مستويات الزمن السردي في أساطير بلاد ما بين النهرين.

Narrative time levels in the myths of Mesopotamia.

د. شوقي زقادة
chaoukizeggada1@yahoo.fr
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

تاريخ الاستلام: 2020/03/30 تاريخ القبول للنشر: 2020/04/03 تاريخ النشر: 2020/07/03

ملخص: منذ أن وعى الإنسان واقعه وعيا ساذجا يتلاءم وخصائص ذهنه، ومقومات عقليته التي تحمل كل ما في زمانه من أبعاد ومكونات، جسّم واقعه في أساطير كانت مهمتها تقرير مخاوفه ورسم آماله وأحلامه، لذلك رافقت الأسطورة سير الإنسان وتطوّر عقليته التي هي نتيجة من نتائج تطور حاجاته الاجتماعية. وكل أسطورة إنما هي وثيقة تعبر عن فكر الإنسان ورؤاه وأبعاد آفاقه، وهي تعطي خصائص الواقع قبل كل شيء، كما تكشف التناقضات الأساسية في الوجود الإنساني، وعناصر الفترة التاريخية التي يعاصرها وجود البشر، وتأتي هذه الدراسة لتبين كيف تلاعب الراوي الشعبي بالزمن، ليبرز مدى أهمية ما يرويه من أساطير.

الكلمات المفتاحية: الزمن، السرد، الأسطورة، الراوي، الإبداع.

Abstract:

Since man realized his reality with a naive awareness that fits with the characteristics of his mind, and the elements of his mentality that carried all the dimensions and components of his time, he embodied his reality in myths whose mission was to report his fears and draw his hopes and dreams. Therefore, the myths accompanied the progress of men and the development of his mentality, which is a result of development of his social needs. Each myth is a document that expresses human thought, visions, and dimensions of his horizons, as it also reveals the basic

contradictions in human existence, this study come to show how the popular narrator manipulated time, to highlight the importance of the myths he narrates.

key words: time; narrative; Myth; narrator; Creativity.

تمهيد:

لقد ميّز الشكلانيون الروس بين "المتن" و"المبنى" الحكائيين، فالأول منهما هو عبارة عن المواد الخام في القصة، أما الآخر فهو عبارة عن تلك العمليات التحويلية لهذه المواد على طريق استخدام عبارات وكلمات وأساليب فنية مختلفة، تتطاوع مع الأسلوب الفني الذي يسير عليه المبدع(1).

يعرف توماشفيسكي المصطلحين على وفق المنظور الشكلاني السابق، فيقول: «إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها من خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا»(2)، وانطلاقا من هذا المفهوم ميز بين نوعين من الزمان يمكن تلمس خيوطهما داخل الخطاب السردي، هما: **زمن المتن الحكائي**: الذي يقصد به «افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي»(3)، الذي يمكننا الكشف عنه والخروج به من تاريخ الأحداث أولا ومن المدة الزمنية التي شغلتها هذه الأحداث، **وزمن الحكي**: الذي يقصد به «الوقت الضروري لقراءة العمل»(4) أو المدة الزمنية اللازمة لعرضه وتقديمه.

وبهذا تكون الشكلانية قد تعاملت مع النص الحكائي على اعتبار أن زمنه موجود فيه، بمعنى أن دراسة الزمن في الخطاب السردي يجب أن يتجه نحو زمن الأحداث في الخطاب نفسه دون محاولة ربطه بالزمن الخارجي.

ومن التحديد السابق لمفهومي المصطلحين "المتن" و"المبنى"، طوّر تزيفتان تودوروف T . Todorov على إثرهما مصطلحين آخرين هما: **القصة** التي تقابل المتن، و**الخطاب**

الذي يقابل المبنى الحكائي[5]، فالقصة إن كانت شفوية أو مكتوبة فإنها تحمل في مفهومها مجموع الأحداث المتسلسلة والمترابطة، وعلاقة هذه الأحداث بعناصر تفاعل الشخوص الحكائية معها[6]. كما ترتبط القصة كذلك بالحكي الذي يتم التمييز فيه بين منطق الأحداث وبين الشخوص الحكائية وعلاقتها مع بعضها[7].

في حين نجد في "المبنى الحكائي" أو "الخطاب" تلك الطريقة التي يستخدمها الراوي لتحويل الأحداث أمام القارئ، ليتعرف إلى مجموع تلك الأحداث التي تسللت في القصة[8]، ولكن بتقديم وتأخير فيها، وهو ما يسمى بـ "الحبكة الحكائية"[9]. كما يركز الخطاب على ثلاثة جوانب هي: الزمن والجهة والصيغة، فالجانب الأول هو زمن الحكي الذي يعبر عنه بتلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أما الجانب الثاني فهو كيفية إدراك الراوي للقصة، أما الجانب الأخير فهو الطريقة التي يستخدمها الراوي في ذلك الخطاب الذي ينطلق الراوي منه أثناء عملياته الفنية.

ولتحديد مستويات الزمن السردي في أساطير بلاد ما بين النهرين اعتمدت الدراسة التصنيف الثلاثي الذي وضعه الباحث الفرنسي جيرار جينيت G.Gènette، استنادا إلى علاقتي التماثل (أو التوازي) والاختلاف اللتين تنشآن نتيجة ربط زمن السرد مع زمن القصة.

أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية): ويقصد به «مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع، وترتيب حدوثها في السرد، إن بالإمكان سرد الأحداث طبقا لترتيب وقوعها ويمكن أن يوجد عدم اتفاق بين النظامين»[10]، وهذا يعني أن الأسطورة تستخدم في استهلاكها السردي صيغة معينة تبدأ بها، وهذه الصيغة تحمل خطابا مباشرا وتوجهه، فإذا ما قام الراوي بالاستهلال بمقطع سردي من مثل: «**في البدء، لم تكن هناك أية نعجة لكي تصنع حملها، ولا عنزة من أجل جديانها الثلاثة**»[11]، فإن هذه البداية تحيل المتلقي إلى التمييز بين كون هذا الحدث جاء مقدما في تسلسل الأحداث، أو أنه جاء متأخرا في نقل الخبر[12]، ومن

خلال هذه الطريقة يعرف نظام الترتيب الزمني بأنه «مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة»(13).

1 . حالة التوازن المثالي: تسمى أيضا " النسق الزمني الصاعد"(14)، وفي هذه الحالة يساير الراوي في سرده الأحداث زمنها الحقيقي، فيقدمها كما وقعت في القصة الحقيقية، ويخضع منطق الأحداث لقوانين تسلسل الزمن التقليدي (ماض، حاضر، مستقبل).

يعتمد الراوي في العديد من الأساطير على تسلسل الزمن الطبيعي أو التقليدي في عرض الأحداث، ففي أسطورة "تكوين مدينة بابل" تسير الأحداث في خط تصاعدي له بداية ووسط ونهاية، تبدأ الأسطورة بزمن الماضي، حيث يقول الراوي: **لم يكن هناك أي مقر مقدس، وأي معبد في مكانه...المقدس، لم يكن تم بناؤه بعد:...لم يكن هناك أية ساق قصب قد خرجت من الأرض...وأية شجرة لم تكن أنتجت...ولم يكن تجمع سكاني قد نظم...ولم يكن هناك أي مسكن قد بني...ولا أية مدينة (15)**، يشير الراوي هنا إلى الحالة التي كانت عليها "مدينة منطقة بابل" في الماضي قبل نشوئها وتكوينها، ثم ينتقل الراوي إلى المرحلة التالية: فيقول: **كل المناطق لم تكن سوى بحر !... وبينما لم يكن محتوى هذا البحر... يشكل بعد، غير حفرة(16)**، فبعد العدم خلق الإله مردوك معبده "الإيساج ـ إيل" الذي سيمجد فيه فيما بعد: **عند ذلك تمت إقامة الإريدو... ومن ثم بني الإيساج – إيل(17)**.

وبعد بناء الإيساج– إيل بنيت مدينة بابل، وفتحت مصيرا مميزا لتكون مدينة مقدسة، يقول الراوي: **وبعد ذلك بنيت بابل واستكمل الإيساج – إيل... وإذا وزع مرودك، بعد ذلك، الآلهة الآنوناكي... على مجموعتين متساويتين... قاموا بدورهم يمنح بابل مصيرا رائعا... كمدينة مقدسة وكمقر لسعادتهم الأبدية(18)**.

يتصاعد زمن السرد في الأسطورة طردا مع نمو الأحداث، التي تطورت تبعا للتسلسل المنطقي للزمن، وقد وازى الراوي بين زمني القصة والسرد، وعكس تتابع الجمل في السرد تتابع الأحداث في القصة.

ويبدو استخدام الراوي تسلسل الزمن الحقيقي التقليدي مسوغا من الناحيتين الفنية والفكرية، فمن الناحية الفنية بدأت الأسطورة بالزمن الماضي، إذ يتتبع الراوي مراحل بناء وتكوين "مدينة بابل" من العدم ثم خلق المياه البدئية ثم إقامة معبد الإله مردوك "الايساج- إيل"، ثم ينهي أسطورته ببنائها وجعلها مدينة مقدسة، أما من الناحية الفكرية، فالراوي يخبرنا بمختلف المراحل التي مرت بها "مدينة بابل" قبل تكوينها.

يتقيد زمن السرد في أسطورة "تكوين مدينة بابل" بالتتابع المنطقي للأحداث، فزمن السرد وزمن القصة منسجمان ومتوازيان يبدآن من نقطة واحدة، يحددها استخدام الفعل الماضي"كان" فعل السرد التقليدي، وينتهيان في نقطة واحدة.

2- الاسترجاع: يعرف الاسترجاع بأنه «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة»[19]، وهو أيضا «مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»[20]، وفيه يقطع الراوي زمن السرد المتصاعد مع نمو الأحداث ليعود إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة ليعود إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة على محور زمن السرد، بشكل يسبق وقوعها على محور زمن القصة. وينقسم الاسترجاع إلى قسمين، هما:

أ- الاسترجاع الخارجي: وهو تقنية سردية زمنية، تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويسمى أيضا بـ"الاستذكار Rétrospection [21].

