

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل -

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب واللغة العربية



عنوان المذكرة

البنية السردية في ملحمة كلكاميش
ترجمة طه باقر

رسالة مقدمة لنيل متطلبات شهادة الماستر

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

- مروة لعربي

- أحلام عيسوس

إشراف:

- راشد شقوفي

رئيسا	د. فيصل الأحمر
مشرفا ومقررا	جامعة جيجل	د. راشد شقوفي
ممتحنا	د. :

السنة الجامعية: 2020/2019 م / 1440-1441 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



دعاء

يا رب على مسك الكلام اجعلني أحب الناس....

وعلمي الحساب لنفسي أول المقام.....

قبل أن أحاسب غيري بالأيام.....

ربي خلقتني على فطرة الإسلام.....

فاهديني راحة البال.....

وأليس ألمي رحمتك يا رحمن....

يا رب علمني التسامح أكبر مقام الإيمان

ولا تجعل كل ضعفي في الانتقام

واجعلني بالتواضع أنال الاحترام

واتركني البعيد عن الغرور فإني أخري من تراب

رباه من صفات النور غفر الذنوب

فأعطيني شجاعة الاعتذار

فمن رسولي تعلمت العفو في الزمان

فليس كل سعادتني مال جعل صدقة تنال

وأليس النجاح علمني الفشل إياه

وعلى كلمة الحق صدق المنوال

والباطل مات في حضن الشيطان

وبالختام عنون الحياة أقدار

وتبقى البسمة من الأحباب تذكر

وحر الكلام ما طاب بالذكر للرحمن

ولم ينسى أن الدنيا فناء لا نسلم إلا بخير الأعمال

شكر و تقدير



﴿رَبِّ أَوْزَنِي أَنْ أَشْكُرَ بِعَمَّتِكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ حَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَخِذْ بِنِي بِرَحْمَتِكَ فِيهِ مَبَادِكُ السَّالِحِينَ﴾
الآية - 19 :سورة النمل-

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه

والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم

الحمد لله على نعمه ظاهرة وباطنة، الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا

لإتمام هذا العمل المتواضع وبعد:

نتوجه بخالص الشكر ومحظيم الامتنان إلى الأستاذ الذي كان له فضل

الإشراف علينا: "راشد شقوفوي" مرجعنا الأول والأخير

في الصنائع والتوجيهات طيلة مراحل انجاز هذا البحث

أدام الله له الصحة والعافية...

كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان

إلى كل من أمدنا

ببذل العون والمساعدة طوال المسار الدراسي

ولو بالكلمة الطيبة



مقدمة

يعد مصطلح **السرّد** أهم مكون من مكونات النص الروائي، كما يعتبر من أولى الأدوات التي يستخدمها الروائي لتحميل النصوص بالمضامين والدلالات، وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل مكان وفي كل زمان فهو قديم النشأة قدم نشأة الإنسان، ومتطور ومستمر بتطور واستمرار الحياة البشرية، وقد كان من أكثر المصطلحات القصصية إثارةً للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة في مفهومه ومجالاته المتعددة.

يعتبر **السرّد حكياً** لا حدود له ليكون متسعا شاملا لمختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية فقد يكون بلغة شفوية أو بلغة مكتوبة، ونجده حاضرا في الأساطير والقصص والحرفات والروايات والملاحم؛ وهذه الأخيرة باعتبارها فناً **نثرياً تخييلياً** من أهم الفنون الأدبية القديمة ما جعلها تحتل الصدارة أمام الأشكال الأدبية الأخرى لأنها الوعاء الأنسب لكل المغامرات والبطولات التاريخية.

إنّ **الملحمة** تسرد مغامرات شخصيات خيالية أو واقعية وترسم شخصيات حقيقية أو تنسج حركات متخيلة مما يجعل خطابها في صميم اللاواقع، كما هو الحال في الملحمة التي سنتعرض لها بالدراسة عنوانها "ملحمة **كلكاميش**" التي تطرح قضايا أسطورية بقالب رمزي ملحمي على المستوى العربي والعالمي، وتكون حافلة بمختلف الدلالات السيميائية من صور ومخطوطات.

يجدر القول أن البنية السردية لم تتوقف عند حد استقطاب الفنون الأدبية الرسمية بل تعدتها إلى الفنون الملحمية الأسطورية، ولعلّ هذا ما حفزنا لولوج هذا العالم رغبة منا للوقوف على تخومه لأجل الكشف عن جوانب خفية لفن تغذيه روافد متعددة، وقد اخترنا لأجل ذلك نموذج "محملة **كالكاميش**" التي روتها الأجيال وتغنّت بها، فارتأينا أن نبحت عن الجوانب الفنية التي تنطوي عليها هذه الملحمة الشعرية وإظهار عناصرها المكونة معنونين بحثنا "البنية السردية في ملحمة **كالكاميس** ترجمة طه باكر".

ونظرًا لأهمية البنية السردية في الملحمة وبعبارها ليست مجرد حكاية خرافية، لها كيانها الخاص والحدود والرموز التي تزخر بها، إذ لا بد للقارئ أن يهتم بالتعرف على البنية السردية التي تتألف منها الملحمة.

ومن خلال هذا الموضوع الموسوم **البنية السردية في ملحمة كلكاميش** انبثقت عدة إشكاليات أهمها: ما هي الأدوات التي استخدمها الكاتب في نسج ملحمة؟ وما هي أهم البنيات السردية التي احتوت عليها ملحمة كلكاميش؟ وهل أمت الملحمة بجميع هذه البنيات؟ ومن خلال هذه الإشكالية الرئيسية يمكن طرح تساؤلات تتفرع عنها بالضرورة وهذه الأسئلة هي: وما هي أنواع الشخصيات المشكلة لهذه الملحمة؟ وكيف ظهرت البنية الزمنية؟ وما هي أهم الأمكنة الواردة في الملحمة؟ وما أهم أبعادها؟

ولإجابة عن هذه التساؤلات ارتأينا أن نقسم دراستنا إلى مدخل، فصلين وخاتمة.

تطرقنا في المدخل المعنون "البنية السردية بين النص الملحمي والروائي" إلى مفهوم البنية السردية، والملحمة. ووقفنا في الفصل الأول بعنوان "عناصر البنية السردية" وقف على ثلاثة مباحث؛ تناولنا في المبحث الأول "مفهوم الشخصية وأنواعها ووظائفها". وفي المبحث الثاني "مفهوم الزمن، والمفارقات الزمنية، وتقنيات زمن السرد"، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه: مفهوم المكان، أنواعه، وأبعاده.

أما الفصل الثاني بعنوان "البنية السردية في ملحمة كلكاميش" فتحدثنا عن التصميم الداخلي والخارجي للملحمة؛ وتفرع هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث؛ تطرقنا في المبحث الأول إلى الشخصيات الثانوية والرئيسة وأهم أفعالها في هذه الملحمة؛ أما المبحث الثاني فتناولنا فيه زمن الاستباق وزمن الاسترجاع، وتناولنا في المبحث الثالث الأماكن المغلقة والمفتوحة وأبعاده داخل الملحمة، أما الخاتمة فقد شملت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

ولنحاجة هذه الدراسة وحرصا على حسن سيرها اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي.

ومن أهم المصادر والمراجع التي شكلت زاد هذا البحث كان أهمها: الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي لبول ريكور، "الزمن في الرواية العربية" أطروحة دكتوراه لمهى القصاروي، بنية النص السردي لحميد الحميداني، وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمنة يوسف .

وأثناء إنجازنا لهذا البحث اعترضت سبيلنا الكثير من الحواجز المتعلقة بصعوبة الحصول على المراجع الخادمة لموضوعنا في ظل جائحة كورونا (كوفيد 19) التي شلّت عمليتنا البحثية.

وفي الأخير نجد أنه من واجبنا أن نتقدم بخالص عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل "راشد شقوفي" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه السديدة، كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقييمه وإلى كل من قدم لنا يد العون وساندنا في إنجاز هذا البحث، ونتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الطاهر بومزبر على كل التوجيهات والملاحظات الدقيقة التي قدمها لنا ومن رفع معنوياتنا في ظل كل الظروف التي واجهتنا في إتمام عملنا، فله منا فائق التقدير والاحترام، حتى تم إنجاز هذا البحث بعون الله تعالى.

مدخل

مفاهيم نظرية

قبل الولوج إلى التفصيل في قضايا البنية السردية يحسن بنا أن نقدم جملة من المفاهيم التي بدورها تساعد على كشف المنهج وإضاءة طريق البحث.

أولاً: البنية

لا يسعنا التحرك بهذا المصطلح إلى الدائرة الاصطلاحية دون التطرق إلى معناه المعجمي، على اعتبار أن التعاريف المعجمية تمثل زبدة المعنى، ويصل إلى التصنيف على مستوى سياقات حضارية وثقافية حتى يتمكن الدارس من ممارسة حقه في مقارنته لهذا المصطلح.

لغة:

ورد لفظ بنية في القرآن الكريم بكثرة على صورة الفعل (بَنَى)، والأسماء (بناء)، (بنيان)، (مبنى). قال الله تعالى: ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴾⁽¹⁾، وقال أيضاً: ﴿إِنَّمَا أَشَدُّ حَقًّا أُمُّ السَّمَاءِ بِنَاهَا﴾⁽²⁾. وتورد بعض المصادر اللغوية العربية القديمة لفظ البنية بمعانٍ مختلفة؛ ففي لسان العرب: "الْبُنْيَةُ وَالْبُنْيَةُ: مَا بَنَيْتُهُ، وَهُوَ الْبِنَى وَالْبُنَى، وَأَنْشَدَ الْفَارَسِيُّ:

عن أبي حسن: أَوْلَيْكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا الْبُنَى
وَإِنْ عَاهَدُوا أَوْفَوْا، وَإِنْ عَقَدُوا شَدَّوْا."⁽³⁾

كما قيل أن البنية هي: "الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة، وبني فلان بيتاً وبنيةً وبني مقصوراً، شُدِّد للكثرة، (...) يقال بنيةً وبنيً وبنيةً وبنيً بكسر الباء مقصور مثل جزيةً، وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة."⁽⁴⁾ والملاحظ على مادة بني في معجم لسان العرب أنها تأتي باستعمالات كثيرة، كما تختلف باختلاف الصيغ الصرفية للكلمة.

وجاء في القاموس المحيط: "الْبُنْيُ نقيض الهدم، بناه، يَبْنِيهِ، بَنِيًا، وَبِنَاءً، وَبُنْيَانًا، وَبِنِيَةً، وَبِنَايَةً، وَابْتِنَاهُ، وَبِنَاءَهُ، وَابْنَاءَهُ: الْمَبْنِيُّ جِ أبنيةً جج أبنياتٌ، وَالْبُنْيَةُ بِالضَّمِّ وَالْكَسْرِ مَا بَنَيْتُهُ ج: الْبِنَى، وَالْبُنَى، وَتَكُونُ الْبِنَايَةُ فِي الشَّرْفِ وَابْتِنَيْتُهُ: أَعْطَيْتُهُ، بِنَاءً أَوْ مَا يَبْنِي بِهِ دَارًا؛ وَبِنَاءُ الْكَلِمَةِ: لَزُومُ آخِرِهَا ضَرْبًا وَاحِدًا مِنْ سَكُونٍ أَوْ حَرَكَةٍ لَا لِعَامِلٍ."⁽⁵⁾

(1) سورة الذاريات: الآية 47.

(2) سورة النازعات: الآية 27.

(3) ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، (ج2)، مادة (ب، ن، ي)، دار الكتب العلمية-لبنان، (ط1)، 2005، ص88.

(4) نفسه، ص89.

(5) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الموريني، مادة (ب، ن، ي)، دار الكتب العلمية-لبنان، (ط3)، 2009، ص1272.

أما في المعجم الوسيط فقد ورد فيه: "بَنَى الشَّيْءَ - بَنَيْاً، وَبِنَاءً، وَبُنْيَانًا: أَقَام جِدَارَهُ وَنَحْوَهُ. يُقَالُ: بَنَى السَّفِينَةَ، وَبَنَى الْخَبَاءَ، وَاسْتَعْمَلَ مَجَازًا فِي مَعَانٍ كَثِيرَةٍ تَدُورُ حَوْلَ التَّاسِيسِ وَالتَّنْمِيَةِ، يُقَالُ: بَنَى مَجْدَهُ، وَبَنَى الرَّجَالَ قَالَ الشَّاعِرُ:

يَبْنِي الرَّجَالَ وَغَيْرَهُ يَبْنِي الثُّرَى
شَتَّانَ بَيْنَ فُرَى وَبَيْنَ رِجَالٍ⁽¹⁾.

على الرغم من الغموض الذي اكتنف هذا المصطلح فإن استعماله عند الغرب لا يبتعد عن الاستخدام العربي القديم لدلالته على التشييد والبناء والتركيب والنسج.

"تُشتقُّ كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني (structura) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام عليها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنصّ المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر."⁽²⁾

اصطلاحاً

لا يبتعد معنى كلمة (بنية) عن أصلها ومدلولها العربي القديم الذي يجيل على التشييد والبناء والتركيب؛ "ففكرة البنية التي يفهمها المؤرخون بالمعنى المزدوج للعلاقات المعمارية الساكنة لمجموعة معينة، وحركية السكون المتين لا تحتفظ بانضباطها إلا إذا كانت تحيل على تداخل متغيرات متعددة تفترض جميعها أنها يمكن أن تنخرط في سلسلة."⁽³⁾ وهذا المفهوم هو الآخر يتداخل والمفهوم اللغوي لمادة بَنَى؛ أي اعتبار البناء ذلك التراص والنسيج لبنانية ما تنهض على مجموعة من البواني التي تتعاون لتشكيل بنيتها المتكاملة لتتكيف بها الأجزاء وتكون كلاً ما سواء كان حياً أو جامداً.

وقد قدم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (Paul Ricoeur) (2005) في دراسة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو (Aristote) (323 ق.م) وصفاً للبناء فقال أن فن الشعر: "لا يتحدث عن بنية، بل عن بناء؛

⁽¹⁾ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، (ج1)، مادة (ب، ن، ي)، المكتبة الإسلامية-القاهرة، مصر، 1960، ص72.

⁽²⁾ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق-القاهرة، (ط1)، 1998، ص120.

⁽³⁾ بول ريكور: الزمان والسرد، الحكمة والسرد التاريخي، (ج1)، تر: سعيد الغانمي، ولاح رحيم، دار الكتاب الجديد-بيروت، لبنان، (ط1)،

2006، ص171.

والبناء عملية لها اتجاه ولا تكتمل إلا **بالمشاهد أو القارئ**. " (1) أي أن للقارئ أو المشاهد دوراً كبيراً، وفعالاً في إنتاج رؤية جديدة تعتبر إعادة بناء للنص الأصلي.

وقد ظهر مصطلح **بنية** في مفهومه الحديث عند **جان موكاروفسكي (Mukarovsky)** (1975م) الذي عرف **الأثر الفني** بأنه " **بنية** أي نظام من العناصر المحققة فنيًا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع فيها سيادة عنصر معين على باقي العناصر. " (2)

إن إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من متواليّة الحياة إلى متواليّة الفن- كما يرى **الشكلانيون**

الروس- هو إما أن يكون شعرياً فنياً يعتمد الخيال من صور، ومجاز، واستعارة، وإما أن يكون سردياً يقوم على الحكي والعالم الخيالي الدال، وهذا ما جعل الشكلانيين ينظرون إلى البنية داخل نص شعري واعتبارها **بنيةً شعريّةً**، وكذلك الحال بالنسبة للبنية داخل النص السردى، واعتبارها **بنيةً سرديةً**. (3)

إن نتاج الموروث الثقافي الأدبي يتكون من خلال **بنية** منبثقة عن خلفيات اجتماعية وثقافية منفتحة على بنيات نصية داخل المجتمع العربي وخارجه ولا تكون منغلقة حول ذاتها. ويقول في ذلك **معجب بن سعيد الزهراني**: "إن الكاتب العربي ينتج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية، وهذه البنية ليست بنية منغلقة على ذاتها بطبيعة الحال، إنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية فرعية داخلية (داخل المجتمع العربي)، وبنيات نصية أخرى (أجنبية)، وداخل هذه البنية النصية واللغوية الكبرى يمكننا تأطير النص العربي المكتوب-الروائي في حالتنا. " (4)

لقد استعارت **البنوية** من النظرية **الألسنية** نموذجًا يتعلق بطبيعة البنية، وتقوم هذه الفكرة على أن النص في ذاته يشكل وحدة يمكن النظر إليها بوصفها **كياناً مستقلاً**، ووحدة قابلة في ذاتها للتحليل دون الاستعانة بالخيط الخارجية.

(1) السابق، ص 89، 90.

(2) (نقلا عن: نورة بنت محمد بن ناصر المري: "البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية"، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى-المملكة العربية السعودية، 2008، ص 05.

(3) ينظر: عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب-القاهرة، (ط، 3)، 2005، ص 15، 17.

(4) معجب بن سعيد الزهراني: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، م9-الرياض، المملكة العربية السعودية، (د، ط)، 1997، ص 90.

إنّ التمييز الذي يعطي للسانيات موضوعاً متجانساً هو تمييز اللغة عن الكلام - كما نعلم - باعتبار الكلام ينتمي إلى مختلف العلوم، واللغة منحصرة في ذاتها باعتبارها قانوناً أما الكلام تنفيذاً، وهذا ما يحدد مفهوم البنية التي تعد نظاماً مجرداً، أو نسقاً خالٍ من الدلالات قابلة للعزل بالتحليل البنيوي⁽¹⁾؛ أي اعتبار النص في تحليله بنية مستقلة بذاتها ولا يمكن خرق المقومات الداخلية الفيزيقية له وقطع أي صلة تربطه بجذوره، سواء بمؤلفه أو بيئته أو عصره، واعتباره آلية صماء.

مما تطرقنا إليه سابقاً نستنتج أن البنية في المفهوم اللغوي قد تعددت بين معنى الجمع والبناء والتشييد، أما اصطلاحاً فهي نظام يقوم على عناصر متكاملة فيما بينها ولا يتحدد معنى البنية في ذاتها إلا بعلاقتها بالعناصر الأخرى، والبنيوية عموماً تسعى إلى دراسة النص من خلال توضيح المظاهر الفنية والجمالية له.

ثانياً: السرد

لغة:

السرد في لسان العرب مأخوذ من الجذر اللغوي الثلاثي سَرَدَ: "السَّرْدُ في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، سَرَدَ الحديث ونحوه يسرُّده، سَرَدًا، إذا تابعه، وفلان يسرُّد الحديث سرِّداً إذا كان جيد السِّياق له، وفي صفة كلامه صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لم يكن يسرُّد الحديث سَرِّداً، أي يتابعه ويستعجل فيه وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذرٍ منه." (2)

كما وردت لفظة "سَرَدٌ" في القاموس المحيط: "السَّرْدُ: الغرز في الأديم كالسَّرَادِ بالكسر، والثقب، كالتسريد فيهما ونسج الدرع، وسم جامع للدروع وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث، ومتابعة الصّوم، وسرد كفرح: صار يسرد صومه." (3)

(1) ينظر: بول ريكور: من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"، تر: محمد برادة، وحسان بوقرية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة، (ط1)، 2001، ص113.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (س، ر، د)، ص604.

(3) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (س، ر، د)، ص426.

وجاء في المعجم الوسيط: "سَرَدَ الشيء سَرْدًا: ثقبه، والجلد: خرزته، و-الدرع: نسجها فشكَّ طرفي كل حلقتين وسمرها، وفي التنزيل العزيز: **لَمَّا أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدَّرَ فِي السَّرْدِ**". و-الشيء: تابعه ووالاه، يقال: سرد الصوم، ويقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء جيّد السياق. (1)

إن ما يمكن استخلاصه من هذه المفاهيم اللغوية أنّ **المعاجم العربية** قد اتفقت على معنى مصطلح **السرد**، حيث أعطت الفعل "سَرَدَ" معنى **التتابع، والإجادة في اللسان والحديث.**

اصطلاحاً:

إن مصطلح **السرد** هو الآخر من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل؛ بسبب الاختلاف حول مفهومه والمجالات المتعددة التي تتنازعها. لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح **السرد** بوصفه مرادفاً لمصطلح **القص و الخطاب و الحكيم**، (2) و"يمكن القول بأنّ **السرد** يتضمن جزئياً: **القصة (Histoire)** و **الخطاب (discours)**، أما **القصة** فتشتمل دائماً على تسلسل زمني (...) والعلاقات الزمنية بين المواقف والأحداث التي تؤلف **القصة**، ليست بطبيعة الحال هي العلاقات الوحيدة الممكنة: يمكن على سبيل المثال سرد هذه المواقف والأحداث سببياً." (3)

فالسرد بمفهومه الحديث يرجع إلى **الخطاب الحكائي** باعتباره مرادفاً للقصة، و**الخطاب**، و**الحكي**، ويعرّف **سعيد يقطين الحكي** بأنّه كل "خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي، وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين وهو يعكس غالباً فكراً محدداً لشخص أو مجموعة الأشخاص بما فيها الراوي." (4) أي أنّ **السرد** لا يكون إلا **خطاباً لفظياً** يخرنا عن هذا العالم، و**الحكي** لا يخرج عن دائرة أو فضاء تسلسل الأحداث وتفاعل الشخصيات، وهذا التفرع للسرد يعدّ أحد تفرعات **البنوية الشكلانية**، كما تبلورت في دراسات العالم الاجتماعي الأنثروبولوجي **كلود ليفي ستراوس (C.levi Strauss)** (2009م)، والفيلسوف الفرنسي

(1) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (س، ر، د)، ص 312.

(2) ينظر: عبد الرّحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص 105.

(3) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات - لندن، (ط، 1)، 2003، ص 122.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي - المغرب، (ط، 4)، 2005، ص 34.

تودوروف (T.Todorov) (2017م) والناقد الأدبي جنيت (J.Jennett) (2018م) أو اللسانيات بصفة عامة. (1)

فالسرد بمرادف الحكى يتحدد تعريفه عند الناقدة والأديبة العبرية شلوميت كنعان (Shlomith Rimmon-Kenan) في كتابها **التخييل الحكائي البويطيقا-المعاصرة (Narrative Fiction)** (contemporary poetics) بقولها: "يعني السرد (narration) التّواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكى (narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه. والسرد ذو طبيعة لفظية (verbal) لنقل المرسل، كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم-الرقص-البانتوميم...)". (2) وهذا يتم عن طريق **التتابع والتوالي** عند الحكى أكثر من حدث واحد بشكل مترابط ومنسجم لينتج في النهاية أحداثاً مسرودة أو ما يسمّى سرداً.

كما نجد الفيلسوف الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) (1980م) يصرح قائلاً: "يمكن أن يُؤدّى الحكى بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أم كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد. إنّه حاضر في الأسطورة، والحرافة، والأمثلة، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الرّجاج المزوّق، والسينما والأنشوبات والمنوعات والمخادئات..." (3) إنّ هذه المقولة ترفع وتيرة الحقيقة الكاملة والشاملة باعتبار السرد فعلاً لا حدود له، يشمل جلّ الخطابات كيف ما كانت أدبية أو غير أدبية من نسيج وإبداع الإنسان أينما وُجد وحيثما كان، فتختلف تجلياته-السرد- باختلاف النظام الذي استعمل فيه، وذلك لارتباطه بأيّ نظام لساني أو غير لساني. "يمكن لأيّ إخبار أو رواية لسلسلة من الأحداث أن يسمّى قصصاً، لكن ليس كل قص يثمر سرداً، وليس كلّ سرد يصنع قصة، فالسرد حين يتحول إلى قصة، أو يدّعي أن يكون قصة يصل إلى أدبية من نوع خيالي". (4) كون السرد عملية منتظمة متماسكة، تتخذ ما يكفي من الوضوح والغنائية، والقصّ عملية آلية يومية مشتركة في تجربتنا الثقافية، لتتطور هذه العملية بشكل منتظم، متنسق، ومنسجم بما يكفي من سبك الحديث وتزويقه فيتحدد مجاله في المهارة البشرية ضمن تزويق الكلام عامة ليُنتج سرداً.

(1) ينظر: السابق، ص34، ص36

(2) نفسه، ص41.

(3) سعيد يقطين: الكلام والخبر "مقدمة السرد العربي"، المركز الثقافي العربي-المغرب، (ط،1)، 1997، ص19.

(4) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، لبنان، (ط،1)، 1994، ص106، ص107.

"يكون للسرد مفهوم أشمل وأعم؛ فاللوحة الزيتية تسرد صمت ألوانها، والشريط السينمائي يسرد أحداثه، والهاتف النقال يسرد مخزون ذاكرته الإلكترونية (...)، و هو ظاهرة حكاية ماثلة في كل شيء (الجامد والحي). فقط نحن نتلقى تلك السرد بحسب طبيعتها؛ فالعين تقرأ سرد الجمادات والمشاهد الطبيعية وغير الطبيعية (...)، والأذن تلتقط الأصوات المسرودة سواء أكانت أصوات نصوص مقروءة أم أصوات عناصر الطبيعة؛ فالحياة من حولنا أذن كتاب مفتوح على الأبدية، وهي نص يحكي وما نحن سوى عناصر مسرودة من هذا النص الشاسع." (1)

ومن هذا القول يتضح أنّ السرد يحمل دلالات مختلفة باختلاف أنواع النصوص أدبية كانت أم غير أدبية، فكل ما يُصادفُ به في الحياة اليومية يحمل سردًا خاصًا به؛ ليكون ظاهرة حكاية تتمثل كل شيء.

"لقد تراوح مصطلح السرد بين كونه خطابًا غير منجز أو قصًا أدبيًا يقوم به السارد ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها، وارتبط به مصطلح السردية الذي يعنى به: الطريقة التي تُروى بها القصة أو الخرافة فعليًا، وهي فروع الأدبية، والتي هي بحث في أدبية الأدب أو المقومات التي تجعل العمل الأدبي أدبيًا، فكانت السردية بحثًا فيما يجعل القصة أو الرواية أدبًا سرديًا، من خلال رواية سلسلة من الوقائع والأحداث بعد إقامة بعض العلاقات بينها." (2) فالسرد إذاً وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ وذلك بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي، إذ تكمن أدبية ساردها في اختيار وإتقان أسلوب إسداء هذه الحكاية، بغية إبراز طابع الاختيار والقصدية ورجاء التأثير لتتحقق الأدبية.

"وترجع أهمية السرد إلى أنه أكثر العناصر أهمية في النص الروائي وأقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه، ومن ثم فإنّ الدّراسة تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدلالات، وهذا ما جعل القارئ يتجاوز مرحلة التعرض للتلقين القائمة على الانبهار، إلى المشاركة القائمة على الفهم والقبول." (3)

من خلال ما تقدم من مفاهيم للسرد يتضح أنه مهما تعددت الآراء واختلفت في تحديد المصطلح وبيان دوره الوظيفي في النص، إلا أنها تلتقي عند محور رئيسي قائم على الترابط المتين بين مكون القص، والخطاب، والحكي، وعليه فهو -السرد- يعد الأداة المميزة للفن القصصي، ومختلف الأجناس الأدبية.

(1) عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية "سردية الخبر"، دار الألفية للنشر والتوزيع - قسنطينة، الجزائر، (ط1)، 2011، ص14.

(2) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي "المكونات والوظائف والتقنيات دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، (دط)، 2003، ص63.

(2) نورة بنت محمد بن ناصر المري: "البنية السردية في الرواية السعودية"، ص09.

ثالثاً: البنية السردية

إنّ البنية السردية بمفهومها الواسع تعتبر قرينة البنية الشعرية والبنية الدرامية في العصر الحديث قد تعرضت إلى مفاهيم مختلفة ومتنوعة؛ "فالبنية السردية عند الروائي البريطاني فورستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التّعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان، والمنطق في النصّ السردية، وعند أودين موير تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية، أو المكانية على الآخر، وعند الشكلايين تعني التّغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة، لكننا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية." (1) إنّ السردية تختصّ في اهتمامها بالخطاب السردية ضمن ما يسمّى بالأدبية؛ أي أدبية الخطاب الأدبي مقترنة بالشعريات التي تبحث ضمن الخطاب الشعري، وهذا ما أتاح لها إمكانية التّمفصل بناءً على رغبتها الخاصة في تمكّن استقلاليتها وانفتاحها على غيرها من الاختصاصات بحيث تكون هناك سرديات مغلقة وأخرى منفتحة. (2)

إذ نجد أن البنية السردية في مضمونها "تشكل المستوى العميق للخطاب وتتطلب للحصول عليها أدوات تظل شرطاً أساسياً للحصول على البنيات الأولية لأنّ هذه الأخيرة لا يمكن الحصول عليها إلا من دلالة الحكاية" (3)؛ أي أنّ الخطاب يعتبر الطريق الرئيسي من أجل الوصول للبنيات السردية لأيّ جنس أدبي الذي تتمظهر داخله علاقات انتظامية تحتاج إلى قارئ أو مستمع ليعيد بناء وحداتها الداخلية في قالب جديد.

إنّ نجاح البنية السردية يقوم "على مهارة القاصّ، لأنّ وراء الشُّخص والأشياء كاتباً يستعمل مهارته الحكائيّة ليوهنهما بإمكانية الأشياء والشُّخص والأحداث وبمنطقيتها، وهذه المهارة الحكائيّة مرتبطة أساساً بما نسميه لغة السرد." (4) فالساردُ بمخيلته الواسعة، وربطه لشريطيّ الزمان والمكان، والأحداث والشخصيات يكون قد بلغ ذروته في نسج نصّ سرديّ تبرز خيوطه من خلال مهارته الحكائيّة.

(1) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص 18.

(2) ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخير "مقدمة للسرد العربي"، ص 23، 24.

(3) محمد فخر الدين: سيرنا الشعبية "قراءة في الملحمة الأزلية العربية الخالدة، البنية السردية والمتخيل في سيرة سيف بن ذي يزن"، فضاءات للنشر والتوزيع-المغرب، (ط، 1)، 2014، ص 120.

(4) عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، ص 15.

رابعاً: الملحمة

لغة:

تعتبر الملحمة من أصعب المفاهيم تعريفاً، فمن المعاجم اللغوية التي ذكرت هذا المصطلح نجد لسان العرب الذي يورد فيه ابن منظور (630هـ) تعريفاً للملحمة: "الملحمة: الوُقْعَةُ العظيمة القتل، وقيل: موضع القتل. وَأُحْمُتُ الْقَوْمَ إِذَا قَتَلْتَهُمْ حَتَّى صَارُوا لَحْمًا. وَأُحِمُّ الرَّجُلَ إِحْمًا وَاسْتُلِحِمَ اسْتِلْحَامًا إِذَا نَشِبَ فِي الْحَرْبِ فَلَمْ يَجِدْ مَخْلَصًا، وَأَحْمَهُ غَيْرَهُ فِيهَا وَ أَحْمَهُ الْقِتَالَ (...). ويقال: الملحمة، القتال في الفتنة. ابن الأعرابي: الملحمة حين يقاطعون لحومهم بالسيوف؛ قال ابن بري: بملحمة لا يستقلُّ غرابها دفيفاً، ويمشي الذئب فيها مع النَّسْرِ." (1)

كما جاء في قاموس المحيط: "الملحمة: الوُقْعَةُ العظيمة القتلِ وَلَحْمٌ كُلُّ شَيْءٍ: نُبْهٌ. وككتفٍ، الأسدُ، كالمستلحِم، والكثيرُ لحم الجسدِ، كاللَّحِيم، والأكول اللَّحْمِ القَرِيمُ إليه، وفعلهما ككزَمَ وعِلِمَ، والبيت يُغْتَابُ فيه الناس كثيرًا، وبه فُسِّرَ: "إن الله يبيغضُ البيت اللَّحْمَ" (...). ويقال نبي الملحمة أي نبي القتال أو نبي الصَّلاح وتأليف النَّاسِ، كأنه يؤلِّف أمر الأُمَّة. والتَّحَمَ الجُرْحُ للبرء: التَّامُ، والحرب: اشتدَّت." (2)

أما المعجم الوسيط فقد أدرج مادة لَحَمَ: "لَحَمَ الشَّيْءَ-لَحْمًا: لَأَمَهُ. يقال لحم الصَّائغِ الذَّهَبِ والفضَّة. والأمر: أحكمه وأصلحه (...). والملحمة: الحرب الشَّديدة." (3)

وفي موضع آخر يتضح أن مادة لحم متداولة بين المعاجم اللغوية وبين مختلف الكتب والدراسات، فالملحمة: "الموقعة العظيمة، القتل في الحرب، تقول تلاحم القوم؛ أي تقاتلوا، كما يدل مصدرها على معنى الإحكام (...). تقول: لحم الأمر: أحكمه وألحم الشعر: نظمه فهو ملحم، والقصيد: ملحمة إذا كانت مترابطة محكمة، وقد ورد هذا المفهوم/المعنى عند أبي زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب." (4)

من خلال التعاريف السالفة الذكر يتبين أنّ كلمة "ملحمة" تستعمل للدلالة على القتال أو على معارك حربية بين أطراف متصارعة.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج8، مادة (ل، ح، م)، ص495.

