الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رواية الأنهار لـ عبد الرحمان مجيد الربيعي

قراءة من منظور النقد الأسطوري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

تخصص : نقد أدبي

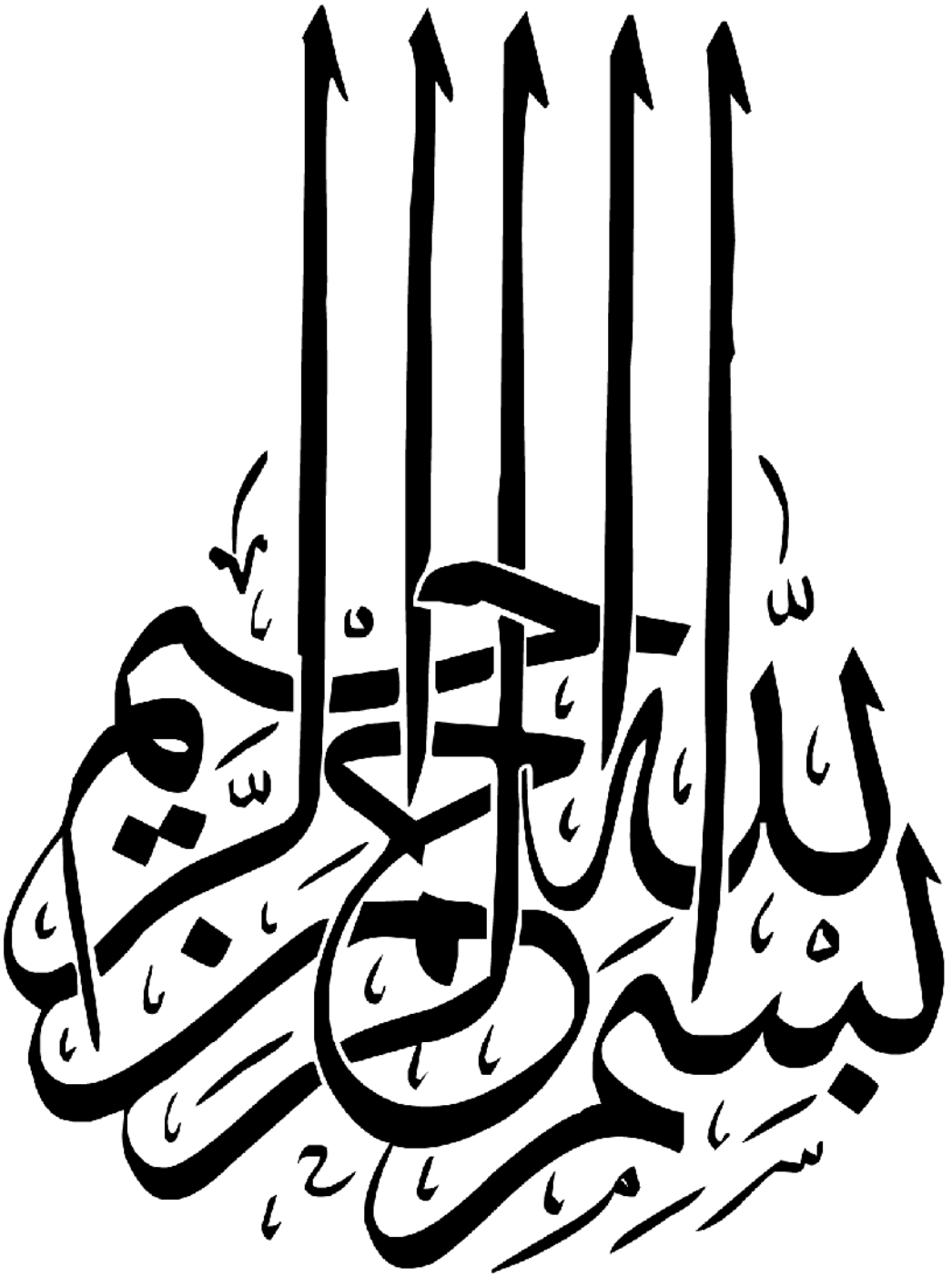
إعداد الطالبة: دلال برمضان

إشراف الدكتور: عبد المجيد دقياني

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	عبد الرحمان تبرماسين	أستـــــاذ	بسكـرة	رئيســا
2	عبد المجيد دقياني	أستاذ محاضر (أ)	بسكـرة	مشرفا و مقررا
3	مكي العلمي	أستاذ محاضر (أ)	أم البواقي	عضوا مناقشا
4	أحمد مداس	أستاذ محاضر (أ)	بسكـرة	عضوا مناقشا

السنــة الجـامعية

2013 م – 2014 م / 1434هـ 1435 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً ﴿٥﴾ قُلْ أَنزَلَهُ الَّذِي يَعْلَمُ السِّرَّ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ غَفُوراً رَّحِيماً ﴿٦﴾

الفرقان : 6/5

مقدمة

مقدمة:

تتكون الرواية من بنية معقدة عصية على الثبات، كونها تنزع دائما إلى التجديد، إذ تستقطب أنواعا مختلفة من الخطابات المتباينة في أشكالها مما يجعلها في بعض الأحيان خليطا من الأجناس الأدبية.

لهذا اعتبر التجريب اتجاها جديدا في التقنية الروائية، اعتمده الكتاب المعاصرون رغبة في تجاوز ما هو مألوف مستهلك في البناء الفني، فقامت الرواية التجريبية على تدمير البنيات الشكلية، ومن ثمة الخروج عن الأنماط الروائية السائدةوالدخول إلى عوالم اللامعقول والجمال، عوالم الخيال والأسطورة.

ومن بين الوسائل التي اتخذها المبدعون لولوج باب التجريب، اعتماد التراث خلفية لهم أثناء تشكيل أعمالهم الفنية، باعتبارهيشكل بما يحمله من نصوص و نماذج مختلفة منبعا غنيا، استلهمه المبدعون مقبلين على توظيفه، بحثا عن خلق عمل فني خالد، فحسن توظيفه يضفي على النص جمالا و يسهم في البناء الفني للرواية بما يمنحه للمبدع من مادة أدبية رمزية، تمكنه من التَّعبير عن خياله في صورة تنزاح عن المألوف.

و لأن الأسطورة مقوم أساسي من إنتاج الفكر الإنساني وجزء لا يتجزأ من تراثه وتاريخه الثقافي، عبرت بصدق عن أفكار الإنسان في مراحله الأولى، ولا زال إلى اليوم يتخذها وسيلة للتعبير عن ذاته، ومكبوتاته وأحلامه و رغباته في الحياة.

انطلاقا من هذا، اهتم الأدباء بالأسطورة، وعملوا على توظيفها فمزجوا لغة الإبداع بلغة الأسطورة في سبيل الوصول إلى تكسير خطية السرد المألوفة، و بالتالي الدخول إلى عالم التجريب والمغامرة، وتبعا لهذا ظهر منهج خاص لمقاربة هذه النصوص الإبداعية– التي توظف الأسطورة – وعلى الرغم من امتلاكه لآليات خاصة، إلا أن هذه الدراسات قد اختلفت وتباينت أثناء تطبيقها، ويعود هذا لحداثة المنهج في حد ذاته.

من خلال هذا الفهم للجانب الأسطوري، زاد الإقبال على العمل الروائي، فما كان من المبدعين إلا تدعيم هذا التوجه لما اشتملت عليه الأسطورة من أبعاد مختلفة.

وبناء على ذلك، كانت **دوافع** اجتباء هذا الموضوع؛ لأنه يحمل طابع الجدة، لما تمتعت به الأسطورة من أهمية ومكانة في مجال الأدب والنقد. هذا من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد على عدم اقتصار استلهام الأدباء للأسطورة في الشعر فقط، وإنما يتعداه إلى الأجناس الأدبية الأخرى – الرواية –كما أننا ألفينا قلة و نزرا في الدراسات التطبيقية التي تهتم بتتبع التوظيف الأسطوري في الجنس الروائي.

ومن بين الأسباب محاولة تطبيق آليات النقد الأسطوري في رواية " الأنهار" لعبد الرحمان مجيد الربيعي لكونها تشتمل على إشارات ورموز أسطورية مشحونة بإيحاءات دلالية.

لهذه الدوافع جاء عنوان البحث موسوما بـ "**رواية الأنهار لـ عبد الرحمان مجيد الربيعيقراءة من منظور النقد الأسطوري**". و**سعينا** في هذا إعادة قراءة الرواية لاستنطاق جوانبها الأسطورية، والأبعاد التي تجلت من خلالها، وهذا بعد إثبات التوظيف الأسطوري الرمزي في الرواية وتتبع جملة المطاوعات التي لحقت بالعناصر الأسطورية الموظفة.

انطلاقا من هذا، نقف عند الإشكاليات التي سنلج من خلالها إلى عالم الرو اية، والمتمثلة فيما يأتي:

- كيف يمكن فهم الأسطورة في ثنايا العمل الروائي؟
- ما مدى قدرة الأديب على توظيف الأسطورة لإعادة صياغة الواقع؟

ومن الإشكالين السابقين تولدت **تساؤلات** مهمة نوردها كالآتي:

ما مفهوم الأسطورة؟ ما خصائصها؟، وما هي الوظائف والأهمية التي تمتعت بها؟ ما علاقة الأسطورة بالأجناس الأدبية الأخرى؟ ما هو النقد الأسطوري؟ من أعلامه؟ وما هي

خطواته وآلياته؟ وهل حظي باهتمام من طرف العرب أم أنهم تجاهلوه في مقاربتهم للأعمال الأدبية؟.

كيف وظف الروائي الأسطورة؟ وكيف تم تطويعها في رواية "الأنهار"؟ ما الجمالية الفنية التي تمنحها الرواية من خلال تعاملها مع الرموز الأسطورية؟ وما هي الأبعادوالقيم التي تنتجها وتبثها للمتلقي؟.

أما فيما يتعلق **بالمنهج** الذي اعتمدناه في دراستنا هذه، فهو منهج النقد الأسطوري، الذي قام على ركيزتين اثنتين إحداهما (أنثروبولوجية) مستمدة من جهود علماء الأنثروبولوجيا، والركيزة الأخرى نفسية تعتمد على ما توصل إليه علماء النفس.

يعتمد هذا المنهج على ثلاث تقنيات أساسية وهي: تجلي الأسطورة–أو العناصر الأسطورية في الرواية، وكيفية مطاوعة الروائي لها أثناء توظيفها، وفي الأخير معرفة مدى إشعاعها في الرواية.

ولهذا نجده يهتم بقراءة النص الأدبي والبحث عن دلالته ومضامينه وتفكيك صوره البلاغية ورموزه الخيالية، وما ينسجه من تيمات، ومواضيع، ومن ثمة محاولة تأويل هذه الصور انطلاقا من ربطها بالتصور الأسطوري للوقوف عند دلالتها في النص الأدبي. وهذا لم يمنع من استفادتنا من مناهج أخرى كالمنهج التاريخيو المقارن.

و في محاولتنا لدراسة هذا الموضوع انتهجنا **خطة** تتلخص فيما يأتي:

حيث بدأنا البحث بمقدمة ثم أعقبناها بثلاثة فصول، يأتي:

الفصل الأول: فاتحة للموضوع و قد عنوناه بـ"الأسطورة والنقد الأسطوري المفاهيم والأصول"، تفرع إلى جزئين؛ الأول حمل عنوان في ماهية الأسطورة وتداخلاتها، تعرضنا فيه لمفهوم الأسطورة وأنواعها، خصائصها لنصل إلى أهميتها وعلاقتها بالأدب. أما الثاني فكان بعنوان النقد الأسطوري البداية والإجراء، وتضمن نشأته،وأعلامه البارزين، و خطواته الإجرائية ثم خلصنا إلى النقد الأسطوري عند العرب.

أما **الفصل الثاني**، فوسمناه بـ"آليات النقد الأسطوري في رواية الأنهار"، وقد تضمن ثلاثة عناصر هي:

أولا: أسطورة جلجامش التوظيف والجمالية؛ تناولنا فيه أصل الأسطورة وأهميتها وبنيتها العامة.

ثانيا: خلخلة البناء السردي؛ وتضمن دراسة للعناوين والتقديم وأخيرا تفكك المادة الحكائية.

ثالثا: البناء الفني، وعالجنا فيه كيفية تجلي العناصر الأسطورية من خلال: تحطيم الحكاية الإطارية، والخلفية الأسطورية، ومن ثمة انتقلنا إلى الآليات السردية(شخصيات، زمان، مكان).

أما **الفصل الثالث**، فقد ارتأينا تسميته بـ: "شعرية اللغة و رمزية الأسطورة في رواية الأنهار" وقسمناه إلى جزأين:

الأول: شعرية اللغة، تعرضنا فيه إلى المستوى التركيبي وكذا الدلاليللغة.والثاني: رمزية الأساطير، وعالجنا فيه رمزية بعض الأساطير التي حضرت في الرواية.

لننهي بحثنا بخاتمة حاولنا من خلالها استخلاص النتائج التي توصل إليها البحث.

أما فيما يتعلق بمصادر ومراجع البحث، التي حاولنا من خلالها عرض وتفصيل هذه الخطة، اعتمدت على رواية "الأنهار" لـ" عبد الرحمان مجيد الربيعي"، وكتاب (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها)لـ"محمد عجينة"، و(النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة) لـ"نضال صالح"،بالإضافة إلى كتاب (هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش) لـ"قاسم مقداد".

وبخصوص الصعوبات التي قد تعيق أي باحث وتعسر عليه السير والنهوض بالبحث، منها جدة الموضوع ومرد ذلك أن منهج النقد الأسطوري حديث النشأة، ولعل هذا ما جعلنا نواجه صعوبة أخرى تمثلت في قلة المصادر والمراجع المتعلقة بالمنهج بشكل مباشر،وكذا ندرة المراجع التي تتحدث عن الموضوع بصفة خاصة.

ولا يسعنا في الختام، إلا أن نسدي خالص عبارات الشكر إلى أستاذنا المشرف الدكتور "دقياني عبد المجيد"، الذي كان نعم الأستاذ، أشكره على صبره علي طوال فترة إنجازي لهذا البحث حيث كان الناصح والموجه والمشجع لي، ولا يمكن أن أختم هذه المقدمة دون أن أتقدم بشكري للأستاذ الدكتور "عبد الرحمان تبرماسين" الذي لم يبخل علي بالنصائح والمراجع، فله مني كل الشكر والامتنان على ما قدمه لي من مساعدة.

ولا يسعني إلا أن أشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في مد يد العون في إنجاز هذا البحث كل باسمه، أخص بالذكر الأستاذة "عطية فاطمة الزهراء" امتنانا وعرفانا لدعمها لي، الأستاذة الدكتورة "نعيمة سعدية".

والشكر كل الشكر لأعضاء لجنة القراءة الذين قبلوا قراءة هذا البحث وتقويمه،وتوجيهي.

الفصل الأول

الأسطورة و النقد الأسطوري المفاهيم و الأصول

أولا: في ماهية الأسطورة و تداخلاتها

ثانيا: النقد الأسطوري البداية و الإجراء

تمهيد:

يقول أوغسطين* عن الأسطورة « إنني أعرف جيدا ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ »[1].

انطلاقا من الضرورة المعرفية القائلة، بأهمية تحديد موضوع الدراسة من حيث الماهية، قبل التطرق إلى دراسته، فإن مسألة التعريف وتحديد المفهوم من المسائل المهمة في التفكير العلمي.

إذ ليس من السهل الوقوف عند تعريف دقيق وشامل لهذا المصطلح الأسطورة باعتباره أول عائق يقف أمام الباحث في هذا الميدان.

قد تكون المكانة التي حظيت بها الأسطورة في المفاهيم الإنسانية المعاصرة عند العلماء على اختلاف تخصصاتهم؛ من علماء اجتماع،أو علماء النفس، أو مؤرخين،أو فلاسفة، هي التي ساعدت على تعدد تعريفاتها، فمنهم من ركز على سماتها وخصائصها، ومنهم من حاول تعريفها انطلاقا من مضمونها، ومنهم من أولى وظيفتها العناية والاهتمام.

وفي ضوء هذا التعدد والتنوع في المنطلقات والرؤى الفكرية، وكذا انطلاقا من العلاقة المتداخلة، التي تربط الأسطورة بالعلوم والأجناس الأدبية الأخرى؛ كالحكاية الشعبية، والخرافة، والقصة هذا من جهة، ومن جهة ثانية التاريخ، أو الدين، أو علم النفس، أوعلم الاجتماع،فإنه يصعب وضع وضبط تعريف شامل لها، ولكن سنحاول أن

*أوغسطين(Augustin): (354 430) ولد بمدينة تاغستة (سوق هراس) بالجزائر من أم بربرية مسيحية اسمها مونيكا، وأب وثني روماني يسمى باترسيوس.ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والإشهار، الجزائر، 2009م، دط، ص27.

[1]عمر عبد العزيز، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص19.

نقف عند ماهية لفظ الأسطورة من حيث المعنى اللغوي والاصطلاحي لننتقل بعدها إلى معرفة أبعاد هذا المفهوم.

أولا في ماهية الأسطورة وتداخلاتها:

1 مفهوم الأسطورة:

1 1 المفهوم اللغوي:

تذهب جل المعاجم اللغوية إلى أن الأسطورة؛سَطَرَ« يُسَطِرُ تَسْطِيرًا: إذا كتب الكتاب أو الرسالة ونحوهما »[1]، وجاء في القرآن الكريم ﴿**ن و الْقَلَمِ و مَا يَسْطُرُونَ** ﴾[2].

كما أورد ابن منظور في مادة (س ط ر)سَطَرَ يُسَطِرُ ، إذا كتب. والأساطير الأباطيل، والأساطيرالأحاديث لا نظام لها، واحدتها إسْطَارٌ وإسْطَارَة وأسطير، وأسطيرة، وأسطور وأسطورة بالضم »[3].

ويقال: « سطر فلان علينا تسطيرا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل »[4]، كما وردت الأسطورة في القرآن الكريم بمدلول الخرافات والأباطيل حيث تكررت تسع مرات*.

وقد عرض "الزمخشري" للأسطورة في معجمه قائلا: « وهذه أسطورة من أساطير الأولين: مما سطروا من أعاجيب وأحاديثهم »[5].

وبهذا، يكون المعنى المعجمي لمادة (س ط ر) يوحي بـ:

---

(1) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعجم العربي الأساسي، تقديم: محي الدين صابر، توزيع لاروس، تونس،دط، 1989م، ص622.

(2) القلم /1

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ج3، ص285.

(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2002م، ج2، ص243

* وهذه السور نحصيها في الآتي: النحل/24، الفرقان/5، القلم/15، الأنعام/ 25، المطففين/13، الأنفال/31، المؤمنون/83، الأحقاف/17، النمل/68.

(5) الزمخشري (أبو القاسم جار اللهم حمود بن عمر أحمد)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1419 هـ 1998م، ج1، ص54.

1 الكتابة والتدوين.

2 أحاديث لا نظام لها.

3 أحاديث تشبه الباطل.

1 2 المفهوم الاصطلاحي:

الأسطورة عنصر مهم لا يمكن عزله عن التراث الإنساني، فلا يخلو مجتمع أو حضارة من الأساطير، فهي تعبر عن الروح الذاتية في كافة الحضارات؛ كونها عالم يزخر بالقيم الإنسانية العالية والعبر الفريدة التي يستفاد منها، ولهذا نجدها ترتبط جنبا إلى جنب مع الأشكال الأدبية.

إنها على حد تعبير كراب (A.H.Krappe) « حكاية تلعب فيها الآلهة دورا أساسيا فأكثر »[1]، ليؤكد بذلك الطابع القداسي للأسطورة، وتعلقها الشديد بالمقدسات والآلهة في محاولة للتعبير عن حقيقة معينة.

أو بعبارة أخرى « الأسطورة تحكي بواسطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة، وقد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم(...) وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النباتات أو ضربا من السلوك الإنساني أو منظمة اجتماعية »[2] والأسطورة بهذا المعنى؛تقدم لنا كيف نشأت هذه الظاهرة الكونية أو ذلك الكائن، في صورة شاملة للواقع الإنساني في أولياته.

---

[1] محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في دلالة)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2006م، ص21.

[2] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1،1424هـ 2004م،ص38.

وبشكل عام يمكن القول إن « الأساطير تشرح أصل العالم على أساس كوني ومحلي في ذات الوقت، فهي تخبرنا كيف تكون الكون، وكيف اكتسب مجتمع ما خصائصه وقوانينه »[1].

إنها كما قال سميث (Smith): « تفسير لشعائر الدين والقواعد المتعلقة بالعادات»[2]، وقد اتجه بعض الأدباء في تعريفهم للأسطورة إلى اعتبارها؛ « الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان »[3].

فهي بذلك ترتبط ببدائية البشر حيث كانوا يمارسون السحر ومختلف الشعائر ويؤدون طقوسهم الدينية على تعددها، سعيا منهم لإيجاد تفسير لظواهر الطبيعة، وكذا لعلاقتهم بالكائنات، وهذا التفسير هو ما يمكن أن نعتبره شروحا أو تبريرات أو إجابات لتلك التساؤلات التي تبادرت للإنسان البدائي في بدايات تفكيره، فالأسطورة بهذا تتعلق بما نبع عند البدائيين من حكايات لإر ضاء حاجات دينية أو اجتماعية أو فكرية عميقة، أي أنَّها تعبير ديني اجتماعي.

ولعل هذا ما ذهب إليه "عبد المعيد خان" حينما رأى بأنها « عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة، فالأسطورة مصدر أفكار الأولين »[4].

---

(1) أنطوني ثورلبي، اللغة والأسطورة، ترجمة: منيرة كروان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1997م، ص52.

(2) محمد عبد المعيد خان، الأساطير قبل الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1424هـ 2005م، ص18.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م، ص288.

(4) محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1993م، ص20.

إذن، تسعى الأسطورة لإيجاد تفسير للمعتقدات الدينية، والغوص في أعماق النفس البشرية لإرضاء متطلباتها، ويؤكد الدكتور "خليل أحمد خليل" هذا الطرح عندما ربط الأسطورة بالجانب الديني وذهب إلى أنها « موضوع اعتقاد »[1].

وهذا لأنها ذات صلة وثيقة بالمعتقدات الدينية، ورغم نزوعها إلى الخوارق؛ تبقى محاولة من الإنسان البدائي للتأكيد على رغبته في الاتصال بمحيطه عن طريق إيجاد شروح توضح السبب الذي يجعل عالمه يبدو بما هو عليه؛ فهي تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة الطبيعية للكون، والنظام الاجتماعي،ومختلف العلاقات التي تجمع الإنسان بكل الموجودات من حوله.

أمَّا "أرسطو" فقد ذهب إلى أنَّها « كلمة تفيد العقدة، البناء القصصي، الحكاية على لسان الحيوانات »[2]، وهي كما حددها "رابح العوبي" « حكاية تعمد إليها المخيلة الشعبية البدائية إخراجا لدوافع داخلية، في شكل موضوعي قصصي ترتاح إليه وتهدأ عنده »[3]، فهي الأسلوب الأمثل الذي اختاره الإنسان البدائي للتعبير والبوح بكل مكبوتاته، محاولا من خلالها الإجابة عن كل التساؤلات التي تزاحمت في داخله.

وما يدعم هذه الفكرة، ما قدمه "فراس السواح"، حيث يرى الأسطورة؛ « حكاية مقدسة يلعب أدو ارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة(...) والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية، بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفاهية، مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها

---

[1] خليل أحمد خليل،مضمون الأسطورة في الفكر العربي،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،ط3،دت،ص8.

[2] رنييه وليك،أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب الاجتماعية، دمشق، دط، دت، ص254.

[3] رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار ،عنابة،دط، دت، ص20.

وعاداتها وطقوسها وحكمتها، وتنقلها للأجيال المتعاقبة، وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس »[1].

وهذا يعني أنها؛ نتاج جماعي لا فردي تعمد إليها الجماعة بهدف التعبير عن تلك المكبوتات والنوازع الداخلية؛ تعبيرا موحيا في كل زمان؛ هي بذلك رسالة لازمنية مجهولة المؤلف، حدث غير تاريخي كونها نتاج وليد الخيال يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول، يلجأ إليها الإنسان بحثا عن الاستقرار والراحة.

ونتيجة للتطور العلمي وتعدد المناهج والنظريات الحديثة تطورت وجهة النظر للأسطورة، لينشأ في مطلع القرن العشرين ما يُعرَفُ بـ: "علم الأساطير"*أو المثيولوجيا، والذي نظر إلى الأسطورة باعتبارها ظاهرة قابلة للدراسة العلمية؛ وبذلك لم تعد مجرد قصة تقليدية تتناول الأشخاص ذوي القدرات والطبائع الخارقة أو الأحداث ذات السمات والمميزات الخيالية وهذا لأن؛ الأقدمين نظروا إلى الأسطورة بصفتها تمثل إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم، فكانت « الأسطورة بحث عن القوة في غير مظان قوة العقل وقوة المنطق وقوة الواقع المحسوس »[2].

وعليه؛ لم تعد الأسطورة بذلك المفهوم السلبي في كونها قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية؛ وإنما غدت مقابلة للحقيقة الواقعية والعلمية، إنها « حالة

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، سورية وبلاد الرافدين دار علاء الدين، للنشر والتوزيع، دمشق، ط11، 1996م، ص19.

* هو " دراسة الدين البدائي أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معينة"، ينظر: عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009م، ص286.

[2] مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2000م، ص162.

ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث أنها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله »[1].

والملاحظ أن التفسيرات التي وُضِعَتْ للأسطورة قد تعددت، وتنوعت وذهبت مذاهب مختلفة، ولذا يصعب الوصول إلى تعريف شامل ودقيق للأسطورة؛ وهذا لأن الدارسين الذين تعاملوا مع الأسطورة من حيث التعريف نظروا إليها من زوايا متعددة في ضوء تكوينهم وتخصصهم فهناك من نظر إليها من وجهة تاريخية، وهناك من نظر إليها من منظور لغوي، وهناك من نظر إليها من وجهة نظر نفسية وأخرى من منظور ديني وهكذا.

من هنا يمكننا أننميز أربعة اتجاهات في تفسير الأسطورة:

1 **الاتجاه التاريخي:** ينظر إلى العالم الذي تقدمه الأسطورة بوصفه عالما حقيقيا قامت بحفظه ونقله، فالأسطورة من هذا المنطلق « هي تاريخ مقدس، وبالتالي تاريخ حقيقي للحوادث البشرية في عهودها السحيقة، كالأساطير التي تتكلم عن العادات والتقاليد، والقيم »[2].

2 **الاتجاه اللغوي:** ويذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى اعتبار الأسطورة أداة للتعبير تستخدم استخداما إشاريا؛ ومن أمثلته ماكس مولر (Max Moller) الذي « يرى في الأساطير نتاجا عرضيا للغة »[3]، فلغة الأسطورة عند هؤلاء مكثفة ورمزية استخدمت للتعبير عن قضايا يصعب البوح بها مباشرة، فهي تومئ ولا توضح وتوحي للفرد بالحقيقة ولا تقدمها بصفة دقيقة.

---

(1) وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ 2009م، ص48.

(2) راضية بوبكري، الأدب والأسطورة (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانيةوالاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007م، ص16.

(3) أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2001م، ص14.

ورغم الطابع المجازي الذي تتصف به للغة، إلا أنها تعجز في بعض المواقف عن التعبير؛ وهو ما يدفعها للبحث عن أساليب أخرى غير مباشرة تكون أقدر على الوصف والتقدير.

3 **الاتجاه النفسي:** الذي يرى في الأسطورة خير معبر عن أعماق النفس البشرية ومكبوتاتها؛ لامتلاكها القدرة على كشف صلة الإنسان بمقدساته من جهة، والكشف عن صلته بنفسه وبعث الاطمئنان فيها من جهة ثانية.

من هنا كانت الأسطورة في نظر هؤلاء تمتلك عالما له منطقه الخاص، وهو عالم النفس الداخلية، الذي هو انعكاس للعالم الخارجي، ولهذا ذهب "فرويد" إلى تفسير الأسطورة « تفسيرا جنسيا، فيرى فيها شبها بعالم الأحلام، ففي كل من الحلم والأسطورة يتم الانعتاق من قيود الزمان والمكان »[1].

ولأن الأثر الأدبي يحمل معنيين؛ أحدهما صريح ظاهر والآخر مستتر، فقد اعتبر "فرويد" النَّص الأدبي « شأنَّه شأن الحلم يحمل معنيين أو مضمونين، أحدهما: ظاهر، وثانيهما: كامن لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التَّحليل النَّفسي القائمة على التداعي الحر»[2].

ومن ثمة كان النص الأدبي في رأيه؛ تعبيرا عن رغبات لم تجد تلبية في الواقع المحسوس، فانصرفت إلى عالم الخيال والأحلام؛ لتخرج بذلك في قالب من الرموز الخاصة والمعبرة.

---

[1] أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ص15.

[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت، ص15.

4 **الاتجاه الديني:** وينظر إلى الأسطورة من خلال ارتباطها بحياة البدائي، ويمثله مالينوفسكي (Malinovski) الذي أشار للأسطورة بصفتها « لا تنطبق إلا على ما نَبَعَ عند البدائيين من (حكايات) لإرضاء حاجات دينية عميقة »[1].

فما الأساطير إلا الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، والتي مارسها الإنسان البدائي بهدف الاتصال والتواصل، فهي تعبر عن المعتقدات وتسمو بها، وتحفظ المبادئ الأخلاقية وتفرضها، كما توفر للإنسان قواعد سلوك عملية.

إذن، يمكننا القول إنه من الصعب الوقوف عند تعريف جامع مانع للأسطورة، وهذا لأنَّ جلّ التعريفات الموضوعة تنحو منحى خاص، ويرجع ذلك إلى تعدد اتجاهاتها؛ حيث إنها لا تكشف إلا عن رؤية صاحبها، أو عن زاوية من زوايا الموضوع أو بعض جوانبه، وهذا ما أفضى إلى التعدد وظهور أنماط مختلفة من الأساطير؛ وهو ما سنسعى للوقوف عنده في العنصر الموالي.

2 الأسطورة: الأنواع والخصائص:

2 1 أنواعها:

انطلاقا من تعدد وتنوع تعريف مصطلح الأسطورة، والذي كان نتيجة منطقية لاختلاف المنطلقات الفكرية التي عنيت بدراستها وتفسيرها؛ كونها العنصر الأكثر أهمية حيث اعتمد عليها الإنسان في تفكيره البدائي لتفسير ظواهر الحياة، والطبيعة، والكون، والنظام الاجتماعي، وأوليات المعرفة المختلفة.

لذلك حاول الدارسون على اختلاف انتماءاتهم المعرفية التاريخية، النفسية اللغوية أن يتعاملوا مع الأسطورة حيث إنهم عرضوا لها من زوايا مختلفة وتبعا لهذا

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1978م، ص128.

التصور، عرفت تطورا وتغيرا بتغير المجتمع وتطوره؛ ولهذا لا نجد نوعا واحدا من الأساطير؛ وإنما تعددت* ويمكن حصرها في الآتي ذكره:

1 **الأسطورة الطقوسية:** وهي « التي ارتبطت بعمليات العبادة بأشكالها وطرائقها وعنيت بالجانب الكلامي من الطقوس قبل أن تُصبح حكاية لتلك الطقوس »[1]. مثلت الأسطورة الطقوسية (Ritual Myth) الجانب الكلامي أو المنطوق للطقوس إذ لم تكن تُحْكَى بهدف التَّسلية أو التَّرفيه، وإنَّما كانت بمثابة الأقوال السِّحرية التي تمتلك قوى خاصة تحفظ المجتمع من المؤثرات الخارجة عنه.

ومثال هذا النوع أسطورة ايزيس أوزيس** في مصر وما يتبعها من طقوس وعبادات.

2 **أسطورة التكوين:** تكونت هذه الأسطورة « في أول مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون وهي تنتمي إلى طاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة الفاصلة عما يجهله مما أثار تعجبه وتساؤله في هذا الكون المتعدد المظاهر »[2].

حيث يسعى الإنسان في هذا النو ع من الأساطير إلى تقديم تصور واضح للظواهر الكونية على اختلافها، كما تخيلها هو وكما أحس بها في صورة تمثيلية أبطالها آلهة؛ يهدف من خلالها إلى التعبير عن نوازع النفس الداخلية.

---

* تقسمها نبيلة إبراهيم إلى: الأسطورة الطقوسية، التكوينية، التعليمية، الرمزية، والبطل الإله، وقد أضاف إلى هذا التقسيم رابح العوبي أسطورة الأشرار والأخيار، بينما هي عند أحمد كمال زكي: الأسطورة الطقوسية، التعليمية، الرمزية والتاريخية، ويؤيده في هذا سعيد غريب، ويذهب فاروق خورشيد إلى تقسيمها إلى تعليمية، رمزية، تاريخية، في حين ذهب بعض الباحثين إلى تقسيمها إلى تعليمية، وعظية، علمية، وأسطورة الأبطال.

(1) سعيد غريب، موسوعة الأساطير والقصص، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000م، ص7.

** وهو إله الخصب يموت مع انتهاء فترة الخصب ويحيا بعودتها، يعد عند عرب وادي النيل بطلا ثقافيا؛ علمهم فنون الزراعة، والملاحة والكتابة والحساب، وهو من يتولى حساب الموتى، حيث يجازي الأخيار ويعاقبالأشرار.

(2) رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص21.

ولعل أهمية هذه الأسطورة تكمن في كونها تصور لنا كيف خلق الكون، مع تفسير للظواهر الكونية بكل جزئياتها؛ إنها من الأساطير« التي تبهر العقل وتدهشه لتضمنها معان عظيمة عن خلق الكون، وخلق الماء، والأرض وخلق النبات، وخلق الحيوان والإنسان »[1]، وتعتبر أسطورة التكوين البابلية*من أهم هذه الأساطير.

3 **الأسطورة التعليلية:** ويحاول من خلالها الإنسان البدائي « أن يعلل ظاهرة تسترعي نظره ولكنه لا يجد لها تفسيرا مباشرا »[2]، ولذلك يلجأ الإنسان إلى خلق هذا النوع، بهدف تقديم تفسير منطقي يشرح من خلاله سبب وجود تلك الظاهرة على ما هي عليه فهي « محاولة لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء في وقت غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها »[3].

ومثال هذا النوع؛ تفسير الإنسان لتوزيع الكائنات بين الأرض والماء والفضاء بقصة الطوفان؛ الذي أغرق الأرض فما انحسر عنه الماء بقي في البر، وما بقي في قاع المياه فهو الكائنات المائية كالأسماك، أما ما ظل في الفضاء فهو الطيور.

4 **الأسطورة الرمزية:** ظهر هذا النوع في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها النماذج السابقة، لأن « تفكير الإنسان فيها، لا ينحصر في الأجواء السماوية وفي الظواهر الكونية وإنما يتعداها إلى العالم الأرضي عالم الإنسان »[4].

وقد تضمن هذا النوع رموزا لها علاقة بالحياة الإنسانية خاصة، وهذا بعد ابتعاده عن الأمور الطبيعية في محاولة منه لإيجاد شرح لما يجول في النفس الإنسانية من

---

(1) قسم الدراسات والبحوث جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري،دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009م، ص71.

* تعرف بـ" إنيوما إيليش" أو" عندما كان في العلاء"، وهي من أجمل الملاحم في العالم القديم تغنى في اليوم الرابع من عيد رأس السنة.

(2) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط،دت، ص18.

(3) أحمد زغب، الأدب الشعبي الدروس والتطبيق، مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي،ط1،2008م، ص18.

(4) رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص21.

أفكار، وكأنها تؤكد بذلك تطور الوعي الإنساني، فهي « أساطير تختص بعالم الإنسان وليس بعالم الآلهة وأن رموزها صادقة »[1].

ومن نماذج هذه الأساطير؛ أسطورة "بسيشيه وكيوبيد"*، ويعد هذا النوع الأكثر توظيفا من قبل الأدباء والشعراء، لما يحتويه من أفكار إنسانية معبرة.

5 **أسطورة البطل المؤله****: وهي التي « تتناول مالا يجوز للبشر أن يدعيه لنفسه، وما هو من حق الإله وليس من حق الإنسان »[2].

حيث يكون البطل في هذا النوع مزيجا من الإنسان والإله، إذ يحاول جاهدا الوصول إلى معاني الآلهة ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي.

غير أن الصفات التي يمتلكها البطل في هذه الأساطير تمكنه من الارتفاع إلى أصحاب القدرات الخارقة فيحققون معجزات تكون بمثابة الرمز على أعمالهم وانتصاراتهم، ويمكننا هذا النوع من التعرف « على مفهوم البطولة عند الشعوب القديمة وطبيعتها وارتباطها بالعالم الفوقي، والقوى الربانية، إذ البطولة تؤثر في الحضارة بشكل كبير »[3].

ومن أمثلة هذا النوع أسطورة حمورابي، وكذا أسطورة جلجامش التي تبين بوضوح أن الخلود خاصية من خصائص الإله، ولا يجوز للإنسان مهما كانت قدراته الوصول إليه.

---

(1) فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، دط، 2009م، ص38.

* تسمى أيضا بأسطورة النفس والعشق، تعالج الصراع القائم بين نظامين اجتماعيين، نظام أموي يسند للأنثى السلطة الاجتماعية والسياسية في المجتمع، ونظام أبوي يسند السلطة للذكر.

** ويطلق فاروق خورشيد، وسعيد غريب على هذا النوعبـ "الأسطورة التاريخية".

(2) أحمد زغب، الأدب الشعبي دروس وتطبيق، ص22.

(3) قسم الدراسات والبحوث جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، ص78.

6 **الأسطورة الحضارية:** وهي التي « تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من الحياة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية أو بعبارة أخرى الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة »[1].

ومن ثمة فإن هذا النوع من الأساطير، يصور حياة الإنسان عبر مراحلها المتواصلة؛ ففي طورها الأول كانت جزءا من العبادة، وفي طورها الثاني كانت سير آلهة وأبطال أما في طورها الثالث فقد استخدمت للتعليل والرمز، وبالتالي فهي تتتبع حياة الإنسان منذ نشأته الأولى مرورا بمختلف التغيرات التي يمر بها.

وبهذا كانت خير معبر عن الواقع الإنساني منذ بداياته الأولى، باعتبارها ترصد كل التطورات التي تحدث للإنسان في مراحله المختلفة.

وقد ذهب توماس بولفينش (Baulfinch Thomas) بدوره إلى تقسيم الأسطورة إلى:

1 أسطورة دينية: تقرر أن حكايات الأساطير كلها مأخوذة من الكتاب المقدس مع وجود تغيير بها.

2 أسطورة تاريخية: وتشتمل على عناصر تاريخية من ناحية، ومن ناحية أخرى تشتمل على الخوارق، إذ نجدها تجعل من بطلها مزيج من الإله والإنسان[2].

3 أسطورة رمزية (أو مجازية): ويرى توماس أن كل أساطير القدماء لم تخرج على أن تكون مجرد مجازات فُهِمَت على غير وجهها.

4 أسطورة طبيعية: وبمقتضى هذه الأسطورة تتحول عناصر الكون إلى كائنات حية أو تختفي وراء مخلوقات خاصة[3].

---

(1) أحمد زغب، الأدب الشعبي دروس وتطبيق، ص19.

(2) أحمد كمال زكي، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص12.

(3) ينظر: سعيد غريب، موسوعة الأساطير والقصص، ص9.

ورغم التنويع والاختلاف في تقسيم الأسطورة، فإننا نجد انسجاما وتداخلا في كل قسم منها؛ وما هذا الخلاف إلا بسبب تباين المرجع المعرفي والثقافي وتعدد المجتمعات التي عرفت نشوء هذه الأساطير، ومع هذا تبقى الأسطورة الوعاء الأشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده وعلل عبره نظرته إلى الكون محددا علاقته بالطبيعة من خلال علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية.

وأمام هذا التعدد في التعريف وكذا الأنواع؛ والذي مرده الأول هو اختلاف الدارسين كل حسب تخصصه، نتساءل هاهنا: عما إذا كان للأسطورة خصائص ثابتة محددة أم أنها تتعدد هي الأخرى وتتنوع.

2 2 خصائصها:

إن التداخل بين الأسطورة والأجناس الأدبية الأخرى، هو ما دفع بعض الدارسين إلى تمييزها عن غيرها، باستخراج خصائصها الثابتة، والجوهرية، حيث ذهب بيير سميث (Pierre Smith) إلى تعريفها بفصلها عن الحكاية، والقصة، الخرافة، الحكاية الشعبية، معتبرا الأسطورة حقيقة يقينية[1].

ورغم الاختلاف الذي قدمه سميث بين الأسطورة والأجناس الأخرى*، إلا أنها تظل في تداخل وترابط باعتبارها « من الناحية الشكلية تبدو ذات بنية سردية واحدة بما أنها تنحدر جميعا من أصول شفاهية »[2].

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، المثيولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1989م، ص13.

* من بينها "الخرافة" التي تعرف على أنها؛ حكاية بطولية ملأ بالمبالغات والخوارق، أبطالها الرئيسيين هم من البشر أو الجن" والفرق بينها وبين الأسطورة؛ هوفي طبيعة الأبطال، إذا ما كانوا آلهة، أو جنا، أو بشرا، إذ لا دور للآلهة في الخرافة. أما "الحكاية الشعبية" فهي التي تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية والفرق بينها وبين الأسطورة؛ فيكون الحكاية الشعبية تهتم بمصير الأفراد، أما الأسطورة فتهتم بمصير الجماعة وبقضايا الإنسان المصيرية.

[2] محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية، ص19.

من هنا ننتهي إلى جملة من الخصائص التي ترتبط بالأسطورة وتميزها،وفيها نقول:

1 تختص الأسطورة بتفسير الظواهر الكونية.

2 أبطال الأسطورة الرئيسيين هم آلهة أو أنصاف آلهة.

3 إنها تقدم لنا – في إطار بدائيّ تفسيرا كاملا للعالم أو لمجموعة الظواهر التي تلفت انتباه الإنسان.

4 تمثل الأسطورة نظاما متكاملا في النظر إلى العالم والإنسان، هذا النظام يتسم في كثير من الأحيان بالاتساق والتماسك الداخلي*.

5 إن أهم ما يميز الأسطورة هو الكلية ولذلك « كان التعبير الأسطوري تعبيرا كليا عاما شاملا، لا يمكن أن يقال: إنه تعبير عن قضايا عقلية كما لا يمكن أن يقال عنه: إنه عملية فنية، فهو كُلّ واحد »[1].

وهذا لأن الإنسان البدائي في تفكيره الأول، كان جزءا لا يتجزأ من الكون، لذا لا يقيم حدودا بينه وبين ما يصادفه من أشياء، ولا تمايز عنده بين ما هو طبيعي وما هو اجتماعي، أو ما هو فردي، المهم هو تقديم تفسير وإجابات تمكنه من تقديم فهم يفضي إلى سيطرته على الكون وإن كان ذلك عبر المتصور الأسطوري.

6 من المفيد أن نتذكر هنا، خاصية أخرى للأسطورة؛والتي تتعلق بكونها « نظاما علاميا سرديا أساسيا، أبدعه الإنسان زمن البدايات، ولكنه ليس نظاما سرديا عاديا لأن لبِنَهلرامّوز التي أبدعها الإنسان الأوّل في بدء تجربته مع الوجود »[2].

* وهذا لأن؛ الأسطورة هيمجموعة من الوقائع ينتظمها صراع له بداية ونهاية معلومتان.

[1] أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ص16.

[2] محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية، ص21.

7 القدسية: العنصر الأساس الذي يمكن من خلاله التعرف على الأسطورة وفصلها عن باقي الأجناس الأخرى، فهي كما عرفها "ميرسيا الياد"* « تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي الزمن الخيالي، هو زمن البدايات بعبارة أخرى تحكي الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود »[1].

ولأن الأسطورة واقعية ومقدسة، فقد غدت نموذجا قابلا للإعادة والتكرار فباتت القدوة التي قدم من خلالها الإنسان تبريرا لكل أفعاله إنها بمثابة التاريخ الحقيقي الذي جرت أحداثه في بداية الزمان.

من خلال ما سبق نقول إن الأسطورة تمتاز ببعض الخصائص التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية نلخصها في:

1 النص: تحافظ الأسطورة على ثباته عبر فترة زمنية طويلة.

2 الشكل: فهي قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة، وشخصيات.

3 المؤلف: لا يعرف للأسطورة مؤلف لأنها ظاهرة جمعية، لا نتاج فردي.

4 الزمن: تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس، فهي غير مرتبطة بفترة ما، إنها ذات رسالة سرمدية خالدة.

5 النظام : تعبر عن نظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته.

6 السلطة: تتمتع الأسطورة بسلطة قوية على عقول الناس ونفوسهم[2].

---

* يعد ميرسيا الياد من أشهر علماء المثيولوجيا وتاريخ الأديان القديمة، ولد في بوخاريست 1907م، وتوفي في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1986م من أشهر كتبه: مطول في تاريخ الأديان، تاريخ الأفكار والمعتقدات الدينية.

[1] ميرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار صنعاء للدراسات والنشر ،دمشق،ط1،1991م،ص10.

[2] ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في المثيولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2001م، ص12 13.

يمكن أن نقول بصورة عامة إن الأسطورة كما عاشتها المجتمعات في قديم الزمان؛ تتناول على الدوام عملية الخلق وكيف ظهرت الأشياء إلى الوجود، ولذلك نجدها تؤلف تاريخا مقدسا لأفعال صدرت عن كائنات خارقة[1].

تعكس هذه الخصائص التي تتمتع بها الأسطورة، الدور الكبير، والوظيفة العميقة التي تؤديها على غرار الأجناس الأدبية الأخرى.

3 الأسطورة: الوظائف والأهمية.

3 1 وظائفها:

« وراء كل أسطورة هدف ما أو رسالة مشفرة »[2].

إذا كان عنصر القداسة هو المعيار الرئيسي والحاسم في تعريف الأسطورة وتمييزها عن غيرها من الأشكال الأدبية، فإن هذه الميزة تعود إلى الدور الذي تؤديه كونها « لم تنشأ للهو والتسلية والمتعة(...)وإنما وظيفتها وظيفة كونية وجودية ودينية في آن واحد »[3].

ومن هنا اكتسبت الأسطورة قيمتها لأنها وببساطة لم تنشأ من منظور عبثي رغم كونها من ابتكار الإنسان في حد ذاته إلا أنه الابتكار الذي يضع الأمور في نصابها.

ويمكن أن نحصر أهم الوظائف التي تؤديها الأسطورة فيما يلي:

1 الأسطورة هي الأداة التي ساعدت العقل البشري بشكل كبير في تشكيل وتنظيم مدركاته في مختلف الحالات وبوتقتها في صورة واضحة ومقبولة على الأقل

---

(1) ينظر: ميرسيا الياد، ملامح من الأسطورة، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافية، دمشق، دط، 1995م، ص11.

(2) هاني الكايد، مثيولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ 2010م، ص57.

(3) رجاء أبوعلي، الأسطورة في شعر أدونيس،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،سوريا، ط1،2009م، ص50.

بالنسبة للتفكير البدائي، فإن أول وظيفة تلازم الأسطورة هي؛ محاولة تفسير وتبرير أصول كل ما كان الإنسان يشاهده في محيطه من تحولات وظواهر حياتية باعتبارها حاولت حل المشكلات التي واجهت عقل الإنسان في مختلف أطواره ولهذا ظهرت أساطير متعددة كأسطورة الخليقة وتكوين العالم والطوفان.

وبهذا يكون غرض الأسطورة هو« التفسير بالإضافة إلى الغايات التعليمية والاعتقادية »[1]، فهي كما يرى أنطوني ثورلبي (Anthony Thorlby) « مثل اللغة لها أكثر من وظيفة باعتبارها « تخبرنا كيف خلق العالم وما هي القوى التي تحكمه ولماذا يجب على البشر أن يتصرفوا بطريقة محددة »[2].