إن البداية الزمنية للأسطورة هي بداية السيرورة الزمنية للأحداث، وعليه فإن الأحداث التي تقع قبل هذه البداية هي استرجاعات خارجية، لأنها تقع خارج إطار السيرورة الزمنية، والراوي يقطع تسلسل أحداث أسطورته ليرجع إلى الوراء، إلى ما قبل بداية أسطورته.

وفي أسطورة "إنانا وبيلولو- القديمة" يقوم الراوي بتكسير التسلسل الزمني المتصاعد للأحداث، على طريق استرجاع "إنانا" في مرثاتها لما كان يقوم به "دوموزي قبل موته" يقول: السيدة، من أجل قرنيها الفتى...ارتجلت نشيد ...من أجل دموزي... ارتجلت إنانا المقدسة نشيدا:...أيها المسجى ! أيها الراعي المسجى !...أنت الذي كنت في الأمس تحرس قطيعك...أي دوموزي المسجى ! أيها الراعي المسجى !... في الأمس تحرس قطيعك...أما- أوشوم- جلانا المسجى !أنت الذي كنت...في الأمس تحرس قطيعك...تنهض مع شروق الشمس، تقود للرعي نعاجك... تقود للرعي نجاحك، حتى في وقت النوم (22).

وهذا الاسترجاع خارجي معلن من خلال عبارة "كنت في الأمس" التي وردت عدة مرات في المقطع السردي، فالراوي توقف عمدا في هذه المحطة لإفادة المروي له بمعلومات عما كان يفعله "دوموزي" قبل موته، فيرجع التذكر هنا إلى ما قبل السيرورة الزمنية للقصة المسرودة في هذا الخطاب الأسطوري.

يرتبط مقطع الاسترجاع الخارجي بعلاقات فكرية ودلالية وجمالية مع سيرورة الأسطورة، فقد جاء حافلا بالشعور بالألم الكبير الذي شعرت به "إنانا" بعد موت"دوموزي"، التي حاولت تذكر ما كان يقوم به "دوموزي" من أعمال رغبة فيها في الهروب من واقعها المأساوي؛ فالماضي قد يشكل بالنسبة لها ملجأ آمنا تلجأ إليه، من أجل التنفيس عن حالة الاضطراب والانكسار التي تشعر بها.

فمن خلال هذه الاسترجاعات نتبين معالم بعض الخطوط الرئيسة في أحداث الأسطورة بما يسمح بإضاءة النص الأسطوري للمتلقي، وكذا تقديم بعض المعلومات التي تفيده في فهم النصوص المتعلقة بالنص المسترجع، وقد أتاحت الاسترجاعات الخارجية أيضا للراوي «تحيين أسئلة تمتدد في تاريخ سابق... وربط الماضي بالحاضر، حتى يظل هناك استمرار وتفاعل بين عناصر مؤثرة في مصائر الشخوص، وفي صوغ إشكاليات تتخطى الظرفي والعابر لتلامس المكونات التاريخية على المدى البعيد»(23).

ب- الاسترجاع الداخلي: وهذا النوع من الاسترجاعات يختص باسترداد أحداث ماضية، حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني للمحكي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، إلا أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي، فالراوي يوقف عملية تنامي السرد صعودا من الحاضر إلى المستقبل «ليسترجع أحداثا ماضية، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول»[24]، فالمجال الزمني للأحداث في الاسترجاع الداخلي تبقى متضمنا في المجال الزمني للسرد الأول، وهو على نوعين اثنين هما:

1- الاسترجاعات الخارج حكائية: وهي استرجاعات «تحتوي مضمونا حكائيا يختلف عن مضمون المحكي الأول»[25]، مما يكسبها صفة الاستقلالية – نوعا ما- التي يمنعه من الاختلاط بالمحكي الأول، ونسوق مثالا على هذا النوع في أسطورة "إنانا وبيلولو القديمة"، فبعد أن تبدأ الأسطورة برثاء"إنانا" لـ"دوموزي" وقرارها الذهاب إلى الحظيرة، للبكاء على جثمانه، تقوم بعد ذلك بتقديم ثلاثة أشخاص من سكان البادية هم: بيلولو القديمة، وهي صاحبة حانة في مكان ما من سهوب البادية، وابنها "جيرجير" وهو ماكر وذو حيلة، يعيش على السلب، يرافقه من يسمى: "سيرو- البادية ذات الأرباح" الملقب وفقا للأسطورة بأنه "ابن لا أحد وصديق لا أحد"، ثم بعد ذلك تقوم بتحويلهم لضمان استمرارية حياة "دوموزي" بعد الموت، يقول الراوي: في ذلك الوقت، كان ابن بيلولو- القديمة... تلك الأم المسنة المحترمة،... جيرجير هذا الشخص الانفرادي،...الماكر وذو الحيلة...كان يملك حظيرته وزريبته...بالدواب المسلوبة...كان يكدس الحبوب والحزم المسروقة هي أيضا... بعد صرع ضحاياه وتركهم في أماكنهم...بينما كان سيرو-البادية-ذات الأرباح...ابن لا أحد وصديق لا أحد...يرافقه ويهذر معه[26].

فمن خلال هذا المقطع السردي نتعرف على ماضي هذه الشخوص الثلاثة قبل أن تحول "إنانا" "بيلولو القديمة" إلى قربة الماء المنعش، وتجعل من ابنها "جيرجير" شيطان روح

البادية، أما سيرو-البادية- ذات الأرباح- فتجعل منه من يتردد على البادية سقيا في طلب الطحين من أجل "دوموزي" .

لقد قام هذا الاسترجاع بوظيفة مهمة في سيرورة الأسطورة تمثلت في تسليط الضوء على خلفية هذه الشخوص الثلاثة بعد إقحامها في سياق الحكي كشخوص حديدية، الملاحظ على هذا المقطع السردي أنه انبثق من رحم المحكي الأول مستقلا بمضمونه ليعود إليه مباشرة بعد انتهائه.

2- الاسترجاعات الداخل حكائية: وهي التي تشغل الخط الزمني الذي يسير عليه المحكي الأول، وتمثلها من خلال ثلاثة أنواع:

أ - الاسترجاعات التكميلية: وهذا النوع من الاسترجاعات يأتي دائما بمضمون يقوم بسد فجوات أو ثغرات يتركها محكي سابق، وبذلك فهي تعوّض تلك النقائص التي يكون غالبا حذوفا حقيقية؛ أي ما يسمى عند النقاد بـ «نقائص في الاستمرار الزمني»(27)، ففي أسطورة "نينورتا يخضع شعب الحجارة" يسترجع الراوي ما قام به "المرمر" من مساعدة للإله "نينورتا" في حرية مع "أساكو" الرهيب زعيم ثورة الجبل وثورة الحجارة، فهو لم يذكر هذا الدور في بداية الأسطورة، وإنما ذكره فيما بعد (في اللوحة الثانية عشر) فيقول: والتفت البطل بعد ذلك نحو المرمر...وبصدده لفظ نينورتا ابن إنليل...المباركة التالية:...أنت أيها المرمر، الذي تضيء مادته كالنهار... يا فضة نقية، أيها الفتى الجريء المخصص للقصور...لأنك وحدك مددت نحوي يدك...ولأنك في أعلى الجبل...سجدت أمامي... لم أسقط عليك هراوتي...ولم أجعلك تشعر بقوة ذراعي...أنت أيها المحارب الشجاع، لقد لبيت ندائي... ووضعت نفسك تحت تصرفي...إذن فليكن الاحتفاء بك كبيرا...ولتكن لك اليد الطولى على مستودعات البلاد... ولتكن مديرا لها (28).

والملاحظ على هذا النوع من الاسترجاعات أنه أدى دورا كبيرا على مستوى امتداد الخطاب الأسطوري، إذ قام بسد الثغرات وملء الفراغات التي تركها المحكي، وبهذه التقنية

الزمنية اكتمل بناء المتبقي من المنظومة الحكائية، كما قامت هذه الاسترجاعات بكسر رتابة الزمن والدفع بمختلف الأحداث إلى الخروج عن منطق التسلسل الخطي، وفك عقدة انتظامه ليترك بعد ذلك المجال للمتلقي؛ كي يعيد ترتيب هذه الأحداث وملء الفراغات وإعادة البناء الحكائي إلى ترتيبه بإزالة كل الاختلالات الزمنية ووصل معظم عناصرها المفككة.

ب – الاسترجاعات التكرارية: وفي هذا النوع من الاسترجاعات يتراجع المحكي إلى الوراء بشكل صريح وواضح، يستحضر الراوي لحظة الماضي ويقرنها بلحظة الحاضر في محاولة منه للمقارنة بين هاتين اللحظتين والوقوف على جوانب التشابه والاختلاف بينهما، وتأتي «لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أولا وتعوضه بتأويل جديد»(29)، وهنا نجد ضمن هذا النوع من الاسترجاعات ما جاء في أسطورة "إحياء بلاد دلمون – أنكي ونينخور ساج" حيث تحدثت الأسطورة عما كانت عليه منطقة دلمون في القديم: في دلمون قبل ذلك، لم يكن أي غراب ينعق[...]... لم يكن الكلب البري، يختطف الجديان معروفا... لم يكن معروفا الخنزير الوحشي ملتهم الحاصلات... لم يكن هناك أي طير من السماء، يأتي لنقر دينار... تركتة أرملة على سطح بيتها... لم تكن هناك قط حمامة محنية الرأس!... لم تكن هناك أية عجوز تعترف بعجزها... لم يكن هناك أي رجل شيح ليعلن: "أنا رجل شيخ" (30).

في هذا المقطع السردي يسترجع الراوي ما كانت عليه منطقة "دلمون" بناء على ما أصبحت عليه فيما بعد، بعد أن أحياها "الإله أنكي" وقرينته "نينخورساج"، حيث يعقد مقارنات متعددة بين وضعين متباينين من أجل تعديل «. بعد فوات الأوان . دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد»(31)، فحينما تعقد هذه المقارنات من طرف الراوي فهو يلغي بذلك تواجد تلك الحدود التي تفصل بين الماضي والحاضر، فيخلق

فضاء يتجاوز فيه الماضي ويقترن بالحاضر؛ مما يسهم في تشكيل البنية الزمنية للأساطير فيصبح «الزمن الماضي يندرج في الحاضر والحاضر يندرج في الماضي»(32)، على الرغم من انحصار المساحة التي شغلتها هذه الاسترجاعات على مستوى المحكي.