(2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ج1، مادة (ل، ح، م)، ص819.

(3) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (ل، ح، م)، ص1167، 1168.

(4) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، (ج1)، مادة (ل، ح، م)، ص819.

اصطلاحًا:

تعد الملحمة "عمل قصصي له قواعد وأصول، يشاد فيه بذكر الأبطال والملوك وآلهة الوثنيين ويقوم على الخوارق والأساطير، وقد يكون شعرًا كالإلياذة عند الإغريق والشاهنامه عند الفرس وقد يكون نثرًا كسيرة عنتره".⁽¹⁾ وبالتالي فإن الملحمة لا يقتصر شكلها على تلك الأبيات الشعرية فحسب؛ بل ويشمل كذلك الفقرات النثرية التي بدورها تشكل نصاً ملحماً بطولياً بامتياز.

تعتبر الملحمة "قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق العادات والأمور، تخلط فيها الحقائق بالأساطير وتغلغل القصائد الدينية والروحية في جوانبها، فالمحمة تمثل الجوانب القومية بما تحويه من عناصر هامة في حياة الشعوب من حيث الجوانب الدينية والفكرية، والاجتماعية كما تمثل الأنظمة السياسية والاقتصادية، والحربية وما تحويه من تصوير الجهاد القوي للشعب وإبراز العناصر البطولية لدى زعمائه".⁽²⁾

وهي أيضاً "من الفنون السردية، باعتبارها قصة شعرية طويلة تعتمد أحداثها على أعمال بطولية لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وهي فن أدبي يتخذ من الحكيم أسلوباً وطريقة لتصوير الأحداث الواقعية وكثير من أحداث الملاحم تأتي خيالية، وهي تتعد عن التاريخ في كونها قصة فنية يغلب عليها الطابع الفني الممزوج بالواقع والخيال".⁽³⁾

ومن خلال هذين التعريفين يمكن القول بأنّ الملحمة تعتبر حكاية بطولية تخبر عن حركة جماعات أو شعوب، وقبائل، وهي نموذج إنساني يُقتدى به، يفعل بحياته وسلوكه ما يمكن أن يطمح المرء لتحقيقه، وهي تحوي جوانب هامة يُتخذى بها في الواقع وهي عبارة عن عناصر هامة في الحياة منها الجوانب الدينية والفكرية، والاجتماعية بالإضافة إلى الأنظمة السياسية، والاقتصادية، والحربية. كما تستخدم كلمة ملحمة للإشارة إلى كل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الرّوعة، العظمة، والجلال.

" الملحمة -من حيث أنها جنس- هي قصة بطولية تحكي شعراً تحتوي على أفعال عجيبة؛ أي على حوادث خارقة للعادة، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب؛"⁽⁴⁾ أي أن الملحمة من الأنواع الأدبية التي وظيفتها الإنسان من خلال قصة بطولية تحمل أحداثاً وأفعالاً خيالية خارقة ومحور هذه البطولة

⁽¹⁾ محفوظ كحول: فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسة هوميروس، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع-قسنطينة، (د، ط)، 2009، ص3.

⁽²⁾ جميل صدقي الزهاوي: ثورة الجحيم، ع12، السنة3، ص24.

⁽³⁾ صالح سباركية: الآداب العالمية القديمة والأوروبية، دار قانة للنشر والتوزيع-الجزائر، باتنة، (ط، 2)، 2012، ص06.

⁽⁴⁾ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نخبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة، (د، ط)، 2003، ص122.

والأحداث الخارقة أشخاص أسطوريون يخلطون فيها بين الخيال والحقيقة، فهي "لم تزدهر إلا في عهود الشعوب الفطرية حيث كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة، وبين الحكاية والتاريخ، بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع، على أن الخيال الجامح كان يعيش في وفاق تام مع العقل لذلك العهد؛" (1) أي أنّ بداية تطور الملحمة يعود إلى الشعوب الفطرية حيث كانوا يهتمون بالخيال على حساب الواقع، فكانت معظم بطولاتهم خيالية تكاد تخلو من الواقع، وكانوا يخلطون الأساطير بالخرافات.

وباعتبار الملحمة جنساً أدبياً نشأ أول مرة مع اليونان وبعد ذلك انتقل إلى الأدب اللاتيني وذلك نتيجة لما يسمّى المحاكاة، فمن خلال الملحمة اليونانية ظهرت ما تسمى ملحمة الإنياذة* وذلك على يد الشاعر اللاتيني فرجيل، ثم نشأت الملحمة الدينية على يد الشاعر الإيطالي دانتي فقدم ما يسمّى ملحمة الكوميديا الإلهية. (3)

"الملحمة هي قصيدة عن الماضي المطلق (أي الماضي القومي البطولي) تستند إلى الأسطورة القومية التي تشكل نواتها. وينقطع العالم الملحمي عن الزمن الحاضر، (أي عن زمن الشاعر) بواسطة الزمن الملحمي المطلق (زمن الأسطورة)، واستناد الملحمة في جوهرها إلى الأسطورة يبعدها عن فهم الواقع بتفصيلاته ومحاولة تقويمه." (4)

ومعنى هذا أن الأسطورة تدخل في نسيج الملحمة، ولكن لا تتداخل الملحمة مع الأسطورة، فالملحمة شيء والأسطورة شيء آخر حيث أنّ الفرق الجوهرى بين الأسطورة والملحمة هو أنّ أبطال الأسطورة من الآلهة، أما أبطال الملحمة فهم من البشر.

كما يعرف عبد الرحيم الكردي الملحمة بقوله: "الملحمة قصيدة طويلة تحكي الوقائع البطولية أو المعارك الحربية التي خاضها شعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وتستخدم الملحمة الخيال الممغن في الغرابة وأساليب الإثارة الحماسية في تصوير بطل واحد أو مجموعة من الأبطال الذين حققوا هذا النصر لشعبهم." (5) أي أنّ الملحمة عبارة عن حكاية بطولية تخبر عن حركة جماعات أو حركة الشعوب وحركة القبائل وغالبًا تقصّ أحداثاً

(1) السابق، ص122.

* الإنياذة: هي ملحمة شعرية كتبها الشاعر فرجيل في نهاية القرن الأول قبل الميلاد باللغة اللاتينية، وهي تصف الحياة الأسطورية لأينياس الطروادي، وتتألف من 12 مجلد.

(3) ينظر: عبده الراجحي: محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية-بيروت، لبنان، (ط، 2)، 1428هـ-2007م، ص27.

(4) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية نموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، (ط، 1)، 2006، ص28.

(5) عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب-القاهرة، (د، ط)، 1420هـ، 2004م، ص138.

وقعت في بداية تاريخ شعب من الشعوب، وهي نموذج إنساني يُحتذى به، بفعل حياته وسلوكه ما يمكن أن نطمح جميعًا إلى تحقيقه.

ومع انتشار الملاحم بين الشعوب القديمة واستقلالها جنسًا أدبيًا له خصائصه وصفاته التي تميزه عن سائر الأجناس الأخرى، أصبح هناك ما يسمى بالراوي الملحمي أو الأسلوب الملحمي، بالإضافة إلى البطل الملحمي وهذا ما جعلها تتميز عن الراوي التاريخي أو الأسلوب الغنائي وكذلك ميزها عن البطل الأسطوري والتراجيدي. (1)

نُخلص إلى القول بأن الملحمة تعدّ من أقدم الأنواع الشعرية وأعرقها منذ أقدم العصور عند الأمم القديمة، وهي شعر تاريخ البطولات الأسطورية، والحربية عند الأمم لأنّ الشعوب البدائية عاشت في جو مشحون، ولا بد أن يكون للملحمة صدى واسع في تاريخ أمة أو حياة شعب .

(1) ينظر: السابق، ص 138.

الفصل الأول

عناصر البنية السردية

تمثل الشخصية نبض النص والحركة التي تجري في شرايينه، وهي الأكثر أهمية والأكثر إثارة للجدل؛ باعتبارها مكوناً سردياً هاماً وقد تعددت الكتابات حولها، وذهب النقاد مذاهب متباينة بخصوص بنيتها وفعاليتها في الخطاب السردى. وقد عالج المبحث الأول- في دراسة نظرية- تقديم الشخصية، تناول مفهوم الشخصية لغةً واصطلاحاً. كما تعرض لأنواع الشخصية الرئيسة منها والثانوية، وتناول وظائف الشخصية.

المبحث الأول: الشخصية

المطلب الأول: مفهوم الشخصية

إن الشخصية تمثل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، فهي بمثابة عمود العمل السردى، والأساس الذي يرتكز عليه؛ لا يمكن تصور أي عمل أدبي بمختلف أجناسه بلا شخصيات تدير أحداثه، ومن المفاهيم التي قُدمت للشخصية من الناحية اللغوية والاصطلاحية ما يلي:

لغة:

لقد تعددت مفاهيم الشخصية بتعدد المعاجم اللغوية، فنجد في لسان العرب "الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص، وشُخُوصٌ، وشِخَاصٌ (...) والشخصُ: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخاص، و كل شيء رأيت جُسمانهُ، فقد رأيت شخصه، الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات، فاستعير لها لفظ الشخص" (1).

وقد جاء في القاموس المحيط: "سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، ج: أشْخَصُ، وشُخُوصٌ، وأشْخَاصٌ، وشَخَصَ كمنع شخوصاً: ارتفع بصره: فتح عينيه، بصره رفعه من بلدٍ إلى بلد، ذهب وسار في ارتفاع (...) الكلمة من الفم: ارتفعت نحو الحنك الأعلى، وربما كان ذلك خلقة أن يشخَصَ بصوته فلا يقدر على خفضه، وشخَصَ به كعني: أتاه أمرٌ أقلقهُ وأزعجه" (2).

(1) ابن منظور: لسان العرب، (ج.4)، مادة (ش،خ،ص)، ص 493.

(2) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة(ش،خ،ص)، ص 643.

وقد وردت مادة شَخَصَ في المعجم الوسيط: "شَخَصَ الشيء شُخوصًا: ارتفع وبدا من بعيد، والسهم جاوز الهدف من أعلاه، وفي التنزيل العزيز: ﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾، والشخصية صفات تميز الشخص من غيره، يقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة، وإرادة، وكيان مستقل".⁽¹⁾

نستنتج مما سبق أن لفظة شخص تطلق على كل ذات بغض النظر عن الجنس ذكرًا كان أم أنثى فكل من رأيت شكله أو جسمه قد رأيت شخصه، فمفهوم الشخصية عموماً مرتبط بالإنسان، وما يتميز به من صفات جسمية، ونفسية وغيرها، وفضل هذه الصفات يتميز كل شخص عن غيره من الأشخاص.

اصطلاحاً:

تعددت تعريفات الشخصية نظرًا لأهميتها الكبيرة في الدراسات والتطورات التي تشهدها الساحة الإبداعية الفنية والنقدية؛ تعرف من الناحية الاصطلاحية بأنها المحرك الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل السردية.

ربط أرسطو (ت323ق.م) مفهوم الشخصية بمفهوم الحدث فحده يقول: "يمكن أن توجد حكايات رمزية (fables) دون طباع ولكن لا توجد طباع بلا حكاية رمزية، ولقد استعيدت هذه النظرية على يد منظرين كلاسيكيين من أمثال فوسسيوس (Vossius)، وفيما بعد، بعد أن كانت الشخصية مجرد اسم فاعل للحدث، اتخذت قواماً نفسياً، وأصبحت فرداً (شخصاً)، وباختصار صارت كائناً ممتلئاً التكوين (...). وقد كوّنت الشخصية عن كونها تابعاً للحدث وجسدت مباشرة جوهراً نفسياً".⁽²⁾ من خلال هذا المفهوم نجد بأن تعريف الشخصية يكون بحسب مشاركتها في دائرة الحدث باعتبارها المحور العام الرئيسي الذي يتكفل بإبراز الحدث، إذ تعد أداة بمقتضاها يستطيع الروائي بصفة محكمة، إبراز الحدث ودوام سيرورته "فالشخصية القصصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، ولا يجوز الفصل بينها وبين الحدث لأن الشخصية هي من تقوم بهذه الأحداث، وقد أكد كثيرون على هذه الصلة يقول الدكتور رشاد رشدي: "من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل".⁽³⁾

(1) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة(ش،خ،ص)، ص 475.

(2) ر. بارت وآخرون: شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة - دمشق، 2010، ص 31.

(3) نقلاً عن: شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ب)، (د ط)،

كما يذهب كل من الناقد والأديب **توماشفسكي** (Boris Tomashevsky) (ت1957م) والكاتب والأديب الروسي **فيكتور شكولوفسكي** (Viktor Shklovsky) (ت1984م) إلى أن "الشخصيات عنصر قصصي ثانوي تبرر وجوده الأعمال، فيقول توماشفسكي: "إن البطل هو عادة الخيط الرابط للأحداث". ويقول أيضا: يقوم الأشخاص بدور الأعمدة الحية التي تركز عليها مختلف الدوافع". ويقول **شكولوفسكي**: "جيل بلاس ليس إنساناً هو الخيط الذي يربط بين حلقات القصة".⁽¹⁾ فالأشخاص ليسوا حقيقيين بل هم عناصر وركائز يُلجأ إليها في العمل السردى من أجل الربط بين عناصره ووحداته، وإيضاح وتمييز مختلف الأعمال والأحداث التي تتشكل داخل النص السردى.

نجح **توماشفسكي** في جعل الشخصيات جزءاً متكاملًا في السرد؛ إذ أنه يوحي بأن الشخصية ما هي إلا فتات لفظي (المظهر المادي، الأفكار، التعابير، المشاعر) وُجد على نحو متراخٍ بواسطة اسم علم، وعلى الرغم من أنه لم يوجد هذه النظرة فإنه ساعد على انتشارها. وهذا يعني أن الشخصية عند **توماشفسكي** تحتل مكانة مهمة في بنية أي عمل سردى؛ فهي وسيلة الراوي للتعبير عن رؤيته ومشاعره، و بمثابة الطاقة الدافعة التي تدور حولها كل عناصر السرد.⁽²⁾

وباعتبار الشخصية الركيزة الكبرى والعالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس ومختلف المشاعر والأحاسيس فهي منبع السلوك الدرامي داخل العمل السردى، فبهذا المفهوم تعد فعلاً أو حدثاً ثم وظيفة أو موضوعاً، وهي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، لتكون أداة السرد والعرض.⁽³⁾

أما بالنسبة للمؤرخ الأدبي الأمريكي **جيرالد برانس** (Jerard Prince) (2016م) فيعرف الشخصية في قوله: "الشخصية كائن له سمات إنسانية ومنخرطة في أفعال إنسانية "ممثل" له صفات إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية (طبقاً لدرجة بروزها النصي) ديناميكية (حركية عندما يطرأ عليها التبدل)، أو استاتيكية (ساكنة، عندما لا تكون قابلة للتغير)، متسقة (عندما لا تتناقض صفاتها مع أفعالها)، أو غير متسقة، مسطحة (plat) (بسيطة ذات بعدين قليلة السمات يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة) أو مستديرة (Rond)

⁽¹⁾ نقلاً عن: عامر الحلواني: "مناهج تحليل النص السردى"، إعداد: زعيم الليل، نظام التعلم الإلكتروني والتعليم عن بعد، جامعة الملك فيصل، الفصل الدراسي الثاني، 1437/1436، ص 11.

⁽²⁾ بتصرف: والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة- الإسكندرية، (د ط)، 1998، ص 155.

⁽³⁾ ينظر: عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، (د ط)، 1990، ص 67.

(معقدة ذات أبعاد مختلفة قادرة على إثارة الدهشة بسلوكها)⁽¹⁾؛ أي أن الشخصية تتمثل في مجموعة من الأفعال تكون من طرف إنسان ما يتميز بعدة صفات، فهي من حيث دورها تنقسم إلى شخصية رئيسية تكون ثابتة متواجدة في المتن وتعتبر مركز العمل السردية، وشخصية ثانوية قد تكون متغيرة، وتعتبر عاملاً مساعداً تستخدم لربط الأحداث، بالإضافة إلى أنها تنقسم إلى شخصية مسطحة ومستديرة كونها ثابتة أو قابلة للتغيير في أي وقت.

إن كل شخصية من شخصيات العمل السردية تشترك في رواية الحدث الواحد فهي تؤدي دورين مختلفين في الوقت ذاته، (دور الأنا ودور الآخر)، وذلك بصورة جلية، كما أن تقسيم هذين الدورين بالنسبة للشخصية يكون تقسيماً متفاوتاً غير متزن بالنسبة لدور كل من الأنا والآخر، وذلك حين يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من شخصية واحدة.⁽²⁾

"عرف مفهوم الشخصية الروائية تطوراً ملحوظاً بمجيء غريماس الذي اعتمد على التحليلين الذين قاما بهما كل من بروب وبعده بعشرين سنة إتيان سوريو ليؤسس غريماس أول نظام عاملي للشخصيات وهي محاولة لإقامة تناسب بينهما، ومن جهة أخرى أراد أن يوجد القرابة بين جدول الأدوار عندهما والوظائف في اللغة"⁽³⁾؛ أي أن غريماس حاول أن يطور مفهوم الشخصية الروائية، وذلك بإيجاد أول نظام عاملي للشخصيات من خلال توضيح مواضع القرابة، والشراكة بين هذه الشخصيات، وذلك اعتماداً على الأدوار التي تقوم بها.

ويجد أغلب النقاد يطلقون مصطلح البطل على الشخصية وهم يقصدون بالبطل الشخصية الرئيسية التي تعتبر الركيزة الأساسية في أي عمل سردي، كما تحدث أحمد منور عن الشخصية وربطها بالبطل الذي يستحوذ على اهتمام الراوي أو القاص ويعتبر العنصر الرئيسي، ويحتل المكانة المرموقة داخل النص السردية وهي التي تعمل على جذب كل العناصر الأخرى في هذا النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية، أو ثانوية متغيرة، ولكن المهم أنها تمثل أساس، ومحور النص السردية أو الروائي.⁽⁴⁾

(1) جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص 30.

(2) ينظر: صلاح صالح: سرد الآخر، والأنا الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي- المغرب (ط1)، 2003، ص 69، 70.

(3) فيصل نوي: "سيمولوجية الشخصيات الروائية في رواية إلهة الشدائد لياسمينه خضرا"، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج

لخضر- باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2014/2015، ص 33.

(4) نقلا عن: انظر: السابق، ص 30.

يقول **سمير الفيصل**: "الشخصية داخل المجتمع الروائي في حين أقصد بالشخص: الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع؛ أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش، ويفكر، ولقد خلقت لغة الروائي: الشخصية الروائية بوساطة الخيال، مما جعلها مفهوماً تخيالياً، لسانياً، فهو تخيلي لأن الشخصية تخلق بوساطة الخيال الإبداعي، وهو لساني لأن اللغة هي التي تجسد الشخصية المبدعة، وقد حددت هذا المفهوم التخيلي اللساني لأنه أساس الإجراءات النقدية المعتمدة في تحليل بناء الشخصية الروائية".⁽¹⁾

وهذا يعني أن الشخصية تكون من **مخيلة** الروائي، والشيء الرئيسي و المركز الذي يبرز هذه الشخصية هي **اللغة**، فهذه الأخيرة هي السبيل الوحيد لمعرفة الأحداث، وأدوار هذه الشخصيات؛ إذا فالشخصية تخلق بوساطة الخيال ويجسدها اللسان.

من خلال هذه التعريفات نلاحظ أن مفهوم الشخصية قد تطور مع مرور الزمن، فهناك من نظر إليها على أنها مسألة لسانية، وهناك من اعتبر **البطل** هو نفسه الشخصية، وهناك من يراها مجموعة من العوامل، وبالرغم من اختلاف هذه التعريفات تبقى الشخصية هي العمود الفقري الذي يقوم عليه العمل الروائي وروحها فبدونها تتوقف الحركة والسرد.

المطلب الثاني: أنواع الشخصيات

تعتبر الشخصية محور الرواية بحيث تبت فيها الروح من خلال الحركة، وتجعل القارئ يتعاطف معها، قسمت الشخصية عموماً إلى عدة تقسيمات، فهناك من يقول بأنها نوعان (ثابتة، ومتحركة) وهناك من يقسمها إلى (مركبة، وبسيطة) ومنهم من يقسمها إلى (رئيسية، مساعدة، معارضة، ثانوية) وهذه التقسيمات تختلف باختلاف الدارسين والنقاد، ويمكن تقسيمها إلى رئيسية، وثانوية بحسب مشاركتها في الأحداث و هي كالتالي:

أولاً: الشخصية الرئيسية

تعتبر **المركز والمحور** الذي تدور حوله الأحداث، وهي التي تقود الفعل وتدفعه للأمام "فهي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي".⁽²⁾

⁽¹⁾ سميير الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا- مقاربات نقدية- من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د ط)، 2003، ص 132.

⁽²⁾ شريط أحمد شريط: "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة"، ص 31.

فهي نموذج يجسده الروائي من خلال الدور الذي تلعبه الشخصية، التي تتمتع بصفات مركزية مثل الحرية داخل النص، والاستقلالية في الرأي، و"تكون هذه الشخصية -الرئيسية- قوية ذات فاعلية، كما يمنحها القاص حرية ويجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يحتفي هو بعيداً يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفائها وسط المحيط الاجتماعي، أو السياسي الذي رمى بها فيه".⁽¹⁾ وبالتالي هي المحرك الذي يحرك الأحداث داخل النص ويعطيه الحيوية "وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي؛ لذلك فهي صعبة البناء وطريقها مخوف بالمخاطر".⁽²⁾

ولكن بعد كل هذا فالشخصية الرئيسية "تبقى هي المسيطرة على الحدث الروائي والمتميزة في حركة تغييرها على مستوى الحدث بعكس الشخصية الثانوية التي لا تتغير في ظل الظروف المحيطة بالشخصية الرئيسية، وإنما يقتصر دورها فقط على إضفاء اللون المحلي للقصة"⁽³⁾؛ إذًا فمنها تبدأ الأحداث، وبها تحل العقدة، ووظيفتها الأساسية تجسيد الأحداث، وإضفاء اللون القصصي باعتبارها بؤرة الإحساس.

وهذه الشخصية "تنهض بمهمة رئيسية في الخطاب الروائي؛ إذ تساعد المتلقي على فهم طبيعة الخطاب، وهذا بدوره يتحقق لكونها تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي، فعليها نعتمد حين نبي توقعاتنا ورغباتنا التي من شأنها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا".⁽⁴⁾ لذلك تكون محورية في الخطاب الروائي إذ تهيمن على الأحداث، والأزمة والأمكنة، وتتفاعل معها لتشكيل بناءً درامياً قصصياً متكاملًا "ومن ثم تنهض قيمة معظم الروايات وما تحدثه من تأثير فعال، على مدى مقدرة الشخصيات الرئيسية في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديمًا حيويًا"⁽⁵⁾، وهذه الأهمية هي التي تمنحها القدرة على اجتذاب القارئ وهذا المعيار يخص الشخصية في ذاتها، وفي هويتها النفسية، فالشخصية الرئيسية هي التي تستأثر دائما اهتمام السارد حين

⁽¹⁾ شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 31، 32.

⁽²⁾ نفسه، ص 32.

⁽³⁾ شرحيل إبراهيم أحمد المحاسنة: "بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة"، رسالة دكتوراه، عماد الدراسات العليا، جامعة مؤنه، 2007، ص 214.

⁽⁴⁾ ونام رشيد عبد الحميد ديب: "ثقافات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين"، عماد الدراسات العليا، كلية الآداب، مذكرة ماجستير، الجامعة الإسلامية - غزة، 1431 هـ - 2010 م، ص 128.

⁽⁵⁾ نقلا عن: السابق، ص 128.

بمنحها حضوراً مكثفًا، وتحظى بمكانة موفقة و هذا ما يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى، وليس السارد فقط، "فتلك الشخصيات يقدمها النص بتعضيلات تمكن من رسم صورة لها".⁽¹⁾

كما أن الشخصية الرئيسية "هي التي تدور حولها الأحداث أو بها الأحداث (...). فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها، ومن ثمة إبراز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها".⁽²⁾ إذا فالعمل الروائي يتوقف اهتمامه الأكبر على الشخصية المركزية أو المحورية باعتبارها شخصية معقدة، متغيرة، ديناميكية، كما تكون غامضة، لها القدرة على الإقناع، فتقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكى تستطيع التأثير في المتلقي ليتفاعل معها ويعيش الأحداث الحكائية.

ثانيا: الشخصية الثانوية

هي المساعد الرئيسي للشخصية الرئيسية "ولا يمكن لأي رواية أن تخلو منها فأهميتها كأهمية الملح للطعام، وغالبا ما تكون غير نامية تسير ضمن مستوى واحد لا تتعداه، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل سلوكها، وإما تتبع لها تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"⁽³⁾؛ إذا فدور هذه الشخصية يتمثل في إبراز الشخصية الرئيسية ومساعدتها، وقد أكد عبد المالك مرتاض ارتباط الشخصية الثانوية بالرئيسية، واستحالة فصلها عنها في قوله: "لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية التي ما كان لها أن تكون هي أيضا لولا الشخصيات عديمة الاعتبار فكما أن الفقراء يصنعون مجد الأغنياء فكأن الأمر كذلك هنا".⁽⁴⁾

إذ أن وجودها أساسي لتكتمل الأحداث، ودورها هو تصعيد الأحداث وصنع الحكمة الروائية ولا تقل أهمية عن الشخصية الرئيسية "فهي تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية".⁽⁵⁾ وبالتالي فلها دور كبير في سير الأحداث وتواليها، فتكون متأثرة بالشخصية الرئيسية وتساعد في مهمتها من خلال إبراز الحدث؛ "فالشخصية الثانوية لها أهمية لا تنكر في العمل الروائي ونلاحظها

(1) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، (د ط) 1998، ص 79.

(2) عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، (ط1)، 2008، ص 135.

(3) شرحيل إبراهيم أحمد المحاسنة: "بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية"، ص 223.

(4) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، (د ط)، ص 133.

(5) شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص 32.

أيضا تساعد على خلق الصراع وإثارة الحيوية يقول باسم عبد الحميد: "إن الشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيويته، ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته وإن تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتم إلا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه".⁽¹⁾

يرى الناقد والأديب الأمريكي روجرب هنكل (Roger B. Henkle): "أن المسافة قائمة بين الشخصيات الثانوية والرئيسية إذ برز من بينها ما يسمى بشخصية الند أو البطل الضد الذي ينافس الشخصية الرئيسية، ويكون أداة لكشف جوانبها، وثمة تفاعل حيوي بين هذه النوعيات جميعا فقضايا الرواية تتحدد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية".⁽²⁾ فهي تقوم بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، وقد تكون صديقة لها، أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد الروائي بين الفينة والأخرى وقد تقوم بدور فني تكميلي مساعد للبطل أو معين له، حيث يقول أحمد بكر: "هناك شخصيات هامشية يقصد من وجودها مجرد الدور الذي تؤديه مكتملة الحدث الرئيس في المقامة، حيث لا ينشغل النص بتقديم تفاصيل عنها إلا بالقدر الذي يتطلبه دورها في سير الحدث".⁽³⁾

ولهذا لا يجب التقليل من شأن الشخصية الثانوية في النص الروائي لأن لها دوراً بارزاً وفعالاً في تقوية حيوية الرواية وإن كانت أقل أثراً من الشخصية الرئيسية فهي التي تمنحها الحيوية وتساهم في تطوير الأحداث.

المطلب الثاني: وظائف الشخصيات

تعتبر الشخصية مكوناً أساسياً في كل عمل سردي، إذ لا يمكن النظر إليها على أساس أنها كائن مادي له وجود حقيقي في النص وإنما على أساس ما تقوم به من تحركات تقودها إلى إنجاز عمل معين، ويكون حضورها بموجب وظيفة تؤديها، فلا بد هنا من الإشارة إلى فلاديمير بروب (Vladimir Propp) أحد أعلام الاتجاه الجديد في النقد الأدبي الذي "اعتمد على الوظائف في دراسته للقصة بصفة عامة، ولتحديد الشخصيات بصفة خاصة فهو يرى أن الشخصية تحدد بالوظيفة التي تسند إليها وليس بصفاتها (...). وأن الثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي يقوم بها الأبطال، والعناصر المتغيرة هي أسماء وأوصاف الشخصيات"⁽⁴⁾ فالأفعال

(1) نقلا عن: شرحيل إبراهيم أمد المحاسنة: "بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية"، ص 229.

(2) وثام رشيد عبد الحميد ذيب: تقنيات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين، ص 141.

(3) نقلا عن: أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، ص 79.

(4) فيصل نوي: "سيمولوجية الشخصيات الروائية في رواية إلهة الشدائد لياسمينه خضرا"، ص 31.

أو **الوظائف** في الرواية ترتبط مباشرة بالشخص "ولقد أولت الدراسات الحديثة أهمية خاصة لما يعرف **بالشخصية القصصية** نظرا للدور الأساسي الذي تلعبه في أداء الفعل القصصي".⁽¹⁾

ويمكن **للشخصية الروائية** أن تؤدي **وظائف** متنوعة في العالم الروائي الخيالي الذي يخلقه الروائي، وبما أن الرواية تركز على الإنسان وقضاياها فمن الطبيعي أن تكون الشخصيات هي محور المعاني الإنسانية، فهي ترتبط "بمجموعات من **الوظائف** التي تشكل ميادين الفعل بالنسبة لمن يؤدي كل واحد منها. يضفي مفهوم ميادين الفعل هذا مبدأً تركيبياً جديداً على توزيع الوظائف، إذ تقترن العديد من الوظائف معاً في ميادين معينة، وهذه الميادين تتفق بدورها مع من يؤدي كل واحد منها؛ إنها ميادين فعل يمكن أن يتوفر حل لمشكلة توزيع الوظائف على مستوى المشكلة المتعلقة بتوزيع ميادين الفعل بين الشخصيات"⁽²⁾؛ حيث أن الشخصية تؤدي أدواراً عديدة في عرض أحداث الرواية وتكاملها وتأسيسها، إذ أن الشخصيات تبين **مضمون الرواية** والهدف الذي يسعى إليه الكاتب، كما أنها تعبر عن **مواقف الكاتب** من قضايا المجتمع والحياة عامة بالإضافة لأفكاره ومبادئه.