2 يعد الدور الذي تؤديه الأسطورة في محاولتها لفك شفرات وحل لغز الكون والطبيعة وإيجاد مبررات لها، هو الممهد الذي ساعد على إيجاد صلة بينها وبين الدين*، في جانب من جوانبها كونها « قصة متداولة تقدم تفسيرا للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعة كالآلهة والأبطال وقوى الطبيعة »[3].

ومن هنا تكون الوظيفة التي تقدمها الأسطورة كما يرى الدكتور "أحمد أبو زيد" هي « تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع الديني »[4]، فهي تقوم بوظيفة لا غنى عنها لأنها تعبر عن العقيدة وتدعم الأخلاق.

---

(1) شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مطبعة أطلس القاهرة، دط، دت،ص48.

(2) أنطوني ثورلبي، اللغة والأسطورة، ص56.

* أثرت الطبيعة على الإنسان فكانت الاستجابة الأولى منه هي الأسطورة، والمقصود بالدين؛ هو ارتباط المواضيع بإله معين، حيث أصبح الإنسان يربط كل ماله علاقة بالطبيعة بإله من الآلهة وينسجون حوله الأساطير للتحول هذه الأخيرة مع مر العصور إلى معتقدات دينية آمنوا بها وصدقوها.

(3) خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1979م، ص146.

(4) أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، العدد3، المجلد 16، 1985م، ص22.

3 تقدم الأسطورة وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهمالرمزية وتومئ إلى تجارب الإنسان النفسية في الحياة وإلى مخاوفه وآمالهإنها تجسد المشاعر الإنسانية برمزيتها، إذ توفر مخرجا نفسيا للمشاعر المكبوتة، في محاولة لإعادة بناء كل المتناقضات التي يمر بها الإنسان، وما يعانيه من ضغوط متعددة.

4 مكنت الأسطورة الإنسان القديم من خلق صور من التعبير تفي بحاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره الاجتماعي. وبواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي والداخلي[1].

فمن خلالها استطاع الإنسان أن يدرك خبايا نفسه ومكبوتاته من جهة، وأن يجد مبررا لمختلف العلاقات التي تجمعه وتربطه مع غيره من أفراد المجتمع من جهة أخرى.

5 كما نجد للأسطورة وظيفة اجتماعية كونها تتعامل أيضا مع الجماعة لا مع الفرد فقط وتنشأ في وسط اجتماعي،تقوم فيه بربط مختلف النشاطات الاجتماعية بالآلهة وتضفي عليها مسحة مقدسة فعبرت عن روح التكوين الاجتماعي التي لها تأثير نفسي فعال على الفرد.

ويذهب "فراس السواح" إلى تأكيد الصلة التي تجمع بين الأسطورة والدين باعتبارها « تعمل على توضيحه وإغنائه، كما أنها تزوده بذلك الجانب الخيالي الذي يربطه بالعواطف والانفعالات الإنسانية،ومن ناحية أخرى فإن الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الألوهية بألوان وظلال حية، لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس »[2]؛ وهذا ما

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م، ص229.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص24.

أكده "ميرسيا الياد" بقوله: « لا وجود للأسطورة إذا لم تعمل على إماطة اللثام عن سر ديني »[1].

نستشف مما سبق أن الوظيفة التفسيرية هي أهم الوظائف التي نهضت الأسطورة للقيام بها وسعت إلى تحقيقها، حيث أعطت معنى للوجود الإنساني؛ وذلك بربطها لجميع أعمال الإنسان وأفعاله بالأصل الإلهي.

واعتمادا على ما قدمنا يمكن أن نجمل وظائف الأسطورة فيما يأتي:

1 وظيفة تفسيرية: لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية.

2 الوظيفة الأخلاقية التعليمية: مثل أساطير العصيان للأوامر الإلهية التي يتسبب عنها العقاب.

3 الوظيفة التعريفية: المحررة لشعور الإنسان بالنقص والضعف.

4 الوظيفة النفسية: ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرمزية للأشياء[2].

إن هذا التنوع في الوظائف التي تقدمها الأسطورة يعكس القيمة والأهمية التي حظيت بها بين أشكال التعبير الأخرى، لذا سنحاول الوقوف على أهميتها.

3 2 أهميتها:

إذن، الأسطورة « عنصر جوهري في الحضارة الإنسانية ليست تخريفا لا طائل وراءه بل حقيقة حية لا ينفك يلجأ إليها الإنسان »[3].

هكذا تصبح الأسطورة بمثابة الذاكرة الإنسانية، التي لا غنى للإنسان عنها، يعبر من خلالها عن فلسفته في الوجود وكذا محاولاته الفكرية الأولى والتي تتضمن خلاصة تجاربه وماضيه، وكيف حاول التعامل مع واقعه والوصول إلى نتائج وتفسيرات لكل ما

---

(1) ميرسيا الياد، الأساطير والأحلام والأسرار،ترجمة: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2004م، ص15.

(2) شريط أحمد شريط، تضافر الواقعي والأسطوري في رواية" اميلشيل" لسعيد علوش، (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007م، ص163 164.

(3) ميرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، ص23.

يحيط به، وهذا ما جعلها محل عمل دائم لا تتوقف فكانت « بمثابة الدستور ألاعتقادي الذي يفسر الحاضر ويؤمن بالمستقبل »[1].

من هنا اعتبرت الأسطورة عنصرا هاما لا يمكن عزله عن التاريخ الإنساني، فهي مرجع أغلب العلماء لا سيما علماء النفس والاجتماع؛ لأنها حصيلة الفكر البشري عبر آلاف السنين، فللأسطورة « أهمية في دراسة الفكر الإنساني فهي أول محاولة لوضع مفاهيم فلسفية تهدف إلى إنقاذ الإنسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها »[2].

إنها بذلك خير معبر عما يجول في النفس البشرية من مشاعر وعواطف وفكر، وكذا من متغيرات نتيجة لعلاقته مع الواقع ومحاولة فهمه، فهي تمنحنا ذلك الإحساس بالوحدة، الوحدة بين المنظور والغيبي، وبين الحي والجامد، بين الإنسان وبقية مظاهر الحياة المختلفة سعى من خلالها الإنسان إلى كسب رضا الإلهة وطلب المعونة منها، لتحقيق توازن بين عالمه الداخلي والخارجي.

هكذا تصبح الأسطورة ضرورة حتمية في حياة الإنسان وجزء لا يتجزأ من تراثه، ولذا دعا فرانكفورت إلى ضرورة « أن نأخذ الأسطورة بعين الجد كونها تكشف عن حقيقة مهمة »[3].

في حين ذهب "أمين سلامة" إلى التساؤل عن أسباب دراسة الأسطورة ليكشف من خلال تساؤله عن أهميتها، ولخص موقفه منها بقوله: « مازالت هذه الأساطير تدرس حتى الآن، لأن لها تأثيرا عميقا على جميع الآداب العظمى وإنه لحقيقي أن الأساطير الإغريقية والرومانية قد أثرت تأثيرا عميقا، ولا سيما في الأدبين الانجليزي والأمريكي(...)

---

(1) سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999م، ص29.

(2) فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، ص15.

(3) فرانكفورت، ماقبل الفلسفة، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1982م، ص18.

زيادة على ذلك فإن للأساطير تأثيرا قويا على الفنون الأخرى، فقد فعل عظماء المصورين والنحاتين في جميع العصور مثلما فعل الموسيقيون إذ وجدوا في هذه الأساطير القديمة إيحاء لأجل أعمالهم(...) ثم إن القصص في حد ذاتها كثيرا ما تكون جميلة ومسلية فهناك قصص ما زالت تستهوي خيالنا في اليوم(....)، هذه الأساطير حلقة اتصال هامة بالماضي وكثيرا ما تكون هي المصدر الوحيد لمعارفنا عن الكيفية التي نظر لها أسلافنا إلى العالم حولهم وكيف فسروا ظواهره العديدة »[1].

وبهذا يؤكد الاهتمام الكبير الذي حظيت به الأسطورة من قبل الباحثين على تنوع اهتمامهم الدور والأهمية التي أضحت عليها في العصر الحديث، فقد احتلت مكانة أرفع بين أشكال التعبير الأخرى، خاصة بعد أن بحث المبدعون عن أسلوب جديد ونمط مغاير، كان للخيال فيه وللرمز دورا في التعبير بأسلوب غير مباشر ينزاح عن المألوف فاسحا المجال أمام القارئ للتنقل بين الماضي والحاضر بحثا عن دلالات ومعاني متعددة جراء ذلك التوظيف الجديد.

انطلاقا من هذا مثلت الأسطورة الدور الرئيسي في الأدب الحديث، لما قدمته من رموز غنية؛ فسحت للمبدع المجال للتعبير عن مكنون أعماقه، وعن تناقضات عالمه اللامحدودة.

لتكون بمثابة عنوان للفكر وللروح الإنسانية، وكأنها نموذج للعقل الإنساني مجسد في كلمات وخيالات، ولهذا كانت الأسطورة عنصرا تاريخيا مهما أقوى من السجلات والوثائق[2].

---

[1] أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، ص5 7، الموقع:
www.share-kutub.com/book/7155481037467.pdf، الساعة:10:05، اليوم:2011/06/28.

[2] ينظر: عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1990م، ص68.

ساعدت الأسطورة على إدراك النفس البشرية من خلال ما تحمله من رموز وما تشير إليه من صور دلالية تنبع من داخلها، ولذا عاد إليها المبدعون على اختلاف اتجاهاتهم وميولاتهم الأدبية فاستلهموها في أعمالهم، ما أهلها أن تكون مجالا خصبا للدراسات النقدية، وهذا ما أكده الدكتور عدنان علي عندما اعتبرها سمة ملازمة لفكر الحداثة وأدبها مدعما رأيه بقول هنري سوسمان (Henry Sussman) بأن « كتاب الحداثة اليوم أحبوا الأوديسا والملاحم الأخرى لتكون دليلا لهم في جولاتهم القصصية»[1].

وقد أكد عالم النفس الألماني "اريك فروم" على أهمية الأسطورة كونها تعبر تعبيرا رمزيا عن حقائق دفينة حيث يقول: « تقدم الأسطورة مثلما يقدم الحلم تماما قصة تجري حوادثها في المكان والزمان وتعبر بلغة رمزية عن أفكار فلسفية ودينية،(...) فإذا لم نفهم معناها الحقيقي كنا أمام أمرين لا ثالث لهما: فإما أن تكون الأسطورة صورة بسيطة للعالم والتاريخ وسابقة للعلوم الحديثة(...)، أو أن تاريخ الأسطورة حقيقة، وأن علينا أن نرى فيها رواية مطابقة للحقيقة تحكي عن حوادث جرت في الواقع الحقيقي »[2].

هكذا جسدت الأسطورة كل ما أراد الإنسان التعبير عنه، في صورة رمزية موحية، ومعبرة دفعت الأدباء على اختلاف توجهاتهم للعودة إليها والاستزادة منها، لتكون بذلك منهلا لكثير من الأجناس الأدبية، انطلاقا من هذا نتساءل عن حقيقة العلاقة التي جمعت الأسطورة بغيرها من الأجناس الأدبية؟، وما المكانة التي تبوأتها؟.

---

(1) عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1414هـ 1994م، ص148.

(2) اريكفروم، الحكايات والأساطير والأحلام، تر جمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1990م، ص145.

4 الأسطورة والأدب:

جسدت الأسطورة البدايات الأولى للصور والرموز وأعطتها تحديدا أوليا، فقد استوعبت انفعالات الإنسان البدائية، وأرائه الفكرية الأولى، حيث أجاب بها عن تساؤلاته التي لم يجد لها جوابا، وقنن بها حياته وعلاقاته مع الآخرين ومع العالم المحيط به، فغذى بها عقله ووجدانه حتى أصبحت معينه الذي لا ينضب في إثراء كل ما يتعلق به.

وقد تراجعت نظرة الأدباء للأسطورة في العصر الحديث من كونها حقيقة ميتافيزيقية، ذات وظيفة تفسيرية، إلى اعتبارها ذات وظيفة جمالية فنية، مشكلة بذلك البدايات الأولى للعمل الفني.

وبما أنها « عبارة عن طقوس وكلام وحكاية عن آلهة وبطل، فهي تدخل في باب الفن والأدب(...) لذا عاشت الأسطورة منذ القدم جنبا إلى جنب مع الأدب واستحال فصل الشعر والفن والتاريخ من الأسطورة »[1].

يؤكد النص السابق أن عالم الأسطورة يعد فضاء واسع الآفاق متشعب الرموز استوعب الكثير من التفسيرات، وعكس عدد لا متناهي من المعاني والدلالات، ولذا حظيت الأسطورة بالاهتمام في العصر الحديث، حيث اتجه كثير من الباحثين في فروع مختلفة إلى توظيفها، وكان هدف الأدباء خاصة من هذا التوظيف هو، خلق عمل أدبي له طبيعتها وغايتها،فكانت مجالا للإبداع لما تحتويه من رموز تعكس ثورة فكرية وفنية مرتبطة ارتباطا وثيقا بطبيعة العقل البشري، إذ بما « فيها من طابع التخيل والابتعاد عن الواقعية، تستطيع أن تستهوي الأدباء وأن تجذبهم إلى ميدانها »[2].

ومن ثمة كانت الصلة التي تجمع الأسطورة بالأدب، هي الكلمة، باعتبارها القاسم المشترك والمكون الأساسي لأغلب الفنون إنها؛ تعبير وإيحاء، ولا تكون مجرد شيء

---

[1] رجاء أبوعلي، الأسطورة في شعر أدونيس،ص66.

[2] عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، ص66.

مستقل بذاته، وإنما لها دلالات ذات بعد عميق شأنها في ذلك شأن الأسطورة، والتي تكون معبرة دائما وموحية بأبعاد مختلفة تتماشى وطبيعة المجتمع الذي نشأت فيه، وبذلك يكون الأسطوري هو« أسلوب التعبير عن الشيء وليس الشيء ذاته »[1].

إذن، تتقاطع الأسطورة مع الأدب في مجموعة من النقاط:

فمن الناحية الشكلية « تشترك الأسطورة مع الأدب في ملامح الحبكة والشخصية والموضوع، والصورة، ومن الناحية النفسية يستمد الأدب من الطقس والأسطورة وهي أساليب الإنسان الأصلية للاستجابة إلى الواقع، ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة دائمة، أصل العالم والبشر(...)، ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيرا كمصدر أو مؤثر أو نموذج للأدب، أما من الناحية الثقافية فالأسطورة والأدب لهما وظيفة القصص الأساسية التي تنقل المعرفة والحكمة »[2].

هكذا، تلتقي الأسطورة مع الأدب بوصفهما نشاط فكري يهدف إلى إحداث توازن بين ذات الإنسان وما يحيط به، وذلك عن طريق معرفة العلاقة بين هذه الثنائية وفك رموزها لإزالة كل ما من شأنه أن يَحُولَ دون معرفة حقائق العالم، والوصول إلى ذات متحررة من نزوع الحيرة والتساؤل.

وجملة القول إن العلاقة بين الأسطورة والأدب تتجلى على نحو أشد وضوحا من خلال الأنواع الأدبية التي تتداخل معها في علاقة وطيدة، فذهب بعضهم إلى القول: إذا أردنا أن نعيش عصرنا من جديد فينبغي أن تكون بدايته الأسطورة، والحكاية الخرافية

---

[1] ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2005م، ص113.

[2] محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2004م، ص269.

والسيرة الشعبية وكل ماله علاقة بتراث الإنسانية الأولى ويجب أن تكون الأساس الذي تقوم عليه الأجناس الأدبية المختلفة مثل القصيدة والمسرحية والقصة والرواية[1].

انطلاقا من هذا، سنحاول الوقوف عند هذه العلاقة ومعرفة مدى تداخل الأسطورة مع غيرها من أنواع الأدب.

4 1 الأسطورة والشعر:

شكل حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، إحدى المميزات الفنية التي وسمت هذا الشعر وارتبطت به منذ بواكيره الأولى، حيث وظف الشعراء الأسطورة باعتبارها أداة تعبر « عن قيمة إنسانية أو حلم مضطهد، بالإضافة إلى كونها تكشف عن الحس المأساوي للذات الشاعرة »[2].

فراح الشعراء يستلهمون الأسطورة بصفتها مادة تحمل شحنة من الدلالات الحية، من شأنها أن ترقى بالشعر إلى مستويات عليا، وتمكنه من الكشف عن الشحنات العاطفية والنفسية وكذا الاديولوجية.

ومن أبرز الأسباب التي دعت الشعراء إلى هذا التوظيف هو:

- التعبير عن قيم إنسانية محددة إما لأسباب سياسية أو دينية، فتكون شخصيات الأسطورة ستارا يُفصِح من خلاله الشاعر عما يريده، في حين أن السبب الرئيسي في اللجوء للأسطورة يعود إلى طابعها الخالد وبقائها على مر الزمان؛ وذلك لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة، مع أن موضوعاتها ترتبط ارتباطا وثيقا بظروف بعينها [3].

---

[1] ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير، ص91.

[2] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، وهران، ط1، 1994م، ص107.

[3] ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998م، ص344.

2 تهدف الأسطورة أيضا إلى « تقريب المسافة بين الشاعر وجمهوره، عبر رموز مشتركة يتمثلها هذا الجمهور في تراثه حق تمثيل، وتنحدر إليه من أحقاب سحيقة يلفها السحر والغموض »[1].

3 وإذا نظرنا إلى الأسطورة كونها « خطاب فني يتضمن جملة وقائع لها دلالتها الأدبية والأخلاقية والروحية والمعرفية »[2]، فإننا نستشف تلك الوظيفة التي تؤديها الأسطورة، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور، والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وثقافاته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة واعتبارها صورة شعرية.

ويمكن لَن نُجملَ أهم الأسباب وأبرز الصلات التي جمعت الأسطورة بالشعر في ما يأتي: « أن لكليهما جوهرا واحدا على مستوى اللغة والأداء، فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها »[3].

في حين يتجلى لنا المستوى الثاني من خلال عودة الشعر إلى « المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي »[4].

إن الأسطورة صورة مستجدة للتجربة الإنسانية وجد فيها الشاعر مجالا رحبا للتعبير عن مكنوناته بدون قيود فهي بمثابة الطاقة الرمزية التي تعينه على تحقيق ما يود

---

(1) سامية عليوي، التناص الأسطوري في شعر "سميح القاسم" مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010م، العدد7، ص212.

(2) منير حافظ، مظاهر الدراما الشعائرية، التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الإناسية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009م، ص43.

(3) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1،2010م، ص17.

(4) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، دط، دت، ص11.

تجسيده في قضايا مجتمعه وما يود معالجته من مشاكل وأزمات،وذلك « بخلق موازاة فنية بين حادث معاصرة تتفق في بعض أمشاجها مع الحادثة القديمة »[1].

وبعد، فقد عبر الشاعر من خلال الأسطورة عن ظروفه التي يعايشها اتجاه واقعه الخاص ومشاعره، أو اتجاه الوجود في صورة اختلط فيها الواقع بالخيال، وامتزجت الحقيقة بالوهم، بهدف تجسيد حقيقة الواقع الإنساني.

وهكذا، ساهمت الأسطورة- عند أغلب الشعراء ومنذ القدم- في منح القصيدة طاقة فنية، وقيمة جمالية كشفت عن جوهر الوجود الإنساني، وأزالت الستار عن مقولاته الفكرية من جهة، وعن مقولاته النفسية الوجدانية من جهة أخرى، فكانت شاهدا عن وجهة نظر عميقة في الطبيعة والكون، وكل ما أحاط بالإنسان من أشياء.

إذن، أحس الشعراء بقيمة الأسطورة وأهميتها في بلورة تجربتهم الفنية، وإعادة صياغتها صياغة تكشف عن الواقع، إذ وجد الشعر في الأسطورة معينا ثريا من الدلالات، غنيا بالإيحاءات، فقد اتخذ الشعراء الأساطير والرموز الأسطورية أساسا قامت عليه أعمالهم الفنية فشكلت أحد أهم العوامل الجمالية فيها، كأساطير الإغريق والبابليين، وكأسماء سيزيف وبرومثيوس و أورفيس، وأوديب، وهرقل من التراث الإغريقي، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو من التراث البابلي.*

---

[1] رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، دط، دت، ص373.

*سيزيف: أكثر الشخصيات الأسطورية مكرا، عوقب بحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي فيعود لرفعها من جديد وهكذا- برومثيوس: أحد الجبابرة، سرق النار من السماء للبشر، فعوقب بربطه إلى صخرة حيث كان يأكل كبده كل يوم ويعود صحيحا في الليل- أورفيس: أشهر مغن وشاعر وموسيقار، واعتبر مبتكر القيطارة وكانت رقة أناشيده المعزوفة على الرباب تسكن الوحوش وتجمد مجاري الأنهار وتهدئ الريح- أوديب: هو ملك طيبة في المثيولوجيا الإغريقية حقق النبوءة التي قالت أنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه- هرقل: أشهر أبطال العصر القديم وأكثرهم شعبية، خارق القوة والتحول- عشتار: آلهة الحب والجمال- أدونيس: فتى أحبته فينوس لجماله، قتله خنزير بري. ينظر: مايكل ريفايتر، دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997م، ص436.

من المفيد أن نقول أخيرا، لم يكن الهدف من توظيف الأسطورة في الشعر إضافة هالة من الغموض وبعث عدد لا نهائي من التساؤلاتوالحيرة فقط، وإنما كان السبب هو تقديم قيمة جمالية جديدة ذات أبعاد رمزية، بكسر ذلك الروتين في صياغة المعنى، وإعطاء مفاهيم وتصورات ذات بعد جديد تجمع بين الوضوح والغموض، والحقيقة بالخيال، فالأسطورة «لم تدخل إلى الشعر لكي تكون بمثابة عتلة رافعة للقصيدة، وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها »[1].

4 2 الأسطورة والمسرح:

مثلت الأسطورة اليقين الذي آمن به الأدباء على اختلاف توجهاتهم، بدوره الفعال في دفع النص الأدبي نحو أبعاد متعددة توحي بمدلولات جمة، باعتبارها تسعى لاختراق الآفاق المجهولة وتفجير خباياها؛ للوصول إلى تفسيرات منطقية للواقع المعيش.

لذا لجأ الأدباء إلى الأسطورة بحثا عن عوالم جديدة، وعن رموز عميقة تجسد واقعهم بمختلف صراعاته وأزماته، فليست الأسطورة مجرد حنين لعالم منسي قديم، بل نجدها تشكل على حد تعبير بول ريكور(Paul Ricœur) « كشفا لعوامل غير مسبوقة وانفتاحا على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقر »[2].

وعليه، يعد استخدام الأسطورة كأساس تقوم عليه المسرحية أو الرواية في الحياة المعاصرة؛ تطور له أهميته في أدب القرن العشرين، فقد تبنى بعض أدباؤنا العرب هذا التوجه نحو توظيف الأسطورة في الأدب فراح كل منهم ينطلق منها، ويعيد إنتاجها من

---

[1] سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997م، ص13.

[2] ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص107.

خلال إبداعه الفني، معبرا عن موقفه الخاص من الوجود ونظرته المتميزة إلى الحياة بمختلف صراعاتها وتناقضاتها، وفي هذا أكد عماد علي الخطيب العلاقة الوثيقة التي جمعت الأسطورة بالمسرح منذ القدم حتى « أصبح تاريخ الأسطورة مرتبط مع تاريخ المسرح الإغريقي ولا يمكن إنكار تأثر الأسطورة بروح كل عصر وانطباعها به »[1].

كما لا يمكن إنكار تأثر المسرح بثقافة كل عصر من العصور« فقد نشأ المسرح القديم تلبية لحاجة إنسانية لم يكن هدفها الأول خلق معلومة أو افتراضها بخلق خبرة معرفية حول مجردات الوجود أو حتى ظواهره وإنما المسرح والأدب والفن قد تأسس بداية على خبرة معرفية أسطورية »[2].

ومن ثمة، فإن رجوع الأدباء إلى التاريخ الأسطوري وتوظيفه في أعمالهم الفنية يرجع لما يحتويه من أحداث ورموز أسطورية، عملوا على تقريبها من منطق العقل، وتفسيرها انطلاقا من الحقائق الخارجية والداخلية للنفس البشرية فجاء أدبهم صورة حية لواقعهم[3].

ويعود السبب في ارتباط الأسطورة بالمسرح إلى طبيعتها الرمزية، التي تزداد قيمتها أكثر كلما تناولها الأديب وأحسن استغلال أبعادها القديمة في محاولة منه للكشف عن جمالية الأبعاد الجديدة، التي يكتنزها النص الأدبي جراء ذلك التوظيف.

---

(1) عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،دط، 1426ه 2006م، ص43.

(2) أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، دت، ص10.

(3) ينظر: محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1419ه 1999م، ص56.

على هذه الأرضية أكد الرمزيون* أهمية اقتباس المسرح المعاصر من المسرح القديم بهدف خلق عالم فوق عالمنا هذا، إنه عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز[1].

ويذهب الدكتور "نضال صالح" مؤكدا الفكرة نفسها، فالكتابة المسرحية- في نظره قد سبقت الأجناس الأخرى في الاغتراف من محيط الأسطورة، حيث يلجأ المسرحيون العرب إلى اختيار أساطير الآداب القديمة ويحاولون تفسيرها تفسيرا جديدا على ضوء أفكارهم الحديثة، إذ«اصدر توفيق الحكيم على سبيل المثال، فيما بين عامي 1932 1942، خمسة نصوص مسرحية يستمد جميعها متونه الحكائية الخام من عدد من أساطير الشرق والغرب هي:"أهل الكهف" و"شهرزاد" و"براكسا" و"نشيد الإنشاد"، وبيجماليون »[2].

تأسيسا لما سبق نقول، إن عودة الأدباء للأساطير كان نتيجة لما تحمله من أفكار استطاع من خلالها كتاب المسرح، أن يبنوا أعمالا فنية راقية، لم تكن الأسطورة فيها مجرد نقل لأحداثها، وإنما كانت وسيلة لأداء الفكرة، ومعادلا موضوعيا لطرح قضايا معينة.

4 3 الأسطورة والرواية:

تشغل الرواية العربية اليوم في الراهن الثقافي والفكر ي حيزا مهما، تتقاطع فيه جملة من القضايا المتباينة ظلت ملازمة له رغم التطور الذي عرفه هذا الجنس الأدبي الذي

* الرمزيون: هم أصحاب المدرسة الرمزية، نشأت في أواخر القرن التاسع عشر، كرد فعل على الرومانسية والبرناسية، وتتسم بطابع الغموض واهتمامها بجوهر الأشياء. ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م، ص108.

[1] ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت،ط1، 1986م، ص103.

[2] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص82.

« لم يحقق استقلاليته ويتميز بوجوده وبشكله الخاص في الأدبين الغربي والعربي إلا في العصر الحديث »[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أن مصطلح الرواية ارتبط« بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي كان أفراده يتميزون بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة»[2]عن طريق الرواية التي عبرت عن تناقضات المجتمع البرجوازي النوعية أصدق تصوير وأكثر نموذجية.

ضمن هذا الإطار، عبرت الرواية بصورة صادقة وواقعية عن حقيقة المجتمع البرجوازي؛ فكانت في أدائها لهذه المهمة شبيهة بالأسطورة باعتبارها « تقول الحقيقة، هذا هو تعريفها على الأقل بالنسبة للمجتمع الذي يتلفظ بها دون إيهام أو تحفظ، هكذا تعيش الطائفة التي تناقلتها وترويها إنها تحياها »[3].

إذن، تلتقي الرواية مع الأسطورة في مهمة التعبير عن المجتمع الذي وجدت ونشأت فيه؛ وفي محاولة الإجابة عن تساؤلات عديدة: كيف؟ ولماذا؟ ومتى؟، وهذا بغية إيجاد تبرير لكل ما يحدث من حوله.

ظهرت الرواية بصفتها وليدة البرجوازية، والبديل عن الملحمة ولذلك اعتبرها هيجل "ملحمة العصر الحديث"، حيث نشأت من الملحمة كما نشأ النثر من الشعر والسبب في

---

[1] جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت،ص45.

[2]مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية دراسة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،ط1،2003م،ص37.

[3] بيير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص32.

ذلك أن الوعي الإنساني لم يكتمل بعد لذلك ظل ما هو قديم يشده إليه، وهذا ما يفسر استمرار الأشكال الأدبية القديمة ردحا من الزمن[1].

وقد استفاد"جورج لوكاتش" (Georg Lukacs) من هذه الفكرة وقام بتفريعات في نظرية الرواية على ما جاء به هيجل، ليخرج بمقولته المشهورة ويطلق على الرواية « الملحمة البرجوازية »[2]، معتبرا أن التصور القديم الذي تجسد في الملحمة، أصبح يقابله التصور الحديث*مجسدا في الرواية باعتبارها شكل فني بديل للملحمة وهذا في إطار التطور البرجوازي.

ونستطيع الآن أن نفهم أن موضوع الملحمة هو المجتمع أما موضوع الرواية هو الفرد الباحث عن معرفة نفسه وإثبات ذاته وقدراته من خلال مغامرة صعبة وعسيرة[3] إنها « أساسا معنية بوصف مسار الفرد في بحثه عن مجموع كلي ما، عن تجانس ما، عن هوية يحمل صورتها في أعماق نفسه »[4].

وبهذا أصبحت الرواية العربية اليوم، تعبر عن واقع الفرد في عالم متعدد التناقضات، حيث باتت النفس البشرية فيه مشوهة وسط الحروب والصراعات،وفي ظل هذه الأوضاع التي صودر فيها كل ما هو ايجابي، مثلت الرواية أوضاعا اجتماعية، سياسية هذا من جهة،وقدمت وصفا للحياة النفسية للإنسان من جهة ثانية.

وهكذا، تطورت الرواية لتكشف بطريقتها الخاصة عن مختلف جوانب الوجود عامة والإنسانية خاصة إذ « تساءلت مع معاصري سرفانتش عما هي المغامرة، وبدأت مع

---

(1) ينظر: حنا عبود، من تاريخ الرواية دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م،ص11 12

(2)جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرابيشى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979م، ص28.

* التصور القديم كان من صنع طبقة النبلاء، في حين كان الحديث من صنع الطبقة البورجوازية.

(3)مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص38.

(4) ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي جديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريه، ط1، 1985م، ص5.

صموئيل ريتشارد سون في فحص ما يدور في الداخل، وفي الكشف عن الحياة السرية للمشاعر، واكتشفت مع بلزاك تجذر الإنسان في التاريخ، وسبرت مع فولبير أرضا كانت حتى ذلك الحين مجهولة هي أرض الحياة اليومية؛ وعكفت مع تولستو ي على تدخل اللاعقلاني في القرارات وفي السلوك البشري، إنها تستقصي الزمن؛ اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بروست، واللحظة الحاضرة التي لا يمكن القبض عليها مع جيمس جويس، وتستوجب مع توماس مان دور الأساطير التي تهدي وهي الآتية من أعماق الزمن(...) تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ الأزمنة الحديثة »[1].

وعلى أية حال، فإن النزوع إلى الأسطورة لم يقتصر على الشعراء وكتاب المسرح فقط وإنما تعداه إلى الروائيين، إذ استلهموا الأساطير في أعمالهم محاولة منهم للوقوف عند خصائصها من جهة، وبغية الاستفادة من القيمة الرمزية والجمالية التي تختزنها للتعبير عن مختلف صراعات واقعه المعيش من جهة ثانية.

وتعود بدايات النزوع الأسطوري في الرواية العربية إلى «نهاية عقد الأربعينات من القرن العشرين، أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسس معها ملامح الجنس الروائي العربي بمعناه الفني، والتي يمكن عدها بداية لمنعطف روائي عربي جديد كان يستمد أهميته ومكانته من شرطه التاريخي الذي بدا موّاراً بالحديث عن الذات القومية المضيعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية »[2].

وعليه يمكن القول، إن أسباب عودة الروائيين العرب للأسطورة « لا يختلف كثيرا عن التي قادت الشعراء والمسرحيين العرب إليها، فالكل سعى لتحقيق هدفين أساسيين؛ أولهما: هدف سياسي؛ وهو اتخاذ الأسطورة قناعا وقائيا يحميه من عين الرقابة ويدع

---

[1] ميلان كوندير، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عردوكي، إفريقيا الشرق، المغرب،ط1،2001م، ص15.

[2] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص31.

مسافة بينه وبين السلطة، وثانيها: سببا فنيا؛ وهو تحرير النص الأدبي من أسوار البلاغة القديمة التي تقوم على السجع والزخرف اللفظي، وانطلاقا من هذه الأهداف والدوافع أُنتِجَتْ نصوص روائية كثيرة تقوم إما على أسطورة واحدة أو على مجموعة من الأساطير»[1].

ويرى الدكتور "نضال صالح" أن هذا النزوع كان استجابة لضرورة تاريخية ثقافية، فنية استدعتها وهيأت لها، ثم أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثرات التي كانت تصطدم في الواقع العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الراهن منه أيضا، وخَلُصَ إلى تحديد ثلاث مرجعيات لهذا النزوع؛ مرجعية ثقافية سواء كانت غربية أو عربية، ومرجعية سياسية لتتحول الأسطورة إلى قناع أراد من خلاله الأدباء غسل الواقع وتطهير الأوضاع، ومرجعية اجتماعية تُسهم في تشكيل رؤية المبدع لما حوله[2].

شكلت هذه المرجعيات نسقا بنائيا واحدا ساعد على نشوء نوع خاص من الرواية العربية، اتخذت الأسطورة أساسا في بنائها عرفت باسم الرواية الأسطورية وهي « الرواية التي يعتمد الكاتب في بنائها على إحدى الأساطير التي تناقلتها الأجيال على مدى سنوات طويلة، وأصبحت بذلك جزءا من التراث الفكري للشعب أو الأمة بأسرها »[3].

ومن الروائيين الذين استلهموا الأسطورة في أعمالهم نجد الروائي فاضل الربيعي* في روايته"ممرات الصمت"، التي يتضافر فيها الواقعي بالأسطوري حيث وظف الروائي أسطورة عشتار وتموز الرافدية، في محاولة لتعرية السلطات المستبدة وهجائها دونما

---

(1) مديحة عتيق، توظيف الأسطورة في رواية الحجر" لإبراهيم الكوني،موقع،http//www.palmoon.net، الساعة: 9:10، اليوم: 2011/07/04.

(2) ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص63،121.

(3) شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، دارالفكرالعربي، القاهرة، دط، 1996م، ص55.

* قاص وروائي، وباحث عراقي، بدأ الكتابة منذ مطلع الستينات من رواياته: عشاء مأتم، الشيطان والعرش.

مواجهة مباشرة معها. ومن الروائيين العرب الذين وظفوا الأسطورة الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا* وهذا في روايته "البحث عن وليد مسعود"؛ في حين مزج فاضل العزاوي** في تجربته الروائية بين الواقعية وما هو ضد واقعي في محاولته للتعبير عن التاريخ العراقي، حيث وظف ما هو أسطوري في روايته" آخر الملائكة" وكان هدفه تعميق الرؤية الواقعية.

ومن الأعمال الإبداعية الجزائرية رواية "الحوات والقصر" للروائي الطاهر وطار***التي تمثل نموذجا سرديا جسد مسعى كاتبها للتعبير عن الأوضاع التي عرفتها الجزائر، عن طريق توظيف الكثير من الرموز الأسطورية، حيث اتخذ الطاهر وطار من الأسطورة أداة لتشريح الواقع والكشف عن تناقضاته بأبعادها المختلفة سياسية كانت، أو ثقافية، أو اجتماعية.

إن عودة الأدباء إلى استنطاق الفكر الأسطوري وتوظيفه يعد ظاهرة فنية بارزة في الأدب المعاصر، ووسيلة هامة حافظت على تواصل الإنسان في مراحل تفكيره وتعليله للوجود الأول، وبين الإنسان المعاصر المزود بمرجعيات ثقافية، اجتماعية سياسية، ساعدت على بلورة تجربته الإنسانية في صورة جديدة تنطلق من الماضي لتتزود بمعطيات الحاضر، للوصول إلى مؤشرات المستقبل.

ونظرا للأهمية التي حظيت بها الأسطورة، فقد أولى بعض النقاد عناية خاصة بها، الأمر الذي ساعد على ظهور نوع خاص من النقد عُنيَ بدراستها أُطْلِقَ عليه؛ "النقد

* شاعر وروائي ومترجم، وفنان تشكيلي، ولد ببيت لحم بفلسطين 1920، صدر له أكثر من خمسين كتابا في الترجمة والشعر، والقصة والرواية والسيرة والنقد من رواياته: صراخ في ليل طويل، السفينة، عالم بلا خرائط.

** شاعر وقاص وروائي عراقي بدأ الكتابة في مطلع الستينات من رواياته: القلعة الخامسة، مدينة من رماد.

*** ولد في سوق أهراس 15 أغسطس 1936، صحفي ومسرحي وروائي وقاص جزائري، بدأ النشر منذ منتصف الخمسينات ترجم بعض أعماله إلى نحو سبع عشرة لغة توفي 12 أغسطس 2010، من رواياته: الزلزال، اللاز، العشق والموت في الزمن الحراشي، الشمعة والدهاليز، دخان من قلبي.

الأسطوري"، فما مفهوم هذا المصطلح، وكيف كانت بداياته؟ وما أسسه ومنطلقاته؟ وغيرها من الأسئلة التي تحيط بهذا المجال الجدير بالدراسة والمتابعة.

ثانيا النقد الأسطوري البداية و الإجراء:

تمهيد:

أصبح موضوع الأسطورة والأدب « من المسلمات النقدية التي تناولها حقل النقد الأدبي منذ أمد ليس بالقريب، لما للأسطورة من روابط بالأدب وما للأدب من انفتاح على الأسطورة ولا غرابة في ذلك طالما أن الإنسان مرتبط بالأسطورة وأن الأدب يعبر عن الإنسان »[1].

فإذا كان دور الأسطورة هو تجسيد علاقة الإنسان بالكون، فإن دور الأدب هو إعادة تشكيل وتجسيد الموقف الإنساني من حضوره في الكون فضلا عن هذا فإن الأسطورة « عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي كل إطار وفي الحضارات الصناعية والمادية الراهنة ما تزال الأسطورة تعيش بكل نشاط وحيوية، وما تزال كما كانت دائما مصدر لإلهام الفنان والشاعر »[2].

وقد نشأ عن الارتباط بين الأسطورة والأدب ما يُعرَف بالأسطورة الأدبية (le mythe littéraire)؛ وهو« مصطلح وليد القرن العشرين أطلقه العديد من المقارنيين على الأسطورة الموظفة في الأدب، وبالمقارنة مع أسطورة الأثنولوجيين، دخلت الأسطورة الأدبية الميدان في زمن متأخر وبصورة محتشمة حتى وإن كانت بعض الأعمال تعود إلى

---

[1] عبد الحليم منصوري، من عولمة الأسطورة إلى أسطورة العولمة، بحث في الأصول الشرقية لبعض الأساطير الغربية،(أعمال ملتقى الأدب والأسطورة) كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة 2007م، ص147.

[2] وليد بوعلية، شعرية الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، ص51.

فترة ماضية ولم تأخذ دراسة الموضوعات والأساطير مكانها إلا ابتداء من سنة (1930) تحت تأثير التحليل النفسي »[1].

وبالتالي، باتت الأسطورة محتوى مهما يدخل في بناء النص الأدبي شعرا ونثرا، لما لها من دور فعال في تكوين الأدب، ونظرا لهذه الأهمية فقد أثارت الأسطورة الأدبية باعتبارها ظاهرة فنية إبداعية اهتمام الأدباء، كما غيرت وجهة النقاد من الاهتمام بنص الأسطورة إلى الاهتمام بالأسطورة النص.

يعد موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب مفتاحا جديدا للنقد الأدبي، ما ساعد على نشوء نوع جديد من النقد حاول رصد مختلف التغيرات التي تخضع لها الأسطورة البدائية، من قِبَلِ الأديب في محاولة منه للوصول إلى الأسطورة الأدبية.

1 نشأته:

أولى النقد الأدبي عناية خاصة بالأسطورة، فظهر اتجاه جديد في النقد المعاصر يدعى بالنقد الأسطوري*؛ وقد جاء ردا على مذهب "النقد الجديد" الذي ألغى تلك الماضوية التي تشكل جزءا من معنى العمل الأدبي، عندما حاول عزله عن سياقاته الفلسفية والاجتماعية والتاريخية والنفسية، حيث إن دعاته ركزوا اهتمامهم على«تحليل النص الأدبي من حيث هو وحدة مستقلة قائمة بذاتها، فسلخوا بذلك العمل الأدبي عن جذوره الاجتماعية والحضارية »[2].

---

[1] راضية بوبكري، الأدب والأسطورة، ص19.

* يطلق عليه أيضا: نقد النماذج العليا، النقد النموذجي، أو الطوطمي أو النقد القائم على الموروث الشعبي أو الأسطوري أو الشعائري، أو تأويل الأدب بحسب الموضوعات والحوافز الأبدية.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآداب، إشراف خليل حاوي، دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى في الجامعة الأمريكية، بيروت،1974م، ص15.

ولهذا ظهر النقد الأسطوري « كأقوى منافس للنقد الجديد والبديل الأكثر احتمالا له »[1].

ومن المفيد أن نقول إن نجاح وذيوع النقد الأسطوري يمكن إرجاعه، إلى الأنثروبولوجية الثقافية* من جهة، ومن جهة أخرى إلى:

1 ضيق نطاق الشكلية المهيمنة والدرس التاريخي، والنمو المؤثر خلال أوائل القرن العشرين لعلوم النفس والانثروبولوجيا وجاذبيتها.

2 الحالة الروحية المزرية للإنسان والحضارة العصرية والتي صورتها بطريقة لا تنسى الفلسفة والأدب الوجودي المعاصر.

ولذلك رد النقد الأسطوري على تلك النزعة الشكلية باللجوء إلى الأنثربولوجيا والتي قدمت روعة خلق الإنسان للأساطير والطقوس والقصص الشعبية من خلال المجتمعات وفي كل مكان[2].

وهذا اللجوء مرده إلى الفكرة التي يؤكدها النقد الأسطوري وهي « أن الكاتب يبقى أسير الأساطير، وأن تأويل وتفسير النص يتم من خلال مرجعية وحيدة هي الأساطير، والتي تمثل البنية الأساسية للنص »[3].

ولهذا يرى النقد الأسطوري في العمل الأدبي والروائي الذي يستلهم العناصر التراثية، انتاجات متكررة لبعض النماذج الأولية والمعادلات الأسطورية الأساسية، فهو يحاول تتبع ذلك التغيير« الذي يلحق بالأسطورة سواء بالزيادة أو بالنقصان من خلال

---

(1) فنسنت ب ليتش، النقد الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحي، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000م، ص52.

* اهتمت الانثروبولوجيا بتتبع بدايات الجنس البشري ودراسة تاريخية الموغل في القدم، قصد تفحص الموروث الثقافي البدائي للجنس البشري.

(2) ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، ص268.

(3) ينظر: شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الحديث، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط3، 2008م، ص151.

رصد الانزياحات التي تصيب الأسطورة الأولى(...) وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ثه ومع روح عصر ه، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب لكن التجديد- أي الانزياح عن الأسطورة الأولية مهما بلغ من شدة يظل مشدودا إلى الأساس لا يستطيع أن يخرقه ولا أن يخرج عنه »[1].

فواضح أن النقد الأسطوري يقوم على « استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة ثم يصنفها تصنيفا نوعيا ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي، ومدى احتفاظها بخصائصها كشخصية، أو حادثة أو موتيفا أسطوريا، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي »[2].

وبهذا فإن هدف النقد الأسطوري هو الوقوف على مدى قابلية الأسطورة للتشكل الأدبي عن طريق التحول والتغير، وهذا خدمة لرؤى المبدع الفكرية والوجدانية وحتى الجمالية، بحيث تختلف طرق التوظيف من مبدع إلى آخر بحسب تلك التحو لات والانزياحات التي يحدثها، والتي تكون سببا في منح الأسطورة كما هائلا من الدلالات المتعددة، والمبثوثة في بنية النص.

وقد بدأ النقد الأسطوري مع المحليين النفسانيين وعلماء الانثربولوجيا، ومن الدراسات الأسطورية الهامة حول الأسطورة ما قدمه ادوارد تايلر (EdwardTaylor) في مؤلفه "الثقافة البدئية" حيث يعتبر من الدراسات التي أسست للمقولات الكبرى للقراءة الأسطورية، ويرى أن الثقافة لا تتجزأ فالأصل فيها واحد، ولذا لا اختلاف بين عقلية

---

[1] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوريج دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م، ص114.

[2] حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، أمانة عمان الكبرى، عمان،الأردن، ط1،2007م، ص97.

البدائي وعقلية المتحضر*[1] وهذا لأن « صور الفكر وقواعد الاستدلال والبرهان هي ذاتها »[2].

ومن الأصول الأساسية التي يتصل بها النقد الأسطوري؛ كتاب "الغصن الذهبي" لـ "جيمس فريزر" (James Frazer)** والذي نظر للأسطورة باعتباره أنموذجا أوليا عبر به الإنسان الأول عن علاقته بالكون، وأن الممارسة السحرية والدينية في شعائرها الأساسية وطقوسها هي البنى المركزية لجوهر الأسطورة عند الشعوب البدائية.

كما قام "فريزر" بتتبع الأسطورة في أشكالها وصورها المختلفة في كثير من شعوب الأرض. واتخذها وسيلة عبر من خلالها عن رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري[3].

واعتمادا على هذا الفهم، فإن الأسطورة منحت معنى للوجود الإنساني عندما بررت جميع أعمال الإنسان وأفعاله وردتها إلى أصلها محدثة بذلك نظاما خاصا يسوده الاستقرار والانسجام، فكانت بمثابة اللوحة المتكاملة للوجود الإنساني.

ولهذا أكد "مالينوفسكي"(Malinovski) الدور الحضاري الذي تقدمه الأسطورة، إلى جانب الدور الكبير الذي تقدمه على الصعيد الفني، قائلا في هذا الشأن: « من هذا كله رأيت أن أثبت أن نشأة الأسطورة تكون بدافع حضاري، ولكن ليس معنى هذا أن نتغاضى عن الجانب الفني فيها. إن الأسطورة تنطوي في داخلها على بذور لملحمة

---

* يرجع تايلر سبب الاختلاف بين نتائج عقلية البدائي والمتحضر، إلى المقدمات الخاطئة التي انطلق منها البدائي، وإلى طبيعة المادة أو المعطيات التي كانت بحوزته.

(1) ينظر: محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م، ص124.

(2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428ه 2007م، ص53.

** انثروبولوجي انجليزي ولد عام 1854، توفي 1941م.

(3) ينظر:سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ترجمة: أحمد أبوزيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط2، 1998م، ج1، ص29.

المستقبل، وعلى بذور القصة والمسرحية. وقد استخدم رجال الفن الأسطورة أروع استخدام»[1].

وهكذا، أكد "مالينوفسكي" الدور الوظيفي والفني للأسطورة، فكل ما يدخل في تكوين الثقافة وتشكيلها له وظيفته وغايته ولذلك فإن تفسيره وظيفيا ينبغي أن يتم داخل السياق الثقافي.

فمن هنا اتصل النقد الأسطوري في جذوره الأولى بالأسطورة، وعلاقتها بالثقافة بهدف « تفسير الأدب في ضوء حقائق علم النفس الجماعي باستقراء الرموز ذات الدلالة الثقافية اللاوعية والمورثة »[2]؛لأن النقد الأسطوري يتطلب قراءة دقيقة للنص،إذ نجده يقترب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور.

