - شارا)) و ((بارا - دور - كارا)) و ((خرساك كلاما)) و ((أي - او لمش)) و ((أي - كور)) و ((أي - كشنوكال))^(٢) ، وهناك معبد للاله انكي في اريدو^(٣) .

ونجد الكثير من الاشارات الى معابد أخرى تظهر على شكل ظلال غير واضحة، فهي مجرد أسماء لا نعرف عنها وعن أوصافها شيئاً مما يجعل عملية بحثنا في امكانية انغلاقها وانفتاحها مستحيلاً.

وسنكتفي بهذا القدر من الأماكن المفتوحة، من دون الإشارة الى الأماكن الطبيعية، ودلالاتها الانفتاحية، لسبب بسيط ، هو أن هذه الأماكن قد تتحول الى أماكن مغلقة، وبهذا تفقد دلالتها المفتوحة، وقد أدرجنا بعضاً منها ضمن المحور الثالث من هذا المبحث الخاص بالمكان المتحول.

٢- المكان المغلق: ويطلق عليه المكان الضيق أيضاً، فهو ((مكان ليس من شأنه ان يتيح للبطل الوحدة والانفراد بالنفس، وبالتالي تحقيق الحرية التي يتهددها وجود الآخر، بل هو مكان خانق ومولد للسأم والضجر))^(٤) .

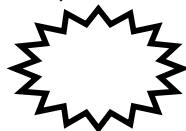
فإذا كان المكان المفتوح يقتضي تواصلاً بينه وبين ساكنيه، فإن هذا المكان يقطع كل صلة، وينعدم فيه التواصل معه، لأنه بكل بساطة، مكان مقيد، بل انه يحد من حرية ساكنيه ويفرض عليهم نمطاً من العيش المأزوم، ولعل السجون وأماكن الإقامة الإجبارية خير مثال على هذا النوع من المكان، ولكننا في نصوصنا الأسطورية لن نعثر على مثل هذه الاماكن باستثناء العالم السفلي، وهو مكان خاص بالأموات، له قوانينه الخاصة التي لا يحق لأي كائن خرقها أو الخروج عليها، كما أن لها مواصفات محددة يميزها عن الأرض والسماء، ونجد وصفا لقوانين هذا المكان في أسطورتين: الأولى : كلكامش وانكيديو

(١) مغامرة العقل الاولى : ٦٨ .

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

(٣) ينظر: م٠ن: ١٨٩ .

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

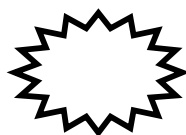


العالم الأسفل. والآخرى: هبوط أنا إلى العالم السفلي. ففي الأسطورة الأولى، نجد كلكامش يحاور انكيديو ويرشده الى مايتوجب عليه أن يسلكه في ذلك العالم :
((إذا عزمت الآن على النزول الى العالم الأسفل،
فان لدي كلمة اقدمها لك، فخذ بها ،
ونصيحة أزودك بها ، فاتبعها:
((لاتضع عليك ثيابا نظيفة،
والا صرخ الأموات في وجهك كغريب.
لاتضمخ نفسك بالعطر الفاخر،
والا تجمعوا حولك لفوحانه منك
لاترم رمحا في العالم الاسفل
وألا أحاط بك من اصابهم رمحك
لاتحمل بيدك هراوة،
والا تراقصت حولك الاشباح
لاتضع في قدميك صندلا) (^(١) .

وهكذا تستمر الاسطورة في سرد المحظورات التي لا يأخذ بها انكيديو.
كان الموت اللغز الاكبر والمحير لفكر الانسان، دائم التفكير فيه، ولما لم يجد تفسيراً معقولا له، لجأ الى الأساطير، فكانت ((تعبيرا لاوعيا بشكل ما ، عما يكنه الفرد في صميمه نحو فكرة الموت) (^(٢) ، 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

(١) كلكامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٥٥.

(٢) مغامرة العقل الاولى: ٢١٩.



للإنسان الطالح، وبمعنى آخر، لم تكن لفكرة الثواب والعقاب أي وجود لديه، وإن كان الإنسان يحاسب في العالم السفلي كما كان في حياته، فالملك يجب أن يعظم حتى وإن كان فاسداً، والفقير المعدوم يحقر وإن كان فاضلاً، وإن مراسيم الدفن هي التي تضمن له حياة كريمة في ذلك العالم. لذلك فالموت ((اختبار أو محنة يجتازها الإنسان، ولكنها محنة هائلة، .. ومن الخطأ الاعتقاد بأن القلق والتخوف من الموت ينجمان عن فناء الجسد...))^(١) ولمثل هذا الاختبار انطلق جلجامش وهو يوصي صديقة انكيكو عندما تطوع للنزول الى العالم السفلي، فعمل بعكس هذه الوصايا مما أثار سلباً عليه، إذ تضج الموتى ويصرخ العالم السفلي فيبقى انكيكو حبيباً 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 أكثر وضوحاً في الأسطورة الثانية/ هبوط انانا الى العالم السفلي. ففيها يوصف العالم السفلي بـ ((جبل اللازورد))^(٢)، 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 اللارجة))^(٣)، كما أن لهذا العالم مزالج وجنازير خاصة به، وفي كل بوابة يؤخذ شيئاً مما يرتديه الميت حتى يقف عارياً أمام آلهة العالم السفلي ووزرائها فتصوب نظرات الموت إليهم.

وعلى الرغم من أن انانا تعلم بقوانين هذا العالم وطقوسه، إلا أنها تستهجن ذلك ، وتعارض على هذه القوانين، لكن نيتي وهو كبير البوابين لا يصغي لهذا الاستهجان، ولا يبالي به ، بل انه ينهرها وينصحها بـ ألا تدع فمها يستهجن طقوس هذا العالم:

((تعال يا نيتي ، يا بوابي الكبير للعالم الأسفل

واستمع إلى الكلمة التي سأقولها لك:

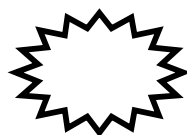
ارفع المزالج عن البوابات السبع للعالم الأسفل،

و... بداية جنزير ... العالم الاسفل

(١) الصراع في الوجود : ٩٧.

(٢) عشتار ومأساة تموز : ١٨٩.

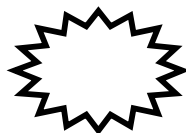
(٣) م٠ن : ١٩٠.



وعندما تدخل ((
نحن ...))
واصغى نيتي كبير البوابين للعالم الاسفل
الى كلمات ملكته:
فرغ المزالج عن البوابات السبع للعالم الاسفل
وفتح (؟) ابواب قصر واحد، جنزير " وجه العالم الاسفل.
وقال لاننا الطاهرة:
تعالى يا انا ، ادخلي !
وعندما دخلت
رفع عن رأسها الشوكارا ، تاج ((السهل))،
((ارجوك ! ما هذا ؟))
((اسكتي يا انا (لا بد من) نواميس العالم الاسفل كاملة،
يا انا لاتدعي فمك يستهجن طقوس العالم الاسفل)).^(١)
وتستمر الأسطورة بوصف طقوس العالم السفلي وكل ما يحدث لانانا عند مرورها
عبر بواباته ، الى أن تقف أمام آلهة العالم السفلي/ ايرشيكجال:
((وكانت ايرشيكجال 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))^(٢) .

(١) عشتار ومأساة تموز : ١٩١-١٩٢ .

(٢) م٠ن : ١٩٣ .



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 آثم / جثة هامدة/ علقتها في وتد)) تعابير موحية على دلالة هذا المكان المغلقة، 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 بالآخرين، فضلاعن الممارسات التعذيبية التي يتعرض لها الميت، تقضي 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.

٣- المكان المتحول : ونعني به تحول المكان من شكل لآخر ، وتحديدًا، انتقال المكان من دلالاته المفتوحة الى دلالة مغلقة، وبالعكس، ومثل هذا التحول نجده في الأوصاف التي تطلق على المكان المحدد ، من جهة، وفي الأحداث التي تقع فيه من جهة أخرى .فالبستان في الأصل مكان مفتوح ، لكنه وبفعل ما يتعرض 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 وعشاء السفر،
وغطت في النوم

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

((ضاجعها وقبلها وعاد الى حافة بستانه..

((طلع الفجر واشرقت الشمس،

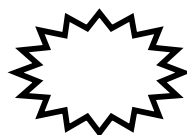
((فنظرت المرأة حولها جزعة،

((نظرت ((انانا)) حولها وجلة جزعة،

((فتأمل !...)

((لقد ملأت جميع آبار البلاد بالدم،

((فأمثلت جميع الأحراش والبساتين في البلاد بالدماء



((لقد صار العبيد حين يذهبون للاحتطاب لا يشربون إلا الدم.))^(١).

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

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

ان الرجل يهلك وقلبه مثقل بالالم

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 واخذ اسمي))^(٢) .

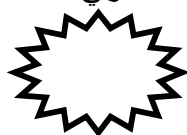
فاذا كانت المدينة - قد تحولت من دلالة الانفتاح الى دلالة الانغلاق بفعل الموت الذي يصيب الانسان - فان الخلود هو الذي يحول ارض الحياة من دلالة الانغلاق الى دلالة الانفتاح، ويصبح هذا المكان المغلق مفتوحا، وتتشكل دلالاته المغلقة في انها ارض خاصة بالإله انليل الذي عين خمبابا / الوحش حارسا عليها لإثارة الرعب بين الناس، كما أن هذه الأرض بلا حدود جغرافية واضحة، وليست لها معالم حقيقة تدل عليها.^(٣)

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

(١) من الواح سومر : ١٤٧.

(٢) ملحمة كلجامش ، طه باقر : ١٨٩.

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



الفصل الأول

المبحث الثالث
الأنساق البنائية للحدث الأسطوري

- ١- نسق التتابع
- ٢- نسق التكرار
- ٣- النسق الحلقي

تقوم الحكاية على عناصر كثيرة، تتفاعل فيها بينها تفاعلا عميقا ، بحيث لا يمكن فصل احدها عن الآخر، وهذه العناصر هي التي تشكل البنية الاساسية للنص السردى، والحكاية -حسب فورستر-عبارة عن ((قص حوادث حسب تسلسلها الزمني))^(١). وأية حكاية لابد لها أن تتوافر على مجموعة حوادث تتفاعل مع العناصر السردية الأخرى المكونة للنص الحكائي بوصفه ((جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني وتتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد))^(٢)، أي أن خيال السارد هو الذي يتحكم بالأحداث كما يتحكم بالعناصر الأخرى.

ويعرف الحدث بأنه : ((مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص))^(٣) ، وعد بمثابة الخبر الذي تتصل أجزاؤه بعضها مع البعض الآخر ، كما حددوا له بداية ووسطا ونهاية^(٤) . وهذا التحديد شرط أساس لأن النص السردى في الأصل يقوم على مجموعة أحداث، وكل حدث يرتبط بسابقه ويمهد للحدث اللاحق. وبما أن الحدث هو ((الفاعل أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة انسانية ذات دلالة معينة))^(٥) ، 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))^(٦) . وهذا الارتباط بينهما ((يتمثل بعلاقة تلازم وتلاحم فلا يمكن تصور حدث بلا شخصية والعكس صحيح ...))^(٧) .

(١) اركان القصة : ٣٦.

(٢) مدخل الى نظرية القصة : ٧٧.

(٣) الادب وفنونه : ١١٢.

(٤) ينظر:فن القصة القصيرة : ١٧.

(٥) دراسات في نقد الرواية: ١٤٣.

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

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

ومثلما تتمثل العلاقة بين الحدث والشخصية واضحة، فإن علاقته بالعناصر/ المكان والزمان هي الأخرى واضحة، وقد كشف المرزوقي عن هذه العلاقة بقوله : ((إن شيئاً من أفعالنا ، لا يقع إلا في مكان وإلا في زمان))^(١) .

وبما أن الحدث في منظوره اللغوي السردى هو ((اقتران فعل بزمن))^(٢) فإن هذا الفعل لا يقع إلا في مكان محدد بوصفه الإطار الذي يشتمل على العناصر السردية الأخرى^(٣) .

ويقصد ببناء الحدث : ((الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان))^(٤) ، لقد انصب اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت العناصر السردية بالبحث عن طرائق تشكل الأحداث في النص، وسميت هذه الطرائق بالأنساق البنائية، ويعرف النسق بأنه: ((علاقات تستمر وتتحول ، بمعزل عن الأشياء))^(٥) وهو ((مايتولد مايتولد عن إدراج الجزئيات في سياق، أو هو ، بنيويا، مايتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، باعتبار أن لهذه الحركة انتظام معين يمكن ملاحظته وكشفه...))^(٦) .

وكان للشكلايين الروس الأثر الأكبر في تحديد هذه الأنساق، إذ حاولوا ((وصف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية ، مثل التركيب المندرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، ووصلوا من خلال ذلك الى تصور دقيق هام عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الادبي من ناحية، والعناصر التي تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى...))^(٧) .

(١) الازمنة والامكنة : ١٣٩/١ .

(٢) دراسات في القصة العربية : ١١ .

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

(٤) ينظرم ن: ٢٤ .

(٥) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: ٢١١ .

(٦) تقنيات السرد الروائي : ١٩٤ .

(٧) النظرية البنائية في النقد الادبي : ٨٦ .

ان هذه الأنساق ليست اعتباطية بل أنها ((تمثل جوهر الرؤية للحياة))^(١) انطلاقاً من الاعتقاد السائد بأن النسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة. تعددت هذه الأنساق وتتنوعت على نحو يصعب معه حصرها، ولكن الشكلايين الروس استطاعوا حصرها بـ : ((التابع ، التضمن ، التأطير ، التضييد ، التوازي ، النسق الدائري أو الحلقي ونسق الخلط))^(٢) . فيما اختزلها تودوروف الى ثلاثة هي : التابع والتضمن والتناوب^(٣) .

إن الكثير من النصوص الاسطورية ذات أحداث وتجارب وقعت في زمن بعيد جداً ، لم تكن الكتابة فيه معروفة، لذلك كانت الذاكرة هي الواسطة الوحيدة التي استطاعت أن تحتفظ بها الى أن تم تدوين هذه النصوص ، وبما أن أبطال الأسطورة هم من الآلهة وأنصاف الآلهة، فقد كان من الطبيعي جداً ان تنسب هذه الأحداث والتجارب إلى الآلهة بهدف إكسابها صفة القداسة والمصادقية بوصفها أفعالا وقرارات إلهية مقدرة.^(٤)

وعلى الرغم من تلك القدسية التي تتمتع بها الآلهة؛ إلا أنها كانت تعاني نوعاً من الضعف الانساني، لذلك نجد أن أغلب الأحداث الأسطورية ينهض بناؤها السردى على فكرة الصراع، الذي ((يتمحور حول الاحساس بتأزم باطني ناشئ عن تناقض جذري غير قابل للموائمة بين إرادة ومعتقدات ورغبات البطل الفرد الإنسان وإرادة ومعتقدات ورغبات الجانب الآخر الذي قد يكون القدر أو الآلهة أو المجتمع بما يمثله من مؤسسات وقوانين لها من القدسية ما يجعلها أمراً لا راد له))^(٥) .

والصراع هنا هو صراع الآلهة، وهو قائم أساساً على فكرة الخير والشر - وهو مانجده في أغلب الأساطير، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الإنسان البدائي ((لم يكتف بذكر الحدث وإنما كان يحرص على استثارة القوى الكامنة التي سببته في البدء وذلك من خلال إقامة الطقوس والشعائر والاحتفالات التي يحاول من خلالها محاكاة

(١) قصص الرحلة الخيالية : ١٦٦.

(٢) نظرية المنهج الشكلي : ١٢٢-١٥٢.

(٣) ينظر الشعرية : ٧٠.

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

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

ماحدث في الدهور الأولى على يد الالهة إيماناً منه بأن ذلك سيؤدي الى النتائج نفسها التي حققتها الآلهة في الأسطورة . إنه تصور يقوم على منطق سحري بدائي مفاده الاعتقاد بإمكانية إحداث الشيء بتقليد عملية حدوثه^(١).

وقد كشف الاستقراء الشامل للنصوص الأسطورية عن وجود ثلاثة أنساق رئيسية^(*) هي :

١ - نسق التتابع : ويوصف بأنه من أكثر الأنساق البدائية أكثرها قدراً^(٢) ، وفيه يسرد القاص ((الأحداث هنا بشكل خطي تاريخي بحيث لا تختلف عن تسلسلها في المتن))^(٣) ، ويقوم على أساس رواية الأحداث جزءاً بعد آخر ، أي أنه ((يبدأ من نقطة زمنية معينة ويتتابع في تقدمه حتى يصل الى نهاية محددة))^(٤) . وتلك النقطة هي نقطة الصفر ، تتطور الأحداث حتى تصل الى نقطة القمة في نهايتها ، وتسير الأحداث فيها بشكل خطي ، مستندة الى التسلسل التاريخي والزمني المتصاعد^(٥) .

ومن أبرز خصائص هذا النسق إنه يقوم بسرد الأحداث حسب تسلسلها الزمني ، فضلاً عن الاستهلال الذي يعد ((فعلاً تأليفياً يتقدم النص ويؤطره ممهداً لجريان السرد في

(١) سومر اسطورة وملحة : ٨٧ .

(٢) هناك أنساق بنائية أخرى لم تنطرق اليها في المتن لعدم وجود أي اثر لها في نصوصنا - موضوع الدراسة - ومنها :

أ - نسق التداخل : تسرد فيه الأحداث بشكل متداخل زمنياً ودلالياً بحيث يتداخل بعضها 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 : ١/٦ و ٤٣ والمتخيل السرد : ١٠٩ -

١١١ والبنية والدلالة : ١٢٥

(٢) ينظر : القصة القصيرة عند سميرة عزام : ٤٥ .

(٣) المتخيل السرد : ١٠٨ .

(٤) البنيوية وعلم الاشارة : ٦٠ .

(٥) ينظر : البنية السردية في روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي : ١٠١ .

مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات)) ^(١) ، كما أنه ((يواكب مسار الحياة ويعمق الحدث ويجعله شاملاً)) ^(٢) ، ويقدم إطاراً عاماً يحدد بوساطته ((زمان الحدث ومكانه ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث)) ^(٣) .

وتقوم أغلب الأساطير على هذا النسق، وهو نسق أساس ، إذ لا يمكن العثور على سرد لا يعتمد هذا النسق، ولا سيما أن الأساطير تنتمي إلى السرد الشفاهي القديم، إذ تبرز الحكاية فيه على نحو متسلسل وتتابعي زمنياً وسببياً أي في ارتباط السبب بالمسبب^(٤). فقد كان ((القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرباً، وبنفس ترتيب وقوعها.)) ^(٥).

تدور أحداث أسطورة (انكي وأنا) حول رغبة الالهة انا/ عشتار في تقديم أسباب الرفاهية والرفاه لمدينة الوركاء، وهذا لا يتم 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 اريدو (كذا) العريقة ...)) ^(٦) :

((أنا وضعت على رأسها لشوجارا ؛ تاج السهل

-
- (١) السيميائية والنص الأدبي : ١٤٠ .
- (٢) الاستهلال : فن البدايات في النص الأدبي : ١٧١ .
- (٣) البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق : ٢٨ .
- (٤) ينظر: الرحلة الخيالية في الأدب العربي: ٨٠ .
- (٥) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٣٧ .
- (*) النواميس الالهية :وهي: مجموعة من الأحكام والقواعد التي خصصت لكل ذاتية كونية وظاهرة حضارية للبقاء عليها عاملة الى الأبد بمقتضى الخطط التي وضعت من قبل الاله الذي خلقها ٠٠٠ ومنها :السيادة والالهوية والتاج المجدد الخالد وعرش الملكية والصولجان المجدد والمزار المقدس والرعاية ومقام السيادة النسوية ٠٠٠٠ وغيرها من النواميس التي يقدر عددها بمائة ٠ ينظر السومريون : ١٣٥-١٥٥
- (٦) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١١٧ .

ومضت الى حظيرة الاغنام، جاءت الى الراعي
هناك أسندت ظهرها إلى شجرة التفاح

...

((أنا ملكة السماوات ، سوف ازور اله الحكمة
سوف أمضي إلى الابسو ، المكان المقدس لايريدو
وأقدم فروض الاحترام لاله الحكمة في ايريدو (كذا)
وأتلو صلاة لأنكي عند أعماق الماء العذب.))^(١) .

ويعلم انكي بوصولها ، فيعطي أوامره لوزيره ايسمد باستقبالها وتكريمها وإقامة مأدبة
فاخرة لها، فيمتثل هذا الأخير لأوامر سيده، ويعد المائدة المقدسة وتدخل انا الى الابسو
ويكرمها ايسمد، ويصل اتكي ويجلس معها على المائدة، ويبدأ 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))^(٢) .

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

((لقد بدل الأب كلمته التي أعطانيتها،

لقد نكث بعهده ولم يف بوعده

ولقد خدعني عندما قال،

خدعني عندما أعلن على الملأ:

باسم قدرتي باسم هيكلي المقدس.

وبخدعة أخرى أرسلك إلي ..))^(١)

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

(٢) م٠ن : ١١٩ .

وتستجد بوزيرها ننشوير 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)
ولتتبوا اوروك مكانتها العظيمة))^(٢) .

هذه هي أحداث الأسطورة ، والغالب عليها أنها تقوم على مجموعة أحداث تنطلق من الحدث الرئيس ، وتتم هذه الأحداث على نحو متسلسل بحيث لا يمكن أن نقدم حدثاً على آخر، أو أن نؤخر جزءاً منها خلف الآخر . وعلى الرغم من أن أحداث هذه الأسطورة بسيطة، إلا أن 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 الحكمة بالتعقيد حتى اخذ يتلاشى شيئاً فشيئاً وصولاً الى النهاية. 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))^(٣) . ويصبح الموت هاجسه الوحيد ، ويقر بحقيقته، ولكنه يصر على الخلود ، فكيف إذن يكون خالداً وهو يعترف بالموت؟

(١) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١٢٢ .