تمثل **الشخصية** عمود الرواية ومركزها فلا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، فالرواية من أقدم الفنون النثرية التي تمثل مشاكل الإنسان المعاصر، ففيها يكون وعاء كل المتناقضات والبداهيات التي تعيشها شخص الرواية (...). فشخص الرواية بين الحقيقة والتمثيل بالنسبة للإنسان الحقيقي مسافة الظل، وأي شخصية روائية في البناء الروائي يكون حضورها بموجب وظيفة تؤديها ومن أهم هذه الوظائف:

• فاعل الحدث:

الحدث والشخصية عنصران ملتزمان مكملان لبعضهما يحرك كل منهما الآخر، فالشخصية تقوم بتجسيد الحدث ليتحقق وجودها في البناء الروائي فتفاعل معه، وبالتالي تتحرك وفق هذا الحدث، وهو منوط بالشخصية لبيان ملامحها الباطنية، فالحدث للشخصية مثل الريح عندما تحركها أو تخضع لها، ويمكن اختزال الشخصية إلى ست وظائف للحدث وهي: **(قائد الحركة، المعارض، والموضوع المرغوب فيه، والمرسل إليه، المساعد، والمحكم)** وهذه الوظائف تشكل بناء الشخصية، وبيان ملامحها. فبما أن **الحدث** في الرواية هو تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية الموجودة في أثر معين فإن الشخصيات الرئيسية تقوم بتجسيد هذه القوى أو

⁽¹⁾ زهير بارش: "الدرس السرد في الخطاب النقدي العربي المعاصر - مقارنة تحليلية في نموذج سعيد يقطين"، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس - الجزائر، (د ت)، ص 23.

⁽²⁾ بول ريكور: الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة - طرابلس، (ط1)، 2006، ص 73.

تكون مهمتها الخضوع لها أو أن تثبت فيها الحياة؛ إذ يمكن اختزالها في ست وظائف رئيسية، وليس بالضرورة أن تتجسد هذه الوظائف جميعها دائماً في الشخصيات.

• عنصر تجميلي:

إن الروائي يحتاج إلى أدوات لبيان نص أقرب إلى الإقناع وملامسة الحياة الفيزيائية، فلا بد له أن يدخل عناصر تزيينية على عمله المتخيل، وأن يكون غالباً خالياً من الثغرات فيأتي بشخصيات مهمتها الأولى هو تزويق النص أو تجميل النص، ولا يمتلك أية دلالة خاصة، فمن النادر أن تخلو الرواية من شخصيات عديمة الفائدة بالنسبة للحدث، وهذه الشخصيات على الرغم من أنها عديمة الفائدة ولا وجود لها على المستوى الفني، إلا أنها تحتفظ بوظيفة تزويق المهمة، لأنها تتيح للروائي رسم لوحة جميلة ويقدم في نفس الوقت فكرة عن فنه.

• علم النفس:

يمثل علم النفس الدراسة المباشرة للحياة الباطنية في ذاتها، وملاحظة الوقائع العضوية للتوصل إلى معرفة الحياة النفسية وعلى هذا الأساس فكل شخصية في الرواية لها نفسية تنطلق منها سلوكياتها، وهناك شخصية لها سلوك لا يمكن تفسيره إلا بالرجوع إلى الحياة الباطنية، والأفكار والهواجس التي تنطلق منها الشخصية في الحياة. فعلم النفس بوصفه مجموع السمات التي تميز خلق فرد أو جماعة ما، ومهما كان الهدف الذي يسعى إليه علم النفس سواء أراد أن يكون تعبيراً عن الأهواء، أو اهتم بالسمات الخلقية أو بأهواء النفس أو اللاشعور فإنه يظهر في الرواية بطريقتين الإيجاء بالحياة الباطنية أو تحليلها، واهتمامها بالحياة النفسية والشعورية.

• التكلم بالنيابة:

إن بعض الشخصيات في الروايات تتحدث بلسان كاتبها وهذه الشخصية تقترب من أفكار وطموحات الكاتب أو موقفاً من الواقع الذي لا يستطيع أن يبوح به لأنها تدرج تحت المحرمات المجتمعية، فيأتي بالشخصية لتتكلم في الفضاء الروائي باسم المؤلف ولكن بشكل فني؛ فعندما نتحدث عن الشخصية المتكلمة بالنيابة عن مؤلفها لا بد أن نتجاوز إعادة التكوين الذي له طابع الحكاية لترجمة حياة الكاتب وأن نتخطى اكتشاف المصادر الأدبية التاريخية، ومن خلال هذا تصبح الشخصية وسيلة الروائي في توضيح أفكاره وإيصالها للمتلقي.⁽¹⁾

⁽¹⁾ بتصرف: منال عواد مفلح العرقان: "البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية"، ص 07، 08، 67.

يعد الزمن من أهم الركائز التي يعتمد عليها العمل السردى، وتقنية من أهم التقنيات السردية، باعتباره هيكلاً تقوم عليه بنية الشكل الروائي، وقد عالج هذا المبحث مفهوم الزمن في اللغة والاصطلاح، متناولاً أهم المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، وأهم تقنيات زمن السرد (تسريع السرد، تبطؤ السرد).

المبحث الثاني: الزمن

المطلب الأول: مفهوم الزمن

لقد شغلت مقولة الزمن اهتمام الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات، فمن خلال هذه الدراسة تبين أن للزمن دلالات متشعبة؛ على أنه عنصر أساسي في العمل السردى لا يمكن الاستغناء عنه، وبالتالي لكل عمل أدبي نمط زمني وقيم زمنية خاصة به يستمد أصالته من خلال تقيده بهذا النمط. فما هو الزمن؟

● لغة:

جاء في لسان العرب: "زَمَنٌ: الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن، والزمان، العصر والجمع أزمن، وأزمان، وأزمنة، وزمن، زامن، وأزمن الشيء: طال عليه الزمن (...). والزمان يقع على فصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه (...). والزمان يقع على جميع الظهر و عرضه." (1) وهذا إن دل فهو يدل على توالي الوقت وتعاقبه ليصبح بذلك زمناً قابلاً للعدّ مهما كانت مدته؛ يوماً، أسبوعاً، شهراً، فصلاً، أو سنةً ...

كما ورد في المعجم الوسيط لفظ زمن كالتالي: "زمن زمناً، وزمنة، وزمانه: مرض مرضاً، يدوم زمناً طويلاً. وضعف بكبر سبق أو مطاولة علة: فهو زمن، وزمين، أزمن بالمكان: أقام به زمناً والشيء: طال عليه الزمن. يقال مرض مزمن، وعلة مزمنة، ويقال أزمن عنه عطاؤه: أبطأ وطال زمنه." (2)

أما في القاموس المحيط: "الزمن محرّكة وكسحاب العصر، واسمان لقليل الوقت وكثيره، مجموع: أزمانٌ وأزمنةٌ، وأزمنٌ ولقيته ذات الزمنين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت." (3)

(1) ابن منظور: لسان العرب، (ج.5)، مادة (ز،م،ن)، ص 788، 789.

(2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ز،م،ن)، ص 401.

(3) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (ز،م،ن)، ص 1213.

من خلال ما سبق يتضح أن مفهوم الزمن واحد فهو اسم لقليل الوقت وكثيره، وتعبيراً عنه مهما كانت مدته.

● اصطلاحاً:

إن مفهوم الزمن باعتباره مكوناً أساسياً في بنية النص روائيةً كانت أم ملحمةً، وباعتبار الفنون السردية من أكثر الفنون التصاقاً بالزمن يتجلى لنا ارتباط الزمن بالسرد، لذلك حظي الزمن باهتمام مختلف الباحثين لتضمنه ثنائيات جوهرية متعلقة بالكون والحياة والإنسان، كلها ثنائياتٌ ضدية تتصل بحركة الزمن ومدى تأثيرها على حياة الإنسان من (وجودٍ وعدم)، (ميلاد وموت)، (ثبات وحركة)، (حضور وغياب)، (زوال وديمومة)؛ فبهذا يكون الزمن كأنه وجودنا نفسه وإثبات لهذا الوجود في الحين نفسه. (1)

كون الزمن روح الوجود الحقّة ونسيجها الداخلي، فهو "ماثل فينا بحركته اللامرئية، حيث يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده." (2) وبالتالي يكون الزمن قد شكّل ذلك النسيج السّاري مسار الشعيرات الدموية التي تمثل روح الإنسان لتكون بذلك غير مرئية وماثلة فيه مثل الروح في الجسد.

إنّ في قولنا ارتباط الزمن بالسرد: كون الزمن عنصر مهم في البناء السردية؛ من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، لنفترض-مثلاً- أن نفكر في زمن خالٍ من السرد فلا يمكن لنا أن نلغي الزمن من السرد لأن ذلك ليس له أي أساس من الصحة، وباعتبار الزمن جوهر الأعمال السردية هو الذي يحتوي -أو يحوي- السرد؛ أي أن الزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن، لأن عنصر الزمن هو الذي ينظم عملية السرد. (3)

لهذا ميزت السرديات عند وصفها للنص السردية بين زمنين مختلفين: زمن القصة وزمن الخطاب، فيكون الأول متعدد الأبعاد؛ أي أن الأحداث فيه تكون على تعددها، وتقع في اللحظة نفسها وفي أزمنة متعددة في الآن

(1) ينظر: مها القصاروي: "الزمن في الرواية العربية (1960-2000)", أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، مجلة الابتسامة، 2002، ص 6.

(2) نفسه، ص 8.

(3) ينظر، نورة بنت محمد بن ناصر المري: "البنية السردية في الرواية السعودية"، ص 26.

نفسه، فيكون هنا الزمن زمناً طبيعياً. أما فيما يخص زمن الخطاب فهو زمن سرد لمختلف أحداث القصة في النص؛ وهذا معناه أن كل هذه الأحداث تأتي في خطية تراثية تلو الأخرى.⁽¹⁾

إن مفهوم الزمن يتضح بين النص الروائي والنص الملحمي، وباعتبار الملحمة نوعاً أدبياً صوتي الاستقبال - شفاهياً - " يعتبر النموذج الزمني لها هو الماضي المطلق وحركته دائرية مغلقة لا صلة لها بالحاضر فإن غاية الملحمة وغاية كل نوع أدبي صوتي الاستقبال هي الوقوع في أسر الزمان عن طيب خاطر، والأداء يتلون بزمنه"⁽²⁾؛ فالزمن مرهون بالعلاقة القائمة بين المؤدّي والجمهور إلى حد كبير على طول أو قصر ما يؤديه من قص أو إنشاد أو غناء.⁽³⁾

" إن اختلاف أشكال الأداء يمكن أن ينقل أي عمل من مجال الماضي المطلق باعتباره النموذج الزمني لها إلى مجال الحاضر غير المنجز، بقدر ما يسمح به زمن الأداء من إمكانيات تقارب بين زمن البطل وقيمه الملحمية، وزمن الراوي والجمهور وقيمهم الحياتية."⁽⁴⁾ فالوعي الإنساني بالزمن الكامن وراء الآداب الشفاهية يشكل تعامشاً يمكن في إطاره تصور التأثير والتأثر بين محيطي المؤدّي والجمهور.

" إن الإحساس بالزمن يقترب من وعي الإنسان، فنظرياً أن الأرض تدور ولكنه لا يحس بها في الواقع، والأرض التي يمشي عليها تبدو متحركة، ويستطيع المرء أن يعيش لا يزعهه شيء."⁽⁵⁾ هكذا يكون حال الزمن في حياة الإنسان فكل الوجود مؤسس على الزمن ومبني فيه لذا هو يشكل "لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية."⁽⁶⁾ فقوة اندماج الزمن في تقانات الحياة تجعله جزءاً لا يتجزأ من الوجود الإنساني.

وهذا المفهوم للزمن يتماشى مع المفهوم الذي أقره عبد الملك مرتاض في قوله: "الزمن كأنه هو وجودنا نفسه؛ فهو إثبات لهذا الوجود أولاً، ثم قهره رويداً رويداً بالإبلاء آخراً."⁽⁷⁾ وبهذا يكون زمننا مقترناً بوجودنا فالوجود شيء محسوس والزمن شيء لا مرئي، لذلك فكل خبراتنا وتطلعاتنا تكون بالضرورة متوافقة مع ذلك الزمن الذي يختار نفسه من تلقائه.

⁽¹⁾ ينظر، محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: السرديات والرواية الموريتانية، قراءة لتاريخ تشكل الخطاب في النصوص الروائية من (1981-1996) مساهمة في التأريخ للرواية الموريتانية من منظور السرديات - نواكشوط (ط.1)، 2010، ص 23.

⁽²⁾ نفسه، ص 176.

⁽³⁾ بتصرف: نفسه، ص 176.

⁽⁴⁾ نفسه، ص 178.

⁽⁵⁾ ونام رشيد عبد الحميد ديب: "تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين (1994-2006)"، ص 166.

⁽⁶⁾ السابق، ص 166.

⁽⁷⁾ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، ص 171.

" إن التقابل بين زمن القصة وزمن الخطاب الذي طرحه الشكلاونيون الروس في معرض حديثهم عن التمييز بين المتن والمبنى الحكائيين، أصبح التقابل الأساسي الذي يعتمد عليه النقاد لدراسة الزمن السردية. (1) فالعناية بعنصر الزمن الذي يعد عنصراً مهماً في الدراسات الحديثة والتي منه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتنوعة، وفقاً لهذا يقول الشكلاوني الروسي **توماشفسكي (Toma Shevski)**: " نسمي متناً حكاياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع إخبارنا بها خلال العمل " (2)، والذي يعرض بطريقة عملية منتظمة بنفس الطريقة التي نظمت بها أحداث هذا العمل، أما المبنى الحكائي: " الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا. " (3) ليتشكل بعدها النظام المنطقي الزمني ويتخذ ويتخذ أصفى أشكاله. وبهذا يكون الشكلاونيون الروس قد قاموا بدراسة الزمن من منطلق تحديد العلاقات التي تنظم الأحداث وتربط بين أجزائها.

وإلى جانب الحركة الشكلاونية التي كشفت عن العلاقة الوطيدة بين الزمن والسرد، نجد الحركة الأنجلوسكسونية والتي تقرر كذلك على أهمية الزمن، بزعامة الفيلسوف بيرسي لوبوك (Percy Lubboch) (1965) الذي يفترض عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها، بالرجوع بها إلى صلب موضوع القصة (4). لتظهر أهمية الزمن بأهمية طبيعة الموضوع المعالج في القصة، فبتنوع المواضيع واختلافها تتنوع عجلة الزمن وتتعدد مظاهره وهذا ما يمنح عنصر الزمن أفضلية في العمل السردية.

" إن التشكيل الفني للزمن، والتلاعب به هو الإبداع الحقيقي للرواية، وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، فالرواية فن الحياة. والأدب مثل الموسيقى؛ هو فن زمني لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة" (5) ؛ أي أن الزمن لا يتصل بالعمل السردية الروتيني فقط بل يتعدى ذلك إلى إمكانية نسج خيوط ذلك المحسوس بشكل فني ليصبح آلة موسيقية نعزف على أوتارها أزمان الرواية تُكسب منها أنغاما لحياتنا.

(1) إسماعيل إبراهيم مصطفى برزنجي: "ملاحح سردية في معلقة عنتره"، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، ص 162.

(2) نفسه، ص 31.

(3) نفسه، ص 31.

(4) ينظر: ربيعة بدري: "البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحنفاوي زاغر"، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015، ص 193.

(5) نفسه، ص 193.

إن نجاح الروائي في عمله عند الفيلسوف اللغوي باختين (Mikhail Bakhtin) (1975) يرجع إلى مدى قدرته على إدارة الزمن الحكائي، فقدرته السارد على التحكم في هذه البنية الزمنية واشتغاله عليها يضفي منطلقاً خاصاً به ليحقق غايته من القص، أيّاً كان النوع الأدبي الذي يشتغل عليه. (1)

يمكن تحديد مجال الزمن داخل النصوص من خلال التعريف التالي للزمن الحكائي؛ إذ يعرفه المؤرخ الأدبي الأمريكي جيرالد برنس (Gerald Prince) (21 أبريل 2016) بأنه "مجموعة العلاقات الزمنية - السرعة (speed)، والترتيب (order)، والمسافة الزمنية (distance) بين المواقف والأحداث المحكّمة وعملية حكايتها، بين المحكي وعملية الحكاية"، (2) وهذا المفهوم للزمن يكشف النقاب عن حركية الزمن باعتباره تقنية سردية يستخدمها النص في تنظيم عامله وضبط كل العلاقات المتشابكة بين مفرداته. (3)

المطلب الثاني: المفارقات الزمنية

إن ترتيب الوقائع والأحداث في الحكاية يختلف في بعض الأحيان عن ترتيبها زمنياً في الخطاب السردى، وحين لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، فإن الراوي-السارد- يولد بذلك مفارقات زمنية. نجد من منظور جيرار جنيت (Gerard Genet) (2018) أن المفارقات الزمنية تعني تلك الدراسة للترتيب الزمني لحكاية ما؛ وذلك من خلال المقارنة بين نظامي المقاطع الزمنية في الخطاب السردى هما: ترتيب الأحداث وتتابع هذه الأحداث داخل القطعة السردية، وداخل هذه الأخيرة يكون التسلسل الزمني مكتسباً لطابع الروائية والدينامية، لذلك يلجأ الروائي لتجاوز ذلك إلى المفارقات الزمنية باعتبارها خرافات يقوم بها. (4)

وبالتالي " فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التحليل متعددة، واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني الذي تميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات. " (5)

إن كسر تراتبية الزمن يكون تلاعباً جمالياً و ذلك بانفتاحه على أزمنة متعددة تسمى استرجاعاً واستباقاً.

(1) بتصرف: سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، (ط.1)، 2003، ص 167.

(2) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 198-201.

(3) ينظر: أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 52.

(4) ينظر: مها القصراوي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 183.

(5) نفسه، ص 183.

أولاً: الاسترجاع:

يعد الاسترجاع تقنية من أهم التقنيات السردية التي يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء والذي يعد تحايلاً على التسلسل الزمني للسرد، " إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحلها ويوظفه في الحاضر السرد، فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه. " (1)

وبالتالي فالاسترجاع هو عودة السارد من خلال شخصياته إلى الوراء؛ أي إلى الماضي سواء أكان هذا الماضي قريب أو بعيد، بحيث تتداخل الأحداث والشخصيات وكل عناصر السرد لتشكل نسيجاً متشابكاً ويُعرّف الاسترجاع بأنه إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أحداث ماضيه " (2)، وذلك يكون بتوظيف الماضي لعرض الحاضر أو نقده أو فهمه. عده " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة واستعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة " (3)، فهو مخالفة لسير السرد قائمة على عودة الراوي إلى حدث سابق بنية ذاتية مؤكدة أو غير مؤكدة لتكون وظيفته " تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي أو ما وقع لها من خلال غيابها عن السرد. " (4) وبالتالي يكون الراوي قد أحدث جسراً عبوراً من خيوط متشابكة لأزمنة مختلطة بين الحاضر والماضي.

ويقدم جيران جنيت عدة مقولات تبناها في دراساته منها مقولة الاسترجاع والتي عدها " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة. " (5) أي استجلاب الأحداث الفارطة الماضية بالنسبة للحظة القص أي لحظة الحاضر. " فالراوي يقوم بسرد روايته وكأنها تذكر لما كان قد وقع سابقاً على نحو يخلق مسافة واضحة بين الحدث المروي ورواية من جهة، وبين ذلك الحدث ومتلقيه، لذا فالراوي إمعاناً منه في تحقيق غاياته، يعتمد على صيغة الماضي في سرد الأحداث لكن الزمن يظل في ظاهره وكأنه فعل منفصل عن الكاتب، سابق عليه مع أنه مجرد خدعة سردية. " (6)

(1) السابق، ص 186.

(2) أحمد التجاني سي كبير: " شعرية الخطاب السردية في رواية المستنقع للمحسن بن هنية"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر - بسكرة، 2010، 2011، ص 78.

(3) منال عواد مفلح العرقان: " النية السردية في أعمال هاشم غرايبية الروائية"، ص 62.

(4) نفسه، ص 62.

(5) زهيرة بارش: " الدرس السردية في الخطاب النقدي العربي المعاصر - مقارنة تحليلية في نموذج سعيد يقطين"، ص 31.

(6) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق، (د.ط)، 2011، ص 228.

إن تلاعب الراوي أو السارد داخل أزمنة القطعة السردية يعد فناً لا محدوداً يضع التقابل بين الزمن الماضي والزمن الحاضر تقابلاً حقيقياً وهذا ما يجعل المتلقي يدخل لعبة الزمن التي ثبتها الراوي، ليجري إسقاطاته من زمن الحاضر على زمن الماضي.

إن الاسترجاع "يمكن أن يوظف لأغراض عديدة كأن يعطي معلومات عن أحد عناصر القصة، أو يسد ثغرة في النص القصصي، ليقع استدراك متأخر لما سكت عنه المؤلف مؤقتاً في مقاطع سابقة أو تذكر بأحداث وردت سابقاً، لذلك يعود السارد بطريقة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية تجاوزها المسار السردى" (1)؛ إذ يمثل الاسترجاع خرقاً للنظام العادي الذي يقوم عليه النص، فيكون بمثابة الاستدراك المتأخر لإسقاط مسبق، أو تذكير لأحداث ماضية وقع ذكرها فيما سبق من السرد.

- أنواع الاسترجاع:

ينقسم الاسترجاع حسب درجة ماضوية الحدث الحكائي، وكذا نوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردى الحاضر، وبالتالي يمكن تقسيم الاسترجاع على النحو الآتي: (2)

- الاسترجاع الداخلي

- الاسترجاع الخارجي

• الاسترجاع الخارجي:

"يمثل الاسترجاع الخارجي الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردى، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد، وتعد زمنياً خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية." (3) وهذا النوع من الاسترجاعات يمنح الكثير من الشخصيات والأحداث الحكائية الماضية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر باعتبارها شخصيات وأحداث محورية وأساسية في النص السردى. (4)

(1) عامر الحلواني: "مناهج تحليل النص السردى"، ص 26.

(2) ينظر: مها القصراوي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 188، 189.

(3) السابق، ص 189.

(4) ينظر: نفسه، ص 193.

وتقدم آمنة يوسف " أنواع الاسترجاع انطلاقاً من اختلاف مستويات الاسترجاع إلى الوراء، من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، فالاسترجاع الخارجي عندها هو " الذي يقع قبل بداية الرواية. " (1)

فالاسترجاع الخارجي هو ذلك الاسترجاع " الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، وهذه الاسترجاعات لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك. " (2) لهذا يسعى الراوي إلى استرجاع الماضي واحتراره وذلك من أجل التخلص من رتابة الحاضر وكل ما يثيره من توتر وقلق.

• الاسترجاع الداخلي:

هذا الاسترجاع هو " الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي. " (3) وهذا النوع من الاسترجاعات يتخلل التحليل الداخلي للعبة السردية، فهو بمثابة تحليل لأفكار الشخصيات وتبريراً لأفعالها فهو استرجاع " بعيد المدى إلا أنه يعطي تصوراً نفسياً يبدو حقيقياً لما يعكسه زمن الطفولة على تصرفاتنا في الكبر " (4)؛ وشموله للجانب النفسي الخفي يجعله متطفاً على خصوصية كل شخصية وكسر الحدود المرسومة بين السارد وأبطال قطعته السردية.

وهذا النوع بدوره ينقسم إلى قسمين من الاسترجاعات:

- استرجاعات الخارج حكاية (غيرية القصة): وهي تمثل خطأ أو مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، متناولة إما شخصية حديثة الدخول ليقوم الراوي بتسليط الضوء على سوابقها، وإما شخصية كانت غائبة عن الأنظار منذ بعض الوقت.

(1) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 104.

(2) ربيعة بدري: "البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحنفاوي زاغر"، ص 201.

(3) نفسه، ص 202.

(4) نورة بنت محمد بن ناصر المري: "البنية السردية في الرواية السعودية"، ص 51.

- استرجاعات الدخال حكاية (مثلية القصة): وهي استرجاعات تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى.⁽¹⁾

ثانيا: الاستباق

يعد الاستباق " أحد أشكال المفارقة الزمنية anachrony الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر، فيكون لها سعة، بضع ساعات، و مدى يوم واحد." ⁽²⁾ فهو استباق زمني غرضه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي مهما كانت مدته. " إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد." ⁽³⁾ وبهذا تكون المناسبة سانحة للقارئ بإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه، وذلك لإمكانية الفرصة التي يتيحها السارد/ الراوي للمتلقي والمتمثلة في خلق حالة انتظار خاصة به.

الاستشراف مصطلح أطلقه جنيت " وهو الاستباق أو التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعاً حكاياً يتضمن أحداثاً لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو تطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث." ⁽⁴⁾ وبالتالي يقوم السارد بالتلميحات المناسبة لكي يشكل طبقة توقع بالنسبة للقارئ وإقامة دلائل مسبقة للأحداث من شأنها أن تفتح باب التخيل والتكهن.

ويدل مصطلح استباق عند جنيت " على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً" ⁽⁵⁾؛ أي استحضار الوقائع السابقة عن لحظة القص. وقد استخدم جنيت هذا المصطلح " لتوضيح الإسقاطات نحو المستقبل." ⁽⁶⁾ وبذلك " يستطيع السارد/ الشخصية وصف أحداث المستقبل قد تخمن

⁽¹⁾ ينظر: ربيعة بدري: "البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لخنفاوي زاغر"، ص 202.

⁽²⁾ جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 158.

⁽³⁾ مها القصرأوي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 207.

⁽⁴⁾ ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 230.

⁽⁵⁾ زهيرة بارش: الدرس السرد في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 31.

⁽⁶⁾ نفسه: ص 31.

الشخصيات وقوعها، وقد يعرف السارد عنها إضاءة مسبقة⁽¹⁾ ، وبالتالي يعد الاستباق تقديم لحوادث لاحقة قبل حدوثها.

الاستباق هو " مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يكن وقته بعد" (2) ليتخذ - الاستباق - أحياناً بشكل أحلام أو تنبؤات أو افتراضات صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل.

إن الاستباق بمفهومه الفني " تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة في امتداد بنية السرد الروائي." (3) فالراوي يكون قد انتقل بين الأمس اليوم والغد دون تمييز واضح مما يخلق جمالية لا مثيل لها.

وبالتالي إن إمكانية استباق الأحداث في السرد يكون مرهوناً بمدى تعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وبالتالي تكون المفارقة استباقاً لأحداث لاحقة. (4)

وهذه الاستباقات لها أهمية في التمهيد للأحداث، والكشف عن نفسيات شخصياته المهمة، فيعد بذلك تشويقاً للمتلقي في متابعة الأحداث لكي يعرف نوع الاستشراف إذ كان حقيقياً يتحقق أو كاذباً فيخيب ظن القارئ. (5) و" قد ضمنت هذه المفارقة الزمنية التشويق" (6)، وبالتالي فالمتلقي يكون في حالة انتظار وتوقع ما سيأتي من أحداث لاحقة ليستبقها بكل تشويق وتأمل.

فالاستباق إذا هو " تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالباً ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثاً لم تقع بعد." (7) وكغيره من المفاهيم الخاصة بالاستباق فهو استحضار المستقبل بعيداً كان أم قريباً وذلك قبل أوانه الموعود حسب التسلسل الزمني.

(1) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 164.

(2) منال عواد مفلح العرقان: "البنية السردية في أعمال هاشم غرايبية"، ص 65.

(3) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 119.

(4) ينظر: فهيمة زيادي شيبان: "التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات والقصر للظاهر وطار أنموذجاً"، مجلة المخبر، ع6، جامعة محمد خيضر-بسكرة، الجزائر، 2010، ص 7.

(5) ينظر: نورة بنت محمد بن ناصر المري، "البنية السردية في الرواية السعودية"، ص 71.

(6) سمر روجي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 130.

(7) أحمد التجاني سي كبير: شعرة الخطاب السردية في رواية المستنقع، ص 78.

إن كل **مفارقة سردية** يكون لها مدى واتساع، وهذا المدى يكون المجال الفاصل بين نقطتي انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، إن **مفارقة الاستباق** تعود إلى المستقبل وتكون قريبة أم بعيدة عن لحظة الحاضر لذلك فإمكانية استباق الأحداث يكون بتعرف القارئ على الوقائع والأحداث قبل أوان حدوثها الطبيعي لتكون بذلك استباقاً لأحداث لاحقة. (1)

المطلب الثالث: تقنيات زمن السرد

إن معالجة تقنيات النسق الزمني للسرد، وعلاقته بزمن الحكاية في الخطاب الروائي والملحمي يكون بالتركيز على وتيرته من حيث السرعة والبطء وذلك يتم عبر **مظهرين أساسيين**:

أولهما **تسريع السرد**: " ويشمل تقنيتي **الخلاصة والحذف**؛ حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية. " (2) وثانيهما **إبطاء السرد**: " ويشمل تقنيتي **المشهد والوقففة الوصفية**؛ حيث مقطع طويل من الخطاب يقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية. " (3) وهذا الاختلاف بين مقاطع الحكاية يُخَلِّف لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبياً عن **السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني**. (4)

تدل **التقنيات** في مجملها على الأدوات التي يستعملها السارد في تكوين نصه السردية، وتعمل على تنويع أبعاده وتحديد بنيته لإخراجها عن النسق المطرد الاعتيادي، ويطلق عليها أيضاً "**بحركات السرد**، نظراً لارتباطها بقياس السرعة وهي أربع حركات سردية: اثنتان فيما يرتبط **بتسريع السرد**، وأخريان فيما يرتبط **بإبطائه**. (5)

" لهذا يقترح **جيرار جينيت** أن يدرس **الإيقاع الزمني** من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة (sommaire) - الاستراحة (pause) - القطع (l'éllipse) - المشهد (scène). " (6) وبالتالي ينظر **جينيت** إلى الحركات السردية الأربع على أنها أطراف تحقق **تساوي الزمن** بين الحكاية والقصة، فيكتسب الإيقاع مفهوماً زمنياً باعتباره صفة تقنية حكاية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وتمكن من قياس المدة الزمنية التي

(1) ينظر: حميد لحميدان: بنية النص السردية، ص 74

(2) مها القصاروي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 219.

(3) نفسه، ص 219.

(4) ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص 76.

(5) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 121.

(6) حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص 76.

تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياساً لعدد أسطره وصفحاته. (1)

أولاً: تسريع السرد

تعد عملية تسريع السرد من أهم التقنيات التي تقوم عليها النصوص القصصية، فالأحداث التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة تفرض على الباحث في بعض الأحيان تقديمها بشكل سريع معتمداً في هذا تقنيّتيّ الخلاصة والحذف.

أ- الخلاصة:

تعتمد الخلاصة في الحكّي على تقديم أحداث يستغرق وقوعها فترة زمنية أطول في نطاق سردي ضيق، فهي: "تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي؛" (2) بغية تلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال. (3) وهذا يعني أن السارد أثناء حكيه يعتمد على تلخيص موجز دون التفصيل والتدقيق فيما يقول.

وفي سياق آخر يقول فيها الفيلسوف الفرنسي تيزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) هي:

"وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة؛" (4) أي أن السارد يلجأ في هذه التقنية إلى تقديم الأحداث والوقائع دون أن يفصل الحديث فيها وأن سرعة السرد تزداد بازدياد مدة الخلاصة، وهي تقنية متصلة بالماضي أكثر من اتصالها بالحاضر والمستقبل. لذلك من الواضح "أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل؛ أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، ولكن يجوز افتراضاً أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة." (5)

(1) ينظر: ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 223.