ج – **الاسترجاعات الجزئية:** وفي هذا النوع من الاسترجاعات يتم استذكار لحظة سردية ماضية «تضل معزولة في تقادمها ولا يسعى إلى وصلها باللحظة الحاضرة»(33)، فهي على العكس تماما من الاسترجاعات التكرارية، ففيها يقوم الراوي بنقل خبر معزول يساعد على فهم عنصر معين في مسار الأحداث ثم يحذفها بعدها مباشرة دون أن يندمج مع المحكي الأول.

ونسوق لذلك ما هو موجود في أسطورة "إنانا /عشتار تمجد نفسها"، حيث نجد "عشتار" نفسها دون أن تنسى مزاياها القتالية مذكرة بإخضاعها للجبل؛ لتنتقل بعد ذلك إلى التفاخر بأنها ابنة إنليل البطلة وابنة سين الباسلة، وإنها تحفة الإله أنكي، تقول:

حركت الوحل في نبع البلد الجبلي...وفي نبع بلد تليمون الجبلي...غسلت رأسي...وبالأحجار الكريمة إيجيزانجو زينت نفسي... أنا صاحبة السيادة عندما أطلق صراخي للمعركة...عندما في قلب الجبال أصرخ...فآلهة الجبل في كل صوب تتعثر...على مسالك الجبل تأتي آلهة الجبل...للمثول أمامي...أمامي يرتجف الجالسون على عروشهم(34)، فبعد نقل هذا الخبر يعود الراوي مرة أخرى إلى نقطة الانطلاق وهي تمجيد "إنانا/ عشتار"، وكأنه يريد أن يعطينا لمحة عامة عن قوتها وذلك بتذكيرنا بما قامت به أثناء إخضاعها للجبل، وهو بذلك يعطينا معلومات إضافية تساعدنا على فهم قوتها وجبروتها فيما بعد.

لقد أدى هذا الاسترجاع الجزئي دورا مهما في عملية سرد الأسطورة، حيث قام بتسليط الضوء على بعض الأعمال الماضية، التي قامت بها إنانا/عشتار، وقد حافظ في نفس الوقت على استقلاليته على مستوى الحكائية وعلى مستوى السرد الذي استأنفه

الراوي من نفس النقطة التي توقف عنها (تمجيد إنانا/ عشتار) على الرغم من كونه قد قام بكسر خطيئة والخروج عن مساره.

من خلال ما سبق، يمكن القول أن الاسترجاعات بمختلف أنواعها قد حققت جملة من الغايات والوظائف في بنية الأساطير، لعل أبرزها ما يلي:

1- استرجاع الأحداث الماضية التي يغفل عنها المحكي الأول، وتدعيم الحاضر السردي- بمجموعة من المعطيات الضرورية حول الأحداث الماضية وخلفيات مختلف الشخوص السردية؛ مما يساعد على إضاءة المشاهد للمتلقي وتمكينه من فهم مختلف جوانب العمل السردي.

2- سد الثغرات الحكائية وملء الفجوات التي كان الراوي يتركها لوقت لاحق، مما جعلها من أهم التقنيات السردية التي يلجأ إليها الراوي من أجل تقويم بنائه السردي ورسم معالمه النهائية، ليتولى المتلقي فيما بعد عملية ترتيب هذه الاسترجاعات -بمختلف أنواعها- بطريقته الخاصة.

3- عقد مقارنة بين وضعيتين سرديتين (ماضية وحالية) إما أن تكونا متشابهتين أو متباينتين من أجل إبراز جوانب التشابه والاختلاف بينهما.

4- تذكير مكرر بأحداث ووقائع سابقة، بسبق سردها من قبل وإعطائها تأويلا جديدا مقارنة بالأحداث التي جاءت بعدها.

5- وضع لمسة خاصة على تشكيل البنية الزمنية للنص الأسطوري إذ قامت هذه الاسترجاعات بزعزعة خطية الزمن وتنشيطه عموديا، مما يساعد على أبعاد الرتابة والملل على المتلقي وجعله طرفا مهما في عملية إعادة بناء تشكل هذا النص من جديد.

6- عندما يقوم الراوي بعملية الانتقاء الاختياري من ماضي الشخوص فإنه يستدعي من زمنها وخبرتها الفكرية أو العاطفية ما يسهم في إعادة تأهيل اللحظة السردية الراهنة، مما يسهم في خدمة زمن السرد الحاضر شكلا ومضمونا.

3 – الاستباق: مثلما يقطع الراوي سرده للعودة إلى الوراء مستخدما تقنية الاسترجاع، فإنه كذلك يقطع سرده للقفز إلى الأمام مستخدما تقنية الاستباق أو الاستشراف.

وينظر إلى الاستباق على أنه «أحد أشكال المفارقة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، أو استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر»(35)، إنه كما يرى ديفيد لودج David Lodge «الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي»(36).

تسمح تقنية الاستباق بربط أحداث الأسطورة ببعضها البعض حتى وإن كانت منفصلة أو متباعدة، وتتطلب راويا عليما بكل أحداث الأسطورة، لأنه من غير المعقول أن يستشرف وقوع أحداث لا علم له بها، فيتنقل هذا الراوي العليم بكل شيء بسرعة إلى المستقبل في نفس الإطار الزمني للحدث متصورا الأحداث قبل تحققها في زمن السرد، ومن جهة أخرى فإن الراوي يستخدم هذه التقنية ليهيء المروي له على تقبل الأحداث التي ستقع فيما بعد، وبالتالي إقحامه في العملية السردية وإسهامه في إنتاج النص إلى جانبه،وينقسم الاستباق إلى قسمين رئيسين هما:

1– الاستباق كتمهيد: وهو التطلع إلى المتوقع أو المحتمل وهو «مجرد علامات لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن التهيئة الكلاسيكي... ومن ثم فالطليعة خلافا للإعلان ليست في مكانها من النص مبدئيا إلا "بذرة غير دالة" بل خفية لن تتعرف قيمتها البذرية إلا بكيفية استعادية»(37)، وغالبا ما تكون هذه الاستباقات نابعة عن شخصية لم تستطع كبح جماح خيالها وأحلامها، فتسبح في المجهول لإستشراف الآمال والأحداث وغيرها.

إذا كان الاستباق كتمهيد من حيث المفهوم النقدي قطعا لتتابع السرد واستشراف غير معلن لآليات حدوث الأحداث في الزمن المستقبل انطلاقا من رؤية الراوي وموقفه؛

فإن أسطورة "جلجامش نسخة نينوي" توفر نماذج واضحة لهذا النوع من المفارقات الزمنية فالراوي في بداية هذه الأسطورة –بحكم أنه عليم بكل شيء– يعدد مجموعة من المآثر والأفعال التي سيقوم بها "جلجامش" فيما بعد، يقول: هو الذي فتح ممرات الجبال،... حفر الآبار على حافة الجبال... قام باجتياز البحر الوسيع– حتى مكان مشرق... الشمس... استكشف مناطق الكون جميعها، سعيا وراء الحياة – بلا نهاية– ... إلى أن بلغ بحاله رثه أوتا– نافيشتي–البعيد[...]...ليعلن [مثل جلجامش]: «أنا هو الملك، أنا وحدي»[38].

فمن خلال الجملة السردية «استكشف مناطق الكون جميعا سعيا وراء الحياة–بلا نهاية» يمهد الراوي لأحداث أسطورته بحيث يشير بطريقة غير معلنة إلى البؤرة المركزية التي ستدور في فلكها مجمل أحداث أسطورته، أما الجملة السردية «إلى أن بلغ بحالة رثة أوتا – نافيشتي – البعيد» فقد "بذرها" الراوي في بداية هذه الأسطورة ولا نستطيع أن نفهم محتواها إلا حينما نصل إلى آخر اللوحة العاشرة التي تبين حالة "جلجامش" لدى وصوله أمام بطل الطوفان "أوتا – نافيشتي": وتوجه كذلك جلجامش إلى أوتا – نافيشتي مفسرا:... وإذن (قلت في نفسي) سأذهب للقاء... أوتا– نافيشتي– البعيد، كمال يقال عنه !... ولهذا رحت أجول وأسعى في كل مكان... قطعت الجبال الأصعب منالا... اجتزت البحار، جميع البحار... من المؤكد أن وجهي لم يشبع النوم المريح... لقد أرهقت لكثرة تسهدي، وأشبعت... بالأعباء عضلي، وما عسايا جنيت[...]...كانت ثيابي قد بليت... لكن القدر لم يترك لي مجالا للتسلية... لقد مزقني وها أنا أندب تعاستي[39].

وحينما نصل إلى هذا المقطع السردي نقوم باستعادة واسترجاع ما بذره الراوي في بداية اللوحة الأولى من الأسطورة.

2– الاستباق كإعلان: وهو استباق من قبيل المحقق مستقبلا «بحيث يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي»[40]، ففي أسطورة "حلم

دوموزي وموته" تبدأ القصيدة بالتعرض إلى إحساس داخلي يستشعره "دوموزي" بدنو موته، فيلتجئ إلى حظيرته وهو يرثي نفسه متأوها، ويستيقظ مذعورا بسبب حلم رآه، يقول: حلمي يا أختاه !حلمي!... إليك تفصيل حلمي ! حول المكان كان يزدحم الأسل... حول المكان كان نبات الأسل كثيفا... ساق قصب حنت نحوي رأسها... ومن جذع قصب ذي ساقين ابتعدت... إحداهما عني... وفي الغيضة أشجار باسقة... زادت ارتفاعها أمامي... تم سكب الماء... على جمر موقدي الثمين... ونزع غطاء ممخضتي... وأنزل من مكانه مكيالي الجميل(...) وكان مكيالي على الأرض محطما... ودوموزي جامد بلا حياه... والحظيرة مقفرة(41).