(٢) م ن : ١٢٥ .

(٣) جلجامش ، ملحمة الرافدين الخالدة: ٤٢ .

هنا تصبح المسألة اعتقادية، فإذا كان لابد من الموت ، فليترك له ذكرا خالدا بين الناس، وهذا لا يكون 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 واخذ لنفسي هناك ذكرا،

وفي الأماكن التي رفعت فيها الأسماء سأرفع اسمي،

وفي الأماكن التي لم ترفع فيها الأسماء سأرفع اسم الآلهة))^(١) .

ويتكرر هذا المقطع ثانية وهو يوجه حديثه الى اوتو-بعد أن نصحه انكيدو أن يبلغه

بعزمه على السفر - يوضح فيه الأسباب التي دعتة الى هذا القرار فيقول:

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

وكلام أسمعك إياه عليك تنصت الي:

في مدينتي يموت الرجل كسير القلب

يقضي الرجل حزين الفؤاد

انظر من فوق السور

فأرى الأجداث الميتة طافية في النهر،

واری أني سأغدو مثلها حقا

فالإنسان مهما علا ، لن يبلغ السماء طولا

ومهما اتسع لن يغطي الأرض عرضا))^(٢) .

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

(١) م٠ن : ٤٢ .

(٢) م٠ن : ٤٣ .

يشرع الرجال بقطع الاشجار فيخرج خاوا من مخبئه ويحاول الانقضااض عليهما،
فيتصديان له ، ويأخذ الوحش بالاستعطاف لإطلاق سراحه، موجهها حديثه الى اوتو أولا ،
لأن الأرض في رعايته ^(١) ، إذ يقول:

((أي اوتو، لم اعرف لي أما ولدتي ولا أبا رباني

أنت من أوجدني في هذه الأرض ورعاني)) ^(٢) .

ثم يلتفت الى جلامش ويستحلفه بالسماء والأرض والعالم الأسفل:

((أخذه من يده وشده اليه.

فأخذت جلامش به الشفقة،

وقال لخادمه انكيدو:

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

ندع الرجل الأسير يعود إلى حضن أمه)) ^(٣) .

ولكن انكيدو يرفض ذلك ، ناصحاً إياه بأن عودة الطائر الحبيس الى حضن أمه،
معناها انه لن يرى ثانية مدينة أمه، وعندها يقوم الاثنان بقتل الوحش وقطع رقبتة ويقدمانه
قربانا لاثليل ونليل ^(٤) . فنجد تسلسل الأحداث فيما بينها، وتتابعها تتابعا منطقيا، مع أننا
لا نعدم وجود بعض التكرارات فيها لكن التتابع هو النسق الغالب عليه.
ونجد شكل هذا النسق في الأساطير : أسطورة الخليقة البابلية، وأسطورة الطوفان،
وأسطورة آدابا وغيرها من الأساطير.

٢- نسق التكرار : وتسرد فيها الأحداث انطلاقا من وجهات نظر متعددة ومختلفة،
فالحادثة الواحدة تسرد اكثر من مرة انطلاقا من تعدد وجهة النظر، وهذا النسق يعطي
الرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة وجب اختلاف
المتون لا بترتيبها وإنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى ^(٥) . ولهذا ((يعاد انتاج المتن

(١) ينظر : جلامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٢ .

(٢) ينظر : م٠ن : ٤٦ .

(٣) م٠ن : ٤٦ .

(٤) ينظر : م٠ن : ٤٦-٤٧ .

(٥) ينظر : المتخيل السردى: ١١٢ .

في كل مرة بما يتفق وطبيعة المنظور الذي يقدمه. ذلك أن أسبابا ونتائج كثيرة، أيضا تتكشف في كل مرة ، لان علاقة الراوي تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويها^(١) . ويقسم جينيت هذا النسق على أربع علاقات هي :

- ١- أن يروي 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.^(٢)
- ولهذا النسق وظائف مختلفة يمكن ان نحددها:

((١) - اختلاف المنظور .

- ٢- الكشف عن نتائج جديدة.
- ٣- إضاءة الحدث من زوايا مختلفة.
- ٤- اختلاف الرؤية ووجهات النظر.
- ٥- إضافة أحداث لم تكن موجودة من قبل^(٣) .

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، فضلا 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 بالغى 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

(١) بنية الرواية والفيلم، رؤية نقدية في التناظر السري : ١١٧.

(٢) ينظر: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج : ١٣٠-١٣١.

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

بشخصية واحدة وإنما بشخصيتين مستقلتين، ويظان منفصلين عن بعضهما دون أن يلتقيان (كذا) في مصب واحد يقود نحو ذروة واحدة))^(١) .

فالأسطر (٣-١) 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،))^(٢)

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 ليُلغي هذه الإشكالية ويوضح المقصود بهذا الحدث:

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

أنا عقدت العزم على النزول من العلى الى الأرض السفلى،))^(٣) .

أما الأسطر (٣-٤) فيتكرر الحدث نفسه، بالصيغة نفسها، ولكن التكرار هنا ليس التكرار ((الذي يقترب بتعدد الرؤى ووجهات النظر والشخصيات. فالتكرار هنا منشؤه تعدد الأماكن))^(٤) . وعندما تخرج أنا من العالم الأسفل، تواصل سيرها لإيجاد البديل، يتكرر الحدث نفسه ثلاث مرات، وهو ناجم عن تعدد الشخصيات واختلاف الأماكن:

((وعند خروج أنا من العالم الأسفل،

ألقي رسولها ننشوير بنفسه عند قدميها

راكعا في التراب، لابساً ثوب الحداد

فقال الشياطين الى أنا المقدسة:

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

(٢) عشتار مأساة تموز : ١٨٦ .

(٣) م ن : ١٨٦ .

(٤) قصص الرحلة الخيالية : ١٦٨ .

((يا أنا واصلني أنت السير إلى مدينتك ونحن سنأخذ هذا معنا))^(١). وهكذا تستمر الأسطورة في تعداد الأماكن التي هجرتها أنا، وتعكس لنا أحداثها ((نوعاً من الاحساس بتأزم باطني أو نوعاً من تناقض داخلي غير قابل للتسوية بين الفرد والعالم الخارجي أو قوانين العالم الخارجي أو قوانين الطبيعة...))^(٢). لذلك فإن التناقض الداخلي الذي كانت تحسه أنا هو الذي قادها إلى هذا القرار غير المعقول، إذ إن العالم السفلي هو حصة الأموات، ولكن أن يقوم اله حي بالنزول إليه - وهو مقدر له الخلود - فإن هذا حدث قد يتنافى وقوانين الطبيعة... وما التكرار الحاصل في بعض الأحداث إلا صورة أخرى لحالة قد يستوعبها العقل، باختلاف الشخصيات وأماكن تواجدهم فيها، وردود أفعالهم، مع بقاء الحدث الرئيس واحداً، كانت نتيجته الطبيعية هي تكرار الحدث. وهو ما يمكن أن نضعه ضمن العلاقة الثالثة التي حددها - جينيت - من علاقات هذا النسق، إذ يروى الحدث الواحد أكثر من مرة. كما أن الاستهلال هو الذي مهد للحدث الرئيس على الرغم من أن ترتيب الأحداث ((يسير على نسق التتابع مع حصة لأبأس بها لنسق التكرار الذي يتصف به السرد العراقي القديم))^(٣).

ونجد أثر هذا النسق واضحاً في بعض أحداث أسطورة ((الخليقة البابلية))، ولا سيما المقاطع الأولى من الألواح الأولى والثانية والثالثة، إذ تتكرر الأحداث التي تمر بها شخصيات الأسطورة تكراراً واضحاً، حتى أننا نجد أن اللوح الثالث ما هو إلا تكرار للمقطع الأخير من اللوح الأول، واللوحة الثاني، ولاتدور أحداث هذه الأسطورة حول مسألة الخلق حسب ، وإنما تهدف ((إلى أن تقدم تصويراً ذا أبعاد كونية يوضح الطريقة التي ارتقى بها ((مردوخ)) سدة الزعامة الكونية بعد أن كان مجرد عضو ضمن مجمع الآلهة البابلية الحاكمة، ليتبوأ موقعه على رأس هذا المجمع بأكمله ولم يكن ذلك ممكناً بالطبع ما لم يسبغ عليه من المآثر والبطولات ما يجعله أهلاً لذلك الموقع السامي...))^(٤). وهذا جزء من

(١) عشتار مأساة تموز : ١٩٧.

(٢) فكرة الصراع في الأدب السومري : ٩٣/٢.

(٣) قصص الرحلة الخيالية : ١٦٩.

(٤) الخليقة البابلية : ١٣.

اللوحة الثالث، وهو الذي يوضح تكرار الأحداث السابقة على نحو أعمق وأكثر شمولية من خلال رسالة يوجهها انشار الى لخموا لخموا:

((انقل لهم ما أنا محدثك به :

((انشار ابنكم قد أرسلني إليكم

أوكلني أن انقل إليكم مشيئة قلبه

فتعامه التي حملت بنا تكررنا

إنها مهتاجة غضبي، وقد عقدت اجتماعا

فقصدها جميع الالهة

حتى من خلفتموهم انتم ، انضموا اليها

كلهم غضبي ، وبلا راحة يتآمرون في الليل والنهار))^(١) .

وهو مقطع طويل نسبيا، وللقارئ أن يعود إليه ويكتشف شكل هذا النسق واضحا فيه، كما انه يستطيع أن يكتشف إن هذه الأسطورة تتمتع ((بحبكة روائية فذة))^(٢).

ونجد تأثير هذا النسق واضحا في تكرار أحداث أسطورة ((انليل ونليل)) ، 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.^(٣) تدور أحداث أسطورة ((ايتانا)) البابلية في ((الأزمان الأولى عندما كان الالهة يخلقون الجهات الأربع، ويضعون مخططا لبناء أول مدينة للبشر هي مدينة كيش))^(٤) .

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

((الالهة الكبار، آلهة الايجي صمموا مدينة.

آلهة الايجي وضعوا لها الأساسات

آلهة الانوناكي صمموا مدينة كيش

آلهة الانوناكي وضعوا لها الأساسات

(١) مغامرة العقل الاولى : ٥٤.

(٢) م٠ن : ٧٧.

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

(٤) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٥١.

آلهة الايجي صنعوا لها قوالب الاجر ...^(١) .

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 ،

كانت تبحث هنا وهناك عن ملك،

وانليل يبحث عن منصة عرش لايتانا

الشاب الذي كانت عشتار لاتني تبحث عنه.))^(٢) .

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 لأكل صغار الحية

سيشتعل غضبها علي بالتأكد

ولكني سوف أطير عاليا واختبئ في الأجواء

ثم أهبط إلى أعلى الشجرة فقط لاخطف من ثمرها))^(٣)

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

^(١)و(٢) الاسطورة والمعنى ، السواح: ٥١.

^(٢) م٥١ :

^(٣) الاسطورة والمعنى ، السواح: ٥٢.

بالنسر، وتتأثر 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

لقد ارتكبت فعلا مرذولا من قبل الالهة، لايقبل الصفح

ها أنت تموت ولكني لن اقترب منك

بل سأقيض لك رجلا ، فأطلب منه عونا)) (١) .

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، ويحريض 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 هوإيتانا - الشخصية الرئيسة فيها - لذلك فان عودة الراوي اليه مرة أخرى 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 ، فأطلب منه عونا)) .

ولم يكن هذا الرجل سوى إيتانا، ومن هذه النقطة بالذات تتحدد الممارسة الفعلية لقيام إيتانا بفعله الحقيقي، إذ يدخل المشهد الأسطوري، ويأخذ على عاتقه ممارسة دوره الفعال - مساعدة النسر علالشفاء وتعويده على الطيران - ولاشك في أن العلاقة التي تمت بين الاثنين إنما كانت قائمة في اساسها على المصلحة المتبادلة، فالنسر كان عاجزا على مداواة جرحه هذا العجز دفعه الى التوجه نحو طرف آخر يساعده، أطلق عليه بروب تسمية الوسيط (٢) .

فإذا كانت حاجة النسر الى الشفاء دفعته الى وجود إيتانا، فما مصلحة هذا الأخير في كل ذلك ؟ بمعنى آخر ، لماذا يتكبد إيتانا مشقة مساعدة كائن قدرت له الالهة الموت

(١) م ن : ٥٣ .

(٢) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية : ٩٦ .

تقتضي الإجابة منا على هذا السؤال ، العودة الى نقطة البداية، عندما اختير ايتانا حاكما لمدينة كيش، فلقد شارف على الشيخوخة من دون أن 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؟ ! من هنا يأتي دور النسر، وبإيعاز من الإله شمش ، يتعافى ويطلب من ايتانا الصعود على ظهره وتبدأ رحلته الخيالية، أو كما تسميها الجوراني^(١) ب ((الاغتراب الروحي))*. ولكن هذا الصعود لم يكتب له النجاح، إذ يهوي النسر وايتانا على ظهره، ولم تقدم لنا الأسطورة ما يجعلنا نتعرف على ما حصل 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 بالـح))^(٢). وهذا يعني حصوله على النبتة 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 .

(١) 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 ،ولئما متخيلان)) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي : ١

(٢) 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))^(١) ويُعد على الصعيد السردي ذلك ((الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه))^(٢) ، لذا فإنه يعامل بوصفه ((معطًى نصياً ينهض بمهمة سرد أحداث النص السردي، انطلاقاً من رؤية محددة ، وله اشارات لغوية تدل عليه وتؤشر موقعه واسلوبه بوصفه مكوناً روائياً ينتج المبنى الروائي))^(٣) .

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 عشوائياً، 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))^(٤) . ومع وجود هذه العلاقة ، فإن دراسة النص السردي وتحليله يقتضيان منا التمييز بينهما.

فالمؤلف هو ((خالق العالم التخيلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدائيات والنهايات - كما اختار الراوي - لكنه لا يظهر ظهراً 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))^(٥) ، فيصبح الراوي والحالة هذه كائناً على الورق حسب^(٦) .

(١) السردية العربية : ١١ .

(٢) المتخيل السردي : ٦١ .

(٣) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٥٣ .

(٤) السردية العربية : ١٥ .

(٥) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ١٣١ .

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

إن الراوي من صنع الكاتب ، فهو الذي اخترعه ويطلقه إلى الوجود السردى، أما الراوي فإنه يعمل على إخفاء الكاتب، يتقمصه ويحتويه، وقد يظهر الى الوجود ، فيقرب المسافة بينه وبين الراوي، لكنه يظل في كل الأحوال مختفيا عن الانظار ^(١) . 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.

يختبئ الكاتب خلف الراوي. ويسمح له مفهوم الراوي الشاهد بأن يحيد نفسه ، وبأن يتقدم الى القارئ كمجرد ناقل للمروي)) ^(٢) .

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 ^(٣) .

أما مسألة وجود الراوي وعدمه في السرود الشفاهية عموما، والأساطير خصوصا، فمسألة في غاية الأهمية ؛ ذلك لأن الراوي يحل محل المؤلف في هذه السرود ^(٤) ، بوصفهما كائنين اثنين لا يلتقيان ، أحدهما: إنساني ، والآخر : ورقي لذلك فلقد تحدد دور الراوي بالمحكيات الشفوية، تلك التي كانت الشعوب تتناقلها فيما بينها شفاهيا لانعدام الكتابة انذاك، وبذلك ينعدم وجود المؤلف في هذه السرود ^(٥) لأنه ((يعيش في الواقع البشري بشكل بشكل مستقل عن العالم القصصي الذي أبدع)) ^(٦)

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

(٢) تقنيات السرد الروائي : ٩٠.

(٣) ينظر: الادب والدلالة : ٧٧-٨٧.

(٤) ينظر : في نظرية الرواية : ٢٤٣.

(٥) ينظر : م ن : ٢٦٠.

(٦) في السرد : ١١٨.

كما أن لقضية التواصل بين الراوي والمروي له دورا كبيرا في النص السردى وديمومته، لأن الاتصال يبقى قائما في السرود الشفاهية ، فالراوي يروي مباشرة الى مروي له مشخص، من دون وسيط، أما في السرود الكتابية فيندم فيها مثل هذا الاتصال لأن المؤلف قد يكتب من دون أن ينشر ما كتبه، وقد ينشره بعد فترة طويلة فيفقد اتصاله مع المروي له ^(١) و ((ينبغي ألا ننسى الدور الخطير الذي أدته الأسطورة في تشكيل الوعي)) ^(٢) . 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، النقطة التي تنطلق منها في تحديد وجهة نظره، وهو ما يؤدي بالنتيجة الى اختلاف الضمائر 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 بالمسافة التي تتحدد بين الراوي ومرويه، أي من مبدأ مشاركة الراوي في الحدث أو عدم مشاركته. ويمكن معاينة أشكال الراوي في الأساطير على النحو الآتي:

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 مشارك في الحدث، فهو مجرد ناقل له ^(٣). فيكون بمثابة العين التي تترصد الأحداث، وتصف الشخصيات، وتبين الأماكن والأزمنة، وهو في كل هذا يستخدم ضمير الشخص الثالث / هو أو هي ، ذلك أن ((رواية الشخص الثالث،

(١) ينظر : في نظرية الرواية : ٢٦٥.

(٢) من الاسطورة الى العلم والفلسفة : ٩٧.

(٣) ينظر : السردية العربية : ١٤٣.

تركز في أبسط أنماطها، على البطل، فنحن لانرى أبدا مالا يستطيع رؤيته فهو دائم الحضور في كل مكان وزمان)) (١) .

ومعرفة هذا الراوي بالأحداث أكثر من معرفة الشخصيات بها، ويوضح لنا مجريات الأحداث من دون أي تفسير أو 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، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته)) (٢) . وهو راوٍ غير ممسرح لأنه يتحدث بضمير الغائب و((يحيط بكل شيء في القصة)) (٣) كما ينطلق من رؤية خارجية سبق وأن حددها جينيت .

يبدأ الاستهلال السردى في أسطورة (انليل وننليل - ولادة ننا) بوصف لمدينة نيبور وشخصياتها الرئيسية/ انليل وننليل وأما 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

الراعي ، سيد المصائر ، ذو العينين البراقتين، سيراك

حيث [...] وحيث يقبلك ..)) (٤) .

الى أن تصل الأسطورة إلى النقطة الحاسمة في الحدث:

((انليل [...] غادر المدينة

نونامير غادر المدينة

(١) كتابة الرواية : ١٠٢ .

(٢) الادب والدلالة : ٧٧ .

(٣) اطياف الوجه الواحد : ٢٢٠ .

(٤) مغامرة العقل الاولى : ٣٢ .

انطلق انليل ، والفتاة اقتفت أثره^(١) .

فالراوي هنا كلي العلم ، يستخدم ضمير الغائب / هو في السرد ، ينطلق من الرؤية الخارجية، ليضع مسافة بينه وبين ما يرويها، فهو راو متماه بمرويها، 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 ما يدور 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))^(٢) .

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 فـ في حضرة الاله

ا

ا

ا

ā

ا

ا

)

ا

(١) مغامرة العقل الاولى : ٣٢.

(٢) م٠ن: ٤٥.

(٣) الاسطورة والمعنى / السواح : ٧٥.

الفصل الثاني

١٠

١٠

ā

١٠

١٠

)

١٠

الفصل الثاني

١٠

١٠

ā

١٠

١٠

)

(١) الاسطورة والمعنى / السواح : ٧٥.

(١) الاسطورة والمعنى / السواح : ٧٥.

الفصل الثاني

) َ َ

َ َ

ā

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الفصل الثاني

مكونات السرد الأسطوري

المبحث الأول

الراوي

الراوي كلي العلم

الراوي محدود العلم

راوي كلي العلم

الراوي محدود العلم

الرواة المتعددون

يعرف الراوي بأن ه: ((الشخص الذي يروي الحكاية ، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة)) (□) ويُعد على الصعيد السردى ذلك ((الصوت الخفى الذى لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه)) (□) ، لذا فإنه يعامل بوصفه ((معطى نصيا ينهض بمهمة سرد أحداث النص السردى، انطلاقاً من رؤية محددة ، وله اشارات لغوية تدل عليه وتؤشر موقعه واسلوبه بوصفه مكوناً روائياً ينتج البنى الروائية)) (□) .

وبما أنه مكون نصي ينوجد داخل النص السردى فهو من دون شك ، يختلط بغيره من العناصر المكونة للنص ، ولاسيما المؤلف والشخصيه ، فتمة رابط أساس بينه وبين المؤلف / الكاتب ولم يكن هذا الأمر عشوائياً، بل كان يستند الى معجىة ثقافية اساسها النظرية الشفاهية، الأمر الذى يقرر ((أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الارسال الشفاهي الذى 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 لا يلغيها)) (□) . ومع وجود هذه الذى جعل العسل والشراب وفيرا

ه: ((الشخص الذى يروي الحكاية ، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة)) (□) ويُعد على الصعيد السردى ذلك ((الصوت الخفى الذى لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه)) (□) ، لذا فإنه يعامل بوصفه ((معطى نصيا ينهض بمهمة سرد أحداث النص السردى، انطلاقاً من رؤية محددة ، وله اشارات لغوية تدل عليه وتؤشر موقعه واسلوبه بوصفه مكوناً روائياً ينتج البنى الروائية)) (□) .

وبما أنه مكون نصي ينوجد داخل النص السردى فهو من دون شك ، يختلط بغيره من العناصر المكونة للنص ، ولاسيما المؤلف والشخصيه ، فتمة رابط أساس بينه وبين

(١) من الواح سومر : ٢٠٢ .

(٢) المائدة : ٢٦-٢٧ .

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

(٢) المائدة : ٢٦-٢٧ .