(2) مها القصاروي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 220.

(3) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 121.

(4) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 55.

(5) نورة بنت محمد بن ناصر المري: "البنية السردية في الرواية السعودية"، ص 87، 88.

ب- الحذف:

يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد، والقفز به إلى تجاوز مسافات زمنية، وباعتبار الخلاصة ذلك الاختزال لأحداث الحكاية في مقطع سردي صغير؛ فإن الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد، بإلغائه لفترات زمنية طويلة منتقلاً بعدها إلى أخرى. (1)

وبالتالي يعتبر الحذف: "أقصى سرعة للسرد، وتمثل في تحطيه للحظات حكاية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها..." (2) وهذا يكون بانتقال الراوي من فترة زمنية إلى أخرى دون تحديد منه للوقت الذي استغرقته هذه الفترات، وبذلك يتكون الحذف من "إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي، والإشارات الزمنية منها الظاهر ومنها الضمني والمفترض." (3) ومعنى هذا أن الحذف هو تحطيه للحظات الحكائية دون الإشارة لما حدث فيها، إذ أن هناك حذف محدد وآخر غير محدد للفترات الزمنية.

وجاء معنى الحذف في سياق آخر على أنه "آلية من آليات السرد يكون جزءاً من القصة مسكوتاً عنه كلياً، أو إشارةً إليه فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من قبيل (مرت بضعة أسابيع) أو (مضت سنين)." (4) فالحذف هنا يعطي سرعة كبيرة تضي من خلالها السنين وتتجاوز به الأحداث التي جرت فيها، ويكون بمعنى القفز فوق فترات زمنية طويلة أم قصيرة مسكوتاً عنها أو مصرح بها لما تمّ فيها من أحداث.

ثانياً: إبطاء السرد

هذه التقنية هي نقيض تقنية تسريع السرد، حيث تعطل وتيرة السرد وتفسح المجال للحوار أو الوصف، و"فيه تبرز تقنيتان زمنتان هما المشهد والوصف، وهما تقنيتان تعلمان على تهدئة حركة السرد إلى الحد الذي يوهم القارئ بتوقف حركة السرد على النمو -تماماً- أو بتطابق الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية." (5)

(1) ينظر: مها القصراري: "الزمن في الرواية العربية"، ص 230.

(2) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 54.

(3) نورة بنت محمد بن ناصر المري: "البنية السردية في الرواية السعودية"، ص 99.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت، لبنان، (ط.1)، 1990، ص 156.

(5) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 132.

والغرض من هذه التقنية هو العمل على تعطيل السرد للوقوف بشكل بطيء على وقفات وصفية، لبيان الروائي من خلالهما أهمية ما يقوله.

أ- المشهد:

يخظى **المشهد** بعناية خاصة في الحركة الزمنية؛ وذلك لما يمتلكه من وظيفة **درامية** تعمل على كسر رتابة السرد،⁽¹⁾ ففي رأي **تودوروف** أن **المشهد** هو " حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقةً بذلك مشهداً،"⁽²⁾ وكسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار يمنح الشخصية مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، وبالتالي فالمشهد يقدم للقارئ إحساساً بالمشاركة الجادة في الفعل، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي.⁽³⁾

إن **المشهد** من حيث مفهومه الفني هو: " التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار **المواقف المهمة** من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً مركزاً تفصيلياً ومباشراً أمام عيني القارئ، موهماً إياه بتوقف حركة السرد عن النمو."⁽⁴⁾ وهذا الإبطاء الذي يقوم به الراوي من خلال تقنية المشهد، يكون إبطاءً فنياً من شأنه أن يسهم في الكشف عن مختلف الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية؛ والتي يقوم بعرضها الراوي عرضاً مسرحياً مباشراً مفعماً بكل معاني الحب والحياة، وهذا ما يجعل المشهد يتميز " **بنمط الزمن** حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي، وتتكلم، وتتصارع، وتفكر، وتحلم،"⁽⁵⁾

وبهذا يكون **المشهد الحواري** قد قرب صورة الرواية إلى حواس المتلقي للالتقاء بها عن طريق المشهد الجسّد لعنصري **الحيوية والمعاشية** في استنطاق الشخصيات بكل ما يخلج كيانها من تقديم حجج وتصرفات وسلوكيات.

(1) بتصرف: مها القصاروي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 236.

(2) نفسه، ص 236.

(3) ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 226.

(4) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 132.

(5) منال عواد: "البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية"، ص 74.

ب- المونولوج:

يعد المونولوج نوعاً آخرًا من أنواع الحوار؛ فإذا كان المشهد الحوارى يجسد حوار بين شخصين أو أكثر فإن المونولوج هو ذلك الحوار الداخلي الذي يحدث بين الشخصية وذاتها، وبالتالي هو: "خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة (ولا يوجّهه إلى الشخصيات الأخرى)".⁽¹⁾ وبهذا تكون الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية اتساعاً وامتداداً لزمن الخطاب.

وفي تعريف آخر للمونولوج هو ذلك التّكْيِيك المستخدم في القصص، بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها (...). وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود.⁽²⁾ وهكذا ينبغي أن يلاحظ المونولوج على أنه تكتيك أو وسيلة لاستنطاق واستحضار كل مشاعر الشخصية وتأملاتها، وذلك بكون الكلام عبارة عن صورة عفوية لا إرادية معبرة عن تجربة نفسية ما تعبيراً شعورياً دون أخذ اعتبار للتسلسل الكرونولوجي للزمن.

وتصف مها القصاروي المونولوج بأنه ذلك التوقف للحدث الخارجي ليكون التركيز على الذاكرة باعتبار دوجاردين له -المونولوج- "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل".⁽³⁾

ويمكن إيجاز بعض وظائف المونولوج من وجهة نظر دوجاردين كالتالي:

- الغوص والتوغل في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة؛ وبهذا يُوقف المونولوج حركة الزمن الخارجي ليسيطر ويطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر، والذي يوسم بالسرد المنولوجي الذي يتميز بصوت موحد يتفوق على غيره من الأصوات، أو بوعي موحد يتفوق على غيره من أشكال الوعي في هذا السرد.⁽⁴⁾

(1) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 115.

(2) مها القصاروي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 241.

(3) نفسه، ص 242.

(4) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 114.

- "العمل على إبطاء زمن السرد نتيجة لحالة التأمل النفسي وتوسيع زمن الخطاب." (1) ويكون المونولوج مرتبطاً بلحظة زمنية آنية بعمل حدث اللحظة الحاضرة على استغراق الشخصية في حوار مع ذاتها.

هذا وكانت دوجاردين قد أجمت وظائف المونولوج في "وظيفتان الأولى هي وظيفة إبطاء الزمن، وتوسيع زمن الخطاب، والوظيفة الثانية هي اكتشاف العالم الداخلي للشخصية في لحظة معينة." (2)

ج- الوقفة الوصفية:

"هي من أكثر الحركات التي تعمل على تعطيل السرد، حيث يتوقف مسار الأحداث بإقحام السارد لتقنية الوصف التي تقتضي بالضرورة قطع وتيرة المسار الزمني؛" (3) وبالتالي تعمل الوقفة الوصفية على إبطاء زمن السرد بتعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد.

تعد الوقفة "إحدى درجات سرعة السرد المعيارية (...)"، وعندما لا يتفق جزء من النص السردى، أو جزء من زمن الخطاب مع زمن القصة نحصل على الوقفة؛" (4) بمعنى أن الوقفة تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحاً المجال أمام السارد لتقدم الكثير من التفاصيل الجزئية، فالوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية؛" (5) أي يمكننا أن نقول عنها أنها عملية نفسية بحتة كما سماها جيرالد برنس.

في حين أكدت آمنة يوسف في حديثها بأن "الوصف هو التقنية الزمنية الأخرى - إلى جانب المشهد- التي تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد (...)" كأنه قد توقف عن التنامي، مفسحاً المجال أمام الراوي بضمير الهُو، كي يقدم الكثير عن التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان، على مدى صفحات وصفحات؛" (6) ومعنى هذا أن الوصف يقتضي من السارد انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، وللوصف صور متعددة بين الحركة والجمود، وبين المؤلف والغريب، وبين المسموع والمرئي، وبين الاستقصاء والإيحاء.

(1) مها القسراوي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 242.

(2) وئام رشيد: تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين، ص 205.

(3) ربيعة بدري: البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر لحنفاوي زاغز"، ص 246.

(4) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 143، 144.

(5) وئام رشيد: تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين، ص 203.

(6) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 139.

ونظراً لأهمية الوقفة الوصفية ودورها المهم في بناء النص الروائي والملحمي باعتبارها تقنيةً سرديةً جديرةً بالوصف لا نكاد نجد رواية تخلو منها، لهذا يمكن أن نجمل وظائفها على النحو التالي:

- الوظيفة التزيينية: وذلك باعتبار الوصف زخرف الخطاب؛ فوقفه واستراحة السرد ليست سوى دور جمالي خالص.

- الوظيفة التفسيرية الرمزية: ليأتي الوصف تفسيراً لحياة الشخصية الداخلية والخارجية ليلعب بذلك دوراً بناءً الشخصية والحدث.

- الوظيفة الإيهامية: حيث يلعب المقطع الوصفي دوراً في إيهام القارئ بالواقع الخارجي وبتفاصيله الصغيرة؛ إذ يُدخل العالم الواقعي إلى العالم التخيلي.⁽¹⁾

وبهذا يمكن القول أن الوقفة الوصفية ترتبط بصورة عكسية مع السرد، فكلما برزت المقاطع الوصفية، أبطئ السرد وتقلص الزمن الحكائي ليفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي؛ فيتمدد الخطاب وتزداد سعته في صفحات النص.

تعد دراسة المكان بأطره الخاصة بمحيطه، وانفعالات الشخصية تجاهه، وانفتاحه على عناصر السرد الأخرى، كالحديث والحوار والشخصية والزمن السردية من الدراسات التي تحتاج إلى الوقفة النقدية الجادة، ليس لأن المكان بعد جغرافي محدد، أو لأنه فضاء متخيل، وإنما لأنه عنصر سردي يجمع من خلاله كل أبعاد الرواية، ففيه تجري الأحداث، وهو يحيط بالزمن، وداخله تتحرك الشخصيات، والمكان يتجاوز بعده الجغرافي المحدد إلى أبعاد نفسية متنوعة. وقد عالج هذا المبحث مفهوم المكان لغةً واصطلاحاً، وتعرض لأنواع المكان المغلقة والمفتوحة، وكذا أبعاد المكان.

المبحث الثالث: المكان

المطلب الأول: مفهوم المكان

يعد المكان عنصراً أساسياً في بناء العمل السردية وإن اختلفت طريقة تشكيله وعرضه من ساردٍ لآخر، ومن منهجٍ لآخر أيضاً، وعلى السارد أن يوليه الدقة نفسها التي يستخدمها عند تشكيله لعنصري الزمن

⁽¹⁾ ينظر: مها القصراوي: "الزمن في الرواية العربية"، ص 246.

والشخصية، وتظل اللغة أساس المكان وباقي عناصر النص السردى لأنه يبقى بالدرجة الأولى عنصراً خيالياً ولفظياً بصفته مجموعة صور شغلت مخيلة السارد ونقلها إلى القارئ من خلال اللغة القادرة على الإيحاء والخلق؛ إذ نجد مصطلح المكان متشابك ومعقد، وهذا يعود إلى اختلاف وتباين علماء اللغة في تقديم مفهوم واضح وجلي له، ويزداد تشابكاً مع الترجمات الغربية ومقابلاتها في اللغة العربية، فمعناه في اللغة الفرنسية (Droit)، (Place)، (Lieu)، وفي اللغة الإنجليزية (Rank)، (Spot)، (Place)، (Standing).

وقد قُدمت له العديد من المفاهيم اللغوية والاصطلاحية:

لغة:

ورد المكان في العديد من المعاجم اللغوية من بينهم معجم لسان العرب: "المكان، الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: "بيطل أن يكون مكان فعلاً لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه؛"⁽¹⁾ ويعني الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك ويتنوع من حيث الشكل والمساحة والحجم.

أما في القاموس المحيط مأخوذ من الجذر الثلاثي مَكَنَّ و"المكان: الموضع ج: أمكنة وأماكن والمكان، بالفتح، نبت، ووادٍ ممكن ينبتة."⁽²⁾

وجاء في المعجم الوسيط لفظ مكان: "مَكَنَّت الجرادة ونحوها - مكنأ: باضت أو جمعت البيض في جوفها فهي مَكُون. (ج) مِكانٌ، مَكَنَّ فلان عند الناس - مكانة: عظم عندهم فهو مكين، ج- مكناء وفي التنزيل العزيز: { إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ } (أمكنه) من الشيء، جعل له عليه سلطاناً وقدرة، (...). والمكانة المنزلة ورفع الشيء." ⁽³⁾

انطلاقاً مما سبق نستطيع القول إن كلمة "مكان" تنطوي على عدة معاني منها: أن المكان يدل على المكانة أو المنزلة، إضافة إلى دلالاته على الموضع أو الخير.

⁽¹⁾ ابن منظور: لسان العرب، (ج.8)، مادة (م،ك،ن)، ص 990.

⁽²⁾ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (م،ك،ن)، ص 1243.

⁽³⁾ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (م،ك،ن)، ص 881، 882.

اصطلاحاً:

يعد المكان عنصراً مهماً في العمل الروائي خاصةً والعالم السردية عامةً، إذ لعب دوراً بارزاً في النقد الأدبي الحديث، وباعتباره من الأركان الأساسية التي بُني عليها العمل السردية، أصبح منخرطاً في عالم السردية، وبالتالي لم يبقى حاملاً لذلك المعنى المجرد من أية دلالة أو معنى أدبي، لأن المكان عنصر رئيسي من عناصر الخطاب أو النص السردية، وقد اختلفت الآراء حول تحديد مفهومه اختلافاً بيناً وواضحاً سوف نقف عند أهم التعريفات الاصطلاحية التي تناولت هذا المصطلح.

لقد شغل مفهوم المكان علماء الفلسفة قديماً وحديثاً "ففي الفكر الفلسفي القديم ظهر الفيلسوف اليوناني أفلاطون (Platon) (347 ق.م) الذي اعتبر المكان غير حقيقي، وهو الحاوي للموجودات المتكثرة ومحل التغير والحركة في العالم المحسوس وعالم الظواهر غير الحقيقي، كما صرح بأول استعمال اصطلاحية للمكان إذ عدّه حاوياً وقابلاً للأشياء".⁽¹⁾ نلاحظ من خلال هذا المفهوم بأن أفلاطون يرجع "المكان" إلى حياة البشر؛ ويقول بأن المكان بالنسبة للبشر يكون إدراكه إدراكاً حسيماً مباشراً.

وقد وافق كل من " كلارك (Clark) و نيوتن (Newton) (1727م) كلام أفلاطون؛ إذ تصوروا المكان أنه الحاوي للأشياء، ولكنهما وصفاه بخصائص أساسية هي اللامتناهي، الأزلية، الأبدية، القدم، وعدم الفناء، وهو لا يخرج عن كونه امتثالاً ضرورياً قليلاً يقوم على أساس المراتب الخارجية، إذ لا يمكن تصور عدم وجود المكان، فهو يعد شرطاً لأماكن حدوث الظواهر".⁽²⁾

وبعد أفلاطون جاء أرسطو (Aristote) (323ق.م) الذي أولى المكان اهتماماً كبيراً، إذ عد عرضاً لا جوهرًا ويمكن أن نستنتج مفهومه للمكان على أنه "الحدود الداخلية غير المتحركة للشيء المحتوى، فافتراض بذلك وجود الشيئية لتحديد المكان الذي يحويها وعده غير متحرك؛"⁽³⁾ فأرسطو هنا نحى منحى أفلاطون في اعتباره للمكان مجرد حاوية فيقول أيضاً "المكان هو الحاوي الأول وليس جزءاً من الشيء لأنه مساوٍ للشيء الخو وفيه

⁽¹⁾ قصي جاسم أحمد الجبروري: "المكان في روايات تحسين كرمياني"، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها- جامعة آل البيت، الفصل الدراسي الأول، 2006/2005، ص 06.

⁽²⁾ السابق، ص 06.

⁽³⁾ غيدان أحمد سعدون شلاش: "المكان والمصطلحات المقابلة له"- دراسة مفهوماتية-، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، عدد 3، 2011، ص 6،7.

الأعلى والأسفل." (1) إن مفهوم أرسطو للمكان يقارب ما قاله أفلاطون فكلاهما يعتبران المكان جزء من حياة البشر.

وقد أشار أرسطو في تصوره للمكان أنه يمكن إثبات وجوده من لحظة شغلنا لمكان معين، وانتقالنا من مكان لآخر، مفصلاً المفاهيم المتعلقة بالمكان يقول: "إذا ميزنا بين ما هو نسبي في ذاته وما هو نسبي بغيره، فيجب أن نميز بين المكان المشترك الحاوي لجميع الأجسام، والمكان الخاص بكل جسم على حداً، مثلاً أنت في السماء لأنك في الهواء، والهواء في السماء وأنت أيضاً في الهواء لأنك على الأرض، والأرض في الهواء." (2) أي أن أرسطو يعطي المكان نوعين أو قسمين: الأول مكان مشترك الذي يحمل أكثر من جسم واحد، والثاني مكان خاص والذي يحتوي عدة أجسام ولكن يوجد فيه كل جسم على حداً.

كما يقول أرسطو في حديثه عن المكان بأنه: "موجوداً مادماً نشغله ونحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة؛ التي أبرزها حركة النقلة من مكان لآخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة منه وسابق عليها، ولا يفسد بفسادها، أو هو آتات ولحظات ونقاط منفصلة،" (3) أو هو "الطريقة التي تُرتَّب وفقاً لها النقاط الملونة المحسوسة الواحدة إلى جانب الأخرى." (4) وبالتالي فأرسطو يرى بأن المكان يرتبط بنهاية الجسم المحيط، ونهاية الجسم المحتوى؛ أي أن الجسم الذي يحتوي المتحركة حركة انتقال من مكان إلى آخر.

أما بالنسبة للدراسات الأدبية نجد للمكان أهمية كبيرة متمثلة في عدة زوايا فيقول الأديب الأردني هلسة (Helsa)(1989م): "إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته؛" (5) أي أنّ تطور وبروز العمل الأدبي يرجع بالدرجة الأولى إلى ما يسمى بالمكانية.

"كما نحى ياسين النصير هذا المنحنى في قوله: إن المكان دون سواه يثير إحساساً ما بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن والمخيلة حتى لنحسب الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه. وحدد مسارات ثلاث للأدبي يجب أن

(1) قصي جاسم أحمد الجبوري: "المكان في روايات تحسين كرمياني"، ص 16.

(2) جمال مجناح: "دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970"، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر - باتنة، السنة الجامعية 2007-2008، ص 13.

(3) سافرة ناجي باسم: الزمان والمكان في نصوص اللامعقول - بغداد - 1428 هـ، 2007 م، ص 05.

(4) الموسوعة الفلسفية المختصة، تر: فؤاد كامل وزملائه، دار القلم - بيروت 1983، ص 527.

(5) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع - بيروت، لبنان، (ط.2)، 1984، ص 5، 6.

يحتديها حين يورد المكان في النص الأدبي هي: أن يصبح مكان **القصة أو القصيدة** هوية تاريخية ووطنية، وأن يحمل **طموحات الأدبي الثقافية**.⁽¹⁾

نظرًا لأهمية **المكان** الكبيرة في العمل الأدبي نلخص للقول أنه **خاصية حسية وملموسة**؛ أي أن الأدبي يستطيع استغلاله لتوظيف أفكاره، وغرائزه، ومحمل الحقائق المجردة، حيث تكون متطابقة مع الواقع؛ وبالتالي تكمن أهميته بالنسبة لكل عمل أدبي في مدى تحقيق الأديب لمبتغاه ولا تكمن في ذاته (المكان).

كما يرى **يوري لثمان** (Yuri Lotman) (1993م): "أن **المكان** يؤثر في البشر وبالتالي فهو يعكس سلوكهم وطبائعهم، وفق ما يقتضيه تنظيمه المعماري، حيث أنه يمكننا التعرف على الشخصية من خلال مكان معيشتها؛ ذلك لأن المكان يمثل المرأة العاكسة التي تكشف عن تفكير الشخصية وحالتها المعيشية انطلاقاً من تحديد مكان إقامتها."⁽²⁾ **فالمكان** يحمل الكثير من الدلالات التي تحدد مدى ارتباطها بالعناصر السردية الأخرى، والراوي يُحمّل المكان معاني ودلالات تكون مرتبطة وموصولة على ما يجري من أحداث، وكل ما تشعر به الشخصية من خلال عيشها في الحيز المكاني.

" وقد اختلف النقاد حول **التسمية** التي تطلق على **عنصر المكان** فتعددت بذلك المصطلحات الدالة عليه ومن بينها: ظهر **مصطلح الموقع** (lieu) و**الفراغ** (espace)، إضافة إلى **مصطلح البقعة** (location) الذي يتسم بصفة التحديد ويدل على مكان وقوع الحدث."⁽³⁾ بالإضافة إلى **مصطلح الفضاء** الذي يطابقه العديد من الدارسين مع **مصطلح المكان** "وما تجدر الإشارة إليه أنه وفي ظل تطور العلوم الإنسانية (الاجتماع، والنفس) بدأ استعمال **مصطلح الفضاء** مرتبطاً بالمكان أحياناً، ومنفصل عنه أخرى."⁽⁴⁾ وبالتالي **الفضاءات** ترتبط وتمتد إلى جل مجالات النشاط الإنساني؛ حيث أن مختلف الأمكنة تتمثل في مجموع مجالات الأنشطة الإنسانية تُستغل لإنتاج **الفضاءات الاجتماعية والثقافية**، ويقول **حميد لحميدان** في هذا الصدد: "يفهم **الفضاء** في هذا التصور على أنه **الحيز المكاني** في الرواية، أو الحكى عامة، ويطلق عليه عادة **الفضاء الجغرافي** فالروائي مثلاً يقدم دائماً حدًا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل

(1) غيدان أحمد سعدون شلاش: **المكان والمصطلحات المقاربة** له، ص 248.

(2) ربيعة بدري: "البنية السردية في رواية خطوات في الإتجاه الآخر (خنفاوي زاغر)"، ص 112.

(3) نفسه، ص 113.

(4) جمال مجناح: **دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر**، 1970، ص 14.

تحقيق استكشافات منهجية للأماكن. " (1) فهو يربط الحيز المكاني بالفضاء الجغرافي في الرواية ويقول أيضاً: "الفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية (...). ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة. " (2)

ونجد أيضاً أيمن بكر يربط مصطلح الفضاء الروائي بالمكان حيث يقول: " يُعرّف الفضاء الحكائي بأنه المكان أو الأماكن المضمنة التي يظهر فيها كل من المواقف، والأحداث، والسياق، والزمان. " (3) ولكنه يعتبر الفضاء الحكائي أوسع وأشمل من مصطلح المكان، فالمكان جزء من الفضاء ليقول في هذا الصدد: "الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية. " (4)

ومن خلال هذا الارتباط بين الفضاء والمكان فإن حميد لحميدان قد رصد أربعة أشكال لمفهوم الفضاء

المتمثلة في:

- الفضاء الجغرافي الذي ربطه بمفهوم المكان ويُنتج عن طريق الحكيم.
- فضاء النص هو الآخر فضاء مكاني ولكنه يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية (الطباعة).
- الفضاء الدلالي وهو يشير إلى المعنى الذي تتولد من خلاله لغة الحكيم في ارتباطها بالدلالة المجازية.
- الفضاء كمنظور ويتمثل في الطريقة التي يتمكن من خلالها الكاتب في السيطرة والتحكم في عمله السردية (5).

إذاً مصطلح المكان يشكل بؤرة أساسية في الدراسات النقدية المعاصرة، ذلك أنه يتميز بالغزارة والتنوع والتعقيد و ما للمكان من أهمية في بناء الحدث الروائي؛ إذ يعد همزة وصل بين الشخصيات والزمان والأحداث ومحرك مشاعر الإنسان وذاكرته، إلا أنها لم تتحدد إلى اليوم تراكمات كافية من شأنها أن تضع حدوداً واضحة. فمفهوم المكان مرتبط بعدة مصطلحات لعل من أهمها مصطلح "الفضاء".

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 53.

(2) نفسه، ص 54.

(3) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 54.

(4) نفسه، ص 56.

(5) ينظر: إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفهية والكتابية" دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل"، ص 244.

المطلب الثاني: أنواع المكان

للمكان دورٌ كبيرٌ وفعالٌ في البناء الفني لأي عمل سردي، فهو يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة ليصفها وصفاً دقيقاً⁽¹⁾ ويساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً، بل إنه أحياناً يمكن للروائي أن يُحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن مواقف الأبطال من العالم.⁽¹⁾

ومن هنا سوف نتوقف عند أهم الأمكنة التي تجري فيها الأحداث، ونكشف عن أبعادها الدلالية والمعنوية باعتبارها تختلف شكلاً، وحجماً، ومساحةً، فهي أشكال من الواقع انتقلت إلى العالم السردي وصارت عنصراً مهماً من عناصر السرد، ولعل من أهم هذه الأنواع:

أولاً: الأماكن المفتوحة:

" المكان المفتوح هو الذي يتردد عليه الفرد من دون قيد أو شرط مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي؛ أي ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة والعدوانية، وهو عنصر أساس يتحرك من خلاله الشخصيات الروائية فضلاً عن كونه عضيد الزمن الذي يتعامل معه الكاتب،"⁽²⁾ وهذه الأماكن ينتمي إليها عدد كبير من الناس، كما تلعب دوراً كبيراً في دور الشخصيات داخل النص السردي،" وتكون هذه الأماكن مفتوحة من جانب واحد شرط أن تكون مفتوحة من الأعلى وبالتالي فهذا الانفتاح يعطي خصوصية كبيرة للشخصية من خلال إضفائه الارتياح على روحها على الرغم من الحزن الذي يصيبها بفضل الظروف الطارئة، وتدخل ضمن الأماكن المفتوحة (الطرق والأسواق والحدائق والمدن والضواحي والبساتين والصحراء وساحات الحروب) وغيرها.⁽³⁾ إذ تبعث في الشخصية الشعور بالراحة والارتياح وتسمى أماكن مفتوحة كونها" تكون مفتوحة على الخارج، أماكن اتصال حيث يتجلى فيها بوضوح الانتقال والحركة وتقسّم إلى مفتوح خاص وعام؛ ونجد هذه المجموعة تمثل كل أماكن الانتقال وهي بالطبع كل الأماكن المعادية لأماكن الإقامة."⁽⁴⁾

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 70.

(2) قصي جاسم أحمد الجبوري: "المكان في روايات تحسين كرمياني"، ص 92.

(3) فهد ضحى علي: "علي أحمد باكثير وأدبه النثري الرواية التاريخية أنموذجاً- دراسة فنية"، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية- بغداد، 2011، ص 190.

(4) سعاد دحماني: "دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ"، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات- جامعة الجزائر، 2008، ص 88.

والأماكن المفتوحة العامة هي التي يستطيع أن يرتاح الآخرون فيها بسهولة رغم ملكيتها تعود إلى أشخاص معدودين، أما الأماكن المفتوحة الخاصة فلا يستطيع ارتيادها الآخرون بسهولة بل تكون حكرًا لمالكها أو الموجودين فيها بسبب ظروف أجبرتهم للتواجد داخل تلك الأمكنة.⁽¹⁾ يعتبر المكان المفتوح حيز مكاني مفتوح على الخارج لا تحده حدود ضيقة، وهو يشكل فضاءً واسعًا ورحبًا به حركة دائمة غالبًا ما يكون لوحة فنية للهواء الطلق، فهو يعتبر: " مسرحاً لحركة الشخصيات وتلاقيها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء، والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي."⁽²⁾ ومن أهم الأماكن المفتوحة:

- **المدينة:** وهي المكان الذي تلتقي فيه كل عناصر الحياة المنتشرة الكثيرة فيها تتعدد وجوه الإنتاج الحضري، كما تتحول بداخلها الخبرة والتجارب الإنسانية إلى إشارات ورموز وأنماط السلوك وقواعد النظام.⁽³⁾ فهي تعد فضاءً جغرافياً واسعاً تظم مجموعة من الأمكنة الجزئية (المقهى، الشوارع والأحياء، الساحات والمستشفيات) وغيرها فنجد " الشارع الذي احتل في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا روايات عن المدن العربية مكاناً بارزاً في الرواية العربية وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مساراً وشرياناً للمدينة وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار وأشغالهما وتجلياتهما، فهو المسار والمصب في آن واحد."⁽⁴⁾ فهو يعتبر المحور الرئيسي في كل رواية ولا يمكن للروائي الاستغناء عنه أو تهميشه فهو يعتبر حركة الوصل بين الأماكن المختلفة التي تمر عبرها الشخصيات من مكان إلى آخر. بالإضافة إلى القرية التي تُشعر بالحرية والقوة، وكذلك الوطن الذي نشعرنا بالانتماء والأمان والاستقرار والطمأنينة.

ثانياً: المكان المغلق

المكان المغلق هو الذي تحده حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي وهو أضيق بكثير من المكان المفتوح كونه مكان تحده حدود ضيقة. " وهي الأماكن التي تحد جوانبها الثلاث على أقل تقدير بشرط أن تكون لها حدود سقيفة ولها خصوصية في نفس كل إنسان، وتتنوع بين عامة وخاصة ومن هذه الأمكنة نجد مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان. ليبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة

(1) قصي جاسم أحد الجبوري: "المكان في رواية تحسين كرمياني"، ص 93.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 40.

(3) جميلة عماد النشبة: "المكان في رواية سحر خليفة"، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة الخليل، 2012/2011، ص 14.

(4) نفسه، ص 29.

الآخرين"⁽¹⁾، حيث يستغلها الإنسان حسب حاجته فهو يستخدمها للعيش والسكن والراحة" لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية و يبرز الصراع الدائم بين المكان كعنصر فني و بين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف هذا الصراع إلا إذا بدأ التألف يتضح ويتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه."⁽²⁾

تعد الأماكن المغلقة من الفضاءات الأساسية في كل الأعمال الأدبية فهي تتميز بالانغلاق والضيق والانعزال على العالم الخارجي، وتكون محدودة ومحاطة بأشكال هندسية متنوعة. " ويكتسب المكان وجوداً من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي تقوم بها، وإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتداداً للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير ما تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، فإن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة؛ فالبيت مسكن يحميه من الطبيعة، والمستشفى مكان للعلاج، والسجن قيد يسلب حريته، فهذه الفضاءات ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره"⁽³⁾.

والمكان المغلق" مكان محدد بحدود تفصله عن الخارج مما يجعله يتصف بالضيق، فتكون بذلك حركة الشخصيات محدودة بما يسمح من ممارسة لخصوصياتهما، إضافة إلى ما قد يمنحه لها من حماية وألفة."⁽⁴⁾ ومن أهم الأماكن المغلقة نجد:

• البيت " وهو من أهم الأماكن في حياة الإنسان إن لم يكن هو الأهم، ولا يستغني عنه أي إنسان، وقد وصفه باشلار بقوله " البيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول؛"⁽⁵⁾ فالبيت هو المكان الأول الذي يلجأ إليه الإنسان لأنه يشعر بالراحة والطمأنينة ولا يمكن لأي كاتب أو روائي الاستغناء عنه لأنه مكان أساسي في كل رواية، ولا يقارن بأي مكان آخر كالفندق أو المطعم وغيرهما فهو يمنح للشخصية خصوصيتها.