هذا الحلم تقوم بتفسيره أخته "جيشتينايا"، الحلم منذر بالسوء لدرجة تجعل الأخت تتردد في عرض تفسير محتواه على مسامع أخيها، وحين يتعرض "دوموزي" إلى مصيره، يملأ الخوف قلبه ولا يفكر إلا بالاختباء؛ لكي لا يكتشفه شياطين الموت ويبوح بأماكن اختبائه إلى شقيقته وإلى صديق له، إلا أن الصديق هو الذي يخونه ويكشف عن مخابئه فتقبض عليه الشياطين، ولكن إله الشمس "أوتو" يتقبل ابتهاله ويحوله إلى غزل فيتحرر من الشياطين، ثم تقبض عليه من جديد، فينقذه الإله "أوتو" مرة أخرى فيذهب إلى "بيليلي-القديمة" فتلحقه الشياطين فتقبض عليه ومرة أخرى ينقذه الإله "أوتو"، ليذهب في الأخير إلى أخته "جيشتينايا"، لتقبض عليه الشياطين بعد هدم كل ما تحتويه خظيرته، وهكذا يموت دوموزي:

عندما دخل الزوج الأول من الشياطين... إلى الحظيرة... رميا يوتد ال(...) إلى النار... وعندما دخل الزوج الثاني إلى الحظيرة... رميا إلى النار بعصا الراعي... وعندما دخل الزوج الثالث إلى الخظيرة... نزعا غطاء الممخضة الجميلة... وعندما دخل الزوج الرابع إلى الحظيرة... أنزلا الميكال المعلق على مسمار... وعندما دخل الزوج الخامس إلى الحظيرة... رميا بالممخضة إلى الأرض فحطمها...رميا بالمكيال إلى الأرض وحطماه...

وبات دوموزي بلا حياة والحظيرة مقفرة... هاهنا نشيد كال-كال... للاحتفال بموت دوموزي[42].

إذا كان الراوي في استباقه يقدم إعلانا في بضعة أسطر فإن تفاصيل ما أعلن عنه يتحقق لاحقا بعد أربعة عشر صفحة، ولذلك يكون الاستباق قد أدى وظيفة الإعلان عندما أخبرنا الراوي صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيقدمها السرد في الزمن اللاحق، إضافة إلى الوظيفة الدلالية، فقد كان الإعلان بمثابة "الحلم" للبطل "دوموزي"، وقد تحقق ذلك الحلم فعلا في واقع البطل.

فمن خلال استخدام الراوي لتقنية الاستباق كإعلان حقق نوعا من القفز بالأحداث إلى الأمام والانطلاق بها من أجل قلب النظام الزمني للأحداث، مما يمنح بعدا جماليا لأسطورته، ومن خلال ما سبق نجد أن تقنية الاستباق بنوعيه- قد أدت مجموعة من الوظائف التي تخدم جوانب الأسطورة الدلالية والجمالية والفكرية والفنية، نذكر منها:

1- الإخبار بمستقبل حدث ما أو شخصية ما، من خلال جملة من الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية؛ مما يمنح للمروي له شعورا بأن ما يحدث داخل النص الأسطوري من حياة وحركة وأحداث لا يخضع للصدفة، وإنما كل حدث أو حركة هو جزء من خطة محكمة أو هدف محدد يريد الراوي الوصول إليه وتحقيقه في النهاية.

2- يحاول الراوي من خلال استخدامه لتقنية الاستباق إشراك المروي له في إعادة بناء النص الأسطوري من خلال تأويلاته وإجاباته عن الأسئلة التي يطرحها.

3- الاستباق يمكن أن يكون كتمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسة أو شخوص هامة، فيخلق لدى المروي له آفاقا للتوقع والانتظار والتنبؤ، مما يساعد على "خلخله" نظام الزمن السردي للأحداث، مما يساعد على القضاء على الرتابة والملل في النص الأسطوري.

4- والاستباق يمكن أن يكون أيضا كإعلان صريح عن حدث ما سيقع فيما بعد فيكشفه الراوي للمروي له، ليكون له نبراسا ينير من خلاله مختلف الأحداث التي ستقع فيما بعد أو الشخوص التي ستظهر فيما بعد.

ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد): الديمومة تقنية زمنية، تقوم على "خلخلة" الترتيب الزمني لأحداث السرد، وتعرف عادة بأنها «مجموعة من الظواهر المتصلة بالعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فيمكن للزمن الأول أن يكون أطول من الزمن الثاني، أو معادلا له، أو أصغر منه»[(43)]، وهنا يرى "جيرار جينيت" أن إحداث مقارنة بين مدة الحكاية ومدة القصة تجعل الحكاية عملية صعبة ذلك أن مدة القصة يمكن أن تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات...في حين أن المسافة تقاس بطول النص من حيث النظر إلى مسافة الصفحات والأسطر[(44)]، إذن المقصود بالديمومة سرعة القص التي تتراوح «بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وعدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر»[(45)].

وحدد "جينيت" في نظام الديمومة "اللاتواقتات" حركات أربع، هي:

1- تسريع السرد: يحدث تسريع إيقاع السرد في النص الأسطوري حينما يلجأ الراوي إلى استخدام تقنيتين أساسيتين: الأولى: حينما يلخص وقائع وأحداث معينة، فلا يذكر إلا القليل منها وتسمى: التلخيص، والأخرى: حينما يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر حدث فيها مطلقا، وتسمى: الحذف.

أ- التلخيص: يمثل التلخيص حركة سردية يقوم الراوي من خلالها بإحداث تسريع لأحداث ما يرويه، فيختزل زمن القص ليكون أقل من زمن الحكاية (ز ق/ ز س)، فيسرد «أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[(46)]، فينتج عن ذلك عدم التوافق بين زمن الحكاية الذي يبدو طويلا واتساع لزمن القصة الذي يكون في الغالب

قصيرا، يختصر في جمل موجزة أو كلمات معدودة ما حدث في سنوات طويلة، وهذا ما يمنح لها سمتي "التكثيف والاختزال.

لقد كان للتلخيص حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل مختلف الأساطير ، وذلك لإسهامه في المرور السريع عبر العديد من المحطات الزمنية الطويلة التي لم يكن بالوسع تغطية فضاءاتها دون الإخلال بالبناء العام للأساطير ، وإثقال كاهلها بمساحات زمنية هي في غنى عنها، ففي أسطورة " الإينوما إيليش" قصيدة التكوين والخلق البابلية وارتقاء الإله مردوك، حينما يتغلب الإله مردوك على بقية الآلهة يقوم بتكوين وتنظيم الكون: فيخلق "القمر" ويلخص له دوره ومهمته، فيقول: ثم جعل نانا (القمر) يظهر... وعهد إليه بالليل... الذي عين له الجوهرة الليلية... لتحديد الأيام... في كل شهر (قال له) وبدون انقطاع... فليمض قرصك في مسيرته... في الأول من الشهر... أضئ بنفسك فوق الأرض... ثم حافظ على قرنيك اللامعين... للإشارة إلى الأيام الست الأولى... وفي اليوم السابع... يجب أن يكون قرصك في نصفه... وفي اليوم الخامس عشر، وفي كل منتصف شهر... ضع نفسك في اقتران مع شمش(47).

لقد قام الراوي في هذا المقطع السردي بتلخيص هذه الفترة الزمنية المحددة بالشهر، مركزا على المراحل المهمة في سيرورة القمر وهي (الهلال، البدر، المحاق)، لاغيا بقية الأيام الأخرى؛ لأنها مجرد تفاصيل ثانوية، النص الأسطوري في غنى عنها.

وتجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة وهي أن التلخيص يقوم بوظائف فنية بنوية مهمة إلى جانب ارتباطه بآلية الاسترجاع؛ حيث يربط بين الوحدات السردية في النص الأسطوري سادا بذلك بعض الفجوات التي قد تحدث أثناء سرد الأحداث، ومن ذلك ما لخصه "أحيقار" حينما طلب من خادم الملك"نابوسيماك" عدم إعدامه، قال: «**تذكر** أن والد سيدي الملك كان قد دفعك إلي أيضا كي ينفذ فيك حكم الإعدام، ولم أقم بذلك لأنني عرفت بأنك لم تكن مذنبا، وأبقيت على حياتك حتى اليوم الذي طلبك فيه الملك، وعندما جلبتك أمامه منحني هدايا عديدة»(48).

فهذا المقطع السردي يقدم تلخيصا استرجاعيا لحكاية وقعت في زمن ماض، استذكرها "أحيقار" راجيا من الخادم عدم تنفيذ أوامر الملك، وقد قدمها مختصرة بخطوطها العريضة فقط، دون أن نعرف تفاصيل ما حدث فعلا، ومهمة هذا التلخيص بنيويا هو الربط بين الوحدات السردية، حيث يربط بين حكاية الإبقاء على حياة "نابوسيماك"، وطلب "أحيقار" الإعفاء عنه والإبقاء على حياته، وقد قام الراوي بتلخيص استرجاعي لهذه الحكاية، حيث لخصها فيما يقارب ثلاثة أسطر، واختزل فيها سنين أو شهورا عديدة.

ب– الحذف: وهو «إحدى السرعات المعيارية للسرد»(49)، وبتعبير أوضح، الحذف تقنية سردية زمنية تحقق نقلة زمنية على مستوى النص، حين يقوم الراوي بإسقاط فترات زمنية معينة ـ قد تطول أو تقصر ـ من زمن الأحداث، ويقتطعها منه دون أن يكلف نفسه عناء ذكر ما تخللها من أحداث ووقائع، وبحسب معادلة "جيرار جينيت" «الحذف = زمن السرد < القصة»(50). وهو يأتي في أشكال ثلاث، هي:

1 – الحذف المحدد: ويقصد به أن تأتي إشارة محددة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو في نهايتها، ويسمى الأخير الحذف المؤجل(51)، وبفضل هذه الإشارة «تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه، ويسهل علينا من ثم التعرف على مضمونه استنادا إلى تلك الإشارات التي تأتي على شكل أوصاف ونعوت تتصل بالفترة المحذوفة وتؤشر على محتواها الحكائي»(52)، وهو يأتي بصيغتين:

أ ـ الحذف المحدد الصريح: يكون عن طريق ذكر الفترة الزمنية المسقطة صراحة، ومنه النموذج الآتي: بعد أن انتهوا من تكويم جميع الجبال... عمدوا إلى حساب سنوات كدحهم ... وعندما أنهوا تنظيم الأهوار في الجنوب... عمدوا إلى حساب سنوات كدحهم ... ألفان وخمسمائة سنة أو أكثر... عملوا خلالها ليل نهار... متحملين عبء هذه السخرة... وبدؤوا عند ذلك باللوم والاحتجاج(53).