المؤلف / الكاتب ولم يكن هذا الأمر عشوائياً، بل كان يستند الى معجزة ثقافية اساسها النظرية الشفاهية، الأمر الذي يقرر ((أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الارسال الشفاهي الذي كان مهيمنا زمننا 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 وفيما

ة ثقافية اساسها النظرية الشفاهية، الأمر الذي يقرر ((أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الارسال الشفاهي الذي كان مهيمنا زمننا 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 وفيما

ا 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 وفيما

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 وفيما

لها بنوع من (المرآة) او (التمثيل) لتلك المكونات ، ولكنه لايلغيها)) (□) . ومع وجود هذه الذي جعل العسل والشراب وفيما

كنه لايلغيها)) (□) . ومع وجود هذه الذي جعل العسل والشراب وفيما

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 ..)) (١) .

ويجد المتعمق في الأسطورة أن الراوي يحاول أن يعقد مقارنة بين الاثنين، وما جرى
بينهما، من دون أن يتحيز لأحد منهما، فهو ينقل لنا ما جرى من دون تدخل، ومثلما يعقد
هذه المقارنة فهو يروي لنا تحيز انليل لاينتئين ، وانتصاره له ، لينتهي الخصام بينهما
باعتراف ايميش بتفوقه أخيه عليه.

يخلق انليل الفأس ويقدر مصيرها، فتبدأ أسطورة (خلق الفأس) بالتمجيد للآله انليل
الذي يتولى برعياته فصل الأرض عن السماء، إذ هو الذي أوجد الفأس وخلق العمل وقدر
مصائر البشر:

((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

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)) (٢) .

يفرض الراوي كلي العلم سيطرته على الأحداث، فيروي ويصف من وجهة نظره،
من دون أن يكون مشاركاً في الحدث، فهو راو مهيم من الخارج، يستخدم السرد
الموضوعي في نقل أسطورته، كذلك الحال في أسطورة (دلمون/ الجنة السومرية) (٣) ،

(١) ينظر الاساطير السومرية : ٧٨-٧٩.

(٢) الاساطير السومرية : ٨١.

(٣) ينظر : مغامرة العقل الاولى : ١٩٢.

وأسطورة (أنكي واريو - رحله اله الماء الى نفر^(١)) . إذ تنطلق الأسطورتان من رؤية خارجية ينقلها راوي كلي العلم.

نستطيع أن نقول : أن هذا النمط من الرواية، 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 ما يحيط بالشخصية من أحداث، فهو بمثابة العين الراصدة لكل تحركات الشخصية وتفاعلها داخل النص السردى . ولكن هذه المعرفة الدقيقة يمكن أن تفقد المتلقي عنصر التلاحم مع النص، لأن الراوي في هذا النمط لا يمنح 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 (المبرر) .^(٢)

فالراوي باستخدامه ضمير المتكلم / أنا ، إنما يفعل ذلك ((ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له ، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع))^(٣) . فهو يتحد بالشخصية عندما يجدها قادرة على أن ((تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانها، 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))^(٤) .

(١) ينظر: الاساطير السومرية : ١٠٥ .

(٢) الرحلة الخيالية في الادب العربي : ٣١ .

(٣) تقنيات السرد الروائي : ٩٦ .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية : ٢٠٩ .

إن الراوي المساوي للشخصية ، المبرر 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))^(١) .

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 جناني بطلا على أهبة القتال،
ولكن ها أنت مضطجع على جنبيك او قفاك،
فقل لي ، كيف صرت مع الآلهة ونلت الحياة))^(٢) .

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 اوتونابشتم هو راوي قصة الطوفان، فوضعوا الرواية بضمير المتكلم بدلا من الغائب، دلالة على الراوي الذي كان شاعرا لا يذكرون اسمه^(٣). 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

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

(٢) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة / ٢١٧.

(٣) ينظر: من الواح سومر / ٣١٨.

كشخصية تلتقي باوتونابشتم بعد حدوث الطوفان بآمد بعيد، لذلك نستطيع أن نقول : إن اوتونابشتم وهو يسرد أحداث الطوفان إنما يقوم بذلك عن طريق السرد الذاتي حيث ضمير 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))^(١) . يقول اوتونابشتم:

((- " جلجامش ، سأكشف لك أمرا خبيئا ،

وأطلعك على سر من أسرار الآلهة .))^(٢) .

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 الآلهة، 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 جبهتنا مباركا .

" ماكنت قبل اليوم إلا بشرا فانيا

ولكنك منذ الآن ، ستغدو وزوجك مثلنا (خالين).

وفي القاصي البعيد عند فم الأنهار ستعيشان".

ثم أخذوني وأسكنوني في البعيد عند فم الأنهار))^(٣) .

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

(١) البعد ووجهة النظر : ٤٥ .

(٢) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧ .

(٣) م ن : ٢٢٨ .

((سأتغنى بالابن الجليل لملك البلدان المعمورة

أتغنى بمحسوب الآلهة مامي (Mami)

وامتدح ننورتا محبوب الآلهة مامي

الإله الصنديد ابن الإله انليل

فاستمع الى مديحي للقوي ذي البأس ...))^(١) .

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 الايجي

وأنا القوي بين الانوناكي ...))^(٢) .

وتروي أسطورة (هلاك مدينة اور) على لسان راو محدود العلم / الآلهة ننجال،
فتصف لنا مشاعرها وأحزانها، ومحاولاتها غير المجدية من أجل تغيير قرار الآله 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^(٣) ، وفي الوقت ذاته ، يدخل
نانا / اله القمر المشهد ليعلن هو الآخر مشاركته في الحدث ، محاولا ثني الآله انليل عن
عزمه في هلاك مدينة اور قائلاً على لسانه:

((أي أبي انليل الذي انجبني.

أي ذنب جنته مدينتي حتى أدركت وجهك عنها؟

(١) سومر - اسطورة وملحمة : ١٢٦.

(٢) م١٦٠.

(٣) ينظر : الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٥-٤٦.

أي أبي انليل الذي أنجبني ،
انشل مدينتي من وحشتها ، ضمها اليك ثانية.
انشل معبدي من عزلته، ضمه اليك ثانية .^(١) .
حاولت أنا التهرب من ذراعي دوموزي قبل أن تكتشف أمها غيابها الطويل عن
البيت ، فراح دوموزي يخلق لها الأعذار لكي تتحجج بها، فتقول في أسطورة (زواج أنا
ودوموزي) واصفة تلك الليلة:

((في الليلة الفائتة عندما ، أنا الملكة ، كنت أشع نورا
في الليلة الفائتة عندما ، أنا ملكة السماوات ، كنت أشع نورا
عندما كنت أشع نورا وارقص
عندما كنت أترنم بأغنية لاقترب الليل
هو التقى بي ، هو التقى بي
السيد كولي انا (= دوموزي) التقى بي
السيد وضع يده في يدي

اوشوم غالانا (= دوموزي) عانقتي وضممني الى صدره))^(٢) .
وتستمر الأسطورة على المنوال نفسه، وتصبح أنا - 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 بـ " الرؤية مع " -
حسب تقسيمات جان بويون - فيصبح السرد ذاتياً، والراوي محدود العلم ،
ونجد أثر هذه الراوي في أسطورة (رحلة ننا الى نفر)^(٣) .

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 الشخصية، لأنها هي التي تقوم بالأحداث، وتأخذ على

(١) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٦ .

(٢) ينظر : م.ن: ١٥٠ .

(٣) ينظر الاساطير السومرية / ٧٤-٧٥ .

عائقها مهمة الكشف عن كل مايتعلق بها. لكن المنظور الذي ينطلق منه ضيق لايتعدى حدود الأحداث التي تتعرض لها الشخصيات.

٣- الرواة المتعددون :

كثيرا مايحاول الكاتب الاستعانة بأكثر من راو في النص الواحد ، حسبما تقتضيه طبيعة السرد والمسرد، 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 بضمير الأنا، من راو حاضر يعرف أمورا كثيرة (لامعنى لها)، الى مجرد شاهد ينقل فقط مايقع عليه نظره))^(١) . 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 وأفكارها، أم من خلال اضافة رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها وتعرية أفكارها))^(٢) .

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^(٣) . إن الانتقال من صيغة إلى أخرى يمنح الأديب ((مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها ، بحيث إذا لم يستطع أن يستغل بعدا معيناً من أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معين فإن قد يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر ... وهكذا))^(٤) .

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^(٥) .

(١) تقنيات السرد الروائي : ٩٠-٩١.

(٢) المتخيل السردى : ١٣١.

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

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

(٥) ينظر : الراوي - الموقع والشكل : ١١٥.

ولانعدم وجود هذا النمط في السرود الشفاهية ، ولاسيما الأسطورية، فأسطورة الخليفة البابلية أوضح دليل على ماتقول ، إذ يبدأ الراوي المتماهي بمرويه برواية الحدث الأسطوري ، فيشير الاستهلال السردي الى المكان المعلوم أولاً ، حيث غياب المكان الأزلي / لاسماء ، لأرض ، ولا أحد سوى ابسو وتعامه 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 ، وتعامه التي حملت بهم جميعا

يمزجون أمواهم معا،

قبل أن تظهر المراعي وتتشكل سبخات القصب

قبل أن يظهر للوجود الآلهة الآخرون

قبل أن تمنح لهم اسمائهم ، وترسم أقدارهم))^(١) .

إذ يبدأ الراوي كلي العلم بفرض سيطرته على السرد، فيسرد كل ما يعلمه منذ الأزل حتى اللحظة، التي فرضت فيها تعامه 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))^(٢) . 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:

(١) مغامرة العقل الاولى : ٤٥ .

(٢) تقنيات السرد الروائي : ١٠٠ .

((صرخ انشار بغيط 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) "))^(١)

ينتقل السرد فيما بعد الى أيا موجهها خطابه الى ابنه مردوخ، ثم ينتقل الى انشار وهو يوجه خطابه الى لخمو ولخامو بصيغة ضمير المتكلم، يكرر فيه الأحداث السابقة منذ اللحظة التي ثارت فيها تعامة، وحتى اللحظة التي قرر فيها مردوخ الانتقام منها ، وفرض شروطه قبل الخوض في هذه الحرب ^(٢) .

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

ونجد هذا النمط في أسطورة (أنا والبستاني) حيث تكرر الحدث الذي يتم سرده أولا عن طريق الراوي الشاهد / استخدام ضمير الغائب مع الأفعال الماضية^(٣) ، 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،

(١) مغامرة العقل الاولى : ٥٢.

(٢) ينظر : م٠ن: ٥٣-٥٤.

(٣) ينظر : من الواح سومر : ١٤٦-١٤٧.

" وحين أحفر الآبار في أجزاء ...
" كنت أتعثر بجذورها فتجرحني،
" والرياح العاصفة بما كانت تحمله معها،
" وبتراب الجبال كانت تلطم وجهي، ((^(١) .

الى أن يقول:

((- " وذات يوم ، بعد ان عبرت " ملكتي" السماء، وعبرت الأرض،
" أنانا " بعد ان عبرت السماء وعبرت الأرض،

.....

" اقتربت البغي المقدسة "أنانا" إلى البستان ومن أثر وعشاء السفر غطت
في النوم،
" فرأيتها من حافة بستاني،
" وعدت الى حافة بستاني ، ((^(٢) .

فيقوم شوكليتودا / وهو أحد شخصيات الأسطورة برواية الحدث باستخدام صيغة
ضمير المتكلم ، معتمدا أسلوب التكرار، فالحدث الذي يرويهِ 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 ^(٣) . ليصبح الانتقال من
الضمير/ هو الى الضمير/ أنا انتقالا طبيعيا اقتضاه سياق السرد وطبيعة الحدث أولا ، ثم
ما فرضته وجهات نظر الشخصيات واختلافها ثانيا.

ونجد أثر هذا النمط ايضا في أسطورة (هبوط أنانا إلى العالم السفلي) ، فيتناوب
الراوي الخارجي مع الرواة الآخرين/ المشاركين في الحدث في الأدوار، إذ تروى الأسطورة
من منظور أنانا، ومن منظور وزيرها ننشوبر، ثم ينتقل السرد ليروي الحدث على لسان
دوموزي وهو يوجه نداءه لاوتو/ شقيق أنانا ، كما أننا نجد الحدث يروي على لسان كشتن

(١) م٠ن : ١٤٨ .

(٢) م٠ن : ١٤٩ .

(٣) ينظر : من الواح سومر : ١٥٠ .

– انا / شقيقة دوموزي ... وهكذا يتوالى الرواة ويتناوبون في سرد الاحداث فضلا عن الراوي الإطارى الذي يروي الأسطورة من وجهة نظره:

((رفع 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،

غير يديّ وبدل صورتي،

ودعني أهرب من أيدي الكالا ولا تدعهم يمسكونني،

دعني أقطع المروج العالية مثل حية " ساك كال " ،

ولتحمل روحي الى بيت اختي كشتن – انا)) ^(١) .

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 مروى له ممسرح داخل النص ، فيصبح دوموزي راويا ممسرحا يروي مرويه لمروى 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 و نليل	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢	انكي ينظم العالم	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٣	انكي وانا	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
٨	هبوط انانا الى العالم السفلي	ذاتي موضوعي	الرؤية من الخلف	متعدد 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 ودويوزي	ذاتي	الرؤية من الداخل	مفرد مشارك /محدود العلم
١٩	رحله اله القمر الى نفر	موضوعي	الرؤية من الخلف	مفرد غير مشارك /كلي العلم
٢٠	أنا 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%

فنجذ 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 المروى له

- ١- المروى له الممسرح
- ٢- المروى له غير الممسرح
- ٣- المروى له المتعدد

إن خلود أي نص أدبي وديمومته ، يعتمد على وجود نوع من التواصل بين المرسل والمرسل إليه ؛ ذلك أن هذه العملية ((لا تتم 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))^(١) . 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 القارئ وإن كان ضمنيا ^(٢) .

ويظهر في النص بوصفه ((الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته)) ^(٣) ، ولابد لأي عمل أدبي أن ينطوي عليه ^(٤) ، وإن لم يتفاعل مع الحدث لكنه يمثل نوعا من القناع يتكرر 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 السردى))^(٥) .

والى جيرالد برنس يعود الفضل في ((وضع حجر الزاوية لدراسة المروي له بصفته هذه ، وإعادة تركيب الإرسالية السردية واكتمال البنية السردية للرواية))^(٦) . ولقد حدد وظائفه بقوله: ((التوسط بين الراوي والقارئ ، والإسهام في تأسيس الإطار السردى ، والمساعدة على تحديد سمات الراوي، وتوكيد بعض الثيمات (الموضوعات) ، والإسهام في تطوير الحكمة، وقد يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل))^(٧) . ويؤشر إلى المقصد أو الغاية التي ينطوي عليها الأثر الأدبي^(٨) .

(١) بنية الخطاب النقدي - دراسة نقدية : ١٠٢ .

(٢) ينظر : نظرية الرواية : ١٦٧-١٦٨ .

(٣) الصوت الآخر : ١٣٠ .

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

(٥) اقنعة النص : ١٥٤ .

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

(٧) الصوت الآخر : ١٣٧ .

(٨) ينظر: مرايا نرسييس : ٦٤ .

وجود هذين العنصرين مهم في النص ؛ ذلك لأنه لا يمكن أن يقام السرد مالم يكن هناك متلق يتلقى السرد ، يقابله راو يروي أو ينشئه ، وبالتالي؛ فإن فقدان أحدهما يقود إلى حدوث خللة واضحة في بنية النص السردي، وهو ما يؤدي إلى تقويضه ^(١) . وبوجود هذه العلاقة المشتركة بينهما، تنتقل خصائص الراوي إلى المروي له وبالعكس، فحيثما يوجد راو ظاهري أو صريح، فإنه يقابله مروى له ظاهري أو صريح، وكذا الحال عندما يكون الراوي مختفيا غير ظاهر للعيان، فلا بد أن يقابله مروى له مختف أو غير ظاهر ، كما أن الغياب التام للراوي داخل النص السردي يقابله غياب تام للمروى له أيضا ^(٢) .

ظهر مصطلح المتلقي في الدراسات النقدية كإشارة أولية عن وجود المروي له ، بوصفه العنصر البارز في النصوص السردية الشفاهية والمكتوبة على حد سواء ، وقد أشارت ألفت الدروبي إلى هذه الحقيقة بقولها : ((إن المتلقي لم يكن غائبا في حديث القدماء عن القصص الشفاهي، فحضوره يوازي حضور القاص في الأهمية)) ^(٣) . لكنها في الوقت ذاته لم تكن لتغفل عن أن ((بعض التساؤلات حول نوعية المتلقي، ومكانته الاجتماعية ، وثقافته ، ودوره الكامل في عملية القص، تظل بحاجة الى إجابة)) ^(٤) . 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 المصطلح فقد دوره كمستمع في السرود الشفاهية، إذ تحول - بموجب نظريات النقد الحديث - الى قارئ 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 ما يروي 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

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

(٢) ينظر: الصوت الآخر : ١٩٢ .

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

(٤) م٠ ن : ٩٨ .

كانت تخبر عن حكاية أم تورّد متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما ، فإنها لا تستدعي راويا فحسب إنما مرويا له أيضا)) ^(١) ، وعلى هذا الأساس صنفنا الأساطير ضمن ((المسرودات الشفاهية التي تستند الى الراوي والمروي له الحقيقيين)) ^(٢) . ولكن كيف نستطيع أن نميز المروي له داخل النص السردى ؟

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 الممسرّح في النص.
- ٥- تعليقات وشروح الراوي لبعض المصطلحات أو بيان بعض المواقف.
- ٦- الانفعال والتأثر اللذان ينعكسان على المروي له أثناء سرد أحداث القصة، ويتجلى ذلك عند ظهور المروي له الممسرّح ^(٣) .
- ٧- قد يبرز بشكل غير مباشر بوساطة مناداة الراوي له ، أي عن طريق استخدام أسلوب النداء ^(٤) .

درج الباحثون في النظريات السردية على تقسيم المروي له على نمطين رئيسيين ((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)) ^(٥) . أي أن ((المروي له الخفي (غير الممسرح) ماهو إلا مرسل إليه صامت، في حين المروي له المتجلي (الممسرح) يكون

(١) السردية العربية : ١٢.

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

(٣) ينظر: م ن : ٤٢-٤٣.

(٤) ينظر : الصوت الاخر : ١٣٤.

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

مدركاً أجوبة المروي له الفعلية أو تعليقاته من خلال الاستنتاجات التي يتوقعها الراوي للأُسئلة ((^(١) .

هذه هي بعض وليس كل - المنطلقات النظرية التي انبثق منها الدرس السردي في دراسة هذا المكون. لذلك سننطلق في دراستنا له اعتماداً على التقسيم الآتي:

١- المروي له الممسرح.

٢- المروي له غير الممسرح.

٣- المروي له المتعدد.

ثم نحاول أن نذكر ولو جزءاً يسيراً 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 الأساسية هي : إيصال السرد إلى متلق يشغل حيزاً داخل النص - أي إلى المروي له^(٢) - 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 ...))^(٣) فإنه يكون قد تمسرح داخل النص، وهو إما أن يشير إليه الراوي صراحة، أو أنه يشير إلى نفسه، وتكون له سمات وملامح محددة وواضحة^(٤) .

ويمكننا أن نقسم هذا النوع على قسمين ، يتحدد الأول خارج السرد ، يمكن أن نطلق عليه تسمية المروي له الاطاري. فيما ينطلق الآخر ليعتبر داخل السرد يتحرك ويتحول من شكل لآخر. لاسيما في تلك النصوص التي تتخذ الصيغ الحوارية شكلاً لها. فيتحول الراوي إلى مروي له وبالعكس. ويتم هذا الشكل عندما يلتقي الراوي ((بشخص آخر فيتحول الراوي إلى مروي له يتلقى السرد من هذا الشخص))^(٥) .

(١) السرد في مؤلفات التتوخي : ٤٤ .

(٢) ينظر الصوت الآخر : ١٤٦ .

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

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

(٥) الصوت الآخر : ١٣٩ .

تدور أحداث أسطورة (خلق الإنسان) حول المراحل الاولى 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^(١) ، 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 مضجعتك، انهض من [...] واصنع أمرا حكيمًا
اجعل للآلهة خدما ، يصنعون [لهم معاشهم] .))^(٢) .

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 الصانع 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

[...] في هيئة الإنسان [...] .))^(٣) .

(١) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ٩٦.

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٣٧.

(٣) مغامرة العقل الاولى : ٣٧.

ربما يكون المروي له في هذا النص غامضاً، وغير ظاهر للعيان منذ الوهلة الأولى، ولكن وجود علامات المخاطب مثل (امزجي، كوني أنت) وصيغة النداء مع تحديد المنادى - يا أماء - أدرج المروي له ضمن قائمة المروي له المسرح، وأصبح وجوده مجسداً وظاهراً في النص كما هو الراوي .

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

((قالوا لايرا هيا انهض))^(١)

فالفعل (قالوا) اقتضى وجود مروي له مخاطب في النص، وبمجرد ما أشار الراوي إلى اسمه فإنه تمسرح وتجسد بارزاً للعيان، وكذلك صيغة النداء في قولهم:

((أيها المحارب ايرا يجب أن نصارك وإن بدت كلماتنا قاسية عليك))^(٢) .

ثم في قولهم :

((أيها المحارب ايرا ، ألم تخش اسم مردوخ ؟ ...))^(٣) .

يتطوع انكيديو لكي يرجع لكلكامش (بكه) و (مكه) اللذين سقطا في العالم السفلي، لكن وكيل نرجال يمسك به ويمنعه من العودة ، فيحزن جلجامش لمصير صديقه، ويتوسط عند الآلهة الذين يرفضون مساعدته ، غير أن أيا يتوجه إلى نرجال ويأمره بفتح ثقب تتسلل منه روح انكيديو ، 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 أولاً وأبك.

" سأجلس وابكي " .))^(١) .