• السجن " نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزير، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات، وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحضورات،"⁽⁶⁾ وإذا كان البيت هو الذي يقيم فيه الإنسان بمحض إرادته واختياره؛ فالسجن مكان مغلق يجبر الإنسان على الإقامة فيه وهو عالم متناقض لعالم الحرية الذي ينتقل إليه الأشخاص مجبرين.

(1) قصي جاسم أحمد الجبوري: المكان في روايات تحسين كرمياني، ص 95، 96.

(2) بتصرف، نفسه، ص 96.

(3) الشريف حيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط.1)، 2010، ص 204.

(4) ربيعة بدري: "البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغر"، ص 163.

(5) جميلة عماد النشأة: "المكان في روايات سحر خليفة"، ص 49.

(6) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 55.

" وتنقسم هذه الأماكن إلى عامة وخاصة، فالأماكن العامة يمكن أن يرتادها عامة الناس وتدخل ضمن نطاق هذه الأماكن الدوائر الرسمية، (السجون والمستشفيات والملاهي والمعسكرات والمقاهي والحانات والفنادق والمساجد والمتاحف)، أما الأماكن الخاصة فيكون التواجد فيها لأصحابها بشكل رئيسي وهي موجودة أساساً لهم، ومن مميزات هذا النوع من الأماكن أنها تجعل من فيها منعزلاً وذا خصوصية في خارجها ويكون التواجد في هذه الأمكنة أطول فترة زمنية."⁽¹⁾

المطلب الثالث: أبعاد المكان

يعد المكان عنصراً أساسياً وبنائياً، وذو أهمية كبيرة في العمل الروائي خصوصاً، والأدبي عموماً لأنه المحرك الأساسي للأحداث وتطورها ورسم أبعادها، حيث يوجد تفاوت في تحديد أبعاد المكان الروائي " وتشير معظم الدراسات في الأدب أن للمكان أبعاداً أساسية في العمل الروائي، إذ أن لكل بعد من هذه الأبعاد وظيفته الخاصة في إنتاج البنية الدلالية للرواية لأن الروائي يُعنى برسم أبعاده رسماً محددًا تحديداً فنياً رائعاً."⁽²⁾

" وفيما يخص عدد أبعاد المكان فنجد البعض يقسمها إلى ثلاثة أبعاد ومنهم من يجعلها أربعة أبعاد ومنهم من يجعلها سبعة أبعاد."⁽³⁾ ومن بين أهم أبعاد المكان نذكر:

أولاً: البعد الجغرافي

للمكان الجغرافي حضوراً بارزاً في الرواية العربية" وهو يتضح عندما يعمد الروائيون إلى وصف تضاريس الأمكنة وتوضيح طبيعتها (السهلية) أو (الجبليّة) ... إلخ أو تسمى الأماكن بأسمائها الواقعية المعروفة، وإن وضوح البعد الجغرافي للمكان يقتضي شيئاً من الاختصار في تقديمه إذ يمكن تلمس هذا البعد من خلال مستويين."⁽⁴⁾

- "الأول: فيما نبده يعمد إليه الروائيون في وصف تضاريس الأمكنة وتصوير طبيعتها، وأشكالها وفق التنمية الجغرافية الجيولوجية (سهل، جبل، نهر، بحر .. إلخ."⁽⁵⁾

(1) قصي جاسم أحمد الجبوري: "المكان في روايات تحسين كرمياني"، ص 96.

(2) نفسه، ص 14.

(3) نفسه، ص 14.

(4) نفسه، ص 15.

(5) نفسه، ص 15.

- "الثاني: ما نجده من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها للأسماء على خارطة الواقع، قاصدين من ذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية ينظمها غالبًا طلب المزيد من الأحياء بواقعية المكان المسمى، وأحيانًا قد يَحْتَرِل اسم المكان، جملة من المفاهيم والأفكار والتواريخ."⁽¹⁾

وهو أحد العناصر **الفاعلة** التي يقوم عليها العمل الروائي فهو المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، وتنتقل، **فالمؤلف** أثناء تشكيل عمله يختار موضع الأحداث والشخصيات داخل فضاء واقعي أو مستعار من الواقع، وقد يبتكر عالماً سحرياً لأنه يقوم برسم صورة العالم عن طريق لغته تلك التي تجعل القارئ أكثر انجذاباً إليه، **والمكان** في مجمل أحواله يشير إلى المشهد أو البنية الطبيعية أو الاصطناعية التي تعيش فيها الشخصية الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، كما يضم قطع الأثاث والديكور والأدوات كافة بمختلف أنواعها واستعمالاتها، كما يشغل الوقت من اليوم وما يترتب عليه من أضواء مختلفة أو ظلمة والطقس بكل أحواله، وتدخل ضمن المكان، الأصوات، والروائح."⁽²⁾

فالروائيون في توظيفهم للمكان يعتمدون "على **البعد الجغرافي** وخاصة عندما يكون الوصف متعلقاً بطبيعة المكان وأشكاله وتضاريسه، التي يعتمد نصها إلى رسم المكان بالمفهوم الجغرافي رسماً عجائبياً بالتعبية على ملامح جغرافية. وهو كل ما تعلق بذلك الوصف التقليدي للأمكنة إذ نجد الكاتب يذكر أسماء المناطق والأماكن بشكل تطابقي مع أسمائها الحقيقية على أرض الواقع، وأحياناً أخرى لا يصرح بها ويترك للقارئ المجال لتخيلها وإعطائها بعداً خاصاً تتسم به،"⁽³⁾ نفهم من هنا بأن **الكاتب المبدع** من خلال كتابته أنه يمزج بين العالم **الخيالي الإبداعي** والعالم **الجغرافي** فينسج مكانه الروائي ويمنحه بعداً جغرافياً ومن خلال وصفه له فإنه ينقلنا إليه و كأنه موجود في الواقع، وهذا ما يسمح للقارئ بالوصول إلى مرامي الكاتب.

ثانياً: البعد النفسي

للمكان أبعاد نفسية تؤثر في الذات البشرية سلبيًا وإيجابيًا فهناك من الكتاب من يتخذ من المكان ملاذًا للحرية والدفء والذكريات "وأكثر أبعاد المكان وضوحًا وانتشارًا في الفنون هو **البعد الذاتي النفسي**، فالمكان الذي لا يشير مقدارًا ما من المشاعر تعاطفًا أو تنائزًا قلّمًا يستحوذ على اهتمام الفنان، وإخفاء البعد النفسي أو

⁽¹⁾ صالح صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة، (ط.1)، 1997، ص 50، 51.

⁽²⁾ قصي جاسم أحمد الجبوري: المكان في رواية تحسين كرمياني، ص 15.

⁽³⁾ عوج فاطمة الزهراء: "المكان ودلالته في الرواية المغربية المعاصرة"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس - سيدي بلعباس، 2017، 2018، ص 31.

الشعور بالمكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي،⁽¹⁾ وهذا ما يساعد على التعلق بهذا المكان فيصبح عالقاً في خيالنا محفوراً في أعماقنا فترتبطنا به علاقات قوية وذلك لارتباط الإحساس بالمكان؛ وهذا معناه أن المكان يمنح الإنسان الطاقة النفسية والوجدانية.

والمكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية والوجدانية فهو " يعبر عن نفسية من فيه فالإنسان يلجأ إلى المكان الذي يرتاح فيه ويجد فيه السكون والهدوء، أما في العمل الأدبي يلجأ الكاتب للمكان المحبب إليه أو العكس، وحقائقاً أن أكثر أبعاد المكان وضوحاً وانتشاراً في الفنون هو البعد الذاتي- النفسي- فالمكان الذي لا يثير مقدارا ما من المشاعر تعاطفاً أو تنافراً قلما يستحوذ على اهتمام الفنان، واختفاء البعد النفسي أو الشعور بالمكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي. " (2) وهذا ما يساعد القارئ على فهم نفسيات الشخصيات ويساعده على التفاعل معهم ومعرفة طريقة تفكيرهم فالبعد النفسي" بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشديد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الشخصيات. " (3)

كما أن المكان" يدور حول تحديد مشاعر الشخصيات (نفور، قبول، انتماء، تعاطف) إزاء الأماكن المختلفة حيث أن لكل مكان بعد نفسي سواء اتخذ البعد شكلاً مرضياً أو غير مرض. " (4) وهذا يعود إلى الحالة النفسية للشخصية إزاء هذا المكان وهذا ما يجعله يرى المكان بأكثر من رؤية واحدة من خلال المزاج النفسي للشخصية.

" والبعد النفسي للمكان ينشأ عبر مستويين متراكمين يتم الفصل بينهما في الإطار النظري الافتراضي فقط والمستويان هما:

الأول: ما يثيره في نفس المتعامل معه بشكل أولي.

الثاني: ما تضيفه المشاعر المستثارة على الكائن من أبعاد أخرى لا يمتلكها أساساً. " (5)

(1) قصي جاسم أحمد الجبوري: المكان في رواية تحسين كرمياني، ص 16.

(2) جميلة عماد النتشة: "المكان في روايات سحر خليفة"، ص 98.

(3) هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي أريد- الأردن، (د.ط)، 2004، ص 277.

(4) جميلة عماد النتشة: "المكان في روايات سحر خليفة"، ص 16.

(5) نفسه، ص 16.

ثالثاً: البعد التاريخي (الزمني)

" يتجلى هذا البعد في الأمكنة الروائية التي تهتم بدراسة التاريخ والأزمنة المتموضعة في كل مكان تاريخي فإن هذا الزمن ليس مُدْرَك إلا داخل إطار المكان بمعنى؛ أن عنصر الزمن والمكان عنصران متداخلان فالمهم في تجليات التاريخ وتموضعه في الأمكنة الروائية." (1) ومن هذا فإن التاريخ هو الشكل الأساسي لبنية الرواية وتستلزم دائماً حضور المكان فالبعد الزمني التاريخي يرتبط مع المكان، والمكان يرتبط بحركة الزمن فيبقى كل من الزمن (التاريخ) و المكان متداخلان مع بعضهما البعض وخاصة في الأعمال السردية والأدبية.

وللحديث عن البعد التاريخي للمكان" تجدر الإشارة إلى محورين هما:

- أولاً: تغير المكان عبر التاريخ من ناحية شكلية.
- ثانياً: تغير السيادة والسلطة على المكان عبر التاريخ. (2)

والبعد المكاني هو " الذي لا ينفصل عن الزمان أو ما يدعى بالزمكانية ويتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ، أو التاريخ والأمكنة، وتلعب هذه الثنائية الدور الأساسي في حركة الأحداث ومنح الحبكة ثراءها ودلالاتها." (3) فالمكان يكتسب بعداً أكثر عمقاً وخلوداً عند ارتباطه بالتاريخ، و يعد في حقيقة مضامينه هوية تاريخية ومادية ماثلة للعيان، وهو القادر على حفظ التاريخ وإظهاره؛ لأنه انعكاس للزمن وليس الهوية التاريخية وحدها التي تحدد المكان، بل هناك أيضاً الظروف الاجتماعية، السياسية والحربية، التي تفرض وتعزز مكاناً لم يكن موجوداً على أرض الواقع، كمكان السجن والمخابئ والملاجئ؛" (4) إذا فالرواية كانت بشكل عام تاريخاً متخيلاً داخل التاريخ الموضوعي، فإن لنا أن نلمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما في عناصر رئيسية لعل أهمها هو المكان وقد يرتبط التاريخ بالمكان من أجل التعبير عما يقوله التاريخ ما يجعل اتخاذ التاريخ مادة أساسية في الرواية.

(1) عوج فاطمة الزهراء: المكان ودلالته في الرواية المغربية المعاصرة، ص32.

(2) جميلة عماد التنش: المكان في رواية سحر خليفة، ص103.

(3) قصي جاسم أحمد الجبوري: "المكان في رواية تحسين كرمياني"، ص 17.

(4) حسين فهد: المكان في الرواية البحرينية دراسة في ثلاثة روايات (الجدوة حصار، أغنية الماء والنار)، دار فراديس للنشر والتوزيع - البحرين، (ط.1)، 2003، ص 60.

رابعاً: البعد الجمالي (الفني)

هذا البعد يتعلق بمختلف التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون في بناء الأمكنة فهي كثيرة ومستعصية تشهد تنامياً متزايداً، فنجد صلاح صالح يشير إلى أن "الوصف القص، ملامح الشخصية، نزع الألفة، دمج الأساليب اللغوية الجميلة والتراكيب الشعرية الخالصة في تصوير المكان." (1) فنجد الكاتب "يوظف الأمكنة في أدبه بطريقة قد تحاكي الواقع، ولكن لا تطابقه لأن المكان في العمل الفني يكسب خصوصية من خلال وصف الكاتب له، وطريقة تقديمه للقارئ قد يكون محاكياً للواقع وقد يكون مخالفاً له ولولا تلك الخصوصية التي يكتسبها المكان من الأديب لما أصبح المكان حاملاً للعديد من الدلالات الجمالية (الفنية)؛" (2) فجمالية المكان تنبع من خبر الأديب وميولاته، ومن تلك التجربة التي يحملها ويجسدها في كتاباته ومن المكانة والخصوصية التي يعطيها الأديب للمكان من خلال الدلالات الجمالية والفنية التي يحتويها.

"والكاتب لا يأخذ من المكان فحسب بل يضيف إليه ويغنيه بالدلالات وبالتالي تصبح العلاقة بين الكاتب والمكان تبادلية فعندما يصور الشاعر، أو الرسام، أو الروائي منظرًا طبيعيًا فإنه يقتطع من الطبيعة قطعة تليق به، وربما يشترك مع فنانيين آخرين بنفس القطعة ولكن في النهاية يتكون لدينا عدد من القطع الفنية مختلفة أو متشابهة شبةً من ناحية معينة ... فالفنان يختار من الطبيعة جزءاً صغيراً يناسبه، يأخذه ثم يعيده ثانية إلى الطبيعة على شكل فنون." (3)

ومن هذا المنطلق فإن المكان يولد شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تعمل على تشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، فينقلها الأديب على شكل صورة جمالية توحى بدلالات وأبعاد فنية للمكان فلا يكتمل الحديث في موضوع المكان الروائي إلا إذا اقترن بهذه الدلالات والأبعاد الفنية.

(1) صلاح صالح: فضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص 24.

(2) جميلة عماد النشئة: "المكان في روايات سحر خليفة"، ص 106.

(3) السابق، ص 106، 107.

الفصل الثاني

البنية السردية في

ملحمة كلكاميش

تمهيد:

للسرد مكانة مركزية في الحياة، وهو أداة من أدوات نقل الأفكار والقيم والأحداث، فالإنسان مسكون بحاجس أن يروي قصة عاشها، ومشغوف بسماع ما يحكى له وأن ينقل خبرة اكتسبها في موقف ما، فتاريخية السرد تبدأ منذ وجود الإنسان على الأرض فقد أظهرت الكثير من الدراسات القديمة أن حضريات الإنسان الأول على الكهوف ليست إلا سرودًا، فنجده أيضا في الأساطير والملاحم العتيقة، والصور الأكثر وضوحا له تبدو في أقدم أثر ملحمي، وهو ملحمة كلكاميش، والتي جسدت الصراع بين الموت والحياة، وهذا الصراع كان قد شكل إنسانية كبرى نابعة من رغبة الإنسان بالثبث بالحياة ورفض الاستسلام.

ولعل هذه المشكلة هي أكبر ميزة جعلتها تختلف عن باقي الملاحم التي عرفها التاريخ، فهذه الملحمة ليست مجرد حكاية خرافية، فلها كيانها الخاص، والحدود، والرموز التي تزخر بها، ويهتم البحث في هذه الدراسة بالتعرف على البنية السردية التي تتألف منها ملحمة كلكاميش، لاسيما وأن مؤلفها أو مؤلفوها سخروا جميع الأساليب والوسائل الفنية في صياغتها فضلاً عن أن هذه الملحمة تظهر تصعيداً للعاطفة لدفع القارئ إلى الترقب والتشويق من خلال تطور الأحداث.

عتبات

• التصميم الخارجي للملحمة

اسم المؤلف: مجهول الهوية

اسم المؤلف: ملحمة كلكاميش أوديسة العراق الخالدة

ترجمة: طه باقر

حجم الكتاب: متوسط الحجم

عدد الصفحات: 108

لون الغلاف: أبيض ذو رسومات سوداء

صور الغلاف: نماذج من التماثيل السومرية التي تمثل الآلهة عشتار

• التصميم الداخلي للملحمة:

ملحمة كلكاميش ترجمت إلى العديد من لغات العالم، وقد بقيت حية منذ أن كان كلكاميش ملكًا على أوروك سنة 1700 ق.م إلى هذه الساعة، وكان للملحمة الصدى الواسع في الأرض التي خرجت منها -الهلال الخصيب- فهناك ثلاث ترجمات في بلاد الرافدين (لظه باقر، وسامي سعيد الأحمد، وعبد الحق فاضل)، وثلاث في بلاد الشام (فراس السواح، وأنيس فريجة، ووديع بشور)، هذا بالإضافة إلى ما كتب عن الملحمة من دراسات وتحليلات عديدة، وكان لكل ترجمة من هذه الترجمات ميزة وأفضلية على غيرها، ومن هنا فقد وقفنا على ترجمة واحدة والتي تعود إلى العلامة طه باقر.

بعد هذه المقدمة نبدأ بالدخول إلى روح الملحمة التي تحتوي على كثير من الأمور التي بحاجة إلى دراسة متخصصة لما فيها من عمق واتساع، سنحاول توضيح بعضها والوقوف عند بعضها الآخر.

لقد استهل الكاتب كتابه هذا بمقدمة تناول فيها أدب وادي الرافدين القديم والتعريف بالملحمة، فتحدث في بادئ الأمر عن أدب العراق القديم ومكانته في تاريخ الآداب العالمية، وبعدها قدم موجز في تعريف ملحمة كلكاميش يضم كلا من مكانتها في أدب الملاحم العالمي، ومدى انتشارها في حضارات العالم القديم، كما تحدث عن بطل الملحمة وتمثيله في الفن، وكذا عرض أجزاء الملحمة وأصولها ومصادرها.

بعد حديثه عن هذا انتقل إلى عرض بعض الصور والمخطوطات التي تمثل البعض من حوادث وخطابات الملحمة وبطلا الرواية كالكاميش وأنكيدو.

وبعد مقدمة الكاتب الطويلة باشر بعرض أحداث الملحمة المقسمة إلى أربعة فصول التي تضم 12 لوحًا.

يقف هذا الجزء من البحث عند عناصر البنية السردية المكونة للملحمة: الشخصية والزمن، والمكان بغية التعرف على البنية القصصية المتمثلة في هذه الملحمة الشعرية.

المبحث الأول: الشخصية في الملحمة

المطلب الأول: الشخصيات الرئيسية في الملحمة

هي التي تتواجد في المتن الروائي بنسبة تفوق الخمسين بالمائة، وتبرز من مجموع الشخصيات الرئيسية شخصية مركزية تقود بطولة الرواية، حيث تقوم هذه الشخصية بتفعيل الأحداث وتطورها، وتكاد حركة الصراع تتمحور حولها، ويتركز هذا النوع في الملحمة على ثلاث شخصيات هي كالكاميش، أنكيدو، وأوتو-نبيشتم. وإن ما يميز هذه الشخصيات عن سواها كونها شخصيات ذات أبعاد مختلفة تشمل جوانب عدة وتفاجئ القارئ في تحولاتها.

• كالكاميش:

إن شخصية كالكاميش في الملحمة لا تبدو اعتيادية، ومألوفة بل هي كما وصفها الراوي، فكالكاميش مزج بين البشرية، والألوهية فثلاثه إله وثلاثة الآخر بشر، إذ تضم هذه الشخصية تناقضا بين الأشياء، وتكون جامعة لثنائيات عدة منها الخير، والشر، القوة والضعف، الحكمة والجهل ساعية وراء الخلود، غافلة على أن الحقيقة المحتومة هي الموت والفناء.

بداية يقدم الراوي في الملحمة شخصية كالكاميش للمتلقى بطريقة تدريجية مشوقة، وذلك في قوله:

"هو الذي رأى كل شيء فغنى بذكره يا بلادي

هو الذي خبر جميع الأشياء وأفاد من غيرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء

لقد أبهر الأسرار وعرف الخفايا المكتومة".⁽¹⁾

يعد هذا الإخبار عن شخصية "كالكاميش" بداية ممتعة لأي قارئ يتسنى له الإطلاع عليها، فهي أوصاف لكالكاميش تجعل منه حكيما، عارفا، عالما، وملما بكل الخفايا التي تحيط به.

"راعي أوروك، السور الحمى

إنه راعينا: قوي وجميل وحكيم"⁽²⁾

⁽¹⁾ ملحمة كالكاميش (أوديسة العراق الخالدة)، تر: طه باقر، ص 35.

⁽²⁾ نفسه: ص 39.

وتبدو شخصية كالكاميش هنا في هذه الأوصاف متميزة وغمطية تجعل منه القوي الحامي لبلدته، ويضيف الراوي بأن كالكاميش:

"لم يترك عذراء لحبيبتها

ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل" (1)

غير أن هذا النص المتتابع يكشف بأن كالكاميش ملك مستبدّ، ظالم، جبار، ومتكبر، فلم يترك أحد من أهل أوروك إلا وتسلبت عليه بظلمه وجبروته و هذا ما اضطر الناس إلى شكواه لدى الآلهة.

" (يا أورو) أنت التي خلقت هذا الرجل بأمر أنليل

فاخلقي الآن غريما له يضارعه في قوة الطلب والعزم

وليكونا في صراع مستديم لتنال أوروك السلام والراحة" (2)

بالرغم من شخصية كالكاميش السلبية التي يطغى عليها الاستبداد والتسلط إلا أن فيها جانب إيجابي، وذلك من الناحية الفنية الجمالية كونها تتأثر بالحيط وتتفاعل معه فتجمع بين الشر والخير، مما يجعل منها شخصية مبتغاها الأول التغيير والتحول، إذ يمثل الصراع بين كالكاميش وأنكيدو الذي دعى له أهل أوروك تغييرا جذريا في شخصية كالكاميش، فأنتج -هذا الصراع- عكس ما توقعه أهل أوروك من خلاف وعداوة دائمة بين الطرفين، صداقة حميمة بين الندين، وهذه الصداقة كانت بدايتها رؤية كالكاميش.

"رأيت أين أسير مختالا فرحا بين الأبطال

فظهرت كواكب السماء وقد سقط أحدهما إلي وكأنه شهاب السماء (آنوا)

لقد أردت أن أرفعه ولكنه ثقل علي

وأردت أن أرحمه فلم أستطع أن أحركه

تجمع حوله أهل أوروك، ازدحم الناس حوله وتدافعوا ع ليه

(1) نفسه، ص 39.

(2) نفسه، ص 40.

واجتمع عليه أصحابه يقبلون قدميه

انحنيت عليه كما أنحني على امرأة

وساعدوني فرفته وأتيت به عند قدميك

فجعلته نظيرا لي " (1)

وهذه الرؤية كان تفسيرها ممن قبل واردته بقولها:

"إنه صاحب لك قوي يعين الصديق عند الضيق

إنه أقوى من في البراري، وعزمه مثل عزم (أنوا)

وأما أنك انحنيت عليه كما تنحني على امرأة

فمعناه أنه سيلازمك ولن يتخلى عنك " (2)

وبعد أن اتخذ كالكاميش أنكيديو صديقا له، وتعلق به أصبح يدعو إلى الخوض في مغامراته الخطرة، وذكر

منها الذهاب إلى غابة الأرز بغية الاستحواذ عليها والعزم على قتل حارسها "خمبابا".

"فخاطب كالكاميش أنكيديو وقال له:

(يسكن في الغابة خمبابا) الرهيب فلنقتله كلانا

ونزيل الشر من الأرض " (3)

إلا أن أنكيديو تردد في قبول هذه الدعوة، ولكن كالكاميش أصر على ذهابه معه محاولا إقناعه بالفكرة

بمحجة إزالة الخوف والرعب المسيطر على نفس كل من يفكر دخول تلك الغابة.

"فتح أنكيديو فاه وقال لكالكاميش

كيف سندخل غابة الأرز وإن حارسها

(1) السابق، ص 44، 45.

(2) نفسه، ص 45.

(3) نفسه، ص 52.

مقاتل، وهو قوي لا ينام أبدا

فتح كالكاميش فاه وقال لأنكيدو

يا صديقي (...)

لقد صرت تخشى الموت ونحن ما زلنا هنا

فماذا دهى شجاعتك وبطولتك؟

دعني إذن أتقدم قبلك ولينادي صوتك:

تقدم ! ولا تخف !

(...)" (1)

وبعدما تمكن كالكاميش من إقناع أنكيدو بحوض هذه المغامرة معا شرعا بتأهيب نفسيهما للذهاب وصنع كل أنواع الأسلحة اللازمة للقضاء على خمبابا واقتحام الغابة، ورغم كل العناء الذي تكبده كالكاميش وصديقه للوصول إلى غابة الأرز إلا أنهما استطاعا الوصول إليها، ولم يكونا متأكدين من عودتهما إلى أوروك، بل وندما على إقدامهما على هكذا مغامرة.

"إذ سمع خمبابا الضجيج

فغضب وهاج وزجر صائحا: من القادم المتطفل الذي كدر صفو الغابة وأشجارها النامية في جبلي؟ ومن الذي قطع الأرز؟

وتهيا خمبابا للهجوم على الصديقين اللذين استحوذ عليهما الرعب

وندا على ركوب هذه المغامرة ودخول غابة الأرز" (2)

(1) الملحمة، ص 53.

(2) نفسه، ص 59.

وبهذا التدرج المثير للتشويق يتابع المتلقي تحولات شخصية لكالكاميش من الخير إلى الشر، ومن القوة إلى الضعف، وهو ما يتجلى بشكر واضح بعد موت أنكيديو وهيام كلكاميش على وجهه في الصحراء فارا من المصير ذاته.

"من أجل أنكيديو خله، وصديقه بكى كالكاميش بكاء مرًا

وهام على وجهه في البراري وصار يناجي وجهه:

إذا ما متت أفلا يكون مصيري مثل أنكيديو؟

ملك الحزن والأسى روجي

وها أنا ذا أهيم في القفار والبراري خائفًا من الموت" (1)

إن النص أعلاه يظهر بشكل جلي حالات الضعف والخوف من الموت التي آل إليها كالكاميش بعد فقدان صديقه، وهذا ما يبين لنا شخصية كالكاميش التي تتطور بتطور أحداث القصة، وتتغير من موقف لآخر، ويشمل هذا التغيير أيضا بنيته الخارجية فصار من الصعب التعرف على ملامحه من قبل معارفه.

"فلم ذبلت وجنتاك ولاح الغم على وجهك؟

وعلام ملك الحزن قلبك وتبدلت هيئتك؟

ولم صار وجهك أشعث كوجه من سافر سفرا طويلا؟

وكيف لفتح وجهك الحر والقر؟

وعلام تهيم على وجهك في البراري؟" (2)

إن كل هذا التغيير الذي طرأ على شخصية كالكاميش يشمل بعديها الداخلي والخارجي ما جعل القارئ يتفاعل مع أحداث الملحمة، وهذا التحول الذي صاحب هذه الشخصية كان حافزا لتتبع مسارها حتى النهاية والتي قام الراوي بتقديمها بشكل تسلسلي لا دفعة واحدة.

(1) الملحمة، ص 74.

(2) نفسه، ص 78.

• أنكيديو:

يمثل أنكيديو الشخصية الرئيسية الثانية في الملحمة خلقتة الآلهة ليكون ندا لكالكاميش، فكان أنموذجا للصدقة، يعد البطل الثاني في الملحمة مشتركا وكالكاميش في صنع الأحداث و التفاعل معها، وهذا ما يتجلى في مواضع كثيرة من نص الملحمة منها: كون أنكيديو عاش مع وحوش الغابة وتأقلم معهم بالفطرة، و اتخذ من موارد الغابة مأكلا ومشربا له.

"خلفت في البرية أنكيديو الصنديد، نسل "نورتا" القوي يكسو جسمه الشعر، وشعر رأسه كشعر المرأة (...)

مع الضباء يأكل العشب، ويسقى مع الحيوان من موارد الماء وطيب له عند ضجيج الحيوان في مورد الماء" (1)

هذا وبعد تسخير البغي له ولقائه بها، فحولته من صديق وعزيم للوحوش إلى صياد لها لجمالها وجسمها الفاتن ع لها تجرّه إلى ملكها قائد مدينة أوروك ومصارعته.

"سأفرح في قلبي أوروك أنا الأقوى !

أجل ! أنا الذي سيبدل المصائر

إن الذي ولد في البرية" (2)

بعد عزم وإصرار أنكيديو على الصراع مع كالكاميش وما آل إليه من عجز في تحقيق ذلك، تحول إلى صديق له مبديا إعجابه به.

"إنك الرجل الأوحده، أنت الذي حملتك أمك

ولدتك أمك "نسون" البقرة الوحشية

ورفع أنليل رأسك عاليا على الناس

(1) الملحمة، ص 40.

(2) نفسه، ص 44.

وقدر إليك الملوكية على البشر" (1)

بعد أن تأصلت أواصر الصداقة بينهما قاما بخوض مغامرات الحياة والموت سويًا أهمها القضاء المارد خمبابا حارس غابة الأرز وقتل الثور السماوي.

"(...) أبحاج الإله شمش الرياح العاتية وساقها على خمبابا

فمسكته وثلت حركته، فاستسلم لهما وأخذ يتضرع

(...) فقتلاه وقطع رأسه

وتنتهي المغامرة بنجاح البطلين وعودتهما سالمين إلى أوروك" (2)

"فطارد أنكيدو ثور السماء ليمسكه

ومسكه من ذيله وضبطه بكلتا يديه

وكالكاميش مثل قصاب ماهر

طعن الثور السماوي طعنته قاتلة

وغرس حماسه بين السنام والقرنين" (3)

ولكن سرعان ما رقد أنكيدو طريح الفراش يصارع الموت وظل على تلك الحال حتى انتهى به المطاف إلى العالم السفلي (موته).

"يا صاحبي لقد حلت بي اللعنة

فلن أموت ميتة رجل سقط في ميدان الوغى

كنت أخشى القتال

(1) الملحمة، ص 50.

(2) نفسه، ص 59، 60.

(3) نفسه، ص 64.

لكني سأموت ذليلا حتف أنفي" (1)

إذ تنتهي حياة أنكييد والصدیق الخل تاركًا حزنا عميقًا في قلب كالكاميش، فإن اسمه ظل حاضرًا في كل حدث من أحداث الملحمة متمثلًا في الحزن الذي طغى على كل تراسيم شخصية كالكاميش لفقدان رفيق دربه.

"من أجل أنكييدو خلي وصدیقي، أبكي وأنوح نواح الثكلى

إنه الفأس التي في جنبي وقوس يدي

والخنجر الذي في حزامي، والمجن الذي يدرأ عني

وفرحتي وبهجتی، وكسوة عیدي

لقد ظهر شیطان رحيم وسرقه مني" (2)

• أوتو-نبشتم:

تعتبر هذه الشخصية الرئيسية هي الأخرى "أوتو-نبشتم" هو بطل قصة الطوفان، فهو ليس كغيره من الشخصيات لا يصف الراوي بنيته الخارجية بل يكتفي بتقنية الحوار للتعريف بها، لأن الوصف لا يسهم في تقديمها بشكل كاف للمتلقي، ويتمثل هذا في النص الملحمي في حوار "أوتو-نبشتم" مع كالكاميش عن الموت قائلا:

"إن الموت قاس لا يرحم

متى بنينا بيتا يقوم للأبد؟

متى ختمنا عقدا يدوم إلى الأبد؟

(...) ومن ذا الذي يستطيع أن يميز بين العبد والسيد إذا جاء أجلهما؟

إن "الآنوناكي"، الآلهة العظام تجتمع مسبقا

ومعهم "ما متم" صانعة الأقدار تقدر معهم المصائر

(1) الملحمة، ص 72.