ورغم اختلاف المنطلقات في النقد الأسطوري، بسبب تعدد اتجاهات نقاد الأسطورة وتباينها، فإن الغاية التي يسعى نقاد الأسطورة إلى تحقيقها واحدة، وهي الوقوف على قيمة العمل الأدبي عن طريق تقصي طرق استعمال وتوظيف النموذج البدائي، على اعتبار أن النقد الأسطوري « يشدد على الأنماط الكونية المتواترة التي تشكل أساسا لغالبية الأعمال الأدبية، و بانظفار النظرات الثاقبة للانثروبولوجيا، وعلم النفس، والتاريخ، والديانات المقارنة، فإن النقد الأسطوري يستكشف إنسانية الفنان، وذلك بتقصي الكيفية التي يستعمل بها الخيال الشخصي الأساطير والرموز المعروفة لدى الثقافات والأزمنة المختلفة »[3].

كما يتفق نقاد الأسطور ة على أسس ومنطلقات في دراساتهم نذكر منها:

أولا:إن خلق الأساطير عملية أصلية في التفكير وتستجيب لحالة إنسانية أساسية.

ثانيا: تشكل الأسطورة الرحم الذي يخرج الأدب منه تاريخيا ونفسيا.

---

[1] حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص100.

[2] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1420هـ 1999م، ص98.

[3] طراد الكبيسي،مدخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،دط،2009م، ص82.

ثالثا: إن الأسطورة لا تحفز الفنان المبدع فحسب، بل نجدها تقدم المفاهيم والأنماط التي يستخدمها الناقد ليفسر الأعمال الأدبية.

رابعا: إن قدرة الأدب على التأثير فينا بعمق تعود إلى خاصيته الأسطورية[1].

بناء على ما تقدم، فإن ظهور النقد الأسطوري كان نتيجة للعلاقة الوطيدة التي جمعت الأسطورة بالأدب، باعتبارهما يشتركان في الكثير من الخصائص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد القيمة التي تضفيها الأسطورة على العمل الأدبي، فالخلق الأدبي بتفعيله للأنواع العليا يكتسب مغزى اجتماعيا عريضا.

ولهذا، فقد ساهم كثير من النقاد في وضع أُسس النقد الأسطوري، وفي إرساء أبعاده التنظيرية والتطبيقية أمثال؛ "جيمس فريزر" من علماء المدرسة التطويرية، و"مالينوفسكي" من المدرسة الوظيفية، و"كارل يونج" من علماء النفس، وغيرهم من النقاد أمثال "نورثروب فراي"، وسنحاول الآن الوقوف عند أهم هؤلاء ممن كان لهم أثر بارز في بلورة النقد الأسطوري.

2 الأعلام والمنطلقات:

يتميز النقد الأسطوري بكشفه عن « النماذج الثقافية الأساسية ذات التأثير الجمالي في الأعمال الفنية، وأن له طبيعة مركبة، فهو ذو طابع نفسي حين يحلل التأثير الجمالي في الملتقى، وذو طابع اجتماعي في اهتمامه بالنماذج الثقافية الأساسية التي تبدو بمثابة جوهر ذلك التأثير، وذو طابع تاريخي في استقصائه للماضي الثقافي أو الاجتماعي وغير تاريخي في إظهاره القيمة مستقلا عن حقب معينة »[2].

انطلاقا من هذا، فإن وظائف النقد الأسطوري تتعدد وتمتد في اتجاهات مختلفة فنجد من جهة أولى- يولي اهتماما بالجانب النفسي للمتلقي، ومن جهة أخرى يهتم

---

[1] فنسنت ب ليتش، النقد الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص137.

[2] محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، ص270.

بالجانب الاجتماعي، والتاريخي، وبالإضافة إلى هذه الوظائف فإن النقد الأسطوري «يبحث عن الثوابت العقلية اللاشعورية للمجتمعات وخاصة غير المتحضرة، ورصد الثوابت المشتركة من المشاعر والشعائر والطقوس والعادات، والعقائد التي تتكرر ثقافيا واجتماعيا عند المبدعين والفنانين والتي تعبر عن الرغبات اللاواعية لكل فرد وداخل المجتمع الإنساني »[1].

هكذا، يبحث النقد الأسطوري عن الوحدات الأسطورية في النص؛ فيعود بذلك إلى تشكيل الأسطورة الأولية، ثم يبين ما أصابها من إضافات وتحويرات، وهذا يعني ضبط الموضوعات التي تتجلى فيها الأسطورة الأولية، ثم ضبط الحالات التي تظهر فيها الشخصيات، وفي النهاية وضع العمل في المكان المخصص له إلى جانب الأعمال الأخرى أو بمعنى آخر الحكم على قيمة العمل الأدبي الجديد[2].

ونظرا لهذه الوظائف التي يقدمها النقد الأسطوري في مقاربته للنص الأدبي، فقد حظي باهتمام كثير من النقاد، وسنحاول الآن الوقوف عند أهم الأعلام البارزين والمبدعين لهذا النوع من النقد.

1 2 كارل يونج: (1875 1961)*

يعد يونج من أوائل النقاد الذين اهتموا بالنقد الأسطوري لما قدمه من إضافات، تعود قيمتها إلى فكرتين أساسيتين،" النماذج العليا "**، و"اللاشعور الجمعي"، ففي الفكرة الأولى"النماذج العليا"يتحدث عن « صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب

---

(1) جميل حمداوي، النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصف من خلال كتاب" قراءة ثابتة لشعرنا القديم" موقع: htt://www.wata.cc، الساعة21: 11،اليوم: 2011/07/19.

(2) ينظر: حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة، ص125.

* كارل غوستاف يونج(1875 1961) عالم نفس وطبيب عقلي، ومن أكبر علماء حركة التحليل النفسي، من أهم مؤلفاته" نظرية التحليل النفسي" و" سيكولوجيا اللاشعور"،" العلاقات بين الأنا واللاشعور"وكتاب" علم النفس والدين".

** تعرف أيضا بالانماط العليا، أو الأنماط الأولية، أو البدئية.

ابتدائية لا شعورية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد وُرِثَت في أنسجة الدماغ بطريقة ما »[1].

ويرى "يونج" أن هذه النماذج تنبع من مركز واحد هو ما أطلق عليه "فرويد" بـ "اللاشعور الفردي". في حين عبر عنه يونج بـ " اللاشعور الجمعي"*؛ وهو « جماع التجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس الإنسانية عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء، وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساسا عناصر من رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها اسم"النماذج البدائية" تظهر في الأحلام بصورة عارية من التغيير، وتظهر في الأساطير وقد جرى عليها بعض التغيير »[2].

وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي لدى "يونج" لا يكتسب فرديا، وإنما يستمد وجوده وراثة فالإنسان يحتفظ بشكل وراثي بمعارف تمتد وتعود إلى ما قبل التاريخ،فهي تتطابق لدى أفراد العرق الواحد.

ومن ثمة، فالشخصية الإنسانية من وجهة نظر "يونج" « لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج والأنماط العليا التي تتخمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة »[3].

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م، ص124.

* يطلق عليه باللاشعور اللاشخصي.

[2] سمير سعيد حجازي، قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م، ص122.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002م، ص62.

يؤكد "يونج" أن التكوين الأسطوري في الأساطير شأنه شأن الصور التي تظهر في الأحلام، فكلاهما ينشأ من المستوى نفسه؛ألا وهو اللاشعور الجمعي؛ والذي يعتبر « كمخزن للذكريات والأفكار الجماعية، تراكمت بتكرار حدوثها عبر الأجيال، وانتقلت بالوراثة، ولذا نجدها لدى كل فرد فهي بمثابة الاستعدادات التي يتجاوب بها مع العالم»[1].

وقد اعتبر "يونج" الأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر بمثابة المتنفس الذي عبر من خلاله الإنسان عن الرواسب النفسية لتجاربه المختلفة،إذ من خلال « اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا- بتعبير يونج تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام »[2].

وبهذا يعتبر اللاوعي الجمعي بمثابة الأساس الموروث الذي يقوم عليه البناء النفسي لكل شخص، إنه مجموع خبرات الأجيال والعصور التي يستقي منها ويعود إليها الإنسان في أعماله المختلفة.

والملاحظ أن، الأهمية التي قدمها يونج لم تقتصر على فكرة اللاشعور الجمعي، أو اللاشخصي كما عبر عنه –فقط وإنما تعداه إلى الاهتمام بالعمل الأدبي في حد ذاته والتركيز على القيمة التعليمية للأدب، إذ في رأيه أن « معنى العمل الفني ونوعيته يكمن داخله وليس في محدداته الخارجية »[3].

هكذا طور "يونج" نظرية فرويد فإليه يرجع الفضل في تجاوز التفسير النفسي الذي قدمته الأبحاث الفرويدية، واستبدال اللاشعور الفردي بالجمعي مؤكدا في الوقت ذاته على قيمة الأسطورة ودورها في زيادة إدراكه لطبيعة النفس البشرية، وهذا عن طريق الرمز الذي

---

(1) ينظر: فيصل عباس التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية المقارنة العيادية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1،1996م، ص90.

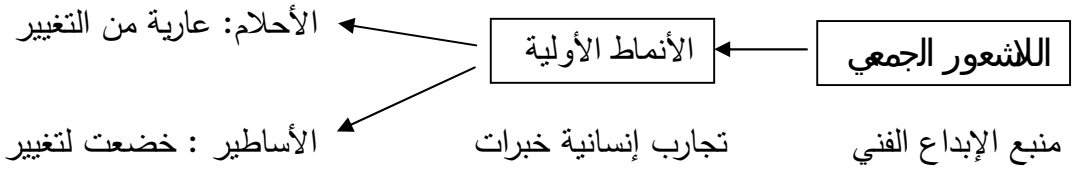
(2) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996م، ص32.

(3) فنسنت ب لينش، النقد لأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص139.

تتضمنه وتحتويه، وأن تفسير هذا الرمز من قبل النقاد والباحثين هو الذي « يجعل الأسطورة رافدا من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة »[1].

وجملة القول إن، النقد الأسطوري عند "يونج"استفاد كثيرا من مواد الانثروبولوجيا الثقافية التي تُعنَى بالعادات والتقاليد والمعتقدات، والتي تحدث عنها باسم « الأنماط العليا »[2]. هذه الأنماط هي التي استغلها الأدباء في أعمالهم الإبداعية؛ على اعتبار أن الأدب رؤية، فإن المبدعين يعودون إلى اللاوعي الجمعي، إلى مكبوتات النفس وأسرارها الخفية للتعبير عن جوانبها المختلفة.

ويمكن أن نلخص أهم ما طرحه يونج فيما يلي:



شكل(1): يوضح أهم ما طرحه يونج حول النقد الأسطوري.

2 2 كلود ليفي ستروس:

ينطلق كلود ليفي ستروس (Cloude Levi– Strauss)*في دراسته للأسطورة من النظرية الانثروبولوجية على اعتبار أنّ علماء هذا الاتجاه يرون بأن مجال الأساطير يدخل في صميم اهتمامهم.

فمن هنا انطلق ستروس في دراسته للأسطورة، حيث أصدر كتابه "العقل البدائي أو الوحشي" سنة 1966م « والذي حدد به إحدى الخصائص الرئيسية للفكر الأسطوري

---

(1) ينظر: سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص123.

(2) هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م، ص26.

* ولد كلود ليفي ستروس عام 1908م، وهوعالم اجتماع فرنسي درس بجامعة باولوفي البرازيل من 1935م إلى 1939م. قام في هذا البلد ببحوث ميدانية انثروبولوجية .

أو الخرافي الذي تنتجه المجتمعات البدائية في محاولة منها لتفسير ظواهر الكون الغامض »[1].

إذن، شكلت المادة الأسطورية القاعدة الأساس والمنطلق الذي بدأت منه المفاهيم الانثروبولوجية، والتي على أساسها درس "ستروس" الأسطورة انطلاقا من الوجهة البنيوية مؤكدا فكرة النظام أو النسق أو البنية ولذلك نظر إلى الأسطورة بوصفها « خاضعة لنظام لذا لابد من محاولة تحليل الأسطورة بهدف الوقوف على المعنى الرمزي الكامن فيها، و حللها بهدف الوصول إلى هذا النظام وذلك عن طريق تفسير الأسطورة من داخلها بالسماح للنظام الموجود فيها بأن يملي على المحلل المعنى الخاص بها »[2].

إن الهام في منطلقات "كلود ليفي ستروس"؛ هو الوقوف على النظام الذي يحكم الأسطورة ويشكلها بهدف الوصول إلى المعنى الكامن وراءها، فـ « نحن لا نستطيع أن ندركها بحق ما لم نتجه إلى العلاقات البنائية الكامنة فيها، ومن هنا تكتسب الأسطورة دلالتها ومعناها من خلال النسق الذي تعبر عنه »[3].

وبالتالي، ركز "كلود لفي ستروس" على البنية باعتبارها الحاملة لدلالة الأساطير، والتي تعكس العقل البشري بصفة خاصة والعالم بصفة عامة، إن الجانب المهم في رأيه يتمثل في « العلاقات المنطقية المضمرة في ثناياها، أو بالأحرى يتمثل في"بنيتها الخاصة". فالأسطورة في نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها فهم غيرها من

---

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص41.

[2] وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقى البنيوية في النقد العربي نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1،2009م، ص58.

[3] مجدي الجزيري، البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي ستراوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2002م، ص66.

الأساطير نظرا، لأنه يراها؛- أي الأسطورة- أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتحديد »[1].

وقد أرجع "ليفي ستروس" الاختلافات الموجودة في الأساطير والتي تطبعها من منطقة إلى أخرى إلى « الروايات المختلفة والتي تؤثر عليها بالزيادة أو النقصان »[2] وفي هذا يقول إن « القصص الأسطورية اعتباطية، عبثية، لا معنى لها أو هكذا تبدو، لكنها مع ذلك تُعاوِد الظهور في كافة أرجاء العالم(...) لقد انحصرت مشكلتي في محاولة اكتشاف ما إذا كان هناك نوع من النظام وراء هذا الاضطراب البادي للعيان »[3].

فكانت الاختلافات في نظره؛ مجرد اختلافات ظاهرية لأنها تنطلق في الأساس من بنية واحدة، « إنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق »[4].

هكذا نظر "كلود ليفي ستروس" إلى الأساطير باعتبارها بنية، ووحدة لا اختلاف بينهما إلا من الناحية الشكلية، فهي ترتكز على موضوع أساسي موحد « فَتَحتَ التنافر الشديد بين الأساطير تَكْمُن بنيات معينة ودائمة وكلية، يمكن أن تختزل إليها أي أسطورة بعينها »[5].

---

(1) سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص124.

(2) هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص28

(3) كلود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار سوريه،ط2، 1995م،ص16 17.

(4) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص33.

(5) وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، ص59.

لم يرجع "ستروس" الأساطير إلى مهد واحد،وإنما ذهب إلى رد جميعها إلى وحدة العقل البشري، فكافة الثقافات في نظره تنشئ خطابات متماثلة فيما بينها، إنها الأساطير التي تولد من رحم واحد هو العقل البشري[1].

انطلاقا من فكرة النظام التي أكد عليها "كلود ليفي ستروس" في دراسته للأساطير، ذهب إلى تشبيه الأسطور ة باللغة وهذا من ناحية العناصر التركيبية؛ إذ يمكن حل الأسطورة وفكها إلى وحدات فردية مثلها مثل اللغة هذا من جهة، من جهة أخرى أحدث تشابها في بنيتها الرمزية.

إن هذا الارتباط الذي أحدثه ستروس بين الأسطورة واللغة جعله يتفق مع يونج في التأكيد على القيمة الرمزية التي تحتويها الأسطورة فهي « بنية رمزية تشبه بنية اللغة »[2]؛ وهذا يعني أن الرمز هو الذي يؤسس جوهر الأسطورة ويمنحها بعدا دلاليا عميقا.

نعم، انطلق "كلود ليفي ستروس" في دراسته للأسطورة من البنيوية باعتبارها تبحث في العناصر الثابتة المشكلة للنص، وبالتالي تهتم بالبنية نفسها، الأمر الذي جعله يرى في البنيوية خير ما يمنح للأسطورة معناها، ولذا أخذ « بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها، ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة »[3].

هكذا ركز "ستروس" على العلاقات القائمة بين الوحدات المختلفة لكل نظام، ورأى أن الأسطورة تفسر فقط من داخلها، بحيث يملي كل نظام معناه الخاص عليها.

---

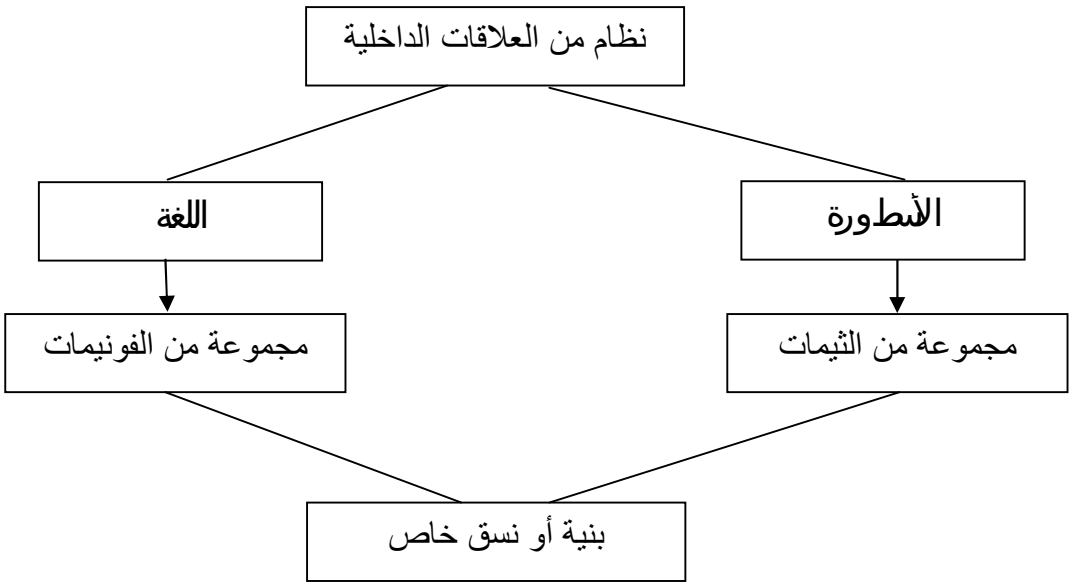
[1] ينظر: دان سبيربر، البنيوية في الانثروبولوجيا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م، ص57.

[2] سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي، ص124.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2006م، ص36.

وبهذا أفلح في أن يحقق للبنيوية أو البنائية كما يطلق عليها* – ما لم يحققه غيره، حيث خرج بها من مجال الانثروبولوجيا إلى ميادين الفكر المختلفة ليجعل منها اتجاها فكريا ومنهجيا يهدف إلى الكشف عن العمليات العقلية العامة وله تطبيقاته في الأدب، والفلسفة، واللغة، والميثولوجيا (الأسطورة) والدين، وبذلك يتضح كيف يمكن للبنيوية أن تمتد لتدرس الأدب أو سواه[1].

ويمكن أن نجمل أهم ما طرحه ستروس فيما يلي:



شكل(2): يوضح أهم ما طرحهكلود ليفي ستروس في النقد الأسطوري.

* يعتبر ستروس الوحيد الذي يستخدم كلمة بناء صراحة في عناوين كتبه ومقالاته ابتداء من مقاله الذي كتبه عام 1945 عن " التحليل البنائي".

[1] ينظر: عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الانثروبولوجيا) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م، ص60.

2 3 نورثروب فراي*: (1912 1921)

«الأدب أسطورة أزيحت من مكانها وأفضل طريقة لفهمه، هوإرجاعه إلى نصه الأسطوري الصحيح »[1].

هكذا عبر "نورثروب فراي" عن عمق العلاقة بين الأدب والأسطورة، ورأى أن الأعمال الإبداعية نابعة من أصل واحد هو الأسطورة، ولكن في صورتها الأولية.

وقد لقيت بحوث فراي اهتماما واسعا الأمر الذي شجعه على مواصلة جهوده في ميدان النقد الأسطوري يقول في هذا الشأن: « وجدت نفسي واقعا في شرك نواح من النقد تتعلق بكلمات مثل الأسطورة، الرمز، الشعائر والنموذج البدائي، كما أن الجهود التي بذلتها سابقا لإيضاح هذه الكلمات في عدة مقالات منشورة لاقت من الاهتمام ما شجعني على المضي قدما في هذا النهج »[2].

انطلق "نورثروب فراي" من نظرية يونج في الأنماط الأولية، ورأى أن هذه الأنماط « ما هي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب، ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط، وإظهار مدى الانزياح والتعديل، والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لابد أن يكون نقدا أسطوريامادام الأدب فنا مجازيا وما دام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى »[3] الأمر الذي جعله يرى أن الأدب انحدر من الأسطورة، فهي التي ساعدت على إيجاده، ووفقا لنظريته فإن « الأدب يصدر عن بنية أساسنسق أو نظام هي" الميثة "؛ أي هي "الأسطورة" في حالتها الأولى قبل الانزياح

* نورثروب فراي: ولد في مدينة شيربرول، مقاطعة كوبيك(كندا) عام 1912م، درس الأدب والفلسفة واللغة من مؤلفاته: "النسق المخيف"، و "دراسة في شعر وليم بليك" و "تشريح النقد" الذي حقق له شهرة عالية جعلته من أهم النقاد، توفي عام 1991م. ينظر: نورثروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995م، ص5.

(1) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص104.

(2) نورثروب فراي، تشريح النقد، تر جمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، دط، 1991م، ص5.

(3) حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص117.

أو التعديل أيام كانت شعائرها– وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج– هي وحدها التي تحددها »[1].

اعتمادا على هذا فإن النقد الأسطوري عند"فراي" يستند أساسا إلى فكرة الانزياح لأن الأدب بالنسبة له هو الأسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وهي البنية وكل صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى[2].

فمهما تعددت الأنواع يظل الأصل واحدا، وما ازدياد التنويع وكثرته في نظر فراي إلا دليلا على وحدة الأصل وأن المبدع يلجأ إلى الانزياح باعتباره من الوسائل المستعملة لحل تلك المشكلات التي يمكن أن يقع فيها مبدع النص حتى يجعل من العمل الفني المتضمن لبنية أسطورية عملا قابلا للتصديق[3].

فهو بهذا يؤكد الفكرة نفسها التي طرحها "يونج" واهتم بها "ستروس"؛ وهي الاهتمام بقيمة العمل الأدبي بعده نظاما وبنية قائمة بذاتها، فالأدب في عمومه يؤلف نظاما متناسقا مغلقا، ومهمة النقد، هي توضيح عناصر هذا النظام.

وعليه، رأى "فراي" أن « استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية، فيكشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن، وهي أن هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الإنساني، وتعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد، والأسطورة على مستوى الجماعة ويسمى النماذج الأصلية »[4].

---

(1) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص32.

(2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص262.

(3) ينظر: نورثروب فراي، تشريح النقد، ص199.

(4) ريتا عوض، أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص8.

ومن ثمة، كان اهتمام "فراي" بالنقد واضحا لما له من دور في إعلاء قيمة العمل الأدبي؛ إذ نجده يتحدث عن هذه الأهمية مطولا في مقدمة كتابه تشريح النقد*، ويرى أنه لكي « نقدر الأدب ونحصل على المزيد من الاتصال المباشر به، نعود إلى الناقد المعروف(...) فمهمة الناقد المعروف أن يمثل كيف يستخدم المتذوق الأدب ويقيمه، وبذلك ينبغي تمثل الأدب في المجتمع »[1].

بلى، لقد ركز "فراي" على العملية النقدية وعلى دور الناقد في الوقوف عند المعنى المكتمل للعمل الأدبي وهذا من خلال ربطه بسياقه الخارجي. وبذلك يتضح أن أهمية تشريح النقد عند فراي « لا تنحصر في دعوته إلى تحويل النقد الأدبي إلى دراسة منهجية وعلمية فحسب، ولكن في استلهام النماذج الأصلية من حيث هي أسس وقواعد يرتكز عليها النقد الأدبي في تحليل النصوص وإرجاعها إلى أصولها الأسطورية(...) ومن هنا يتخطى الأدب الحدود المحلية والآنية ويغدو تعبيرا رمزيا عن حقائق إنسانية شاملة »[2].

وللوصول إلى البعد الرمزي للعمل الأدبي يرى "نورثروب فراي" أن الدارس يكون أمام نوعين من الاستجابة:

- النو ع الأول؛ هو الاستجابة غير النقدية، أو ما قبل النقدية؛ لأننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل المطالعة الكلية للكتاب.

- النو ع الثاني؛ هو الاستجابة إلى الموضوع؛ أي الاستجابة التي تأتي بعد انتهائنا من المطالعة وفهمنا للموضوع وللمغزى وبعد أن أصبحنا ننظر إلى العمل بوعي وفهم، نستطيع عندئذ في نظر فراي أن نبدأ بالنقد[3].

---

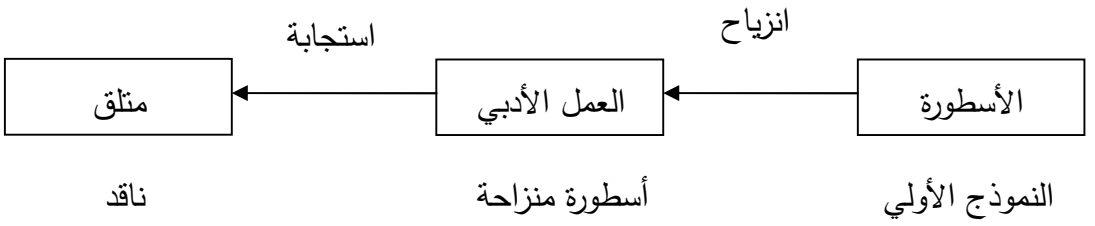
* نشر الكتاب سنة 1957م وفيه وضع أسسا للقراءة الأسطورية، وسعى إلى إقامة منهج نقدي يعتمد في أصوله على نظرية الأنماط البدئية واللاشعور الجمعي.

[1] نورثروب فراي، تشريح النقد، ص17.

[2] كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات والأصول)دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2004م، ص18.

[3] ينظر: حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ص105.

ويمكن أن نجمل أهم ما قدمه فراي فيما يلي:



شكل(3): يوضح أهم ما طرحه نورثروب فراي في النقد الأسطوري.

قد يكون من المفيد الإشارة أخيرا إلى أن النقد الأسطوري حظي إذن باهتمام كثير من النقاد رغم اختلاف منطلقاتهم، فبينما انطلق "يونج" في تحليله للعملية الإبداعية من اللاشعور الجمعي باعتباره يمثل خبرات الماضي وتجارب الإنسانية إذ عده المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنية والبوتقة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والرواسب القديمة والتراكمات الموروثة، في حين ذهب "كلود ليفي ستروس" إلى النظر في الأسطورة باعتبارها خاضعة لنظام يعتبر الأساس الذي يحكمها ويشكلها، وأنه للوقوف عند معنى الأسطورة لابد من النظر لبنيتها باعتبارها الحاملة للدلالة وبذلك ركز على العناصر التركيبية والوحدات الفردية التي تضمها . أما "نورثروب فراي" فقد ركز على الأسطورة في صورتها الأولى قبل الانزياح والتعديل وانطلق من فكرة الأنماط الأولية فاعتبر الأدب أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية ليهتم بذلك بفكرة الانزياح.

ورغم هذا التباين الذي نجده بين هؤلاء النقاد في دراساتهم إلا أننا نجدهم يتفقون في اهتمامهم بقيمة العمل الأدبي ومغزاه، كما يؤكدون على الدور الذي يقدمه الرمز الأسطوري في تحقيق جوهر الأسطورة وقيمتها.

3 الخطوات والإجراء:

ارتبط النقد الأسطوري – كما أشرنا سابقا- بمجموعة من النقاد؛ أمثال كارل يونج، كلود ليفي ستروس، ونورثروب فراي، كما نجده أيضا تبلور على يد بييربرونيل

(Pierre Brunel)، والذي « وضع منهجه النقد الأسطوري (Mythocritique) سنة 1992، ولهذا يعد من أحدث المناهج النقدية التي تلامس النصوص الأدبية ذات الانزياحات الأسطورية، سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية »[1].

فالنقد الأسطوري يهدف إلى الإجابة « على جملة من التساؤلات التي تطرح في مجال الأدب المقارن، وعلاقة الأسطورة بالأدب، وأهم سؤال يطرح في هذا المجال هو كيف نعالج نصا أدبيا معالجة نقدية على ضوء التوظيفات الأسطورية التي يحملها النص؟ »[2].

انطلاقا من هذا، شغلت علاقة الأسطورة بالأدب حيزا من الاهتمام والدراسة، إذ لم تعد رافدا للأدب فقط، بل هي الرحم الذي يخرج منه الأدب كله، لذلك سعى النقاد لدراسة هذه العلاقة بالإجابة عن تلك التساؤلات التي فرضت نفسها؛ كان من أهمها معرفة آليات تحليل النص الأدبي ضمن توظيف الأسطوري هذا ما دفع "بيير برونيل" في كتابه" النقد الأسطوري" إلى « أن يصوغ طريقة في البحث عن الأسطورة داخل النص من خلال قوانينه الثلاثة المتمثلة في التجلي(Emergence) والمطاوعة (Flexibilité) والإشعاع (Irradiation) »[3].

إذن، يسعى النقد الأسطوري الوقوف عند النماذج البدائية الموظفة في الأعمال الإبداعية بهدف الوصول إلى القيمة الدالة على الأدب، ثم معرفة ما أضافته هذه النماذج من دلالات ومعاني جديدة، وما أكسبته الرموز الأسطورية الموظفة في النص من جمالية فنية باعتبار أن العمل الإبداعي عمل فني في المقام الأول.

---

(1) هجيرة لعور، تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري دراسة نقدية أسطورية (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة،2007م، ص258.

(2) راضية بوبكري، الأدب والأسطورة، ص17.

(3) شادية شقروش، الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر للنشر، دط، دت، ص64.

اعتمادا على هذا سنحاول التعرف على مبادئ وآليات النقد الأسطوري وهي كالآتي:

3 1 التجلي*(Emergence):

وهو حضور العنصر الأسطوري في العمل الأدبي على مستوى البنية السطحية أو بمعنى آخر هو تلك الإشارات الأسطورية التي ترد في نص معين، وقد تكون صريحة تامة أو جزئية مبهمة، وتكون عن طريق: « العنوان، اللازمة، الكلمة، الاقتباس، الخلفية الأسطورية، النصوص الأدبية، أو الاستهلالات، الصور البلاغية »[1].

فقد يستعمل المبدع عنوانا يشير إلى أسطورة بعينها، وقد يكون مضللا، كما يمكنه أن يوظف نصوصا أخرى، أو أن يصدر النص الأدبي بعبارة استهلالية تكون في شكل حكمة أو قول مأثور مما يوحي إلى القارئ بتوجه النص، كما قد ينطلق المؤلف من خلفية أسطورية معينة محدثا تقاربا بينها وبين قضايا معاصرة الأمر الذي يمنح النص بعدين؛ فني مباشر، والآخر غير مباشر يتمثل في ذلك المنطلق الأسطوري والذي اتخذه المبدع كأساس أو ركيزة لبناء نصه.

3 2 المطاوعة**(Flexibilité):

وتتمثل في قابلية العنصر الأسطوري للتشكل وفقا لرؤية المبدع وخلفياته المعرفية، ومن خلال ذلك يستطيع الناقد تحديد ثوابت ومتغيرات العنصر الأسطوري من خلال مواجهة النص الأعلى للأسطورة بالنص الجديد[2].

---

* يطلق عليه " الانبثاق"، ينظر: دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م، ص153.

[1] راضية بوبكري، الأدب والأسطورة، ص17.

** أطلق عليه دانييل هنري باجو مصطلح المرونة، ينظر: الأدب العام والمقارن، ص154.

[2] شادية شقروش، الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوني، ص65.

فهي من هذا المنطلق، مرحلة مقارنة يحدثها الناقد بهدف الوصول إلى الطريقة التي استطاع من خلالها المبدع محاورة الأسطورة الأولى وخرق نظامها أثناء عملية الكتابة. إذ بفضل عملية المطاوعة يتمكن الناقد من تحديد متغيرات العنصر الأسطوري من خلال الحذف أو الزيادة أو الإدماج أو التشويه يقول بيار برينال: « إنني لا استعمل المطاوعة إلا لكلمة تقريبية من الصعب الإمساك بها، إن الكلمة توحي بليونة التكثيف وفي الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطوري في النص الأدبي »[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أن المطاوعة تكون من خلال حالات يحدثها المبدع في النص وهي:

1 التماثل والتشابه: حيث يَعْمَد المبدع إلى إبراز أوجه التشابه بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي في الأسماء مثلا أو الأحداث.

2 التَّشوُهاَت والتَّغيرات: وذلك بإحداث فروق بين العنصر الأسطوري الموظف والعنصر الأدبي عن طريق الزيادة والنقصان.

3 الغموض وتعدد الرؤية: حيث يعمد المبدع إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض[2].

3 3 الإشعاع (Irradiation):

ويتمثل في الخصائص الذاتية التي يمتلكها العنصر الأسطوري للقدرة على الإشعاع، والتي من خلالها يستطيع المبدع أن يستغلها كي تشع الأسطورة في العمل الأدبي.

---

(1) p. Brunel, la Mythocritique, p74. نقلا عن : هجيرة لعور، مقاربة نقدية أسطورية لقصيدة يا امرأة من ورق التوت (سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي)، منشورات النادي الأدبي جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001م، ص148.

(2) هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص37.

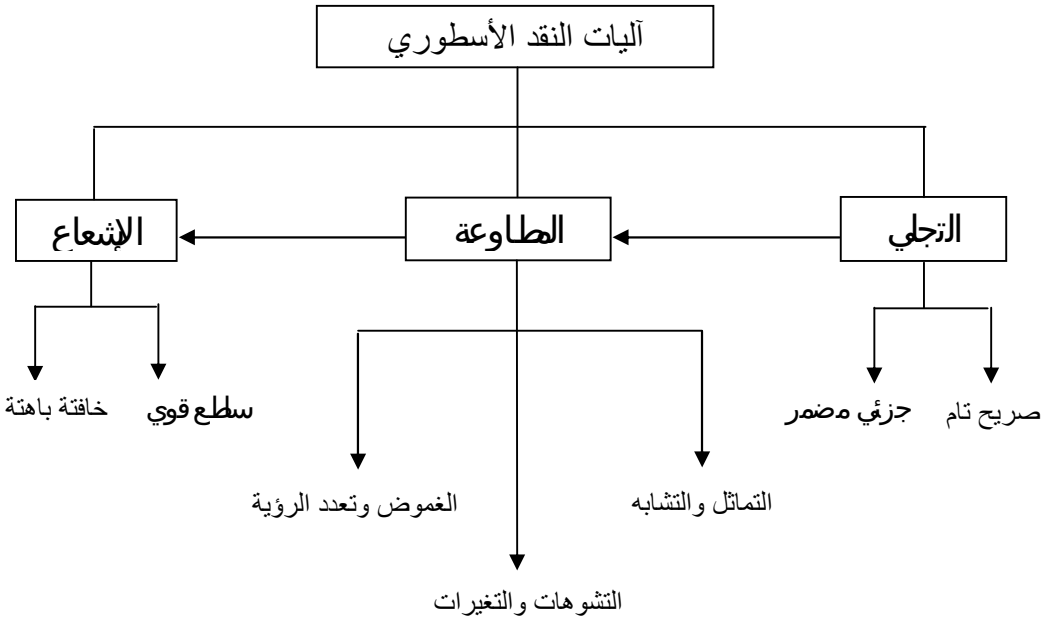
إذ لابد لهذا الحضور أن يكون له دلالة فمن خلاله ينتظم تحليل النص، ويُقْصَدُ به « تلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف بفضل عملية المطاوعة ودرجتها ومدى ملائمة ذلك لأفق انتظار القارئ، وقد يكون ساطعا قويا عندما يكون التجلي جزئيا أو مضمرا، ويكون الإشعاع خافتا أو باهتا عندما يصرح المبدع بالأسطورة أو بالعنصر الأسطوري »[1].

فمهما كان نوع الأسطورة التي يوظفها المبدع في نصه، سواء كانت بطريقة واضحة أو مبهمة، فلابد أن يكون لها قدرة إشعاعية تمنح النص وتكسبه دلالات إيحائية جديدة من جهة، وتضفي عليه قيمة جمالية من جهة أخرى.

من خلال الخطوات الثلاث التي ينطلق منها النقد الأسطوري في مقاربته للنص الأدبي، فإن الدور الأساسي الذي يهدف إليه هو؛ الوقوف أولا عند تجلي العناصر الأسطورية الموظفة في هذا العمل، ومن ثمة تحديد التغيرات والانزياحات التي لحقت بها وذلك بهدف معرفة مقدار إشعاع تلك العناصر أو الرموز الأسطورية داخل النص، وبالتالي معرفة ما منحته من جمالية خاصة.

وتجدر الإشارة في الأخير إلى العلاقة التي تجمع بين آليات النقد الأسطوري الثلاث؛ فكلما كان التجلي صريحا تكون المطاوعة أقل امتدادا، وكلما كان جزئيا كانت المطاوعة أكثر امتدادا، وكلما كان مضمرا كانت هي أوسع، كما تتناسب المطاوعة مع الإشعاع فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا وكلما كانت متقلصة كان خافتا،وهذا المخطط من شأنه أن يوضح آليات النقد الأسطوري:

[1] هجيرة لعور، تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري، ص260.



شكل(4): يوضح آليات النقد الأسطوري.

4 النقد الأسطوري عند العرب:

حضي النقد الأسطوري باهتمام من طرف النقاد العرب، وكان ذلك نتيجة للدراسات العربية التي اهتمت بالأسطورة وبالتراث الشعبي، ونتيجة للنصوص الإبداعية الكثيرة التي وظفت الأسطورة برؤيا فنية معاصرة فرضت على الناقد العربي أن يتناولها بالدراسة انطلاقا من هذا المنظور[1].

وقد عرف هذا النقد حفاوة من طرف عدد من النقاد العرب منذ النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين[2] فثمة أبحاث ودراسات كثيرة حاولت الإحاطة بالبعد الأسطوري في المكونات الثقافية العربية، من بينها نجد:

1 "في طريق الميثولوجيا عند العرب" (1958) لمحمود سليم الحوت.

2 " الأسطورة في الشعر المعاصر" (1959)لأسعد زروق.

---

(1) ينظر: محفوظ فرج إبراهيم، النقد الأسطوري ومصطلح التناص، موقع: http://www.airssforum.com الساعة : 9:30، يوم: 2011/07/04.

(2) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص21.

3 "المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام" (1970) لجواد علي.

4 "الطوفان في المراجع المسمارية" (1975) لفاضل عبد الواحد علي.

5 "مغامرة العقل الأولى " لفراس السواح.

6 "الأساطير :دراسة حضارية مقارنة " (1979) لأحمد كمال زكي.

7 "ملامح وأساطير من الأدب السامي" (1980) لأنيس فريحة.

8 "من الأساطير العربية والخرافات" (1980) لمصطفى الجوزو.

9 "الأسطورة عند العرب في الجاهلية" (1988)لحسين الحاج حسن.

10 "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها" (1994) لمحمد عجينة[1].

ويعد "خليل أحمد خليل" من أوائل المفكرين العرب الذين اهتموا بالفكر الأسطوري، وبدور الأسطورة في الثقافة العربية وهذا في كتابه: " مضمون الأسطورة في الفكر العربي" عام (1973م)، الذي اعتمد فيه على العالم الانثروبولوجي الفرنسي ليفي ستروس (Lévi– Strauss) وبطريقته البنائية في التحليل، وقد تناول فيه الكثير من القضايا الهامة ورأى أن الأسطورة تشكل جزءا من لغة التعبير الشعبي، ولهذا اعتبرها « جزءا مهما من البنية الإيديولوجية للمجتمع يمكنها من أن تغير أو تؤخر المجتمع حسب موقعها من بنيته الحتمية »[2].

وتحتل أبحاث "فاضل عبد الواحد" علي أهمية خاصة في الكشف عن السرد الأسطوري القديم كما في كتابه" الطوفان في المراجع المسمارية" (1975م)، الذي قدم فيه

---

[1] ينظر: عبد الله أبوهيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م، ص71 72.

[2] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص7.

نصوص أدبية وسردية عن قصة الطوفان، واهتم بها باعتبارها تحتوي على تفاصيل في غاية الأهمية عن معتقدات السومريين والبابليين بخصوص خلق الإنسان[1].

في حين تعرض "فراس السواح" في كتابه " مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة سورية وبلاد الرافدين" (1976م) إلى المدارس المختلفة التي هدفت لدراسة الأسطورة وتفسيرها وبيان دلالتها وبواعثها، ثم انتقل لدراسة الأسطورة من عدة اعتبارات، فنظر إليها باعتبارها منشأ طبيعيا من جهة، وباعتبارها فنا أدبيا أو حكمة من جهة ثانية، ثم تناولها من وجهة نظر تاريخية ونفسية، وقد وضح فراس السواح الهدف من كتابه بقوله: « هدفنا من ورائه التعريف بالأسطورة في سوريا وبلاد الرافدين »[2]، ولذلك قام بجمع الأساطير وتصنيفها في مجموعات وفق موضوعاتها.

أما "أحمد كمال زكي" فقد سعى في البحوث التي قدمها إلى الكشف عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها نمط التعبير الأولى، فالأسطورة عنده لم تكن بمعناها "العقيدي" أو بمعناها "الملحمي"وإنما كانت عبارة عن ضرب من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع في الأعمال الإبداعية؛ إذ نظر لها بوصفها « إحدى صور التعبير كالاستعارة »[3] مؤكدا على الدور الذي يقدمه الرمز الأسطوري للعمل الأدبي، واعتبره الدعامة الحقيقية لمجال النقد الأسطوري للأدب، ويذهب "حسين الحاج حسن" في كتابه "الأسطورة عند العرب في الجاهلية" (1988م) إلى البحث في الأساطير العربية القديمة، حيث خصص فصلا لتعريف الأسطورة ونشأتها، واعتبر أن « الأسطورة ليست وليدة شخص معين حتى يعرف أصلها وتاريخها، بل هي حكايات القدماء الذين ذهبوا فيها مذاهب شتى »[4] كما وضع

---

(1) ينظر: عبد الله أبوهيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص72.

(2) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، ص21.

(3) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م، ص334.

(4) حسين الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، دط، 1418هـ 1998م، ص25.

فصلا للأساطير الاجتماعية، الحياتية، والخيالية، وكذا للأساطير الدينية، وتناول العبادات المختلفة للعرب في الجاهلية.

ويرى "حنا عبود" أن الدراسات التي تدخل في صلب النقد الأسطوري قد تأخرت في أواخر السبعينيات، ومن أهم هذه الدراسات:

1 أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث عام (1978م) لـ "ريتا عوض"، التي اكتفت بتلمس جانب الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث الذي اعتبرته « يمثل ثورة في التجربة الأدبية العربية ذات دلالة كبيرة؛ لأن الأصل من الشعر العربي الحديث يضرب جذوره في التراث فيتغذى من تربة الماضي، وتتنفس غصونه هواء العصر الحديث فتأتي ثماره وليدة لقاح بين الماضي والحاضر»[1].

لم تقتصر دراسة "ريتا عوض" على الشعر الحديث لانعدام تطبيقه على الشعر العربي القديم والذي ترى فيه مجالا يصلح للدراسة الأسطورية وإنما اهتمت به باعتباره يمثل ثورة في التجربة الأدبية العربية، تستحق الدراسة لما اشتملت عليه من دلالة كبيرة.

2 الرؤيا في شعر البياتي سنة (1986م) لـ "محي الدين صبحي" وفي هذه الدراسة تبرز ناحية أخرى من النقد الأسطوري يعتبرها الباحث هامة جدا وهي القناع، وقد عدها أول دراسة في النقد العربي تستخدم تقنية "القناع" و تهتم بدوره.

3 الأداء الأسطوري في الشعر العربي المعاصر سنة (1992م) لـ "علي البطل"، وهي في نظر "حنا عبود" دراسة شاملة؛ لأنها « لا تقتصر على التشديد على ناحية أكثر من غيرها، فالباحث يعرض علينا الأداء الأسطوري في شعرنا وكيف انتقل من التعامل مع الرموز الأسطورية إلى التعامل مع منطق الأسطورة(...) فلم يعد الشاعر ينتقي من الأساطير ما يحمل مضمونه المرغوب بل صار يصوغ لنفسه لغة الأسطرة »[2].

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص13.

[2] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص11.

وعليه، فإن الأسطورة في نظر المحدثين لم تعد تجسيدا لأخيلتهم ومكبوتاتهم فقط، وإنما أصبحت تمثل أنسب شكل عبر من خلاله الشعراء والأدباء عن خبراتهم وقدراتهم الإبداعية.

وبالجملة، فإن النقاد العرب تناولوا البعد الأسطوري في العديد من الأعمال الإبداعية رغم اختلاف دراستها، فبعضهم ركز على الجانب التنظيري، بينما ذهب آخرون إلى الاهتمام بالجانب التطبيقي، وفي حين اهتم النقاد بدراسة الأدب القديم، عني آخرون بدراسة المحدث منه. ويعود هذا إلى الدور الذي يقدمه النقد الأسطوري للدارسين، فهو على حد تعبير "جميل حمداوي" « يسعفنا في تحليل النص الأدبي انثروبولوجيا واجتماعيا وثقافيا وإنسانيا، ويساعدنا على تأويل صوره الفنية والشعرية انطلاقا من ربط الحاضر بالماضي كما يتجاوز الدلالات السطحية ويعمد إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن »[1].

ونخلص مما مضى أن، الأسطورة شكلت عند بعض الدارسين محاولات اجتهادية لتفسير أحداث كونية طبيعية أو فكرية إنسانية، لذلك رفضت الأساطير قبل القرن التاسع عشر واعتبرت في الغالب خرافات وقصص رمزية عن البدايات وما قبل التاريخ[2]، فقد كانت بمثابة الأسلوب الذي استطاع من خلاله الإنسان شرح معنى الحياة والوجود، إذ صاغه بطريقة امتزج فيها الدين والتاريخ والواقع بالخيال والأحلام.

كان التداخل الذي حدث بين الأسطورة والعلوم الأخرى من، علم اجتماع، أو علم النفس، أو الفلسفة، أو الأنثربولوجيا، سببا في عدم الظّفر بتعريف موحد ودقيق يكون محل

---

(1) جميل حمداوي، ما هو المنهج النقدي الأنثروبولوجي، الموقع: http://www.wata.cc .الساعة: 11:30 اليوم: 2011/06/28.

(2) ينظر: ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، ترجمة: نعيمان عثمان، المركز القافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1،2007م، ص212.

اجتماع، فالأسطورة تشمل شتى المعارف الإنسانية، وتعد موضوعا شد اهتمام كثير من العلوم.

ونتيجة لهذا تغيرت نظرة الدارسين للأسطورة عما كانت عليه إلى الاهتمام بها باعتبارها ذات وظيفة جمالية فنية فاتجه الأدباء والشعراء لها كونها تقدم أفكارا وصورا جديدة تقوم على الخيال الخلاق، وتمنح المبدع فضاء واسعا من الرموز ذات الدلالة الموحية لذلك استلهمها كل في مجال إبداعه.