(١) سومر اسطورة وملحمة : ١٣٨ .

(٢) م٠ن : ١٣٩ .

(٣) م٠ن : ١٤١ .

ويبدأ انكيديو بسرد كل مارآه في العالم السفلي، وماتتعرض له الأموات هناك، من شقاء وهناء، جلجامش يسأل ، وانكيديو يجيب ، يصبح جلجامش راويا، وانكيديو 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 يعتمد عليها الأديب في نصه الأدبي، وربما ارتبطت بالشعر أكثر من ارتباطها بالفنون الأدبية الأخرى، لأن ((شكل العمل الشعري هو شكل حلمي من حيث تشابه قواعد العمل))^(١) . 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 ...))^(٢) 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 كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد.))^(٣)

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، وحننت رأسها امامي
كل السمار وقف في أزواج إلا واحدة أزيلت من مكانها
وفي الغيضة حولي انتصبت من الأرض أشجار طوال مرعبة

(١) كلكامش - ملحمة الرافدين الخالدة : ٥٩.

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

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

(٤) الرؤيا في شعر البياتي : ٣٠.

وعلى موقدي المقدس انسكب ماء بارد

....

وكوبي قد انكسر ، فدموزي لم يعد بين الأحياء
وحظيرته قد راحت نهبا للرياح. " (١) .

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 مروبيا 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 : أهدنا يجب أن يغيب)) (٢) .

يمكن التعامل مع هذه الرؤيا بوصفها ((ناقلات للرسائل من الأقسام الغريزية إلى الأقسام العقلانية في ذهن البشري)) ومنها يتعلم الوعي اللغة المنسية للغرائز ثانياً ((٣)) 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 (أهدنا 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 .

(١) مغامرة العقل الاولى : ٢٦٠-٢٦١.

(٢) م٠ن : ٢٦١.

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

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 الممسرح 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 النبوة 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،

كنا نمر خلال مدخل بوابة . انو وانليل وايا

ثم انحنينا احتراما ، أنا وأنت،

ورأيت بيتا فيه شباك غير موصل

...

فلما اقتربت وثبت علي الأسود

ثم استيقظت مذعورا " (١) .

فالحلم فعل الهي ، وقد أشار 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 مباشرة. وتتدخل 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 السردى يقوم على ثنائية المرسل والمرسل اليه، فيتمثل المرسل / الراوي الذي يرسل مروييه 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 رسالة اينمركار إلى سيد ارتا، ورسالة ننورتا إلى انكي، فإن رسالة انشار 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 .. " (١) .

فنجد انشار/الراوي الممسرح/المرسل يتوجه بخطابه هذا الى أبويه الإلهين/ لخمو ولخامو بوصفهما مرويان لهما ممسرحان ، مجسدان داخل النص الأسطوري.

كما أن رسالة أنانا هي الأخرى موجهة إلى مروي له متعدد ، فنقوم بإرسال ثلاث رسائل الى كل من انليل ونانا - سن وانكي، ويقوم وزيرها ننشوبر بإيصال هذه الرسائل اليهم، وهي شفوية توجهها أنانا - في بادئ الأمر - إلى وزيرها 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 (٢) . أما رسالة اينمركار الى سيدارتا فهي- كما أشرنا - موجهة الى مروي له مفرد (٣) ، 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)) (٤) .

(١) مغامرة العقل الاولى : ٥٤.

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

(٣) ينظر: من الواح سومر : ٧٢-٧٣.

(٤) سومر اسطورة وملحمة : ١٣٣.

فإن (الحكمة الواسعة) كناية عن الإله أنكي 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 فإنه يصبح هو مرويا له ممسرحاً .

ثانياً: 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))^(١) .

ونحن نعدم وجود مثل هذا النمط داخل النص السردي ، إلا في الحكاية الاطارية، أي في الشكل الخارجي للنص الأسطوري. ففي أسطورة (أنا 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 ، ...))^(٢) .

الى أن يقول:

((الأن " شوكليتودا " الشاب قصد بيت أبيه وقال لأبيه :))^(٣) .

الى هنا يوجه الراوي غير متعين مروي له الى أشخاص غير محددين، لاسمات داله عليهم، ولا ملامح توضحهم، ولا أسماء تشخصهم، والراوي بعد أن يمهد للحظة التي يدخل شوكليتودا / الشخصية المشهد الاسطوري، يتخلّى عن وظيفته السردية، لكي يستلم هذا

(١) الرحلة الخيالية في الادب العربي : ٥٧.

(٢) من الواح سومر : ١٤٦.

(٣) من الواح سومر : ١٤٧.

الاخير هذه الوظيفة، ويسرد الى مروي له مسرح . لذلك فالمروي له هنا غير مسرح ، 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 وحرَم ، " (١) .

الى نهاية الأسطورة ، وهي قائمة على رواية راو غير مسرح، منطلقا من الرؤية الخارجية في تحديد البؤرة المركزية لفعل الشخصيات داخل دائرة السرد الى مروي له غير مسرح أيضا. على الرغم من إن الأسطورة يتخللها بعض الحوارات القصيرة التي لاتؤثر مطلقا على مجرى السرد ، فالمروي له هنا غائب كما هو الراوي.

ونجد أثر هذا النوع من المروي له غير المسرح كذلك في أسطورة (انليل

والعاصفة) :

((دعا انليل العاصفة

والناس ينوحون،

أخذ من الأرض الرياح المنعشة

والناس ينوحون ،

أخذ من سומר الرياح الطيبة

والناس ينوحون

ودعا (بدلا منها) الرياح الشيطانية

والناس ينوحون... " (٢) .

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

(١) م.ن : ٢٠١ .

(٢) مغامرة العقل الاولى : ١٥٨ .

وفي (رحلة إله القمر إلى نفر) ^(١) . نجد أثر هذا المروي له ، وكذلك الحال في أسطورة (وجع الأسنان) ^(٢) .

ثالثاً: المروي له المتعدد :

مثلاً 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 شكلاً أساسياً لها ، فيتناوب والراوي الأدوار والمواقع، فيتحول الراوي الى مروي له ، وبالعكس.

ففي أسطورة (الخليقة البابلية) ، نجد الراوي الإطاري يروي مروي له اطاري، غير ممسرح، ولاوجود له أصلاً في النص، لكننا نشعر بوجوده مادام هناك راو يروي الحدث، فهو لا يروي ارتباطاً أو لمجرد الرواية، بل لأنه يعلم أن هناك متلقياً يتلقى عنه السرد ، فضلاً عن هذا المروي له، نجد مرويلاً لهم آخرين ممسرحين ، لهم وجودهم في النص، بل يمكن أن نعددهم من أبرز شخصيات النص الأسطوري، يتشكل هذا المروي له عندما يلتقي بشخص آخر ، أو يواجه أشخاصاً محددين، يتناوبون الأدوار، 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).)) ^(٣) .

ف نجد 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

فأمتلاً قلب انشار بهجة لرؤيته

قام اليه وقبله وقد تلاشى منه الخوف

فبادره مردوخ : أي انشار لاتصمت ، بل افتح فمك

سأمضي قدما واحقق ما يصبو اليه فؤادك

(١) ينظر: سومر اسطورة وملحمة : ٩٧-٩٨.

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

(٣) السردية العربية : ٩٦.

نعم انشار لاتصمت افتح فمك
أي الرجال قد أشهر سلاحه ضدك
إنم تراها تعامة، وهي أنثى ، قد فعلت ذلك ؟
أبي، أيها الإله الخالق، لتسعد ولتبتهج
فقريباً سوف تطأ عنق تعامة.
نعم يا أبي أيها الإله الخالق
(فقال انشار) : " أي بني ، يا صاحب الحكمة الواسعة
اسكت تعامة بتعويذتك المقدسة
التمس طريقك اليها ، على عربة العاصفة السريعة

...

... ردها على أعقابها)) (١) .

وهكذا يستمر الحوار بين انشار ومردوخ ، انشار يوجه كلامه الى مردوخ، ومردوخ -هو الآخر - يوجه سرده إلى جده انشار ، فيصبح انشار راوياً تارة ، ومروياً له تارة أخرى، 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 (أنا 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 تكرر 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 راوٍ يلقي سرده على شوكليتودا متوجهاً اليه بالنصح والإرشاد بقوله:

((- شد الرجال واذهب الى اخوانك " ذوي الرؤوس السود " (*)

(١) مغامرة العقل الاولى : ٥٧.

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

" فان المرأة " أنانا" لن تجدك وأنت وسط البلدان ؛ ((^(١) .

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

((أي سيدتي لقد أرسلني الأب إليك ،

ون كلمة الأب انكي هي كلمة القانون.

كلمات انكي ينبغي الا تعصى " .

فقالت له انا:

" 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 اناا تتابع طريقها الى اوروك ،

واستعد زورق السماء والنواميس الى ايريدو (كذا) " .

فصرخت أنانا:

" لقد بدل الأب كلمته التي أعطاها ((^(٢) .

(١) من الواح سومر : ١٥٠ .

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

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 أسطورة (جلجامش وأرض الأحياء) إذ يصبح كلاً من جلجامش وانكيكو مروياً له متعدداً ، عندما يتناوبان الأدوار فيما بينهما، مع تدخل طرف آخر يوجه سرده الى جلجامش بوصفه مروياً له مجسداً داخل النص وهو / خمبابا.

وعندما يوجه جلجامش خطابه الى اوتو ، يصبح هذا الأخير مروياً له ممسرحاً ، كما أننا نستطيع الوقوف على المروي له مباشرة من دون عناء من خلال الصيغ الآتية:

- ١- فقال لخادمه انكيكو :
- ٢- فأجابه خادمه انكيكو ^(١) :
- ٣- وتوجه بالقول الى اوتو السماوي :
- ٤- فأجابه اوتو ^(٢) :
- ٥- " هزه فلم يتحرك
كلمه فلم يلق جوابا:
- ((أيها المضطجع ، أيها المضطجع،
أي سيدي جلجامش، الى متى ترقد ؟)) ^(٣) .
- ٦- ((أي اوتو ، لم أعرف لي أمأً ولدتني ولا أبأً رباني
أنت من أوجدني في هذه الأرض ورعاني)) ^(٤) .
- ٧- وقال لخادمه انكيكو :
- فقال انكيكو لجلجامش :

(١) ينظر : جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٢.

(٢) ينظر : م. ٤٣.

(٣) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة : ٤٤.

(٤) ^(٣) ينظر : م. ٤٦.

وهنا قال خواوا لانكيدو ^(١) :

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 السابقة وعلى نحو جلي.

ونجد هذا النمط من المروي له كذلك في أسطورة (هبوط انا 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 لا تنطبق على المروي له، إذ أنه - وحسب جيرار جينيت - عنصر سلبي على الدوام ؛ ذلك لأن دوره ينحصر في أنه يتقبل الرسالة أو يرفضها كما هي ^(٢)، وهو محكوم بالراوي لذلك فثمة علاقة تربط الاثنين تعتمد الارسالية اللغوية التي يرسلها الراوي/ المرسل ويتلقاها المروي له / المرسل اليه.

فأسطورة (الخليقة البابلية) تقوم على سرد رواة متعددين، والعلاقة بينهم تتابعية، بمعنى أن الراوي الأول يروي مرويه فيعقبه الآخر حتى ينتهي السرد بتعدد الرواة، وهو ما أدى بالنتيجة إلى تتابع الحدث من جهة ، وتكراره من جهة اخرى، فالراوي الإطار يروي أولاً ممهداً، لظهور الشخصيات الذين يتسلمون 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 خاتماً مروية ودوره كراو داخل النص.

أما العلاقة بين المروي له وآخر فهي علاقة افقيه ؛ ذلك أن كل واحد منهم يمثل دائرة للنطق والاستماع في وقت واحد ^(٣) .

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.

(٢) ينظر: خطاب الحكاية : ٢٦٧.

(٣) ينظر : السردية العربية : ٩٩ .

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 تتسلم هذه الردود على نحو مباشر بل من خلال الفعل القائم من قبل الآلهة ، فعندما يتدخل انكي لإنقاذها ويرسل 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، فنقوم الأسطورة على راويين اثنين ومرويين لهما اثنين أيضا - في أقل تقدير - يتمثل الأول بالإطاري الذي هو خارج السرد وداخل النص، فيما يتمثل الثاني بالراوي السردى / أي داخل السرد ، 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 إليه الراوي مرويه، وهو يمثل إحدى الشخصيات الفاعلة في النص والمحركة له، والراوي الأول والمروي له هما شخصيتان غير ممسحيتين ، أما الآخران فإنهما ممسحان. ويمكننا الوقوف على نوع المروي له داخل النص الأسطوري من خلال تتبع الجدول الآتي علما أنه يخص المروي له الضمني وليس الاطاري، لأن هذا النوع غير ممسح على الإطلاق.

نوع المروي له الضمني

ت	النص الاسطوري	نوعه
١	انليل ونليل	ممسح
٢	انكي ينظم العالم	غير ممسح
٣	انكي وانا	ممسح / متعدد
٤	ارض دلمون (الجنة السومرية)	غير ممسح
٥	الخليقة البابلية	ممسح / 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 وانكيديو والعالم الاسفل	ممسرح / متعدد
١٤	جلجامش وثور السماء	ممسرح / متعدد
١٥	ايرا/ اله الطاعون	ممسرح
١٦	ادابا (الجنة 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 تحتملها ضرورة العمل السردى ، وتفاوت تقانيتها المستخدمة في نص ما ، وبما أن التحديد العام لبنية الراوي يكشف عن هيمنة نمط الراوي كلى العلم / غير المشارك في أخرى .النصوص

الأسطورية فكان من الطبيعي جداً أن يكون نمط المروي له غير المسرح هو المهيمن في هذه النصوص ، لتبادل العلاقة بين الاثنين من جهة وحميمتها من جهة أخرى .

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))^(١). وهو في سياق آخر ((كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا))^(٢).

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^(٣). ومن خلال هذه العلاقة المزدوجة التركيب بينه وبين العناصر السردية الأخرى ، يصبح السرد ((أداة تنسيق فنية للعلاقات القائمة بين عناصر الرواية))^(٤).

ولقد كان - فيما سبق - مفهوما عاما وشاملا لكل العلوم ، فلم يكن ليختص بنص أدبي معين، فهو ((فعل لحدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء اكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان))^(٥). كما أنه لم يكن مجرد عرض للأحداث وترتيبها، بل إنه يعامل بوصفه ((متوالي من الأحداث، أو بوصفه خطابا ينتجه سارد ، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى))^(٦) حتى أصبح في نهاية المطاف علما يشتغل على تداول مستمر للمعنى^(٧).

ويقترن الحديث عنه ، بالحديث عن وجهة النظر أو الرؤية بسبب ((الصلة المباشرة التي تربط بين الراوي ومستويات العبارة ، والطريقة التي يعرض لها الكاتب أحداثه))^(٨). 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 السردى الواحد.

(١) معجم المصطلحات في اللغة والادب : ٣٤١.

(٢) دليل الدراسات الاسلوبية : ١٦.

(٣) ينظر مقولات السرد الادبي : ٤٥.

(٤) الشخصية في الرواية العراقية : ١٢٦.

(٥) الكلام والخبر : ١٩.

(٦) نظريات السرد الحديثة : ١٠٦.

(٧) ينظر : النص السردى - نحو سيميائيات للايديولوجيا : ١١٣.

(٨) القصة القصيرة عند سميرة عزام : ١٨.

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))^(١) .

إن الرؤية مفهوم خاص مرتبط بالراوي، والحديث عن أحدها يقود بالضرورة 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 السائدة ومازالت - وانطلق في تقسيمه هذا من وجهة نظر خاصة في مقارنة العلاقة بين الراوي والشخصية . وهذه الأقسام هي^(٢) :

١- الرؤية من الخلف.

٢- الرؤية مع .

٣- الرؤية من الخارج.

أما تودوروف فقد أولى الرؤية اهتمامه الكبير، إذ وضعها في المرتبة الأولى ، مصرحا بأننا ((في الأدب لا نواجه أحداثا، أو أمورا في شكلها الخام، وإنما نواجه أحداثا معروضة بطريقة ما ، وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه))^(٣) . فاستطاع من خلال تحليله البنيوي للسرد أن يختزل أشكال الرؤية إلى^(٤) :

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 أثر أن يقدم مفهوما آخر للرؤية استبدل به مصطلح التبئير. وقد مهد لهذه النظرية بقوله : ((سأبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا بعض الكثرة،

(١) صفة الرواية : ٢٢٥.

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

(٣) الانشائية الهيكلية : ١٢.

(٤) م٠ن : ١٣.

والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين: "بؤرة السرد".^(١) . فقدم ثلاث مستويات للتبئير هي ^(٢) :

- ١- اللا تبئير / التبئير من الصفر .
- ٢- التبئير الداخلي .
- ٣- التبئير الخارجي .

أما توماشفسكي فقد حدد للحكي نمطين سرديين هما :

((سرد موضوعي وسرد ذاتي . ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في السرد الذاتي ، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي - أو طرف مستمع - متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه)) ^(٣) . لذلك فإن الأنماط السردية عنده هي :

- ١- السرد الموضوعي .
- ٢- السرد الذاتي .

وذهب أحد الباحثين في تقسيمه اعتماداً على العلاقة القائمة بينه وبين المكان على غرار التقسيمات السابقة التي اعتمدت العلاقة الثنائية بين الراوي والشخصية فكان السرد عنده :

- ١- السرد الدائري المغلق: يبدأ السرد فيه من نقطة مكانية، ويعود إلى النقطة نفسها التي بدأ منها .
 - ٢- السرد المفتوح الحر: لا يقتضي عودة السرد إلى نقطة البداية ، فالشخصية هنا تجد لها مساراً آخر بعد أن تتحرر من هذه النقطة، وبمعنى آخر، أن هناك نقطة أخرى - غير البداية - تتطلق منها الشخصية وتتحرك فيها بكامل حريتها ^(٤) .
- ولقد تميزت السرود القديمة بـ :-
- ١- إنها ليست خاصة بطبقة معينة .

(١) خطاب الحكاية - بحث في المنهج : ٢٠١ .

(٢) ينظر : م.ن: ٢٠١-٢٠٢ .

(٣) نظرية المنهج الشكلي : ١٨٩ .

(٤) قصص الرحلة الخيالية : ٢٠٧ .

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 تعبر للمؤلف اهتماما بقدر اهتمامها بالسارد / الراوي ^(١) .

وللسرد وظائف كثيرة حددها جينيت ب :

١- الوظيفة السردية.

٢- وظيفة التوجيه.

٣- وظيفة الشهادة.

٤- الوظيفة الايديولوجية.

٥- الوظيفة الانجازية للسرد ^(٢) .

ليس شرطاً أن تتفاعل جميع هذه الوظائف في نص ما ، إذ تتضافر وظيفتين أو ثلاث فيما بينها، لتشكل مساحة وظيفية متعددة الأشكال للسرد ، ولكن هذا لا يعني اقتصار السرد على هذه الوظائف ، فثمة وظائف أخرى تبرز من خلال عرض النص ، لا نريد 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 توماشفسكي:

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

(١) ينظر: المنزلات : ١٠٨/٣ .

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

بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد القريب أو الخارج عن السرد أو المتن الحكائي))^(١) .

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 السرد ، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع ، إذن ، استعمالاً))^(٢) . ويكون الكاتب في هذا النوع من السرد مطلق الحرية في التحكم بمصائر الشخصيات وصياغة الأحداث والوقائع الحاصلة ، لذلك يتميز السارد في هذا النوع بأنه: ((تأملني، محل مدقق))^(٣) .

والسرد الموضوعي هو المهيمن في النصوص الأسطورية، استأثر بنسبة ٢٧٩% 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 مشاركاً فيها، ولكي يحقق هذه الغاية - نقل الحدث - فإنه لجأ إلى الراوي / السارد كتنقانة أو أسلوب سردي يحقق من خلاله غايته ، ويضع على لسانه كل ما يريد 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 ما يرغب في قوله، فيتحقق له بذلك نمطان من السرد : الأول : موضوعي ، والآخر : ذاتي .

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^(٤) . تقول الأسطورة :

(١) الصوت الاخر : ١٨٢ - ١٨٣ .

(٢) ينظر : نظرية الرواية : ١٧٨ .

(٣) عالم القصة : ٢٠٩ .

(٤) ينظر: الاساطير السومرية : ٦٥ .

((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 وقدر مصيرها))^(١) .

فنجذ 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.
" شوريياك ، 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.
وننورتا ؛ مساعدهم
واينوجي ؛ ناظر قنواتهم
وننجيكو - أيا ، كان حاضرا أيضا

فنقل (أيا) حديثهم الى كوخ القصب)) (١) .

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)) (٢) .

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

(١) جلجامش - ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٧-٢١٨ .

(٢) ملحمة جلجامش ، طه باقر : ١٠٩-١١٠ .

٢- السرد الذاتي

استأثر هذا السرد بنسبة ٨٠،٢٠% من المجموع الاجمالي للأساطير ، وهو من الأنماط الشائعة التي حددها توماشفسكي ، فيه ننتبع المحكي من خلال عيني الراوي، أو أحد الأطراف المشاركة في النص ^(١) . 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)) ^(٢) . وإقصاء دور الراوي العليم يعني في كل الاحوال، اختلاف الضمائر وتعددتها 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)) ^(٣) . وقد حدد عبدالملك مرتاض جماليات هذا الضمير وميزه من الضمير الغائب ^(٤) .

إن الأحداث التي تقدم من خلال وجهة نظر الراوي تمنح القاريء فرصة أكبر لتصديقها والاعتقاد بها ، أي تمنحه ((أكبر مقدار ممكن من الاحساس بالمشاركة)) ^(٥) . 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.
- وستحدث 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 ^(٦) ، بمعنى أن الراوي يتحكم تحكما تاما ومباشرا بسرد الأحداث

(١) ينظر: نظرية المنهج الشكلي : ١٨٩.