(2) نفسه، ص 72، 73.

قسموا الحياة والموت

ولكن الموت لم يكشفوا عن يومه" (1)

إن المعرفة والحكمة بأسرار الموت والغيبيات "لأوتو-نبشتم" تبدو جلية خلال حوارهم مع كالكاميش، وهذا ما جعله يعيش مغامرة عبور مياه الموت بغية إيجاد حل للغز الحياة والخلود عنده.

إن دور هذه الشخصية يتفاعل بمدى تأثيرها على كالكاميش، وذلك للتغيير العميق الذي طرأ على شخصية أوتو-نبشتم المتمثل في تحول صنفه من البشر إلى الآلهة، وفي هذا يقول كالكاميش مندهشا:

"ها إنني أنظر إليك يا أوتو-نبشتم

فلا أرى هيئتك مختلفة، فأنت مثلي لا تختلف عني

أجل! فأنت لم تتبدل بل إنك تشبهني

لقد كنت أحسبك كاملا كالبطل على أهمية القتال

فإذا بي أشاهدك خاملا مضطجعا على ظهرك

فقل لي كيف دخلت في مجمع الآلهة ونلت الحياة (الخالدة) " (2)

وقد كان لأوتو-نبشتم الدور الكبير في التأثير على شخصية كالكاميش بقدرته على تخليصه من حالة الحزن والضياع التي كان فيهما، بالإضافة إلى تحفيزه، ودفعه للبحث عن سر الخلود، وذلك على عشب الحياة.

"سأفتح لك يا كالكاميش سرا خفياً

أجل سأبوح لك بسر من أسرار الآلهة

يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه

إنه كالورد شوكة يخز يديك كما يفعل الورد

(1) الملحمة، ص 87.

(2) نفسه، ص 87-90.

فإذا ما حصلت يدك على هذا النبات وجدت الحياة الجديدة" (1)

المطلب الثاني: الشخصيات الثانوية

الشخصية الثانوية تلعب دورا هاما في العمل السردى فهي عنصر مساعد للشخصية الرئيسية فلا تقل أهمية عنها، فهي تتسم في تطور الأحداث وتصعيدها، ويكون اهتمام راوي الملحمة بها وبصفتها وحتى بشؤونها الخاصة، أقل اهتماما من الشخصيات الرئيسية.

وقد احتوت ملحمة كالكاميش على عدد من الشخصيات الثانوية وهي: الملكة نسون، عشتار، انليل، وإيا...

● الملكة نسون:

هي والدة كالكاميش يصفها الراوي بالحكيمة والبصيرة العارفة والمحبوبة، يبرز دورها في الدعاء لكالكاميش ومباركته، وتفسير رؤياه.

" يا أمي رأيت رؤيا ثانية (...)

فقالت الحكيمة المتبصرة إلى ابنها

قالت نسون: المتبحرة في كل معرفة لكالكاميش" (2)

كما تسهم نسون في توالي الأحداث وتتابعها، وكذا تشويق المتلقي حينما تخاطب الإله "شمش" في الدعاء لكالكاميش الذي أخبرها بعزمه على السفر إلى غابة الأرز والقضاء على حارسها "خامبابا" فتخاطب الإله "شمش" بلغة معاتبة.

"علام أعطيت ولدي كالكاميش قلبا مضطربا لا يستقر؟

والآن حثثته فاعتزم سفرا بعيدا إلى موطن خمبابا

سيلاقي نزالا يعرف عاقبته

(1) الملحمة ، ص 102، 103.

(2) نفسه ص 45.

وسيسير في درب لا يعرف مسالكه" (1)

● عشتار:

تعد هذه الشخصية صنفاً من أصناف الآلهة فيصنفها راوي الملحمة بالجليلة ويكتفي بهذه الصفة ليترك المجال لكالكاميش ليعرّف المتلقي على الكثير من صفاتها على لسانه عندما تدعوه للزواج بها:

"رفعت عشتار الجليلة عينها ورمقت جمال كالكاميش (فنادته):

تعال يا كالكاميش وكن عريسي

وهبني ثمرتك اتمتع بها

كن زوجي وأكون زوجك" (2)

فهنا تظهر أكثر هذه الصفات بأن عشتار امرأة لعوب تحاول خداع كالكاميش بلسانها ذاك وإغرائه للزواج بها.

ولكن سرعان ما أهانها كالكاميش.

"أي خير سأنا له لو تزوجتك؟

أنت ! ما أنت إلا الموقد الذي تخمد ناره في البرد

أنت كالباب الناقص لا يصد عاصفة ولا ريحا

أنت قصر يتحطم في داخله الأبطال

أنت فيل يمزق رحله

(...) أي من عشاقك من بقيت على حبه أبداً؟

وأى من رعائك من رضيت عنه دائماً؟" (3)

(1) الملحمة، ص 57.

(2) نفسه، ص 60.

(3) نفسه، ص 61.

وبعد إهانة كالكاميش لعشتار تصعد الأحداث بعدها وتبرز من خلال إرغامها لوالدها (آنو) على خلق الثور السماوي.

"اخلق لي يا أبتى ثورا سماويا ليهلك كالكاميش" (1)

وبعد تدرج أحداث الملحمة يكتشف للمتلقي شخصية عشتار فمن امرأة محبة ودودة إلى انتقامية، ففي قصة الطوفان يبرز وجه آخر لعشتار إذ تبدو فيه حزنية باكية وهي ترى الناس يغرقون بالطوفان، إذ تبدي ندما لنطقها كل الشر.

"وصرخت عشتار كالمرأة في ساعة مخاضها

انتحبت سيدة الآلهة وناحت بصوتها الشحي نادية:

واحسرتاه لقد عادت الأيام القديمة إلى طين

لأنني أنا نطقت بالشر في مجمع الآلهة" (2)

ومن الشخصيات الثانوية أيضا نجد الآلهة "أنليل" و"إيا" فيبرز دورهما في قصة الطوفان، وهي تسعى لنفي الجنس البشري من الأرض وهي بدورها تساهم في تصعيد وتطوير أحداث الملحمة.

إلى جانب الشخصيات الرئيسية والثانوية نجد فرعية إذ تمثل الشخصيات التي ينحصر دورها في القيام بوظيفة واحدة لا أكثر، فتأتي هذه الوظيفة في غالب الأحيان خدمة لأبطال الملحمة وشخصياتها الرئيسية، وبعد ذلك تنسحب من أحداث الملحمة ويتجسد هذا النوع من الشخصيات في الملحمة نذكر منها: الصياد، البغي، رجل العقرب وزوجته صاحبة الحانة، وملاح أوتو نبشتم.

فهذه الشخصيات تسعى لخدمة البطل، فالراوي هنا لا يقف عند وصفها، ولا يتناول أي صفة من صفاتها، إنما يكتفي بالجانب الذي يتعلق بالبطل، فيتمثل دور البغي في جذب أنكيديو من الغابة إلى المدينة، أما صاحبة الحانة فينحصر دورها في رسم طريق كالكاميش للوصول إلى أوتو نبشتم، كذلك بالنسبة لرجل العقرب وزوجته والملاح أيضا، وتخطب البغي أنكيديو بقولها:

(1) الملحمة، ص 63.

(2) نفسه، ص 96، 97.

"إنك حكيم يا أنكيدو، وأنت مثل إله

فعلاما تجول في البرية مع الحيوان

تعالى آخذك بيدك إلى أوروك الحمى والسور" (1)

وينتهي إلى القول بأن الملحمة تضم شخصيات مختلفة ومتباينة تتماشى مع أحداثها بأبعادها المتعددة، فالشخصيات الرئيسية تتميز بعدم ثباتها وتحولها من موقف لآخر، وهذا ما جعلها شخصيات إيجابية ونامية نمو أحداثها، أما بالنسبة للأنواع الأخرى فيكمن دورها في تفعيل الأحداث باندماجها مع النوع الأول لتشير جمالا فنيا في الملحمة.

المبحث الثاني: الزمن في الملحمة

المطلب الأول: المفارقات الزمنية

إن تقاطع سرد الأحداث في الملحمة يضيف بالضرورة إلى تقاطع الأزمنة وتداخلها مع بعض، إذ يختلط زمني المستقبل والماضي مع الحاضر السردى، فزمن المستقبل يتمثل في استشراف الأحداث قبل وقوعها، فتحقق بذلك الرؤيا مستقبلا، أما زمن الماضي في تداخله مع الحاضر السردى يكون بمثابة استرجاع لأحداث مضت.

أولا: الاسترجاع

هو تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية، يكشف عموما عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، ويمثل العودة إلى الوراء لاسترجاع حدث قد وقع من قبل، ويتجلى الزمن الاسترجاعي بوضوح في ملحمة كالكاميش في قول كالكاميش:

"يا أمي لقد رأيت الليلة الماضية حلما

رأيت أني أسير مختالا فرحا بين الأبطال

فظهرت كواكب السماء وقد سقط أحدها إلي، وكأنه شهاب السماء (أنو)

لقد أردت أن أرفعه ولكنه ثقل علي

(1) الملحمة، ص 43.

وأردت أن أزحزحه فلم أستطع أن أحركه

تجمع حوله أهل أوروك ازدحم الناس حوله وتدافعوا عليه

واجتمع عليه أصحابي يقبلون قدميه

انحنيت عليه كما أنحني على امرأة

وساعدوني فرفعته وأتيت به عند قدميك

فجعلته نظيرا لي" (1)

في هذا المقطع يسترجع كالكاميش رؤياه ويقصها على أمه، وهي بمثابة استرجاع لأحداث رؤياه جملة وتفصيلا وتمثل في نفس الوقت تنبؤا لما سيحدث معه مستقبلا.

كما نجد استرجاعا في موضع آخر المتمثل في قول كالكاميش:

"يا أمي رأيت رؤية ثانية

في أوروك ذات الأسوار، رأيت فأسا مطروحة وهي ذات شكل عجيب، وكان الناس متجمعين حولها

تجمع أهل أوروك عندها

ولما أبصرتها أحببتها وانحنيت عليها كأنها امرأة

ثم جئت بها ووضعتها عند قدميك فجعلتها أني نظريا لي" (2)

جاء هذا المقطع ماثلا للمقطع الذي قبله، حيث أن كالكاميش يقوم باسترجاع رؤية أخرى ويقصها على أمه.

كما نجد في موضع آخر استرجاع كالكاميش لرؤيا أخرى أثناء رحلته رفقة صديقه أنكيدو إلى غابة الأرز ليقول فيها:

"يا صديقي لقد رأيت رؤيا، رأيت أننا نقف في هوة جبل ثم سقط الجبل فجأة

(1) الملحمة، ص 44، 45.

(2) نفسه، ص 45.

وكنا، أنا وأنت، كأننا ذباب صغار

ورأيت في حلمي الثاني الجبل يسقط أيضا فصدمني

ومسك قدمي، ثم انبثق نور وهاج طغى لمعانه وسناه على هذه الأرض، فانتشلي من تحت الجبل وسقاني الماء،
فسر قلبي " (1)

وهناك أيضا استحضار كالكاميش لكل الأعيب وخدع عشتار التي مارستها بغية إغراء عشاقها من الجنس الآخر
فيقول في ذلك:

"تعالى أقص عليك مآسي عشاقك:

من أجل تموز حبيب صباك

قد قضيت بالبكاء سنة بعد سنة

لقد أحببت (طير) الشقراق المرقش

ولكنك ضربته بعصاك وكسرت جناحيه

(...) وأحببت الأسد، الكامل القوة

ولكنك حضرت (للإيقاع به) سبع وسبع وجرات (حضر)

وأحببت الحصان، المجلى في البراز والسباق

ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير

وحكمت عليه بالعد وشوط سبع ساعات مضاعفة

(...) وأحببت راعي القطيع، الذي لم ينقطع يقدم أكداس الخبز

وبنحر الجداء لك كل يوم

ولكنك ضربتك بعصاك ومسخته ذئبا

(1) الملحمة، ص 59.

ثم أحببت "إشيولنو" بستاني أبيك

الذي كان يحمل إليك السلال المأى بالتمر بلا انقطاع

(...) ضربته بعصاك وسخته ضفدعا

وجعلته يعيش في عذاب مقيم" (1)

من قراءتنا لهذه المقطوعة نرى أن كالكاميش جعل من هذه الألفاظ المعبرة عن حقيقة "عشتار" موضع استهزاء واستفزاز لشخصها مذكراً إياها بكل مساوئها ونواقصها.

كما يظهر استرجاعاً آخر متمثلاً في حلم أنكيديو الذي يقصه على صديقه وخله كالكاميش فيقول:

"يا صاحبي أي حلم عجيب رأيت الليلة الماضية !

(رأيت) أن "آنو" و"أنليل" و"إيا" و"شمش" السماوي قد اجتمعوا يتشاورون

وقال "آنو" "لأنليل"

لأنهما قتلا الثور السماوي وقتلا "خمبابا"

فينبغي أن يموت ذلك الذي اقتطع أشجار الأرز

ولكن أنليل أجابه قائلاً: إن "أنكيديو" هو الذي سيموت أما كالكاميش فلن يموت

ثم انبرى شمش السماوي وأجاب أنليل البطل وقال

ألم يقتلا ثور السماء وخمبابا بأمر مني؟

فعلام يقع الموت على "أنكيديو" وهو بريء"

فالتفت أنليل إلى شمش السماوي وأجابه حانقاً:

(1) الملحمة، ص 61-63.

ألأنك تنزل كل يوم حتى صرت كأنك واحد منهم؟" (1)

فاسترجاع أنكيديو هنا يمثل رؤية للحاضر، والكشف عن ضبايته من خلال رؤيته التي تسرد اجتماع الآلهة السماوية لفهم أسباب الماضي ومعطياته، وتحديد مصير الصديقان اللذان أقبلا على دخول غابة الأرز والقضاء على كل من يعرقل دربهما.

وكذا نجد استرجاعا آخر يكشف عن رؤية جديدة تستدعي الحدث الماضي الذي يتم فيه حاضر السرد ألا وهي رؤية "أنكيديو" التي يقول فيها:

"يا حلي، لقد رأيت الليلة الفاتنة رؤيا

كانت السماء ترعد فاستجابت لها الأرض

وكنت واقفا وحدي فظهر أمامي مخلوق مخيف مكفهر الوجه

كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة "زو"، ومخالبه كأظفار النسر

لقد عرابني من لباسي ومسكني بمخالبه وأخذ بخناقني حتى خمدت أنفاسي

لقد بدل هيئتي فصارت يداي مثل جناحي طائر مكسوتين بالريش

نظر إلي وقادني إلى دار الظلمة (...)

إلى الدار التي لا يرجع منها من دخلها

(...) وفي بيت التراب الذي دخلته

شاهدت الملوك والحكام، فرأيت تيجانهم قد نزعوا وكدست

(...) وتحكم "إيرش كيكال" ملكة العالم الأسفل

(...) لما رفعت رأسها أصرتني فقالت:

(1) الملحمة، ص 66.

من الذي أتى بهذا الرجل إلى هنا" (1)

إن سعة هذه المفارقة الاسترجاعية لم تك سوى صفحة واحدة وبضعة أسطر امتدت حتى (ص 70-71)، لكنها تجسد مأساة أنكيديو النفسية والفكرية إزاء مرضه والتمزق النفسي الذي أصابه وإحساسه بالضعف والانهيار.

ونجد الاسترجاع بشكل جلي في قصة الطوفان التي يرويها "أوتو نبشتم" لذلك نجد كالكاميش يستذكر كل المغامرات والصعاب التي خاضها إلى جانب خله وصديقه "أنكيديو" فيقول:

"أنكيديو، صاحبي، وأخي الأصغر الذي اقتنص

حمار الوحشي في النجاد والنمر في البراري

لقد تغلبنا جميعا على الصعاب وارتقينا الجبال

ومسكنا الثور السماوي وقتلناه

وقهرنا خمبابا الذي يقطن في غابة الأرز" (2)

يتمثل هذا الاسترجاع في محاولة إضاءة لحظة الحاضر والاستشارة برؤية الماضي، لأن أنكيديو يمثل الماضي وكالكاميش يمثل الحاضر في استرجاعه لمغامراتهما معا، من خلال المزوجة بين الحاضر والماضي كي يتجاوز ضيق الزمن، فكالكاميش يعيش هذه الذكرى ولا يملك في حاضرها سوى اللحظات التي يجتريها معبرا عن همومه وآلامه.

إذ نجد استحضارا آخر لكالكاميش بخصوص صديقه أنكيديو في ذكره لشجاعته وقوة عزمته وراثته له في قوله:

"إنه أنكيديو الذي تغلب على جميع الصعاب وارتقى أعالي الجبال الذي مسك ثور السماء وقتله، والذي غلب خمبابا الذي يسكن غابة الأرز

صديقي وخلي الذي أحببته حبا جما والذي صاحبي في جميع الصعاب قد أدركه مصير البشرية

فبكيته ستة أيام وسبع ليالي ولم أسلمه للقبر حتى وقع الدود على وجهه

(1) الملحمة، ص 70، 71.

(2) نفسه، ص 73.

لقد أفرغني الموت حتى همت على وجهي في البراري" (1)

وفي هذا الجزء يظهر مدى حبه وتعلق كالكاميش بخله ورفيق حياته حتى وبعد وفاته، إذ يتيح هذا الاسترجاع ربطاً بين الحاضر والماضي حتى يظل هناك استمرار وتفاعل بين مصائر الشخصيات ووقائعهم.

أما في موضع آخر نجد استرجاعاً جلياً لكالكاميش يتمثل في مخاطبته "لأوتو نبشتم" قائلاً:

"لقد طوفت في كل البلاد واجتزت الجبال الوعرة وعبرت كل البحار لم يغمض لي جفن ولم أذق طعم النوم

لقد أنهكتني السير والترحال وحال جسمي الضنى والتعب

ولم أكد أبلغ بيت صاحبة الحانة حتى خلقت ثيابي وتمزقت

لقد قتلت الدب والضبع والأسد والفهد والنمر والضبي والإبل والوعل وجميع حيوان البر

أكلت لحومها واكتسيت فروها" (2)

ونخلص من هذا امتزاج ماضي أنكيديو بحاضر كالكاميش، فالماضي يستمر في جريانه حاملاً في سيله الأحداث التي تتكرر في الرؤيا وتشابهه، ولكن تتغير الوجوه والأشكال.

ثانياً: الاستباق

وهو التعبير عن مفارقة زمنية سردية تتجه نحو الأمام إذ يمثل تصويراً مستقبلياً لأحداث سردية لم تقع بعد، واستشرافاً للمستقبل، فيستوصي الراي الحدث قبل وقوعه لتحقيق الرؤية مستقبلاً.

ويتجلى الزمن الاستباقي بوضوح في ملحمة كالكاميش فيما يلي:

"اذهب إلى أوروك، توجه إليها

وانبيء كالكاميش عن بأس هذا الرجل

وليعطك بغيا تصحبها معك

(1) الملحمة، ص 86.

(2) نفسه، ص 86، 87.

ودعها تغلبه وتروضه

وحينما يأتي ليستقي الحيوان من مورد الماء

دعها تلخع ثيابها وتكشف عن مفاتن جسمها

فإذا ما رآها فإن سينجذب إليها

وعندئذ ستنكره حيواناته التي شبت معه في البرية" (1)

فهذا المقطع السردى الاستباقي يلخص ما سيحدث في المستقبل القريب، فالصياد وأباه يخططان للإطاحة بأنكيدو وجذبه مستغلين في ذلك مفاتن ومحاسن البغي.

ونجد استباقا في موضع آخر يتمثل في تضير "أنو" لحلم بنها كالكاميش والتنبؤ بما سيحدث مستقبلا فتقول:

"إنه صاحب لك قوى يعين الصديق عند الضيق

إنه أقوى من في البراري، وعزمه مثل عزم أنو

وأما إنك انخيت عليه كما تنحني على امرأة

فمعناه أنه سيلازمك ولن يتخلى عنك" (2)

تعد رؤية كالكاميش نواة استباقية أولى مهدت للقارئ انتظار حدوث صداقة خالدة ستقع في زمن السرد وترتبط بصورة ما بكالكاميش.

وفي مقطع آخر نجد عزم كالكاميش لدخول غابة الأرز والقضاء على "خمابابا" فيستبق الأحداث قائلا:

"عزمت على أن أرتقي جبال الأرز

وأدخل الغابة مسكن خمابابا

(1) الملحمة، ص 41.

(2) نفسه، ص 45.

وسأخذ معي فأسا لأستعين بها في القتال (...)

إنني سأمد يدي وأقطع أشجار الأرز

وأجعل اسمي خالدا

وسأصدر يا صديقي أوامري إلى صانعي السلاح

وسيصنعون السلاح بحضورنا (...)

عزمت على أن أغلبه في غابة الأرز

وسأجعل الأنباء عن ابن "أوروك" تبلغ البلاد

فتقول عني: ما أشجع سليل أورك وما أقواه !

سأمد يدي وأقطع الأرز سجع لنفسي اسما خالدا" (1)

ويمكن القول أن هذه الاستباقات تمثل عزيمة كالكاميش على دخول الغابة والقضاء على حارسها، ليترك اسمه خالدا بين أهله ورعاياه.

أما إذا تحدثنا عن خداع والأعيب "عشتار" فنجدها تبني قصورا من الأوهام في تصور كالكاميش باستباقها لحياتهما معا في المستقبل فتقول:

"سأعد لك مركبة من حجر الازورد والذهب

وعجلاتهما من الذهب وكروها من البرونز

وستربط لجرها شياطين الصاعقة بدلا من البغال الضخمة

وعندما تدخل بيتنا ستجد شذى الأرز يعبق فيه

إذا دخلت بيتنا فمستقبل قدميك العتبة والدكة

سينحني لك الملوك والحكام والأمراء

(1) الملحمة، ص 52، 54.

وسيقدمون لك الإتاوة ممن نتاج الجبل والسهل

وسيحمل معزك الثلاث ونعاجك التوائم

وحمير الحمل عندك ستفوق البغال في الحمل

وسيكول لخيول مركبانك الصيت المغلى في السباق

وثورك لن يكون له مثيل وهو في نيره" (1)

وإذا انتقلنا إلى استباق زمي آخر في الملحمة سيبرز لنا لعنة أنكيدو للبغي:

"تعالى أيتها البغي أقدر لك مصيرك

وهو مصير لن ينتهي إلى الأبد

سأنزل بك لعنة كبرى

إنه قسم ستحل بك لعنته في الحال

ليكن طعامك من فضلات المدينة

ستكون زوايا الدروب المظلمة مأواك

وفي ظل الجدار سيكون وقوفك

وسيلطم السكران والعطشان والصاحي خدك

وعسى أن ينبذك عشاقك بعد أن يقضو وطهرهم من سحر جمالك" (2)

في هذا المقطع يتحدث أنكيدو عن مصير البغي وما سيحل بها، إذ لا يمتلك سوى اللعنة عليها، لذلك سيظل

الاستباق معلقا ومرتها بمعطيات الواقع الحاضر.

(1) الملحمة، ص 60، 61.

(2) نفسه، ص 68، 69.

ونجد استباقا آخر في قول الإله "شمس" مخاطبا أنكيدو:

"سيجعل أهل أوروك يرثونك ويكونك

ويحمل الموسرين على أن يقربو إليك

أما هو نفسه فبعد أن يودعوك القبر سيطلق شعره

وسيرتدي جلد الأسد، ويهيم على وجهه في القفار والبراري

سيحبك الملوك والأمراء والعظماء جميعا

ولن يظرب أحد فخذه مستعبيا إياك

ومم أجلك سيهز الشيخ لحيته

وسيحل الشباب أحزمتهم من أجلك

وسيقدمون لك اللازورد والذهب والعقيق

وعسى أن ينال الجزاء كل من يمتهنك

ويكون بيته وإهراؤه خاوية

وسيقودك الكاهن إلى حضرة الآلهة

ومن أجلك ستهجر الزوجة ولو كانت أم سبعة" (1)

إن رؤية الإله شمس للمستقبل جسده في حروف وأفعال قد تكون قابلة للتحقق، وهذا لا يعكس حقيقة مستقبل كالكاميش فقط بل يعكس أيضا ما سيحل بأوروك وأهلها وجل ملوكها وعظمائها بعد فقدان الصديق والخل أنكيدو.

وإذا بقينا في سياق التنبؤ بما سيحدث بعد موت أنكيدو نجد كالكاميش يقول:

"لتندبك المسالك التي سلكتها في غابة الأرز

(1) الملحمة، ص 69، 70.

وعسى ألا يبطل النواح عليك ليل نهار

وليبكك شيوخ أورك، ذات الأسواق

وليبكك الأصبع الذي أشار إلينا من ورائنا وبارتنا

فيرجع صدى البكاء في الأرياف

وليندبك الدب والضبع والفهد والنمر والإبل والسبع

والعجول والظباء وكل حيوان البرية

ليندبك نحر "أولا" الذي مشينا على ضفافه

وليبكك الفرات الطاهر الذي كنا نسقي منه

لنيح عليك رجال "أورك" ذات الأسوار

ولينح عليك من أطعمك بالغلة

ومن مسح ظهرك بالزيت المعطر ومن سفاك الجعة

ولتبكك الزوجة التي اخترتها

وليبك عليك الإخوة والأخوات" (1)

ففي هذا المقطع الاستباقي نجد حالة الحزن والأسى في الزمن الحاضر دفعت كالكاميش إلى حالة انخيار في

اللحظة الآنية، فجعلت رؤيته للأشياء والأحداث تعبر عن حالة عمق نفسي يعيشها.

أما في قصة الطوفان نجد استباقات جلية تتمثل في قول "أيا" على لسان "أوثو نيشتم":

"لا أستطيع العيش في مدينتكم بعد الآن

ولن أوجه وجهي إلى أرض أنليل وأسكن فيها

(1) الملحمة، ص 72.

بل سأرد إلى "أبسو" وأعيش مع "أيا" ربي

وعليكم سينزل وابلا من المطر غزيرا

ومن مجامع الطير وعجائب الأسماك

وسيقدم عليكم الغلال والخيرات

وفي السماء سيمطركم الموكل بالزوابع بمطر من قمح" (1)

إن قصد "أيا" بهذه الثورية في الصورة السابقة تعد استباقا تمهيدا لحدث أساس والمتمثل في حدوث الطوفان.

ونجد استباقا آخر عندما خاطب "أوتو نبشتم" ملاحه "أور شنابي"

"خذه يا أرو شنابي وقده إلى موضع الاغتسال

ليغسل في الماء أوساخه حتى يصبح نظيفا كالثلج

لينزع عنه جلود الحيوان وليرمها في البحر حتى يجلى جمال جسمه

ودعه يجدد عمامة (عصابة) رأسه

ودعه يلبس حلة تستر عريه

وإلى أن يصل إلى مدينته وحتى ينهي طريق سفره

لا تدع آثار القدم تبدو على لباسه بل نحافظ على جدتها" (2)

إن هذا الاستباق يسعى برموزه وإشاراته إلى خلق حالة تشويق وترقب من خلال نزع الحلة القديمة المهترئة

لكالكاميش وكسوته بحلة أخرى ولكن تكون بصورة جديدة تدفع القارئ للتحقق من يقينية ما أومئ إليه.

(1) الملحمة، ص 93.

(2) نفسه، ص 101، 102.

المطلب الثاني: تقنيات زمن السرد

أولاً: تسريع السرد

إن الأحداث التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة تفرض على الباحث في بعض الأحيان إلى تقديمها بشكل سريع، وذلك وفق تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ- الخلاصة:

هي تقنية يعتمد عليها السارد من أجل تقديم الأحداث التي يستغرق وقوعها فترة زمنية أطول في نطاق سردي ضيق، ويبدو ذلك جلياً في ملحمة كالكاميش فنجد السارد يقول:

"لبث أنكيدو يتصل بالبغي ستة أيام وسبع ليال" (1)

ففي هذا المقطع السردى لخص لنا السارد تعلق أنكيدو بالبغي، ومدة اتصاله وألفته بها.

وفي موضع آخر نجد البغي تقول:

"وفي كل يوم تقام الأفراح كالعيد" (2)

نجد البغي هنا تلخص لنا حياة أهل "أوروك" وأفراحهم التي تقام كل يوم مقتصرة في ذلك على جملة واحدة.

وفي سياق آخر نجد أهل أوروك يلخصون ظلم واستبداد كالكاميش لنسائهم وذلك بمعاشرتهم قبل أزواجهن فيقولون:

"فيكون هو العريس الأول قبل زوجها

وهم يقولون: لقد أراد الآلهة هذا الأمر وقدره له سند أن قطع حبل سرته" (3)

(1) الملحمة، ص 43.

(2) نفسه، ص 44.

(3) نفسه، ص 38.

كما نجد أنكيديو يخاطب كالكاميش قائلاً:

" الغابة تمتد مسافة عشرة آلاف ساعة مضاعفة في كل جهة" (1)

ومن هنا يتضح بأن أنكيديو يلخص المسافة الممتدة بين أوروك والغابة والوقت المستغرق للوصول إليها.

ونجد الخلاصة في موضع آخر من الملحمة فالسارد يقول:

" وبعد سفر عشرين ساعة مضاعفة تبلغنا بقليل من الزاد

وبعد ثلاثين ساعة مضاعفة توقفنا ليمضيا الليل

ثم انطلقا سائرين خمسين ساعة مضاعفة أثناء النهار وقطعا مدة سفر شهر ونصف الشهر في ثلاثة

أيام" (2)

فالسارد هنا قال عشرين ساعة مضاعفة، ثلاثين ساعة مضاعفة، خمسين ساعة مضاعفة، شهر ونصف

الشهر وثلاثة أيام، فهو لم يصرح ماذا جرى في هذه الفترة بالتفصيل، حيث لخص لنا ما حدث في هذه الفترة في بضعة أسطر.

كما نجد تلخيص آخر في قول "كالكاميش":

" واجتاز الجبال وركب الأسفار الطويلة من مشرق الشمس" (3)

ففي هذا المقطع يلخص لنا "كالكاميش" الفترة الزمنية الطويلة التي قضاها للوصول إلى مبتغاه في بضعة كلمات فقط دون ذكر تفاصيلها.

وفي موضع آخر نجد تلخيصا يتمثل في:

(1) الملحمة ، ص 52.

(2) نفسه، ص 58.

(3) نفسه، ص 82.

"سارا وبعد أن قطعا عشرين ساعة مضاعفة تبلغا بلقمة من الزاد، وبعد ثلاثين ساعة مضاعفة توقفا ليمضيا الليل"(1)

ومن خلال هذا يتضح أن السارد يلخص لنا أيام رحلة "كالكاميش" و"أور شنابي" للوصول إلى "أوتو نبشتم" ويذكر في ذلك إلا سطرين يوحيان إلى تلك الفترة الزمنية الطويلة.

ب- الحذف:

بعد تقنية تشترك مع الخلاصة، ويعمل هو الآخر على تسريع وتيرة السرد، ويتجلى في ملحمة كالكاميش كالتالي:

"من أجل تموز حبيب صباك

قد قضيت بالبكاء سنة بعد سنة"(2)

فكالكاميش هنا يقفز بزمن عشتار مدة عدة سنوات وبهذه القفزة يسقط أحداثا مبيتة لا أهمية لها، في زمن ما قبله الحذف وما بعده، وبذلك يتم تسريع زمن السرد.

وفي موضع آخر يقول السارد:

"في اليوم الثالث قطعا في سفرهما ما يعادل شهرا وخمسة عشر يوما من السفر العادي"(3)

فالسارد يلغي الفترات الزمنية المنسية، ويحذف الأحداث الثانوية بقفزة عبر فترات زمنية طويلة تجاوزت التسلسل الزمني المنطقي.