وبهدف الوقوف عند طرق التوظيف وجماليته نشأ النقد الأسطوري في بيئة متعددة المشارب متباينة الاتجاهات، فكانت جذوره الأولى تعود إلى علماء النفس (فرويد ويونج)، وعلماء الأنثروبولوجيا (كلود ليفي ستراوس) وغيرهم من النقاد، ليبرز سنة 1992م على يد بيير برينال نتيجة لتطور مفهوم النقد ووظيفته من ناحية، ونتيجة لامتزاج النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية المختلفة واستخدامه لمعطياتها من ناحية أخرى.

هكذا اهتم النقد الأسطوري بالأدب في علاقته المباشرة مع المثيولوجيا، فسعى إلى تحليل النص الأدبي من زوايا مختلفة، للوصول إلى جمالية التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية.

الفصل الثاني

آليات النقد الأسطوري في رواية الأنهار

أولا: أسطورة جلجامش التوظيف و الجمالية

ثانيا: خلخلة البناء السردي

ثالثا: البناء الفني

تمهيد:

لكل إنسان ماضي معين،باعتباربدايته من جهة، وامتداد لحاضره من جهة أخرى يؤثر فيه ويلازمه، والإنسان جزء من أمته، التي تمتلك ماض خاص وتراث لا يمكنها الانفصال عنه أو تجاوزه، يقبع في ذاكرة كل فرد ويمتد بامتداد الزمن، وحتى بتغير المكان، حالة من الاتصال المفروض؛ إنه اللاشعور الذي أشار إليه "يونغ" عند حديثه عن الأنماط العليا.

وتبعا لهذا، اختلف التراث من أمة إلى أخرى، وظهر في صور عديدة؛ أمثال، حكم، حكايات شعبية، ولأن الأساطير هي جزء من هذا التراث الإنساني باعتبارها – كما رأينا – حقيقة من الحقائق التي سعى الإنسان من خلالها لإيجاد مبررات وتفسيرات لكل ما حوله، فإننا نجدها حضيت بمكانة وأهمية تبلورت بعودة الأدباء إلى توظيفها في أعمالهم الإبداعية.

ولأن البحث، سيركز على مدى حضور أسطورة "جلجامش" – خاصة – في روايتي "الأنهار" فإنه سيقف أولا عند الأصل والبداية، ل يتعرف عن مدى الأهمية والمكانة التي تمتعت بها، ومن ثمة التطرق إلى البنية العامة للأسطورة، بغية معرفة ما سّر هذا التّوظيف؟ وما هي الجمالية التي أضافتها في الرواية؟

أولا : أسطورة جلجامش التوظيف و الجمالية:

1 -الأصل و البداية:

تقوم أسطورة جلجامش على مادة تاريخية قيمة وحقائق تتعلق بقضايا متعددة، إنها من أقدم التراث الأدبيالإنساني، وترجع في أصولها إلى « الأسطورة السومرية وانتشرت بعد ذلك في مملكة أشور ثم مملكة بابل »[1].

والأسطورة في الأصل وُجِدَت في قطع أدبية متعددة، تحوي كل قطعة منها موضوع بعينه*ولعل هذا ما يجعلنا نتساءل عن أصل ومصدر هذه الأسطورة التي كان يعتبرها بعض الدارسين، قصة خرافية تتحدث عن بطل خرافي، وأنَّ لا أساس لها من الصحة التاريخية.

وعلى أية حال، لا يمكننا التسليم بصحة هذا القول حيث « اكتشفت الآثار والتنقيبات في مدينة أورك في جنوب العراق التي جاءت تبحث في الأصل عن آثار بابلية؛ بأنه قد كانت هناك حضارة سومرية عظيمة في تلك المنطقة سبقت الحضارة البابلية »[2] ليتم فيما بعد العثور على الأسطورة الكاملة باللغة الأكادية.

وبالرغم من كونها وصلتنا في هيئة واحدة متكاملة، إلا أنها كما يرى"طه باقر": عبارة عن قطع وأجزاء تَمَّ جمعها في نسخة واحدة، فَعُدَت نِتاَجًا أَدبيا بابليا صرفا. وكما يجمع أغلب الباحثون والدارسون لهذه الأسطورة أن زمن هويتها يرقى إلى مطلع الألف

---

[1] قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1404هـ - 1984م، ص23.

* من هذه المواضيع: ما يدور حول أعمال جلجامش وأنجيدو، ومنها ما يتعلق بحب عشتار لجلجامش، ومنها ما يتعلق بالطوفان، وأخرى بوصف العالم الأسفل أو عالم الأرواح.

[2] قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية، الأسطورة توثيق حضاري، ص53.

الثاني ق.م، وهو ما يُعْرفُ في تاريخ حضارة وادي الرافدين باسم العهد البابلي القديم، وقد تميز هذا الأخير بحركة كبرى في التأليف والجمع والتصنيف والترجمة[1].

إذن، من المفيد أن نقول :إن الأسطورة « تتضمن إشارات كتابية تحدد على وجه التقريب الزمن الذي نشأت فيه، فقد ورد في بدايتها أن هذه المخطوطات قد نُسِخَت و جُمِعَت من مخطوط قديم، وأنها تقع في حوزة الملك أشور بانيبال »[2].

بناء على ما سبق نخلص إلى ، أنَّ أسطورة جلجامش هي نتاج أدبي عريق عرف امتدادا عبر التاريخ، لينتشر في معظم أرجاء العالم، وهذا لما اشتمل عليه موضوعها – الذي شَكلَّ « نصا تأسيسيا، مشرعا، أو نصا مؤسسا قامت عليه أو استفادت منه النصوص اللاحقة في آداب الحضارات الأخرى، أو الشعوب الأخرى »[3]– من قضايا هامة تتحدث عن الكون والوجود والإنسانية، مما جعلها تحضى بمكانةخاصة لدى الأدباء، ولذا نتساءل عن مدى أهمية هذه الأسطورة؟ ولماذا وضعها الباحثون ومؤرخو الأدب ضمن شوامخ الأدب العالمي؟ وهل يعقل أن يكون مصطلح "أوديسة العراق الخالدة" الذي أطلقه الباحث "طه باقر" على أسطورة جلجامش قد أتى من فراغ؟

2 -الأهمية و المكانة:

إن ما يؤكد أهمية أسطورة جلجامش، لا يرجع إلى تعدد المواضيع التي تطرحها وحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى اعتبار أن هذه المواضيع تتجاوز الحدود الإقليمية لتصل إلى العالمية، بما حوته من قيم فكرية و جمالية.

لقد اعتُبِرَت هذه الأسطورة من أروع المدونات على الإطلاق وظلت « ذات جاذبية إنسانية خالدة في جميع الأزمنة والأمكنة ؛ لأن القضايا التي عالجتها لا تزال تشغل

---

(1) ينظر: طه باقر، ملحمة جلجامش أوديسة العراق الخالدة،ص22،
الموقع:www.Vb.aLrakoba.net/T106546.html، الساعة: 10:07، اليوم: 2013/10/08.

(2) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص22.

(3)قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الملحمي جلجامش، ص93.

الإنسان وتفكيره، وتؤثر في حياته العاطفية والفكرية،مما يجعل مواقفها مثيرة تأسر القلوب»[1]، إنَّها تبحث في القضايا الكبرى غير القابلة للانتهاء، إنها تبحث في البدايات والغايات كما يقول "فراس السواح"، وتجعلها هما أساسيا من همومها[2].

ومن ثمة، حاولت الإجابة على العديد من التساؤلات منها ما يتعلق بأصلومصير الإنسان، ومنها ما يتعلق بالوظيفة، فعكست لنا العديد من القيم (نفسية، أخلاقية، وجودية)، وهذا بما عالجته من قضايا إنسانية عامة، كمشكلة الموت والحياة، الخلود، ومثلت تمثيلا بارعا ذلك الصراع الأزلي بين رغبة الإنسان بالحياة وتشبثه بها، وبين حتمية الموت، فكان موضوع الأسطورة في الأصل « يدور حول البحث عن الخلود الدافع الكامن في أساس الكثير من مثيولوجيا الشرق »[3].

ولعل ما يؤكد أهمية هذه الأسطورة هو تلك الترجمات التي حَضِيَت بها إلى لغات متعددة*، وقد عكست المكانة والشهرة الواسعة للأسطورة، التي امتدت إلى العصور الحديثة، فأثرت بمواقفها وحوادثها على المبدعين، فاستلهموها في نصوصهم الإبداعية، وأعمالهم الفنية، فكانت منبعا ثريا بدلالات لا حدود لها.

وعليه أتاحت – أسطورة جلجامش – للأدباء فرصة الهروب إلى عالم جديد، باعتبارها مخرجا نفسيا اتجاه قلق الإنسان وحيرته وشعوره بالغربة والضياع، إنها الستار الذي اختاره المبدع مختفيا وراءه تعبيرا عن الواقع، فكانت في كل مرة تظهر بحلة جديدة معبرة وموحية تختلف بحسب خيال المبدع وطريقته في توظيفهاوإعادة صياغتها.

---

[1] طه باقر، ملحمة جلجامش، ص11.

[2] ينظر: فراس السواح مغامرة العقل الأولى، ص10.

[3] صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2004م، ص40.

* ومن أهم هذه اللغات نجد الألمانية، الفرنسية، الإيطالية، ينظر: طه باقر ملحمة جلجامش، ص29.

وقد أشار الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" إلى مكانة هذه الأسطورة في مقدمة الرواية بقوله: « ولست أول عراقي ينبهر بها فقد استوحاها في نص مسرحي كاتب عراقي هو "عادل كاظم" في مسرحية بعنوان (الطوفان)، كما استوحاها رسما فنان تشكيلي عراقي هو حميد العطار في مجموعة لوحات،إضافة إلى حضورها في عدد من القصائد العراقية »[1].

3 -البنية العامة للأسطورة:

اعتبرت أسطورة جلجامش من أشهر المدونات، بما احتوته من أفكار عميقة جعلتها خالدة على مر الأزمان، وموضوعها الأساس يدور حول حقيقة الموت المطلقة ومحاولة جلجامش الحصول على الحياة الخالدة.

لقد حكم جلجامش – بما تمتع به من مميزات خاصة – مدينة "أوروك" وهو في مقتبل العمر، فطغى على أهلها حتى ضاقت بهم السبل، لذلك لجأوا إلى الآلهة يَرْجُون رفع الظلم، فقررت خلق كائن بشري يعادله قوة اسمه "أنكيدو"، كان يعيش مع الغزلان ويشرب مع القطعان ويدافع عنها، فحنق عليه الصياد وأخبر "جلجامش" فأرسل إليه امرأة أقامت معه ستة أيام وسبع ليال، فاقترحت عليه أن يعود معها إلى "أوروك"، وبوصوله يلتقي "بجلجامش" عند باب المعبد، فيتصارع الاثنان، وينتهي الصراع بانتصار "جلجامش"، الذي يمد يده ويصافحه فكانت فاتحة صداقة عميقة بين الطرفين.

وبعد هذه البداية التي جمعت لقاء أنكيدو مع جلجامش، تنتقل الأسطورة للحديث عن مغامرات الصديقين، في غابات الأرز، وقتل حارسها "خمبابا" كما تصف لنا حب الآلهة عشتار ل: "جلجامش" ورفضه لها، ورغم هذه الانتصارات يتسرب الحزن إلى نفس البطل بسبب وفاة صديقه "أنكيدو" بحيث يحتفظ بجثته ثلاثة أيام رافضا تسليمه للدفن،

[1] عبدالرحمان مجيد الربيعي، الأنهار، دارالأقواس للنشر، تونس، ط1991،4م، ص10.

إلى أن سقطت دودة من أنفه فتأكد "جلجامش"من الحقيقة المرة عندها أقام له طقوس حداد لائقة و قام بدفنه[1].

ومن هنا بدأ "جلجامش" يعاني من هاجس الموت، وأصبح قلقا على مصيره الشخصي، وبذلك تتجه الأسطورة في هذا الجزء للحديث عن محاولة جلجامش بلوغ مرتبة الخلود، وأثناء رحلته للبحث عن الحياة الأبدية يلتقي بإحدى الآلهات اسمها "سيدوري"، التي قدمت له مجموعة من النصائح وساعدته ليصل إلى "أوتنابشتم" الوحيد الذي استطاع بلوغ الخلود.

وبمجرد لقائه يبدأ "أوتنابشتم" بسرد قصة الطوفان وكيف أصبح خالدا، فيلح "جلجامش" عليه أن يخبره بطريق بلوغ الخلود وبعد لأيٍّ أطلعه على سر نبتة تعيش في أعماق المياه، تحمل خصيصة تجديد الشباب، غاص "جلجامش" وأحضر النبتة وقرر العودة بها إلى شعبه ليطعمهم منها. وفي طريق العودة يتوقف "جلجامش" ليغتسل في البحر تاركا النبتة عند الضفة، فانسلت حية وأكلتها، لتنتهي الأسطورة بعودة "جلجامش" إلى أوروك خالي اليدين.

ورغم الصراعات التي عاشها "جلجامش"، والتحديات التي خاضها، إلا أنه أدرك في الأخير حقيقة الموت وأن الحياة فانية، وأن فكرة الخلود لا تنحصر في القدرة على العيش الأبدي والمطلق، ولهذا كانت أسطورة جلجامش حشدا من التأملات الميتافيزيقية والفكرية، الشيء الذي جعلها تترك أثرا لدى كثير من المبدعين، على اختلاف طرق استلهامهم لها . ولعلنا هنا نتساءل : عن الطريقة التي وظف من خلالها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" هذه الأسطورة؟ وإلى أي مدى حضرت في نصه الروائي؟.

---

[1] ينظر: فراس السواح، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1996م، ص34-35.

انطلاقا من هذا سنحاول الوقوف عند توظيف الأسطورة في البناء السردي،ومنثمة البناء الفني لنكشف عن تجلياتها أولا على مستوى العنوان.

ثانيا: خلخلة البناء السردي:

1 -العناوين:

1 1 -العنوان الرئيسي:

لا يمكن لأي قارئ أن يلج عالم النص دون الوقوف عند العنوان، باعتباره الوسيلة الأولى التي تثيره وتدفعه للقراءة، إنَّه المفتاح التأويلي الأساس لفك شفرات النص، فهو « وَسمٌ له وعلامة عليه »[1]، يتقدمه وينوب عليه، ذلك أنَّ « العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة »[2].

ولهذا كان العنوان أول عتبة يط أها المحلل؛ باعتباره يتقدم النص ويرمز إلى احتمالاته، محاولا عبر استنطاقه وتأويله الوصول إلى الدلالات المشفرة التي يكتنزه ا أوالتي تمتد إلى متون النص، فهو يمنح القارئ مجموعة من الإشارات الضوئية حول مضمون هذا العمل ويساهم في تفسيره وفك غموضه، إذ يقوم بدور فعال في « كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم »[3].

غير أننا نرى أن وظيفة العنوان لا تنحصر فيما يقدمه للقارئ من إشارات ،وإنما تتعدى ذلك إلى تجسيد شعرية النص وتكثيف مضمونه، وبالتالي الإحالة إليه، وهذا يعود بطبيعة الحال إلى طريقة صياغة المبدع لعنوانه وتأليفه له، فكلما حملت العناوين درجة

---

[1] بسام قطوس، سمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1،2001م، ص31.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م، ص277.

[3] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص107.

عالية من الجمالية والشعرية والغموض، كلما دفعت القارئ إلى الوقوف عندها متسائلا باحثا عن سر هذه العنونة، ومكمن الجمال فيها.

من الناحية الخارجية جاء عنوان الرواية "الأنهار" من كلمة واحدة وهي مبتدأ لخبر محذوف تقديره متن الرواية ومضمونها، وقد أدى الحذف إلى ترك ثغرة فيخطاب العنوان، مما يجعلنا نسعى للبحث عن دلالته.

فلفظة "الأنهار" تشير إلى الماء، الذي نجده يرتبط جوهريا وجدليا بالمكان؛وهو عنصر حيوي وفعال في الحياة، رمز للخصب والتجدد عند كثير من الشعوب ولهذا يمتد إلى أبعد نقطة في الجذور الأسطورية والدينية، ولعل هذا ما جعل الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" يعود إلى الأسطورة وينهل منها، ليثري نصه بطاقة حيوية وشعرية تنطلق أساسا من الماء وتوحي به باعتباره « الرحم البدئي الذي تولد منه الحياة فيما لا تحصى من الأساطير»[1].

ونظرا لهذه القداسة التي ألبستها الأساطير على عنصر الماء – حتى أنَّها وضعت إلهاً للمياه العذبة اسمه "الإله انكي" *– باعتباره يمنح للإنسان حياة جديدة، إنه العامل الأساس لنشأته ونموه وكذا استمراره، من أجل هذا اتخذ الروائي كلمة "الأنهار" عنوانا لروايته ليمنحها القداسة المستوحاة من قداسة المياه محاولة منه لتجديد تلك الحياة التي أصبحت مهددة بالفناء، وبعث حياة تفتح باب الأمل وتخفف من حدة الرعب والخوف الذي لازم الإنسان لفترة حتى بات شبح الألم والخوف يخيمان عليه.

---

[1] صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان،دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، صفاقس، ط1، 2008م، ص193.

* انكي: إله المياه العذبة ورب الحكمة في الخلق، و باعث الحياة في الأحياء والنباتات، ينظر: محمد الطاهر سحري، رحلة في عالم الأساطير السومرية، مطبعة سيبوس، عنابة، الجزائر، ط1، 2007م، ص129.

فكانت لفظة"الأنهار" (جمع) مكان كلمة النهر(مفرد)، ليوحي لنا الروائي بحيوات بدل حياة واحدة، فاسحا بذلك المجال إلى التفاؤل بغد أفضل وبحياة خالدة سعى الإنسان إلى تحقيقها منذ بداياته الأولى، فجسدها في الأساطير وظل يجسدها حتى اليوم وكأنه « يُقْبِل على الحياة كما تُقْبِل الأنهار على الأرض البكر لتخط لها مجاري فيها »[1].

ولأن الماء قرين الحياة وسببها ومبرر استمرارها، فإن الروائي جعل نصه حافلا بصورة الماء فكان حاضرا منذ عتبة العنوان إلى غاية المتن الروائي ليجسد لنا حوار العنوان والنص،الذي عكس من خلاله قيم أسطورية فلطالما اعتبرت الأنهار آلهة عند القدماء يقدمون لها القرابين، والأضاحي بحثا عن القوة والمنفعة والخير وطلبا للاستشفاء من العلل والأمراض، فكانت « رمز الحياة ورمز النظافةوالطهارة »[2].

وهذا ما رغب الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" في تحقيقه، والوصول إلى حياة تخلو من الفساد الذي أصابها، وكل هذه الدلالات نجدها مبثوثة في ثنايا النص يقول: « الماء بركة كما تقول أمي ومازالت ترشه خلفي كلما سافرت إلى مكان حتى أعود إليها مسرعا ومعافى »[3].

إنّ القارئ لهذا العنوان يُلاحِظُ مباشرة أول تجلي لأسطورة جلجامش فقد جاء مُعبِرا عن ملامح المكان الذي ورد في هذه الأسطورة؛ وهو « بلاد ما بين النهرين، نقطة التقاء نهري دجلة والفرات(...) الجنة التي أسكنت فيها الآلهة (أوتانابيشم) الناجي الوحيد من الطوفان »[4]، إنه الأرض والأصل، ومسرح الذكريات . أراد الروائي من خلال استحضار هذا المكان أن يعبر عن حنينه إلى الماضي الأصيل أمام رفضه للحاضر المشوه،

---

(1) الرواية، ص130.

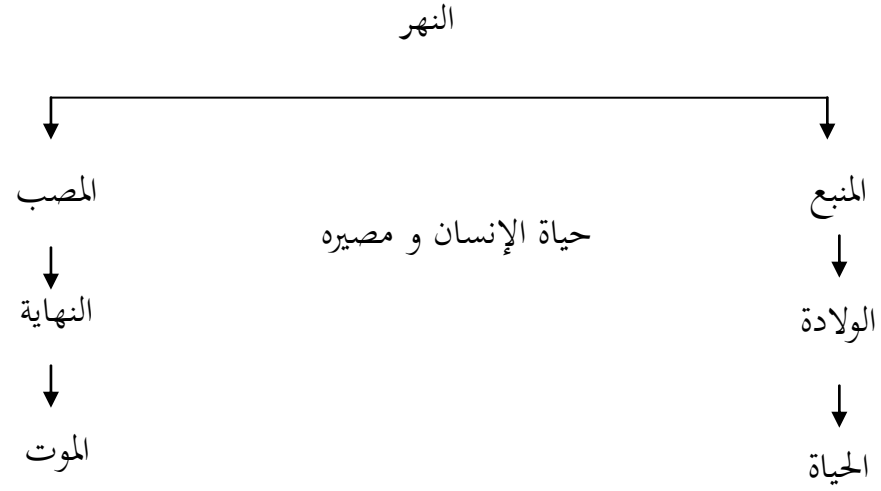
(2) صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، ص195.

(3) الرواية، ص152.

(4) قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، ص27.

ليعكس ما هو موجود ويجسد ما هو قبيح،بحثا عن تجدد الحياة عبر حركة مياه النهر وجريانها ودوام تجدد الماء، إنه تأكيد على الانتماء وتعبير عن هدف نضالي.

تنهض الرواية بموازنة أسطورية بين الدال المائي (النهر) وهو ما يمكن أن يتمثل بدال (الحياة)، وبين دلالة مناقضة أيضا لهذا الدال بحيث يوحي لنا (بالموت) أوالنهاية، وضمن هذه الرحلة يجتمع النهر مع الذات الإنسانية في علاقة مُصَاحَبَة مكانية من المنبع إلى المصب، يمكن أن نوضحها بالمخطط الآتي :



شكل(5): يوضح دلالة كلمة النهر.

وتبقى دلالة العنوان غائبة مراوغة عصية على القبض تحتمل تأويلات غير محددة، الأمر الذي يدفع القارئ إلى البحث عن تعالقه مع النص، في محاولة للقبض على دلالته الخفية، بحيث نجده يتجاوز الدلالة الظاهرة كونه رمزا للعطاء والحيوية ومصدرا للرزق، ليعبر عن الرغبة في الحياة والتَّغيير « سأسبح في دجلة، وأنام على رمل الجزر التي ترصعه ساعات طويلة و سأترك الخمرة والدخان..أريد أن امتلئ بدم جديد، و استعيد حياتي التي كادت أن تضيع »[1].

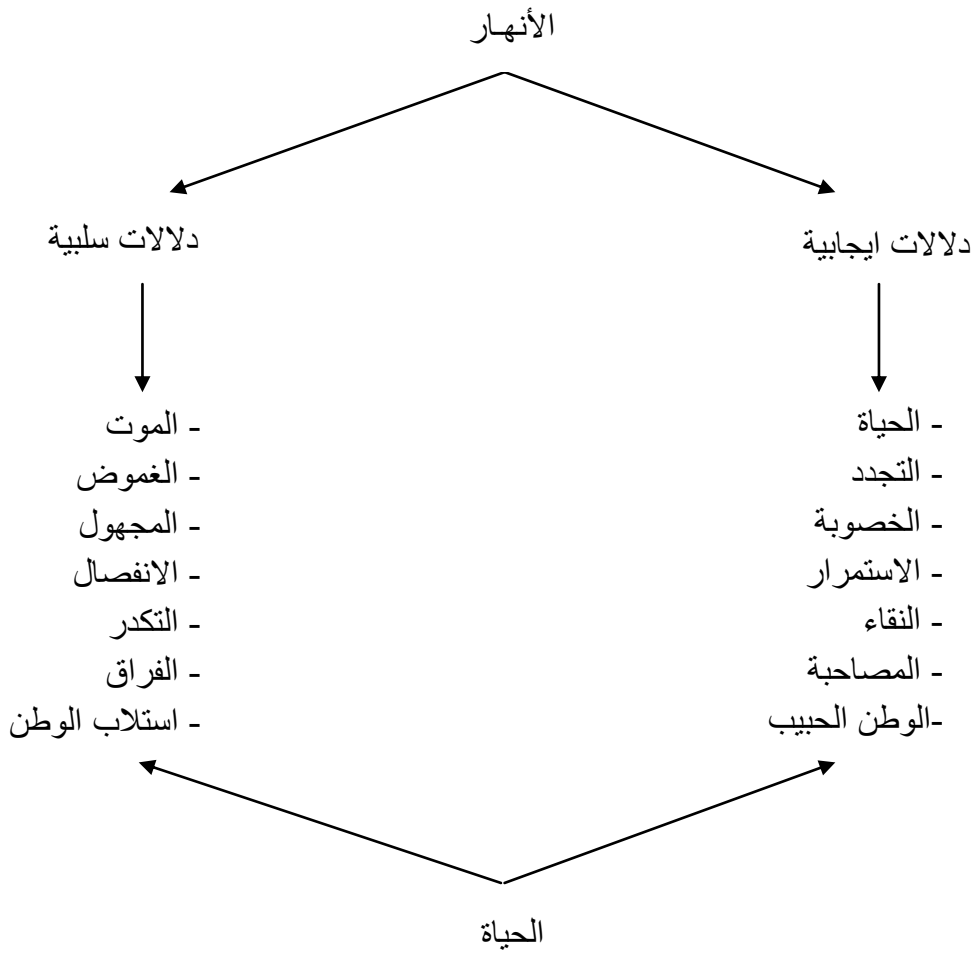
[1] الرواية، ص278.

هكذا تعددت دلالة "الأنهار" في مقاطع الرواية، فحملت طاقة خاصة ومتميزة، جعلت القارئ يغوص في عالم أسطوري، وذلك عن طريق دمج المبدع لما هو موروث وراسخ في المعتقد مع ما يمثل الواقع، ليوحي لنا بقيمة الماء وقدسية النهر، هذا الإله المعبود « أنا أعبد النهر،إنه صديقي القديم أعبده في الليل بصورة خاصة عندما تتلألأ النجوم وأنوار المصابيح على صفحته فأتلو أمامه صلاتي.. كم أعشق هذا المكان، لقد رسمت له عشرات التخطيطات »[1].

من هنا يمكن القول، إن لفظة "الأنهار" ترمز إلى الخصب والتجدد تارة، وتارة أخرى تشكل ذاكرة تستنهض كل ما هو خفي في نفس المبدع من أحاسيس ورؤى وأحلام مخزونة في عقله الباطن.

ويمكن أن نجمل أهم الدلالات التي احتوتها كلمة الأنهار فيما يأتي:

[1] الرواية، ص54.



شكل(6): يوضح الإشعاع الدلالي لكلمة الأنهار.

وإذا ما تأملنا العنوان، وانتقلنا إلى قراءة المتن الروائي، فإننا نجد علاقة وتواصلا، عبَّر من خلاله الروائي عن تقلبات النفس البشرية، وعمق الأزمة التي يعانيها العراقي على وجه التحديد هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجده يوحي من خلال معايشته للنهر معايشة المحب الوله، عن تجذر الانتماء إلى الأرض/الوطن في تلازم ثنائي يصعب معه الافتراق.

واعتمادا على هذا التّرابط سنحاول الوقوف عند العناوين الداخلية للرواية بحثا عن مدى التّرابط الذي يجمعها بالعنوان أولاً و بالمتن ثانياً.

1-2- العناوين الداخلية:

إن جمالية الرواية وقوتها تُلْمَحُ من عتبة العنوان، باعتباره أول ما يقرأ، فكلما كان غامضا مغريا كان بالنسبة للقارئ مثيرا يدفعه لقراءة الرواية وتحليلها بحثا،عن المعنى الخفي ووقوفا عند هويتها المغلقة.

ومن بين الوسائل المساعدة على تشكيل جمالية النص نجد العناوين الداخلية وهي « عناوين مرافقة أومصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات »[1].

ورواية "الأنهار" ضمت مجموعة من العناوين الداخلية، التي نجدها في بعض الأحيان تحمل معنى مجرد أو طابع مجازي استعاري، وكما هو الحال بالنسبة للعنوان الرئيسي الذي يتألف من جملة اسمية، فإننا نجد العناوين الفرعية – باعتبارها تقيم علاقة تواصلية معه – قد جاءت في صيغة جمل اسمية، تظهر ذلك التعالق القائم بينها وبين العنوان الخارجي على مستوى البنية النحوية، وهذا لأنَّ الاسم يدل على الاستقرار وهوأكثر ثباتا وديمومة من الفعل الذي يعتمد التغيير وبالتالي الحركة الدائمة والمستمرة.

ولأن العناوين الداخلية تعمل « إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإما تفسيرها، وإما وضعها في مأزق التأويل »[2]، فإننا نجدها مرتبطة بمتنها تعمل على وصفه، فهي تحيل على مجموع النص الذي تقوم بتمثيله.

ومن بين العناوين التي بدأ بها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" نجد "البداية والحوار الحزين"؛ وهو عنوان يحمل في ظاهره شيء من التناقض ؛ لأنه يجمع بين كلمتين مختلفتين البداية/الحزن، فمفردة البداية تحيل على الولادة، الانطلاق، الأمل، ولكنها في مفهومها الخاص، المفهوم الذي أراده الروائي تشير إلى بداية حديثه عن مجموعة من

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص) تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ – 2008م، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص125.

الطلبة الذين جاؤوا إلى بغداد ليدرسوا الرسم، وفي رؤوسهم أحلام كبيرة وطموحات لا حدود لها.

وفي الوقت ذاته كانت بداية لحديثه عن اضطراب الأحداث، والمظاهرات، وتوتر الأوضاع السياسية في العراق تلك الفترة يقول: « عندما استمعنا إلى إذاعاتنا قلنا أصبحنا في تلأبيب، ولكن واأسفاه كانت قذارة اللعبة شنيعة »[1]، في حين جعل الروائي مفردة (الحزين) مرادفة لذلك الحوار الذي جمع "صلاح كامل" مع أصدقائه حول أمور السياسة وموقفهم إزاء الأوضاع وتعقدها، وما آلت إليه الأمور من تأزم وتشابك.

ليعكس بذلك مدى ألمهم وحزنهم يقول: « ونطق خليل الراضي: الأحزاب التقدمية لم تمنح فرصتها، و مازالت مطاردة وجل المئات من أعضائها في السجون، وقال سعدون بملل: المهم أننا وصلنا إلى هذه الخاتمة، تركونا نتظاهر بعد أن عجزوا عن كبحنا، وعندما بُحت حناجرنا و تعبنا عدنا إلى مقاعدنا الدراسية وها نحن نباشر الدوام بانتظام كطلبة نجباء وأذكياء، ونطق صلاح:تعسا للقدر الذي جعلني آتي العالم في هذه الفترة، ليت أمي وأبي لم يتزوجا »[2].

ومن ثمة، كان هذا العنوان بمثابة البنية المكثفة والواصفة لما تضمنه المتن، ومن بين العناوين التي أوردها الروائي نجد: "الألم الممض" والّذي عبر من خلاله ليس فقط على ألم صلاح كامل وحزنه اتجاه وطنه / بغداد حيث « ضاعت الحقيقة في هذا البلد، وعلق عبد الحميد على قوله: الحقيقة واضحة يا صديقي، وتساؤل صلاح بملل:

– كيف؟ كيف ؟

---

[1] الرواية، ص29.

[2] الرواية، ص31.

– وردد عبد الحميد بصوته الإذاعي المعروف: لن يستطيع الحاكمون رتق الفتق الكبير »[1]، وإنما عبر أيضا عن حزنه اتجاهأصدقائه يقول: « بعد أن استلم حسين صورة الأشعة دلف إلى غرفة الطبيب و بقي صلاح ينتظره في الخارج، وعندما خرج استقبله صلاح متسائلا:

– هه، ما الذي قاله لك؟

وابتسم بنكد وهو يرد:

– صدري مصاب.

وارتعد صلاح من رد صاحبه، و حاول أن يواسيه بكلمة »[2].

ولكن أي الكلمات تكفي للتعبير عن عمق المعاناة وألم الخيبة، ولعلنا هنا نلحظ تجل لأسطورة جلجامش، من خلال هذه الأحاسيس التي نجدها مبثوثة في الأسطورة الأصل، عند تفجع جلجامش على صديقه أنكيدو، وألمه لفقدانه وكأنه بموته فَقَدَ جميع الآمال و الأحلام.

« في مدينتي يموت الرجل كسير القلب.

يفنى الرجل حزين الفؤاد.

أنظر من فوق السور.

فأرى الأجسام الميتة طافية في النهر.

وأراني سأغدو مثلها حقا »[3].

فالملاحظ، أنَّ الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" قد استحضر أسطورة جلجامش ووظفها في عناوينه بأسلوب غير مباشر، عن طريق استلهام تلك الأحاسيس المبثوثة فيها.

---

[1] الرواية، ص252.

[2] الرواية، ص256.

[3] فراس السواح، جلجامش، ص249.

كما نلمس تجلي آخر للأسطورة في عنوان "الريح والسفن" فمفردة "الريح" تحمل معنى التّغيير، التّجديد، الثورة، الموت، المصير، الحرية، الغضب ونجدها هنا ترتبط بالسفن، فهي التي تُسَيِرُها حسب وجهتها؛ إذ أنّ حركة السفن في البحر ترتبط أساسا بالريح، هذه الأخيرة التي أُعتُبِرَت رمزاً للقوة والسلطان في الأساطير القديمة.

لا غرو أن الروائي من خلال هذا العنوان أراد إحداث نوع من التغيير بالخروج من الحديث عن السياسة والإضرابات والمظاهرات، إلى حديث الأدب والفن، وكأنه هروب من واقع أليم، إلى واقع تَمَّحِي فيه الحدود بين الفنون تعبيرا عن الهدف الواحد « لمَ هذه الحدود القاسية بين فن وآخر؟ إن الفنون جميعها وسائل تعبير مختلفة عن قضية واحدة، فيكتور هيجو الشاعر العظيم كان يتوقف عن كتابة قصيدة ليرسم أوبالعكس »[1].

إنَّ ما يؤكد رغبة التغيير والخروج من حالة الاضطراب والفوضى إلى حالة الاستقرار والهدوء هو لفظة (السفن) التي تجلت من خلالها أسطورة جلجامش، حيث تحيلنا مباشرة إلى السفينة التي بناها أوتنابيشتيم بطلب من الآلهة لينقض الحياة من الفناء، والتي كانت سببا في حصوله على الخلود «حينئذ أمسك إنليل – إله الأرض – بيدي ويد زوجتي وأدخلنا معه في السفينة،ثم قال: لقد كنت يا أوتنابيشتم حتى هذه اللحظة إنسانا فانيا، أما الآن فإنك ستحيا و زوجكإلى الأبد تماما كمانحيا »[2].

هكذا جعل الروائي صياغة العنوان تُحيلُ إلى الأسطورة الأصل من خلال ورودها ضمن مفردات دالة على جو أسطوري، وذلك عن طريق مطاوعته لمضمون الأسطورة.

ومن العناوين التي تشير إلى ذلك، نجد "خيبة المسعى"؛ فإذا كان جلجامش قد تعرض لخيبة بعد رحلته الطويلة والمتعبة، حيث أكلت الأفعى عشبة الخلود، فإننا نجد "صلاح كامل" يتعرض لخيبتين الأولى بسبب عدم قدرته على إصلاح الوضع السياسي رغم محاولاته يقول: « يا أغنية العمر الحزينة استمري فلن ينقذني شيء... قبلي ارتفعت

---

[1] الرواية، ص133.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص38.

صرخات الملايين... يسقط... يعيش... وسقط من سقط، وعاش من عاش.. مئات المشانق نصبت...ومئات القلوب كلفت.. ممالك... إمبراطوريات... جماهير..الأجساد المندسة في صخب المظاهرات... هراوات الشرطة.. لعلعة الرصاص... التعب واليأس »[1]، أما الخيبة الثانية فكانت حول علاقته مع "هدى عباس" يقول: « هناك عطب ما في علاقتي معها، عطب لا أستطيع أن أحدثك عنه حديثا كاملا، ولكني أحسه، و قلبي يحدثني عنه كل يوم »[2]، لتنتهي هذه العلاقة بالفشل.

ليعبر الروائي من خلال هذا العنوان عن تفكك الواقع، وعدم القدرة على تحقيق الأحلام والطموحات، نتيجة لتباين الآراء و كثرة الانقسامات.

نخلص مما مضى أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " قد عمل في تشكيل عناوين الرواية – سواء العنوان الرئيسي أو العناوين الفرعية– على إكسابها بعدا أسطوريا، فكانت دالة على المستويين الواقعي والرمزي، وأتاحت أمام القارئ فرصة التأويل والتفسير بحثا عن المعنى المقصود الذي نجده مبثوثا في كل فصل من فصول الرواية وحتى يؤكد الروائي هذا البعد الأسطوري نجده يضع تقديما خاصا لروايته أراده أن يكون بقلمه، ومن توقيعه الخاص.

2 -التقديم:

يعد التقديم عنصرا هاما في عملية إضاءة جوانب النص المختلفة باعتباره يوجه القارئ إلى بعض الأمور المتعلقة بفهم النص، ولهذا نجده يمثل موقعا خاصا إذ عادة « ما يكون في أول الصفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال »[3]حيث يرتبط بالنص ارتباطا مباشرا ويعمل على تحديد هويته، الأمر الذي يحفز القارئ، ويدفعه إلى ممارسة فعل القراءة بحثا عن المعنى الخفي.

---

(1) الرواية، ص261.

(2) الرواية، ص268.

(3) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

والتقديم الذي صَدَّر به الروائي"عبد الرحمان مجيد الربيعي" روايته، كان من تأليفه الخاص يكشف من خلاله عن مدى اهتمامه بعملية القراءة، وانشغاله بالمتلقي الذي أراد أن يمنحه بعض مفاتيح النص ويزوده بما يساعده على أداء قراءة نشطة ومنتجة، التي لا يمكنها أن تتحقق إلا حينما « يكون بمقدور القارئ أن يفهم النصويفسره، فيناقشه أو يحاوره، يقبل ما يقوله النص، أو يرفضه، يعرف كيف يصغي إليه فيسأله، ويقرأ أسئلته فيرى إلى احتمال الأجوبة »[1].

ومن ثمة، كان التقديم من الأدوات الهامة لتحديد دلالة النص وجعله أكثر وضوحا وجلاء، وقد وضعه الروائي تحت عنوان "الأنهار إضاءات أولى "، أراد عبره أن يقدم ملاحظات رأى بأنها ضرورية يقول؛ « في مقدمة هذه الطبعة التونسية من "الأنهار"، ارتأيت أن ألقي الضوء على مسألتين ؛ الأولى تتعلق بملحمة جلجامش، التي شُغِفَ بها صلاح كامل بطل الرواية(...) والثانية تتعلق بالتواريخ الواردة في الرواية »[2].

وقد تطرق في المسألة **الأولى** للحديث عن أصل هذه الملحمة وأهميتها مشيرا إلى المكانة التي حظيت بها، باعتبارها أطول وأكمل ملحمة عرفتها الحضارات القديم ة، ليكشف عن مدى حنينه لذلك الماضي الجميل وتعلقه بتاريخ العراق القديم، غير أنه ترك للقارئ أمر معرفة كيفية توظيفها يقول: « أما كيف وظفت هذه الملحمة في روايتي هذه فالأمر متروك لقرائها ودارسيها »[3].

لينتقل الروائي للحديث عن المسألة **الثانية**، وهي المتعلقة بالتواريخ الواردة في الرواية، حيث جمع بين فترتين سياسيتين إحداهما تتعلق بالأجواء التي صحبت نكسة حزيران (جوان) 1967، حيث شكلت فارقا كبيرا في الفكر السياسي العربي، امتدت آثارها لتشمل – بالإضافة إلى الجانب السياسي – جوانب اجتماعية، ثقافية، فكرية « فبالرغم من

---

(1) يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م، ص13.

(2) الرواية، ص9.

(3) الرواية، ص10.

أنها هزيمة مصرية/سورية، إلا أن الكتاب الفلسطينيين والأردنيين(...) كتبوا عنها و تفاعلوا معها روحا و قلما »[1].

أما الفترة الثانية فتبدأ بعام 1971 و « تكشف لنا أن تغيرا قد حصل في النظام السياسي العراقي دون أن تتحدث الرواية عن كيفية وقوعه »[2]، وإنما تضعنا الرواية مباشرة في أجواء ما بعد النكسة وانعكاساتها على الشعب العراقي والفئة المثقفة منه بشكل خاص.

وبهذا يكون التقديم قد منح للقارئ أهم المرتكزات التي أراد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" أن يشير إليها، ويقدمها للقارئ بغية توجيهه يقول: « لقد وجدت أن إيضاح هاتين المسألتين مطلوب من قارئ الرواية الذي قد لا تكون له معرفة كافية بتفاصيل الوضع السياسي المتخبط، والمختلط في عراق الستينات خاصة »[3]،وهذا بفعل اختلاف الآراء والانتماءات، وتضارب الشعارات وكثرة الأحزاب ولهذا كانت الإيديولوجيا الغالبة على هذه الفترة هي إيديولوجيا الهزيمة والخيبة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الروائي، كان قد وضع قبل هذا التقديم بيتامن الشعر للمتنبي، في قوله:

وَ مَا فَكَرتُ قَبْلَكَ فِي مُحَالٍ وَ لاَ جَرَبْتُ سَيْفِي فِي هَبَاء[4]

أراد من خلاله أن يظهر مدى سخريته من الوضع السائد آنذاك في العراق، وكأنه عجز أن يقدم وصفا دقيقا لواقع متناقضتسوده الانقسامات والاختلافات، ورغم ذلك كانت

---

(1) آمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل، جدل الواقع والذات "النظر إلى الأسفل " أنموذجا، دار الإسلام للطباعة والنشر، دط، دت، ص12.

(2) الرواية، ص11.

(3) الرواية، ص11.

(4) المتنبي(أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي)، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1403هـ-1983م، ص334.

الرواية تعبير عن تجربة شخصية عايشها الروائي وحاول تجسيدها بكل ما حملته من صراعات، اضطرابات، مظاهرات، صداقة، حب، فصور لنا مختلف مظاهر الحياة في تلك الفترة من سياسية، اجتماعية، ثقافية.

فنحن نحتفظ في داخلنا بأشياء قديمة، يبدو أن الزمن عفا عليها في حين تُحدِثُ فِيناَ أَثرَها، دون أن ندرك ثم نجدها على حين غرة قد طفت على السطح، إنها الذكريات التي استرجعها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " وأراد أن يبوح بها في صورة فنية تعكس قيمتها ومكانتها من جهة، ومن جهة أخرى تعبر عن واقع مؤلم ومرير « وإنني لأذكر تلك المتع فما يأخذني الأسى عليها، و لكنني أعترف بأنها كانت حلوة عذبة، والآن وقد مرت سنوات عديدة عليها فإن ذكرياتها لا تزال باقية في ناحية من نواحي هذا القلب الذي يحس بصعوبة الوفاء »[1].

بهذه الطريقة اختار الروائي أن يمهد بمقطع من رواية "الضيف" لألبير كامو فعبر عن مكانة النفس البشرية المتعبة والمثقلة بذكريات تجمع بين الألم واللذة وبين الفرح والحزن، ففي أعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري، وهي – كما أشرنا سابقا* – ما يسميها يونغ بالنماذج العليا، إنها وراثية إنسانية من عهود الإنسانية الأولى.

ولأن الأساطير بأشخاصها وحركتها تجسد لنا نواحي نفسية عميقة الجذور في الإنسان، وعظيمة الخطر في حياته، غدت مع الزمن رموزا لتجربته في الحياة، هذه التجربة الطويلة التي رَسَبتْ في أعماق كل واحد منا، وما عشقنا للقصص والخيال إلا ضرب من العودة إلى هذه الأساطير واستثارتها لتجسد لنا ذكرياتنا، ومعضلاتنا الأبدية في صور تقربنا من استيعاب واقعنا بكل تناقضاته.

---

[1] الرواية، ص7.

* ينظر: الفصل الأول، ص55.

وجملة القول؛ إن التقديم كان بمثابة الكلمة القبلية التي اختار الروائي أن يصدر بها عمله حتى يضع القارئ في جو أسطوري، فنجده يغوص مرة في أعماق الماضي ويتعلق بالتاريخ، ويعود مرة أخرى إلى السطح محاولا فهم الحاضر، ليقدم للقارئ ما يعينه على اكتشاف بنية النص ومقاطعه السردية.

ومن ثمة، نتساءل عن الطريقة التي بنى من خلالها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" مقاطعه السردية ؟

3- تفكك المادة الحكائية:

لكل نص/رواية، متن خاص، ومجموعة من الأحداث المترابطة التي تشكل المادة الحكائية الخام، حيث يرجع للمبدع الحرية التامة في اختيار طريقة عرض هذه الأحداث « ذلك أن القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يُفْتَرَض أنها جرت في الواقع)، فهو يَعْمَد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد »[1].

اعتمادا على هذا الفهم، عمد الروائي إلى تفكيك السير العادي للحبكة وجعلها لا تخضعإلى التسلسل المنطقي في حوادثها، إذ لا يتم تقديمها على نحو متتابع، بل من خلال تقسيم هذا البناء إلى مجموعة من الفصول المعنونة والمرقمة، الأمر الذي عمل على كسر رتابة الامتداد الخطي للسرد.

ورغم أن لكل فصل عنوانا خاصا له دلالته، إلا أنها – العناوين– تشكل لنا مجتمعة لوحة فنية لها تشكيلاتها، وقضاياها ورؤاها الدالة والرامزة على الواقع، وقد حاول الروائي عبد "الرحمان مجيد الربيعي" إبراز مستويات متعددة من المعاني من خلال هذه

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2000م، ص21.

العناوين الفرعية، حيث نجد أن كل مجموعة من هذه العناوين تعالج فكرة بعينها، إلا أنها تلتقي عند نقطة واحدة، وهي تجسيد الرؤية العامة و إبراز هوية النص، وانتمائه، وهذا المخطط من شأنه أن يوضح ذلك:

شكل(7): يوضح دلالة العناوين في الرواية.

هكذا حاول الروائي أن يختزل أبعاد الزمن، ويتنقل بين مختلف زواياه الحاضرة تارة، والماضية تارة أخرى بحثا عن المستقبل، ليرسم لنا من خلال هذا الأسلوب، صورة لتفكك الواقع وغرابته معبرا بذلك عن الحب الضائع، عن الحرية المسلوبة، والصوت اللامسموع وراء ركام الحقيقة التي يبحث عنها.

وما دمنا بصدد الحديث عن خلخلة البناء السردي، وذلك من خلال تقسيم الرواية – كما رأينا – إلى مجموعة من الفصول، فإن ما يلفت الانتباه، هو اعتماد الروائي على ميزتين اثنتين؛ **أولاهما** الاعتماد على ضمير المتكلم، باعتباره « يجعل الحديث أكثر واقعية »[1]، الأمر الذي يزيد في تشويق القارئ، ويدفعه لمتابعة قراءة القصة ليكتشف من خلالها أبعاد الشخصيات من الداخل والخارج، ووقائع الأحداث باضطرابها وتشنجها، فيساهم بذلك في الكشف عن أعماق النفس وسبر أغوارها، إذ يسمح هذا الضمير للراوي بالتدخل والتحليل بشكل يدفع القارئ للاقتناع بحقيقة ما يقرأ، و في هذا يقول ميشال بوتور (Michel Butor): « إننا نستعمل صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة و إثباتا »[2].

ومثال ذلك من الرواية « كانت الغرفة مسدلة الستائر، والحرارة تئيد في جوها الساخن، وتشحنه برائحة تبعث على الدوار، فأسرعت مزيحا الستائر وفاتحا النوافذ، ومن ثم أدرت المروحة السقفية لتطرد السخونة والدبق، وتمنحني الجو الذي أستطيع أن أرسم فيه بانشراح »[3].

---

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996م، ص65.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص65.

[3] الرواية، ص59.

ففي هذا المقطع السردي يقيم الراوي الذي يروي بضمير المتكلم "أنا" (أسرعت، أدرت، تمنحني، أستطيع، أرسم) المسافة الزمنية التي تخوله الرواية عن نفسه، فيتحول بذلكإلى موضوع للسرد يحكي عن ذاته وأفعاله وأفكاره.