(٢) الصوت الاخر : ١٨٣.

(٣) في نظرية الرواية : ١٨٤.

(٤) ينظر: تفاصيل ذلك م ن: ١٨٤-١٨٥.

(٥) الوجيز في دراسة القصص : ١٥٠.

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

والوقائع وعرضها، وهو بالتالي ، لايؤثر على مدى استيعاب القارئ وفهم النص الذي يقرؤه ؛ لأن ((فهم القارئ واستيعابه للأحداث مرهون بما يقدمه الراوي من تفاصيل وتأويلات مختلفة))^(١) .

ومثل هذا الشكل نجده في أساطير مختلفة أبرزها (هلاك مدينة اور) السومرية. وتبدأ ((ببكائية للآلهة ننجال، آلهة مدينة اور ، تدب فيها مدينتها التي اتخذ الآلهة ، قرارا سماويا بتدميرها))^(٢) ، لذلك تعد هذه الآلهة الشخصية الرئيسة التي تدول حولها أحداث الأسطورة ، تقول فيها:

((جفا الرقاد وسادتي والاحلام ،
لأن الأسي المرّ قد قدّر على أرضي وشعبي.
سعت الى شعبي كما البقرة إلى عجلها،
فلم استطع نشله من الطين،
لأن الحزن والأسي قد قدرا عليها،
ستدمر اور فوق أساساتها،
ستفنى اور في مكانها،
حتى لو نشرت جناحي وطرت إليها))^(٣) .

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.))^(١) .

(١) النقد التطبيقي التحليلي : ٨٧.

(٢) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٤.

(٣) م٠ن: ٤٥-٤٦.

وعلى هذا المنوال ، تمضي الآلهة نرجال في بكائيتها ، مستخدمة ضمير المتكلم /
 أنا ، 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
 رغبته، حتى يحرم عليه قضاء الآلهة بغتة وهو غارق في لهوه ومتع حياته اليومية التي أمن
 إلى استقرارها. والدول والممالك لاتقوم وتزدهر فتصل أوج عزها حتى تأتي ساعة انحارها
 (كذا) ((^(٢) . فتتطلق من منظور الرؤية مع اور " الرؤية من الداخل" . فهو من نمط
 السرد الذاتي، فتكشف الآلهة / نرجال عن نفسها وأفكارها ، من خلال استخدام صيغة
 ضمير المتكلم الواردة في الأفعال: (سعيت/ نشرت/ توجهت/ جرجرت/ بكيت / قلت)
 وكذلك في الأسماء : (وصادتي / ارضي/ شعبي/ جناحي/ قدمي/ ذراعي) . كما أن هذا
 الضمير يأتي مقدراً في قولها : (فلم استطع) .

ثانياً: الرسائل

تعرف الرسالة بأنها : ((الخطاب المكتوب في غرض جزئي يبعث به صاحبه الى
 آخر))^(٣) . 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))^(٤) . فهي تعبير عن
 الوعي الانساني في التاريخ، تسهم في ((إضاءة الحدث أو تقديمه مما تضمنه أحيانا من
 قرارات ملزمة التنفيذ. وهي بهذا تسهم أيضا في تأطير الحدث))^(٥) .

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

(١) الاسطورة والمعنى ، السواح : ٤٥-٤٦.

(٢) م٠ن: ٤٨.

(٣) الاسلوب : ١١٣.

(٤) المعجم الادبي : ١٢٢.

(٥) تحليل الخطاب الروائي : ٢٠٣.

طريق التحليل والمناقشة من خلال هيمنة صيغة معينة الهدف منها الإقناع ^(١) . لذلك كانت الرسائل ((تعطي القارئ انطباعات مستمرة وكثيرة لما يحدث ... فلدينا اتصال وثيق بين الماضي والمخزون في الذاكرة وبين الحاضر والمستقبل)) ^(٢) . وربما وضح فيها الراوي أخبارا عن صورة الحال التي يعيشها ^(٣) .

وفي هذا النوع من الخطاب ((يغيب صوت الراوي نهائيا)) ^(٤) . ويلتزم السرد فيه بتطبيق ترابط في وحدات القصة من بداية ووسط ونهاية مع لحظة تنوير ونقطة التصعيد الحدتي ^(٥) ، وقد تعامل على أنها رسائل حقيقية وليست متخيلة ، تتدخل في الحدث في لحظات معينة ^(٦) .

وتمثل الرسائل منطوقاً فردياً خاصاً 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 ^(٧) . ويمكن أن تكون ((وسيطاً تنتقل إلينا الرواية من خلاله، وهي في نفس الوقت - كذا - عنصر من عناصر الحكمة. وهذا النمط هو أدقها وأكثرها تمرداً على التحليل)) ^(٨).

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 ((نعقد هذا

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٢٣٦.

(٢) فن الإقناع : ٨٧.

(٣) ينظر: الكلام والخبر : ١٥١.

(٤) القصة القصيرة عند سيرة غرام : ٣٨.

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

(٦) ينظر : الادب والدلالة : ٣٩.

(٧) ينظر: م٠ن: ٣٤-٣٥.

(٨) نظرية الرواية : ١٥٣.

- الفرد أو فكره، وقدرته على ارتداء مختلف الأقنعة . وتبين الرسالة كذلك طريقة الشخصيات في إدراك الأحداث المروية))^(١) .
- 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 والإله 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.
لا تدع لازوردك الثمين يهشم الى حجر حجّار
لا تدع بقستك تقطع الى خشب خشّاب،
لا تدع العذراء أنانا تموت في العالم الأسفل))^(٢) .

وتتكرر الرسالة ثلاث مرات:

الأولى: إلى الإله انليل

الثانية: إلى الإله ننا - س

الثالثة: إلى الإله انكي^(٣) .

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"

(١) الادب والدلالة : ٣٤.

(٢) عشتار ومأساة تموز : ١٨٨.

(٣) ينظر : عشتار ومأساة تموز : ١٨٨ ، وكذلك ١٩٤-١٩٥.

ووصلت (؟) الى حيث نواميس العالم الأسفل ونواميس ...
فمن الذي .. ؟)^(١) .

يتكرر الرد نفسه على لسان الإله ننا-سن^(٢) ، وبذلك يرفض الإلهان مساعدة أنانا
وأخراجها من العالم الأسفل، فيما يأتي رد الإله انكي على النحو الآتي :

((ماذا جرى لابنتي ؟ إنني قلق !

ماذا جرى لأنانا ؟ إنني قلق !

ماذا جرى لملكة البلدان ؟ إنني قلق !

ماذا جرى لكاهنة السماء ؟ إنني قلق !)^(٣) .

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 نشوبر 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 لا يستطيع كل من " انليل " و " اننا " أن يفعلا
شيئاً لإنقاذها، والسبب واضح إذا علمنا أن (انليل) هو إله الهواء، وإن (ننا) القمر هو إله
الضياء، و أن كلاً من الهواء والضياء لا يخترقان الأرض إلى العالم السفلي.

أما بالنسبة للإله انكي ، فهو إله الماء وسيد الحكمة، وكونه موجوداً على الأرض
مثلاً هو موجود في باطن الأرض (العالم السفلي) يسقي البذور الميتة التي تهبط الى
العالم السفلي ويبعث فيها الحياة ، فتخرج من جديد لتستشق الهواء والنور فوق الأرض))
(٤) .

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

(١) عشتار ومأساة تموز : ١٩٤ .

(٢) م ن : ١٩٥

(٣) م ن : ١٩٤ .

(٤) الرحلة إلى الفردوس والجحيم : ١٣٥

أن تتجاوز صلاحيات الالهة، فالإله انليل كان يلقب بملك الالهة وسيد الريح وسيد الأرض^(١) ، وهو الذي يقرر مصائر الالهة 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 إله انشار إلى الالهة لخمو ولخامو في أسطورة (الخليقة البابلية) ، يقوم وزيره كاكبا بإيصالها اليهما:

((أي كاكبا ، انطلق وامثل امامهم،

انقل لهم ما أنا محدثك به :

" انشار ابنكم قد أرسلني إليكم

أوكلني أن أنقل إليكم مشيئة قلبه

فنعامة التي حملت بنا تكرهنا

إنها مهتاجة غضبي، وقد عقدت اجتماعا

فقصدها جميع الالهة.))^(٢) .

والرسالة طويلة ، يكرر فيها انتشار الأحداث بكاملها، من عزم تعامة وإصرارها على قتال الالهة الفتية واستتجاده بابنه أنو وحفيده انكي وتخاذلها ، ثم رغبة مردوخ في

(١) ينظر المعتقدات الدينية في العراق القديم : ٢١

(٢) مغامرة العقل الاولى : ٥٤.

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 إليه، 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 ألواح القدر في يديه))^(١) . يقول ننورتا موجهها كلامه الى سلاحه شارور:

((أخبر ذا الحكمة الواسعة بالفعاليات التي رأيتهـا

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))^(٢)

٤- رسالة اينمركار إلى سيد أرتا في أسطورة (اينمركار وسيد أرتا) 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 " ،

" لأدمن ذلك المكان واجعله موضع خرائب،

...

" ليتم أهل الجبال بناءه لي بموجب النواميس الالهية المقدسة،

" وليكن مزدهرا من أجلي كشجرة القبس

(١) سومر اسطورة وملحمة : ١٣٢ .

(٢) م٠ن: ١٣٣ .

" وليجعلوه لي منبرا مثل " اوتو " لما يشرق...
" ويزينوا عتباته لي " (١) .

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، وتكرر 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 ما يوضح هذا الكلام هو النقل الحرفي لما قاله في رسالته. والرسول يشير الى ذلك صراحة بقوله: " وهذا مايقوله لك مليكي " (٢) .

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 معيناً من أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معين فإنه يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر ..)) (٣) .

ويجب الأخذ بنظر الاعتبار ، إن السرد هنا يتم عن طريق السارد / المتكلم، أي أنه لا يمكن 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 النانا، تقول الأسطورة على لسانها:

((جئت إلى بوابة أمي،

(١) من الواح سومر : ٧٤-٧٥.

(٢) م٧٦: ٧٦.

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

أسير في بهجة وسرور ،
جئت الى بوابة نجال ،
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 ...)) ^(١) .

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 ما يتحول 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 المعنى ، فتذكر أحد ألقابه / اوماشوغال انا لتتحول تدريجيا إلى الكشف عن اسمه الصريح/ دوموزي .

إن ، 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 عقلية الساذجة تلك ، للتعبير عن كل ما يحاول التعبير عنه ، وما السرد الأسطوري إلا أسلوبا من الأساليب المعبرة فنيا عن طموح الإنسان ومحاولته الكشف عن كل الأسرار التي تحيط به وبهذا الكون .

(١) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١٥١ .

الفصل الثالث

المبحث الثاني

التكرار: أشكاله وصوره في السرد
الأسطوري

تكرار مفردة

تكرار عبارة

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))^(١)، وكثيرا ما يقع هذا في الألفاظ من دون المعاني^(٢) ، 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))^(٣) . وقد يضع في أيدينا ((مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر))^(٤) وبمعنى آخر أنه ((جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته حيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما ...))^(٥) .

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))^(٦) . فقامت أبرز المحاولات لدراسته، وإن 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^(٧) . 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 بعده، وظل كلام الأمس ينادي مقال اليوم ليسنده ..))^(٨) . على حد

(١) معجم البلاغة العربية : ٦٨٨ .

(٢) ينظر: اتجاهات الشعر في دولة الماندة : ٣٦٤ .

(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٣٣٨ .

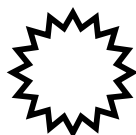
(٤) قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢ .

(٥) م ن : ٢٤٣ .

(٦) اللغة الشعرية عند حميد سعيد : ١٢٢ .

(٧) 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 .

(٨) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والادب : ٢٠٥ .



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 ضوءها عده ظاهرة تستدعي البحث والدراسة ، وطائفة أخرى رأت إنها لا تشكل خاصية ذات قيمة كبيرة تدعو النقاد للكشف عن أشكالها ودلالاتها ووظائفها في الأدب عادة والشعر خاصة...))^(١) وهذا التفاوت في هذه الآراء اثر سلبي 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 ...))^(٢) . فضلا 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 ...))^(٣) . وغايته في الأدب ((تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التركيب للجمل للجمل لتشكيل نغم موسيقي في الشعر أو النثر))^(٤) و ((ليزيد من تحفز السامع ونقل حالة الانفعال والفرع والخوف))^(٥) . وبمعنى آخر ، فإن للتكرار وظيفتين^(٦) :

الأولى : دلالية : بوصفه أحد الأسس الأسلوبية المهيمنة في النص السردى 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 ..))^(٧) .

(١) التكرار اللفظي - انواعه ودلالاته قديما وحديثا : ١٠٥ .

(٢) تحليل الخطاب الشعري : ٣٩ .

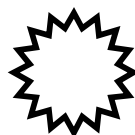
(٣) دروس في البلاغة وتطورها : ٢٦٢ .

(٤) اتجاهات الشعر في دولة المندثرة : ٣٦٤ .

(٥) م٠ن : ٣٦٤ .

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

(٧) التكرار اللفظي : ١١٠ .



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))^(١) .

وتختلف دلالاته من جملة إلى أخرى ، فاستخدام الأديب لهذه الظاهرة لا يأتي اعتباطاً 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 اختلافاً 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))^(٢) . لذلك فقد درس المعاصرون دلالات التكرار أولوها عنايتهم الفائقة إلى جانب الدراسة الشكلية والوظيفية للتكرار .

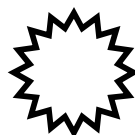
ولم يكن وعي الإنسان البدائي - آنذاك - خلال الألف الثالثة ق . م يسمح بتدوين النتائج الأدبية ، فالكتابة المسمارية في هذه الفترة ((لم تزل في بدايتها وبطورها الصوري الذي لا يساعد على تدوين الأدب أو التاريخ ..))^(٣) وبمجرد ما أصبحت الكتابة قابلة للتدوين فإنها اقتصررت على تدوين الأخبار الملكية والعقود التجارية ، أما النصوص الأدبية التي أبدعتها المخيلات الخصبة في تلك المرحلة فقد تم إبداعها وإنتاجها في أزمان تسبق زمن تدوينها ، وما كان عليه لكي يحافظ على هذه النصوص سوى أن يرويها شفاهاً ، فالأدب القديم كان ((شيئاً يقص ولم يكن شيئاً يقرأ بصمت - فقد كان له وجود حقيقي فقط عندما يقص - ربما بمصاحبة ممثل - أمام الجمهور - وأنه طالما كانت الحضارة السومرية حية تماماً فإن أدبها كان ينقل شفاهاً من راوية مقتدر - ربما يعمل في البلاط أو المعبد - إلى تلاميذه . ولم يكن هناك حاجة لتدوين مثل تلك التأليف))^(٤) .

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

(٢) الفضاء الروائي عند جيرا ابراهيم جيرا : ١١١ .

(٣) طبيعة الادب السومري : ٢٤ .

(٤) ينظر : مقدمة في ادب العراق القديم : ٣٣ .



وبما أن الأساطير تصنف ضمن الأدب الذي تعود جذوره إلى الإنشاد والرواية الشفوية، فإن المنشد كان يلجأ إلى إعادة بعض الأبيات وتكرارها، وربما بعض المقاطع، ليستعيد إلى ذاكرته ما سينشده في الأبيات اللاحقة ^(١) . فكان أن عد التكرار خاصية مهمة في أدب العراق القديم ، وله أهمية كبرى في تأكيد 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))^(٢). ومع هذه الفائدة، فإن التكرار قد يكون مملا لاسيما إذا تكرر البيت الشعري أو المقطع أكثر من مرة واحدة ^(٣) . وقد اتخذ التكرار في الأساطير أشكالا وصورا كبيرة أبرزها :

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

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^(٤)، وسمي هذا النوع من التكرار عند القدماء بـ ((تشابه الأطراف))^(٥) . وهناك تكرار الاشتقاق^(٦)، يكون فيه الأديب ملزما بتكرار كلمة مشتقة

(١) عظمة بابل : ٤٩٩ .

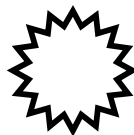
(٢) ينظر : مقدمة في ادب العراق القديم : ٤٥ .

(٣) ينظر : سومر اسطورة وملحمة : ٦٣ .

(٤) ينظر : اللغة الشعرية : ١٣٠ .

(٥) تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن : ٥٢٠ .

(٦) ينظر: اللغة الشعرية : ١٣٢ .

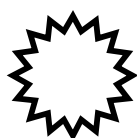


من كلمة سابقة في السطر الشعري. ويسمى بالجناس الاشتقائي ((وهو في حقيقته تكرار ليس بذات اللفظ وإنما بما يشتق منه))^(١) . وجاءت هذه الأشكال بنسب متفاوتة في كل نص، ويمكن أن نقف على نسبته من خلال ملاحظة الجدول الآتي:

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 وانا	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 انا 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 وانكيديو والعالم الأسفل	٢٣.٨	١٦.٤	٥٣.٧	٥.٩		

جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٥٥.

(١)



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 انا و دومي	١١.١٣	٢٧.٧	٦١.١		
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 وايرشكيغال	٥٠		٥٠		

إن الصور السابقة هي الأشكال الغالبة في النصوص الأسطورية، لذلك سنقف عندها اخذين بنظر الاعتبار إن الاستشهاد بنص واحد لكل شكل لا يعني 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) [...]

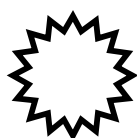
انظر الى (نيبور) المدينة

ترى أسوارها العالية ، مدينة [...]

ترى نهرا الرقاق أيد سالا

ترى رصيفها كاركورانا ، حيث ترسو السفن

ترى بولال نبعها الصافي



ترى ادنوبرو ، جدولها العذب

هناك انليل فتاها الفض

هناك ننليل فتاها الشابة

هناك ننبارشيكونو سيدتها العجوز)) (١) .

ف نجد في هذا النص تكرار كل 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 (ادنوبرو) من جهة أخرى .
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 ...)) (٢) .

وتتكرر الكلمة في اسطر شعرية متوالية - وهو الشائع - فنجد ذلك على سبيل المثال في أسطورة (هبوط انا إلى العالم السفلي) السومرية بكثرة . كتكرار كلمة (النواميس) ست مرات (٣) ، و (الفتى) خمس مرات (٤) ، أكثرها تكرارا كلمة (الكالا) إشارة إلى شياطين العالم السفلي حيث تكررت سبع مرات متوالية (٥) . فضلا عن تكرارها في اسطر آخر بصورة منفردة .

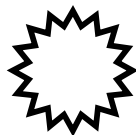
(١) مغامرة العقل الاولى : ٣١-٣٢ .

(٢) مغامرة العقل الاولى : ١٩٥ .

(٣) ينظر : عشتار ومأساة تموز : ١٨٧ و ١٩٠ .

(٤) ينظر : م٠ ن : ٢٠١-٢٠٢ .

(٥) ينظر : م٠ ن : ٢٠١-٢٠٤ .



إن كثرة تكرار المفردة الواحدة في بداية السطر الشعري أو في نهايته ربما يرجع إلى ((أن هذين الموضعين أكثر قدرة على التأثير وشد الانتباه، لأن القارئ قد لا يلتفت نظره تكرار كلمة في وسط البيت مثلما يلتفت تكرارها في أوائل البيت أو آخره حيث تشد المتلقي وتستدعي انتباه الذهن لديه))^(١) .

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]

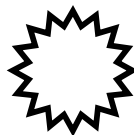
" وهل ينزرع الحقد في الأرض دواما

" هل يرتفع النهر ويأتي بالفيض أبدا))^(٢) .

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 تأكيدا. فجاء تكرار أداة الاستفهام (هل) في بداية كل سطر شعري محاولة منه لاقناع الآخر / كلكامش وبأن 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 أسلوبى 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

(١) التكرار اللفظي : ١٢٩.

(٢) كلكامش ، ملحمة الرافدين الخالدة : ٢١٥.



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 الأدواتان على تعميقه ^(١).

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))^(٢) .

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 ^(٣) . والفعلية أكثر تكرارا. ومرد ذلك - في نظر الباحثة - يعود إلى إن الأسطورة حكاية قائمة على حدث معين، والحدث هو ((الفعل أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات))^(٤) . لذلك يُشكل تكرار صيغ الأفعال أكثر 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 وحرّم ،

" ولم تكن النعجة في الوجود ، ولم يولد الحمل ،

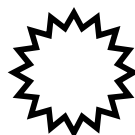
" ولم تكن السخلة ، ولم يولد الجدي ،

(١) ينظر : من الواح سومر : ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٢) التكرار اللفظي : ١٣١ .

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

(٤) دراسات في نقد الرواية : ١٤٣ .



" ولم تلد النعجة حملها،

" ولم تلد السخلة اجداءها الثلاثة. ((^(١) .

تشير دلالة التكرار هنا إلى تأكيد العدم، وزوال صفة الوجود على الموصوف ،
(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 تكرر يشير إلى عدد النباتات التي خلقتها الآلهة الام / ننخرساج، أكلها
انكي فكان سببا في اللعنة التي أصابته، وكاد يموت بسببها ، فيما تتكرر مجلة (واقطفه
له فأكله) ثلاث مرات ، وجملة (قطعه له فأكله) أربع مرات^(٢) .

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

((ايرا أيها الجليل

قد سقيت التقي الردي

كما سقيت الضال الردي

قد سقيت الخاطئ الردي

كما سقيت الطاهر الردي

قد سلبت حياة من رفع الأضاحي للآلهة.

وسلبت حياة حاشية الملوك ورجالهم.

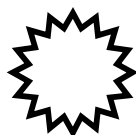
سلبت حياة كبير القوم

وسلبت حياة الفتاة الفضة))^(٣) .

(١) من الواح سومر : ٢٠١-٢٠٢.

(٢) ينظر : م٠ن : ١٤٧.