يعلن الراوي في هذا المقطع السردي صراحة عن المدة الزمنية المحذوفة وهي "ألفين وخمسمائة وأكثر" وهي المدة الزمنية التي قضاها الآلهة العمال "الايجيجو" في رسم معالم بلاد ما بين النهرين؛ فحذف سنوات عديدة مرت عليهم، فلا ضرورة فنية إلى تكرار ذكرها أو التوسع في تفاصيل أحداثها أو الإشارة إليها، ذلك أنها كانت تقتصر على تلك الحياة الضنكى التي كان يعيشها هؤلاء والتي جعلتهم يتمردون على الآلهة القادة "الأنوناكو" فيما بعد.

ب . الحذف المحدد غير الصريح: فهو يكون بإغفال الفترة الزمنية المحذوفة، فلا يذكر الراوي أو يحدد الزمن الذي حذفه، ومن النماذج على هذه الصيغة ما يلي:«بعد عدة أيام، جاء نابوسيماك، فتح لي وأعطاني خبزا وماء، فقلت له: أذكرني أمام الله»(54)، فهذه المدة الزمنية المحذوفة، تظهر جليا ذلك البعد النفسي الذي عاشه "أحيقار" ، فمن شدة وطأة خيانة ابنه "نادان"، وألم الاختباء في مخبأ تحت الأرض، اختلطت عليه الأيام بحيث لم يعرف بالضبط المدة الزمنية التي زاره فيها "نابوسيماك".

2 – الحذف غير المحدد: يعمد الراوي في هذا النوع إلى القفز من وحدة زمنية إلى أخرى دون وضع روابط أو الإشارة إلى الحذف الذي يتم بقرينة زمنية معينة، مما يحقق في السرد مظهر السرعة في عرض الوقائع، والغاية من استخدام هذا النوع من الحذوف هو خلق نوع من التسلسل الترابطي بين مختلف الأحداث في الخطاب السردي الأسطوري.

ومن النماذج السردية الأسطورية التي تدل على هذا النوع من الحذوف ما جاء في أسطورة "مني السماء"، يقول الراوي: الأرض المقدسة العذراء تبرجت... من أجل السماء المقدسة... السماء الإله الرائع الجمال، غرس في الأرض العريضة ركبتيه... وسكب في رحمها بذرة الأبطال... الأشجار والمقاصب... الأرض الطرية، البقرة الخصبة تشبعت... بمني السماء الغني... وبالفرح ولدت الأرض نباتات الحياة... وبغزارة حملت الأرض هذا التاج الرائع... وجعلت الخمر والعسل يسيلان(55).

يظهر الحذف غير المحدد في هذا النموذج من خلال ثلاثة علامات دالة على وجوده (مني/ حملت/ ولدت)، الأمر الذي يدل على استبعاد فترة زمنية غير محددة وغير صريحة بل ضمنها الراوي في المقطع السردي، وهذا الحذف غير المحدد أسقط جزءا من الحكاية فأضمره الراوي(56)، وتم كشفه من خلال الضبط الدقيق للحذف، كما أتاح الحذف غير المحدد للراوي تجاوز فائض الزمن في السرد، مما جعله يرتب وحدات أسطورته في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد.

مهما يكن فالحذف يساعد على الوصول إلى فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على خط سير الأحداث، إذ ليس كل الرواة «مستعدين لترك مثل هذه الثغرات الواضحة في سير القصة، وبدلا من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر فإنهم يفضلون أن يحققوا قدرا أكبر من سلاسة الاستمرار في القصة، بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسية في القصة عن طريق إقحام لقطات من الماضي»(57).

2 – تبطيء السرد: ونجده ممثلا في كل من المشهد والوقفة الوصفية، الذين كان لهما دور كبير في بناء الأساطير، خصوصا على مستوى تعطيل حركة السرد وشله ومن ثم إبطاء وتيرته.

أ – المشهد: يعرف المشهد بأنه «أحد السرعات الرئيس للسرد عندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي، والمروي الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا)، وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة نكون أمام المشهد»(58)، فالشرط الرئيس الذي يجب أن يتوافر في المقطع السردي ليكون مشهدا هو «حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب»(59)، لتأخذ المعادلة الزمنية في المشهد الحواري شكل التوازي بحسب رمزية "جيرار جينيت": «زمن القصة = زمن السرد»(60).

من وظائف المشهد الوظيفة الدرامية التي يعمل بها الراوي على كسر رتابة السرد، من خلال قيامه بعرض الأحداث بالتفصيل؛ مما يؤدي إلى الكشف عن طبيعة الشخوص وأبعادهم النفسية والاجتماعية «وبواسطة ذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في [الرواية] فغدت قادرة على دفع [القارئ] إلى المشاركة في التفسير والتأويل»[(61)].

ويساهم المشهد الحواري في إعطاء الشخصية المجال للتعبير عن أفكارها وإبداء وجهة نظرها تجاه الأحداث التي تمر بيها مما «يبعث الحركة والحيوية في فنية القصة»[(62)].

ويتخذ المشهد الحواري أشكالا متعددة نذكر منها:

1 – الحوار مع الذات (المونولوج): يعرف قاموس السرديات المونولوج بأنه: «عرض الأفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي»[(63)]، وقد عرفه أحد النقاد بقوله: «إنه خطاب لم ينطق ولا سامع له، به تعبر الشخصية عن أشد أفكارها خفاء وعن أقربها إلى اللاوعي، وذلك قبل أن يدركها تنظيم منطقي في الحالة التي ظهرت عليها، وذلك بواسطة جمل مباشرة اختزلت –تركيبا– إلى أدنى مكوناتها على نحو موح بالعفوية المطلقة»[(64)].

وعلى هذا الأساس يبنى الحوار مع الذات بأساليب وطرائق مختلفة، يمكن للشخصية أن تخاطب ذاتها الحاضرة، أو ذاتها الغائبة الماضية، أو ذاتها بصوت مسموع، أو إلى شخصية حقيقية حاضرة ولكن مانعا ما يمنعها من التوجه إليها مباشرة كالحياء أو الخجل، فتكتفي بالحديث داخليا .

ومن ذلك ما جاء في ملحمة "جلجامش": تفحصته صاحبة الحانة عن بعد... وكانت إذ تتحدث إلى نفسها... تستعرض الأفكار في قلبها (قائلة): ... قد يكون أحد المجرمين... إلى أين يمكنه الذهاب بسلوكه هذا الطريق...وعندما رأته يقترب أوصدت صاحبة الحانة بابها [(65)].

2 – الحوار مع الآخر (الديالوج): يشكل الحوار مع الآخر أسلوبا رئيسا في بناء الأساطير في مدونة الدراسة، وقد تنوعت أساليبه وطرقه في استحضار كلام الشخوص القصصية، ومنها:

أ – الحوار المنقول (المعروض): وينقسم إلى قسمين هما:

– الحوار المنقول المباشر (الحر): في هذا النوع من الحوار تتبادل فيه شخصيتان قصصيتان أو أكثر أطراف الحديث بطريقة مباشرة وحرة، من دون تدخل من طرف الراوي، فلا يحدده بمعلنات القول، وإنما يكتفي بوضع إشارات تدل على صاحب الكلام، كوضع شرطة أو قوسين عند بداية كلام الشخصية ، وقد لا يضع الراوي قبل كلام الشخوص أي إشارة كتابية، وينقل الراوي في الحوار المباشر الحر كلام الشخوص المتحاورة بحرفيته وصيغته الزمنية من غير تدخل فيه.

وتجدر الإشارة إلى أنه في هذا النوع من الحوار يتساوى زمن السرد مع زمن القصة وهذا يعني أن مدة الحوار المشهدي في القصة توازي تماما مسافته في الكتابة.

يطالعنا الحوار المباشر الحر في الكثير من الأساطير، ففيه يضعنا الراوي وجها لوجه أمام شخوصه القصصية، وأمام أصواتهم التي يجريها على ألسنتهم، وهذا يمنح أساطيره البعد الواقعي إضافة إلى الصدق الفني الذي تتميز به.

ففي الحوارية البابلية حول العدالة الإلهية المكونة من 300 سطر موزعة على سبعة وعشرين مقطعا حواريا، يحتوي كل مقطع على أحد عشر سطرا ينقل الراوي حوارا تتبادله شخصيتان، الأولى: شخصية شكاكة ويائسة وسيئة الحظ، والشخصية الأخرى مؤمنة بالعدالة الإلهية ومتفائلة، يقول الراوي: – عليك إذن، سأطرح سؤالي! اصغ جيدا إلى حديثي أعرني للحظة انتباهك، استمع إلى كلماتي:.. جسمي منهار، واستمرار الهزال حرمني من ألوان سيمائي... أبعد عني نجاحي وزالت الكثرة من يدي... ضعفت قدرتي وانعدم وفري[...]...– إنني أزن جيدا ما أقوله، ولكن... لقد فرضت على عقلك التيه وعدم الصواب... وجعلت من حكمك الممتاز، حكما أعمى... إلى الأبد وباستمرار،

سوف يعادّ إليك... ما ترغب به... ولكن حمايتك السابقة سوف تستردها... بواسطة الصلاوات(66).

لينتهي هذا الحوار باعتراف الشخصين بأن البشر لا يمكنهم معرفة " قلب" الإله ومقاصده، وبعيد ذلك عنهم، كما هي بعيدة "أعماق السموات"، كما تعود الشخصية الشكاكة لطلب العون من الآلهة والاستعانة برعايتها وشفقتها، فيتخلى الراوي في هذه الحوارية عن السرد، ويترك المجال لشخصيته القصصية، متيحا لها حرية التعبير عما يختلج في نفسها من شكوك وأفكار، ليبرز من خلال ذلك الصراع الدرامي بين الشك والإيمان.

. الحوار المنقول غير المباشر: يسمح الراوي لشخوصه الحكائية بالكلام، فتنطق بألسنتها مستخدمة الضمير المناسب لها، دون أن يتدخل في كلامها لا بالزيادة ولا بالحذف، وينقل الراوي كلام شخوصه متبعا الطريقتين الآتيتين:

– **الطريقة الأولى**: في هذه الطريقة يستخدم الراوي صيغة فعلية للتدليل على المتحدث نحو قوله: (قال، قالت، أعلن، سمع، نادى، صرخ ...) وغيرها من الأفعال التي تأتي بصيغتي الماضي أو المضارع، وهذه الأفعال تمثل معلنات القول، يضعها الراوي قبل كلام شخوصه الحكائية.