أما الميزة **الثانية** فتتجلى، عندما يمضي بنا الروائي مع أبطال الروايةإلى ماضيهم البعيد، مستعملا ضمير الغائب "هو"؛ حيث « يختفي الراوي وراء الأحداث التي ينقلها عن أبطال قصته »[1] ليفسح المجال للشخصيات لتعبر عن ذاتها فتظهر لنا حية قادرة على النطق بصوتها والكشف عن نفسها، يقول: « وضحك صلاح في سره من هذا التصريح، وأدرك أنه واقع في شرك من السخف والتفاهة،ولكنه استمر في مناقشته قائلا: ليس المجال مجال عتاب أو كره، هناك إشكال ويجب أن نسلك أهدأ السبل لحله.

وأكد إسماعيل:

-هذا هو الصواب.

ومرت ثوان قليلة، كان صلاح خلالها ينظر إلى فم الأخ، منتظرا أن يبدي تعليقا ذكيا(...) وظل جامدا مرتعدا كالنفايات، وأحس صلاح بأنه لن يستطيع المكوث أمام رائحة أعماقه الزنخة الفائحة من جثمانه الهزيل »[2].

هكذا جاء بناء الرواية مُفككا، انطلق فيه الروائي من الواقع المأزوم بغية رصد تناقضاته ولكن بطريقة رمزية إيحائية، تتجه نحو معانقة ما هو أسطوري، وهنا يتضح تجلي الأسطورة باعتبار أن « دراسة الأساطير تقودنا إلى مشاهدات متناقضة، إن كل شيء يمكن أن يحدث في الأسطورة، ويبدو أن تتابع الأحداث فيها لا يخضع لأية قاعدة من قواعد المنطق أو الاستمرار»[3].

---

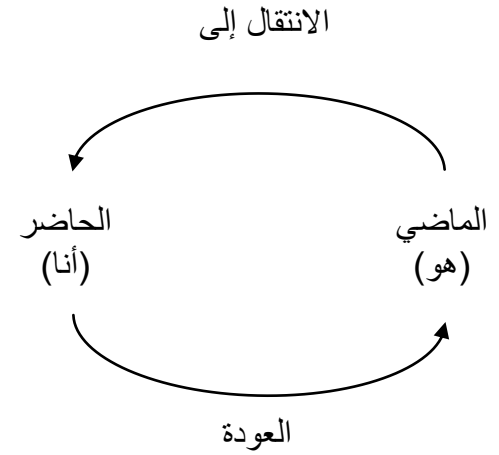
[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص107.

[2] الرواية، ص239.

[3] كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صلاح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1977م، ص245.

فإذا تحقق هذا في أسطورة جلجامش، فإننا نجده يتجلى في رواية "الأنهار"، فالقارئ للروايةلا يتوقف عند تلقي الأحداث ومتابعتها، بل يجد نفسه في حاجة إلى إعادة بناء الأحداث في ذهنه، ومن ثمة إعادة تكوين هيكلة الرواية بعد أن يفرغ من قراءتها.

وبالتالي، فاجأنا الراوي في سرده للأحداث بفوضى الترتيب، فنجد الضمائر تتعدد في النص لتجعله متحررا، فالرواية تنفتح على الضمير(أنا)، ليتحول المسار السردي إلى الغائب، الضمير(هو) ليعود السارد إلى نقطة البداية وهكذا في شكل دائري:



شكل(8): يوضح طريقة سرد الأحداث في الرواية.

هكذا يترك السارد ضمير المتكلم ليسرد بضمير الغائب، حتى يعطي بعدا آخر من الإثارة عند المتلقي، ويجعله يلج عالم النص ويتماهى معه، فهذا الانتقال في الضمائر، أعطى الرواية نوعا من الإيقاع المتعدد عوضا عن الخط السردي الواحد.

ويتأكد لنا فعل تفكك البناء السردي، من خلال تضمين الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" روايته "الأنهار" للهوامش في أسفل صفحاتها، لشرح بعض الألفاظ أو لتقديم توضيحات عن ما جاء في المتن، باعتبارها « إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو توضيحه أو التعليق عليه »[1] بغية إضاءته، وشد انتباه القارئ، ومن بين التهميشات التي

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص127.

وضعها نجد « القسم الداخلي هو المبيت الجامعي »[1] كما أورد تهميشا آخر لشرح لفظة الرقي يقول: « الرقي هو البطيخ أو الدلاع باللهجة التونسية »[2]، أراد عبره أن يحيل القارئ إلى أشياء قد يجهلها، لأي سبب من الأسباب.

بالإضافة إلى هذا، عمل التّهميش على أداء وظيفة الشرح والتعليق لما ورد في المتن وتوضيح الأمور التي يرى المؤلف أن القارئ لا يدركها ومنها شرحه لمصطلح "الهور" بقوله: « الهور: أراض شاسعة مغطاة بالماء وينبت فيها القصب بكثافة وقد لجأ إليها في الستينات مجموعة من الماركسيين المتأثرين بأفكار جيفارا معلنين حرب عصابات على الحكومة لكنهم فشلوا »[3].

ومن ثمة كان توظيف التهميش، يعكس بشكل أو بآخر، غموض أوغرابة بعض المصطلحات التي أوردها الروائي، وهذا لكون لغة النص موحية مكثفة، ومتنوعة توحي مرة بالثورة والتحدي، ومرة بالقوة، وأخرى بالضعف، فحملت في ثنايا عباراتها ثنائية الحياة و الموت.

لتشكل بذلك نسيجا أسطوريا مكثفا حيا، نابضا بدلالات لا حدود لها، وهذا لكون الغموض سمة في الأسطورة، أراد الروائي بتوظيفه أن يعبر عن اللامعقول، وغرابة الوضع المعيش من ظلم وقهر، وتراجع بعد انتصار، وعبودية بعد حرية، فكانت الأسطورة وسيلة لإفراغ الواقع والبوح بتجربة الإنسان المضطهد في ظل سلطة تستحوذ الحرية.

هكذا ساهم التهميش في توضيح ما جاء ملتبسا في الرواية، باعتباره يدعو « القارئ إلى مطالعة النص مرتين ؛ **مرة أولى** بقراءته للجملة مباشرة، و **مرة ثانية** عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك »[4]؛ حيث عمل الروائي على توظيفه في بعض المواضع،

---

(1) الرواية، الهامش،ص53.

(2) الرواية، الهامش،ص57.

(3) الرواية، الهامش، ص288.

(4) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 122.

ليمنح القارئ إشارات تنير له الأحداث، أثناء محاولته اقتحام عالم النص اللامرئي واللاواضح، وهذا لأن التعبير الأسطوري هو محاولة من المبدع للتعبير عما لا يمكن البوحبه صراحة.

وجملة القول، إن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"، سعى من خلال ذلك البناء المفكك لروايته، إلى تعميق حالة الضياع التي عايشها الشعب العربي عامة، والعراقي منه بشكل خاص بعد نكسة "حزيران"،وكذا إبراز حلمه بالتغيير والثورة إلا أنه يقف عاجزا عن فعل شيء أمام قوة السلطة، وظلمها واستبدادها شبيها في ذلك بحلم جلجامش في الوصول إلى عشبة الخلود، والذي من أجلهرفض المستحيل، وتحدى الآلهة و لكنه في الأخير عاد إلى وطنه حزينا كئيبا بسبب عجزه أمام مشيئة القدر.

ولأن أسطورة جلجامش عبرت عن تناقضات الوجود وفي مجالات كثيرة، فإننا نجد الروائي قد استلهم هذه الجزئية في بنائه للرواية فكتب الواقع أسطوريا، بحثا عن بناء عالم لا يهدف إلى فضح وتعرية الواقع، بقدر ما يسعى إلى تجاوزه، عن طريق تصوير ذلك القدر المشؤوم، وانكسار وخيبة آمال وأحلام الإنسان – خاصة المثقف– بغية لفت انتباه القارئ للقصة، وبالتالي الوصول إلى درجة من النقاء والصفاء التي تنتابه جراء قراءته المتأثرة، التي تجعله يتفاعل ويتعاطف مع الوضع، والمصائب والآلام التي تعبر عنها الرواية.

ثالثا: البناء الفني:

تعد أعمال المبدع "عبد الرحمان مجيد الربيعي " – الروائية خاصة– من الأعمال المفعمة بالتجديد على كل المستويات – من حيث اللغة، الأسلوب، بناء الشخصيات، الزمان، المكان – فالمطلع على رواياته يدرك تلك الجدة التي كسرت التقاليد القديمة المتعارف عليها في بناء الرواية.

إذ يتمتع الروائي بأسلوب خاص، ومميز في العودة إلى الماضي والتنقل في الحاضر ومحاولة التطلع إلى المستقبل، ضمن موضوعات متعددة، فنجده قد أخذ القارئ في رحلة الإنسان المثقف الذي يسعى جاهدا للتغيير دون جدوى، شبيها في ذلك بسيزيف وهذا في روايته "عيون في الحلم "، ثم انتقل معه إلى تونس ليعيش مع بطل روايته "هناك في فج الريح" حياة الإنسان العراقي المنفيوآلامه التي لا تنتهي وكأنه حكم عليه بالمعاناة للأبد، ليعود الروائي بقرائه إلى الماضي، إلى الأمل والبداية الأولى في روايته "أية حياة هي" حيث النقاوة والصفاء.

هكذا يشعر القارئ لروايات "عبد الرحمان مجيد الربيعي " بأثر التراث في أعماله، وقد عكست روايته "الأنهار" هذا التأثر، إذ حاكى فيها الروائي أسطورة جلجامش، باعتبارها أوديسة العراق القديم، حيث استلهمها بطريقة فنية فاسحا المجال لقارئ الرواية لاكتشاف طريقة التوظيف.

ولأن البناء الفني عنصر أساس من عناصر التجلي، فإننا سنحاول الوقوف عند بعض عناصره وهذا لتعددها، محاولين أولا البحث عن أوجه التشابه والاختلاف بين الأسطورة الأصل والنص، ومن ثمة ننتقل لنكتشف سر التوظيف وآلية مطاوعة الروائي للأسطورة بحثا عن الجمالية.

1- تحطيم الحكاية الإطارية:

تعد المواضيع التي عالجتها أسطورة "جلجامش"، هي من بين الأسباب التي ضمنت لها شهرتها الواسعة، مما جعلها تتجاوز حدود بيئتها لتنتشر في معظم أنحاء العالم، ولهذا كان تأثيرها بيِّناً في المبدعين – على اختلاف مجالاتهم – فقد أَسَرَ جلجامش الأدباء بمغامراته، واستطاع أن يجذبهم إلى ميدانه بسبب صموده أمام الأزمات فبات سلاحه التحدي والإصرار، وبفضل هذا استلهم المبدعون هذه الرائعة، ومن بينهم

الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، الذي أعاد في روايته هذه الأسطورة على أنها صراع بين السلطة والشعب، بين الإنسان وقدره المفروض في محاولة لنيل الخلود/الحرية.

ورغم هذا الاستلهام إلا أننا نجد الروائي قد تصرف في الوقائع والأحداث التي استقاها من النص الأصلي/ الأم، في محاولته للتعبير عن فكرة ثابتة؛ هي رحلة تمرد الإنسان على القوانين الجائرة كتمرد جلجامش وعناده أمام قرار الآلهة، هذه القوانين القاضية بالفراق والهجر والمعاناة وبالتالي الموت والفناء، لذا يعلن النص منذ البداية عن رفض الشخصيات لوضعها المعيشومحاولتها لتغيير القدر.

انطلاقا من هذا التغيير والتحوير الذي أحدثه الروائي على الأحداث سنحاول أن نبين بعض الاختلافات الموجودة بين أسطورة جلجامش ورواية "الأنهار".

1- فإذا بدأ النص الأصل بالحديث عن حب الذات – الفردية- وذلك بما صورته عن شخصية جلجامش من حبه لنفسه، وطغيانه وسعيه إلى تحقيق رغباته وإرضاء نزواته حيث:

« لم يترك جلجامش ابنا لأبيه
و ما فتئ يضطهد الناس ليل نهار
على أنه هو راعي "أوروك" السور والحمى
هو راعيهم و لكنه يضطهدهم.

إن جلجامش لم يترك عذراء لحبيبها، ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل »[1]. إلا أنه ينتقل للحديث عن الجماعة، حيث تحول جلجامش من « الاهتمام بالمصير الخاص إلى العناية بالمصير الإنساني »[2]، أما الرواية فمنذ بدايتها تشير إلىروح الجماعة، إلى محبة البطل صلاح كامل لأصدقائه وتساؤله الدائم عن أحوالهم، واهتمامه بهم « إننا مستمرون وهذا هو الرائع في الأمر.. لم يتوقف أحد منا.. خليل الراضي..حسين

[1] طه باقر، ملحمة جلجامش، ص39.
[2] فراس السواح، جلجامش، ص239.

عاشور.. إسماعيل العماري.. حتى ياسمين فوزي في أحلامها.. وهدى عباس في انتكاساتها و سعدون الصفار في زواجه ومشاريعه »[1] .

2- إن الظلم الذي تعرض له شعب أوروك في أسطورة جلجامش جعلهم يلجؤون إلى الآلهة بحثا عن المساعدة، فاستجابت لهم حيث « لما استمع "أنو" الجليل إلى شكواهم، دعوا "أرورو" العظيمة و قالوا لها:

يا أرورو أنت خلقت هذا الرجل بأمر "أنليل"

فاخلقي الآن غريما له يضارعه في قوة القلب و العزم

ويكونا في صراع مستديم لتنال "أوروك" السلام والراحة »[2].

أما في رواية "الأنهار"، فرغم المعاناة والألم فلا مستجيب لنداء الشعب ولا مستمع لصوتهم « تركونا نتظاهر بعد أن عجزوا عن كبحنا، وعندما بحت حناجرنا وتعبنا عدنا إلى مقاعدنا الدراسية، وها نحن نباشر الدوام بانتظام كطلبة نجباء وأذكياء »[3]، هكذا أحدث الروائي تغيرا في مجريات الأحداث فانعدمت المساعدة من طرف الآلهة/الحكام، لأنهم أساس الأزمة « حكامنا فقط الذين صنعوا المأساة وكانوا فرسانها »[4].

3- اعتبرت صداقة جلجامش لأنكيدو نقطة تحول من الفُرْقَة إلى الاجتماع، إذ أصبح كل واحد منهما جزء لا يتجزأ من الآخر، وبالتالي تأكيد النص الأصل على فكرة الاندماج مع الآخر والانصهار معه في بوتقة واحدة؛ في حين نجد أن الرواية قد عكست لنا فكرة الانقسام، رغم محاولة الكل للوصول إلى غاية واحدة هي الحرية/الخلود إلا أن الطرق مختلفة، إذ تتعدم فكرة الاندماج فلكل شخصية سبيلها الخاص نحو الهدف، لتعكس بذلك

---

[1] الرواية، ص146.

[2] طه باقر، ملحمة جلجامش، ص40.

[3] الرواية، ص31.

[4] الرواية، ص30.

الرواية نهضة الشعب، ولكنها نهضة فردية لا جماعية عرفت انقسام في الرؤى والأفكار وبالتالي في الأحزاب والطوائف فكانت نهضة منقوصة غير قابلة للحياة.

4- انطلاقا من هذه الفكرة – الاندماج/الاتحاد – جاء بناء الأحداث في النص الأصل قائما على أساس توالي الأزمات وكذا الحلول، فرغم الصراعات التي واجهها "جلجامش" وصديقه "أنكيدو" إلا أنها تنتهي بانتصارات، أما إذا انتقلنا إلى الرواية فإننا نجد الروائي يحدث تحويرا و مطاوعة لهذا العنصر، ليجعل من الأزمات تتوالى دون انتصار.

	الموضوع	النتيجة
النص الأصل	1-نزال جلجامش و أنجيدو 2-صراع الصديقين مع خمبابا* 3-صراع جلجامش مع عشتار 4-صراع الصديقين مع ثور السماء** 5-مغامرة جلجامش مع أوتنابشتيم	انتصار (تحول الصراع إلى صداقة) انتصار انتصار (رفضه عرضها للزواج) انتصار فشل (عدم تحقيقه لما طلب منه)
الرواية	1-علاقة صلاح كامل بهدى 2-نضال إسماعيل العماري 3-مظاهرات و اضرابات الطلبة 4-مشروع صلاح كامل لإنجاز لوحته الفنية	فشل (عدم الزواج) فشل (موت إسماعيل) فشل (بسبب القمع و الاعتقالات) انتصار (انجاز اللوحات)

جدول(9): يوضح أوجه الاختلاف بين النصين.

من خلال ملاحظتنا للجدول يتضح مدى التغيير الذي أحدثه الروائي في الرواية، فلم تكن نهاية الأحداث والمجريات بانتصار كما جاءت في الأسطورة وإنما يجد القارئ

* خمبابا: وحش أقامه الإله إنليل حارسا على غابة الأرز، وأوكله رعاية المكان وحمايته.

** ثور السماء: كائن وحشي أطلقته عشتار في مدينة أوروك ليعيث فسادا فيها و يهلك المئات من أهلها، انتقاما لإهانة جلجامش لها، ينظر: فراس السواح، جلجامش، ص 24-25.

نفسه أمام فشل وهزائم متواصلة، ليعكس الروائي بهذا حقيقة الوضع المع يش في عراق تلك الفترة – خاصة – والوطن العربي– عامة –

5- يطرح النص الأصل فكرة الحرية بأبعادها المختلفة، فيقدم على المستوى الفردي، حرية "جلجامش" المطلقة التي لم تعرف حدودا، حرية "أنجيدو" التي وجدها في حياة الطبيعة، و كذا نجد حرية الآلهة في صنع القدر – بتقرير الانتقام أو الموت – أما على المستوى الجماعي فنجد حرية الشعب، التي تتضح في تقديم شكواهم وتِعْدَاد مظالم مَلِكِهِم؛ في حين عمد الروائي إلى تغيير وتشويه هذا العنصر الأسطوري، إذ يكاد ينعدم في الرواية، فكلما وجدت محاولة للتعبير والتنديد، كان يقابلها اعتقال وقمع، وبالتالي قتل للحرية، وإعدام لها، يقول:

« – ولكن عدنان قطعت أخباره تماما !

– إنه قربان تقدمه كليتنا مساهمة منها في الأحداث

– طارده جواسيس السلطة وعملاؤها، وأثار حقدهم حماسه واندفاعه العاتيان (...)

– لست أنسى وجه أبيه عندما جاء إلى الكلية قبل أيام مستفسرا عن أخباره بعد انقطاعها، وعندما علم بالخبر قبَّل يده ثم رفعها إلى السماء، وعلى وجهه تلوح شكوى كبيرة ثم استدار عائدا »[1].

الملاحظ أن الروائي، عمد إلى استلهام هذا العنصر ومطاوعته بحيث يتماشى مع طبيعة الوضع، فكيف له أن يعبر عن الانطلاق والحرية في زمن الكبت واللاحرية، زمن تنعدم فيه القدرة على البوح ويتلاشى فيه كل ما هو ممكنومعقول.

نخلص مما مضى، أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " استطاع أن يوظف الأسطورة، توظيفا بنائيا خادما للمعنى، بحيث استلهم بعض العناصر بطريقة مغايرة،

[1] الرواية، ص112.

تنزاح عن جذرها الأسطوري وتتحرر منه لتلتصق بالواقع المراد كشفه، مما يجعل القارئ يقرأ الأسطورة برؤى جديدة ومتعددة، تعبر عن العالم الخارجي للكاتب وما عايشه من جهة، ومن جهة أخرى تكشف عن عالمه الداخلي ما رآه وأحسه فيبدو لنا كل ما هو واقعي لصيقا بما هو أسطوري.

ورغم هذه التغييرات بين النص الأصل والرواية، إلا أننا نجد ثوابت ومواضيع مشتركة بينهما، وهو ما سنحاول الوقوف عنده.

2 -الخلفية الأسطورية:

استمد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، أهم الأفكار التي تضمنتها أسطورة جلجامش لِمَا طرحته من تساؤلات أولية في هذه الحياة، كيف ينبغي للفرد أن يعيشفيها؟ هل ينبذها ويفر منها؟ أم يتنعم بها إلى أقصى الدرجات فيسلك سبيل المتعة واللذة؟ أم هو مطالب بتخليد اسمه بما يتركه من أعمال عظيمة في حياته؟ وغيرها من المواضيع الهامة، التي عمل – الروائي– على تحوير بعضها بما يتماشى مع طبيعة الموضوع لتكون معبرة عن الواقع شارحة له، في حين استلهم بعض الأفكار، وجعلها مبثوثة في ثنايا الرواية، فمثلت نقاط تلاقي بين النص الأصل والرواية.

قبل التطرق إلى المواضيع المشتركة بين النصين، نشير إلى أن الروائي ضمَّن نصه حكاية إطار وحكايات فرعية على طريقة النص الأصلي، فكانت الحكاية الإطار معبرة عن شعب طمح و رغب في الحصول على الحرية بكل مستوياتها وأما الحكايات الفرعية فتمثلت في حكاية الطلبة أيام الدراسة، حكاية "صلاح كامل" مع "هدى عباس"، حكاية "إسماعيل العماري " مع النضال، وكذا حكاية "صلاح كامل" مع لوحته الفنية ومعرضه الخاص. أما عن أهم الموتيفات المشتركة فإننا سنتطرق إلى بعض ما تجلى لنا بفعل قراءة الرواية ومنها:

2-1- الرحلة:

جلجامش متحدي الصعاب والباحث عن قهر الموت والخلود، الذي من أجله خاض رحلته المضنية والشاقة، رحلة تمرد الإنسان على قوانين الآلهة القاضية بالفراق والموت، فكانت رحلة الباحث عن المعرفة، الحكمة، والحياة، وبالتالي لم تكن رحلته لوحده، وإنما كانت رحلة كل إنسان وفي كل زمان، ولهذا وجد الروائي في الرحلة سبيلا للبوح والتعبير.

هكذا تجلت أسطورة جلجامش من خلال موتيف الرحلة، حيث استحضرها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " بشكل رمزي، محافظا على النسق العام للرحلة، باعتبارها تمثل انجازا وفعلا فرديا أو جماعيا، كما أنها لا تكون عشوائية أو اعتباطية، وإنما تأتي من أجل هدف معين يخضع لرغبة الإنسان وإرادته.

وإذا كانت رحلة جلجامش هدفها الوصول إلى الخلود، فإن رحلته مع أنجيدو وتحقيقه لتلك الانتصارات والانجازات الباهرة، كانتللغاية ذاتها، وهو في كلتا الرحلتين يسعى إلى تحقيق الحرية في أقصى حدودها، وهي الشيء المقدس الذي أراد الروائي البحث عنه باعتباره مفقود ومنتهك في حاضره، فكانت الحافز الدافع للرحلة، إذ لا بد من دوافع وأسباب تجعل الفرد يتحمل المشقة ومتاعب الاغترابواختراق حواجز المجهول للوصول إلى تحقيق غايته وهدفه.

إن أول تجلي للرحلة نلحظه فيما يقوم به "صلاح كامل" وأصدقاؤه من مغامرات، إنها رحلة شعب طمح ورغب في الوصول إلى عراق الحرية إلى بلد يخلومن الانقسامات والاستبداد، لقد كان قدوم الطلبة إلى بغداد لتحقيق الشهرة والمجد مجرد حلم، وشتان بين الحلم والواقع، واقع بلد كثرت به الأحداث والتظاهرات، فكانت الرحلة هي الحل الأنسب

باعتبارها تهدف إلى « البحث عن الحقيقة أوالسكينة والسلام، كما قد تكون بحثا عن الخلود »[1] بكل أبعاده ووسيلة لمعرفة واستشراف المستقبل.

ولا يتوقف رمز الرحلة عند هذا، وإنما نجده يتجلى في الطريق الذي اختاره صلاح كامل لتحقيق هوايته – الرسم – وتحضيره لمعرض خاص للوحاته الفنية، فيقدم لنا الروائي وصفا لكل المراحل التي مرّ بها أثناء رسمه لِلَوحة مزجت ألوانها وتداخلت من أعظم الأحداث الأسطورية، التي اختارها "صلاح كامل " وأعجب بها، فاتخذها إطارا عاما للوحته، وجعلها تضم مجموعة من اللوحات، وهو الأمر ذاته الذي نجده في الأسطورة الأصل، التي احتوت عدد من الألواح شكلت في اجتماعها قصة جلجامش الخالدة.

وبهذا يدخلنا الروائي جوا أسطوريا يغادر فيه البطل حدود الزمان والمكان ليغوص في عالمه الخاص يقول: «وأخذت استعرض الصور التي أنجزتها عنالملحمة وكنت قدرصفتها على الحائط، وتأملتها بتفحص دقيق. وكأنها ليست لي وانتشيت وأنا أراقبها من وراء دخان سيجارتي وكأنني أنفذ إلى أعماقها وأوغل فيها بعيدا. وامتلأت بالرضى. لقد رسمت بدمي وعيني، رسمتبقلبي ومشاعريوفكري لا بيدي فقط كما يفعل الكثير من المعاصرين لي »[2].

لينطلق بهذا حافز الرحلة لدى "صلاح كامل" من الماضي تأكيدا منه على تعلقه به من جهة، ومن جهة أخرى بحثا عن القوة والتميز، وإثبات للذات يقول: « ما دمت أرسم بهذا العنفوان، وهذا العشق فإنني أدلل على حضوري الحار في زمن الثرثرة والاحتراق »[3].

---

[1] نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، يناير– فبراير– مارس–، العدد4، المجلد13،1983م، ص97.

[2] الرواية، ص59.

[3] الرواية، ص60.

هكذا عبرت الرحلة عن رغبة ملحة في الرجوع إلى المصدر، فكانت ضربا من التعبير عن حاجة الإنسان الملحة إلى إثبات الوجود، أراد الروائي عن طريقها أن يعكس آمال الإنسان وطموحاته التي يريد تحقيقها وذلك بعد أن يقتحم عوالم مجهولة، ربما تكون قد شغفته شوقا لكشف مجاهلها –كما فعل صلاح في رحلته المطولة والشاقة لرسم لوحته– أو قد تكون هذه العوالم قد أقحمته لخوضها نتيجة للقهر الاجتماعي أو إحساسا بالاغتراب – كما حدث مع "إسماعيل العماري" ورحلته الشاقة في بيروت –

من هنا نقول،إن الروائي عبد "الرحمان مجيد الربيعي " اختار الرحلة ابتعاداعن الواقع وهروبا إلى عوالم بعيدة يحقق فيها ما تصبوا إليه روحه المثقلة بأعباء الحياة، فكانت الحرية والخلاص من هموم الواقع هاجسا حثيثا دفعه إلى الرحلة كونها « رمز إلى السعي وراء "الأم المفقودة " »[1] عسى أن يحقق ما فقده في عالم تسوده الحيرة والقلق.

2-2- الصداقة:

مثلت المنازلة التي حدثت بين "جلجامش" و "أنكيدو"، نقطة تحول بينهما، فبعد « مصارعة عنيفة كانت الغلبة فيها لجلجامش الذي ما إن أوقعأنكيدو أرضا وتمكن منه، حتى هدأت ثورة غضبه وتركه ماضيا في طريقه، غير أن أنكيدو ناداه بكلمات وقعت في نفسه حسنا، وكانت فاتحة صداقة ومحبة دائمة بين الطرفين »[2]، هكذا بدأت رحلة اندماج الذات بالآخر، ليصبح كل واحد منهما جزءا لا يتجزأ من الآخر.

وإذا كان النص الأصل يعلن بهذا الشكل عن صداقة البطلين؛حيث لم تقع الصداقة إلا بعد صراع، فإننا نجد الرواية وهذا من بدايتها تؤكد على القيمة ذاتها – الصداقة – يقول:« وهز الأصدقاء السكارى رؤوسهم موافقين، وتأملهم صلاح بإخاء، ثم فتح ذراعيه وجمع رؤوسهم قريبا من رأسه، وقال لهم بثمالة:

---

[1] نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، ص97.

[2] فراس السواح، جلجامش، ص244.

– أنتم رائعون، وبغداد بعدكم فقر وخلاء موحش، سنبصق عليها ونعود من حيث أتينا »[1].

فمن خلال هذا المقطع السردي يبرز لنا مدى تلاحم "صلاح كامل" مع أصدقائه، وارتباطهم ببعض في جو أخوي يظهر خوف كل واحد منهم على الآخر يقول: « إنني خائف عليك فقط إذا أمسكوا بك سيفتحون لك صحيفة أعمال في مديرية الأمن »[2]، كما يظهر هذا العنصر الأسطوري بشكل واضح في الرواية عندما يبرز لنا "صلاح كامل" رغبته الشديدة في الإبقاء على علاقته بأصدقائه وحرصه الشديد على وصلها يقول:

« سألني عامر الموسوي:

– أيهمك أمر إسماعيل العماري لهذا الحد؟

– إنها رفقة عمر يا عامر و يعز أن أراها تنتهي هكذا »[3].

هكذا أكد الروائي على عمق الصداقة وأهميتها، هذا العنصر الأسطوري الذي نجده في الأسطورة يجمع بين جلجامش وأنكيدو ويتجلى في « استماتة كل منهما والدفاع عن الآخر، وأخيرا في حزن أحدهما الشديد وهو جلجامش على موت الآخر وهو أنكيدو »[4].

ورغم أن هذا الموتيف قد حضر في ثنايا الرواية، وتجسد بين شخصياتها إلا أننا نلحظ تغييرا، فقد طاوع الروائي هذا العنصر بما يتماشى مع الوضع المع يش، فإذا كانت صداقة أنكيدو لجلجامش قد غيرت مجرى حياتهما وأضافت لهما الكثير، فإننا نجد

---

(1) الرواية، ص165.

(2) الرواية، ص209.

(3) الرواية، ص17.

(4) خالد عبد الملك النوري، الأسطورة في بلاد الرافدين، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل–يونيو –، العدد4، المجلد40،2012م، ص130.

الصداقة التي جمعت بين شخصيات الرواية لم تضف ولم تغير في الوضع، ومرّدُ هذا أنّ لكل واحد طريقه الخاص الذي اختاره لتحقيق هدفه وإن كان الهدف واحد هو الحرية.

وكأن الروائي بهذا الموتيف أراد التأكيد عن قيمة الاتحاد، وأن لا معنى للحرية الفردية، إن لم نتعاون مع حريات الآخرين ونتحد معها للوصول إلى التغيير.

2-3- المرأة:

حضيت المرأة بمكانتها الخاصة في الأساطير فبحضورها، حضور للخصب والحياة، وبفقدها أو رحيلها موت وجذب، ولعل هذا ما ضمن لها تلك القداسة التي أكسبتها بعدا أسطوريا، فجعلت المبدعين يستحضرونها لما توحي به من معاني الأنوثة والأمومة وما ترمز إليه من خصوبة.

ولما كان للمرأة حضور في النص الأصلي باعتبارها عنصرا مساعدا- فقد كانت المرأة سببا في انتقال أنكيدو من عالم الحياة البرية إلى عالم الحضارة، كما تتجلى من خلال مساعدة الآلهة سيدوري لجلجامش للوصول إلى أوتنابشتيم، وكذا في مساعدة الأم لابنها جلجامش حيث كانت سببا في صداقته لأنكيدو- فإننا نجدها تحضر في رواية "الأنهار" من بدايتها إلى نهايتها، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده.

إذ يطرح الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، علاقة الرجل بالمرأة في صورة حميمية، تشكلت عبر مستويين؛ ففي **الأول** تظهر المرأة في صورة الأم، إنها الحضن لكل خير وعطاء، وبرحيلها، رحيل للأمل والحياة وبداية للشقاء، يقول: « هناك مثل لدى أمي تردده دوما: الأحياء يلتقون، ولذا سنلتقي حتما ما دمناأحياء »[1]، هكذا تحضر الحياة بحضور الأم، فما حضورها إلا حنينا خفي إلى الطفولة.

[1] الرواية، ص78.

ولعل هذاالارتباط بالأم يوطد تلك الحالة اللاشعورية بالحنين إلى الماضي البعيد، ففي كل مرة يوظف الروائي مثلا معينا، نجده يستحضر الأم يقول: « لدى أميمثل ترددده دوما، إن السيئ الذي نعرفه أفضل من الحسن الذي لا نعرفه »[1]، وكيف يمكنه ألا يستحضرها، إنها البداية حيث المنطلق والطهارة التي تمس كل الأشياء.

أما في المستوى **الثاني**، فتظهر في صورة المخلص من العذاب أين تصبح رمزا للقوة، ولا يكتمل وجود الرجل إلا بها يقول: « لا بد من المرأة، وهذا ما أُقِرُه على الرغم من أنني أدرك بأننا لا نقدم على الزواج إلا في لحظة ضعف بحثا عن القوة »[2].

إنها المنقض من العدمية، والباعثة للحياة أراد من خلالها الكاتب إعادة التوازن للذات لما أصابها من تشوه، ومن ثمة إعادة الخلق باعتبارها الحل لكل الأزمات يقول: « عندما أمتلك جسد امرأة ستحل مشكلتي المزمنة، تصور جسد امرأة شابة لي وحدي؟ آنذاك ستفتح عيناي، وسأستطيع رؤية طريقي بوضوح »[3]،هكذا تصور الروائي أن المرأة هي المنقض إلى الحرية و المجال الأرحب لتحقيق كل الأحلام المُدانَة.

ولكن هل هي طريق الخلاص الذي يبحث عنه؟ وهل يمكن أن تؤدي دور الآلهة في الأساطير؟ إن طبيعة الوضع الذي تعكسه الرواية بكل تناقضاته هو ما حال دون إتمام عملية الإنقاض، فالواقع المعيش غير الأحلام، فكانت المرأة وسيلة حاول الرجل من خلالها أن يجد ذاته ويبرزها ويعبر عنها، ولكنها لم تكن المطلق، ولا الحرية المرغوبة.

وفي جانب آخر من الرواية يبرز الروائي صورة المرأة/الآلهة الحاكمة صاحبة الكلمة الفصل يقول: « الأم السليطة التي تريد إخضاع كل شيء لسلطتها، والأب الذي

---

(1) الرواية، ص189.

(2) الرواية، ص44.

(3) الرواية، ص94.

فقد انتماءه لهذا العالم وبقي ملقى في البيت كحاجة زائدة وينشد الجميع موته، والأخ الذي يحيط نفسه بغموض مصطنع بحثا عن هيمنة واهية »[1].

هكذا تتبدد سلطة الرجل وقدرته أمام إصرار المرأة وقوتها، وهنا يستلهم الروائي مكانة المرأةفي أساطير بلاد ما بين النهرين إذ « المرأة عند سن معينة، كانت تحظى باحترام وتقدير المجتمع، مثل نينسون والدة جلجامش، وإذا بلغت المرأة مرحلة الأمومة، كانت ترتفع في نظر المجتمع إلى درجة الآلهة وتستطيع حتى تجاوز الرجل لأنها – حسبما يقال – في هذه المرحلة تكون قد بلغت سن الحكمة والمعرفة، والقدرة على استبصار المستقبل »[2].

وجملة القول،إن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " استحضر هذا الموتيف الأسطوري، بحثا عن الأمل، متطلعا إلى المستقبل هذا من جهة،ثم رغبة في انتقاد تعلق الإنسان بالماديات وتغييب ذاته في ظل قوة السلطة وجبروتها، الأمر الذي سبب له العذاب والشقاء، وهذا من جهة ثانية.

2-4- التحدي:

تميزت الأسطورة الأصل بعمق المواضيع التي عالجتها، إذ لم تقتصر على قضية الموت والحياة والبحث عن الخلود، بل تعددت مواضيعها – كما أشرنا سابقا – كموتيف التحدي، الذي برز في الأسطورة من خلال تحد أنكيدو لجلجامش، ثم تحد الاثنين معا لمختلف الصعاب ومغامرتهما، وأخيرا تحدي جلجامش للآلهة عشتار، فكان هذا الموتيف حاضرا من بداية الأسطورة إلى نهايتها.

من هذا المنطلق، استحضر الروائي هذا العنصر الأسطوري، إيمانا منه بضرورة التحدي من أجل التغيير يقول: « البلد يمر اليوم بمحنة كبيرة دون أن يستطيع أداء دوره

---

[1] الرواية، ص51.

[2] قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، ص33.

القومي والإنساني كاملا، فمن الجبن أن نبقى نراقب الأمور عن بُعدٍ دُون مشاركة، وكأننا سُيَاح يتحولون من أجل إغناء صفحات مذكراتهم بالصور والمشاهدات »[1].

فهنا، الروائي يدعو إلى ضرورة الثورة والتمرد على ظلم وقهر السلطة، فيرفع صوته باحثا عن الخلاص يقول: « وفي ساعات الحسم يستيقظ الجميع. واندمجا بالطلبة المضربين،وضما صوتيهما إلى الأصوات الهاتفة، وبدأ ممثلو الفئات الطلابية يتوافدون على المنصة، وكانت الكلمات كلها تؤكد على وجوب الاستمرار في الإضراب حتى تتحقق كافة مطاليب طلاب كلية التربية »[2]، فيظهر لنا أن تمرد الإرادة البشرية الواعية، والمثقفة هو وليد الفكر المتبصر، وهو شرط من شروط التغيير والإصلاح.

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف –التَّغيير– كانت كل السبل متاحة سواء بالإضرابات أو المظاهرات حيث « زحفت المظاهرة محكمة ومتماسكة كأنها طود متين من الرجولة والفداء، وقرقعت الأكف بالتصفيق، ولعلعت الحناجر بالهتاف »[3].فنجده يؤكد على النضال حتى وإن كان منقوصا وهذا بفعل اضطراب الأوضاع، وتضارب الشعارات حتى الثورية منها، يقول: « أتدرين أن الظروف السياسية الحادة التي مرت بالوطن جعلت من الإخوة ورفاق النضال أعداء يتناطحون فيما بينهم بمعارك جانبية؟ واليوم أدرك الكثيرون التضليل الذي مُورِس ضدهم، وكانت نتيجته هذا الوضع المبتور»[4].

فالروائي يرفض الاستسلام ويأبى الخضوع والانسياق، ويحلم بالانتصار على الرغم من الظلم والقمع المُمَارس من قِبَل السلطة يقول: « اخترقت المظاهرات المزيد من أسوار

---

[1] الرواية، ص51.

[2] الرواية، ص118.

[3] الرواية، ص125.

[4] الرواية، ص52.

الشرطة، وتساقطت أمام هذا العناد المدلهم كل الإجراءات القمعية التي كانت السلطة قد هيأتها »[1].

فحيثما وُجِدت الحروب والظلم والاستغلال والفساد والنفاق على المستوى السياسي العام، والغرور والوضاعة والجشع على المستوى الفردي الخاص، وُجِد إحساس الاغتراب، وازدادت معاناة الإنسان تحت وطأة القوى المدمرة التي تتذر بفنائه، ولكن في مقابل هذا تزداد روح التحدي، ويعظم الإصرار على التغيير والوصول إلى الهدف المنشود.

نعم، هكذا تقود هذه الأحداث بثوريتها وحماسها القارئ مباشرة إلى حوادث أسطورية مشابهة؛ تتجلى في تحدي "جلجامش" للقدر ومحاولته للوصول إلى عشبة الخلود، رغم كل المعاناة والصعاب التي واجهها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحديه للآلهة "عشتار" رغم كل الإغراءات والمحاولات التي قابلها "جلجامش" بإصراره ورفضه لها.

اعتمادا على هذا الفهم، فإنَّ الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" عَمَد من خلال قراءته للأسطورة وتفكيكيه لها ومن ثمة إعادة بناءها من جديد، إلى استخلاص أبعادها الأسطورية وتوظيفها بما يخدم النص، فكانت أبعاد تنويرية منحت القارئ دلالات غنية ومتنوعة، جعلته يغوص في عالم الأساطير، محاولة لفهم الواقع بكل خلفياته المتشعبة.

3 الآليات السردية:

انفتحت رواية"الأنهار" للروائي العراقي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"، على نموذج أسطوري خالد – أسطورة جلجامش– فخلقت لنفسها نمطا سرديا جديدا، يتجاوز ما هو مألوف وتقليدي لينصهر بالأسطوري، مما أكسبها العديد من الإيحاءات والأبعاد الرمزية، وذلك من خلال توظيف الروائي لتلك البنى الأسطورية توظيفا جماليا.

---

[1] الرواية، ص126.

وقد شمل هذا الأسلوب فضاءات متعددة، حيث تداخلت شخصيات الرواية بشخصيات أسطورية ورمزية، فغاصت في أزمنة الماضي والحاضر بحثا عن المستقبل، وهذا عبر أمكنة تنقلت فيها هذه الشخصيات ودارت فيها مختلف أحداث الرواية.

ولأنه لا وجود لرواية تخلو من هذه الفضاءات أو الأبنية – شخصيات، زمان، مكان– فإننا سنتطرق إلى كل بنية على حدة لمعرفة أهم النقاط التي تجلت فيها الأسطورة.

3-1- بناء الشخصيات:

تحتل الشخصية مكانة خاصة في البناء الروائي، باعتبارها تمثل عنصرا أساسا ومؤثرا في البناء الفني، إذ لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات تتحرك فيها وتتفاعل مع الأحداث إنها « تلك العناصر التخييلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها »[1] حيث تعمل على تعرية الواقع الذي يعيشه المبدع/الكاتب ذاك أن « قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا بحيث، بواسطتها يمكن تعرية أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع »[2].

من هنا، تأخذ الشخصيات موضعا هاما في المتن الحكائي، فهي المُحرِكة للأحداث، و وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه وإدراكه للواقع، لذا تعد « أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط، و تتكامل في مجرى الحكي »[3].

انطلاقا من هذا، اعْتُبِرَت الشخصية بمثابة العمود الفقري؛ لأنها تقوم بالأحداث فتثبت الحوار لتصنع بذلك لغة الرواية، مما دفع الروائيين للاعتناء بشخصياتهم، إذ ليس

---

(1) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا–مقاربات نقدية–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م، ص46.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص79.

(3) سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص87.

بمقدورهم تصوير المجتمعات وما تعيشه دون شخصيات فاعلة تؤثر وتتأثر، من هنا وُجِدَت « الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث باعتبارهما المكونين الأساسيين للسرد، وذلك أنه ليس هناك شخصية خارج الحدث، كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية »[1]، فهي مكون هام من المكونات الفنية للرواية وعنصر فاعل في تطور الحكي، إذتؤدي أدوارا عدة في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث.

ونظرا لهذه الأهمية « ظلت الشخصية الروائية في الأعمال الكلاسيكية ضرورية في بناء العمل الروائي، فلا يمكن للمؤلف أن يصور عالما وحياة دون أشخاص يصنعون الحدث، يثورون ضده أويتأقلمون معه أو يقبلونه بكامل الرضا حيث تتعدد الشخوص وتتشابك الأفعال والآراء، فيتحول العالم السردي عالما مفعما بالأسئلة، فكلما اتسع الفضاء الروائي احتاج المؤلف إلى مجموعة من الشخصيات الجديدة تنمي الحدث وتفعله »[2]، ولعل هذا يؤكد الدور الكبير الذي تقوم به الشخصية في تحقيق تناغم جميع المكونات السردية، وهو دور ضروري وجوهري لا يمكن الاستغناء عنه.

انطلاقا من هذا التصور، مَيّزَ"ميشال زيرافا" (Michel Zeraffa) بين الشخصية الحكائية (Personnage) والشخصية في الواقع (Personne) معتبرا أن « الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية: إن بطل الرواية هوشخص (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص »[3].

ومن ثمة، فإنَّ الشخصية الروائية ليست ذاتها الشخصية الحكائية، وإنما تحاول الاقتراب منها لتعكسها، باعتبارها من إبداع المؤلف، فهو من رسم ملامحها ومنحها علامة خاصة، ليرسم لها كيانها الدلالي الذي يتضح تدريجيا مع صفحات الرواية.

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009م، ص218.

(2) أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل، ص71.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص50.

ومن ثمة، عرفها "رولان بارت" (RolandBarthes) بأنها "نتاج عمل تأليفي" أي أن « هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي »[1].

وهذا يعني، أن الشخصية الحكائية ليست من صنع الروائي فحسب، بل يتدخل القارئ بما يملكه من رصيد ثقافي في تكوينها، ولعل هذا ما ذهب إليه "فيليب هامون" (PhilippeHamon) عند ما أكد أهمية دور القارئ في إعادة بناء الشخصية في النص[2].

اعتمادا على هذا، لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ؛ لأنه هو الذي يكوِّن بالتدريج صورتها وهذا عبر القراءة، إذ لا يمكن أن تكتملمع أول صفحة تُرَدُ فيها، وإنما تكتمل صورتها النهائية باكتمال الحكي، ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة هي: **ما يخبر به الراوي**، أو **ما تخبر به الشخصيات** ، أو **ما يستنتجه القارئ من أخبار** عن طريق سلوك الشخصيات[3]، ولعل هذا ما يجعل الشخصية الواحدة تتعدد انطلاقا من تعدد القراء واختلاف زوايا تناولهم لها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تبعا لما يحملونه من رصيد ثقافي قَبْلِي.

وقد أخضع النقاد تقسيماتهم للشخصية الروائية إلى عدة اعتبارات؛ منها معيار فاعليتها في الحدث الروائي فتأتي: شخصية رئيسية وأخرى ثانوية، ومنها معيار قابليتها

---

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.

(2) ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم:عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1990م، ص19.

(3) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.

للنمو التطور داخل العمل الروائي، فتأتي مسطحة ونامية، وغيرها من التقسيمات التي تعددت بحسب الأبعاد التنظيرية للنقاد.

وبقراءتنا لرواية "الأنهار" يمكننا القول،إنه لا توجد شخصية رئيسية وأخرى ثانوية، حيث جعل الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " من شخصيات روايته تشكل أبطالا رئيسيين – هذا إذا ما استثنينا بطبيعة الحال شخصية سميرة زوجة صلاح كامل، وأم هدى عباس ووالدها وكذا شخصية الأخ، حيث تعتبر شخصيات ثانوية ، لم يكن لها دور فعال في الأحداث، وإنماأعطت انطباعا عن طبيعة البيئة – فرغم أن شخصية صلاح كامل تظهر في الرواية بشكل بارز وتشارك في أغلب الأحداث، إلا أنها لم تكن شخصية رئيسية إلا من خلال الشخصيات الأخرى، ومن خلال تفاعلهم مع بعض، وعلاقة كل واحد بالآخر.

فالروائي ذهب إلى تصوير عدة أشخاص، ولم يخص شخصا معينا بوصفه بطلا للرواية بل أولى جميع الشخصيات عناية واحدة وإن كانت بطبيعة الحال متفاوتة وذلك بهدف الكشف عن وعيهم جميعا، وإظهار جوانب موقف معين وأصداء هذا الموقف في نفسيات الشخصيات، سواء كانوا يمثلون طبقة واحدة أو طبقات عدة من المجتمع، وإن كانت الرواية قد ركزت على الفئة المثقفة ، وعُنِيَتْ بتصوير الحالات الواعية لها اتجاه نكسة حزيران، لتعكس لنا الحقائقالاجتماعية والسياسية والثقافية التي خلفتها هذه النكسة.

ومن خلال هذا الأسلوب، يتضح أن هناك شخصيات متعاونة ومتفاعلة مع بعض، تمضي بالأحداث نحو غايتها المطلوبة، وتسعى جاهدة للوصول إلى هدف واحد، انطلاقا من هذا حاولنا حصر شخصيات الرواية، وهذا بحسب ما تفرضه طبيعتها إلى شخصيات **فاعلة**، وأخرى **متعاونة**، وقد رأيناه التقسيم الأنسب للدراسة.