(٣) مغامرة العقل الاولى : ١٦٣.



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 أكثر 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 أكثر ، وقد تضيفي الكلمة المضافة جمالية نسبية للسطر . ولعل أكثر 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))^(١) .

ونجده كذلك في الأسطورة الخاصة بدوموزي وزواجه من الآلهة انا:

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

في الليلة الفائتة عندما ، أنا ملكة السماوات ، كنت أشع نورا))^(٢).

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

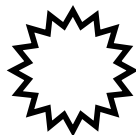
بعد الأيام الخوالي، خلقت جميع الأشياء الضرورية

بعد الأيام الخوالي، نظمت جميع الأشياء الضرورية))^(٣) .

(١) كلكامش – ملحمة الرافيدين الخالدة : ٤٢ .

(٢) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١٥٠ .

(٣) أنانا جلجامش وشجرة الخالوب : ٣٨ .



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 ؟))^(١) .

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 إلى الأعلى، أضحت الأرض بعيدة عنه ، وبالتالي صغيرة في نظر آدابا وهو على ظهر النسر، وتكرر هذا السؤال جاء لابرز الحالة النفسية المتأزمة التي يمكن أن تثيرها عملية الصعود إلى الأعلى، وهو ما تسميه الجوراني بـ (رموز التعالي)^(٢) 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 لا غبار 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 .

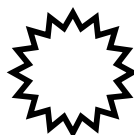
ومن اكثر الأمثلة وضوحا على هذا النوع ما نراه في أسطورة (انليل والعاصفة) السومرية وتكرار السطر الشعري (والناس ينوحون) أربع عشرة مرة بعد كل سطر شعري^(٣) ، وتكرار السطرين في أسطورة (زواج انا و دوموزي)^(٤) ، وهذه الأسطورة قائمة على الحوار المتبادل بين انا وشقيقها اوتو / اله الشمس . يأتي التكرار فيها بصيغة استفهامية ، فيما يكون الجواب مكررا مرتين ، ومن المؤلف 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 وانكيديو والعالم السفلي)، ونقرأ في أسطورة (رحلة اله القمر ننا (سين) إلى نفر):

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

(٢) م٠ن : ١٧٧.

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

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



((بسرور فتح البواب ، بسرور ،

بسرور فتح البواب البيت

كلل " ذو المفتاح " فتح بسرور

البواب فتح البيت بسرور

" ذو المفتاح " فتح البيت

البواب فتح البيت بسرور))^(١) .

٤- تكرار مقطع :

وهو من اصعب الأشكال نظرا ((للطبيعة الطويلة لهذا التكرار ، الذي يمتد إلى مقطع كامل ، فانه يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ، ولضمان نجاحه لأبأس في أن يعمد الشاعر إلى تغيير طفيف على المقطع المكرر))^(٢) . 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 القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واعي أن يجده كما مر به ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وان الشاعر يقدم له حدود ما سبق لونا جديدا))^(٣) .

ويتمثل هذا النوع في التكرار الحرفي لمقطوعات طويلة من السرد والمحاورة وصيغ 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 أنانا التي حملها ننشوبر إلى الآلهة / أربع مرات.

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

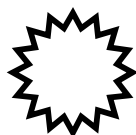
٣- إجابات الآلهة للوزير ننشوبر / ثلاث مرات.

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

(١) سومر اسطورة وملحمة : ٩٨ .

(٢) التكرار اللفظي : ١٣٤ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر : ٢٣٦ .



- 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 ٧٣ / ٣٩ على لسان الشخصية / الابن.
 - ٣- يتكرر السطران ٣٢/٣١ ثلاث مرات:
 - أ- على لسان الراوي
 - ب- على لسان البطل
 - ج- على لسان الأب

أن الأسطورة عموماً تؤكد على ((مسألة الانتقام ... انتقام أنانا من الذي ارتكب معها الفعل الجسدي أثناء نومها))^(١) .

د- أسطورة آدابا (الجنة البابلية) :

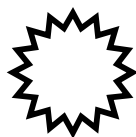
يتكرر الحدث كما تتبأ به (آيا) عند صعود آدابا إلى السماء ، حيث يتكرر مشهد استدعاء الآلهة / أنو لآدابا ومقابلته للآلهين / تموز ونينكيزيدا له، واستفسارهما عن سر الحالة التي هو عليها وتوسطهما له لدى أنو ثم إحضار طعام الحياة وماء الحياة له / مرتين.

هذه بعض المقاطع الأسطورية التي تكررت أكثر 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 / أنو من ادد / اله البرق والصواعق أن يقوم بمصارعة انزو واسترداد الألواح فيخاطبه مادحاً بقوله:

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

يامن صولته لاترد



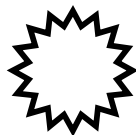
اضرب انزو بالصاغة - سلاحك
وسيكون اسمك معظما في مجلس الآلهة العظام
ولن يكون لك ند بين إخوانك الآلهة
سوف تبني لك المعابد
وتقام لك مراكز الطقوس والشعائر في جهات العالم كله
وتدخل طقوسك معبد أي - كور
فأظهر شجاعتك أمام الآلهة وسيكون اسمك قويا معزا
(لكن جواب ادد جاء مخيبا لآمال أبيه وللآلهة جميعا عندما قال :)
يا ابتي ! من ذا الذي يستطيع أن ينطلق إلى جبل يتعذر بلوغه؟
ومن من الآلهة - أبناك يقدر على قهر انزو
لقد ظفر بألواح القدر وأخذها لنفسه
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 يلغنه انزو يمسحه طينا^(١) .

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

سومر اسطورة وملحمة : ١٢٩ .

(١)



شعرية عدة . كما إن هذا التغيير يمضي بالقصيدة إلى آفاق رحبة بحيث يتمكن الشاعر من التعبير عن أفكاره الأساسية حتى تبدو أكثر عمقا واصالة ..^(١) . وهذا التغيير قد نجده في اختلاف صيغ الضمائر من هو ____ أنا أو أنت - 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 أكثر من مرة مع حدوث تغيير فيه ، ويُطلق على هذا النوع بالتكرار المتضمن إعادة بعض الصيغ الوصفية ^(٢) . وسنسميه بالتكرار الوصفي، لأن الغاية منه إما أن تأتي جمالية أو وصف لحالة نفسه، وفي كل الأحوال فإن الوصف فيه واضح جدا، كالذي نجده في تكرار ارتداء انا 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

وضعت على رأسها الشوكارا (Sugarra) ، تاج السهل،

صفت (؟) 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)

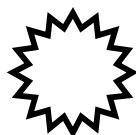
وضعت حول معصمها سوارا من الذهب،

شدت حول صدرها درع - " يا رجل تعال ! تعال ! "

كست جسمها بثوب بالا (Pala) ، ثوب السيدات،

(١) التكرار اللفظي : ١٣٦ .

(٢) ينظر : الرحلة الى الفردوس والجحيم : ١٧٥ .



زوقت عينيها بدهان - " سيأتي (الرجل) ، سيأتي ((^(١)).

وتأتي الأسطر (١٠٠-١١١) تكرر للأسطر السابقة، وهي على لسان نيتي يصف فيها انا وزينتها لأختها ايرشكيجال، ملكة العالم السفلي.^(٢)

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.))^(٣).

ونجد اثر هذا النوع من التكرار في أسطورة انكي وأنانا:

((انكي وأنانا شربا البيرة معا
شربا مزيدا من البيرة معا.
شربا مزيدا ومزيدا من البيرة معا .
بالأكواب البرونزية الطافحة بالشراب،
بأكواب أوراش أم الأرض،
تبادلا الأنخاب وبارى كل منهما الآخر.))^(٤).

٦- تكرار الصدارة :

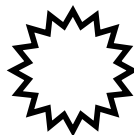
ويتم ذلك بتكرار كلمة أو عبارة موجودة في نهاية السطر الأول، تتكرر في بداية السطر الثاني . وهو نادر جدا ، ربما وجدنا أثره في أسطورتين:

(١) عشتار ومأساة تموز : ١٨٧.

(٢) ينظر : م٠ ن ١٩١.

(٣) الرحلة الى الفردوس والجحيم : ٢٤٤-٢٤٥.

(٤) الاسطورة والمعنى ، السواح : ١١٩.



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)) (١) .

أما الأخرى : ففي أسطورة (أرض دلمون):

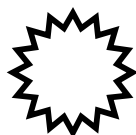
((أرض دلمون مكان ظاهر، أترض دلمون مكان نظيف

أرض دلمون مكان نظيف ، أرض دلمون مكان مضيء)) (٢) .

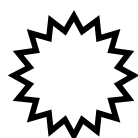
إن ابرز ما يميز النصوص الأسطورية هو سمة التكرار البارزة، بصوره وأشكاله المتنوعة وهو أسلوب قد يكون مملاً في وقتنا الحاضر، لكنه كان مثيراً في ذلك الوقت ، فالأطوار البدائية التي كان يعيشها الإنسان، وعقليته المحدودة التي كانت تدفعه إلى تصديق كل شيء، فضلاً عن انعدام الكتابة، كانت أسباباً تدفعه إلى اللجوء إلى مثل هذا الأسلوب لكي يعيد إلى ذاكرته ما يمكن أن ينساه.

م ٧٥ : (١)

مغامرة العقل الاولى : ١٩٢ . (٢)

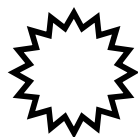


الفصل الثالث المبحث الثالث



الحوار القصصي في النص الأسطوري

- ١- الحوار الخارجي
- ٢- الحوار الداخلي
- ٣- الحوار المقطوع



الفصل الثالث

المبحث الثالث

الحوار القصصي في النص الأسطوري

١- الحوار الخارجي

٢- الحوار الداخلي

٣- الحوار المقطوع

١-الحوار الخارجي :

يعرف الحوار غالباً بأنه: ((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 ((قابلاً للنطق))(٤) ،وله علاقة وثيقة بالسرد بوصفه وسيلة من وسائله، ولا ينفصل عنه مطلقاً .

وتكشف العلاقة الجدلية بين الحوار وغيره من العناصر السردية عن الدور المهم الذي يؤديه الحوار بوصفه ((من أهم أدوات القصص ،وكل كاتب مهما يكن شأنه 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 وصفيًا أو سردًا لحوادث ،والدخول إلى الحوار ليس ميسورًا لكل كاتب ،فالكاتب القادر وحده هو الذي يجعلك تنتقل إلى الجزء الحوار من روايته دون أن تشعر أن هناك نقلة حدثت من السرد الروائي إلى السرد الحوار ،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 السرد ،له تأثير فعلي قد يكون إيجابياً أو سلبياً ،وهذا يتوقف على قدرة الأديب في استثمار الحوار استثماراً يتفاعل ومجريات الأحداث في النص بحيث يأتي منسجماً معها ،لذلك فإن جودة الحوار وقدرته على بناء الشخصية وإدارة الحدث ((يرتبط بقدرة الأديب على كتابة حوار فيه

(١)المصطلح في الأدب الغربي :٥٣ .

(٢)المعجم الأدبي :١٠٠ .

(٣)ينظر : الحوار في الخطاب المسرحي : ٥١ .

(٤)كتابة الرواية : ٧١ .

(٥) السرد القصصي في القرآن الكريم : ٩٠ .

الكثير من المرونة، والبساطة، وشحنه بالكثير من الدلالات، بحيث يصبح بهذا الشكل أو تلك لصيقاً بالشخصية معبراً عن ملامحها ناقلاً لأفكارها راسماً للأجواء التي تحيا تحت كنفها (١٠٠) (١)

إن الحوار بوصفه مظهراً نصياً، لا يتعدى شكل الحوار /الصريح/ المباشر، وهذا الشكل يتخذ صيغة الفعل (قال -قلت -سألت- أجبت) ولكن هذا الأسلوب لا ينسجم والسمة السردية في النصوص التي تستخدم الحوار غير المباشر (٢) وقد يتشكل من خلال طرح الأسئلة أو تقديم أجوبة مقنعة ذات أدلة وبراهين مقنعة، وقد يتشكل على شكل مسالة أو نقد أو مناقشة تدور بين الشخصيات، لذلك فهو يشير ضمناً إلى اختلاف مواقع الشخصيات داخل النص السردية (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 بالتحكي 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) ٠ وقد 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 ولا حاجة به إلى جواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً)) (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 غالباً 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 لا يجد 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) . وعليه فعلى المؤلف في هذه الحالة أن يعرف طرق كتابة الحوار ويتقنها جيدا، بوصفها ذات وظيفة دلالية، وتتقسم 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، أجب، سأل، همس، صرخ، نادى... وغير ذلك من الأفعال، وغالبا ما يلجأ المؤلف إلى استخدام أكثر من صيغة واحدة في النص لكسر الرتابة (٣) . والابتعاد 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

لأدمرهم، 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) (١٠)) (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 وتعامه، 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 •

ثانياً: أن يكون الحوار مضمراً، يتم فيه إخفاء أية إشارة إلى شخصية المتحاورين، اسمه، أو وصف حالته الشعورية، أو الجسمية أو النفسية، وتحتل هذه الطريقة وقوع اللبس ولاسيما في حالة وجود انفصال كبير في المسافة الكتابية بين السرد والعرض^(١) ونادراً ما نجد هذه الطريقة في ثانيا النصوص الأسطورية إن لم نقل انعدامها بتاتا •

وإذا كان النقد قد اشترطوا في أن يكون الحوار حديثاً بين شخصين على أقل تقدير، فإن هذا التحديد ليس ضرورياً في كل الأحوال، فالكاتب ليس ملزماً بحصر حوار 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) •

فالحديث بين الاثنين واضح كما في النص السابق بين ابسو وتعامه • انا 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 ممتداً في البعض منه، وقصيراً في البعض الآخر، وقد يأتي وسطاً بين هذا وذلك حسب ما تقتضيه الحال ويستدعيه المقام^(٤)، طبقاً للشخصية الملقاة على

(١) ينظر: الحوار القصصي: ٤٧

(٢) أدب القصة في القرآن الكريم: ٢٢٧

(٣) الأساطير السومرية: ١٠٧

(٤) ينظر: أدب القصة في القرآن الكريم: ٢٢٨

عانتها 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
وايرشكيغال) البابلية:

((إذا كنا نستطيع الهبوط إليك

فإنك لا تستطيعين الصعود إلينا

فهل أرسلت من لدنك رسولا لنعطيه نصيبك ؟)) (٢)

أما الحوار الطويل وهو الغالب فنجد 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 لا يمكن 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)٠ كما أنه يسهم في ((رسم الشخصية)) (٨) وتصويرها تصويراً دقيقاً من
شأنه 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: م. ن: ٤٨-٥١

(٤) ينظر: عشتار ومأساة تموز: ٨٩ و ٩٦

(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 ببعض الآخر، كما أن له صلة بالزمان والمكان، بوصفهما الإطار الذي يتشكل من خلاله الحدث والشخصية، فيقوم الحوار بالكشف عن هذين العنصرين (١) وقد حدد ياكبسون للحوار ست وظائف أساسية اعتماداً على ثنائية المرسل والمرسل إليه، ولكي تكون هذه الرسالة فاعلة لأبد من سياق أو مرجع يعتمد عليه في إحالة هذه الرسالة، وهذا السياق إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك • كما تقتضي وجود سنن مشتركة - كلياً أو جزئياً - بين المرسل والمرسل إليه، وقد عرف بارت السنن بأنها: ((مجموع الوحدات التي تقوم، وفق أساليب متنوعة بصياغة سؤال والإجابة عنه، وهو أيضاً مجموع الوحدات التي تقوم إما بتهيئة السؤال ولما بتأجيل الجواب)) (٢) كما تقتضي الرسالة أخيراً، وجود اتصال بين الاثنين، قد يكون نفسياً أو فيزيقياً فيسمح لها بالتواصل (٣) فحدد هذه الوظائف ب:

١- الوظيفة الانفعالية

٢- الوظيفة الإفهامية

٣- الوظيفة الانتباهية

٤- الوظيفة المرجعية

٥- الوظيفة الشعرية

٦- الوظيفة الميتا-لسانية (٤) •

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 الأساطير • والمتمعن في الأساطير سيجد أن أغلب الحوارات المتداولة بين الشخصيات لاتخرج عن أسلوب صياغة الأسئلة والأجوبة • 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 م ن: ٢٧-٣٠ ومدخل إلى نظرية القصة: ١٠٦-١٠٧ والحوار القصصي: ١٧٩-١٨٣ •

استغلال الحوار للكشف عن الشخصيات ودورها في تطوير الحدث . إذ يصور الحوار القائم بين انليل ونليل 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 ٠٠٠

-إن ماء مليكك في داخلي "تانا"أنه في داخلي

-ليذهب ماء مليكي إلى السماء ،

-ليذهب "تانا"إلى السماء

-واتركي مائي يذهب الى الأرض ٠٠٠)) (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 السفلي . إذ إن نفي انليل الى العالم السفلي ومغادرة نليل 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 ثوبا 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 .

والسماح لروح انكيديو بالصعود الى الأرض ،فيتبادل الاثنان الحوار الآتي:

((كلكامش - ألم تر الذي لديه ولد واحد ؟

انكيديو - أجل لقد رأيت

كلكامش - كيف كان يعامل ؟

انكيديو - "الجواب مخروم" (٠٠٠)) (١)

ويستمر هذا الحوار طويلاً وتمضي الأسئلة على النحو التالي:

((كلكامش -والذي جسمه ميت وملقى على الأرض ألم تجده ؟

انكيديو - إن روحه لم تجد الراحة في العالم)) (٢)

وقد يكشف الحوار عن كيفية تقرير مصير الإنسان من قبل الآلهة ،وهو ما نجده في

الحوار القائم بين انكي وننماخ /ننخرساج :

((إن من خلقته يداك ،أنا الذي قُتِرْتُ مصيره

وأعطيته الخبز ليأكل

فقُتِرِي مصير من خلقته يداي

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 تفضيل أحد الآلهة على الآخر وبيان حق أحدهما دون الآخر ثانياً .كما

نجد ذلك في الحوار القائم بين :

١- ايميش واينتين (٤)

٢-أنانا وشقيقها اوتو (٥)

٣-الفلاح والراعي (٦)

(١)الأساطير السومرية :٦١-٦٢ .

(٢)م.ن:٦٢ .

(٣)م.ن:١١٦ .

(٤)ينظر:من ألواح سومر :٢٢٩ .

(٥)ينظر:عشتار ومأساة تموز :٨٩-٩٢ .

(٦)عشتار ومأساة تموز :٩٣-٩٦ .

ويدور حوار بين الاثنين محاولة من الأول إغراء الثاني من خلال إظهار صفاته والوعد بتقديم الهدايا لمحاور الثاني ،فيما يكون رد الأخير /المحاور الثاني إثبات عيوب الأول وإبراز مساوئه . ولعل الحوار الدائر بين كلكامش وأنانا في أسطورة (أنانا وكلكامش والثور السماوي)خير مثال على هذا . وهو حوار طويل نسبيا ينقسم على قسمين يدور الأول منه بين أنانا وكلكامش ،أما الآخر فيدور بين أنانا وأنو /اله السماء

وقد نكتشف في هذه الأسطورة حالة تختلف عما هو مألوف في تقديس المخلوق للآلهة ،فالمعروف إن المخلوق عندما يقدر الآلهة فإنه يعبدها ويبتعد عن كل ما يمكن أن يشين هذه العلاقة بينهما ،لكننا نجد في حوار كلكامش وانكيديو أنهما يتوعدان أنانا بالسوء ،الأول يعدد مثالبها ويهينها ،والثاني يتوعدها بقطع فخذ الثور السماوي ليرميها 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 "انكيديو "هذا القول من عشتار

قطع فخذ الثور السماوي (الأيمن)وقذفه بوجهها وقال :

" لو أمسكتُ بكِ لفعلتُ بكِ مثل ما فعلتُ به

ولربطتُ أحشاءه بجنيبك))(١)

ولا يقتصر الحوار على الشخصيات الإلهية والبشرية ،إذ نجد حوارا بين الحيوانات كما هو الحال في الحوار الذي دار بين النسر والحية من جهة وبين النسر وابنه من جهة أخرى ، وبين النسروايتانا من جهة ثالثة . وأخيرا بين الآلهة والحية ، فالحوار الذي دار بين النسر والحية يقوم على مبدأ التعاون بين الاثنين والوفاء بالوعد(٢) ، والذي دار بين النسر وابنه يكشف 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 باقر .

(٢) ينظر:الرحلة إلى الفردوس والجحيم

ثم تحدث إلى فراخه قائلا:

إني لآكل صغار الحية .

سيشتعل غضبها على بالتأكد

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 تتبأ 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 .

ذلك الحوار الذي ينطلق من الأعماق ليعود إليها مباشرة فالشخصية تتساعل ، 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، لاتهمة خواطره ،وانما 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 بقدرما يشكلانه 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

إن ذراعي لا يكفيان لإخضاعها)) (٤)

أما الآخر : فنجد في أسطورة (سرقة ألواح القدر) وفيه نكتشف رغبة انزو المسبقة في سرقة ألواح القدر وطمعه في فرض هيمنته على الآخرين :

((فعقد العزم على اغتصاب سلطة انليل (قائلا في نفسه) :

سأخذ ألواح القدر الإلهية

وأفرض هيمنتي على الأوامر لكل الآلهة .

وأمتلك العرش وأكون سيد الطقوس والشعائر

وسوف أعطي توجيهاتي لكل واحد من الآلهة ايكيكي (igigi) (٥). كانت

سيطرة انزو على ألواح القدر بمثابة كارثة حلت على مجمع الآلهة ففيها تكمن

(١) ينظر :الحوار القصصي : ١١٢ .

(٢) قصص الرحلة الخيالية : ٢٢٣ .

(٣) الحكاية والتأويل : ٨٠ .

(٤) مغامرة العقل الأولى : ٥٢ .