لا يتعدى الراوي في هذا النوع من الحوار دور تقديم كلام شخوصه الحكائية، وتقتصر وظيفته على تنظيم الحوار في الأسطورة، فينقل كلام الآخرين متوخيا كشفهم من خلال أصواتهم بغية إقناع المروي له بحقيقة أسطورته، ومن ذلك ما جاء في أسطورة "فائق الحكمة":

ولكن عندما شاهد إنليل الباسل الفلك...تملكه الغضب على الايجيجو وأعلن:... نحن جميعا الأنوناكو – العظام... قررنا معا بالإجماع وأدينا قسما...كيف أمكن لبشري... النجاة من الهلاك... وكيف سلم رجل من الدمار"... ففتح آنو عند ذلك فمه وتوجه إلى انليل – الباسل قائلا:... من غير أنكي... يستطيع أن يفعل ذلك

[...]... لكن أنكي فتح فمه... وتوجه إلى الآلهة العظام بقوله:... نعم فعلت ذلك ضد إرادتكم جميعا... أنا أنقذت بشريا.(67)

يقترب هذا الحوار الذي دار بين الآلهة "الأنوناكو" كثيرا من المحادثات اليومية العادية التي يقوم بها البشر، إذ يبدو حوارا ناشئا عن رد فعل سريع يؤدي وظيفة الكشف عن طبيعة الشخوص المتحاورة وإظهار أفكارها وإبراز مواقفها وآرائها، وهذا ما يسهم إسهاما كبيرا فيما بعد في تشكل بناء الأسطورة، وقد نقل الراوي هذا الحوار دون أن يتدخل فيه مكتفيا فقط بإدارته ونقله للمروي له، بغية إعطاء البعد الواقعي لما يرويه.

- **الطريقة الأخرى**: في هذه الطريقة ينقل الراوي الحوار مستخدما معلنات القول، واصفا حالة القائل، ومفسرا وضعه النفسي، ليكون تدخله في هذا الحوار تدخلا جزئيا يسبق كلام الشخصية الحكائية، ولا يلغي استقلالية كلامها وخصوصيته؛ لأن الكلمات التي يستخدمها قبل كلام الشخوص لا تخرج الحوار من خاصية المطابقة المفترضة بين زمني القصة والسرد.

يعتمد الراوي في تدخله الوصفي . قبل نقل الحوار . جملا قصيرة وقد لا يتعدى التدخل الوصفي الكلمة الواحدة إذ يبتكر الراوي الحوار لإحداث انتقالة متناسبة في إيقاعها مع طرفي السرد، الذين يقع بينهما الحوار.

ففي أسطورة "جلجامش"، ينقل الراوي حوارا يدور بين عشتار ووالدها آنو:

لدى سماعها كل هذا... فإن عشتار غاضبة، صعدت إلى السماء... وأمام أبيها آنو أجهشت بالبكاء... سالت دموعها غزيرة أمام آنتو أمها:..." أي أبي (قالت) جلجامش أثقلني بالاتهامات... سرد على مسامعي مجموعة من المخازي... كرر المخازي واستنزل اللعنات... لكن آنو فتح فمه وباشر كلامه... متوجها إلى عشتار الأميرة... أولست أنت التي باشرت بمعاكسته... جلجامش الملك(68).

ينقل الراوي في هذا المقطع السردي حوارا بين شخصين هما "الأميرة عشتار" والإله "آنو"، فبعد أن حاولت الأميرة عشتار مغازلة الملك جلجامش وإغراءه، ورفض

"جلجامش" هذا الإغراء، مذكرا إياها بمصير عشاقها السابقين شعرت "عشتار" بحالة نفسية سيئة وأحست بالإهانة، حينذاك قررت الانتقام منه.

إن تدخل الراوي في وصف كلام الأميرة "عشتار" (غاضبة/ أجهشت بالبكاء/ سالت دموعها)، أبرز للمروي له شخصيتها الأنثوية التي تتأثر برفض الآخر "الذكر" لها.

ب – الحوار المسرّد: مثلما يمثل الحوار المنقول خرقا لنسيج سرد الراوي، تتحول لغة الراوي من ضمير الغائب أو المتكلم – حسب زاوية نظر الراوي في الأسطورة – إلى ضمير المخاطب، كذلك يمثل الحوار المسرد خرقا لسرد الراوي، لكن دون أن تتحول لغة الراوي إلى ضمير آخر (69).

وفي هذا النوع من الحوار لا يمنح الراوي الحرية لشخوصه الحكائية لتتحدث بلسانها، وتعبر عن أفكارها بلغتها الخاصة التي تعبر عن مستوى ثقافتها، وإنما يتدخل في كلامها ويسرده ضمن كلامه، فيفقد كلام الشخصية الحكائية نبرته التعبيرية والتأثيرية التي تميزه عن كلام الراوي .

لقد اعتمد الراوي في الأساطير . التي بين أيدينا . الحوار المنقول بنوعيه المباشر وغير المباشر كأسلوب رئيس في نقل ما يدور بين شخوصه الحكائية، فأفرد له مساحة واسعة، ولم يعتمد الحوار المسرّد إلا في مواضع قليلة من أساطيره، منها: «قتل وجرد وضرب خدمي وخادماتي، حتى أنه لم يحترم زوجتي التي ربته وطلب منها أن ترتكب معه أعمال زنى وفسق»(70)، يسرد هنا الراوي كلام الخائن "ندان" ليجعله ملفوظه الخاص، والهدف من تسريد كلام الشخصية ضمن كلامه هو تحقيق الاختصار والتكثيف، ففي الحوار المشهدي يتناسب زمن القصة مع زمن السرد، أما في الحوار المسرّد فيستطيع الراوي أن يبلغ المروي له بكم كبير من المعلومات في أقل ما يمكن من الكلمات، وفيه يكون زمن السرد أقل من زمن القصة نفسها، فالراوي لا ينقل ما يسمع مباشرة، إنما يخضع الكلام الذي سمعه لعملية التكثيف، فيقوم بدور الوسيط بين المروي له والشخوص الحكائية المتحاورة.

مهما يكن من أمر اختلاف أساليب الحوار، فإنها تجتمع في أداء وظيفة رئيسة، يقصد الراوي من خلالها إظهار الشخوص الحكائية، التي تظهر بدورها الحدث في نموه وتطوره إضافة إلى كونه واحدا من الأساليب والوسائل التي يستخدمها الراوي لإيهام المروي له بصدق ما يرويه فيصنعه أمام الشخوص المتحاورة وجها لوجه.

ب – الوقفة الوصفية: وهي آلية وتقنية زمنية يلجأ إليها الراوي من أجل تعطيل السرد وإبطائه فهي «وقفة يقتضيها الوصف»(71)؛ بحيث يجعل زمن القراءة أطول من زمن الحكاية(72).

تظهر الوقفة الوصفية بشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي حتما إلى توقيف تنامي الأحداث وتطورها داخل الحكاية وذلك «بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي»(73) مقابل جريانها في القصة، وفي دراسة "جيرار جينيت" "خطاب الحكاية، بحث في المنهج" أشار إلى أن الوصف لا يتعلق فقط بالموضوع الموصوف وإنما هو عبارة عن حكاية تحمل في طياتها إشارات تحليلية للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة للمنظر الموصوف فيظهر انطباعاتها وتعبيراتها ونظراتها نحو ذلك الموضوع الموصوف(74).

تظهر الوقفة الوصفية تفوّق زمن السرد على زمن القصة، إذ يكون زمن القصة صفرا وبهذا تستغرق قراءته زمنا أطول منه بكثير، حسب المعادلة الرياضية التي وضعها "جيرار جينيت": «ز ح = ن ، ز ق = 0 إذن ز ح > ز ق»(75).

تتحدد وظائف الوصف عند "جيرار جينيت" في وظيفتين أساستين، هما:

1 – الوصف التزييني: يؤدي هذا النوع من الوصف وظيفة جمالية بحتة في السرد أو ما يعرف "بالوصف من أجل الوصف، وفيه يستقصي الراوي الملامح الخارجية للشيء الموصوف (أوصافه، هيئته حجمه، لونه)(76) إلى الحد الذي تتوقف معه سيرورة الزمن عن الحركة والنمو توقفا تقتضيه رغبة الراوي في إظهار أمانته وصدقه في نقل الوقائع، ومن نماذج هذا النوع ما يلي: عيونه أربع... وآذانه أربع... وعندما يحرك شفتيه... فإن **نارا**

تتوهج... أربع آذان... نبتت له... وعيونه ذات العدد المماثل... تراقب الكون... إنه حقا الأسمى بين الآلهة... وذو القامة الأكثر علوا... ضخمة أعضاؤه [(77)].

هكذا يصف الراوي الآلهة "مردوك" في أسطورة "الإينوما إيليش"، وهذا الوصف لا معنى له في مجرى أحداث الأسطورة، ومهما بحثنا عن فكرة لاحقة تستند على هذا الوصف الخارجي، فإننا لن نجدها، فوصف الراوي للهيئة الخارجية للآلهة "مردوك" لم يقدم جديدا على مستوى الدلالة، ولكنه يقوم بإيهام المروي له بمصداقية ما يرويه الراوي.

تجدر الإشارة إلى أن عمل الراوي في الوصف التزييني أشبه ما يكون بعمل آلة التصوير التي تلتقط ما تراه مباشرة إنه يعتمد الإدراك الحسي أو الرؤية البصرية في تقديم وصف تجريدي قوامه اللغة التصويرية التي لم يحور الواقع من خلالها وإن أعطى شخوصه صفات مألوفة لدى المروي له.

2 – الوصف التفسيري (التعبيري): إذا كان الراوي في الوصف التزييني يوقف الزمن، ليقدم وصفا واقعيا، يقوم على ذكر الملامح الخارجية للشخصية الحكائية أو للفضاء المكاني الذي ستقع فيه أحداث الأسطورة، فإنه في الوصف التفسيري (التعبيري) يقدم وصفا تشكيليا، يبدع فيه صورا تمتلئ بالدلالات.