1- الشخصيات الفاعلة:

ما يمكن قوله عن هذه الفئة، إنها تمثل محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي، إنها الشخصية المغامرة والشجاعة والمعقدة، بكل الدلالات التي تُوحِي بها هذه اللفظة، فهي تكره وتحب، تؤمن وتفكر، هادئة أحيانا وثائرة في أغلب الأحيان، ويمثل هذه الفئة شخصية "صلاح كامل" و"إسماعيل العماري".

1.شخصية صلاح كامل:

القارئ لرواية "الأنهار" يلاحظ أن شخصية "صلاح كامل" هي أكثر الشخصيات اهتماما من قِبَل المؤلف؛ فهو بطل الرواية، ومحور الأحداث والحركة، وفي فُلْكِه تدور الشخصيات الأخرى.

ومن خلاله يلمس المتلقي رؤى الكاتب للأحداث، إنه النموذج أو البطل الذي اختاره إذ « كثيرا ما تبرز أهمية البطولة وضرورتها في الفترات العصيبة من حياة المجتمعات، فحين تجد هذه المجتمعات نفسها أمام منعطفات حاسمة في تاريخها، ينبثق البطل بوصفه تعبيرا عن هذه الضرورة وتجسيد لها واستجابة لحاجات الجماعة »[1]، التي تتطلع إليه وتهتم به باعتباره المنقذ لها، والحامل لهمومها وأحلامها.

وقد أضفى الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" صفات جمالية، تكتنز الكثير من الرموز والدلالات، بغية الكشف عن الواقع، الأمر الذي جعلها تتداخل مع ما هو أسطوري؛ وهذا لأن من « أبرز سمات الشخصية الأسطورية هي أنها رمزية، ومن أهم صفات الرمز أنه يقدم لكل عصر دلالة جديدة » [2]، فالروائي مزج ما هو واقعي بما هو

---

[1] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص205.

[2] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف يوسف وغليسي، قسم لغة عربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2008م-2009م، ص262.

أسطوري، حتى يتمكن من البوح بما أراد قوله، لهذا يجد القارئ نفسه أمام شخصية تنهض بعدد لا متناهي من المجازات والدلالات.

ولأن الشخصية في العمل الفني، كائن حي له جوانب، وأعماق، وأبعاد مختلفة، فإننا سنحاول الوقوف عند هذه الأبعاد والمتمثلة في البعد المادي، النفسي، الفكري.

1) البعد المادي: ونقصد به الملامح الخارجية التي تميز كل شخصية عن الأخرى، أو المظهر العام لها، والقارئ للرواية يلحظ أن الروائي لم يغفل في تقديمه لشخصياته ذكر بعض ملامحها الخارجية يقول في وصفه لصلاح: « ورأيت في وجهه الصغير وجهي الذي تحمله إحدى صوري القديمة، كان كل ملمح منه يمت إلي، الجبين وخضرة العينين، واستطالة الوجه، ولم يأخذ من أمه غير بشرتها البيضاء ودقة الحنك»[1].

وتبدو الملامح الأسطورية لشخصية "صلاح كامل" من خلال ذلك الوصف الذي يقدمه الروائي له، متجاوزا فيه كل مألوف يقول: « وكانت عيناه لا تظهران هذه التعابير الجهمة، وتحتفظان بخضرتهما البراقة دوما، فتبدوان وكأنهما حقلان صغيران يسبحان بشمس الربيع »[2].

وعلى خلاف النص الأصلي، الذي يظهر البطل "جلجامش" بوسامته من جهة، ومن جهة أخرى بصفاته الجسدية القوية الخارقة، فإننا نجد الروائي يكتفي بإظهار الجانب الأول لشخصية صلاح يقول: « عندما أقرأ هذه السطور أرفرف جناحي، وأهيم كفراشة بين الورود »[3]، إنه الشاب الوسيم الذي تعلق بالنساء، شبيها بنظيره الأسطوري يقول: « وأخذ يهز كتفيه بخفة مترنما بلحنمصري شائع، وتساءل حسين موجها كلامه إلى خليل:

-وماذا في أمر صلاح؟

---

[1] الرواية، ص58.

[2] الرواية، ص73.

[3] الرواية، ص145.

وتمتم محاولا الفرار من الرد:

-إنه يريد إذلال كل النساء، ويتصور أنه سيمتلك الدنيا كلها بعينيه الخضراوين»[1].

فمن خلال هذا المقطع السردي يتضح أن الروائي، لم يقدم المظهر الخارجي للشخصية، لإبراز قدرته على الوصف، وإنما جاء خادما للموقف وللبناء الفني للشخصية -صلاح كامل- وليقدم للقارئ بعض الجوانب التي تساعده على فهم الأحداث، ليكتشف أنه أمام شخصية عرفت مكانة ومنزلة رفيعة بين أصدقائه.

وحتى يكمل الروائي رسم ملامح شخصية "صلاح كامل"، فإننا نجده يقدم بعض الأوصاف التي وردت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تلك التي تتعلق بالأخلاق أو الصفات السلوكية، والتي يمكن توضيحها في البعد الثاني.

2) البعد المعنوي: ويمثل هذا البعد الملامح والأحوال النفسية، من انفعال وهدوء، ألم، سعادة، قلق، اضطراب وغيرها من الجوانب الداخلية، التي تتعلق بكل شخصية.

اهتم الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " بتصوير السمات الداخلية لشخصية بطله "صلاح كامل"، فعكس لنا حزنه وألمه في بعض المواقف « كنت حزينا بعض الشيء، ذلك الحزن الممتزج بمرارة الرثاء والألم لتهاويالأشياء من أماكنها الحقيقية »[2]، يقول: « لقد ائترقت ليلة أمس و امتقعت كالأخيذ الذي تحكم يديه الأصفاد،وانتكست في داخلي تلك الفرحة » [3]، أمام تدهور الأوضاع وتداخل الأحاسيس، يصور لنا الروائي جانبا آخرا من شخصية "صلاح"، فرغم شعور الغربة والضياع نجده يبحث عن الملاذ « إنها لسعاد حقا أن يجد المرء من يستمع إلى صوته في هذا العالم اللاهي »[4].

---

[1] الرواية، ص157.

[2] الرواية، ص17.

[3] الرواية، ص18.

[4] الرواية، ص20.

ولأن من عادة الأبطال الأسطوريين هي الجمع بين متضادات كما الآلهة [1] فإننا نجد الروائي يصور جانبا من الفرح الذي ينتاب "صلاح كامل" كلما عاد إلى ذكرياته يقول: « شعرت بأنني قد اغتسلت من حزني، وأنا أقلب صفحات الصفاء تلك »[2] حيث النقاوة والسكينة، التي كلما تطلع إليها شحنته بفرح حقيقي.

ويمضي الكاتب في مزج ما هو واقعي بالأسطوري، ليقدم لنا صورة الإنسان الذي يحب ويكره، أما الحب فلم يعرف عنده مفهوم محدد، حيث عاش صلاح حبا ممزقا، إذ لم تعرف علاقته "بهدى عباس" طريقا واضحا، ولا نهاية سعيدة، رغم أن حبه بقي عالقا في لا شعوره، مترسبا في أعماقه، حتى بعد زواجه من سميرة وإنجابه منها.

أما الحب الآخر فقد كان اتجاه أصدقائه وتعلقهم به خاصة "إسماعيل العماري" الذي تأثر وحزن كثيرا لوفاته، شبيها في ذلك بحزن "جلجامش" على صديقه "أنكيدو" «لقد مات إسماعيل العماري إذن، انطوت صفحتهوراحت، ولكن كيف يموت في قلبي؟لا، لا، سيظل معي واحدا من الشهود الأبديين على ذلك التاريخ الساخن الذي كان فيه لهيب الحلم يبخر ماء العيون فيطفئ الضوء فيها »[3]، إنه الصديق الذي لازمه ورافقه دوما، فكان بمثابة اليد والضماد. كما كان المتلقي لكل نزواته، رفقة الجامعة والسياسة، السكن في غرفة واحدة، الحب، الأفراح، الأحزان، إذ جمعتهما صداقة مميزة وصفها بقوله: « إنها رفقة عمر »[4].

في حين كان الكره الذي يكنه "صلاح كامل" يتجه نحو السلطة باعتبارها السالبة لكل حرية، ومصدر الخوف والقلق، ولهذا حاول التصدي لها ومواجهتها، بالتظاهر،

---

[1] ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص208.

[2] الرواية، ص23.

[3] الرواية، ص283.

[4] الرواية، ص17.

الاستنكار، الصراخ يقول: « وخارت قدما صلاح إرهاقا ورعبا، وكاد أن يسقط على وجهه، فاستند إلى كتف خليل مستنجدا به، فقال خليل:

-لا تخف، إنهم يطلقون رصاصهم في الأعالي لتفرقتنا فقط.

وهب صلاح قائلا:

-لا تأمنهم، تذكر ما فعلوه بطلبة كلية التربية »[1].

ومع تتابع الأحداث، تُبرِزُ لنا الرواية جانبا آخر من السمات النفسية لـ"صلاح كامل" الذي يوحي اسمه للقارئ بأنه بصدد شخصية، تعكس اسمها، إلا أنه يفاجأ بعدم استقراره وتناقضه، وذلك من خلال إفراطه في شرب الخمر، وعلاقاته مع النساء، « ولعل ضغط المجتمع هو الذي يفرض على الشخصية ممارسة نمط من التحرك لمواجهة القهر سواء أكان هذا التحرك سلبيا أم إيجابيا »[2].

هكذا عمل الروائي على تحليل شخصية "صلاح كامل"، ليصل إلىأهم الصفات والملامح النفسية، التي تظهر بشكل مباشر عن طريق الوصف، أو غير مباشر من خلال أفعال الشخصية أو حوارها مع الشخصيات الأخرى.

3) البعد الفكري: والمقصود به تكوينها الثقافي، وتوجهها الفكري ومدى تأثيره في سلوكها، وتحديد وعيها وموقفها من مختلف القضايا.

اتجه الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " في بناء شخصياته الروائية، إلى تصوير أبعادها الفكرية، لما لها من أهمية في تكوينها هذا من جهة، ومن جهة أخرى باعتبارها حاملة لأرائه ومواقفه المختلفة.

فقدصور "صلاح كامل"بطلا أسطوريا، يسعى إلى ترسيخ روح النضال في وسط قائم على الضعف والخوف والانحراف، رافضا بذلك الواقع المعيش متطلعا إلى غد أفضل

---

(1) الرواية، ص208.

(2) محبة حاج معتوق،أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994م، ص13.

يقول: « ولكنني ضد النقد الذاتي الذي يقارب التجريح، وأحذر من هذا النوع من الآراء التي تصف حياتنا بالخور والعجز وتغلق كل الأبواب في وجوهنا »[1].

انطلاقا من هذا التفاؤل والإصرار، أبدى "صلاح كامل" رغبة ملحة في تحد الآلهة، والتي نجدها في الرواية ممثلة في السلطة، فكلما سعت هذه الأخيرة إلى قمع المتظاهرين وإفشال الإضرابات، ازدادت العزيمة على مواصلة النضال يقول: « لم يعد للمنشورات ولا لمذكرات الاحتجاج دور بعد، الوقت اليوم وقت مجابهة فقط، ويجب أن نحيل كل مدنية إلى ساحة قتال.

-أرأيت أعداد الشرطة التي جهزوها لقمع المظاهرة؟

-ولكن كل هذا لن يفيدهم.

وتدفقت كلمات صلاح بإصرار:

-إلى المزيد من أمثال هذا اليوم.

-إنه يوم العار في التاريخ العربي، ويجب أن نزيح عن وجوهنا غباره وصدأه»[2].

وبهذه الصفات الأسطورية، يتجلى لنا "صلاح كامل" بطلا أسطوريا شبيه في ذلك بنظيره الأسطوري جلجامش.

أوجه المقارنة / طرفي المقارنة	الصراع ضد	سبب الصراع	الطريقة	الهدف
جلجامش	الآلهة	البحث عن عشبة الخلود	المغامرة	الخلود
صلاح كامل	السلطة	البحث عن الحرية	النضال	الحرية

جدول(10): يوضح المقارنة بين الشخصيتين

[1] الرواية، ص30.

[2] الرواية، ص210.

فالملاحظ أن الكاتب، قد تأثر في رسم صورة بطل روايته "الأنهار" بالأساطير فسعى إلى أن جعل من "صلاح كامل" بطلا أسطوريا، يهدف إلى توفير الاستقرار وتحقيق العدل والأمان لشعب أمته؛ هذا لأن البطل الأسطوري « لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين العالم الذي يعيش فيه، بل لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين الماضي والحاضر، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة في الزمان والمكان »[1].

لقد كانت رحلة "جلجامش" شاقة ومُتْعِبَة، وبعد صمود طويل يعود إلى مدينته خائبا، بسبب ضياع عشبة الخلود، كذلك كان الأمر مع "صلاح كامل" الذي سعى في رحلته النضالية الشاقة والصعبة إلى تحقيق الحرية بأبعادها المختلفة: سياسية، اجتماعية، فكرية، ولكن نهايته كانت غير ما حلم به.

هذا عن رحلة "صلاح كامل" الأساس أو العامة، أما رحلته الثانية والمضمنة فتمثلت في سعيه إلى انجاز معرض خاص للوحاته الفنية، حول أسطورة جلجامش، وهنا يبرز تداخل الواقعي بالأسطوري بشكل مباشر يقول: « وبدأتأقرأ فيها متهيئا للرسومات الجديدة، وللمرة التي قد تكون المائة أعدت قراءة وصف جلجامش (...) لقد عرفته جيدا، وأكاد أراه واقفا بهيئته الخارقة، ومن هنا ينبع فرحي، لا أريد أن أرسم قشرته كما كنا نفعل في مواضيع الإنشاء التصويري في الكلية، تلك المواضيع المسطحة التي لا تعطي الذهن الفرصة في أن يتوقد »[2].

فإلى جانب أن المقطع السردي يشير إلى تأثر "صلاح كامل" بأسطورة جلجامش، فإننا نجده أيضا يوحي بالجانب الفنان في شخصيته وبفكره التطوري، الذي يسعى إلى التغيير بحثا عن الأفضل، ولعل هاهنا تتجلى لنا سمة أسطورية، فما فشل "جلجامش" في

---

[1] المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، سورية، ط1، 2005م، ص252.

[2] الرواية، ص63.

الحصول على عشبة الخلود، إلا سبب في إبراز إبداعه الفكري والفني، حيث قرر العودة إلى بلاده لانجاز أعمال جليلة تخلد اسمه.

ومن ثمة اِعتبَر "صلاح كامل" أن انجازه للوحات فنية حول هذه الأسطورة هو الخلود في حد ذاته، إنها مفتاح الدخول من الباب الأوسع لعالم الشهرة يقول: « أنا فرح الآن لحد الهوس، فقد آن لي أن أهدأ قليلا وأستكين بعض الوقت.. فهذه اللوحات هي مفتاح دخولي من الباب الواسع.. إلى عالم البقاء والمجد الذي يلامس أجفاني كحلم صيفي »[1].

ومما أعطى هذه الشخصية بعدا جماليا، هو تقاطعها، مع شخصيات أسطورية، إذ التقت شخصية "صلاح كامل" في بعض أبعادها مع "سيزيف" في إصراره وصموده على تحقيق الفعل، كما التقت مع "برومثيس" في تيمة المغامرة، والتضحية في سبيل الخلاص.

هكذا بنى الروائي شخصية "صلاح كامل" في صورة جمالية معقدة متشابكة، نظرا لتداخل وتضافر تلك السمات الرمزية للشخصيات أسطورية في عملية تشكيلها؛ وهذا لأن جمال الأسطورة يتجلى في أنها « تقرب البعيد وتبعد القريب، وتنفي الثابت وتثبت المنفي، أي أنها ترفض بطبعها وطبيعتها المستحيل، بل قصارها التعامل معه والتمكين له »[2].

2. إسماعيل العماري:

يبث الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، السمات المميزة لشخصية "إسماعيل العماري" في صفحات الرواية في أكثر من موقع، رغم أنه اهتم في رسمه لهذه الشخصية بتقديم السمات الانفعالية والفكرية، أكثر من اهتمامه بسماتها الخارجية، –هو الأسلوب ذاته الذي اتبعه مع الشخصيات الأخرى – حيث يدع شخصية "صلاح كامل" ترسم ملامح "إسماعيل العماري" الخارجية بقوله: « إنه ليس بالأعمى أبدا، ما زال لعينيه حدتهما رغم الألم والانكسار، ولم يمكث طويلا في جلسته حيث نهض ورمى جسده

---

[1] الرواية، ص243.

[2] عبد المالك مرتاض، المثيولوجيا عند العرب، ص5.

الطويل في الشارع ومضى متجها صوب البحر، وأخذت أراقبه حتى اختفى بين العابرين »[1].

ففي حين يقدم المقطع السردي بعض أوصاف "إسماعيل العماري" فإننا نجده، يتجه إلى تحديد بعض ملامحه النفسية، فهو شخص يُعَانِي من الألم، إنَّه كما وصفته الرواية « مأزوم يعيش وضعا خاصا، يبدو فيه حاقدا على كل من بقي في الوطن، إنه واحد من مجموعة حائرة في بيروت لا تستطيع العودة، ولا تستطيع البقاء »[2].

من خلال هذا الوصف منح الكاتب "إسماعيل العامري" بعدا أسطوريا، إذ نجده هنا يتشابه مع البطل الأسطوري "أنجيدو" في إحساس الحيرة والألم، فبعد مضي فترة من الزمن على صداقته مع "جلجامش"بدأ الضجر وشعور الغربة والحيرة يتسرب إلى "أنجيدو"، بين اختياره البقاء مع صديقه، أو العودة إلى حياة البرية حيث الحرية.

هكذا استحضر الروائي شخصية "أنجيدو" محايثا رؤاها الأسطورية في التِّرحال والمغامرة، كاشفا من خلالها عن معاناة الإنسان وآلامه، ومثلما كانت المرأة بالنسبة "لأنجيدو" سببا في توديع حياة البرية وعالم الحيوان، واستقبال عالم الحضارة والبشر والاستقرار، كذلك كانت المرأة عند "إسماعيل العماري"، إنهاإحساس بالانتماء والوجود يقول: « بعض الرجال لا يستطيع أن يؤكد وجوده إلا من خلال الارتباط بامرأة، فهذا يجعله شاعرا بالرضا ولذة الانتماء إلى عالم الآخرين، ومعايشة همومهم اليومية، وقد أحسست بهذه المسألة في فترات يأسي القاتمة، وعندما أحببت سامية اتسع إحساسي هذا وتأكد، أريدأن انتصر على غربتي وتوحدي »[3].

---

(1) الرواية، ص14.

(2) الرواية، ص15.

(3) الرواية، ص103.

وبالتالي، مَثَّلَت المرأة لـ "إسماعيل العماري" الملاذ والراحة، من حالة الضياع والصراع الذي كان يعيشه بين ذاته من جهة، والسلطة من جهة ثانية يقول: « إسماعيل العماري لم يتبدل ولا يزال ضمن عقلية الطالب المتطرفة بحبها وعدائيتها.

وتمتم بحقد

– إنه وطنك أنت، لا وطني أنا، إنني اليوم إنسانآخر حتى اسمي استبدلته، فاتركوني »[1].

فقد اهتم الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "بإبراز الصفات النفسية لشخصية "إسماعيل العماري"، من صراع داخلي وتناقضات وطموحات تسعى إلى تحقيقها، فاختار النضال والمقاومة، إيمانا منه بضرورة السعي من أجل التغيير، ليجعل منه بطلا أسطوريا باعتباره « لا يعبر عن تجربة ذاتية صرف، بل يعبر عن تجربة عامة، عن الإنسان الكلي، إذ يموت البطل فتبقى الجماعة »[2].

كما حرص في بنائه لشخصيته، أن يبرز خلفيته الفكرية المبنية على مواقفه الإيجابية في التعامل مع الآخر، ويظهر ذلك من خلال صداقته المتينة والمميزة مع "صلاح كامل"، وكذا من خلال حرصه على الصراع من أجل الحرية، التي في سبيلها عانى كثيرا يقول:

« – نعم و لكنهم اعتقلوني.

– أتريد أن يصنعوا لك تمثالا ويضعوه في أحد شوارع بغداد؟ لقد وقفت بوجه الثورة وشتمتها منذ ساعاتها الأولى ونصبت لها العداء، وشككت فيها طيلة شهور، فماذا يصنعون لك؟ »[3].

---

(1) الرواية، ص26.

(2) المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص251.

(3) الرواية، ص27.

لتؤكد الرواية بذلك بعده النضالي، الذي ينتهي به إلى الاعتقال، ورغم ذلك يواصل المقاومة إيمانا منه بضرورة استمرارها، فقد « قدم طلبا إلى القيادة في أيامه الأخيرة يرجوها فيه أن تنقله إلى القرى الجنوبية في لبنان ليساهم في الدفاع عنها من الهجمات الإسرائيلية المتكررة »[1].

من هنا نقول، إن الكاتب مزج بين ما هو واقعي، وأسطوري، كاشفا من خلالها، معاناة الإنسان، مقتنصا رؤاه الفكرية وإحساسه بالمكاشفة والمغامرة والبطولة، محاولا بذلك منح شخصياته بعدا أسطوريا.

فقد جعل من شخصية "إسماعيل العماري" تلتقي ببعض الشخصيات الأسطورية، ذات الأبعاد الرمزية والدلالية، ليس على سبيل المطابقة أو المقارنة، بل على سبيل الالتقاء التراجيدي الرمزي، وهذا لأنه « يجد فيها الشكل المرن الذي يقبل كل ما يريد أن يخلعه عليها من دلالات »[2].

حيث نجده يلتقي مع "تموز"، فإذا كان انبعاث هذا البطل الأسطوري يرتبط بشكل مباشر بموته، فإننا نجد الروائي قد استلهم هذه الجزئية، ولكنه أحدث فيها مطاوعة، ليؤكد أن حرية الإنسان لا تكون إلا بالتضحية والعطاء فجعل من موت "إسماعيل العماري" رغبة في بعث حياة جديدة، ومحاولة لتغيير مصيره، شبيها بالإنسان البدائي الذي كان يتوسل للسيطرة على الطبيعة تقديم القرابين لها.

لقد جعل من "إسماعيل العماري"، بطلا ضائعا في متاهات الحياة، لم يرض بالحل الوسط مثلما فعلت بعض الشخصيات، وإنما يختارالاستشهاد نهاية لحياته، وهو ليس بالهروب من الواقع بقدر ما هو شجاعة، حيث اختار التضحية بطريقته الخاصة.

---

[1] الرواية، ص284.

[2] الخامسة علاوى، العجائية في الرواية الجزائرية، ص262.

وها هنا نجده يتقاطع مع "أنجيدو" ويشترك معه في النهاية المأساوية، وفي تفجع صديقه وحداده عليه يقول: « كان التشييع مهيبا بدأ من ساحة الشهداء في الكرخ، وانتهى في ساحة المتحف، وقد تماسكت بأعجوبة حتى انتهت المراسيم كلها، وقد حضرته زوجته أيضا وبعض أقربائها إضافة إلى عدد من فدائيي المنظمة التي ينتمي إليها. قلت لسامية معزيا:

– لقد ارتضيت الارتباط بثأر نذر حياته للحقيقة، وإن استشهاده مفخرة لك ولابنك »[1].

وقد عمد الكاتب في استحضاره لهذا العنصر إلى إحداث تغيير، فإذا كان موت أنجيدو، بفعل الآلهة، وباختيار منها، وهذا حتى تَحُد من حرية الفعل الإنساني، فإن موت "إسماعيل العماري"، كان فعلا اختياريا للتأكيد على هذه الحرية وبعثها من جديد ورغبة في استمرارها وكأنه بموته إثبات للميلاد والحياة.

هكذا صور لنا الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " شخصية الإنسان المناضل، الذي وجد نفسه غريبا وسط مجتمع لا يؤمن بإيديولوجيته، لذا عاش حالة الفوضى والاضطراب مع ذاته من جهة، ومع المجتمع من جهة ثانية، ولكنه أيقن أن الحياة رغم قصرها حافلة بما هو عظيم، وأن ذلك لا يتحقق إلا بما نختاره ونعتقد به، ومن ثمة نناضل من أجله، فمَعنَاها يكمن في ما نستطيع فعله خلالها، وفي ما يستطيعه الآخرون انطلاقا من حيث انتهينا.

وهنا تبرز القيمة الفنية والجمالية لهذا التوظيف الأسطوري، وذلك بما أحدثه الروائي من مطاوعة لشخصيات أسطورية، بطريقة فنية جمالية، منحت الشخصيات الروائية أبعادا رمزية ودلالية لا متناهية.

---

[1] الرواية، ص285.

بعد تعرفنا على الشخصيات الفاعلة، والتي مثلت محور الاهتمام في الرواية، ينبغي أن نتطرق للكشف عن الشخصيات المتعاونة، وهو ما سنقف عنده في العنصر الآتي.

2- الشخصيات المتعاونة:

تشكل هذه الشخصيات عنصرا مساعدا للشخصيات الفاعلة، حيث تدور في فلكها وتقوم بإلقاء المزيد من الضوء على جوانبها المتعددة، من خلال تفاعلها مع بعض، وقد نالت هي الأخرى عناية واهتماما من طرف الكاتب، وهي كالآتي:

1. شخصية هدى عباس:

تميزت شخصية "هدى عباس"، بالعديد من الأوصاف التي منحها لها الروائي أثناء تكوينها، فكانت امرأة عادية، وغير عادية في الوقت ذاته، كونها تحمل العديد من السمات، إنها مزيج بين المألوف واللامألوف، بين الحقيقة والوهم.

ومن الأوصاف الخارجية التي تم تعت بها قوله: « وهزت رأسها موافقة، ثم أخذت رشفة من زجاجة المرطبات بينما قرب وجهه منها ليتأملها جيدا، ويحفظ أدق ملامحها، آثار النمش الخفيف على وجنتيها، والعينين البراقتين العاريتين من الأهداب، والشفتين المكتنزتين كثمار الصيف »[1].

لقد عمل الكاتب على تصوير الجانب الأنثوي لـ"هدى عباس"، الذي ميزها عن غيرها من الشخصيات الأنثوية يقول: « عندما وصل صلاح إلى القسم الداخلي طلب من البواب أن ينادي له هدى عباس، وخرجت إليه مسرعة، وهي ترتدي فستانا صيفيا غامق الحمرة، يكشف عن ذراعيها البضين بينما ينسدل شعرها الناعم على كتفيها »[2].

---

[1] الرواية، ص215.

[2] الرواية، ص211.

إن ما يؤكد الطابع الأسطوري لشخصية "هدى عباس"، هو امتلاكها لأبعاد أسطورية مميزة، فهي بديعة الجمال، أسقطت كل شخصيات الرواية من حولها، فمثلما أحبها الرجل الأعمى، أحبها حسين عاشور، وأحبها أيضا "صلاح كامل"، فقد جسدت صورة المرأة المغرية القادمة من زمن الأساطير.

وهنا يتداخل الواقعي بالأسطوري، لتغدو "هدى" شبيهة "بعشتار" آلهة ما بين النهرين، التي تعددت مغامرتها الغرامية مع الآلهة والبشر يقول: « لن تهدأ ما لم توقع كل ذكور الكلية في شباكها ابتداء بالعميد وانتهاء بجابرالفراش! »[1].

والملاحظ أن الروائي لا يكتفي بهذا الجانب الأسطوري فحسب، وإنما يتعداه إلى جانب آخر، فإذا كانت "عشتار" قد تميزت بشخصية معقدة متناقضة، باعتبارها آلهة الحرب والمعارك، وآلهة الحب في نفس الوقت، فإننا نلمح السمة ذاتها –أي التناقض– في شخصية "هدى عباس".

فرغم أن اسمها يحمل معنى « ضد الضلال، وهو الرشاد وطريق الحق »[2] فإن القارئ للرواية يجد نفسه أمام شخصية مناقضة لاسمها، تحمل إلى جانب رقتهاونعومة قامتها، صفات سلبية يقول: « ولكنها شريرة هذه الفتاة... شريرة بالفطرة »[3] حيث جعلها الروائي شبيهة بـ "عشتار" التي عانى كل من وقع في حبها، وهنا يدع المؤلف شخصية "سعدون الصفار"، ترسم ملامحها الداخلية، وتصف سماتها يقول: « مازلت أنتظر أن توقع بك ثم ترميك جانبا كما فعلت مع الذين سبقوك.

وسأله:

– أتعرفهم؟

وهب مجيبا، و هو يقرب ما بين حاجبيه:

---

(1) الرواية، ص48.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص319.

(3) الرواية، ص47.

– كيف لا ؟ إنني تاريخها المتجول، أعرف كل مراحل حياتها منذ أن كانت في المدرسة الابتدائية.

ثم تنهد و أطلق آهة من صدره وهو يعلن بتقزز:

– إذا أردت الصدق، أنا أكرهها كدم أسناني لأنها لم تتوان حتى عن الإيقاع بمدرس أعمى يدرسها اللغة العربية وأحالته إلى سكير مدمن »[1].

هكذا منح الروائي شخصية "هدى عباس" صفات تناقض ملامحها الخارجية من جهة، ومن جهة أخرى تناقض اسمها، معتبرا أن « تضاد الداخلي مع الخارجي ضروري بدوره لفهم الشخصية »[2]، فكانت بهذا رمزا للحب والكره، العطاء والحرمان، الموت والحياة، إنها رمز للألوهية المزيفة التي جمعت بين الوفاء والشرف والخيانة تقول: « أتعرف بأنني قد حذفت من قاموسي كلمة سمعة منذ أن عرفتك؟

وتساءل بتهكم:

– وهل كنت تعرفينها جيدا؟ »[3].

لقد عبرت "هدى" عن العلاقة المباحة، والمحرمة، عن الخير والشر، فكانت رمزا للمقدس والمدنس في نفس الوقت، ومثلما اعتبرت "عشتار" « سيدة النزعة التدميرية التي تداهم سير الحياة من الداخل، من أعماق النفس الإنسانية التي تحتوي في تركيبها نزوع نحو الحياة ونزوع نحو الموت في آن معا »[4].

كذلك جسدت "هدى" هذه النزعة، التي إن لم تصل حدها الأقصى وهو بلوغ الموت، أو هلاك النفس، فإنها قد أوصلت محبها إلى شعور الألم ونفي اللذة، يقول

---

(1) الرواية، ص49.

(2) سليمان مظهر، أساطير من الشر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ– 2000م، ص131.

(3) الرواية، ص46.

(4) فراس السواح، لغز عشتار "الألوهة المؤقتة وأصل الدين والأسطورة"، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق،ط1، 1985م، ص234.

صلاح: « لم تعودي هدى كما تعلن حروف اسمك الثلاثة، بل أنت ضلال ومتاهة وعقوبة وحكاية رخيصة تروى على موائد السكارى.. يجب أن أركلك على قفاك وأعود إلى حصني الذي هبطت منه فتعثرت في الحفر والأوحال »[1].

ولا تتوقف مميزات "هدى عباس" عند هذه الأوصاف، بل تتشظى عبر جملة من الرموز، حيث نجدها رمزا للمرأة الساعية لنيل حريتها، إنها المرأة الضائعة المحتارة التي دفعتها ظروفها المرتبكة إلى هذا الوضع المتعب فهي « في عملها هذا تحاول تقديم البديل عن غربتها داخل بيتها، الأم السليطة التي تريد إخضاع كل شيء لسلطتها، والأب الذي فقد انتمائه لهذا العالم و بقي ملقى في البيت كحاجة زائدة »[2].

إنها رمز للوطن الذي عرف ضياع وتشتت، تحت كثرة الأحزاب، حيث يسعى كل لتسيير مصيره بمشيئته، لذا جسدت هدى رغبة في التحرر الشامل، الذي عانت منه المرأة – الوطن–، ولكنها لن تتحقق دون ثورة على الأسباب التي أدت إلى قهرها ومعاناتها على جميع الأصعدة، إذ كانت ثورة فردية منقوصة، إنها ثورة الضعيف ضد المتجبر القوي.

هذه هي أهم الدلالات التي اكتسبتها شخصية "هدى عباس"، حيث تشابهت مع الآلهة "عشتار" في العديد من الصفات؛ الجمال، الحب، الخيانة، التناقض، لقد تجلت فيها كل الصفات التي تخرجها من المألوف إلى اللامألوف، وتمنحها هالة من القداسة، فكانت رمزا للوطن/الأرض.

2. شخصية سعدون الصفار:

يتجه الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" في رسمه لملامح هذه الشخصية، إلى عدم الاهتمام كثيرا بصفاتها الخارجية، وحتى ما أورده عنها كان يرتبط بأبعادها النفسية يقول: « فوجدت وجهه قد اسمر ونحف، وبدت عظام وجنتيه ناتئة، أما جلحته فقد امتدت

---

[1] الرواية، ص272.

[2] الرواية، ص51.

لتحصد ما تبقى في جبينه من شعر، ولم يفلح في إخفاء الصلع الذي غزاه بتمشيط شعره إلى الأمام وعقصه إلى اليسار كما يفعل أبناء العشرين »[1].

وقد أكد الوصف الذي قدمه الكاتب حول شخصية "سعدون"، بأنه إنسان فوضوي وغير منظم، فقد تمتع بهذه الصفة منذ أن كان طالبا في الكلية حيث كانت الحقائب « تترك مفتوحة دوما، والملابس مبعثرة منها، وعلى الجدار المقابل للباب علقا جزءا كبيرا من ملابسهما بغير ترتيب، حتى الستارة التي تتدلى من الشباك الوحيد قد أفلت قسم من الماسكات التي تقبض عليها، وسقط جزء كبير منها على الأرض »[2].

فمن خلال هذا المقطع السردي يتأكدالقارئ أنه أمام شخصية غير منظمة، ولعل هذا الأسلوب في الحياة يمتد ليشمل مظهره الخارجي يقول صلاح واصفا له: «ثم جلس قبالتي، وأوقف لسانه الذلق عن الدوران، كان لونه قد أدبس قليلا، وكأنه من سلالة إفريقية، ونبتت على جبينه العريض دملة كبيرة، وبدا منهوك القوى وهو يتطلع بعينيه الكابيتين(...) ثم نهض وأحكم شد حزامه، وأدخل فيه أطراف قميصه التي تهدلت، وخرجت من مكانها، ثم أعاد إطباق أزرار قميصه العلوية وأخفى زيقه العريض(...) وانحنى محسنا وضع جواربه التي تلف مطاطها، وهو يردد:

- المصعد معطل لذا تشوه مظهري.
- منذ متى تبحث عن الأناقة؟
- منذ أن ولدت »[3].

هكذا يصور الروائي شخصية "سعدون الصفار" بطريقة سلبية، تمضي أوقاتها بين الدراسة في الجامعة، وإقامة علاقات غير شرعية مع النساء وشرب الخمر، يقول عن

---

[1] الرواية، ص38.

[2] الرواية، ص66.

[3] الرواية، ص93.

نفسه: « أنا لا أحب هذه الفتاة بل أعشق جسدها فقط ! إنه جسد رهيب تصافحه نظراتي كل صباح، مرة بأكمله، وأخرى ساقا عارية خارجة من الغطاء، يالله ! كيف تنام ! كيف تتقلب في فراشها الصيفي؟

وهز صلاح رأسه قائلا:

– لقد عرفت لماذا لا تستيقظ إلا بعد أن ننزل كلنا من السطح أيها الخليع حتى النائمات على سطوح بيوتهن بأمان لم يسلمن منك؟ »[1].

وهنا يتجسد لنا تداخل ما هو واقعي بالأسطوري، إذ مثلت الممارسة الجنسية لدى الشخصية الأسطورية مكانة هامة، فقد كانت تشكل جزءا من الطقوس المقدسة، والكاتب عند رسمه لشخصية "سعدون" لم يغفل هذا الجانب، فقد أبرز لنا عبر صفحات الرواية مدى ميل "سعدون" إلى الجنس وولعه بالمرأة.

ومن ثم استطاع أن يقترب بهذه الشخصية –سعدون الصفار– من الشخصيات الأسطورية، فعلى الرغم من المشاكل التي كان يقع فيها بسبب علاقاته مع النساء إلا أنه يعيد الفعل يقول: « – هل كانت عروستك تستحق هذه المجازفة؟

فهب سعدون قائلا:

– ولماذا لا؟ على أي شيء أجازف إذا لم أفعل ذلك من أجل أنثى؟

وقال خليل:

– ولكن امرأة هذا نوعها لا تستحق كل هذه المتاعب

ودافع سعدون:

– تستحق أو لا تستحق، المهم أنني كنت بحاجة إليها وكفى »[2].

---

[1] الرواية، ص139.

[2] الرواية، ص71.

إن الفعل الجنسي بالنسبة " لسعدون الصفار"، هو نزعة لتوكيد الذات، إنه عملية تعويضية لشعور الاغتراب الذي عاناه، وبسبب انحراف الحياة عن مجراها الطبيعي، ليتحول في حاضر الشخصية إلى معركة إثبات وجود وتحقيق كينونة، وهذا بفعل تغييب الذات الإنسانية التي أصبحت تعيش على أوهام الماضي، ودنس الحاضر.

ولأن الأسطورة أداة للتعبير، عبر من خلالها الإنسان عن وجهة نظره حول حقيقة واقعية تحيط به، فإننا نجد أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " استطاع عن طريق استلهامه لها، عبر شخصية "سعدون الصفار" التي مزج فيها الواقعي بالأسطوري، أن يعبر عن الواقع المعيش، وعن الحقيقة بكل خلفياتها التي قد لا تحمل المتعة أو اللذة بقدر ما تحمل لنا الهول أو الرهبة، لأنها تكشف وتنزع الغطاء عن وجود حقيقي.

3. شخصية خليل الراضي:

إن ما يميز هذه الشخصية، هو عدم اهتمام الروائي بتقديم وصف خاص لمظهرها الخارجي، فالنص الروائي لم يبرز الصفات الفيزيولوجية الدالة على"خليل الراضي" وحضوره قائم على ما يقدمه من أقواله وأفعال في سبيل تحقيق غايته.

والوصف الوحيد الذي تقدمه الرواية له نجده يرتبط أكثر بالبعد النفسي أو الفكري للبطل يقول: « استند خليل الراضي إلى جدار النادي وأخذ يراقب ساحة الكلية، وقد تكدس فيها الطلبة المضربون عن الدوام. وكان يبدونكدا مستنزفا وهو يسبل يديه الطويلتين، ويرخي كتفيه، فيبدو عنقه أطول من قياسه المعتاد. وعلى الجدار علقت اللافتات الملونة حاملة عبارات التنديد والاستنكار لأعمال السلطة »[1].

فالملاحظ أن الكاتب، اهتم في تقديمه ل . "خليل الراضي"بإظهار الجانب النفسي والفكري (الداخلي)، أما الملامح الخارجية فقدم جزءا منها وترك للقارئ حرية تصورها، ولعلنا نجد في استعماله لهذا الأسلوب ميزتان؛ الأولى هي لفت انتباه القارئ وجعله

[1] الرواية، ص111.

ينجذب إلى هذا النوع من الشخصيات أما الميزة الثانية فهي أن يجعل من خليل الراضي رمزا للإنسان المتمرد/المثقف، الذي يسعى إلى النضال رافضا كل ظلم أو قمع.

وهنا يغدو "خليل الراضي" شبيها بأبطال الأساطير، في الثورة والتمرد، إذ نجده يلتقي مع بروميثيوس في صفة التحدي والصمود، فإذا كان بروميثيوس قد صمد رغم الألم والمعاناة، فإننا نجد الروائي قد استلهم هذه الجزئية يقول: « ما يعجبني في خليل الراضي تماسكه المستديم، عندما خرج من السجن لم يبد عليه أي تذمر أو انفعال. وقال يجب أن نقف بجانب الثورة حتى تمضي إلى تحقيق المزيد من الإنجازات.وقال أيضا يجب أن لا تسيرنا الأحقاد لأن هذا سيؤدي إلى تدمير البلد »[1].

لقد جعلت الرواية هذه الشخصية رمزا لكل إنسان لا يرضى بالذل والمهانة، ولا يقبل أن يعيش دون محاولة التغيير، وهنا نلمس تجلي آخر لصفات البطل الأسطوري الذي يسعى دائما إلى المغامرة بحثا عن الخلاص، التي وجدها خليل في السياسة فقط يقول: « لم أهيئ غير بضعة تخطيطات. أحس أن الرسم عبث لا طائل منه. وإن الأشياء كلها تتلاشى أمام السياسة، السياسة فقط ولا شيء غيرها »[2].

ظلت صورة "خليل الراضي" ثابتة من بداية الرواية إلى نهايتها بأفعالها التي تجنح إلى المطلق واللامعقول إلى الانتصار والتحرر، فقد مثل الوجود، والتماهي في الواقع المعيش، فكان حضوره قوي ومتميز في الأحداث يقول مخاطبا أصدقائه: « لقد تعلمت هذا في السياسة قبل أن أتعلمه في الحب، لأن السياسة بالنسبة لي حب أيضا، ولكنها حب أشمل وأهم. شاب متطلع يفتح عينيه في محلة مهملة، ترتع فيها الأمراض وتخلو من

---

[1] الرواية، ص42.

[2] الرواية، ص34.

الأصحاء، والصفرة والموت في وجوه أطفالها، فهل أخدع نفسي بحب امرأة ؟ ماذا أفعل إذن؟ (...) وجدت الخلاص في الحب الأكبر، في العمل السياسي »[1].

هكذا، يبدو سعي "خليل الراضي" إلى التَّغيير ذو هدف إنساني، نتيجة للواقع المؤلم الذي يعانيه كل شخص، لذا تطلع إلى التحرر من كل القيودوالحواجز بحثا عن الخلاص، ليلتقي في الهدف ببرومثيوس الذي سرق النار من أجل الإنسان.

وفي مقابل هذا يتعرض "خليل الراضي" هو الآخر للعقاب، وإن كان الروائي قد أحدث تغييرا في العقاب الذي ألحقته الآلهة ببرومثيوس عندما جعلته مقيدا إلى صخرة، فإن عقاب خليل كان الاعتقال يقول: « وتمتم حسين بأسى كلمات كان يود أن لا يقولها لصاحبه:

– خليل الراضي معتقل.

وتضعضع صوت صلاح الواثق من هول النبأ. وتساءل باختناق:

– ماذا قلت؟

– اعتقل بعد عودته إلى الكوت بأيام »[2].

ورغم العقاب يظل الإصرار على القيام بالفعل – النضال– وتكراره قائما، وهنا يتماهى خليل راضي مع سيزيف في تيمة تكرار الفعل يقول خليل مؤكدا على ضرورة المقاومة أي كانت الطريقة « لم يعد للمنشورات ولا لمذكرات الاحتجاج دور بعد. الوقت اليوم وقت مجابهة فقط، ويجب أن نحيل كل مدينة إلى ساحة قتال »[3].

---

[1] الرواية، ص162.

[2] الرواية، ص256.

[3] الرواية، ص209.

غير أن الروائي يحدث مطاوعة لهذا العنصر الأسطوري، فإذا كان تكرار الفعل عند سيزيف بدون أمل، فإننا نجده يتباين مع "خليل الراضي" ليصبح تكرار إصرار ووعي بكل العواقب والنتائج، يقول:

«– مازلت أرفع شعاري القديم السياسةوالسياسة فقط.

– ليست حالتي تدعو للحسد، ولكنها حالة ارتكنت إليها تدريجيا، وأنا على استعداد لتقبل كل المتاعب »[1].

وجملة القول،إن الروائي عَمِلَ في تقديمه لهذه الشخصية على مزج ما هو واقعي بما هو أسطوري وأعاد صياغته بما يخدم رؤيته الفكرية حيث تفارق العناصر الأسطورية المستلهمة في بعض الأحيان موقعها الأصلي، لتندمج مع طبيعة الشخصية الروائية بغية التعبير عن الهدف المنشود، فقد جعل الروائي من خليل الراضي صورة لشخصية المناضل، البطل الذي يحمل هموم ومتاعب إنسانية ووطنية، وقضايا مصيرية.

نخلص مما مضى، أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، حاول أن يظهر الوضع السائد والحقيقة المهيمنة التي فرضتها السلطة، ولأن الأديب ابن مجتمعه فإنه لا يمكن أن ينفصل عن هموم وتطلعات وآمال وآلام مجتمعه الذي ينتمي إليه، ولهذا تلازم الأدب والسياسة في علاقة جدلية.

انطلاقا من هذا، كانت الشخصيات في الرواية خادمة للفكرة الرئيسة إذ تنطلق في علاقاتها من نقطة قارة واحدة هي الموقف من الوضع الراهن للوطن، وتأخذ الشخصيات ملامحها من الدور الفاعل في الأحداث، إذ حاولت الثورة على النظام الحاكم، وإنهاء الظلم والجور، والكفاح في سبيل الدفاع عن الوطن، الأرض، الحرية، على الرغم من الاختلافات الموجودة بين كل شخصية.

[1] الرواية، ص286.

ومع هذا، سعى الكاتب إلى تصوير الوعي الجماعي والكفاح المشترك ضد السلطة، وهذا النوع يمثل البطولة الجماعية، كون الشخصيات تشترك جميعا في تحقيق الهدف الواحد.

هكذا، استحضر الروائي شخصيات الزمن البدائي الأول، حتى يُضْفِي على الرواية مسحة فنية جمالية خاصة، عن طريق إعادة توظيفه وتطويعه لتلك العناصر الأسطورية.

3-2- بناء الزمن:

إذا كانت الشخصية عنصرا هاما من عناصر بناء الرواية، لا يمكن الاستغناء عنه، فإن هذا العنصر لا يحقق قيمته ولا يثبت فاعليته إلا في إطار زماني محدد وضروري تقوم فيه الشخصيات بالأفعال والأحداث المنسوبة إليها من قِبَلِ الراوي.

انطلاقا من هذا، أُعتبِر الزمن أحد المكونات الأساسية والهامة في بناء الخطاب الروائي، إنه « عنصر أساسي في السرد الروائي، وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار »[1]، باعتباره يحدد طبيعة الرواية، ويرسم شكلها الفني إلى حد بعيد، فهو « الهيكل الذي ترتكز عليه، ويدخل في عمق تقنيتها وعليه تترتب عناصر التشويق والسببية والتتابع واختيار الأحداث »[2].

وتبعا لهذه المكانة التي تبوأها فقد تعددت مفاهيمه واختلفت تبعا لاختلاف الدارسين، الأمر الذي يؤكد على هلامية هذا المكون السردي. وقد تعرض الباحث "عبد المالك مرتاض" إلى هذه النقطة قائلا: « الزمن هذا الشبح، الوهمي المتخوف، الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها. فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا. فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا، ومقاما

---

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص121.

[2] محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص94.

وتضعانا، وصبا وشيخوخة، دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنا ثانية من الثواني »[1].

اعتمادا على هذا الفهم، تتأكد لنا أهمية الزمن كمكون سردي إلى جانب المكونات السردية الأخرى. إذ لا يمكن لأي نص أن يخلو من هذا العنصر الحساس.

من هنا كان لكل نص روائي زمنين، زمن القصة وزمن الخطاب إذ يعتبر هذا الأخير « بمعنى ما، زمنا خطيا، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد(...) وفي القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في نفس الوقت، بينما يجد الخطاب نفسه مضطرا إلى وضعها حدثا تلو الآخر »[2].

ومن ثمة كان للكاتب الحرية في توظيف الزمن في روايته بالطريقة التي يرضاها، والتي تفرضها طبيعة الرواية في حد ذاتها، ولهذا تعددت مفاهيم الزمن وتقسيماته.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن دراسة الزمن بمفاهيمه وتقسيماته المختلفة ليست الهدف المنشود من هذه الدراسة، وإنما نهدف إلى دراسة كل ما له علاقة بالزمن وقضاياه عبر رواية "الأنهار".