كما وردت خاصية الحذف في الملحمة في قول السارد:

"ولكن وهو لا يزال قاعدا على عجزه إذا بسنة من النوم

تأخذه وتسلط عليه كالضباب (...)

(1) نفسه، ص 103.

(2) الملحمة، ص 61.

(3) نفسه، ص 85.

لم تكد سنة النوم تأخذني حتى مسستني فأيقظتني" (1)

فالسارد هنا يحذف فترة زمنية صرح بها-سنة- حيث قام بحذف الأحداث التي جرت مع كالكاميش في تلك السنة على غرار الأحداث التي عاشها "أوئو نبشتم" و"امراته".

ثانيا: إبطاء السرد

هي تقنية تعمل على تبطئ السرد، وتكون عبارة عن مقطع طويل من الخطاب تقابله فترة زمنية قصيرة من الحكاية، إذ يضم تقنيات زمنية تؤدي إلى استبطاء إيقاع السرد وتعطيله أهمها المشهد، الوصف، المونولوج.

أ- المشهد:

هي تقنية يستعملها السارد داخل الحركة الزمنية بغية تعطيل السرد بفضل وظيفة الدرامية ويتجلى المشهد في ملحمة كالكاميش الحوار الذي دار بين الصياد وكالكاميش:

"مثل (الصياد) أمام "كالكاميش" وخاطبه قائلا:

هناك رجل عجيب انحدر من المرتفعات

إنه أقوى من في البلاد، وذو بأس شديد

وهو في شدة بأسه مثل عزم "أنو"

إنه يجوب السهوب ويأكل العشب

ويرعى الكلاً مع حيوان البحر، وسقى معها عند مورد الماء

(...) فقال كالكاميش له، قال للصياد

انطلق يا صيادي واصحب معك نعيًا

وحيثما يأتي إلى مورد الماء لسقي الحيوان

دعها تخلع ثيابها وتكشف عن مفاتن جسمها

(1) نفسه، ص 100، 101.

فإذا ما رآها اقترب منها، وانجذب إليها

وعندئذ ستنكره حيواناته التي ربيت معه في البرية" (1)

وهنا نجد أن الحوار كان يجري بين "كالكاميش" و"الصيد" فالسرد في هذا المقطع يتراجع لصالح الحوار، حيث يكتفي السارد بتنظيم الحوار، وذلك باستعمال عقله، فهو يتخلى عن دوره ويترك الحوار مباشرة بين كالكاميش والصيد بغية تبطيء السرد.

كما نجد في مقطع آخر حوارا جرى بين "البعي" و"أنكيديو":

"كلمت البعي "أنكيديو" وقالت له:

إنك حكيم يا أنكيديو، وأنت مثل إليه

فعلام تحول في البرية مع الحيوان؟

تعال آخذ بيدك إلى أوروك، الحمى والسور

إلى البيت المشرق، مسكن آنو وعشتار

حيث يعيش كالكاميش المكتمل الحول والقوة

(...) فأجاب أنكيديو والبعي وقال لها:

هلمي أيتها البعي، خذيني إلى البيت المشرق المقدس، مسكن آنو وعشتار

إلى حيث يحكم كالكاميش المكتمل الحول والقوة

والذي يتسلط على الناس كالثور الوحشي

وأنا سأتحداه وأغلظ له في القول

وسأصرخ في قلب أوروك أنا الأقوى (...)

فقالت البعي: هلم نذهب كي يرى وجهك

(1) الملحمة، ص 41، 42.

سأدلك على كالكاميش فأنا أعلم أين هو" (1)

ويبين في هذا المشهد أن الحوار دار بين البغي وأنكيديو وكان طويل بغية تبطيء أحداث السرد من خلال محاولة البغي إقناع "أنكيديو" بالذهاب معها إلى مدينة "أوروك" التي يسكنها كالكاميش.

ومن خلال هذا المشهد الحواري تبرز صفة الدرامية وذلك بتجسيد كل حواس الشخصيات وما يختلجها.

وهناك حوار آخر في الملحمة يدور بين كالكاميش وأمه "ننسون":

"يا أمي لقد رأيت الليلة الماضية حلما

رأيت أني أسير مختالا فرحا بين الأبطال

فظهرت كواكب السماء وقد سقط أحدهما إلي وكأنه شهاب السماء آنو

لقد أردت أن أرفعه ولكنه ثقل علي

وأردت أن أزحزحه فلم أستطع أن أحركه

تجمع حوله أهل أوروك، ازدحم الناس حوله وتدافعوا عليه

واجتمع عليه أصحابي يقبلون قدميه

انحنيت عليه كما أنحني على امرأة

وساعدوني فرفعته وأتيت به عند قدميك، فجعلته نظيرا لي

فأجابت كالكاميش أمه البصيرة العازفة فقالت به:

إن رؤيتك كواكب السماء (...)

إنه صاحب لك قوي يعني الصديق عند الضيق

(1) الملحمة، ص 43، 44.

إنه أقوى من في البراري، وعزمه مثل عزم آنو

وأما أنك انخيت عليه كما تنحني على امرأة

فمعناه أنه سيلازمك ولن يتخلى عنك

وهذا هو تفسير رؤياك" (1)

كما نجد حوارا آخر دار بينهما:

"يا أمي رأيت رؤيا ثانية

في أوروك، ذات الأسوار، رأيت فأسا مطروحة وهي ذات شكل عجيب

وكان الناس متجمعين حولها

تجمع أهل أوروك عندها

ولما أبصرتها أحببتها وانخيت عليها كأنها امرأة

ثم جئت بها ووضعتها عند قدميك، فجعلتها أني نظيرا لي

فقلت له: إن الفأس التي رأيت (معناها) رجل

وإما إنك انخيت عليه كما تنحني على امرأة

والذي جعلته أنا نفسي نظيرا لك

فتعبيره أنه صاحب قوي يعين الصديق عند الضيق

إنه أقوى من في البرية وعزمه مثل عزم آنو

فقال لها:

(1) الملحمة، ص 44، 45.

عسى أن يتحقق هذا الفأل العظيم فيكون لي صاحب " (1)

هذا المشهد الحوارى المتمثل في رؤى كالكاميش جاء إجابة من أمه وتفسيراً لها والتي تعد تنبؤاً لما سيحدث مع كالكاميش مستقبلاً، كما ساعد هذا المشهد الحوارى على تمديد السرد وتوسيعه.

ونجد مثلاً آخر عن المشهد في موضع من الملحمة المتمثل في الحوار الذى دار بين كل من كالكاميش وأنكىدو:

"فالتفت إليه كالكاميش وكلمه قائلاً:

لماذا اغرورقت عينك بالدموع وملاً الأسى قلبك، وصرت تصعد الزفرات؟

فتح أنكىدو وفاه وقال لكالكاميش:

يا صديقى أشعر بأن الخوف قد شل جوارحي

لقد خارت قواي، وفقد ساعداي القوة

فعلام عزمت على تحقيق هذا الأمر

فخاطب كالكاميش "أنكىدو" وقال له:

يسكن في الغابة خمبابا الرهيب فلنقتله كالانا

ونزيل الشر من الأرض

فتح أنكىدو فاه وقال لكالكاميش

يا صديقى لقد علمت ذلك لما كنت أرعى مع الحيوان في المرتفعات والبراري الواسعة

إن الغابة تمتد مسافة عشرة آلاف ساعة مضاعفة في كل جهة

(...) ففتح كالكاميش فاه وقال لأنكىدو

عزمت أن أرتقى جبال الأرز

(1) نفسه، ص 45، 46.

وأدخل الغابة مسك خمبابا (...)

فتح أنكيديو فاه وقال لكالكاميش

كيف سندخل غابة الأرز وإن حارسها كالكاميش مقاتل وهو قوي لا ينام أبدا (...)

فتتح كالكاميش فاه وقال له:

يا صديقي من الذي يستطيع أن يرقى أسباب السماء

(...) لقد مرت تخشى الموت ونحن ما زلنا هنا (...) " (1)

إن هذا المشهد الحوارى الطويل الذي تعدى الثلاث صفحات كان له الدور الكبير في تبطية وتيرة سرد الأحداث وتصوير الحوار الذي دار بين كالكاميش وأنكيديو في تخطيطهما لدخول غابة الأرز وقتل خمبابا المارد.

كما نجد مشهدا حواريا آخر في الملحمة كالكاميش وبين أوتو نبشتم وزوجته:

"يا كالكاميش لكي تنال الحياة التي تبغي

تعال أمتحنك ! لا نم ستة أيام وسبع ليال

(...) فالتفت أوتو نبشتم إلى امرأته وخاطبها قائلاً:

أنظري وتأملي هذا الرجل القوي الذي ينشد الحياة !

لقد أخذته ستة من النوم وتسلطت عليه كالضباب

فأجابت زوجة أوتو نبشتم زوجها وقالت له:

ألمس الرجل كيما يستيقظ

(...) فأجاب أوتو نبشتم امرأته وقال لها:

لما كان الخداع من شبيصة البشر فإنه سيعمد على خداعك

(1) الملحمة، ص 52، 53.

فهلمي اخبزي له ارغفة من الخبز وضعيها عند رأسه

(...) فأجاب أوتو نبشتم كالكاميش قائلاً:

يا كالكاميش عد أرغفتك فيعلمك المؤشر على الحائط عدد الأيام التي نمت فيها

(...) فقال كالكاميش لأوتو نبشتم القاصي

ماذا عساي يا أوتو نبشتم أن أفعل وإلى أين أوجي وجهي؟

وها أن "المفرق" قد تمكن من جوارحي" (1)

وفي هذا المقطع مشهد حوارى دار بين كالكاميش وأوتو نبشتم وزوجته، وهو حوار خارجي تبادلته فيه أطراف الحديث بين ثلاث شخصيات، والذي يتمثل في الامتحان الذي أعطاه أوتو نبشتم لكالكاميش لكي الحياة التي كان يريد لها ألا وهي الخلود

ب- الوقفة الوصفية:

إن الوقفة الوصفية تعمل مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي وسميت هذه الحركة بالوقفة لأنها تخص الوصف حيث يكون فيها قص الراوي وصفاً ونجده في الملحمة بشكل جلي يتمثل في:

"بعد أن خلق كلكاميش وأحسن خلقه

جباه "شمس" السماوي بالحسن وخصه "أدد" بالبطولة

جعل الآلهة العظام صورة كلكاميش تامة كاملة

كان طوله أحد عشر ذراعاً وعرض صدره تسعة أشبار ثلثان منه إله وثلثه الباقي بشر وهيئة جسمه لا نظير لها

وفتك سلاحه لا يصدده شيء (لا شيء يماثله)

وعلى ضربات الطبل ستقيّد رعيته

(1) الملحمة، ص 100، 101.

(...) لم يترك كالكاميش ابناً لأبيه

ولم تنقطع مظالمه عن الناس ليس نهار

ولكن كالكاميش هو راعي أوروك السور والحمى

إنه راعينا قوي وجميل وحكيم

لم يترك كالكاميش عذرا لحبيها ولا ابنة المقاتل ولا خطيبته البطل" (1)

لقد لعبت هذه المقاطع الوصفية دوراً في إبطاء زمن السرد، إذ نجد وقتاً مستقطعاً قبل بدء الوصف لتسمى بذلك وقفة وصفية بعدها يكشف الراوي عن صفات كالكاميش مجسداً صورة شخصيته الظلمة والمستبعدة.

ولنا وقفة أخرى للسارد قبل شروعه في وصف أنكيديو وذلك في قوله:

"وغسلت أورورو يديها وأخذت قبضة طين ورمتها في البرية

خلقت في البرية أنكيديو والصنديد، نسل نورتا القوي يكسو جسمه الشعر، وشعر رأسه كشعر المرأة

جدائل لشعر رأسه كشعر "نصابا"

لا يعرف الناس ولا البلاد، ولباس جسمه مثل "سمقان"

ومع الظباء يأكل العشب، ويسقى مع الحيوان من موارد الماء

ويطيب لبه عند ضجيج الحيوان في مورد الماء" (2)

ففي هذا المقطع يقدم لنا السارد وصفاً دقيقاً لأنكيديو بغية إبطائه لزمن السرد وقد توفر على كلمات وجملة تعبر عن شخصية أنكيديو، بوصفه وصفاً خارجياً.

كما لجأ السارد إلى وصف أماكن الملحمة، فنجد في وصفه لمدينة أوروك قد أوقف الأحداث للحظة

وشرع في وصفها قائلاً:

(1) الملحمة، ص 38، 39.

(2) نفسه، ص 40، 41.

"اذهب يا أنكيدو إلى أوروك ذات الأسوار

حيث يرتدي الناس أبهى الحلل

وفي كل يوم تقام الأفراح كالعيد

حيث الأغاني والطرب والغواني الغيد الفاتنات

اللاقي ملئن فتنة ويضوع الطيب والعطر منهن" (1)

فالسارد هنا قد أعطى لمدينة أوروك صورة واقعية، وواضحة تتمثل في وصفه لها، ولكل ما تتغنى به من أفراح ومناسبات تحل عليها كل يوم.

فالوصف لا يقتصر على تقديم الشخصيات والأمكنة إنما يتعدى إلى وظيفة تطوير السرد، فالراوي يصف الملكة نسون وهي تدعو للآلهة شمش من أجل كالكاميش.

"وإذاك دخلت نسون حجرتها

وارتدت لباسا يليق بجسمها

وازينت بحلا تليق بصدرها، ووضعت على رأسها تاجها

ثم صعدت على السطح وتقدمت إلى شمش وأحرقت البخو" (2)

فهذا المقطع الوصفي يكشف عن صورة سردية متحركة، تكثر فيها الأفعال مما يساعدها على الجمود والثبات.

وفي موضع آخر نجد وصف السارد على لسان كالكاميش لعشتار الجليلة فيقول:

"أي خير سأناله لو تزوجتك؟

أنت ! ما أنت إلا الموقد الذي تخمد ناره في البر

(1) الملحمة، ص 44.

(2) نفسه، ص 57.

أنت كالباب الناقص لا يصد عاصفة ولا ريحا

أنت قصر يتحطم في داخله الأبطال

أنت فيل يمزق رحله

أنت قبر يلوث من يحملة وقربة تبلل حاملها

أنت حجر مرمر ينهار جداره

أنت حجر (يشب) يستقدم العدو ويغريه

وأنت نعل يقرص قدم منتعله" (1)

وهنا نجد كالكاميش يقدم وصفا حادا لعشتار، إذ يعد استهزاء بها واستفزازا لشخصيتها الغامضة التي تقوم على المكر والخداع، وكل هذه الصفات وظفها الراوي بغية استقطاع وقته وإبطاء زمن سرد أحداثه.

ونجد السارد يتوقف عن عملية السرد ويلجأ إلى الوصف وذلك من خلال وصفه للدار السفلى في قوله:

"نظر إلي وقادني إلى دار الظلمة إلى سكن (اركلا)

إلى الدار التي لا يرجع منها من دخلها

إلى الطريق الذي لا رجعة لسالكه

إلى الدار التي حرم ساكنوها من النور

حيث التراب طعامهم والطين قوتهم

وهم مكسوون كالطير بأكسية من أجنحة الريش

ويعيشون في ظلام لا يرون نورا" (2)

(1) الملحمة، ص 61.

(2) نفسه، ص 70.

في هذه الوقفة الوصفية قام السارد بوصف الدار المظلمة التي يذهب إليها كل من وافته المنية وصفا دقيقا مفصلا، ومن خلال هذا الوصف قام السارد بتبطين وتيرة السرد وتمديد إيقاعه.

كما وردت الوقفة الوصفية أيضا فيما ورد على لسان كالكاميش:

"من أجل أنكيدو، خلي وصديقي، أبكي وأنوح نواح الثكلى

إنه الفأس التي في جنبي وقوس يدي

والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي يدرأ عني

وفرحتي وبهجتى وكسوة عيدي

(... خلي وأخي الأصغر الذي اقتنص حمار الوحش في النجاد والنمر في البراري" (1)

إن السارد من خلال قول كالكاميش يقدم لنا وصفا لحالته النفسية إزاء حزنه على صديقه أنكيدو، وبكائه على فراقه ونواحه بكل مغامراتهما معا والمكانة التي يحملها في قلبه.

ونجد في موضع آخر كشف السارد للحالة التي وصل إليها كالكاميش بعد موت صديقه.

"لم ذبلت وجنتاك ولاح الغم على وجهك

وعلام ملك الحزن قلبك وتبدلت هيئتك

ولم صار وجهك أشعث كوجه من سافر سفرا طويلا

وكيف لفح وجهك الحر والقر

وعلام تهيم على وجهك في البراري" (2)

فهذا المقطع الوصفي يتكرر في الملحمة على لسان كل من رأى كالكاميش .

(1) الملحمة ص 72، 73.

(2) نفسه ص 78.

يتبين في الأخير أن جل هذه المقاطع تتضمن كل مقومات الوقفة الوصفية لأنه بظهور الوصف يتوقف السرد، فهو يعمل على إبطائه؛ فالسارد يوقف السرد ثم يعود لاستئنافه بعد انتهائه من الوصف، فملحمة كالكاميش لم تخضع لوتيرة زمنية منتظمة وإنما تراوح إيقاع النص بين السرعة والبطيء حسب الحركة الداخلية للسرد، فالسارد يتحكم في سرعة زمن النص وبطئه، ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصارا لكثافة الأحداث، أما في حالة الإبطاء فيتم تعليق زمن السرد ليتمدد زمن الخطاب.

وفي خاتمة هذا المبحث نجد أن عنصر الزمان هو المحور الأساسي الذي تركز عليه الملحمة في سرد أحداثها فيلجأ الراوي لتوظيف هذا العنصر في الملحمة بغية تنظيم عملية السرد، هذه الأخيرة تعتمد على تقنية الاستباق والاسترجاع، كما يتضح أيضا مما سبق أن ملحمة كالكاميش لم تستغني عن الحركات السردية الأربعة رغم التفاوت الواضح في نسبة توظيفها، فهناك تنوع من الوقفة التي تنعدم فيها نسبة الزمن الحكائي، والتلخيص الذي يزيد من زمن القسمة وينقص من سرعة الحكوي، والحكي الذي يهمل فترة زمنية سواء تطول أو تقصر والمشهد الذي تتوافق فيه كل من سرعة القصة وسرعة الحكوي.

المبحث الثالث: المكان في الملحمة

المطلب الأول: أنواع المكان

يعد المكان مكونا أساسا من مكونات قصة الملحمة؛ إذ يعد ركيزة مهمة في تحديد معالم وتجليات الأحداث فيها، وينقسم المكان في الملحمة إلى أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة.

أولاً: الأماكن المفتوحة

لقد تجلت الأماكن المفتوحة في ملحمة كالكاميش فيما يلي:

- مدينة أوروک:

تمثل مدينة أوروک الفضاء الذي تنطلق منه الأحداث الملحمية فحاء الاستهلال معرفا بهذه المدينة واصفا إياها، وربطاً بينهما وبين بطل الملحمة.

"اعل فوق أسوار أوروک، وامشي عليها

نفحص أسس قواعدها، وأجر بنائها

وتيقن أليس بناؤها بالآجر المفخور؟⁽¹⁾

إن مدينة أوروک تمثل الدافع والمحفز لكالكاميش للقيام بمغامرات بطولية، فالملحمة تكشف عن الترابط الوثيق بين البطل كالكاميش ومدينة أوروک، فنجد كالكاميش يقرر مواجهة خمبابا والقضاء عليه لتعتز به أوروک وأهلها.

"عزمت على أن أغلبه في غابة الأرز

وسأجعل الأبناء عن ابن أوروک تبلغ البلاد.

فتقول عني: ما أشجع سلسل أوروک وما أقواه

سأمد يدي وأقطع الأرز فأسجل فنسي اسما خالدا"⁽²⁾

فالدافع الوحيد وارد مغامرات كالكاميش الخطيرة هو الإعلاء من شأن مدينته أوروک، فنجدها حاضرة في ذهن بطلها طول مدة أسفاره، فعند بحثه عن عشبة الحياة وحصوله عليها كان أول ما فكر فيه هي مدينة أوروک.

"يا أور شنابي إن هذا النبات نبات عجيب

يستطيع المرء أن يطيل به حياته

لأخذنه معي إلى أوروک الحمى والسور"⁽³⁾

وتتجلى أهمية مدينة أوروک في أن الراوي يجسدها من خلال الوصف مستهلا الملحمة، وخاتمتها أيضا وبالمادة اللغوية نفسها، فجاءت الخاتمة على لسان كالكاميش قائلا:

"اعل يا أور-شنابي، وتمش فوق أسوار أوروک

وافحص قواعد أسوارها وانظر إلى آجر بنائها وتيقن أليس من الآجر المفخور (المستوى)

⁽¹⁾ الملحمة، ص 38.

⁽²⁾ نفسه، ص 54.

⁽³⁾ نفسه، ص 103.

وهلا وصح الحكماء السبعة أسسها؟

إن ستارا واحدا خصص للسكنى (في المدينة) وشارا واحدا لبساتين الخيل وستارا واحدا لسهل الأرواء، بالإضافة إلى حارة معبد عشتار

فتتضمن أوروك ثلاثة شارات والحارة" (1)

في هذا المقطع يصف السارد مدينة أوروك ويبرز معالمها، إذ نجد الملحمة تنتهي بالشكل الذي بدأت به.

• مورد الماء:

من الأماكن المفتوحة التي يصورها السارد موظفا تقنية الوصف والسرد المباشر، وذلك يجعله ملجأ لأنكيديو ولأهله من الحيوانات في البرية، ويجسد ذلك المشهد السردى على لسان السارد واصفا مورد الماء:

"مع الضباء يأكل العشب و يسقى مع الحيوان من موارد الماء

ويطيب لبه عند ضجيج الحيوان في مورد الماء" (2)

كما يربط السارد مورد الماء بمحادثة نصب الكمين لأنكيديو والإطاحة به من طرف الصياد وأبيه مستعيا بالبغي طعما لذلك.

"(فحدث) أن صيادا قانصا التقى به عند مورد الماء

رآه الصياد فامتقع وجهه من الخوف

وأبصره يوما ثانيا وثالثا عند سقي الماء

(...) وحينما يأتي ليسقي الحيوان من مورد الماء

دعها تخلع ثيابها وتكشف عن مفاتن جسمها

فإذا ما رآها فإنه سينجذب إليها

(1) السابق، ص 104.

(2) نفسه، ص 40.

وعندئذ ستتكبره حيواناته التي شبت معه في البرية" (1)

● غابة الأرز:

إلى جانب مدينة أوروك ومورد الماء نجد السارد يقدم غابة الأرز كمكان مفتوح يقصده البطل ويمر به، والتي تعد مكانا عجيبا ومدهشا. اتخذها كالكاميش مكانا للقيام بمغامرات بطولية فيقرر مصارعة حارسها خمبابا والقضاء عليه مقنعا أنكيدو بمجاراته هذه المغامرة.

"فخاطب كالكاميش أنكيدو وقال له:

يسكن في الغابة خمبابا الرهيب فلنقتله كالانا

ونزبل الشر من الأرض

(...) عزمت على أن أرتقي جبال الأرز

وأدخل الغابة، مسكن خمبابا" (2)

وبعد قطع هذين الصديقين شوطا كبيرا من المشي شافا على مدخل الغابة الذي يتسم بالغرابة فيصفه

السارد في قوله:

"وبعد أن قطعا تلك المسافة الطويلة شارفا مدخل الغابة، وكان مدخلا عجيبا بمرهما مشهده، إنهما لم يصلا بعد إلى الغابة ولكن أشجار الأرز في المدخل كان منظرها عجيبا فكان علوها اثنين وسبعين ذراعا وعرض المدخل أربعة وعشرين ذراعا". (3)

وبعد أن اجتازا الصديقان مسافة الدخول إلى الغابة نجد السارد يقدم وصفا دقيقا لتفاصيل الغابة، وسحر جمال جبال الأرز، الذي يعد مكانا مفتوحا منفصلا عن غابة الأرز فيقول:

"نبح البطلان في اجتياز مدخل الغابة، ووصلا إلى داخلها فأبصرا الجبال الخضراء، وذهلا من منظر غابة الأرز وسحر جمالها ثم تتبعا المسالك التي يسير فيها عفريت الغابة خمبابا وشاهدا من بين ما شاهدها جبل أرز خاص

(1) الملحمة، ص 40، 41.

(2) نفسه، ص 52.

(3) نفسه، ص 58.

بالآلهة، حيث أقيم عرش الآلهة "أرنيني" (عشتار)، وحيث تتعالى أشجار الأرز أمام ذلك الجبل بظلالها الوارفة التي تبعث البهجة والسرور". (1)

• جبل ماشو:

يعد مكانا مفتوحا بلغه كالكاميش أثناء رحلته بعد موت صديقه باحثا عن سر الخلود، فنجد السارد يقدم له وصفا.

"ثم بلغ كالكاميش جبلا عظيما

وكان اسم الجبل ماشو

لقد بلغ جبل ماشو

الذي يحرس كل يوم مشرق الشمس ومغربها

والذي يبلغ علوه سمك السماء

وفي الأسفل ينحدر صدره إلى العالم الأسفل

ويحرص بابه البشر العقارب" (2)

• البساتين العجيبة:

من الأماكن المفتوحة التي وظفها السارد في الملحمة بغية إبراز سحر جمالها الذي يسر الناظرين، وذلك من خلال قوله:

"وأبصر أمامه أشجارا تحمل الأشجار الكريمة، ولما رآها اقترب منها فوجد الأشعار التي أثمارها العقيق

وتتدلى الأعناب منها ومشهدا يسر الناظر

ووجد الأشجار التي تحمل اللازورد فما أعلى مرآها

(1) الملحمة، ص 59.

(2) نفسه، ص 75.

رأى الشوك والعوسج الذي يحمل الأحجار الكريمة واللؤلؤ البحري" (1)

• البحر:

وظفه السارد كمكان مفتوح وذكره في عدة مواضع منها المباشرة ومنها غير المباشرة، فنجده يقول على لسان كالكاميش:

"فإذا أمكنني الوصول إليه فإنني حتى البحار سأعبرها

(...) فأجابت صاحبة الحانة كالكاميش وقالت له:

يا كالكاميش لم يعبر البحر قبلك أعد قط

نعم! إن شمس التقدير يعبر البحر حقاً

(...) وما عسك صانعا لما تبلع مياه الموت" (2)

أما في ذكره للبحر بصفة غير مباشرة يتمثل في زمن الطوفان وذلك في سرده لمراحل بناء السفينة والإبحار بها ذكراً كل الأحداث والوقائع التي جرت على متن السفينة.

ثانياً: الأماكن المغلقة

لقد تميزت الملحمة بتوظيف الأماكن المغلقة التي تتصف بحدود تفصلها عن الخارج، ففيها يجد الإنسان راحته مقارنة بالأماكن المفتوحة فتتنوع الأماكن المغلقة في الملحمة كالتالي:

- البيت:

يشغل البيت حيزاً مهماً في حياة الإنسان إذ غالباً ما يكون مصدر راحة وأمن فيلعب دوراً كبيراً في الجانب النفسي للإنسان لكن البيت في ملحمة كالكاميش يمثل مصدر استبداد وتسلط وإزعاج، وما يؤكد ذلك هو القول التالي:

"سد أنكيدو بالبيت العرائس بقدميه ومنع كالكاميش من الدخول إلى الفراش

(1) الملحمة، ص 77.

(2) نفسه، ص 82.

أمسك أحدهما بالآخر وهما متمرسان (بالصراع)

وتصارعا وخارا حوار ثورين وحشيين

حطما عمود (قائم) الباب وارزع الجدار" (1)

فبشاعة المشهد هنا تتمثل في اعتداء كالكاميش على نساء أوروك، ولهذا فتوظيف السارد للبيت ليدل به على الظلم والاستبداد.

- المعبد (أي كال ماخ):

هو المكان الذي قصده الصديقان كالكاميش وأنكيدو ليطلبوا الأمان والاستقرار من الآلهة ننسون والدعاء لهما بمقدرتهما على مواجهة ظروف الحياة الصعبة التي تنتظرهما طوال مغامراتهما:

"هلم يا صديقي نزر معبد أي كال ماخ

وتمثل أمام ننسون الملكة العظيمة

فإن ننسون الحكيمة البصيرة بكل معرفة

ستمحضنا النصح وتسدد خطانا" (2)

- الحجرة:

هي مكان مغلق تحدها أربعة جدران يلجأ إليها الإنسان للراحة والاسترخاء، وقد وردت كلمة حجرة في الملحمة مرة واحدة متمثلة في:

"وإذ ذاك دخلت ننسون حجرتها

وارتدت لباسا يليق بجسمها

(1) الملحمة، ص 49.

(2) نفسه، ص 56.

وازينت بحلى تليق بصدرها، ووضعت على رأسها تاجها ثم صعدت على السطح وتقدمت إلى شمش وأحرقت البحور وقدمت القربان" (1)

فالآلهة ننسون اتخذت من حجرتها ملاذا لعزلتها وتضرعها للإله شمش ليوفق الصديقان في رحلتها.

- القصر:

وهو بناء كبير يتميز بالسلطة تقام فيه الأفراد بشكل دائم وقد وظفه السارد في الملحمة في حديثه عن احتفال كالكاميش وأنكيدو وينصرهما على خمبابا والثور السماوي:

"أقام كالكاميش حفل فرح في قصره

ونام البطلان واستراحا في فراشهما" (2)

- دار الظلمة:

هو المكان المغلق الذي يوضع فيه الميت بعد موته إذ لا رجعة لمن يدخل تلك الدار، وقد وظفها السارد في الملحمة دلالة على موت أنكيدو وتركه للحياة التي يعيشها متجها للعالم السفلي الذي لا رجعة منه.

"نظر إلي و قادي إلى دار الظلمة، إلى مسكن أركلا

إلى الدار التي لا يرجع منها من دخلها

إلى الطريق الذي لا رجعة لمسالكه

إلى الدار التي حرم ساكنوها من النور" (3)

- السفينة:

من الأمكنة المغلقة التي وظفها السارد في الملحمة السفينة التي أوحى الآلهة لأوثو نبشتم بيناتها وذلك للجنة من الطوفان

(1) الملحمة، ص 57.

(2) نفسه، ص 66.

(3) نفسه، ص 70.

"وحدد لي الإله شمش موعدا معيننا بقوله:

حينما ينزل الموكل بالعاصفة في المساء مطرا المهلاك

فادخل في السفينة واغلق بابك

وحل أجل الموعد المعين

وفي المساء أنزل الموكل بالعاصفة مطرا مهلكا

وتطلعت إلى الجو فكان مكفهرا مخيفا

ولجت في السفينة وأغلقت بابي

وأسلمت دفعة السفينة إلى الملامح بوزر آموري

أعطيته البناء العظيم وما يحويه من متاع" (1)

إذا فالسفينة هنا تعتبر الملاذ الوحيد للنجاة من الطوفان بعد أن أنذر الإله آيا أتو نبشتم بموعد حلول الطوفان.

المطلب الثاني: أبعاد المكان

ولما كان موضوع دراستنا يتضمن المكان كان لابد من الحديث عن أبعاد المكان المختلفة سواء أكانت على صعيد البعد الجغرافي، أو النفسي، أو التاريخي، أو الجمالي، فمن خلال تفحصنا للملحمة يتضح لنا أنها تحمل عدة أبعاد مكانية وهي:

أولا: البعد الجغرافي

هو الذي يسمح للأحداث والشخصيات بالحركة ففيه تكون لشخصيات الرواية علاقة وطيدة بهذا الفضاء المكاني، وتنفعل داخله لا يمكن للسرد أن يختار مواضيع روائية دون أن يعرف مكان وقوع هذه الأحداث.

(1) الملحمة، ص 95.