(٥) سومر أسطورة وملحمة : ٢٨ .

((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 : "قائلاً 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 عليّ وقّر

هبط عليّ مثقلاً بالدمع .

يوم العاصفة ذاك، قد كتب عليّ وقّر .

هبط عليّ مثقلاً بالدمع ،هبط عليّ أنا الملكة)) (٣)

وتستمر الآلهة ننكال في مرثيتها الطويلة فلا نجد أثراً 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، قادراً على إدراك الجوانب السيكولوجية: المشاعر ،الأحاسيس الانفعالات، ردود الفعل والى غير ذلك مما ينتاب تلك الشخوص وهي تعيش تجربة الصراع والتأزم . إنه يظل غائماً في منطقة ما قريبة من السطح ويروى لقارئه أو مستمعه أحداثاً وقعت)) (٤) لذلك جاء الحوار الداخلي قليلاً قياساً 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 الوصول 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 دائماً 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 بالصمت وعدم الشروع في الكلام ،أو الإجابة على الأسئلة الموجهة إليه ،فيقوم المؤلف حينئذ بوضع نقاط (٠٠٠) دلالة على الحذف،وهذا الصمت لا يأتي عبثاً أو لمجرد التقاط الأنفاس وإنما هو ((توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمراريته ودلالته)) (٣)، أي أن الصمت هو جزء من الحوار، أو بتعبير آخر، جزء من العملية السردية (٤) وهذا الشكل قد يصلح في النصوص السردية المكتوبة ،لكنه في النصوص السردية القديمة ،كالأساطير ،لا يمكن الاعتماد عليه ،لأن الحذف الموجود في معظمها لا يدل على صمت المتحاورين ،بل هو انخرام حدث نتيجة كسر أو تلف بعض الرقم الطينية ،ونحن نعلم أن الأساطير قد دونت على الألواح ،وهي قابلة للتلف أو الكسر .

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 .

(٢)م ن : ٧٨ .

(٣)الحوار القصصي : ٥٠ .

(٤)م ن : ٥٠ .

الأسباب (١) أو الكشف عن مبررات الفعل القائم ،وقد يكشف عن حالات نفسية تفيد في بناء الحدث الدرامي وتضعيده 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 " ، وحينما لفظ هذه الكلمات

إذا بجناح ريح -الجنوب قد تحطم))(٢) .

فان مثل هذا الحوار حينما يكون موجها من طرف الى آخر ،ولا يسمع أي جواب منه ((فإنه يعني الكثير ،ويفتح له بابا لتداعي الأفكار وبيعت تفسيراً عميقاً لذلك الصمت لأن السكون في بعض المواضع أبلغ من الكلام وأشد تأثيراً))(٣) . ويصبح فعل التحطم جواباً فعلياً مباشراً 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 . كما أن وجود صيغة المنادى في هذا الحوار يدل على وجود ((العلاقة الوثيقة بين النداء والحوار كون النداء يفيد تخصيص الطرف الآخر وتنبهه للتحاور أو القيام بعمل ويستخدم بشكل أوسع حينما يتخذ الحوار أسلوب المفاجأة ونعني به مخاطبة غير العاقل كالريح))(٤) .

ويوجه انزو حواراً الى القوس في أسطورة (سرقة ألواح القدر)

((أنت أيها السهم الذي اثبت !ارجع الى قصبك

وأنت يابدين القوس !ارجع الى شجيراتك

وأنت يا وتر القوس !ارجع إليّ معي كبشك

وأنت أيها الريش !ارجع الى طيرك))(٥) .

إن الحوار في هذين النصين موجه إلى أشياء مادية /محسوسة غير عاقلة،فريح الجنوب والقوس أشياء ظاهرة للعيان لكنها لايمكن لها أن تشارك الآخر في حوار؛لأنهما لا ينطقان كما البشر ،ولكنهما قد يشاركانه في الفعل ،فدلالة الحوار

(١)ينظر مدخل إلى نظرية القصة :١٠٥ .

(٢)الرحلة إلى الفردوس والجحيم :٢٣١ .

(٣)الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي :٧٩ .

(٤)م:٢٥ .

(٥)سومر أسطورة وملحمة :١٣٢ .

والموجه إلى الريح الجنوبية، ورد الفعل الحاصل - قد تحطم - تشير إلى استجابة الآخر لحوار الأول ومشاركته فيه . أما بالنسبة لوتر القوس ، فإن الحديث الموجه إليه من قبل انزو - ورد فعله من خلال ارتداده وعدم وصول السهم إلى جسد انزو دلالة أكيدة على أن الحوار هنا موجه إلى طرف مشارك في النص ، فيما تشير دلالة الفعل (أرعبت) إلى أنسنة القوس وإخراجه من حيز الجمود إلى حيز الفعل الإنساني في قوله:

((التي أرعبت وتر القوس ، فلم تصل السهام قرب جسده))(١) .

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 . ووجوده في النص الأسطوري إشارة واضحة إلى عده عنصرا مهما من عناصر السرد .

(١) سومر أسطورة وملحمة : ١٣٢ .

الخاصة ونتاج 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 أدبياً.

والأساطير - منذ الأزل - حملت مقومات النص السردى ، ونجحت في أن تخلق نصاً أدبياً يتمتع بالامتيازات الفنية، فكانت الأسطورة عبارة عن حكاية تناقلتها الألسن شفاهاً - ثم دونت بعد ذلك بزمان طويل على الألواح الطينية - تحكي قصة الخليقة الأولى ، معبرة عن العقلية البدائية للإنسان البدائي بأسلوب فلسفي ، نشأت نشأة طبيعية ، تلقائية نتيجة صراع الآلهة أو 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 ليوافق في وصفه ، ففي الوقت الذي يصف فيه بعض الشخصيات وصفا طويلاً، فإنه يصف الأخرى وصفا مقتضباً ، كما أن أغلبها جاءت مرجعية بمعنى أن لها حقيقتها وأصولها التاريخية على أرض الواقع مثل : تموز (دوموزي) وجلجامش واوتونابشتم وايتانا وانا وغيرهم... ولكن هذا لا يعني انعدام الشخصيات المتخيلة والعجائبية فيها بل إنها تسير جنباً 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 - فضلاً عن إن الشخصية قد تصف نفسها - وهي نادرة - .

٣- فيما يخص المكان الأسطوري يمكن القول : بأنه لم يكن عنصراً رئيساً في النصوص الأسطورية بل ثانوياً، لاستنادها إلى العلاقة القائمة بين المتخيل والواقعي. وهي علاقة تقوم أساساً بين الآلهة والبشر . لذلك جاء تقسيمنا له على أساس دلالاته 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 الشكلاونيون 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 يروييه.

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 أكثر 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 أشكالاً 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 تعبيرى سردي كان له صده داخل النصوص الأسطورية، وربما كان أكثر الأساليب بروزا وأوضحها ، تعددت أشكاله وأنماطه بـ :

أ- تكرار مفردة

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 استيلاء 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:

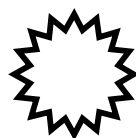
- ١- إذا كانت النصوص الأسطورية على هذا القدر من الثراء اللغوي والتعبيري والفكري، فكيف نستطيع أن نقوم الإنسان البدائي؟ هل من خلال هذه النصوص أم من خلال ما نقلته لنا المصادر التاريخية من أدلة وبراهين تدلل على عقليته البدائية؟.
 - ٢- إذا كان الإنسان البدائي يجهل أن هناك آلهة تتحكم بمصيره فمن أين أتت هذه 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.
- ولن بدت هذه الأسئلة وغيرها ليست ذات علاقة بمشكلات السرد وقضاياها، فإننا نعتقد إن المسألة في شكل أعمق من أشكالها تشغل على موضوع حضاري واحد يتعلق بإبداع الإنسان تعبيراً عن جوهره.

المصادر والمراجع

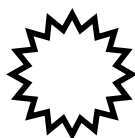
المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع:

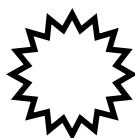
- ١- أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- ٢- الأخلاق في الفكر العراقي القديم، حسن فاضل جواد، بيت الحكمة، بغداد، ١٩٩٩.
- ٣- أدب التاريخ عند العرب فكرة التاريخ: نشأتها وتطورها، عفت محمد الشرقاوي دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- ٤- أدب الحكمة 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 القرآن الكريم -دراسة تحليلية كاشفة عن معالم الإعجاز، عبد الجواد محمد المحمص، الدار المصرية، ٢٠٠٠.
- ٧- الأدب والدلالة، تزفتان 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، م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جيا، دار الكرنتك، القاهرة، ١٩٦٠.
- ١٢- الأزمنة والأمكنة، المرزوقي، ط١، مطبعة مجلس المعارف، حيدر آباد - الهند، ١٣٣٢هـ.
- ١٣- الأساطير -دراسة حضارية مقارنة، أحمد كمال زكي، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.



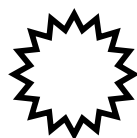
- ١٤- أساطير بابلية ،جيمس بريجار، ترجمة :سلمان التكريتي، مطبعة النعمان ،النجف، ١٩٧٢ .
- ١٥-أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبه، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ١٩٨٦،
- ١٦-الأساطير السومرية -دراسة في المنجزات الروحية والأدبية في الألف الثالث قبل الميلاد، صموئيل نوح كريم، ترجمة :يوسف داود عبد القادر ،جمعية المترجمين العراقيين ،مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧١
- ١٧-أساطير العراق القديم، صموئيل نوح كريم، ترجمة :احمد عبد الحميد يوسف ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ .
- ١٨-الأساطير والخرافات عند العرب ،محمد عبد المعين خان ،ط٣، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨١ .
- ١٩-الأساطير وعلم الأجناس، قيس النوري، جامعة بغداد ، ١٩٨١ .
- ٢٠-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧ .
- ٢١-الاستهلال :فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير ،ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣ .
- ٢٢-الأسطورة، نبيلة إبراهيم، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٤) ،دار الحرية للطباعة، بغداد ، ١٩٧٩ .
- ٢٣-الأساطيريات -أساطير الحياة اليومية ،رولان بارت ،ترجمة :قاسم المقداد ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب، ١٩٩٦ .
- ٢٤-الأسطورة في شعرالسياب، عبد الرضا علي،وزارة الثقافة والفنون،بغداد،١٩٧٨
- ٢٥-الأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود ،دار الجيل ،القاهرة، ١٩٧٥ .
- ٢٦-الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم -دراسة في ملحمة كلكامش ،محمد خليفة حسن أحمد ،ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨ .
- ٢٧-الأسطورة والرواية ،ميشيل زيرافا، ترجمة :صبحي حديدي، ط٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦ .



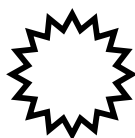
- ٢٨- الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ترجمة: شاكر عبد الحميد، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ .
- ٢٩- الأسطورة والمعنى :دراسة في الميثولوجيا والدراسات الشرقية، فراس السواح، ط١، دار علاء الدين ، سوريا، ١٩٩٧ .
- ٣٠- الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط٦، مكتبة النهضة 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- أطراف 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، مورييس 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 روجي 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 .



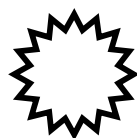
- ٤٢- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان) ،شجاع العاني، ط١، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ٢٠٠٠ .
- ٤٣-بنية الخطاب النقدي -دراسة نقدية ،حسين خمري، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٩٠ .
- ٤٤-بنية الشكل الروائي ،حسن بحراوي، ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٠ .
- ٤٥-البنية القصصية في رسالة الغفران ،حسين الواد، ط٣، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٧ .
- ٤٦-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،حميد لحداني، ط٢ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣ .
- ٤٧-البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر (الوعول)،عبد الفتاح إبراهيم ،الدار التونسية للنشر، تونس ،١٩٨٦ .
- ٤٨-البنوية 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 التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق :حفني محمد شرف ،لجنة أحياء التراث الإسلامي ،القاهرة ١٣٨٣هـ .
- 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 .
- ٥٤-التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ -دراسة في تجليات الموروث ،محمد احمد القضاة ،ط١ المؤسسة العربية للنشر ،بيروت ،٢٠٠٠ .



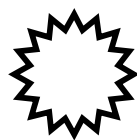
- ٥٥- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط١، دار الفارابي
بيروت، ١٩٩٠ .
- ٥٦- تنوير الأذهان من تفسير روح البيان، إسماعيل حقي البروسوي، تحقيق: محمد علي
الصابوني، ط٢، المجلد الأول، دار القلم، دمشق، ١٩٨٩ .
- ٥٧- توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، ط١، دار الشؤون الثقافية
بغداد، ٢٠٠٠ .
- ٥٨- ثلاثية الراووق - الرؤية والبناء (دراسة في للأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي
(قيس كاظم الجنابي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠ .
- ٥٩- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال
دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠ .
- ٦٠- جلجامش: ملحمة الرافدين الخالدة: دراسة شاملة مع النصوص الكاملة و إعداد
درامي، فراس السواح، ط١، دار علاء الدين، سوريا، ١٩٩٦ .
- ٦١- جماليات المكان، مجموعة الباحثين، ط٢، عيون المقالات، دار قرطبة، ١٩٨٨ .
- ٦٢- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، ط١، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩ .
- ٦٣- الحضارات السامية القديمة، سسينو موسكاني، ترجمة: يعقوب بكر، دار الكاتب
العربي، القاهرة، د٠ ت .
- ٦٤- حضارة العراق القديم وآثاره، نيكولاس بوستغيث، ترجمة: سمير عبد الرحيم
الجلبي، ط١، دار المأمون، بغداد، ١٩٩١ .
- ٦٥- الحكاية والتأويل - دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال
للنشر، المغرب، ١٩٨٨ .
- ٦٦- حكمة الكلدانيين: القسم الأول: مقدمات ونصوص، جمع وتقديم: حسن فاضل
جواد، بيروت الحكمة، بغداد، ٢٠٠٠ .
- ٦٧- الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، ط١، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩ .



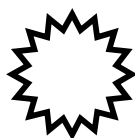
- ٦٨- الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ،جورج كونتينو ،ترجمة:سليم طه برهان عبد ط٢، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ١٩٨٦ .
- ٦٩- خطاب الحكاية -بحث في المنهج ،جيرار جينيت ،ترجمة: محمد معتمد وآخرون ،المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٧
- ٧٠ -الخليقة البابلية -قصة النشوء والتكوين عند قدماء العراقيين وانعكاساتها على "العهد القديم"،الكسندر هايدل ،ترجمة:ثامر مهدي محمد، ط١،بيت الحكمة،بغداد، ٢٠٠١ .
- ٧١-دراسات في القصة العربية،محمد زغلول سلام،منشأة المعارف،الإسكندرية ،د٠ ت .
- ٧٢-دراسات في الرواية ،طه وادي ،سلسلة دراسات أدبية ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،١٩٨٩ .
- ٧٣-دراسة نصية (أدبية) في القصة القرآنية ،سليمان الطراونة ،ط١، د٠ م ،١٩٩٢ .
- ٧٤-دروس في البلاغة وتطورها ،جميل سعيد ،مطبعة المعارف ،بيروت ،١٩٨٥ .
- ٧٥-دليل الدراسات الأسلوبية ،جوزيف ميشال شريم ،ط١ ،بيروت ،١٩٨٤ .
- ٧٦-الدولة والأسطورة ،آرنست كاسيرر ،ترجمة:أحمد حمدي محمود ،ط١، الهيئة المصرية ،القاهرة، ١٩٧٥ .
- ٧٧-دين الإنسان -بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ، فراس السواح ،ط٤ ،منشورات دار علاء الدين ، سوريا ، ٢٠٠٢ .
- ٧٨-الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ، ١٩٤٤ .
- ٧٩-الراوي -الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) يمنى العيد ،ط١،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،١٩٨٦ .
- ٨٠-الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم ، وداد الجوراني ،بيروت ، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٩٨ .
- ٨١-الرمز الشعري عند الصوفية ، ناطق جودة نصر ،ط١، دار الأندلس -دار الكندي ،بيروت ، ١٩٧٨ .



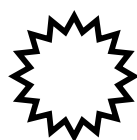
- ٨٢-الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، .
- ٨٣-الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، .
- ٨٤-الرواية -ملحمة العصر الحديث، ف. كوزينوف، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، .
- ٨٥-الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة ١٩٥، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦، .
- ٨٦-الرواية والواقع، محمد كامل الخطيب، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة، بيروت، ١٩٨١، .
- ٨٧-السرد القصصي في القرن الكريم، ثروت أباطة، مطبعة نهضة مصر - الفجالة، د. ت. .
- ٨٨-السردية العربية -بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبدالله إبراهيم، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، .
- ٨٩-سومر أسطورة وملحمة، فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٧، .
- ٩٠-السومريون، صموئيل نوح كريم، ترجمة: فيصل الوائلي، دار غريب للطباعة، الكويت، د. ت. .
- ٩١-السومريون وتراثهم الحضاري، سامي سعيد الأحمد، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٧٥، .
- ٩٢-السيمائية والنص الأدبي، مجموعة باحثين، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، ١٩٩٥، .
- ٩٣-السيناريو، سد فيلد، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، .
- ٩٤-الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب، محفوظ نصر عباس، ط ١، دار عكاظ للنشر والتوزيع، جدة، ١٩٨٤، .



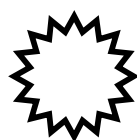
- ٩٥- الشعرية ،تزفتيان تودوروف، ترجمة :شكري المبخوت- رجا بن سلامة ،ط٢ ،دار
توبقال، المغرب ،١٩٩٠ .
- ٩٦-الصراع في الوجود، بولس سلامة، دار الكتاب، د٠م ، ١٩٨٣ .
- ٩٧-صناعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة :عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد،
١٩٨١ .
- ٩٨-الصوت الآخر -الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، ط١ ،دار الشؤون
الثقافية، بغداد، ١٩٩٢ .
- ٩٩-الضحك والبكاء، إدريس الناقوري، ط١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ .
- ١٠٠-الطباع المتفردة والظروف -القسم الرابع، س٠ غ٠ بوتشاروف، ترجمة :جميل
نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ١٩٩٥ .
- ١٠١-الطوفان في الألواح المسمارية، فاضل عبد الواحد علي، بغداد، ١٩٧٥ .
- ١٠٢-عالم الرواية، رولان بورونوف- ريال اوئيليه، ترجمة :نهاد التكرلي، ط١ ،دار
الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١ .
- ١٠٣-عالم القصة، برنارد دي فوتو، ترجمة :محمد مصطفى هدارة ،عالم الكتب
،القاهرة، ١٩٦٩ .
- ١٠٤-عشتار ومأساة تموز، فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية ،بغداد
، ١٩٨٦ .
- ١٠٥-عصر الأساطير، بلفنش، ترجمة :رشدي السيبي، سلسلة الألف كتاب ٥٦
النهضة العربية ، ١٩٦٦ .
- ١٠٦-عظمة بابل -موجز حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة ، هاري ساكرز، ترجمة
:عامر سليمان ،ط٢ ،د٠م، د٠ن ، ١٩٧٩ .
- ١٠٧-عقائد ما بعد الموت، نائل حنون، ط٢ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ .
- ١٠٨-عناصر القصة، روبرت شولز، ترجمة :محمود منقذ الهاشمي، ط١، دار
طلاس، دمشق، ١٩٨٨ .
- ١٠٩-الغابة والفصول ،طراد الكبيسي ، سلسلة الدراسات ١٦٥، دار الرشيد،بغداد، ١٩٧٩ .



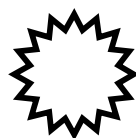
- ١١٠- الغصن الذهبي ،جيمس فريزر ،ترجمة :أحمد أبو زيد ،الهيئة المصرية العامة
،القاهرة ،١٩٧١
- ١١١ -الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ،ط١، دار الشؤون
الثقافية،بغداد،٢٠٠١ .
- ١١٢-فلسفة الأسطورة ،أليكسي لوسيف،ترجمة:منذر حطوم ،ط١،دار الحوار للنشر
،دمشق،٢٠٠٠ .
- ١١٣-الفلكلور ماهو ؟،فوزي العنتيل ،دار المعارف ،مصر،١٩٦٥ .
- ١١٤-فن الإقناع -دراسة لست روايات ،لارس هارتفايت ،ترجمة :سهيلة أسعد نيازي
،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٨٨ .
- ١١٥-فن القصة القصيرة ،رشاد رشدي ،ط٢،دار العودة ،بيروت ،١٩٧٥ .
- ١١٦-فن المسرحية ،فرد .ب .ميليت -جيرالد بنتلي ،ترجمة :صدقي خطاب ،دار
الثقافة ،بيروت،١٩٦٦ .
- ١١٧-في الأدب القصصي ونقده،عبدالله احمد، دار الشؤون الثقافية ،بغداد،١٩٩٣ .
- ١١٨-في السرد -دراسات تطبيقية ،عبد الوهاب الرقيق ،ط١،دار محمد علي المحامي
،تونس،١٩٩٨ .
- 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



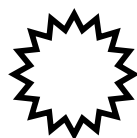
- ١٢٤-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٢، مطبعة التضامن، بغداد، ١٩٦٧
- ١٢٥-قضايا شعرية، رومان ياكبسون، ترجمة:محمد الولي سمبارك حنون، ط١، دار تويقال،المغرب، ١٩٨٨ .
- ١٢٦-قضايا الفن القصصي -المذهب ،اللغة ،النماذج البشرية، يوسف نوفل، ط١ ،المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٧ .
- ١٢٧-كتابة الرواية ،جون برين، ترجمة:مجيد ياسين ، ط١ ،دار الشؤون الثقافية،بغداد، ١٩٩٣ .
- ١٢٨-الكلام والخبر -مقدمة للسرد العربي ،سعيد يقطين، ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧ .
- ١٢٩-اللغة الشعرية عند حميد سعيد، محمد كنوني، ط١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ١٩٩٧ .
- ١٣٠-لغز عشتار -الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ،فراس السواح ، ط١ ،دار علاء الدين، سوريا، ١٩٨٥ .
- ١٣١-ما قبل الفلسفة -الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، فرانكفورت وآخرون، ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا ، ط٢ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٠ .
- ١٣٢-المتخيل السردى -مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،عبدالله إبراهيم ، ط١ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠ .
- ١٣٣-المتخيل الشعري -أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ،محمد صابر عبيد، ط١ ،منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب ،بغداد، ٢٠٠٠ .
- ١٣٤-مدخل إلى نظرية القصة- تحليلًا وتطبيقًا ،سمير المرزوقي -جميل شاكر ،دار الشؤون الثقافية- بغداد ،الدار التونسية للنشر -تونس، ١٩٨٦ .
- ١٣٥-المدينة في القصة العراقية القصيرة، رزاق إبراهيم حسن، سلسلة الموسوعة الصغيرة ،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤ .
- ١٣٦-المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥-١٩٨٥)،حسان رشاد الشامي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، ١٩٩٨ .