1 -تكسير التسلسل الزمني:

اتجه الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " في بنائه لرواية "الأنهار" – كما أشرنا سابقا– إلى تفكيك السير العادي للحبكة وجعلها لا تخضع للتسلسل المنطقي في سير الأحداث، فالقارئ للرواية يحتاج إلى إعادة القراءة حتى يتمكن من جمع الأحداث وصياغتها من جديد.

وهذا لأنها بُنِيَت على مجموعة من الفصول المُعَنونَة والمُرَقَمة، تبدأ من النهاية لتصل إلى البداية، فجاء البناء دائري، لم يتقيد فيه الكاتب بالزمن بمفهومه التتابعي، وإنما

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص171.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص115.

عمل على تكسيره، الأمر الذي يجعلنا نقول: إن الزمن في رواية "الأنهار" هو زمن أسطوري باعتبارها تتضمن المبدأ نفسه الذي نجده في النقد الأسطوري؛ ألا وهو مبدأ التكرار والدوران، إنه كما يرى محمد عجينة يقوم على استعادة الزمن الأول، إنه الزمن الدائري القابل للاسترجاع [1] والعودة إلى البداية عبر مختلف الطقوس.

وبالتالي، اعتبر الزمن الأسطوري « زمن البدايات والعود السرمدي، زمن المقدس والوحدة، زمن ليس يعترف بالحواجز »[2]، من هنا ينزاح الزمن في رواية "الأنهار" عن ما هو مألوف ليتداخل بالأسطوري، إذ وجد الروائي في الأسطورة، خير ما يعبر عن الماضي والحاضر والمستقبل، باعتبارها « تحدد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كله، في كل مكان وكل زمان »[3].

من هنا نقول، إن أسطورية الزمن في الرواية "الأنهار" تتجلى من خلال الوقوف عند المفارقات السردية التي يولدها النص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى التعرف على إيقاع السرد، ومن أجل الوصول إلى دراسة البناء الزمني، فإننا سنتبع طريقة "جيرار جنيت" من خلال المفردات التي حددها وهي: النظام أو الترتيب، والمدة أو الديمومة.

أ. الترتيب الزمني:

إن دراسة النظام الزمني لقصة ما، هو مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام ترتيب هذه الأحداث في الحكاية، وسنحاول أن نقف عند ترتيبها في رواية "الأنهار".

---

[1] ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، العربية للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ج2،ص194.

[2] المرجع نفسه، ص195.

[3] فاروق خورشيد، أديب أسطوري عند العرب، ص3.

الأحداث بين الزمن الطبيعي والزمن السردي :

ترتيب الأحداث في الزمن الطبيعي: تحتوي الرواية على ثمان وعشرين(28) فصل وقد جاءت الأحداث في زمنها الطبيعي المنطقي مرتبة كالآتي:

1. قدوم الطلبة إلى بغداد من أجل الدراسة.
2. صورة لعلاقة صلاح كامل مع هدى عباس.
3. حوار الأصدقاء حول أمور السياسة.
4. اتجاه الأصدقاء للخمر والنساء بحثا عن الملاذ.
5. إعلان هدى عن خطبتها من رجل آخر.
6. إضرابات الطلبة في الجامعة.
7. وصف للوضع السياسي والمظاهرات.
8. حوار صلاح مع ياسمين فوزي حول الفن.
9. موقف صلاح من خطبة هدى.
10. موقف الأصدقاء من الخمر والمرأة.
11. معاناة صلاح بسبب هدى.
12. فسخ هدى لخطوبتها وإقناع إسماعيل لصلاح بالرجوع لها.
13. نهاية الدراسة وعودة الطلبة إلى منازلهم.
14. مواصلة المظاهرات صلاح مع خليل ضد السلطة.
15. إعلان صلاح عن مشروع لوحته.
16. زيارة صلاح للمتحف تحضيرا لمشروعه.
17. وصف للأوضاع السياسية.
18. زيارة صلاح لبعقوبة لرؤية هدى.
19. قرار صلاح بقطع علاقته معها.

20. خلاف إسماعيل العماري مع صلاح بسبب الأوضاع.
21. زيارة سعدون الصفار لصلاح وحديثهم عن الأصدقاء.
22. ظهور زوجة صلاح وابنه في الأحداث.
23. إعلان سعدون عن خطبته.
24. صراع صلاح مع ملحمة جلجامش في محاولة لرسمها.
25. حديثه عن طريقة رسمه للوحة.
26. حضور صلاح لمعرض الفنانين ولقائه بخالدة عمر.
27. الانتهاء من رسم اللوحات.
28. وفاة إسماعيل العماري وزواج خليل من سامية.

ترتيب الأحداث في الزمن الروائي السردي:

هكذا جاء بناء الأحداث في الزمن الطبيعي متسلسلا بشكل متتابع منطقي، ولأنه « ليس من الضروري – من وجهة نظر البنائية– أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها » [1]، فإن ترتيب الأحداث في الزمن السردي جاء كما يلي:

-12-24-11-10-9-25-8-7-6-5-23-4-3-22-2-21-1-20

.28-19-18-17- 27-16-15-26-14-13

فالملاحظ من خلال ترتيب الأحداث في الزمن الطبيعي والسردي، هو اختلاف الزمنيين عن بعضهما، وهو ما يسمى "بالمُفارقة السردية" إذ أن « استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث /–حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية؛ لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع

[1] حميد لحميدي، بنية النص السردي، ص73.

أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية »[1].

اعتمادا على هذا الفهم، فإنَّ المفارقة في أي عمل سردي تتكون من مظهرين سرديين هما:

1. السرد الاستذكاري أوالاسترجاع (Analepsis): هو استرجاع « أحداث ماضية(...) سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، فالاسترجاع هو ذاكرة النص أومفكرة السرد »[2]، أما المظهر الثاني فيتمثل في:

2. السرد الإستشرافي أوالاستباق (Prolepsis): وهو حكي شيء قبل وقوعه إنه « مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام تصور حدثا مستقبليا سيأتي فيما بعد ».[3]

يمكن القول، إن كلا من الاسترجاع والاستباق يمثلان مظهري الحركة الأساسية للزمن، على اعتبار أن في الحالة الأولى يتم العودة إلى الخلف، أما في الحالة الثانية فيتم التوجه نحو المستقبل، إلاأن كلا المظهرين يشتركان في كونهما يُلَبِيَان حاجة الخطاب الروائي إلى الحركة، عبر خلخلة النظام الزمني للأحداث، وينزعان إلى نبذ التسلسل الخطي، وكسر الرتابة.[4]

والآن، سنحاول الوقوف عند تجلي هذا الزمن في البناء السردي:

ففي رواية "الأنهار" يمكن التمييز بين حركتين أساسيتين للزمن:

الحركة الأولى: تبدأ بعام 1971 وتمثل الحاضر وقد جاءت فصولها بعنوان "من أوراق صلاح كامل"، إذ بدأ الروائي بسرد طبيعي يصور حاضر " صلاح كامل "

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص119.

(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، اربد، عمان، ط1،2006م، ص167.

(3) المرجع نفسه، ص165.

(4) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص143.

وأصدقائه، لينتقل السرد إلى مسار آخر؛ يتمثل في عملية استرجاع للماضي، وهنا نلمس **الحركة الثانية:** التي تتعلق بالماضي وبالأجواء التي خلفتها نكسة حزيران 1967.

عمد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "إلى فوضى الترتيب في البناء السردي ومن ثم أهمل التسلسل المنطقي للزمن، فجاءت الرواية مبنية على التنقلات السريعة للزمن، فبينما يتابع القارئ الحاضر ينتقل السرد إلى الماضي، في تناوب مستمر.

تبدأ الرواية بالحديث عن حاضر "صلاح كامل"و"إسماعيل العماري"، والوضع الذي آلت إليه حياتهما بعد نكسة حزيران يقول صلاح: « إنه هو إسماعيل العماري بوجهه المتجهم إلى حد التحدي، وبطلعته المتشنجة نفسها. أكثر من عام مر عليه هنا، لم أره ولم أحادثه، غابت أخباره عني، واختفى عن أيامي وجهه الصديق ظننت أنه جاء بحثا عني، وإنه متلهف لرؤياي كما كان فيما مضى من أيام » [1]، ثم ينتقل في الفصل الثاني إلى الماضي ليصف أجواء الطلبة وحال الأوضاع واضطرابها يقول: « كانت بغداد تضمهم، طلبة جاؤوها من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم(...) وكان البلد يفور بالأحداث والتظاهرات، وعندما حدثت النكسة قال "سعدون الصفار":

-ثرثرة وخطب زعماء ليس إلا »[2].

فيسترجع الراوي ماضيا أصيلا كان له وقع وأثر في حياته، أراد من خلال هذا الاسترجاع استعادة تلك الأيام الجميلة هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية رغبة في معالجة آلام الحاضر والشفاء من الأمراض التي استفحلت فيه، بحثا عن خلاص الإنسان النهائي من كل معاناة، ولعل هذه الطريقة هي « الوسيلة التي رآهاالإنسان القديم فعالة من أجل

---

[1] الرواية، ص13.

[2] الرواية، ص29.

إلغاء تأثير الزمان، لأن الأمر في نهاية المطاف، يتعلق دائما بالعودة إلى الوراء »[1]، وهذا من أجل أن يجد المرء وجوده وأن يبدأ حياة جديدة كاملة غير منقوصة.

ثم يعود الزمن إلى الحاضر، ليروي"صلاح كامل" عن صداقته مع "سعدون الصفار"، وحديثه عن ذكريات الأصدقاء وحنينه إليهم يقول: « وبزغ علي سعدون الصفار، وأشرقت طلته الصديقة على عالمي المهموم، فانتفضت واقفا وخطوت إليه، ثم تلقفته في أحضاني »[2].

ومما تجدر الإشارة إليه،أن اعتماد الروائي هذه الطريقة لم يكن في البناء العام للرواية فقط، إذ نجد بعض الفصول التي عمد فيها إلى توظيف تقنية الاسترجاع، فبينما يصف "صلاح كامل" حالة الأسوالألم التي عاشها في "بيروت"، نجده يعود بالماضي ليسترجع ذكرياته مع "تريزا بتكوفا" يقول: « أقتنصت تريزا بتكوفا يدي بألفة وكأنها تعرف لمساتها منذ عصور، وأحسستها مليئة بالدنيا والشباب الذي يدفعني إلى قلب الأشياء وعنفوانها. وانزوينا في الشرفة المطلة على البحر الأسود حيث الساحل المزروع بالمظلات وذكريات الموج والرمال، أخذت تتأملني والبسمة لم تفارق شفتيها فبدت كقطة شامية جميلة تستكين هادئة بين يدي صاحبها، أو كفرحة شقراء تنطلق من ليل البحر»[3].

هكذا يتذكر "صلاح كامل" رحلته مع "تريزا بتكوفا"، وهنا تمنحنا هذه التقنية –الاسترجاع– لحظة تنوير في حياة هذه الشخصية ليقدمها في وصف أسطوري تتداخل فيه صفاتها مع الطبيعة.

أراد الروائي من خلال هذا الأسلوب، استرجاع لحظات الصفاء، بحثا عن ولادة جديدة، وانبعاث يتيح له أن يعيش حياة مغايرة تخلو من الأحزان، إذ أن العودة إلى الوراء

---

[1] ميرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة، ص105.

[2] الرواية، ص37.

[3] الرواية، ص22.

في الأساطير، كما يقول "ميرسيا إلياد" عادة ما تكون من أجل« ولادة جديدة »[1]، وهنا يمكنه الخروج من الزمان والولوج إلى عالم الخلود.

ومن المواضع التي أشار فيها الكاتب للمستقبل متطلعا إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية، منها قوله:

« – ولكن قل لي ماذا يعمل إسماعيل العماري

– إنه رسام في إحدى مجلات المقاومة، ووضعه محرج كما قلت لك حتى داخل المنظمة »[2]، فالمقطع السردي يلخص استشرافا مستقبليا، يشير إلى النشاط السياسي الذي يقوم به إسماعيل العماري، لتأتي الصفحات الموالية شارحة مفصلة لهذا النشاط.

كما نرصد هذا الاستباق حيث وضعه ممهدا للحديث عن "سعدون الصفار"، الذي سيجرى التفصيل في شخصيته لاحقا يقول: « ما أنا فقد أضعته في تدريس الرسم لأناس يعتقدون أن رسم الأشياء الحية حرام.

وهز يده بتهكم. وعدت أسأله:

– وبعد ؟

– وفوق هذا ليس هناك خمره ولا نساء. ولذلك وفرت أكثر من ألف دينار ألا يبدو علي الترف؟ »[3]، فالكاتب يذكر هذا المقطع في الفصل الثالث ثم بعد فصلين يبدأ في التفصيل وذكر صفات "سعدون الصفار" ومميزاته، فهذا النوع من الاستباق كان بمثابة توطئة، جعلت المتلقي في حالة من الانتظاروالاستعداد لمتابعة كل ما يتعلق بهذه الشخصية.

وجملة القول، إن الروائي باستعماله لهذه التقنية يهدف إلى تهيئة المتلقي للحوادث اللاحقة، وتشويقه لمتابعتها.

---

[1] ميرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة، ص101.

[2] الرواية، ص15.

[3] الرواية، ص40.

وبهذا، ينتقل الزمن الروائي بين الماضي والحاضر والمستقبل، لينزاح بذلك عن التتابع المنطقي المألوف، ليخلق جوا أسطوريا، يمتلئ بدلالات لا حدود لها، فاستعمال المفارقة الزمنية من شأنه إثراء«المظهر اللفظي للرواية بدلالات ومعان جديدة، تحفزها اللحظة الحاضرة بما تشتمل عليه من شخوص وأحداث وأمكنة أوتحفزه الحواس كالرائحة أو الصورة وربما اللون فتطلب بذلك الاستباقأو الاسترجاع »[1].

ب. الاستغراق الزمني:

الاستغراق الزمني أو المدة، وهو التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد، هذا ما جعل حميد لحمداني يرى أنه إذا كانت «دراسة مدة الأستغراق الزمني(La durée) وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني »[2]. ويمكن تتبع وملاحظة الإيقاع من خلال التقنيات الحكائية الآتية:

1. الخلاصة (Le Sommaire):

ويُقصَدُ بها «سرد أحداث ووقائع يُفتَرضُ أنها جرت في سنوات أو أشهر أوساعات، واختزالها في صفحات أوأسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل »[3]، إذ يمكن مع هذه التقنية « أن يقطع السارد مسافات شاسعة بأسطر قليلة تلخص فحوى هذه السنوات فيتحقق الملخص»[4].

وقد عمد الكاتب إلى هذه التقنية، حيث نجده يختصر أحداث تتعلق بشخصية "إسماعيل العماري" يقول:

---

(1) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص169.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص76.

(3) المرجع نفسه، ص76.

(4) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص175.

« – ولكن قل لي ماذا يعمل إسماعيل العماري؟

– إنه رسام في إحدى مجلات المقاومة. ووضعه محرج كما قلت لك حتى داخل المنظمة »[1]، إذ نجده هنا يلخص فترة زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ما هو مطلوب ويخدم مصلحة السرد، في حين يُبعِد التفصيل والتوضيح ويتركه مبثوثا في صفحات الرواية.

وفي مقطع آخر، يتحدث عن البلد، المظاهرات، الطلبة دون أن يفصل وإنما يترك الأحداث مبهمة، يقول: « كانت بغداد تضمهم طلبة جاؤوها من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم... وكان البلد يفور بالأحداث والتظاهرات »[2]، حيث يسقط أحداث زمنية، أو فترات هامة عن كيفية قدوم الطلبة للدراسة، وعن سبب اضطراب الأوضاع في البلاد، فيمر مرورا سريعا عن فترات زمنية قد تكون طويلة، وهذا رغبة منه في تسريع الزمن.

2. الحذف (L'Ellipse):

يعد من بين التقنيات الهامة في عملية تسريع السرد باعتباره « تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث »[3].

ومثاله من الرواية قوله: « كنت أظنه متشوقا إلي. متسائلا عن أخباري(...) ولكنه قابلني بهذا الوجه الأبكم، طرحت ظهري على الكرسي، وطلبت من نادل المقهى أن يحضر لي زجاجة بيرة، سكبتها في القدح، وبدأت أشربها بتمهل »[4]، فالحذف هنا تمبإسقاط فترة زمنية تمثلت في انتقاله من الحديث عن صديقه إسماعيل العماري إلى الحديث عن جلوسه في المقهى، حيث حذف المدة التي تنقل فيها و كيفية ذهابه، لعدم حاجة الحديث إليها، إذ لا تكاد تقدم شيئا للعمل الروائي.

---

(1) الرواية، ص15.

(2) الرواية، ص29.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

(4) الرواية، ص14.

ومن بين المواضع التي عمل الروائي فيها على تسريع السرد عن طريق "الحذف" قوله: « وأمضى صلاح فترة ما بعد الظهر نائما ممتلئا بالأمان البيتي الذي افتقده زمنا، وعندما بلغت الساعة السابعة مساءا قال سعدون: ليس لدينا مكان نستضيفك فيه غير نادي الموظفين »[1]، فهنا يحذف الفترة الزمنية التي قضاها حتى وصلت الساعة السابعة، فلا شك أن هناك أحداث لم يعلن عنها، وإنما ينتقل مباشرة إلى الحدث الرئيسي من السرد وهو حواره مع "سعدون الصفار" عند زيارته إلى "بعقوبة" لرؤية "هدى" وخطبتها.

كما تضعنا الرواية أمام نموذج آخر من "الحذف"، فبينما يسترجع "صلاح كامل" قصة "سعدون" ويروي مغامراته مع النساء ينتقل فجأة للحديث عن فكرة جديدة في قوله: « استقر خليل الراضي جوار صلاح عندما رآه يدخل الكلية ويأخذ له مكانا قصيا في حديقتها، وكان صوت المطارق وهي تدق اللافتات يعلو ممتزجا بضوضاء الطلبة وأحاديثهم الصباحية الصاخبة »[2].

فالروائي يتكلم عن أجواء الدراسة والجامعة دون تمهيد لذلك، فنراه يحذف أحداث لا تستحق الذكر، وينتقل مباشرة من زمن إلى آخر، مما يؤكد على رغبته في العناية بالأحداث الهامة دون الجزئية منها.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن استخدام الكاتب لتقنيتي "الخلاصة" و"الحذف" ساهم في عملية تسريع السرد من جهة، و وضع القارئ أمام هالة من الغموض من جهة ثانية، وهذا بسبب تلخيص الكاتب لمجموعة من الأحداث،وإضماره لبعضها، وهو ما يؤكد مرة أخرى الطابع الغامض والشمولي، وبالتالي الطابع الأسطوري للرواية، إذ أن « الأساطير كانت قد اتخذت لها ألوانا من الأصول التي تقوم عليها، ومنها الجنوح إلى الغموض في التعامل مع الزمن »[3].

---

(1) الرواية، ص263.

(2) الرواية، ص72.

(3) عبد المالك مرتاض، المثيولوجيا عند العرب، ص80.

3. المشهد (Scène):

من بين التقنيات التي تعمل على تبطئ السرد، ويقصد به « المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد »[1] حيث يعمل على نقل« تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية »[2].

وبالتالي، يساعد الكاتب على سرد الأحداث وعرضها في أدق تفاصيلها فيمنح القارئ فرصة الوُلُوج إلى عالم الرواية، ومعايشة أحداثها، فمن أهم وظائف هذه التقنية « كسر رتابة المنظّم للأحداث، فتتقلص سطوته وتقترب الشخوص من القراء دون وصاية سردية يمارسها الراوي على المروي له »[3].

وقد تعددت المقاطع الحوارية في الرواية، نصنفها كالآتي:

1) الحوار الخارجي (Dialogue):

يتطلب هذا النوع من الحوار «أكثر من طرف لإدارة حديث متبادل بينهما يظهر كل واحد موضوعه بجلاء وبلغته الخاصة»[4].

والملاحظ أنَّ للحوار حضورا بارزا في رواية "الأنهار"، حيث ساهم في صياغة الأحداث، وتوجيهها. ومن أمثلة هذا النوع تلك المشاهد التي نجدها في بداية الرواية، التي تحمل قيمة افتتاحية ويتجلى لنا في حوار "صلاح كامل" مع "إسماعيل العماري"، يقول:

« وابتزغت بسمة الرضى في وجه إسماعيل وهو يشكره، ثم همس له بصداقة:

– أتمنى لك السعادة من كل قلبي.

وحمل نظراته بعد ذلك، وأوقفها عند عذوق نخلة قد أبلحت حديثا، وتلألأ الذهب في منابت سعفها.

---

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص78.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص165.

[3] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص177.

[4] المرجع نفسه، ص178.

ثم سأله إسماعيل:

-وأنت ماذا ستفعل؟

فابتلع صلاح نصل هذا السؤال، وبقي متشبثا بالعذوق وهو يجيب:

-لا أدري.

واستشف إسماعيل المرارة من لهجته، فسأله:

-أهناك شيء؟

وردد صلاح على الفور:

-لا

إذن، لماذا هذه الكآبة؟

-أتجد حولي ما يدعوا إلى الفرح؟ »[1].

فيأتي هذا المشهد مشتملا على خاصية التفصيل، كما ساهم في عرض جانب من شخصية "صلاح كامل"، فمن خلال حواره مع "إسماعيل العماري" يظهر بأنه شخصية حائرة مترددة، تعاني الألم والكآبة، ليكشف لنا الروائي عن البعد الدرامي لهذه الشخصية، ولا غرابة في هذا ما دام «أي مشهد يسعى إلى التركيز الدرامي في المقام الأول »[2].

وهذا ما نجده في الحوار الذي جاء بين هدى وأمها يقول:« ولحقت بها أمها، فالتفتت إليها وهي تتساءل بجفاء:

-خير إن شاء الله ؟

فردت الأم:

-كل الخير.

وملأت كفيها بالماء وهي تشيح بوجهها عن أمها وتتمتم:

-إنني متعبة، فأرجوا أن تَكُفِي عن هذه المجاملات التي لم أعتدها منك.

---

[1] الرواية، ص150.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص167.

والتقطت الأم المنشفة وقدمتها لها قائلة:

-أنت كنز بيننا ولكننا لم نعرف قيمتك !

فصرخت كالملتاثة:

-وما الذي حدث حتى عرفت هذه القيمة ؟

ومدت يدها ملتقطة المنشفة بعصبية، واستخبث صوت الأم وهو ينطق:

-لقد تقدم إليك أحد أغنياء بعقوبة.

(...)

-وخطت هدى باتجاه غرفتها و هي تقول:

-على أية حال هذه مسألة لم أفكر فيها.

وهتفت الأم:

-ليس هناك من داع للتفكير ونحن أمام فرصة العمر »[1]

ففي هذا الحوار تبدو شخصية هدى ضائعة لا رأي لها أمام سلطة الأم، التي تنهي الحوار فارضة رأيها دون إحساس أو شعور، وهنا تبرز وظيفة المشهد في تقديم وجهة نظر حول الشخصية من خلال ما تقدمه من أفعال أو أقوال.

وتبرز هذه الوظيفة أيضا، في الحوار الذي يجرى بين أطراف عدة في مشهد واحد باعتباره « الفضاء الذي تعبر فيه هذه الشخوص عن أفكارها إزاء بعضها بعضا »[2]، أو إزاء قضايا معينة، ومثاله في الرواية قوله: « وتردد صوت سامية سعيد قائلا:

-كل المسائل مدبرة، والخطط موضوعة سلفا، ولكن من المؤلم أن النكسات تخلق في الغالب عشرات المرتدين اليائسين بين شبابنا.

وهز خليل الراضي رأسه موافقا على ما شخصته وأضاف :

-ليس هناك أبأس من إنسان جرح في آماله.

---

[1] الرواية، ص106.

[2] قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الملحمي جلجامش، ص143.

آنذاك دخلت هدى عباس إلى نادي الكلية وحيتهم، ثم أردفت متسائلة بمرح:

-تتحدثون بالسياسة، أليس كذلك ؟

وقال سعدون الصفار بهزء:

-وبماذا تريدينا أن نتحدث ؟

أجابت بنفس لهجتها :

-عن معرض جمعية الفنانين الأخير مثلا ؟

-ليذهبوا إلى الجحيم هم ومعرضهم »[1].

وعبر هذا المشهد ارتسمت ملامح الشخصيات، وتفاعلها مع الأحداث لاحتدام الصراع في الواقع، فيظهر لنا الطابع الفكري واضحا يعكس الصراع القائم بين المركز/ السلطة، والهامش/ الطلبة، والذي يبق مستمرا ويظهر في أكثر من حوار يجمع الشخصيات مع بعض.

هكذا، تنوعت الأنماط الحوارية في الرواية، فجمعت "صلاح كامل" مع أصدقائه مشاهد متنوعة بين السياسة والأدب والفن من جهة، والسخرية، والمرأة، والخمر من جهة أخرى.

ومن ثمة، استطاع الروائي أن يبرز علاقة الشخصيات مع بعضها البعض، فكان الحوار الوسيلة المناسبة للكشف عن وجهة نظر الأطراف المتحاورة، هذا ما يدفعنا للوقوف عند النوع الثاني من الحوار وهو الحوار الداخلي.

2) الحوار الداخلي (Monologue):

وهو الأسلوب المتبع من قبل الكاتب، لعرض الجانب النفسي للشخصية، وفيه تغيب الأطراف المشاركة في الحديث، لنجد طرفا واحدا يكون هو الباث والمستقبل في

[2] الرواية، ص32.

الوقت نفسه، فهو « خطاب غير مسموع وغير منطوق تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي »[1].

يعتمد هذا النوع على الغوص في أعماق النفس البشرية، لرصد ما يدور في داخلها، ومن أمثلة المنولوج في الرواية قوله:

« واحتدمت عيناه بالمقت وهو يواصل البوح مع نفسه: أنا أعرف أن الأشياء من حولي رُتِبت خطأ، وها أنا صريع هذا البؤس الفطري الذي لا يدعني أنعم بساعة هدوء، لقد عرفت الخطأ في ترتيب الأشياء منذ أن بدأت أعي ما حولي، كنا يوم ذاك مجموعة من الحفاة يلفظنا كل صباح زقاق عامر بالوحل و الوباء، يحمل كل منا قطعة خبز وحفنة من التمر الرخيص في كيس من الخيش المهلهل قاصدين مدرستنا، وجوهنا جافة والكدمات تملأ أجسادنا الضامرة »[2].

في هذا المقطع يكشف الروائي عن شخصية "صلاح كامل" عن عواطفه ورغباته، وذكرياته بما تحمله من آلام ومعاناة لم تنسى وبقيت عالقة في اللاوعي، فجاء هذاالحوار كصرخة مدوية في وجه الجميع، الواقع، السلطة، هدى، فكانت كلمات ذات دلالات رمزية، موحية تكشف عن الأوضاع الاجتماعية، السياسية والفكرية أيضا.

ويبلغ المنولوج توتره ويزداد، ليجعل "صلاح كامل" يخرج من صمته ويعبر عن مكبوتاته في جو واقعي / أسطوري، وهذا لأن موضوع الأساطير الخاص هو« تقديم تحويلة لمشاعر حقيقية ولكنها مكبوتة »[3]، حيث أخرجت الذات الإنسانية مكنوناتها وجسدتها من خلال الصوت الواحد، يقول: «وبعد أن هيأ كأسه تجرع حسوة منها ثم أطلق ضحكة مبتسرة مكظومة، تردد بعدها صوته الخفيض ليقارع الخيبة والحزن:

---

(1) نضال الشمالي،الرواية والتاريخ، ص179.

(1) الرواية، ص233.

(3) كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص245.

اشرب أيها القرد..

قرد السياسة والحب،

ثم تسلق أغصان شجرتك.

أستر عورتك.

امش على يديك كالبهلوان.

اندحر بلا ضجيج ولا دوي.

الكأس تتبعها أخرى...

والعيد يحلو للغربان.

تخبطي يا أقدامي العمياء.

سقط العرش.

ووضعوا التاج على رأس قرد.

لعبة مسلية أخرى.

أضيفت لمنهاج هذا السيرك »[1].

وهنا، تقترب لغة الحوار من الشعرية، التي تجذب القارئ وتجعله يقف عند كلماته التعبيرية ليدرك عبره مختلف الأبعاد السياسية منها، والنفسية، وهنا يسهم الحوار بلغته الشعرية في بلورة إحساس الاغتراب، والقهر.

وبالتالي يعتبر الحوار« تقنية إقناعية تبرز ما في داخل هذه الشخصية من خلجات ستسهم في تطوير الحدث »[2]

فنزوع الكاتب نحو المونولوج، وسيلة تتجلى من خلالها أحاسيسه، ذكرياته وماضيه، فمزج ما هو ذاتي بما هو وطني، في صورة شعرية مميزة جمعت بين الواقعي

---

[1] الرواية، ص272.

[2] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص179.

والرمزي بلغة ساخرة، لينقل القارئ من قضية ذاتية خاصة، إلى قضية اجتماعية سياسية عامة، في جو مأساوي ليعمق فينا شعور الحزن والأسى على الواقع المزري الذي عاشه الإنسان/ المثقف – خاصة–، جراء نكسة حزيران 1967، التي كانت صدمة كبيرة للمجتمع العربي، وهنا يتجلى الجانب الأسطوري، باعتبار أن الأساطير لا تحاكي موضوعا خاصا وإنما مواضيعها إنسانية خالدة.

4. الوقفة الوصفية (Pause):

من التقنيات التي تعمل على تبطئ وتيرة السرد، وهي « توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها »[1] وبالتالي يكون أمام السارد المجال لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية، ويمكنه من وصف الأماكن والشخصيات بإسهاب.

وظف الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " الوقفات الوصفية في بعض المواقف التي يضعنا فيها أمام شخصياته، بكل ما يحيط بها، إذ يتنوع الوصف بتنوع المشاهد التي عُنِيَ الكاتب بتقديمها، ورسم خطوطها لجذب القارئ؛ وهذا لأن « الاستطراد في الوصف واللجوء إلى الجزيئات التفسيرية أو التبريرية من شأنه شد الانتباه إلى هذه الشخصية أو تلك، إلى هذا المشهد أو ذاك »[2].

وقد لجأ الروائي – كما أشرنا سابقا – إلى تقديم استراحات وصفية لكل شخصية من شخصيات الرواية، – وإن تباينت فيما بينها بين مكثر لهذه ومقل لتلك –ومن أمثلة هذا النوع قوله واصفا "عبد الحميد الفلوجي ": « وبدأ عبد الحميد بمراقبة الحضور، واستعراض الموائد، وهو يعض بانفعال على أطراف شاربيه الأشقرين، وعندما أطرق بان

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص76.

[2] قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الملحمي جلجامش، ص84.

جبينه عريضا، وهو يلتمع في وجهه الأبيض الشاحب، ثم رفع إلى صاحبه عينين جاحظتين تأمله فيهما برهة »[1].

ومن المفيد أن نقول، إن الروائي لم يقتصر في وصفه للشخصيات فقط، وإنما يتعداها إلى وصف الأماكن والأحداث، كما نجده في بعض الاستراحات يظهر براعة فنية وقدرة عالية على الوصف بلغة شعرية متميزة، فوصف النخلة، البحر، الليل يقول:

« طرحت رأسي على مسند الكرسي وأغمضت عيني برهة، ومرت طقوس الليل كلها، وعبر الراقصون والسكارى إلى الشطآن المظلمة، وغابوا هناك، وكنت بعيدا جدا، لا أراهم، ولم تلوح لي يد بالقدوم غير مظلات البحر المغروسة في الرمل، وهي تتمايل مع رياح الليل كعشرات السفن الشراعية المبحرة بعيدا »[2].

وفي مثال آخر نجده يوقف الزمن ليتولى وصف "هدى عباس "و"صلاح كامل " بلغة شعرية يقول: « وبعد أن أطلقت قرارها، حملت عينيها إلى وجهه، وسفح خضرة عينيه بساطا من الود والأمل أمامها حتى تهرول بكل طاقتها نحو رياض الفرح التي حلمت بها دوما »[3].

وبهذا، كان للوقفة الوصفية أهمية بالغة في البناء الزمني للرواية، فكانت مكملة لصورة الشخصية من ناحية، ومن ناحية أخرى قدمت طاقة تزيينية إيمائية جعلت القارئ يقترب من أحداث الرواية ويتشوق لمتابعتها.

وجملة القول،إن الزمن في رواية " الأنهار"، زمن أسطوري تمازج فيه الواقع بالأسطورة، وانصهر فيه الماضي المؤلم بالحاضر النازف، ولكنها في كل هذا تتطلع إلى كسر هذا الجمود، والانتقالإلى اللحظة الأخرى لحظة المستقبل، وهنا يتجلى لنا ما هو

---

[3] الرواية، ص86.

[1] الرواية، ص180.

[3] الرواية، ص214.

أسطوري، إذ في الأسطورة تَغِيبُ كل الحدود الفاصلة « بين الحاضروالماضي والمستقبل »[1].

لقد حاول الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " أن يرسم صورة لواقعه دون خط زمني صاعد، وإنما عمل على تكسيره لذا فكك الواقع الخارجي ومشكلاته ومعطياته والعالم من حوله، إلى وحدات صغيرة، معيدا جمع هذه المتشظيات ليعيد بناء نسيجها من جديد، بالصورة التي ارتآها، ووفق رؤيته المحلقة خلف أجواء أسطورية، ليمنح بذلك روايته شكلا مميزا وزمنا خاصا، ومعنى متخيلا، فكانت الأسطورة هي الخلفية التي اتكأ عليها لإقامة بنائه الفني بهذا الأسلوب.

وإذا كان الزمن في رواية "الأنهار" متغير، حركي دائري فإن هذا يحيلنا إلى النص الأصل – أسطورة جلجامش– التي حاولت أن تعبر عن العالم المتغير، عالم الأشياء المحسوسة، فالزمن بطبيعته يرتبط ارتباطا جدليا بالتغير إذ أنه وثيق الصلة بالحركة ولا يمكن أن يوجد دونهما.

كما وظف الكاتب الأسلوب ذاته الذي نجده في أسطورة "جلجامش" في بناء الزمن إذ تراوح بين البطء والسرعة، فاشتمل كلا النصين على مختلف التقنيات الزمنية، حيث تضمن النص الأصل تقنيتي "الخلاصة"، و "الحذف" اللتين وضعتا القارئ أمام تساؤلات عن طبيعة الأحداث الغائبة.

كما اشتمل على تقنيتي الاستراحة والمشهد بنوعيه الخارجي– حوارات جلجامش المتعددة مع أمه، أنكيدو، سيدوري، أوتنابشتيم – وكذا الحوار الداخليويتجلى في مناجاة جلجامش عند وفاة صديقه أنكيدو، وصراعه مع ذاته.

وبهذا يتقاطع النصان في كثير من المواضع، فإذا كانت أسطورة جلجامش قد صورت الصراع بين الوجود/ العدم، البقاء/ الفناء، فإن رواية " الأنهار"، قد اتجهت

---

[3] ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ص5.

لتصوير الصراع بين الكبت/ التعبير، السلطة/ الشعب،الحرية/ القهر، ولهذا تميزت الأحداث في النصين بالتدفق بسبب حركة التغيير.

وبعد تعرضنا لأهمية الزمن في بناء الرواية، فإننا ننتقل لدراسة المكان باعتباره يحمل الأهمية ذاتها، إذ لا يمكن أن نتصور شخصيات إلا في إطار مكاني معين يتجسد من خلاله وجودها.

3-3- بناء المكان:

لا تتحدد قيمة الرواية إلا إذا وجدت ضمن مكان تجري فيه وقائعهاوأحداثها، وتتحرك فيه شخصياتها، ومن هنا سجل المكان وجوده وفرض ضرورة باعتباره عنصرا فعالا في البناء السردي.

ويأتي اهتمام الروائي بالمكان لكونه «المجال الذي تجري فيه أحداث القصة، ولا بد للحدث من إطار يشكله ويحدد أبعاده، ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثا قابلا للوقوع »[1].

وبالتالي، فإن وجوده في الرواية لا يشكل عنصرا زائدا، أو جماليا فقط، « بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله »[2]، باعتباره يتضمن معاني عديدة، فبواسطته تنعكس صورةالشخصيات وتتكشف أبعادها.

اعتمادا على هذا المعنى، فإن « المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية» [3] إذ يتحول إلى أداة للتعبير، تحمل كثيرا من الإيحاءات والشحنات عن شخصيات الرواية وأحداثها، مما يدفع القارئ إلى إنماء طاقته الإبداعية لتأويل مختلف أبعاد المكان الدلالية.

---

[1] جيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق، دط، 2001م، ص7.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

[3] حميد لحميدان، بنية النص السردي، ص70.

وهذا يعني، أن وظيفته لا تتوقف عند الدور التزييني فحسب، إنما يتداخل مع العناصر الأخرى بهدف تشكيل المعنى الروائي « حيث يصبح عنصرا لا يمكن فصله عن باقي مكونات العمل، ويتحول بذلك قدرة فاعلة، تؤثر وتتأثر، وتضيف وتخلق »[1].

ومن ثمة، فإن أهميته لا تتحدد بوصفه عنصرا منفردا، وإنما من خلال العلاقة التي يقيمها مع المكونات الأخرى، وبذلك يمكننا « النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي »[2].

إذن، يُساهِم المكان بحضوره الفني المميز في العمل الروائي، وبما يحمله من أبعاد سياسية، تاريخية، واجتماعية نفسية في خلق المعنى والدلالة، ورسم شخصيات الرواية وأبعادها المختلفة، وإبراز الرؤية المعبرة عن موقف صاحبها من الكون والحياة والإنسان.

تأسيسا لهذا يمكننا القول،إن قيمته–أي المكان– تزداد أهمية بمدى قدرة الروائي نفسه على خلقه وتصويره، وصياغته بالطريقة التي يرتضيها من جهة،والتي تؤكد دوره الفعال، من جهة ثانية، ومن ثمة كان للكاتب الحرية التامة في خلق المكان، بحسب طبيعة الرواية.

وفي محاولتنا لدراسة تشكيل المكان في رواية "الأنهار"، فإن أول ما نلاحظه، أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " لم يمنح للمكان وصفا دقيقا، ولا تصويرا واضحا فكان هذا من بين الأسباب التي منحته بعدا أسطوريا هذا من ناحية، كما أكسبته الشخصيات الحاضرة بعدا أسطوريا، من خلال حركتها فيه، وتفاعلها من ناحية أخرى.

ووفقا لهذا، فإن المكان يخرج من العادي المألوف إلى المكان الأسطوري، ولأن الروائي لم يقدم وصفا محددا – كما أشرنا سابقا – للمكان، وإنما جعله هُلامِياً مُتعدِدا ليُوحي بعدم القدرة على الاستقرار وكذا بانعدام الثبات والدوام، وهذا ما يجعله مكانا

---

[1] آمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل، ص46.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

أسطوريا باعتباره « ليس متجانسا، فيه انقطاعات وفجوات، فيه أجزاء تختلف اختلافا نوعيا عن الأجزاء الأخرى »[1].

ففي أثناء عرض الكاتب لأحداث الرواية نجده ينتقل من مكان لآخر محدثا انقطاعات، فبينما يقدم وصفا لمدينة بغداد نجده ينتقل إلى وصف الكلية، ثم إلى وصف الشوارع، الأمر الذي يجعلنا نقول إن الأماكن مرتبطة بالأحداث والشخصيات حيث يعمل كل واحد منها على توضيح الآخر.

من هنا، وُجِدَت أماكن يتجسد من خلالها الصراع والنزاعات ومختلف الأحداث، وأخرى تجسد لنا أبعاد الشخصيات المختلفة، وهي في مجملها مُوَزَعة بين أماكن مفتوحة كمدينة بغداد، النهر، ومغلقة كالقرية.

ولأن المكان الأسطوري، يحمل دلالة خاصة وحياة أسطورية، فإنه يأتي « مقسم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد والنحس والشقاءوالنعيم »[2]، وغيرها من الدلالات المختلفة التي تتحقق بفعل العلاقات والترابطات التي تحدث فيه.

1 -المدينة / المكان الجحيم:

تعد مدينة "بغداد" البؤرة المكانية التي تدور فيها معظم أحداث الرواية، وقد حظيت هذه المدينة باهتمام خاص من قبل الروائيين، باعتبارها مظهرا حضاريا متميزا هذا من ناحية، كما حفظت لها أهميتها التاريخية، والثقافية، وكذا الجغرافية مكانتها الخاصة من ناحية أخرى.

و"بغداد" كما وصفتها رواية "الأنهار"، مدينة التناقض، إنها مكان الألم والوجع، تمثل مقر السلطة الحاكمة، وفيها تنتشر تلك القيم السلبية، التي عاشتها الشخصيات من

---

[1] ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي(رمزية الطقس والأسطورة)، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشروالتوزيع، دمشق، ط1، 1987م، ص23.

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص 182.

ظلم، قهر، وممارسة الجنس، كما ارتبط حضور هذا الاسم – بغداد– بنكسة حزيران ووصف لأجوائها.

هكذا، مثلت "بغداد" بالنسبة للطلبة محطة تحول لحياتهم من حياة النقاء والصفاء، والأحلام إلى حياة المظاهرات والإضرابات والخوف « كانت بغداد تضمهم، طلبة جاؤوها من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم. وفي رؤوسهم أحلام كبيرة عن الضوء والمجد. وكان البلد يفور بالأحداث والتظاهرات »[1].

من هنا، تقلص شعور الاطمئنان والراحة، عند "صلاح كامل" وزملائه، واتسع إحساس الخوف، فقد قتلت المدينة في نفسهم صورة البراءة، والطهر في الوقت الذي كانوا يطمحون أن تتحقق فيها كل أحلامهم وطموحاتهم، إلا أنها كانت بخيلة لا تجود، كما تجود القرى سخاء، و نقاء، بمائها وهوائها.

إذن، قدم الروائي المدينة في صورتها القاسية، التي تدين كل ما حولها، لا تنقصها القسوة الشديدة، إذ لا تكاد تبدي تعاطفا مع أية شخصية من شخصيات الرواية، كما لو أنها نوع من الفوضى البدائية، التي تثير الدهشة حينا و الألم والحيرة حينا آخر، فتدفع الإنسان إلى شعور الوحدة « بقي صلاح في بغداد وحيدا، وليس له ملاذ فيها غير إسماعيل العماري برصانته المتشنجة، وعبد الحميد الفلوجي بسخطه العاتي »[2].

ليتأكد البعد الأسطوري للمكان – المدينة– باعتباره يمثل هيمنة مطلقة، إنه عالم الآلهة / السلطة التي كل ما في الأرض هو صدى لها تريد إخضاعه وتقييده، من هنا ينبع إحساس الخوف والرعب في جو بغداد، الذي تم تصويره في جو كابوسي صعب ومظلم.

وفي محاولته لتصوير هذا الجو، يتجه الروائي إلى أنسنة الأشياء ونسبة أفعال إنسانية إلى المدينة، فتغدو مثل الوحوش الأسطورية « تاريخ عريض من الحزن والفرح،

---

[1] الرواية، ص29.

[2] الرواية، ص225.

من التصفيق والنداء. ثم ها هو كل شيء ينحسر مخلفا المرض، والاستنجاد. بغداد مرعبة، مطوقة بالصمت الفائر بمليون حكاية. والمقاهي والدروب والمحلات العامة الأخرى مزروعة بالمخبرين السريين الذين ينقلون بتقاريرهم مسيرة الاحتجاج التي يشهرها الناس »[1].

فالمدينة هنا كفضاء تخييلي هي انعكاس لأوضاع مضطربة قلقة ومتغيرة، مدينة لا يبدو جمالها إلا في بعض المواقف، فقد أراد الروائي من خلال وصفه تعميق المعاناة عند الشخصيات هذا من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد على الجانب الأسطوري للمدينة، باعتبار أن المكان الأسطوري هو مكان « جميل ولكنه محفوف بالمخاطر »[2].

من هنا، يَنبَعثُ إحساس الرفض للمدينة والرغبة في الابتعاد، يقول: « سأسافر غدا إلى أهلي. لا أريد بغداد، ولا الوظيفة، ولا كل شيء» [3]، وما هذا الرفض إلا رفض للواقع السياسي الذي اتسم بالتأزم إنه رفض للسلطة / الحاكم الذي يجسد معاني الظلم و الاضطهاد.

ومن الأماكن التي وردت في الرواية مدينة "بيروت"، ولأن الروائي لم يحدث فصلا أو اختلافا في وصفه لها عن مدينة "بغداد"، فإن القارئ لا يشعر بهما إلا مكانا واحدا من حيث طريقة حياة الشخصيات وحواراتهم المختلفة.

إن ما يؤكد على الطابع الأسطوري لمدينة "بيروت" هو سمة التناقض والتضاد التي تمتعت بها، إذ تعتبر « أجلى علامات التشكيل الأسطوري »[4]، وتتجلى لنا هذه السمة من خلال علاقة الشخصيات بالمكان في حد ذاته، فقد مثلت "بيروت" بالنسبة ل . "صلاح كامل" مكان للحزن والاغتراب، يدفعه للإحساس بالأسى والرثاء، يقول: «انتكست

---

[1] الرواية، ص232.

[2] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص94.

[3] الرواية، ص278.

[4] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 221.

في داخلي تلك الفرحة التي عدت بها من صوفيا أمام فداحة التلوث الذي نقعت فيه رؤوس بعض صحبي المهاجرين إلى بيروت. ولم يفلحوا في أن يتماسكوا في الغربة ويستعيدوا كياناتهم التي اهتزت طويلا ولم تستقر في موضع »[1].

إن هذا الإحساس النفسي يرتبط أساسا من عدم القدرة على التكيف مع المكان والتفاعل معه، ومن ثم جاء وصف الكاتب له مصبوغا بحالته الشعورية يقول: « ثلاثة أيام فقط ملأتني بالأسى والرثاء. إذ أحسستهم موجودين في كل مكان من بيروت.. شوارعها.. ومقاهيها.. صحفها وبحرها.. يوزعون التهم والإدانات. ولم أنعم بالصفاء القليل إلا مع عامر الموسوي الذي يشكل نموذجا مغايرا لهم »[2].

من هنا يكتسب المكان – بيروت– ذلك البعد النفسي، والاجتماعي باعتباره « يعود على الحدث بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به وبجملة من الشحنات العاطفية التي تصاحبه »[3]، فقد مثلت "بيروت" لسعدون الصفار مكانا للمتعة والشرب فقط يقول: « جئت عن طريق بيروت، مكثت فيها يومين، ولكنني لم أتذكر شيئا منها، لأنني كنت ثملا، وركبت الطائرة ثملا أيضا »[4].

وإذا كانت "بيروت" بما حملته من دلالات هي المكان السلبي في نظر "صلاح كامل" و "سعدون الصفار"، فإننا نجدها المكان الايجابي، في نظر "إسماعيل العماري" الذي وجد فيها الملاذ والخلاص من الخوف والألم، والعقاب، من الآلهة/السلطة الحاكمة والقامعة لكل حرية فكانت المكان الذي عبر فيه عن حرية التعبير، وحرية الاختيار التي قادته إلى اختيار الاستشهاد كأحسن حل « – ولكنه مات بشجاعة؟

واغتنى صوت خليل الراضي بنبرة ألم وهو يجيب:

---

(1) الرواية، ص18.

(2) الرواية، ص18.

(3) حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص7.

(4) الرواية، ص40.

– لم تكن نهايته مفاجئة لي، بل هي متوقعة جدا »[1].

إذن، عكست المدينة ذلك البعد الأسطوري، حيث مثلت مصدر السلطة والقرار، ومكان الصراع والتناقض، شبيهة في ذلك بمدينة أوروك، التي عرفت صراعا بين الشعب و"جلجامش" من جهة، وبين "جلجامش" والآلهة من جهة أخرى. وتبعا لهذا شملت "المدينة" مختلف القيم الجمالية فهي الصانعة لحدود الحرية والكاشفة لتلك الصراعات بين مختلف الأطراف، التي شكلت أنهارا في مجرى الواقع العراقي.