ففي ملحمة كالكاميش كان للبعد الجغرافي حضورا في وصف بعض الأماكن وصفا سطحيا، وهذا ما يتجلى في وصف السارد أوروک:

"انظر إلى سوره الخارجي تجد شرفاته تتألف كالنحاس وأنعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء.

واستلم أسكفته الحجرية الموجودة منذ القدم" (1)

فالسارد هنا في وصفه لأسوار أوروک ترك المجال للمتلقى ليبحر بخياله ويتصور موقع وشكل هذه الأسوار.

كما نجد السارد عمد إلى استخدام أماكن جغرافية أخرى مثل غابة الأرز.

"إن الغابة تمتد مسافة عشرة آلاف ساعة مضاعفة في كل جهة" (2)

فالسارد استعان بغابة الأرز ليبرز دورها الفعال في إدخال القارئ وربطه بالملحمة والتي تسمح له بفهمها وتخيّلها واقعا.

وفي حديثه كذلك عن غابة الأرز نجده يصور لنا المكان من الداخل فيقول:

"فأبصرا الجبال الخضرا ودهلا من منظر غابة الأرز وسحر جمالها ثم تتبعا المسالك التي يسير فيها عفريت الغابة خمبابا وشاهدا م بين ما شاهده جبل أرز خاص بالآلهة (...). حيث تتعالى أشجار الأرز أمام ذلك الجبل بظلالها الوارقة التي تبعث البهجة والسرور" (3)

نجد السارد هنا يصور لنا تضاريس غابة الأرز فيصف طبيعتها وأشكالها ليوهم القارئ بجمال هذا المكان و سحره.

ثانيا: البعد النفسي

يرتبط الإحساس بالمكان بمزاجية الإنسان، فالبعد النفسي يجعل الانجذاب إلى مكان دون غيره مرتبطا بالإحساس بذلك من طرف الشخصيات سواء أكانت نفورا، أم قبولا، أم انتماء ثم تعاطفا...

(1) الملحمة، ص 38.

(2) نفسه، ص 52.

(3) نفسه، ص 59.

والملاحظ في ملحمة كالكاميش أنها لا تخلو من البعد النفسي بل يكثرهن توظيفه ونجد ذلك في مدى ارتباط كالكاميش بمدينة أوروك وشعوره بالفخر والانتماء إليها.

"سأجعل الأبناء عن ابن أوروك تبلغ البلاد

فتقول عني: ما أشجع سليل أوروك وما أقواه" (1)

ونجد السارد يوظف بعدا نفسيا آخر يتمثل في:

"وإذاك دخلت ننسون حجرتها

وارتدت لباسا يليق بجسمها

(...) وقدمت القربان ورفعت يديها إلى شمش وقالت

علام أعطيت ولدي كالكاميش قلبا مضطربا لا يستقر؟

(...) عسى عروسك "آي" أن تذكرك باليوم الذي ترجعه فيه

ولتوكل به حراس الليل والكواكب وأباك "سن" حينما تحتجب أنت في الليل" (2)

فالآلهة ننسون اتخذت من حجرتها مكانا تلجأ إليه في خلوتها ودعائها لابنها كالكاميش، ففي انتقائها لهذا المكان إلا وقد اعتبرته ملجأ لراحته النفسية.

وجاء في موضع آخر وصف السارد لدار الظلمة معبرا بذلك عن الحالة النفسية المتوترة لأنكيديو وخوضه من دخول هذه الدار، وهذا ما تجسد في رؤيا أنكيديو الذي اعتبر حدوثها بعد زمن ما يطول أو يقصر.

"نظر إلي وقادني إلى دار الظلمة إلى مسكن أركلا

إلى الدار التي لا يرجع منها من دخلها

إلى الطريق الذي لا رجعة لسالكه

(1) الملحمة، ص 54.

(2) نفسه، ص 57.

إلى الدار التي حرم ساكنوها من النور

حيث التراب طعامهم والطين قوتهم

وهم مكسوونا كالطير بأكسية من أجنحة الريش

ويعيشون في ظلام لا يرون نورا" (1)

ثالثا: البعد التاريخ (الزمني)

هو ذلك الارتباط بين الزمان والمكان أو ما يدعى بالزمكانية والذي يتمثل في الحركة الناشئة بينهما ومنح أحداثها زمنية التاريخ ونجد البعد التاريخي في الملحمة يتجسد في موضع واحد، وذلك في حديث السارد عن مدينة أوروك وأسوارها الأثرية الموجودة منذ قدم هذه المدينة السومرية الشهيرة ومعابدها المقدسة.

"بنى أسوار أوروك وحرم أنا المقدس والمستودع الطاهر (...)

واستلم أسكفته الحجرية الموجودة منذ القدم" (2)

رابعا: البعد الجمالي

إن المكان في العمل السردى يكتسب خصوصية فنية من خلال تقديم السارد له بطريقة محاكية للواقع محملا إياه بالعديد من الدلالات الجمالية، ويتجلى البعد الجمالي في الملحمة فيما يلي:

"أبصرا الجبال الخضراء ودهلا منن منظر غابة الأرز وسحر جمالها (...). حيث تتعالى أشجار الأرز أمام ذلك الجبل بظلالها الوارقة التي تبعث البهجة والسرور" (3)

في هذا المقطع يصف السارد غابة الأرز ويقدمها للقارئ بحلة أخرى تبرز جانبها الجمالي الذي يضفي على سرده بعدا فنيا.

(1) الملحمة، ص 70.

(2) نفسه، ص 38.

(3) نفسه، ص 59.

ينتهي البحث إلى القول أن ملحمة كلكاميش تنطوي على قصة أدبية كانت عناصرها التي طرحت بخصوص الملحمة والتي تبعد كثيرا عن مزايا السرد الحديث وتحديداً الرواية، وقد حاولنا التقرب من العناصر التي انبنت عليها قصة الملحمة كطريقة بناء الحدث، الزمن، المكان، والشخصية .

خاتمة

بعد سفرنا في عالم البنية السردية واستعراضها في ملحمة كلكاميش ثم التوصل إلى مجموعة من النتائج نجملها في النقاط التالية:

- اعتبار الملحمة مجموعة خيال وحوارق، وبطلها بطل من نوع خاص.
 - ثراء مصطلح الشخصية دلالةً ومعنىً، فهو يحمل عدة مفاهيم وأنواع ووظائف، فلا وجود لعمل أدبي بدون شخصيات والتي لها أهمية قصوى نظرًا للمقام الذي تشغله في عملية السرد. فقد تمكن الكاتب من سرد أحداث الملحمة بعدة شخصيات ساهمت في تطوير ونقل العمل السردى.
 - نجد الزمن في ملحمة كلكاميش منافياً للترتيب الزمني الحقيقي للأحداث، فالتنافر بين زمني السرد والقصّ ساعد على إبراز مواطن الجمال الكامنة في مجموع الاسترجات والاستبقات التي تتربع على عرشي الماضي والحاضر.
 - نجد أن المكان في الملحمة له خصائص واضحة، فقد كانت أحداث الملحمة تجري بعدة أمكنة لتشكيل الإطار العام للملحمة، الذي يتضمن فضاءات متنوعة كمواقع تجري فيها الأحداث.
 - لقد بُني المكان في نص الملحمة على ثنائية الانغلاق والانفتاح لينكشف من خلالها الصراع القائم بين شخصيات وأحداث الملحمة.
 - أغلب أحداث الملحمة قريبة في حقيقتها من الوقائع التاريخية، حيث أخذ السارد من الواقع ما يناسب عمله لينتقل به إلى العالم المتخيل ويعالجه بطريقة فنية تظهر براعته مع عدم تحديد الزمن الروائي بدقة.
 - لقد وفق الكاتب في توظيف الأساليب السردية الحديثة وتمثيلها في الملحمة وهذا الأمر الذي يمنح هذه القصة الملحمية تمييزاً وخلوداً إلى جانب صفاها التاريخية الكثيرة.
- كانت هذه أهم النتائج التي خلص إليها البحث ولا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من تفضل بتصويت أو نصح أو توجيه من شأنه أن يسهم في عملية الإثراء من جهة وعملية التفاعل من جهة أخرى، ويبقى البحث منفتحاً، وتبقى القراءة منفتحة على مراجعات نقدية عديدة، بإمكانها أن تسهم في التطوير والإغناء وتقديم الأفضل.

ملحق

1- التعريف بالعلامة طه باقر:

أ- مولده وسيرته:

ولد في العراق في محافظة بابل في مدينة الحلة وأكمل دراسته الابتدائية، والمتوسطة فيها ثم تخرج من الثانوية المركزية في بغداد عام 1932، وكان من الأربعة الأوائل على الثانويات العراقية، لذلك فإنه انتقل لإكمال دراسته وعلى نفقه وزارة المعارف إلى الو.م.أ لدراسة علم الآثار في المعهد الشرقي في جامعة "شيكاغو" مع زميله فؤاد سفر بعد نيلهم شهادة Matriculation الإنجليزية في مدينة صفد الفلسطينية، وبعد ذلك نقل ومن معه من طلاب البعثة إلى الجامعة الأمريكية في بيروت لاجتياز مرحلة "السوفومور" وهي عبارة عن مرحلة دراسية تحضيرية، وبعد تلك المرحلة سافر إلى الو.م.أ لإكمال دراسة علم الآثار.

وبعد أربع سنوات حصل على شهادة البكالوريوس والماجستير وكانت العودة للعراق عام 1938م. حيث حصل على لقب الأستاذية من جامعة بغداد عام 1959م.

يعد طه باقر من أشهر العاملين في مجال ترميم الذاكرة العراقية، لقد عمل طه باقر في مجال التاريخ القديم وعلى الأخص تاريخ العراق، وشغله إعادة صورة الجماعة العراقية المنتجة والجديّة في تفاعلها القديم مع بيئتها الطبيعية والاجتماعية. درس طه باقر في بدايته الأولى في فلسطين قبل احتلالها ثم في الو.م.أ. وعند عودته إلى بغداد ساهم بقوة في تأسيس مجتمع المعرفة التاريخي والآثار العراقية.

ب- من مؤلفاته:

- مقدمة في تاريخ الحضارة القديمة: وهي موسوعة من أهم المخطوطات العلمية في تاريخ طه باقر حيث صدر الكتاب بمجلدين عام 1951، وقد اختص الجزء الأول منه بتاريخ العراق وحضارته. والجزء الثاني يتضمن حضارة وتاريخ وادي النيل وجزيرة العرب وبلاد الشام.

- ملحمة كلكاميش: في عام 1962 أصدر طه باقر كتاب شكلها معرفيًا ونفسيًا له، هذا الكتاب هو ملحمة كلكاميش الذي طبع أكثر من ست طبعات وما يزال حتى اليوم يحظى بالقراءة والإقبال والترجمة.

- مجلة سومر: لقد حظيت هذه المجلة باهتمام كل المختصين من علماء الآثار في العالم العربي والعالم، وقد صدرت بانتظام وبطبعه فصلية كل ثلاث أشهر وبقي طه باقر ينشر في هذه المجلة حتى وفاته.

- المرشد إلى مواطن الآثار والحضارة والمكون من ستة أجزاء.

- موجز في تاريخ العلوم والمعارف في الحضارات القديمة والحضارات الإسلامية.

- من تراثنا اللغوي القديم: أو ما يسمى بالعربية بالدخيل ولهذا الكتاب قصة طريفة.

- كما ساهم طه باقر في ترجمة الكتب التي تؤهل طلبة الدراسات العليا للبحث والتنقيب ومنها "دراسة التاريخ للمؤرخ البريطاني أرنولد توينبي وكتاب (ألواح سومر) الشهير لنوح كيرمر، وكتاب (الرافدان)، وكتاب (الإنسان في فجر حياته)، إضافة إلى ترجمته فصول من كتاب (تاريخ العلم) لجورج سارتون.

ج- أهم المناصب والوظائف:

في مديرية الآثار العراقية 1938-1963:

- خبير فني 1938-1941 وخلال هذه الفترة وفي آذار عام 1939 دعي على الخدمة العسكرية ضباط احتياط.

- أمين المتحف العراقي من 1941-1953م.

- معاون مدير الآثار العام 1953-1958م.

- مفتش التقنيات العام لفترة 1958م.

- مدير الآثار العام 1958-1963م.

- من مؤسسي مجلة سومر وعضوية هيئة تحريرها من عام 1945-1958م وترأس تحريرها من عام 1958-1963م.

- عضو في الجمع العلمي العراقي.

● في ليبيا:

- سافر إلى ليبيا 1965-1970م.

- عمل مستشارا في مصلحة الآثار الليبية 1965-1970م.

- عمل أستاذا في الجامعة الليبية 1965-1970م.

● في جامعة بغداد:

- تدريس مواضيع التاريخ القديم، والحضارة في كلية التربية دار المعلمين العالية سابقا من عام 1947-1960م.

- تدريس مواضيع التاريخ القديم والحضارة، واللغات القديمة (الأكادية والسومرية)، في قسم الآثار كلية الآداب-جامعة بغداد (1951-1963).

- عضو المجلس التأسيسي جامعة بغداد 1957-1958م.

- نائب المجلس التأسيسي جامعة بغداد 1961-1963م ثم أحيل على التقاعد في 8 شباط 1963م.

- تمت إعادة تعيينه بمرتبة أستاذ في جامعة بغداد لكلية الآداب عام 1963م.

● أكاديمية العلوم العراقية:

- عضو نشط في المجتمع العلمي العراقي بين عامي 1971-1979م.

- نائب رئيس المجتمع العلمي العراقي في عام 1983م.

د- وفاته:

سءت حالته الصحية منذ عام 1980 وسافر على إثرها إلى بريطانيا للعلاج إلا أنه توفي بعد عودته إلى العراق ودفن رفاته في بغداد يوم 28 شباط 1984م.

وما تزال مؤلفات وجمل وأفكار "طه باقر" تسير بيننا حيث وتعد ترجمته ودليله إلى مواقع الآثار العراقية لم يضيف إليها أحد شيئاً جديداً فمدرسة التاريخ والآثار العراقية ما تزال بانتظار طلبة الآثار ومحبي العلامة "باقر" كي يمارسوا لعبة عشق الطين، ولقد منحه اتحاد الأثريين العرب في القاهرة مكافأة "ذرع الاتحاد" عام 2002م لما قدمه من خدمات جليلة في حقل الآثار العراقية عام 2012 وبمناسبة الذكرى المئوية لولادته أول جائزة تعنى بالعاملين في مجال الآثار في العراق وقد حملت هذه الجائزة اسمه وهي (جائزة العلامة طه باقر للإبداع الأثري).

2- التعريف بالملحمة:

ملحمة جلجاميش (او كلكاميش) هي ملحمة سومرية مكتوبة بخط سماري على 11 لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام 1853م في موقع أثري اكتشف بالصدف وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري "آشوريا نيبال" في "نينوى" في العراق ويحتفظ بالألواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة في المتحف البريطاني، الألواح مكتوبة باللغة الأكادية، ويعمل في نهايته توقيعاً لشخص اسمه شين إيني الذي يتصور البعض أنه كاتب الملحمة التي يعتبرها البعض أقدم قصة كتبها الإنسان.

تعد ملحمة كلكاميش الرافدية أهم وأكمل عمل إبداعي أسطوري شعري، كتبت سطره منذ العهد السومري في المرحلة الواقعة بين (2750 و2350) قبل الميلاد عن الملك كلكاميش الذي عاش في مدينة أوروك "الوركاء" الواقعة في وادي الرافدين على الضفة الشرقية لنهر الفرات، وقد تشكلت حول شخصه باقة من الحكايات الأسطورية والبطولية التي تسرد أخبار أعماله الخارقة وسعيه المستميت إلى معرفة سر الحياة الخالدة.

"وتعد ملحمة كالكاميش من أعظم الأساطير والملاحم العالمية والعمل الأدبي الأول بقيمة الفكرية والوعظية، والجمالية، والفنية حتى وضعها البعض بمكانة الكتب المقدسة، ومن الكنوز المهمة التي ترجمت لمختلف لغات العالم

فأضحت تحتل مكانا مرموقا في معظم مكتبات العالم المعتمدة، وعند المختصين بدراسة آثار الأمم القديمة وحضاراتها، ولدى الشعراء والأدباء على مدى الأزمان والعصور⁽¹⁾.

وتطورت هذه الملحمة في إبداعات شعرية كتبت على الرقم الكتابية المسماة ضد العهد السومري، ثم تلتها محاولات في العهود الأكادية والحثية والبابلية، والحورية، وكان ظهورها شكلا كاملا في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد، وهي الصيغة التي كشفتها أعمال التنقيب الأثري من مكتبة قصر الملك "آشور بانبيال".

"ملحمة كالكاميش" التي يصح أن نسميها بأوديسة العراق القديم يضعها الباحثون ومؤرخو الأدب المحدثون بين شوامخ الأدب العالمي (...). ملحمة كالكاميش أقدم نوع من أدب الملاحم البطولي في تاريخ جمع الحضارات، وإلى هذا فهي أطول وأكمل ملحمة عرفتتها حضارات الشرق الأدنى، وبسبب ما يقرن بها أو ما يضاهاها من آداب الحضارات القديمة قبل اليونان⁽²⁾.

وتكمن أهمية هذه الملحمة "باعتبارها الصورة الأولى المعبرة عن الوعي الحقيقي للإنسان بوجوده، ومصيره فمثلت لأول مرة خروجها عن المؤلف وكسر للقوانين الحاكمة عن الأمم القديمة التي تجسدت في الأساطير والملاحم السابقة، حيث لم يكن للإنسان فيها وجودا حقيقيا وكيانا واعيا بمصيره بل كان مجرد رقما ثانويا تابعا لمشئته الآلهة ليس له دور إلا كونه عاملا ساعد لإنجاز تطلعاتها ووسيطا لتحقيق حماقاتها، ووقودا لصراعاتها من دون أن يمتلك أي قدرة للتغيير، ولأول مرة يتم كسر ذلك القيد المتأصل في عقول الناس ووجدانهم من خلال ملحمة كالكاميش التي كان أبطالها البشر العاديين وليس الآلهة، وأصبح الإنسان أكثر وعيا بوجوده ومصيره واخذ يطمح للتغيير من خلال تطلعه إلى ما كان حتى وقت قريب حكرا على الآلهة، وهو التطلع للخلود من خلال القيام بالأعمال البطولية⁽³⁾.

"تدور أحداث هذه الملحمة حول شخصية "كالكاميش" وهو شخصية حقيقية حكيت حولها الأساطير-فقد جاء اسمه في سلسلة الملوك السومريين من سلالة الوركاء الأولى، ويأتي ترتيبه فيها الخامس، وقيل أنه حكم لمدة 126 عاما، وذلك في الفترة ما بين عام 2700:2500 ق.م.

(1) حامد سرمك حسن: (ملحمة كالكاميش): دراسة في القضايا والأصول، ص 1.

(2) ملحمة كالكاميش (أوديسة العراق الخالدة، تر: طه باقر، ص 10.

(3) حامد سرمك حسن: (ملحمة كالكاميش): دراسة في القضايا والأصول، ص 1.

ولاشك أن كالكاميش كان شخصية تاريخية حقيقية من حكام مدينة أوروك⁽⁴⁾ فقد مزجت هذه الملحمة الحقيقي بالأسطوري، والواقع بالخيال، وكانت واقعيتها مزخرفة بالحكمة وخيالها مستربل بالرمزية، فهي واقعية من حيث تناول الإنسان حياة وموتا، وهي رمزية لأن أحداثها المفرطة ذات دلالات عميقة، وأسطورتها ذات مرام بعيدة.

ولقد كان جوهر الحكمة الذي كتبت من أجلها الملحمة هو أن نغير مصير الإنسان المحتوم (الموت والفناء) لا يتم عن طريق معرفة سر الخلود المتمثلة بقيام الإنسان بالأعمال الصالحة التي يؤديها في الحياة الدنيا ليبقى صيته خالداً أبداً الدهر منتقلاً من جيل إلى جيل حينما يتذكره الناس من خلالها: لأن همومه هي همومهم وتطلعاته هي ذاتها تطلعاتهم. لقد مثل كالكاميش نوزعا من النماذج الأولية التي تتسع دلالتها لتشمل كل كائن بشري ليصبح كل واحد منا هو كالكاميش بغض النظر عن شروط العامل الزمكاني.

(1) طارق أحمد: ملحمة كالكاميش ومصادر العهد القديم دراسة مقارنة.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

• المصادر والمراجع

- 1- إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة(ط،1)،2003.
- 2- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، لبنان،(ط2)، 2015.
- 3- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر،(د،ط)، 1998.
- 4- بول ريكور: الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة-طرابلس،(ط.1)، 2006.
- 5- بول ريكور: من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية-القاهرة(ط1)، 2001.
- 6- جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات،(ط1)، 2003.
- 7- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-بيروت لبنان، (ط،1)، 1990.
- 8- حسين فهد: المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاثة روايات (الجدوة حصار أغنية الماء والنار، دار فراديس للنشر والتوزيع-البحرين(ط.1)، 2003.
- 9- روبيرت شولز: السمياء والتأويل تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، لبنان،(ط،1)، 1994.
- 10- رولان بارت وآخرون: شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة-دمشق، 2010.

- 11- سافرة ناجي باسم: الزمان والمكان في نصوص اللامعقول -بغداد، 1428-2007.
- 12- سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي-المغرب، (ط.1)، 1997.
- 13- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، المغرب،(ط.4)، 2005.
- 14- سمير الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا-مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العربي-دمشق(د.ط.)،2003.
- 15- شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ب.)، (د.ط.)، 1995.
- 16- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث-الأردن، (ط.1)،2010.
- 17- صالح سباركية: الآداب العالمية القديمة والأوروبية، دار قانة للنشر والتوزيع-الجزائر، باتنة،(ط.2)، 2012.
- 18- صبحة أحمد علي: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية."الرواية الدرامية نموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت(ط.1)، 2006.
- 19- صلاح صالح: سرد الآخر، والأنا الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي-المغرب،(ط.1)، 2003.
- 20- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع-القاهرة، (ط.1)،1997.
- 21- عامر الحلواني: "مناهج تحليل النص السردى، إعداد: زعيم الليل، نظام التعلم الإلكتروني والتعليم عن بعد، جامعة الملك فيصل الفصل الدراسي الثاني 1936-1937.
- 22- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب-القاهرة، (ط.3)، 2005.
- 23- عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب-القاهرة(د.ط.)،1420هـ،2004م.

- 24- عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي(ط.1)، 2008.
- 25- عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي "سردية الخبر"، دار الألفية للنشر والتوزيع-قسنطينة، الجزائر(ط،1)، 2011.
- 26- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، (د.ط)،(د.ت)
- 27- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر،(د.ط)، 1990.
- 28- عبده الراجحي: محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية-بيروت، لبنان،(ط1)، 1428هـ- 2007م.
- 29- غاستون باشلر: جماليات المكان، تر: غالب هلوسة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع-بيروت، لبنان(ط،2)، 1984.
- 1- الفيرز بادى: القاموس المحيط: تح: أبو الوفاء نصر الهوري، دار الكتب العلمية-لبنان،(ط3)، 2009.
- 2- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،(ج1)، المكتبة الإسلامية-القاهرة، مصر، 1960.
- 30- محفوظ كحول: فن الملاحم(الأصول، النشأة، التطور) أوديسة هوميروس، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع-قسنطينة(د.ط)2009.
- 31- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: السرديات والرواية الموريتانية قراءة لتاريخ تشكل الخطاب في النصوص الروائية(1981-1996) مساهمة في التاريخ للرواية الموريتانية من منظور السرديات.-نواكشوط، (ط.1)، 2010.
- 32- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارب، نخصة للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة(د.ط)، 2003.

- 33- محمد فخر الدين: سيرنا الشعبية "قراءات في الملحمة الأزلية العربية الخالدة البنية السردية والمتخيل في سيرة سيف بن ذي يزن"، فضاءات للنشر والتوزيع-المغرب،(ط1)، 2014.
- 3- معجب بن سعيد الزهراني: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، م9- الرياض، المملكة العربية السعودية،(د،ط)، 1997.
- 4- ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، (ج1)، دار الكتب العلمية، لبنان(ط1)، 2005.
- 34- ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتناع والمؤسسة، الهيئة العامة السورية للكتاب- دمشق،(د.ط)، 2011.
- 35- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوتي-المكونات والوظائف والتقنيات دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق(د،ط)، 2003.
- 36- نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية،دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى-المملكة العربية السعودية،2008.
- 37- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي أريد-الأردن،(د.ط)،2004.
- 38- ولاس مارتين نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد المجلس الأعلى للثقافة-الإسكندرية، (د.ط)، 1998.
- 39- وئام رشيد عبد الحميد ديب: ثقافات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين، عماد الدراسات العليا، كلية الآداب، مذكرة ماجستير، الجامعة الإسلامية-غزة، 1431هـ-2010م.
- الرسائل العلمية:
- 40- أحمد التجاني سي كبير " شعرية الخطاب السردى في رواية المستنقع للمحسن بن هنية، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر -بسكرة 2010 2011.

- 41- جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970"، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر-باتنة، السنة الجامعية. 2007-2008.
- 42- جميلة عماد النتشه: "المكان في رواية سحر خليفة"، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة الخليل 2011-2012.
- 43- ربيعة بدري: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغز، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015.
- 44- زهيرة بارش: الدرس السردية في الخطاب النقدي العربي المعاصر-مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس-الجزائر(د.ت).
- 45- سعاد دهماني: "دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ، رسالة ماجستير، كلية الأدب واللغات-جامعة الجزائر، 2008.
- 46- شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسبة: "بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائي، دراسة في ضوء المناهج الحديثة"، رسالة دكتوراه عماد للدراسات العليا. جامعة مؤنة، 2007.
- 47- عوج فاطمة الزهراء: "المكان ودلالاته في الرواية المغاربية المعاصرة"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس-سيدي بلعباس، 2018.2019.
- 48- فهد ضحى علي: "علي أحمد باكثير وأدبه النثري الرواية التاريخية أمودجا-دراسة فنية-"، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية-بغداد، 2011.
- 49- فيصل نوي: "سيمولوجية الشخصيات الروائية في رواية إلهة الشدائد الياسمينية خضرا"، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر-باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها 2014-2015.

50- قصي جاسم أحمد الجبوري: "المكان في روايات تحسين كرمياني، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها- جامعة آل البيت، الفصل الدراسي الأول 2005-2006.

51- منال عواد مفلح العرقان: البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة الروائية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2011.

52- مهي القصراوي: الزمن في الرواية العربية(1960-2000)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، مجلة الابتسامة، 2002.

المجلات والدوريات:

53- إسماعيل إبراهيم مصطفى برزنجي: "ملاحم سردية في معلقة عنتر"، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية.

54- غيدان أحمد سعدون شلاش: "المكان والمصطلحات المقاربة له"-دراسة مفهوماتية-مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، ع3، 2011.

55- فهيمة زياد يشيبان: "التجريب والنص الروائي(البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات والقصر للطاهر وطار أنموذجا، مجلة المنخب، ع6، جامعة محمد خيضر-بسكرة، الجزائر، 2010.

56- الموسوعة الفلسطينية المختصرة، تر: فؤاد كامل وزملائه، دار القلم-بيروت1983.

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ-ج	مقدمة.....
مدخل: مفاهيم نظرية	
4	أولاً: البنية.....
4	1- لغة.....
5	2- اصطلاحاً.....
7	ثانياً: السرد.....
7	1- لغة.....
8	2- اصطلاحاً.....
11	ثالثاً: البنية السردية.....
12	رابعاً: الملحمة.....
12	1- لغة.....
13	2- اصطلاحاً.....
الفصل الأول: عناصر البنية السردية	
16	المبحث الأول: الشخصية.....
16	المطلب الأول: مفهوم الشخصية.....
16	1- لغة.....
17	2- اصطلاحاً.....
20	المطلب الثاني: أنواع الشخصيات.....
20	أولاً: الشخصية الرئيسية.....
22	ثانياً: الشخصية الثانوية.....
23	المطلب الثاني: وظائف الشخصيات.....
26	المبحث الثاني: الزمن.....
26	المطلب الأول: مفهوم الزمن.....
26	1- لغة:.....

27	اصطلاحا.....
30	المطلب الثاني: المفارقة الزمنية.....
31	أولاً: الاسترجاع.....
34	ثانياً: الاستباق.....
36	المطلب الثالث: تقنيات زمن السرد.....
37	أولاً: تسريع السرد.....
38	ثانياً: إبطاء السرد.....
42	المبحث الثالث: المكان.....
42	المطلب الأول: مفهوم المكان.....
43	1- لغة.....
44	2- اصطلاحا.....
48	المطلب الثاني: أنواع المكان.....
48	أولاً: الأماكن المفتوحة.....
49	ثانياً: الأماكن المغلقة.....
51	المطلب الثالث: أبعاد المكان.....
51	أولاً: البعد الجغرافي.....
52	ثانياً: البعد النفسي.....
54	ثالثاً: البعد التاريخي (الزمني).....
55	رابعاً: البعد الجمالي (الفني).....
الفصل الثاني: البنية السردية في ملحمة كلكاميش	
56	تمهيد.....
56	عتبات.....
56	التصميم الخارجي للملحمة.....
57	التصميم الداخلي للملحمة.....
58	المبحث الأول: الشخصية في الملحمة.....
58	المطلب الأول: الشخصيات الرئيسية في الملحمة.....
58	- كلكاميش.....

63	- أنكيدو.....
65	- أوتو نبشتم.....
67	المطلب الثاني: الشخصيات الثانوية.....
67	- الملكة نسون.....
68	- عشطار.....
70	- المبحث الثاني: الزمن في الملحمة.....
70	المطلب الأول: المفارقات الزمنية.....
70	أولاً: الاسترجاع.....
76	ثانياً: الاستباق.....
82	المطلب الثاني: تقنيات زمن السرد.....
83	أولاً: تسريع السرد.....
86	ثانياً: إبطاء السرد.....
97	المبحث الثالث: المكان في الملحمة.....
97	المطلب الأول: أنواع المكان.....
97	أولاً: الأماكن المفتوحة.....
97	- مدينة أوروك.....
99	- مورد الماء.....
100	- غابة الأرز.....
101	- جبل ماشو.....
101	- البساتين العجيبة.....
102	- البحر.....
102	ثانياً: الأماكن المغلقة.....
102	- البيت.....
103	- المعبد (آي كال ماخ).....
104	- الحجرة.....
104	- القصر.....
104	- دار الظلمة.....
104	- السفينة.....

105	المطلب الثاني: أبعاد المكان.....
105	أولاً: البعد الجغرافي.....
106	ثانياً: البعد النفسي.....
108	ثالثاً: البعد التاريخي(الزميني).....
108	رابعاً: البعد الجمالي.....
110	خاتمة.....
111	ملحق.....
116	قائمة المصادر والمراجع.....
122	فهرس الموضوعات.....
ملخص	

ملخص

إن دراسة موضوع البنية السردية في ملحمة كلكاميش ترجمة طه باقر تهدف إلى الكشف عن بنية الشخصيات والزمان والمكان متضمنة مدخلا وفصلين تسبقهم مقدمة وتلوهم خاتمة، وقد تحدثنا في المدخل الموسوم ب"مفاهيم نظرية" عن مفهوم كل من، البنية السردية و الملحمة أما الفصل الأول المعنون "عناصر البنية السردية" تطرقنا فيه إلى الكشف عن عنصر الزمان والمكان والشخصيات، و الفصل الثاني تناولنا مكونات البنية السردية ووظائفها في ملحمة كلكاميش سعياً لمعرفة كيفية اشتغال السارد على سرد الأحداث، وطرق رصده للشخصيات والكشف عن بنيى الزمان والمكان. أما الخاتمة فكانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها. وختاماً نرجو أن يكون البحث مرجعاً علمياً لكل من يريد دراسة السرد.