لا يقصد الراوي من الوصف تقديم المشاهد البصرية الساكنة، أو بتفاصيلها الشكلية، إنما يرسم لوحات وصفية حية تسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية لشخوصه الحكائية، وتسهم في تفسير سلوكاتها ومواقفها المختلفة في المتن الحكائي، وبذلك يمتزج الوصف بالسرد؛ لينشأ ما يسمى بـ"الوصف السردي"[(78)]، الذي لا يتوقف زمن القصة فيه، كما الوصف التزييني، وإنما يستمر ليسهم في نمو الأحداث وتطورها، يقول الراوي في بداية أسطورة "خلق البشر ودم الإله": عندما فصلت السماء عن الأرض... بعد أن كانتا مشدودتين معا بقوة... وعندما ظهرت إلى الوجود الآلهات الأمهات... وأسست الأرض واتخذت مكانها... وأعد الآلهة برنامج الكون... وبغية إعداد نظام الري... شكلوا مجرى دجلة والفرات... عند ذلك قام آن وإنليل ونينماخ... وآنكي، الآلهة الرئيسيون...

وكذلك الأنونا: الآلهة العظام الآخرون... قاموا باتخاذ أماكنهم على المنصة العالية...وعقدوا مجلسهم(79).

تتخذ أهمية الوصف السردي في أنه يشكل بداية الأسطورة وبداية نمو وتطور الأحداث في الوقت نفسه، فالراوي يجند طاقاته جميعا من أجل رسم اللوحة المكانية التي أسست لوجود البشر، فبعد أن عقد هؤلاء الآلهة اجتماعهم قرروا خلق البشر من أجل القيام بأعمال الزراعة والري.

لقد أدت الوقفة الوصفية دورا مهما في عملية سرد الأساطير، ذلك أنها أتاحت متنفسا للراوي حينما يقف للاستراحة، قاطعا السرد، مبطئا له، واصفا شيئا –جامدا كان أو حي– يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث الأسطوري، ولا ينفصل عن البنية السردية العامة للأساطير، مضيفا عليها رونقا مميزا وذلك من خلال عرض الزوايا المتعددة للصورة؛ مما يمنح للمروي له القدرة على الولوج إلى دلالات النص الأسطوري وخفاياه.

لقد سمح التمرد على خطية التسلسل التقليدي للزمن للراوي بالوقوف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي، وبهذا تحدد مدة السرد (من حيث السرعة والبطء)، عبر إقامة العلاقة بين حجم القصة وزمن سردها، ففي إبطاء السرد اعتمد الراوي تقنيتي المشهد الحواري والوقفة الوصفية، إذ امتد زمن السرد الأسطوري مقابل قصر زمن القصة، أما تسريع السرد فاعتمد على تقنيتي الحذف والتلخيص، إذ أشار الراوي إلى مدة الأحداث في إشارات زمنية صريحة حينا وتجاوز بعض الأحداث حينا آخر؛ فأسقط فترة زمنية معينة قد تطول أو تقتصر من زمن القصة بغية الإيهام بمرور الزمن، وخلق مدى زمني يستدعي وجوده في زمن القصة مقابل حذفه أو اختصاره في زمن السرد الأسطوري، وبذلك يؤدي الراوي وظيفة مزدوجة فنية ولغوية، من خلال إقناع المروي له بواقعية الأسطورة، وتحقيق بلاغة الإيجاز في الوقت نفسه؛ مما يمنح الأسطورة تماسكا في بنيتها الشكلية والفنية.

ثالثا: محور التواتر: يعرف التواتر على أنه «العلاقة بين عدد مرات وقوع الحدث وعدد المرات التي يروى لها»(80)، كما يعرف أيضا بأنه «مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية»(81)، أي مقارنة كل حدث في المتن بما يقابله من أحداث في المبنى، وتجدر الإشارة إلى أن هذا المحور لم ينل قدرا كافيا من الدراسة والتحليل من قبل منظري ونقاد السرد، ذلك أن أغلب النقاد قاربوا هذا المحور ضمن منظور أسلوبي ورأوا أن «دراسة العلاقة بين ما يتكرر على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وعلى مستوى القول (الخطاب) من جهة ثانية ليس بمعزل عن مسألة الأسلوب»(82). وهو ينقسم الى:

1 – السرد المفرد / السرد المفرد المكرر: يحمل هذا الشكل من السرد نوعين من التواتر؛ فالسرد المفرد يتناول المقارنة بين حدث واحد يروى في المتن وحدث واحد يروى في المبنى وفق المعادلة الآتية: ح 1 / ق 1. أما السرد المفرد المكرر فهو يتناول مقارنة عدة أحداث تروى في المتن مع عدة أحداث تروى في المبنى وفق المعادلة الآتية: ح ن / ق ن ، ويظهر هذا الشكل من التواتر في مختلف الأساطير، ومن ذلك ما ورد في "أسطورة: إنانا تسلم دوموزي إلى شياطين العالم السفلي": ولدى وصول إنانا إلى قصر جانزير...ضربت بقبضة – مهددة بوابة... العالم السفلي... وصرخت أمام قصر العالم السفلي... بصوت عدواني... افتح القصر يا بيتو، افتح القصر...أريد دخوله شخصيا(83).

هذا الحدث يسرد مرة واحدة في الأسطورة، فزمنه لا يأتي هنا إلا مرة واحدة، وهذا دليل على مدى قوة "إنانا" وبطشها، فهي تقرر مغادرة السماء والأرض بملء إرادتها للنزول إلى العالم السفلي، رغم خطورة هذا الأمر على حياتها ووجودها، ولأن الحدث أعطى البعد الدلالي الذي يريد الراوي إيصاله للمروي له، فإنه إذا كرر مرة أخرى صار حدثا محشوا وزائدا لا قيمة له، بل يطيل النص الأسطوري، ويخلخل بنياته الداخلية، مما يؤدي إلى تفكك معانيه؛ لذلك استغنى الراوي عن ذكره مرة أخرى.

أما السرد المفرد المكرر، والذي يأتي مرارا في المتن ومتعددا في المبنى، فهو يحقق الغاية ذاتها التي يحققها السرد المفرد، فالراوي يسرد عدة أحداث متشابهة مقابل أنها حدثت عدة مرات في المتن، فالزمن مكرر، والجدير بالذكر أن هذا النوع من التواتر ظهر جليا في الكثير من الأساطير، ومن ذلك ما جاء في أسطورة: "قصاص بستاني أنكي الذي اغتصب إنانا" التي تحكي قصة البستاني الشرير "شوكاليتودا"، حيث كان يهتم بأعمال البستنة، إلا أن الرياح والجفاف يعارضانه، فيبتدع غرس أشجار حماية تصد الرياح، وفي ظلال هذا البستان حطت "إنانا" الجميلة رحالها لترتاح، وفي عذوبة الرطوبة وفي غفلة منها والنوم يمتلكها تقدم منها البستاني وجامعها، ثم عاد إلى الطرف الآخر من بستانه، وحين استيقظت إنانا" في الصباح عرفت ما حل بها فتشت عن مغتصبها دون جدوى، ثم بدأت تنتقم محدثة الأضرار بالبلاد فمن المرة الأولى جعلت مياه البلاد كلها دماء، وفي المرة الثانية أطلقت الرياح المثيرة للعواصف الرملية ودوامات الغبار، وفي المرة الثالثة سدت طرق البلاد كلها مسببة أذى كثيرا للناس، وكان "شوكاليتودا" في كل مرة تحدث الكارثة يذهب إلى أبيه "أنكي" ليطلب النصيحة، فيكرر له نفس النصيحة:"يا بني ابق بقرب إخوتك سكان المدن... اختلط دون تردد بالرؤوس السوداء، أمثالك... ولن تجدك المرأة أبدا(84).

ولم توفق "إنانا" إلى كشفه، وتعتبر أن "الإله أنكي" يساعد المعتدي عليها ويحميه، وفي النهاية تذهب لمقابلته وتطلب منه تسليمها "المعتدي" واعدة إياه أن تحمله دون أذى إلى مقرها السماوي وهكذا يتحول البستاني "شوكاليتودا" إلى نجم في السماء، فالراوي في هذا المقطع السردي سرد عدة مرات أحداثا وقعت عدة مرات، ليشكل هذا التكرار الزمني للأحداث ملمحا بارزا ومهما في ربط النسيج السردي في النص الأسطوري الذي بدونه قد يحدث إخلال في بنية الأسطورة الفنية والموضوعية.

2 – السرد المكرر: إذا قام الراوي بسرد أحداث عدة في المبنى لحادثة واحدة وقعت في المتن فإنه بذلك يشكل ما يسمى بالسرد المكرر، وهو «أن يروى مرات لا متناهية ما

وقع مرة واحدة (ح ن / ق ن)»[85]، وقد يستخدم الراوي في عرضه لهذه الحادثة المكررة أساليب مختلفة، وفي كل مرة تظهر الحادثة محملة بدلالات وإيحاءات جديدة تساهم في بناء المعنى للنص الأسطوري، كما تقوم أيضا بربط الوحدات السردية ببعضها البعض، وقد يتعالق بهذا النمط من السرد المكرر تقنيات زمنية أخرى كالاستباق والاسترجاع الداخليين، ليتشكل التكرار الزمني وتواتر الأحداث في النص الأسطوري.

لقد كان للسرد المكرر حضورا مكثفا في الأساطير، استدعته تلك الأحداث التي كانت تستوجب بين الحين والآخر أن تعاد في النص الأسطوري، ففي أسطورة "إنانا تخضع منطقة الجبل، يقف الراوي على حادثة إهانة "الآلهة الإيبيخ" إله منطقة الجبل لإنانا وعدم احترامه لها، ناقلا هذه الصورة في ثلاثة مشاهد وبصور مختلفة، يقول: عندما اقتربت أنا إنانا من هذا البلد... لم يظهر لي أي احترام عندما اقتربت من الإيبيخ... لم يظهر لي أي احترام... لذلك ولأنه لم يظهر لي أي احترام[....] سوف أرفع يدي على هذا البلد المستفز...وسوف أعلمه كيف يهابني[86]، ويقول في موضع آخر على لسان إنانا:

عندما اقتربت من الايبيخ... لم يظهر لي أي احترام[...] وبما أنه لم يقبل قط الأرض تحت قدمي... ولم ينكس بلحيته التراب تحت قدمي... سوف أرفع يدي على هذا البلد المستفز [87].