- ١٣٧-مرايا نرسييس -الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ،حاتم الصكر، ط ١ ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩ .
- ١٣٨-المصطلح في الأدب العربي ، خليل احمد خليل ، ط ٢ ،دار الطليعة ،بيروت، ١٩٦٨ .
- ١٣٩-مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، خليل احمد خليل ، ط ٢ ،دار الطليعة ،بيروت ، ١٩٨٠ .
- ١٤٠-مظاهر الأسطورة ،مرسيا الياد ،ترجمة :نهاد خياطة، ط ١ ،دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١ .
- ١٤١-معالم حضارة وادي الرافدين ،خليل سعيد، ط ١ ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ١٩٨٤ .
- ١٤٢-المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين، رينه لابات، ترجمة:ألير أبونا -وليد الجادر، بغداد، ١٩٨٨ .
- ١٤٣-المعتقدات الدينية في العراق القديم، سامي سعيد الأحمد، ط ١ ،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨ .
- ١٤٤-مغامرة العقل الأولى -دراسة في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين، فراس السواح، ط ٤ ،دار الكلمة ،بيروت، ١٩٨٥ .
- ١٤٥-مفهوم الأدب،تزفتيان تودوروف، ترجمة :محمد منذر العياش، ط ١ ،حمص ، ١٩٩١ .
- ١٤٦-المقدس والمدنس، مرسيا الياد، ترجمة:عبد الهادي عباس، ط ١،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 ، ط ٢،دار العودة ،بيروت، ١٩٧٩ .
- ١٥١-ملحمة كلكامش ،ساندرز ،ترجمة:محمد نبيل نوفل -فاروق حافظ القاضي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠ .



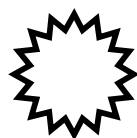
- ١٥١- ملحمة كلكامش، طه باقر، ط٢، سلسلة الثقافة العامة (٨)، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٧١ .
- ١٥٢- الملحمة في الرواية المعاصرة، سعد عبد الحسين العتابي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١ .
- ١٥٣- من الأسطورة إلى العلم والفلسفة، ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠ .
- ١٥٤- من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت -جبرار جينيت، ترجمة: غسان السيد، ط١، دار نينوى، سوريا، ٢٠٠١ .
- ١٥٥- من ألواح سومر، صموئيل نوح كريم، ترجمة: طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد، الخانجي، القاهرة، د٠ 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 الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبد الفتاح محمد احمد، ط١، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧ .
- ١٥٩- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر -احمد عبد الرحيم نصر، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩ .
- ١٦٠- الموقف من القص في تراثنا النقدي، ألفت كمال الدروبي، مركز البحوث العربية، المطبعة الفنية، القاهرة، د٠ ت .
- ١٦١- نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ايفيلين فريد، إشراف: هنري عويط، ط١، دار الشروق، الأردن، ١٩٨٨ .
- ١٦٢- نشوء الرواية، يان وارن، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، ط١، دمشق، ١٩٩١ .
- ١٦٣- النص السردي -نحو سيميائيات للأيديولوجيا، سعيد بنكراد، ط١، دار الأمان، الرباط، ١٩٩٦ .



- ١٦٤- نظرية الأدب ،أوستن وارين -رينيه ويليك، ترجمة:محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢ .
- ١٦٥- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ .
- ١٦٦- نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ،السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ .
- ١٦٧- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون ،ترجمة:ناجي مصطفى، ط ١، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ،الدار البيضاء، ١٩٨٩ .
- ١٦٨- نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلايين الروس، مشترك جمع :تزفتيان تودوروف ترجمة:إبراهيم الخطيب ،ط ١، المغرب، ١٩٨٢ .
- ١٦٩- نظرية السرد الحديثة، والاس مارتن ،ترجمة:حياة جاسم محمد ،المجلس الأعلى للثقافة ،د م ، ١٩٩٨ .
- ١٧٠- النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبدالله ،دار الشؤون الثقافية،بغداد، ١٩٨٦ .
- ١٧١- الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ،ترجمة:سعيد الغانمي ،ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩ .
- ١٧٢- الوجيز في دراسة القصص ،سين اولتنبرد -ليزلي لوميس، ترجمة:عبد الجبار المطلبي ،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣ .
- ١٧٣- هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي -جلجامش أنموذجا، قاسم المقداد، دار السؤال للطباعة والنشر ،دمشق ،د ت .

ثانيا :المعاجم

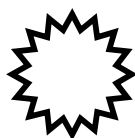
- ١- لسان العرب ،ابن منظور،تصنيف:يوسف الخياط ،دار لسان العرب،بيروت ،د ت .
- ٢- المعجم الأدبي، جبور عبد النور ، ط ٢، دار العلم للملايين ،بيروت، ١٩٨٤ .
- ٣- معجم الأساطير ،لطف الخوري، ج ١، دار الشؤون الثقافية،بغداد، ١٩٩٠ .
- ٤- معجم البلاغة العربية ، بدوي طبانة ،مجلد ٢، منشورات كلية التربية ، ١٩٨٨ .
- ٥- المعجم الفلسفي ، جميل صليبي ، ط ١، دار الكتاب العربي ،بيروت، ١٩٧٣ .



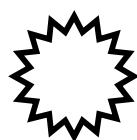
- ٦- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،سعيد علوش ،مطبعة المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٥ .
- ٧- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة -كامل المهندس ،ط٢، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٤ .
- ٨- معجم النقد العربي القديم،أحمد مطلوب ،ج١ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٩- موسوعة علم الآثار ،كلين دانيال ، ترجمة :ليون يوسف ،ج٢،ط١،دار الحرية للطباعة ،بغداد ١٩٩٠ .
- ١٠- الموسوعة الفلسفية ،إشراف:م.روزنتال ب.يودين ،ترجمة :سمير كرم ،ط١،دار الطليعة ،بيروت ، ١٩٧٤ .

رابعاً:الدوريات :

- ١- الأسطورة /مجدي شمس الدين إبراهيم ،مج: آفاق عربية ،ع١٩٨٧، ٩ .
- ٢- الأسطورة والتاريخ في ثلاثة شواهد من حضارة وادي الرافدين ،فاضل عبد الواحد علي ،مج:الأقلام ،ع٤٤، ١٩٩٩ .
- ٣- الأسطورة والواقع ،ناجح المعموري ، مج:الأقلام ،ع٥٥، ٢٠٠٢ .
- ٤- الإنشائية الهيكلية ،تزفتيان تودوروف ،ترجمة :مصطفى النواتي ،مج:الثقافة الأجنبية ،ع١٩٨٢، ٣ .
- ٥- أنا و جلعاش وشجرة الخالوب ، ناجح المعموري ،مج:أبجد ،ع١٤، ٢٠٠٤ .
- ٦- البدايات الأولى للتأليف القصصي ، نبيلة إبراهيم ،مج:الأقلام ،ع١٩٧٩، ٩ .
- ٧- البطل الأسطوري والملحمي ،عادل جاسم البياتي ،مج: آفاق عربية ،ع١٩٧٦، ٩ .
- ٨- البعد ووجهة النظر ، واين بوث، ترجمة:علاء العبادي ،مج:الثقافة الأجنبية ،ع١٩٩٢، ٢ .
- ٩- بنية الرواية والفيلم -رؤية نقدية في التناظر السردي ،عبدالله إبراهيم ،مج:آفاق عربية ،ع١٩٩٣، ٤ .
- ١٠- البنيوية وبناء الشخصية في الرواية ،جوناثان كلر ،ترجمة:محمود درويش ،مج:الأقلام ،ع١٩٨٦، ٦ .



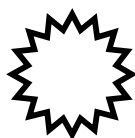
- ١١- جدل الأوثة في الأسطورة ،لطفية الدليمي ،مج:الأقلام،ع٨،٢٠٠٠ .
- ١٢- جذور الأسطورة ،سوزان لانجر ،ترجمة:عبد الودود محمود العلي ،مج:آفاق عربية ،ع٢،١٩٩١،٤ .
- ١٣- الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبي ،صبري حافظ، مج:الأقلام ،ع١١-١٢، ١٩٨٦ .
- ١٤- الحكاية الشعبية العراقية ،كاظم سعد الدين ،مج:آفاق عربية ع٢-٣، ٢٠٠٢ .
- ١٥- الحوار في الخطاب المسرحي ،محمود عبد الوهاب ، مج: الموقف الثقافي ، ع١، 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 ،ع١،٢٠٠٢ .
- 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- عنهامش الأسطورة ،مؤيد عباس العيثاوي ،مج:الطلعة 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 ،ع١٦،٢٠٠٣ .
- ٢٦- القصص الأسطوري وبعده النفسي،سنان عبد العزيز عبد الرحيم،جر:القادسية،ع٧٦١٠،٢٠٠٢ .



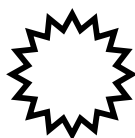
- ٢٧- مقولات السرد الأدبي ، ترفتيان تودوروف ، ترجمة: الحسين سحبان -فؤاد صفا ،مج: آفاق المغرب ،ع ٨-٩ ، ١٩٨٨ .
- ٢٨- المكان في الرواية العربية، غالب هلسا ،مج: الآداب البيروتية ،ع ٢-٣ ، ١٩٨٠ .
- ٢٩- مواقف في المكان ،ياسين النصير ،مج: الأقلام ،ع ١٠ ، ١٩٨٤ .

رابعاً: الرسائل الجامعية:

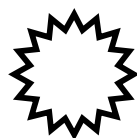
- ١- اتجاهات الشعر في دولة المناذرة -دراسة موضوعية وفنية ،عبد الإله حسن الشاوي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية -جامعة البصرة ،إشراف: مظفر عبد الستار غانم ،٢٠٠٢م .
- ٢- البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق (١٩٨٠-١٩٨٥)،عبدالله إبراهيم،رسالة ماجستير ،كلية الآداب-جامعة بغداد ،إشراف: عبد الإله أحمد، ١٩٨٧
- ٣- البنى الموضوعاتية في قصص مهدي عيسى الصقر ،سلمان كاصد حلوب،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 .
- ٥- البنية السردية في قصص لطفية الدليمي ،أحمد حسين جارالله ،رسالة ماجستير ،كلية التربية-الجامعة المستنصرية ،إشراف :بشرى موسى صالح، ٢٠٠٠ .
- 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 .
- ٧- التكرار اللفظي -أنواعه ودلالاته قديما وحديثا ،صميم كريم الياس ،رسالة ماجستير ،كلية التربية -جامعة بغداد ،إشراف:ناصر حلاوي ، ١٩٨٨ .
- ٨- حمد صالح-دراسة في فنه القصصي ،محمد صالح خلف الجبوري ،رسالة ماجستير ،كلية التربية-جامعة الموصل ،إشراف:إبراهيم جنداري جمعة ، ٢٠٠٠ .
- 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، ٠
- 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، ٠
- ١٢- الشخصية الريفية في قصص يوسف إدريس القصيرة ،فاتح عبد السلام
نوري،رسالة ماجستير ،كلية الآداب -جامعة الموصل،إشراف:فائق مصطفى
أحمد،١٩٨٦، ٠
- ١٣- الشخصية في الرواية العراقية (١٩٥٨-١٩٨٠)،مصطفى ساجد الراوي ،
أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب -الجامعة المستنصرية ،إشراف:عزمي شفيق
الصالح ،١٩٩٦، ٠
- ١٤-صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨-١٩٨٠)صبري مسلم حمادي،
أطروحة دكتوراه،كلية الآداب -جامعة بغداد ،إشراف:أحمد مطلوب،١٩٨٤، ٠
- ١٥-القصة القصيرة عند سميرة عزام -دراسة فنية ،سروى صباح رجب محمد
،رسالة ماجستير ،كلية التربية -جامعة الموصل ،إشراف:فائق مصطفى أحمد
٢٠٠١، ٠
- ١٦- قصص الرحلة الخيالية-دراسة فنية مقرنة ،عبد الكريم خضير عليوي السعيد ،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، ٠
- ١٩- الوصف في روايات علي الجارم ،منار خليل مجيد حامد ،رسالة ماجستير ،كلية التربية -



جامعة الموصل ،إشراف:فائق مصطفى أحمد، ٢٠٠١ .



أولاً: البيانات الأساسية

- ١- الجامعة :تكريت
- ٢- الكلية :التربية
- ٣- القسم العلمي:
- ٤- الشهادة :الدكتوراه
- ٥- اسم الطالب الرباعي واللقب كما جاء في الرسالة :سوسن هادي جعفر علي البياتي
- ٦- عنوان الرسالة :أساطير العراق القديم –البابلية والسومرية (دراسة في تشكيلها السردي)
- ٧- اسم المشرف :محمد صابر عبيد
- ٨- تاريخ إنجاز الرسالة :١٩/٥/٢٠٠٤
- ٩- رقم وتاريخ الأمر الجامعي المقبول به في الدكتوراه :٦٣٧٩/٧/٣ في ٢٠٠١/١٠/٩

ثانيا :المستخلص :

لم 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 لتطرق 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 كال تكرار والحوار والسرد فكانت أبرز ملامح الفصل الثالث .

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

الملحق

أولاً : أسماء الشخصيات الأسطورية
والتاريخية .
ثانياً : أسماء الأماكن .

أولاً: الشخصيات الأسطورية والتاريخية:

- ١- آبسو: أحد الثالوث الإلهي الأول ، يعد عنصراً أساساً في نشأة جميع المخلوقات، وتشكل منه المكون الأساس للمادة، فهو الماء العذب البدئي، كان نوعاً من الهوة العميقة المملوءة بالماء تحيط بالأرض، كان هو وزوجه تيامه / الماء المالح البدئي يمزجان امواهما 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- اترحاسيس: بطل قصة الطوفان البابلية، معنى اسمه (الواسع في الحكمة)، كان رجلاً تقياً استمع إلى وحي اله الحكمة / انكي ، أدرك مغزاه بقرب حلول الطوفان وهلاك البشرية، فبنى السفينة، ونجا مع زوجته ومن حملهم على ظهر السفينة، وقد كتبت له الخلود.
- ينظر : الطوفان في الألواح المسمارية/ ٣٨
- ٣- آتو : آلهة اللباس.
- ٤- آدابا : كان ابناً للإله أيا ، خلقه ليحكم البشر، تولى منصب الكهانة لمدينة أر يدو - أقدم المدن البابلية -منحه الحكمة والعقل النير، 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 : تتين 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 شراباً مفرطاً أخذاً بالنزاع فأهملتا 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 كائناً على شكل سماء وأرض تفصلها الرياح. ينظر : معجم الأساطير / ١ : ٦٥

- ٨- انا : 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 انا 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 تزواج 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 أنو 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 انا ، الفلاح الذي فضلته أنا في بادئ الأمر، ثم تراجع عن قرارها بالزواج من دوموزي.
- ينظر: معجم الأساطير / ١ : ١١٨

- ١٣- انكيديو: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 / ١٢٨٠
- ١٩- اوتو:اله الشمس في المجمع الإلهي السومري.ابن نانا من زوجته نينكال،اسمه عند الكنعانيين(شباش)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 - غالاً : من ألقاب تموز.

٢٢- أيا : راجع انكي .

٢٣- إيتانا : يلقب بالراعي ، ورد اسمه في إثباتات الملوك السومرية، أحد ملوك كيش

القديم، ترتيبه الملك الثالث عشر في سلالة كيش الأولى التي حكمت بعد

الطوفان، خصص الحكمة (١٥٠٠) عاماً. ينظر: ملحمة كلكامش، طه باقر / ١٠٤.

٢٤- إايجبجي : صنف من الآلهة.

٢٥- إيرا : اله الطاعون والأوبئة الفتاكة والدمار لدى البابليين ، همه الدائم إشاعة

الخراب والفوضى في العالم. ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٣٠٠

٢٦- إيرشكيغال : آلهة العالم الأسفل في بلاد الرافدين، كانت من قبل فتاة عذبة والهة

سماوية اختطفها الإله كور / وحش العالم الأسفل، غنيمة لتعيش معه هناك.

وتصبح سيدة العالم الأسفل بعد مقتله. ولها أسماء أخرى منها (ارجالا) و (كيغال)

ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٢٩٨.

٢٧- أيسمد: وزير اله الحكمة ومنفذ أوامره. ينظر: الأسطورة والمعنى، السواح / ١٢١.

٢٨- إيميش : اله الصيف.

٢٩- إيننين : اله الشتاء.

٣٠- إينمركار : ابن مسكياح جاشر ، من الملوك البارزين، مشيد مدينة اوروك، قام

بغزو مملكة اراتا، وضمها إلى ملك اوروك.

ينظر: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم / ٢٢٠

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 زراعياً، ابن نينكيشزید (سيد

غابة الحياة). ولسبب ما، غريب ومجهول، قدمته انانا بديلاً عنها إلى العالم الأسفل،

أجبر على النزول إليه، يموت ويبعث ثانية.

ينظر : مغامرة العقل الأولى / ٣٠٣ ؛ ومعجم الأساطير / ١ / ٢٠٢ - ٢٠٣.

- ٣٣-تعامة : المياه الأولى، والمحيط البدئي، تتين 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 يلزمون 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- كشتن - أنا : ويعني اسمها : خمرة النساء، وهي أخت الإله دوموزي، وتعتبر أحيانا الآلهة الام فتشبه بالآلهة انانا . ينظر: عشتار ومأساة تموز/١٦٩.

٤٩- كلكامش : أحد ملوك بلاد ما بين 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 اريشكيغال 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 / ٣١٠

٥٨-ممو : يعتقد البعض بأنه الأمواج المتلاطمة الناشئة عن المياه الأولى، فيما يذهب الآخرون إلى أنه الضباب المنتشر فوق المياه والناشيء عنها. ينظر: مغامرة

العقل الأولى / ٤٢٠

٥٩-نانا : راجع سن.

٦٠-نرجال: زوج آلهة العالم الأسفل (اريشكيغال) ويحكم معها مملكة الموتى، كان إلها سماوياً، هبط إلى العالم الأسفل بأمر من ملكته، عقوبة له لرفضه إظهار الاحترام والتبجيل لرسلمهم الذين أرسلتهم إلى مجمع آلهة السماء، حيث وقف الجميع احتراماً له إلا هو ،أحبته وتزوجته بعد أن اظهر الشجاعة عند نزوله، فغدا سيداً لمملكة الظلام، معنى اسمه (سلطة المدينة الكبيرة) ،وعرف أيضاً باسم ميسلامترا، وهو رب المرض والمعارك. ينظر: مغامرة العقل الأولى / ٣٠٧؛ والمعتقدات الدينية في

العراق القديم / ٣٣٠

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 / ٣٢٠

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-ننشوير: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 استجدت به وهي في طريقها إلى اوروك حاملة النواميس الإلهية في قاربها الملكي. ينظر: عشتار ومأساة تموز /

٦٣ و ١١٣.

٦٦-تنكال : 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-تنماخ : راجع ننخرساج.

٦٩-تنورتا : اله سومري ، عرف بانتصاراته ومآثره الحربية، وهو اله الرياح الجنوبية والقفوات 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.

ثانياً: 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، ولا تقل أهميتها وشهرتها عن مدينة بابل، تقع على بعد ٣٦٥ كم إلى الجنوب الشرقي من بغداد وعلى مسافة ١٧ كم إلى الجنوب الغربي لمدينة الناصرية، كانت بالقرب من الخليج العربي في زمن سلالة اور الثالثة (٢١١٣-٢٠٠٦ ق.م) بينما تبعد عنه اليوم بأكثر من ٢٠٠ كم . والمعتقد أن الفرات كان يجري بجوارها . أما اليوم فيتعد عنه غربا بحوالي ١٢ كم. ينظر: اور بين الماضي والحاضر / ٩-١٣.
- ٦- أوروك: كانت مقر عبادة اله السماء/ آنو، تعرف أطلالها اليوم باسم الوركاء، تقع على مسافة ٣٠ كم شرق السماوة، وعلى بعد ١٢ كم 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، ويكونها موطن البطل المشهور / كلكامش . ينظر: تاريخ حضارة وادي الرافدين / ٢ : ٤٤٨-٤٤٩.
- ٧- بابل : مدينة بابلو 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 / ٢٠٢٠
- ١٠- زبالم : إحدى المدن السومرية التي تعرف خرابها اليوم بتل البزبخ . ينظر : عشتار ومأساة تموز / ١٧٠٠
- 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 ،

وطوقوسه 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، أو عصر بعينه، 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 خاصة بالشخصيات الكبيرة من الموتى. ينظر: معالم حضارة وادي الرافدين: ١٢٤

١٦- كوخ القصب: هو بيت اوتونا بستم. 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 عفاك 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 ، وهيكله 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 اوتونا بستم وزوجه للحياة فيه بعد حصولهما على الخلود. ينظر: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم / ٩٦.



أولاً: المصادر والمراجع :

١٥ - ١ - مد، ٢٠٠١، ٠

السر سنا و الحجا معية