ثم يقول في موضع آخر بعد أن تغلبت "إنانا" على الإله "الإيبيخ": أيها الجبل لقد رفعت نفسك وترفعت... وجعلت نفسك بهيا وجذابا... ثم تعاليت متساويا مع السماء... وجلست على العرش... رفضت أن تقبل الأرض تحت قدمي...وأن تنكس بلحيتك الرتاب أمامي... لهذا السبب أنا هدمتك ورميتك على الأرض[88].

تعطي هذه المقاطع السردية أبعادا زمنية ودلالية متطورة ، فبالرغم من أنها تعبر عن حادثة واحدة وهي إهانة "الإله الإيبيخ " لإنانا آلهة السماء، وعدم احترامه لها، إلا أن التعبير عنها جاء متعددا وبأساليب مختلفة، تجعل المروي له ينتبه إلى أن هذه الحادثة هي

ركيزة هذا النص الأسطوري وعماده، فكل الأحداث التي ستأتي فيما بعد ما هي إلا ارتداد لهذه الحادثة.

ومن خلال ما سبق تتضح لنا وظائف السرد المكرر في نصوص الأساطير، التي نلخصها فيما يلي:

أ – إبراز الأحداث التي تسيطر على الأسطورة، وتضخيم آثارها بواسطة العودة المتكررة لها.

ب – التذكير بالحدث وجعله حاضرا في ذهن المروي له، والإسهام في إثراء الدلالة على طريق التنويع الأسلوبي الذي يتيح أساليب تعبيرية متنوعة للحدث الواحد.

3 – السرد التكراري المتشابه: يأتي هذا النوع من التواتر السردي بشكل معاكس تماما للسرد المكرر، فالراوي يسرد مرة واحدة واحدة، في المبنى ما حدث أكثر من مرة في المتن، يعرفه "جيرار جينيت" بأنه «أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لانهائية (ح 1 / ق ن)»[89]، فمثلا إذا تردد حدث ما كثيرا، فإن الراوي يجمله في عبارة واحدة عن طريق استخدام صيغ متعددة تحدد هذا الشكل وتميزه عن غيره، ومن تلك الصيغ " كل يوم ... الأسبوع كله، دائما، فيكثفها الراوي باستخدام هذه العبارات الموجزة[90].

يتردد هذا النوع من التواتر في مختلف النصوص الأسطورية، ومن ذلك تكثيف المدة الزمنية في حديث "جلجامش" عن علاقات "إنانا/عشتار" الغرامية، إذ يعرفنا على مصير عاشقيها الراعي والبستاني، يقول: والراعي، لقد أحببت رئيس الرعاة... الذي كان يعد لك باستمرار أقراص الخبز مشوية تحت الرماد... وكان كل يوم يضحي لك بجديانه... ثم ضربته "فجأة" وحولته إلى ذئب[...] أنت أحببت إيشولانو بستاني أبيك... الذي كان يقدم لك باستمرار، قفف التمور... ويعد لك يوميا وجبة سخية[...] أنت ضربته وحولته إلى ضفدع[91].

لقد استخدم الراوي في هذا المقطع السردي عبارات (باستمرار، كل يوم، يوميا) بغية اختصار وتكثيف فترات زمنية معينة وغير محددة ربما تكون قصيرة أو طويلة، من حياة "إنانا/ عشتار" بما فيها من أفعال متشابهة ومتكررة يجب اقتصادها سرديا والمرور إلى ما بعدها لأنها لا تقدم أية إضافة لنص الأسطورة.

يكاد السرد التكراري المتشابه لا يحمل في ثناياه أحداثا جديدة أو معلومات مهمة في بناء النص الأسطوري، بل إنه شكل أبعادا دلالية في توحد الزمن وتغير أساليبه وأنماطه السردية ومن تلك الأساليب ما يظهر في حديث جلجامش مع صاحبة الحانة:

أنكيدو الذي كثيرا ما أحببته والذي اجتاز معي الكثير من التجارب... صرعه المصير المشترك الذي ينتظر جميع البشر... ستة أيام وسبعة ليلي بكيته... ورفضت دفنه... إلى أن سقطت الديدان من أنفه[92].

والملاحظ في كل هذه المقاطع السردية تكثيف الزمن السردي للنصوص الأسطورية واختزاله، فالراوي يطرح الأحداث في جمل مقتضبة ومكثفة ودالة، كما أنه يهدف من استخدام هذا السرد التكراري المتشابه إلى تكريس أوضاع ترددية مهيمنة تخلق حصارا حول شخوص الأساطير، لا يمكن فكه إلا بعد فترة –قد تطول أو تقصر– بحدث مفاجئ بقطع الحالة الترددية المستقرة، فينتقل بالشخوص إلى أفعال جديدة أو حالات ترددية أخرى مغايرة لسابقتها.

نخلص في الأخير إلى أن السرد المتواتر سواء أكان مفردا أم مفردا مكررا، أم سردا مكررا، أم سردا تكراريا متشابها يمنح للنص الأسطوري دلالات متعددة، بتعبيرات فنية وبأساليب مختلفة، فإذا سرد الحدث مرة واحدة في الأسطورة فإنه بذلك يحدد عدم ضرورة تكرار النص مرة أخرى؛ لأن ذلك سيؤدي حتما إلى الحشو والتكلف؛ مما يؤثر سلبا على دلالتها وما يريده الراوي أن يوصله إلى المروي له. وإذا سرد مرات عدة في النص، فإنه وبتكرار الزمن السردي تتكرر الصور والمشاهد والأحداث، فتشكل وظيفة دلالية تبرز علاقات السرد البنيوية وارتباطاتها فيما بينها، ذلك أنه من دون هذا التكرار قد يؤدي إلى

ظهور فجوات فنية وموضوعية في النص الأسطوري، فيفقد دلالته ومعانيه المتعددة، وإذا ما أجمل الراوي الأحداث فإّنه يكثفها ويختزلها باستخدام أساليب متعددة، وفق ما يتناسب مع السياق العام للنص الأسطوري.

الهوامش:

(1). ينظر: ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، العراق، 1998، ص 139، 140.

(2). مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 180.

(3). نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 70.

(4). المرجع نفسه ، ص 70.

(5). المرجع نفسه، ص 29.

(6). المرجع نفسه، ص 30.

(7). المرجع نفسه، ص 30.

(8). المرجع نفسه، ص 30.

(9). ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص 21.

(10). جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص140.

(11). قاسم الشواف، ديوان الأساطير؛ سومر وأكاد وآشور، ك2، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1997، ص 224.

(12). ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخران، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص 47.

(13). المرجع نفسه، ص 47.

(14). ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 2، 1993، ص 132.

(15). الديوان ، ك2، ص 70.

(16). الديوان ، ك2، ص 71.

(17). الديوان ، ك2، ص 71.

(18). الديوان، ك2، ص 71.

(19). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخران، ص 51.

(20). جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 16.

(21). ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، ص 80.

(22). الديوان، ك 4، ص 107.

(23). محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2011، ص116.

(24). عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 134 .

(25). مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 244.

(26). الديوان ، ك4، ص 107، 108.

(27). مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 248.

(28). الديوان، ك3، ص 90.

(29). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 66.

(30). الديوان، ك1، ص27، 28.

(31). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 66.

(32). محمود عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء، مصر، ط1، 1991، ص 33.

(33). مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 249.

(34). الديوان، ك3، ص 278.

(35). جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 158.

(36). ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص 86.

(37). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 83، 84.

(38). الديوان، ك4، ص 275.

(39). الديوان، ك4، ص 399.

(40). حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 137.

(41). الديوان، ك4، ص 37، 38.

(42). الديوان، ك4، ص 50.

(43). جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ص 54.

(44). ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 101، 102.

(45) . عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 137.
(46) . حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.
(47) . الديوان، ك2، ص 171.
(48) . الديوان، ك3، ص 389.
(49) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 55.
(50) . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص .
(51) . المرجع نفسه، ص 117، 118.
(52) . حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي الغربي، بيروت الدار البيضاء، لبنان . المغرب، ط1، 1990، ص 160.
(53) . الديوان، ك 2، ص 233.
(54) . الديوان، ك3، ص 391.
(55) . الديوان، ك1، ص 21.
(56) . ينظر: محمد المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.
(57) . أ. أمندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 133.
(58) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 173.
(59) . تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 49.
(60) . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.
(61) . مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 239.
(62) . محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1993، ص245.
(63) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 95.
(64) -Dujardin. Edouard , Le monologue intérieur libre, od messein. Paris, 1931, p59.
(65) . الديوان، ك4، ص 386.
(66) . الديوان، ك2، ص 453.
(67) . الديوان، ك2، ص 271، 272.
(68) . الديوان، ك4، ص 341، 342.
(69) . ينظر: عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة؛ الرجل الذي فقد ظله نموذجا، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص 219.
(70) . الديوان، ك3، ص 390.
(71) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 44.

(72). ينظر: مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص 164.

(73). أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 310.

(74). ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 112، 114.

(75). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.

(76). المرجع نفسه، ص 77.

(77). الديوان، ك2، ص 125.

(78). ينظر: عبد المجيد زراقط، الزمن وآلية السرد في رواية الظل والصدى، مجلة الموقف الأدبي، ع 353، أيلول 2000، دمشق، ص 52.

(79). الديوان، ك2، ص 91، 92.

(80). جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: إمام السيد، ص 78.

(81). محمد المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 72.

(82). ينظر: (يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 87، وينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وآخران، ص129، وينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70).

(83). الديوان، ك4، ص62.

(84). الديوان، ك1، ص 95.

(85). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 131.

(86). الديوان، ك3، ص 247.

(87). الديوان، ك3، ص 251.

(88). الديوان، ك3، ص 254، 255.

(89). جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 131.

(90). المرجع نفسه، ص 131.

(91). الديوان ، ك4، ص : 53، 54.

(92). الديوان، ك 4، ص 388.