2 -النهر/المكان المقدس:

انطلاقا من هذا الوضع الذي يسوده الاضطراب، والزيف والتشويه كان على شخصيات الرواية البحث عن البديل، ومحاولة محو هذا الواقع والعودة إلى المنطلق أين تكون الفرصة متاحة لميلاد جديد يمتلئ بالصفاء والنقاء.

يلجأ الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" إلى توظيف لفظ "النهر"، واستخدامه في أغلب رواياته، وقد جاء في رواية "الأنهار" فضاء منفتح على جملة من القيم، إذ يمثل صلة رابطة بين شخصية صلاح كامل وهدى عباس، إنه ملتقى الأحبة والأصدقاء والأهل.

وبالتالي، كان المكان الذي اختارته الشخصيات متنفسا لها وملاذا يمكنها أن تأوي إليه، بحثا عن التَّطهير، من هنا اكتسب "النهر" طابعا أسطوريا مقدسا، إذ « لكي يتقدس المكان، لا يحتاج الأمر في أغلب الأحوال إلى تجل إلهي أو ظهور قدسي بالمعنى الدقيق للكلمة تكفي آية أو علامة من أي نوع حتى تدل على قدسيته »[2].

من هنا، كان المقدس هو الذي يمتلك قوة تقيم في ماهية الشيء نفسه أو في صوره، ومن ثمة تتكشف قدسية النهر باعتبار أن وجوده في حد ذاته هو تجل قدسي.

---

[1] الرواية، ص290.

[2] ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ص28.

إن ما يكشف على قدسية هذا المكان وطابعه الأسطوري هو الماء باعتباره « مهبط عرش جميع الآلهة »[1]، إنَّه رمز للحياة، والخصب حيث الطبيعة المقدسة، التي وجدت فيها شخصيات رواية "الأنهار" مكانا للتطهير.

اعتمادا على هذا الفهم، تمتع "النهر" بمكانة خاصة عند الشعوب القديمة فكان رمزا للآلهة، ومقاما للتقديس وتقديم القرابين، حتى لا يغدر بهم، ولباركهم، كما كان للنساء طقوس خاصة عندما يأخذ "النهر" أبناءهن، إذ يحضرن طوافات صغيرة من الفلين يغرسن فيها الشموع ويشعلنها ومن المكان الذي اختفى فيه أبناؤهن يتركنها تجري مع مجرى الماء.

تأسيسا لما سبق، منح الروائي "النهر" أبعادا أسطورية، فكان مكان العبادة يقول: « أنا أعبد النهر، إنه صديقي القديم، أعبده في الليل بصورة خاصة عندما تتلألأ النجوم وأنوار المصابيح على صفحته فأتلو أمامه صلاتي »[2].

إنه المكان الذي اختارته الشخصيات لتهرب إليه، فكان شبيها بالأماكن المقدسة التي يتخفف عنها من أوحال الواقع وآلامه، ليبعث في الإنسان إحساسا بالراحة والتأمل في جو ثري، وعميق بمختلف الدلالات والأفكار يقول: « – كم أعشق هذا المكان، لقد رسمت له عشرات التخطيطات، سأريك إياها غدا.

وأردفت وهي تبتسم من قلبها وتستنشق الهواء بعمق:

– ولكن روعة هذا الشاطئ تحتاج لشاعر لا لرسام، ولو كنت شاعرة لكتبت قصيدة توضع مع معلقات العرب.ثم انفجرت ضاحكة، و وجد صلاح نفسه يضحك معها وهو يتأمل حادور الماء الذي يحبحب أمامه. وأصاخ السمع إلى أحاديث الصيادين التي

---

[1] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص601.

[2] الرواية، ص54.

تنزلق على سطح الماء من الجهة الأخرى وأحس أن هذا الهدوء كالترياق لقلبه المصطلي بألف عذاب »[1].

هكذا وصف الكاتب "النهر" في صورة جمالية تبعث شعور الراحة والحميمية، ليقترب من الأسطوري بحثا عن الملاذ، ولأن الماء بموتيفاته المختلفة يؤدي « الدور الجوهري الأول في مجمل أساطير وفولكلور بلداننا العربية »[2]، فإننا نجد الروائي يذهب إلى توظيف مكان آخر، يقول في وصفه "للبحر": « هذه العذرية التي تمنحها الشواطئ والرمال للقلب المثقل ما أروعها! وما أعظم هذا الإحساس المتعملق أمام الهدير الأسطوري الذي تحمله أمواج البحر الأسود الثائرة وهي تصفع وجه الشاطئ المستكين. كنت أشق الملء كأنني سهم يمرق رشيقا مسددا بإحكام نحو هدفه. وكلما أتتني موجة رفعت جسدي إلى أعلى في قفزة منتشية. ثم حطتني خفيفا وحنونا بعذرية الولادة الأولى يا لها من فرحة أخاف من أن تندثر و تتلاشى »[3].

وهنا تقدم الرواية وصفا رائعا للبحر، تمتزج فيه الحالة النفسية والذهنية للشخصية، حيث يندمج المكان مع ما هو شعري لينفتح على الأسطوري، من خلال تجاوز المغلق و المحدود إلى ما هو مفتوح، إلى دلالات لا حدود لها تشع بعذرية الولادة الأولى نقاءا وصفاءا وطهرا.

وجملة القول، إن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " استحضر لفظة النهر –وكذا البحر– انطلاقا من علاقته بالطبيعة، وبالتالي ارتباطه بالبداية الأولى ومرحلة الولادة، وهذا رغبة في البحث عن حياة جديدة تمتلئ بالحركة والنشاط شبيهة بحركة مياه الأنهار، ليعبر بهذا عن القوة والحرية المنشودة.

---

[1] الرواية، ص55.

[2] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص 601.

[3] الرواية، ص19.

3 -القرية/المكان الفردوس:

لا شك أن للمكان الأول –الأصل– أهمية خاصة في حياة الإنسان إذ يفخر في ذاكرته بمعان خاصة، وذكريات ورؤى وتطلعات مسكونة في باطنه، قابعة في اللاوعي منذ نشأته الأولى على الأرض الأم.

ولأن شخصيات رواية "الأنهار" تعاني الاغتراب من جهة، وجحيم المدينة من جهة ثانية، فقد بدت لهم القرية، المكان المرغوب، الذي غادروه بحثا عن الأحلام وتحقيق الطموحات، ولكنهم اصطدموا بواقع مؤلم تسوده الانقسامات، والاختلافات وتتعدد فيه الأحزاب فما كان منهم في ظل هذه الأوضاع إلا أن رغبوا في العودة إلى الأصل.

هكذا مثلت "القرية" الفردوس، الأرض التي يتمتع فيها "صلاح كامل" و أصدقاؤه بحرية كاملة، بالأمن والطمأنينة، بعيدا عن تأثير المثيرات الخارجية والحدود التي تفرضها المدينة/السلطة. لتكون "القرية" مدعاة للتوازن النفسي، وهذا بما تمنحه للإنسان من شعور بالتواصل والاستمرار، حيث يطلق العنان لمخيلته لتستحضر الذكريات وتصنع الصور ذات الطابع الأسطوري يقول: « إنها قريبة من بغداد، ولا يستغرق الوصول إليها غير ساعتين، ولكنه مع ذلك لم يزرها منذ أربعة شهور. ومثل في ذاكرته وجه أمه وإخوته الصغار. وعربد صوت خرير المياه في السدة الكبيرة الذي اعتاده سكان المدينة وهو ينسكب من فوهاتها الواسعة كجزء من اللحن الليلي الذي تنام على هدهداته عيون سكان المدينة »[1].

فإذا ما لاحظنا المقطع السردي يتضح أن "القرية" هي المكان الذي ينعم فيه أبطال الرواية بالراحة، إذ يتجسد فيها كل معاني الجمال، والخصوبة، حيث رائحة الخضرة والأرض التي تعيد الإنسان إلى لحظات الطفولة والأحلام.

---

[1] الرواية، ص152.

من هنا كانت "القرية" هي المكان الأسطوري المرغوب، إذا ما اعتبرنا أن المكان الأسطوري كما يرى "ميرسيا إلياد" هو ينبوع للحياة وللخصوبة [1]. لهذا جسدت المكان الأليف، الذي تشعر الشخصية اتجاهه بجاذبية قوية ورغبة ملحة، يدفعها إليه واقعها السياسي القاسي، وأوضاعها المضطربة.

تتجلى أسطورة المكان من خلال ذلك الوصف الذي تقدمه الرواية "للقرية" باعتبارها مكان السعادة والأمن، فلا ألم فيها ولا تعب، فهي المانحة للاستقرار، حيث يحيل هذا الوصف إلى أرض "دلمون" الأرض التي تستحضرها أسطورة جلجامش، كمكان للطهر حيث الفرح المستمر.

هكذا جسدت "القرية" بالنسبة للشخصيات المكان الذي تجتمع فيه طائفة من المعاني المتصلة بالسعادة والبساطة والحرية والتناسق مع الطبيعة فكانت مكان الانبعاث والولادة من جديد يقول: « أريد أن أمتلئ بدم جديد، وأستعيد حياتي التي كادت أن تضيع »[2].

ومن المفيد أن نقول،إن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " عمد في محاولته لأسطرة المكان إلى إحداث مطاوعة، فإذا كانت المدينة في الأسطورة الأصل تمثل « بالنسبة للإنسان فضاء مقدسا تتمكن الآلهة عبرة من الاتصال بالمقربين إليها »[3]، فإننا نجد المدينة باعتبارها مركزا للأحداث في رواية " الأنهار" تمثل مكانا مدنسا تنعدم فيه القدرة على التواصل مع الآلهة/السلطة كونها السالبة و القامعة لكل أشكال الحرية.

---

[1] ينظر :ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ص30.

[2] الرواية، ص278.

[3] قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، ص66.

في حين كانت القرية/المكان الفردوس، هي المجال الذي عبر من خلاله عن رغبة الإنسان في تجاوز الواقع، والبحث عن بدائل أفضل تتعالى عن الراهن القاسي والمؤلم.

4 -المتحف/المكان الذاكرة:

إن القيمة الجمالية والفنية للمتحف، في رواية "الأنهار" لا تكمن في كونه مكانا يضم مجموعة من اللوحات أو الصور، أو التماثيل والمنحوتات فقط، بل تكمن ببعده الفني باعتباره وعاء للذاكرة والتاريخ.

من هنا اتسم المتحف ببعده الأسطوري باعتباره المكان « الذي يتم الاتصال فيه بزمن الأصول »[1]، فمن خلاله يسترجع البطل صلاح كامل الزمن الأول، فتظهر أحداث التاريخ بعظمتها و قوتها ماثلة أمامه.

هذا ما يؤكد على صلة المكان بالزمان الأسطوري، وقدرة الإنسان على العودة إلى الماضي، إذ تتجلى أسطورية هذا المكان من خلال علاقة صلاح كامل بهذا الفضاء التي تبلغ حد التماهي به واعتباره المكان الحميم للبوح والاعتراف يقول: « دخل صلاح بناية المتحف، واندفع باتجاه قاعات العرض بهمة وحماس لأن يواصل المشاهدة والتخطيط(...) ودخل قاعة التماثيل الآشورية. وأخذ يدور فيها. وقد زكم بالحيرة والقنوط. ولم يقو على الوقوف الطويل فالتجأ إلى قاعدة أحد التماثيل وتهالك فوقها.ولكن وجوه زملائه اقتحمت وحدته وأحاطت به كالتماثيل. ياسمين فوزي بكل بهائها وكبريائها، خالدة عمر بحجمها الصغير، ولثغتها الودودة، خليل الراضي، حسين عاشور(...) واستخرج سيكارة من جيبه وبدأ يدخن. ويغطس أكثر فأكثر في برك الحلم والتذكر(...) وارتفعت حنجرته وهي تردد: لن تكون جزءا من الخطأ الكبير. أيها الحالم يا صلاح، اضرب رأسك في الجدار، وافتح عينيك جيدا »[2].

---

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، ص189.

[2] الرواية، ص234-235.

وهنا يبرز المتحف باعتباره وسيلة للكشف عن الحالة النفسية ل . "صلاح كامل"، حيث يطلق العنان لمخيلته كي تسرح بعيدا لتستحضر الذكريات وتصنع الصور ذات الطابع الأسطوري، فكان المكان الأفضل لبروز التداعيات والكشف عن اللاوعي، لكونه المجال الذي يتمتع فيه البطل صلاح بحرية كاملة للبوح، الأمر الذي يمكننا من رؤية الأشياء بعينه، ومن خلال وعيه، و حديث مشاعره.

هكذا يظهر التأثير المتبادل بين المكان والإنسان، وذلك عندما يكشف عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، والتي تظهر إلى الوجود بفعل علاقتها به وانطلاقا من موقف معين، إذ لا شيء في المكان يمكن أن يكون ذا دلالة دون ربطه بالإنسان وهذا لأن « للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص »[1].

وبالتالي، تتأكد لنا أسطورية هذا المكان – المتحف – باعتباره يحيل إلى التاريخ القديم، إلى حضارة بابل عن طريق أعظم آثارها يقول: «حل صلاح مبكرا في مكتبة المتحف بمعية أوراقه وملاحظاته ليخطط رسوما جديدة في مشروعه (...) وأثاره صلف جلجامش وغروره الطائش وهو يرد على عشتار قائلا:

(أي خير سأناله لو أخذتك زوجة؟
أنت، ما أنت إلا الموقد الذي تخمد ناره في البرد.
أنت كالباب الخلفي لا يحفظ من ريح ولا عاصفة.
أنت قصر يتحطم في داخله الأبطال.
(...)

أحداث حية ونابضة رغم الزمن والمحن العصيبة. مترجمها يتحدث عن تاريخ كتابتها فيرجعه إلى أربعة آلاف سنة، وربما إلى حقب أخرى قبلها. واستعاد قراءة هذه الأبيات،(...) وسرت حيوية غير متوقعة في عروقه وهو يدخن ويرسم.وجاءته وجوه

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص55.

أصحابه في صف طويل تقدم أوراق اعتمادها إلى عالمه المعزول. خليل الراضي الهادئ كالأطلال المليئة بالسحر والصلاة. ياسمين فوزي المسافرة على أجنحة البطر والخيال »[1].

نعم، لقد بحث "صلاح كامل" عن نقطة ثابتة، عن مكان لا يتغير ليشكل منه منطلق لخلق عالمه الخاص بعيدا عن الفساد والاستبداد، فكان المتحف هو المكان المقدس والأسطوري الذي اتخذه لذلك « ومرد تلك القداسة اتصاله بزمن البدايات والأصول »[2].

والملاحظ أن قدسية هذا المكان تحققت من خلال ارتباطه بالذاكرة، فبالإضافة إلى استرجاعه للزمن الأول أثناء تواجده بهذا المكان، فإننا نجده أيضا يتذكر وجوه أصدقائه، التي كانت في كل مرة تحيط به كالتماثيل.

وهنا يتجاوز المكان وظيفته في كونه إطارا أو ديكورا ليصبح عنصرا مهما وفعالا من عناصر تطور الحدث الروائي، لكونه يخضع « لنظم اجتماعية، وإنسانية وعقلية تمنحه معنى وحقيقة أبعد من حقيقته المادية »[3].

وبهذا نستنتج، أن للمكان أهمية خاصة، ذاك أن « الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعا –بالضرورة– بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريبا »[4] فهو مكون أساسي له دوره الفعال في إحداث انسجام بين آليات النص السردي.

---

[1] الرواية، ص259، 260.

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، ص191.

[3] محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص32.

[4] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص59.

نخلص مما مضى، أن رواية "الأنهار" قد تميزت ببناء سردي خاص، عمد من خلاله الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطورية، يتداخل الواقعي فيها بالمتخيل، فكانت الشخصيات بأبعادها الأسطورية أبطالا تسعى إلى التغيير، في حين تميز الزمن بكثرة الإستباقات والإسترجاعات – شبيها في ذلك بالزمن في النص الأصل – ليتجاوز بذلك الزمن الطبيعي ويجعل القارئ متشوقا لمتابعة الأحداث. أما المكان فقد قدمه الروائي دون العناية بوصف أو ذكر تفاصيله الخارجية، إذ أولى الأهمية لما يحتويه من أفكار.

الفصل الثالث

شعرية اللغة و رمزية الأسطورة في رواية الأنهار

أولا: شعرية اللغة

ثانيا: رمزية الأساطير

تمهيد:

إن الكتابة عامة، والإبداعية خاصة تعد المجال الأوسع والأرحب لممارسة الحرية، إذ يتم من خلالها – أي كتابة – الكشف عما في الواقع، وإعادة بنائه وتركيبه في شكل جديد، ولعلنا هنا نلمس جانب آخر يجد فيه المبدع حريته، وذلك حين يخرج العمل الأدبي في غير صورته التي اعتادها محطما بذلك تلك القداسة التي احتواها، ومتحرر من تلك العبودية التي صنعها هو بنفسه.

ليغدو العمل الإبداعي بهذا تفسيرا للذات وللوجود وللعالم أجمع، إنه تفسير يعبر عن فهم أو رفض، قبول أو رد، فيه يتوسم المبدع الوسائل التي يريد ويختار الشكل الذي من خلاله يكسر القيود ويخرج عن المألوف في استعماله للغة، ليصدمنا بكلمات جديدة تدفع المتلقي إلى تكرار فعل القراءة بحثا عن المعنى الخفي. « ففي حين تعطي اللغة النص شكلا مبدعا ثابتا ووحيدا، فإنها إضافة إلى ذلك تفتحه على سبل من التلقي ثرية تكسر شكله الثابت الوحيد، فللغة دلالات وبنى لا متناهية تقع في المتلقي مواقع مختلفة وتحمله على تأويل المعاني والبنى »[1].

وحتى لا تبدو الأعمال الإبداعية – والروائية خاصة –قاصرة مكررة تعيد الأشياء نفسها وبنفس الصور، بحث الروائيون عن أشكال جديدة تدير للرتابة ظهرها وتخلق فعلا كتابيا جديدا يفرض على المتلقي قلقا جديدا وجهدا جديدا، يثير لديه حيرة ويخلق عنده حافز إعادة الإنتاج[2].

لهذا لجأ الكثير من الروائيين للبحث عن غير المألوف في اللغة الروائية وتدمير البنيات الشكلية المعتادة، والعناصر الفنية، وكذلك الخروج عن الأنماط الروائية السائدة،

---

[1] الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد88 – 89، 1991م، ص92.

[2] ينظر: عبد الهادي عبد الرحمن، لعبة الترميز دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص116.

فغدت الحكاية الشعبية نبعاً،والتراث نبعاً، وكذا الأساطير نبعاً، حيث كان لهذه الأخيرة أهمية في دراسة الفكرْ الإنساني، كونها استوعبت انفعالات الإنسان البدائية، وأرائه الفكرية الأولى، وكانت فضاء رحبا من المعاني والدلالات، استطاعت « بما فيها من طابع التخيل والابتعاد عن الواقعية..أن تستهوي الأدباء وأن تجذبهم إلى ميادينها »[1].

تعد الأسطورة مصدر إلهام لكثير من المبدعين – شعراء وكتاب –لما تحتويه من رموز تعكس ثورة فكرية وفنية، لا يمكن التعبير عنها أو تقديمها بلغة بسيطة مباشرة، وإنما يحتاج المبدع إلى لغة مجازية خاصة تمكنه من « فهم الموقف المعاصر وإذابته في شبيهه الأسطوري، ليكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي »[2].

إن القاسم المشترك بين عمل المبدع والأسطورة هو الرمز والإيحاء، واستخدام الظلال السحرية للغة، التي تعتبر الوسيلة الأمثل، ليعبر الإنسان بها عما يختلج في باطنه من أفكار تلم به وهو ينظر أمامه إلى ظواهر مختلفة، ويركن إلى مشاعر تأتي عليه وهو مندهش أو عاجز لا يستطيع إخراجها، ولذا تميزت هذه اللغة بـ « منطق يخصها بعيدا عن منطق اللغة العادية ذات البعد الأوحد »[3].

وهذا ما دفع الكثيرين إلى اعتمادها كأسلوب خاص في أعمالهم الإبداعية والروائية على اعتبار أنها « نوع من اللغة الشعرية وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية »[4]، ولا يزال إلى الآن يستخدمها للتعبير عن فكره وتجاربه المختلفة.

---

(1) عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، ص66.

(2) أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي، ص339.

(3) جلال الربعي،أسطورة الجسد في "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، دار نهى للطباعة والنشر، صفاقس، ط1، 2006م، ص28.

(4) عمر بن عبد العزيز، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية الأسطورة والرمز، ص33.

وهكذا اتجه الأدباء في ظل عجز الأسلوب المألوف واللغة العادية بقواعدها الصارمة – التعبير عن الواقع المعيش من جهة، ومكبوتات النفس من جهة ثانية – إلى البحث عن أسلوب جديد، أسلوب يمكنهم من التعبير عن الواضح بالغامض، وعن البسيط بالمعقد، فكان من الضروري اختيار شكل يتخطى المباشر إلى اللامباشر. وقد اختلف مفهوم هذا الأخير، من أديب لآخر بحسب المعارف والتكوين، فإذا اعتمد بعضهم على الحيل الفنية كأساس له، فإننا نجد آخرين قد ذهبوا إلى توظيف الرمز في أعمالهم كأسلوب غير مباشر.

لذلك عمد بعض الروائيين في أعمالهم الإبداعية إلى كسر اللغة التقليدية وتجاوز المألوف إلى أساليب غير مألوفة، وتعتبر هذه الظاهرة انحرافا عن حركة العناصر اللغوية إنه « انحراف يطور اللغة ويبدعها وبذلك فإن النص لا يقدم كل معناه ورؤيته بوضوح تام »[1]؛ هذا ما يدفع القارئ للتفاعل معه محاورا إياه، باحثا عن معناه، إذ تسعى اللغة هنا إلى « فتح العالم الذي يحمل كل روابط الانتماء وغلقه على مستوى الكتابة حتى يستجمع هذا العالم معناه ثم تضمين هذا المعنى حقيقة ما، فالمعنى الذي تدفعه اللغة عبر تعبيراتها هو معنى حاضر بنفسه يتمظهر ليقول شيئا ما، هذا الشيء الكامن ليقوله صمت اللغة »[2].

فأهم ما يميز اللغة الأسطورية « أنّها على مستوى عال من الرّموز والإيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطورية، كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس »[3].فما يميز الأساطير من ناحية اللغة ويضمن شعريتها هو ما تتمتع به من ظواهر أسلوبية كالتكرار مثلا، وطبيعة العلاقات التي تربط

---

(1) الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ص92.

(2) عمارة الصالح، اللغة والتأويل "مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي "، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007م، ص55.

(3) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 307.

هذا العنصر اللغوي مع ذاك، وكذلك المحسنات البلاغية [1] الأمر الذي يساعد على توضيح الفكرة وتعميقها.

انطلاقا من هذه الخاصية التي تتمتع بها لغة الأساطير، فإننا سنحاول الوقوف عند رمزية اللغة وأسْطرتها في رواية "الأنهار"، التي تحققت بمجموعة من المبادئ اللغوية، سواء على مستوى التركيب أو على مستوى الدلالة، لمعرفة ما إذا كان للأسطورة دورا في تحقيق شعرية النص وجماليته؟ وما الأبعاد الجمالية التي أضفتها الأسطورة على الجانب اللغوي للرواية؟

نشير بدءا أن اهتمامنا في هذه الدراسة سينصب على المستوى الدلالي بشكل أكبر، وهذا لما تفرضه طبيعة النقد الأسطوري، فعملية التّجلي– باعتبارها أولى مراحل هذا النقد كما أشرنا سابقا – تتم من خلال مجموعة التقنيات التي يلجأ إليها المبدع في عملية توظيفه للأسطورة، ومن بينها الصورة البلاغية.

أولا: شعرية اللغة:

تعود جمالية اللغة وطاقاتها الإيحائية،إلى تلك الأساليب اللغوية الجديدة، التي لجأ المبدعون لها بحثا عن الدلالات الثرية من جهة، ورغبة في تعميق التّجربة الإبداعية من جهة أخرى. واتجه القارئ في ظل هذا الانحراف اللغوي إلى البحث عن المعنى الخفي والبنية العميقة للنص.

يعرف هذا الانحراف أو الخروج عن المألوف بالانزياح، وهو ظاهرة تميز اللغة الأدبية – شعرية أو نثرية – وتمنحها « خصوصيتها وتوهجها أو ألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية »[2] باعتباره يؤدي إلى الخروج عن المألوف في استعمال اللغة إلى استخدام جديد يثير القارئ ويلفت انتباهه بسبب الإتيان باللامنتظر واللجوء إلى غير المتوقع.

---

[1] ينظر: قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، ص49.

[2] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، أربد، الأردن، ط1، 2003م، ص43.

وسنشير قبلا أنّ الانزياح فرعين؛ ستكون وقفتنا الأولى عند الفرع الأول منه.

1 -المستوى التركيبي:

تكمن شاعرية النص في طريقة استخدام اللفظة، وذلك من خلال تركيبها وفق نظام لغوي مخصوص يمكن المبدع من « تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ الذي سيسلكه أمرا غير ممكن »[1]، ومن أهم التغيرات التي نجدها في البناء اللغوي؛ هي التقديم والتأخير.

1-1- التقديم والتأخير:

تمتاز اللغة العربية بثرائها الشديد في كونها تمنح الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفوق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه [2]، ويعد التقديم والتأخير من أهم الأساليب التي يلجأ إليها المبدع تحقيقا لهذا الأثر، لماله من «فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما تقتضيه حركة السياق »[3].

ورغم ما للجملة العربية من نظام مثالي في ترتيبها، إلا أن هذا النظام ليس مقدسا « فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصر أو يؤخر آخر، والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين »[4] ويعرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله هو: « باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى

---

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ- 2005 م، ص120.

(2) فاطمة الزهراء عطية، بنية الخطاب في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي والأندلسي،إشراف محمد عبد الهادي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009م، ص107.

(3) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار الفكر العربي، سورية، حلب ط 1، 1418هـ - 1997م، ص226.

(4) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، 1425هـ - 2004م، ص203.

لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان »[1]. والجرجاني لم يكتف بالوقوف عند الفائدة التي يتمتع بها التقديم والتأخير باعتباره دليلا على فصاحة المتكلم وبلاغته، وإنما ذهب للإشارة إلى مدى أثره في المتلقي بسبب الشّحنة التّعبيرية التي يعمل على توصيلها تحقيقا للهدف المرجو.

ومن أمثلة التقديم والتأخير في رواية الأنهار:

– **تقديم الجار والمجرور** ، وقد تنوعت صوره، منها قول الروائي: « وتلح عليه رغبته في أن يمنح هذا الكائن الأسطوري سمات معاصرة »[2]، ففي هذه العبارة قدم الروائي الجار والمجرور (عليه) وأخَّر المفعول به (رغبتَه)، وهذا لجذب انتباه القارئ إلى ما يعود إليه التقديم وهو شخص "صلاح كامل"، ليبرز من خلاله أثر الملحمة – ملحمة جلجامش– ووقعها في نفسه، وإلحاحه في أن يمنحها بعدا مغايرا يتجاوز التسجيل الفوتوغرافي إلى أبعاد رمزية و جمالية.

كما نجد مثالا عن هذا النّوع من التّقديم في قوله: « فرفعت إليه عيني. وتطلعت إليه»[3]فهنا يقدم الروائي الجار والمجرور(إليه) على (عيني) وإذا ما تتبعنا اللفظ الذي يعود إليه التقديم في النّص فإنّنا نجد اسم "عامر الموسوي" –أحد أصدقاء صلاح كامل– فكان إذن تقديمه للجار والمجرور بغية التّخصيص، والاهتمام بالشيء المقدم، فعامر الموسوي يشكل النموذج المغاير لأصدقاء "صلاح كامل" إذ لا ينعم بالصفاء القليل إلا معه.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1404هـ–1984م، ص106.

[2] الرواية، ص259.

[3] الرواية، ص16.

ومن نماذج التقديم والتأخير في الرواية: **تأخر الفاعل، وتقديم الجار والمجرور** يقول: « هل غير فيك الزواج »[1] ففي هذه العبارة تقدم الجار والمجرور (فيك) وتأخر الفاعل (الزواج)، ليتسنى بهذا التأخير أن يقدم ما يهمه من إنشاء هذه الجملة، فالمهم من هذا التساؤل هو معرفة حال صلاح كامل، والاهتمام به، فالمنتظر أن يكون الزواج قد غيره ولكن أبدا... كان طموحه ورغبته بالتغيير والتميز ينموان بمعزل عن كل شيء.

ويكثر الروائي من صور تأخير الفاعل، ويأتي ذلك بهدف التخصيص والاهتمام بالمقدم ومن ذلك قوله « لقد انطبق عليها قولك »[2] حيث قدم الجار والمجرور (عليها) على الفاعل (قول) وهذا زيادة في التأكيد على اهتمامه بما قدمه حيث يعود الجار والمجرور على شخصية هدى، والتي كانت محور الحديث ليوحي بمدى قربها وبمكانتها وهنا تخرج اللغة من وظيفتها الإخباريةإلى الإيحاء.

فيغدو التقديم والتأخير خير وسيلة لجأ إليها المبدع لتحقيق أهدافه وإيصال مبتغاه إلى القارئ. ومما تجدر الإشارة إليه أنّ صور التقديم كثيرة في الرواية إلا أننا اقتصرنا على بعضها لتوضيح .

1-2- الحذف:

يعد الحذف من المواضيع الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية، باعتباره من القضايا الموصوفة بالانحراف عن المستوى التعبيري العادي. يقول عبد القادر الجرجاني في تعريفه للحذف إنه « باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن »[3] ورغم هذه الأهمية التي يؤكدها الجرجاني إلا أنّ الحذف لا يحسن في كل حال « إذ

---

[1] الرواية، ص224.

[2] الرواية، ص223.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

ينبغي ألا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التّركيب لذا لا بد أن يتأكد المرْسِلُ من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخليه »[1]، وحتى يكون الحذف واضحا لابد أن يعمد المتكلم إلى « حذف بعض العناصر المكررة في الكلام أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتمادا على القرائن المصاحبة »[2]، وبالتالي يساعد المتلقي على تخيل المعنى المقصود، وهذا يُمَكِنُ منحدوث تفاعل من نوع ما بين المُرسِل والمُتَلقِي يقوم على الإرسال الناقص غير المكتمل من قبل المُرسِلْ/ المُبدِعْ، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي.

وللحذف في اللغة العربية أنماط مختلفة وصور متعددة، إذ قد يحذف من الجملة أحد أركانها، كما يمكن أن تحذف الجملة كاملة[3]، ومن نماذج الحذف في الرواية:

1 – **حذف المسند* والمسند إليه****: يعمد الروائي إلى حذف الفعل والفاعل وفي كثير من المواضع منها قوله: « وبعد أن قرأ سطور المرض في وجهه الذاوي سأله: متى جئت؟ البارحة »[4] فهنا تم حذف الفعل والفاعل (جئت)، وذكر المفعول به (البارحة)، والتقدير هو: (جئت البارحة)، والحذف هنا يدل عليه الفعل المذكور (جئت). أفضى هذا النوع من الحذف أهمية خاصة على المفعول به، ولأنه هنا كان لوجود دليل – أي وجود ما يدل عليه في السياق اللغوي – فإننا نجد؛ المعنى لم يلتبس والتركيب لم يختل.

---

(1) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص137.

(2) طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1999، ص4.

(3) ينظر: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، ط2، 1371هـ-1952م، ج2، ص360.

* المسند: هو الفعل، واسم الفعل، وخبر المبتدأ(...) والمسند هنا هو: الفعل.

** المسند إليه: هو الفاعل، ونائبه، والمبتدأ(...) والمسند إليه هنا هو: الفاعل.

(4) الرواية، ص253.

2 -**حذف المسند**: والمقصود بحذف المسند هنا هو حذف الخبر من الجملة الاسمية، ومن نماذج هذا الأسلوب قول الروائي: « وتابع بنبرة غيظ: لولا صاحب السيارات لما عرف أحد بالأمر »[1] فالمسند المحذوف من الجملة هو كلمة (موجود)، وتقدير الكلام هو: (لولا صاحب السيارات لما عرف أحد بالأمر)، وحذف المسند في هذا الموضع جاء للتحقير والتقليل من شأن صاحب السيارات والحط من مكانته، كما أنه يوحي بعدم الرغبة في تأكيد مكانته ووجوده.

3 -**حذف الحروف**: ومن صوره حذف أداة النداء في قوله: « وجاء صوت سميرة: صلاح ألا تنتبه لابنك قليلا ؟ »[2] حيث حذف حرف النداء (يا) قبل (صلاح)، وتقدير الكلام: (يا صلاح)، وحذفهنا يدل على قرب المنادى ودنوه، بحيث لا يكون ثمة حاجة لاستخدام الأداة، وهنا تكمن أهمية الحذف في دفع المتلقي إلى تقديره وقراءة ما بين السطور ومن ثم العثور على المعنى الكلي للنص بتفاصيله المحذوفة والمذكورة، ولتكتمل في ذهنه صورة النص الدلالية.

إن أهمية الحذف تكمن في إحجام المبدع عن إيراد ما كان يجب إيراده أو تفصيله بالكلام المباشر، أو اللفظة المناسبة، ليترك للمتلقي فسحة من التخيل للبحث عما يقصده المبدع وما يريده من مواضع الحذف، وبالتالي يعتبر وسيلة مهمة تثير ذهن المتلقي، وتدفعه لتحقيق نمط من الحوار بينه وبين النص.

1-3- التكرار:

يعد التكرار واحدا من الأساليب التعبيرية الدقيقة، التي تظهر بوضوح في نتاج المبدعين – شعراء وأدباء– لما له من أبعاد مختلفة في العمل الأدبي، تعكس مدى تفاعل الكاتب مع العالم المحيط به من جهة، ومع ذاته من جهة أخرى.

---

[1] الرواية، ص71.

[2] الرواية، ص57.

لهذا نجد التكرار ينزاح عن الجانب الشكلي، ليدخل صلب الموضوع الإبداعي، في محاولة للكشف والتنبؤ، إذ يعتبر من أهم الوسائل التي نجد استخدامها على قدر فائق من الحذق والمهارة في عموم الشعر السومري والأساطير، وهذا لما يشتمل عليه من أفكار غرضها الإضافة والتأكيد.

وقبل الولوج في محاولة لدراسة هذه الظاهرة في رواية "الأنهار"، سنقف أولا عند ماهية هذا المصطلح بجانبيه اللغوي ثم الاصطلاحي. فالتكرار من كَرَّر إذا أعاد ورَدَّدَ « والكر مصدر كَرَّ عليه يَكُرُ، كرًّا، وتكرارًا: عطف، وكرَّر الشَّيء وكرّره: أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث رددته عليه، والكّر: الرجوع إلى الشيء ومنه التكرار »[1].

أما في الاصطلاح فيعد « ظاهرة لغوية نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني لتحقيق البلاغة في التكرر والتأكيد للكلام، والجمال في الأداء اللغوي وللدلالة على العناية بالشَّيء الذي كرر فيه »[2].

يؤدي التكرار رسالة في غاية الأهمية؛ إنّها رسالة دلالية، تتحقق من خلال ذلك التراكم الكمي للكلمة أو الجملة أو للحرف، فالإلحاح على موضع معين دون سواه ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أراد الكاتب إبرازها وتوضيحها، ولذا لا يجوز أن « يُنظر للتكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة... بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام »[3].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص135.

(2) محمدسليمانياقوت،عالمالجمالاللغوي (المعاني،البيان،البديع)،دارالمعرفةالجامعية،دط،1995م،ص449.

(3) عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل . دراسة . منشورات، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص9.

وبما أنّه ظاهرة واسعة النِّطاق، كثيرة التفريعات، باعتباره يتنوع بهيئات مختلفة، ويظهر في صور عديدة؛ فإننا سنحاول التطرق لأهم أنواعه التي وردتفي الرواية مع التمثيل.

1. تكرار الكلمة:

إن تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة وهذا؛ لأن تكرار لفظة معينة يترك في المتلقي أثرًا هذا من جهة، كما يُوحي بقيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند الكاتب من جهة أخرى، فتغدوا لذلك من أنماط الكلمة / المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالم الكاتب أو الروائي.

وفي رواية "الأنهار" نجد جملة من الألفاظ المتكررة، من بينها لفظة "السياسة" يقول: « في هذا المبنى تجتمع حكومة اللصوص لتنسج عارنا وتعتع قوله سكونها فتساءلت: أعدت لإقحام السياسة في أحاديثك ؟

– ليست هذه سياسة

– ماهي إذن ؟

وألتفت إلى قامتها التي تحبوا جواره، وحاول أن يكون ودودا معها وهو يسر لها: اسمعي، السياسة طموح شخصي من أجل الوصول والحصول على بعض الامتيازات لدى البعض وهذه الحالة داء، ولكنها هموم يومية عند آخرين تفرضها شروط المواطنة وهذا ما أنطلق منه »[1].

إن تكرار لفظ "السياسة" في المقطع يؤكد على أهميتها عند الروائي ورغبته في إيصالها إلى القارئ مؤكدة كما هي، لتشكل البؤرة الأساس التي لازمته من بداية الرواية إلى نهايتها، فكانت الأعمق والأشمل من كل شي حتى الحب يقول: « لقد تعلمت هذا في

[1] الرواية، ص50.

السياسة قبل أن أتعلمه في الحب، لأن السياسة بالنسبة لي حب أيضا، ولكنها حب أشمل وأهم »[1].

يؤدي التكرار إذن وظيفة هامة في بناء المعنى وتأكيده، هذا لأن « الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف في دلالاتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك، فاللفظة أو المقطع المتكرر، يتسع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية »[2].

ومن الكلمات التي تكررت "جلجامش"، حيث دل تكرارها على تكثيف المعنى وتقويته، لتظهر في المقطع وكأنها بناء مكثف يتضمن الكثافة الشعورية للروائي يقول: « الكأس والألوان وتاريخ جلجامش الحافل،هذا هو عالمي الذي انخرطت فيه بكليتي...ورحت أمضي قدما. كنت أرسم وعندما أتعب أتوقف برهة لأقرأ في الملحمة، حتى خلت جلجامش صديقي...أدعوه إلى شرب زجاجة بيرة في أحد بارات بغداد »[3].

إن تكرار الروائي للفظ "جلجامش" يعبر عن رؤيته لحقيقة هذه الملحمة ومكانتها، إن جلجامش ليس مجرد قصة مغامرات أو تحدي فحسب، إنه وهذا هو الأهم بالنسبة للروائي الرمز المعبر لذلك الكائن البشري الباحث دائما عن سر الحياة، عن طريقة يخلد بها اسمه بعد مماته، لذا كان تكرار اللفظ دال في بعض الأحيان عن الملحمة، وفي أغلبها عن جلجامش الصديق الذي اختاره الروائي"عبد الرحمان مجيد الربيعي" ووجد فيه انعتاقاً من الزَّمان والمَّكان وبحث عن الحرية من خلال الاكتشاف والكشف.

إذن، يساعد التكرار القارئ على اكتشاف الأبعاد النفسية، التي لا يُفصِحْ ولايعبر عنها الروائي بشكل مباشر؛ فالنفس البشرية « تعبر عن حاجاتها أو ما يصيبها من

---

[1] الرواية، ص162.

[2] قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، ص148.

[3] الرواية، ص143.

اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعية ولا إرادية، وقد يكون التكرار أحد صورها، أو أحد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوتة »[1].

ومن أمثلة هذا النوع، تكرار لفظة " الرسم" في الرواية ومشتقاتها أكثر من عشرين مرة لتعكس الدلالة الإيحائية والنفسية للكاتب، ولتعبر عن أهمية الرسم في إضفاء جمالية فنية في العمل الروائي، يقول: « إنني مريض بالرسم... ولا أستطيع أن أتصور الحياة مجردة عن الفرشاة واللون »[2].

عبر الروائي من خلال تكرار هذه الكلمة – وفي كثير من المواضع – عن رأيه في أهمية الرسم وقيمته، وقدرته على تغيير الواقع، باعتباره الوسيلة الأفضل والأنسب للتعبير عن الإنسان وواقعه، وعن أحلام كل مثقف طمح وسعى إلى التبديل يقول: « كانت بغداد تضمهم، طلبة جاؤوا من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم، وفي رؤوسهم أحلام كبيرة عن الضوء والمجد »[3].

هكذا أكد تكرار الكلمة على مجموعة الإيحاءات المعبرة، التي أراد الروائي بثها مجملة ومكثفة من خلال تلك الكلمات، التي أحالت القارئ نحو الدلالة المتخفية والمرصودة للتعبير عنها، فجعلته في تواصل وتفاعل دائم مع النص.

2. تكرار العبارة:

لا ضير إن أعدنا ماهية التكرار، فإننا لا نمل التنويه إلى قيمته باعتباره؛ من بين الأساليب المهمة التي يلجأ إليها المبدع في بنائه للنص، إنه حتمية ضرورية في العمل الأدبي – كان سرديا أو شعريا – لأنه أصبح من مميزات الرواية أو سمة من «سمات

---

[1] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص290.

[2] الرواية، ص35.

[3] الرواية، ص29.

الأعمال الأدبية الخالدة، وذلك لأن المرء حين يطول حديثه عن شيء أو قضية، يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ، أو بعض الأفكار أو بعض العبارات »[1].

ومن بين العبارات المكررة في الرواية نجد جملة "من أوراق صلاح كامل" فقد تكررت تسع (9) مرات كعنوان لفصول الرواية، وفي هذه الأوراق أراد أن يكشف عن التغيير الذي حدث في العراق بشكل عام، وفي النظام السياسي بشكل خاص، وهذا بعد نكسة حزيران، والتي خلفت آثارا على جميع الأصعدة فكانت أكثرها بروزا وتأثيرا على الوضع العربي كله.

الروائي عمد إلى تكرار جملة " من أوراق صلاح كامل "، حتى يضع القارئ في جو هذا التغيير وأمام نتائجه، مؤكدا بذلك على ما خلفته هذه الحرب من أثر على الإنسان العربي عامة والمثقف خاصة.

وفي كل مرة تتكرر فيها هذه العبارة نراها تحمل معنى جديدا ودفقة شعورية تزداد وتتكاثف، فبعد أجواء النكسة التي يفصل فيها الروائي، يأتي "صلاح كامل" بمذكراته محاولا تقديم نتائجها، وآثارها التي تختلف في كل تكرار ساعيا إلى توجيه القارئ وتنبيهه على الفكرة التي تسيطر على تفكيره وتأكيدها.

وبالتالي، إن تكرار العبارة عمل على تصعيد وتيرة الأحداث وتناميها، فتكرارها كان تكرارا وظيفيا، يسهم في إضاءة الفكرة، وتكثيف المعنى.

ولأن التكرار في السرد ينشأ من عمليات مختلفة، من بينها استعادة الشخصية للحكاية نفسها، أو تكرارها لفكرة بعينها [2]، فإننا نجد الروائي عمد إلى توظيف هذا النوع، باستحضاره لملحمة "جلجامش" والحديث عنها، حيث ظلت الفكرة تلح عليه من بداية الرواية إلى نهايتها.

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص68.

[2] ينظر: شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م، ص163.

يبدأ الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" بذكر ملحمة جلجامش – التي أعجب بها، فنقل كل اهتماماته وتعلقه بهذه الملحمة إلى شخصية صلاح كامل– وهذا في أولى صفحات الرواية . ولكننا نلمسه بشكل مبسط وتوظيف سطحي دون الولوج إلى أعماقها، يقول: « وتركت ملحمة جلجامش التي كنت موغل في عالمها، وأسرعت مستجيبا لنداء زوجتي »[1].

ففي البداية يكتفي بالإشارة إليها، وإلى الأهمية التي أولاها إياها صلاح كامل لإنجاز معرضه الفني، ثم ينتقل الروائي من تكراره لهذه الفكرة إلى التفصيل في أجزائها، فكانت تظهر في كل مرة بحلة جديدة أكسبتها أبعاد أكثر عمقا و أبعد غورا. فيغدو كل شيء لا قيمة له، في مقابل الملحمة التي تجعل من صلاح غارقا في عالم لم يبق منه شيء غير الحجارة والكلمات « توقفت عند حلم جلجامش حيث هب فزعا ممتلئا بأحداثه الرهيبة، وكأن جسده المغامر قد خاضها فعلا، وقرأت ما قاله لأنكيدو (...) أعدت قراءة الحلم مرات، وبدأت باختيار تركيب الشخوص فيه، وفضلت أن أعبر عن هذا ضمن إطار لوحة واحدة... ولكن كيف أسجن هذا المغامر العتيد ؟ وهل تنبض حياته الملأى على قطعة الخيش الملونة »[2].

إن عبارة ((من أوراق صلاح كامل)) لم ترد إلا للتعبير عن أمر واحد، هو التغيير الذي حصل بعد النكسة، وعن آثاره التي رسمها بتناقضاتها المتعددة، فحملت مشاعر الحزن واليأس، والخوف والقلق، والحيرة والندم، وكذا السخرية والضحك والتفاؤل، فبدا الفرد غريبا ضائعا، ولكنها النكسة وما خلفته من وقع على الإنسان العربي عامة، والمثقف بشكل خاص.

---

[1] الرواية، ص57.

[2] الرواية، ص179.

هكذا صور الروائي "عبد الرحمان الربيعي" ملحمة جلجامش بمختلف أبعادها، فبدت جديدة في كل تكرار، حيث كان معناها ينمو ويتطور على نحو تدريجي يشد نظر القارئ ويجذب انتباهه.

تبرز أهمية التكرار إذن كآلية منطقية، وكأحد الأساليب الفنية الهامة التي يلجأ إليها الكاتب ليجعل من قرائه يعيشون التجربة واللحظة كما لو أنها حدثت بالفعل فيوحد بذلك إحساسه بإحساسهم، ويجعلهم طرفا مشاركا في صنع الأحداث حتى لكأنهم يعيشونها على أرض الواقع.

إن تكرار الكاتب لمجموعة من الألفاظ، أو العبارات جاء رغبة في تأكيده على بعض الأحداث التي أراد توضيحها وترسيخها في ذهن القارئ، فأبرز بذلك ما فيها من معاني ودلالات تأكدت بفعل التكرار، الذي يظل الهدف منه في المقام الأول هو التأكيد، وهذا لما حظيت به هذه الكلمات والعبارات من مكانة في ذاكرة الكاتب وعلوق بالنفس أراد البوح بها هو إضافة هالة القداسة عليها بفعل التكرار.

وبعد، شكلت الأسطورة بما تحتويه من ألفاظ، عبارات، أساليب منبعا يقصده المبدع ليخلق فضاء دلاليا، وهذا عن طريق ذلك التشكيل اللغوي الجديد الذي يقصده المبدع بحثا عن الجمالية من جهة والرمزية في التعبير من جهة أخرى فاللغة « في الكتابة الأدبية هي الأداة التي تنسج أفانين الجمال الفني، ولاشيء في النص غير تجليات اللغة، فبكلمات قليلة نبني عملا أدبيا كبيرا وذلك بالتقديم والتأخير والنفي، والإثبات والنداء والاستفهام »[1] ولهذا يلجأ الروائي إلى هذه الأساليب المتنوعة لينسج خيوط نصه، ويؤلف عالما خياليا تتداخل فيه الألوان وتتمازج بطريقة عجيبة تغري القارئ وتدفعه للبحث عن معنى جديد.

---

[1] عبد المالك مرتاض، بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، علامات، جزء59، مجلد15، صفر 1427هـ – مارس 2006م، ص133.

فالقارئ مطالب بالوقوف عند كلمات النص، ليمارس فعل القراءة مرة تلو الأخرى رغبة في كشف دلالاته الخفية، إذ تتوالد المعاني الإضافية في الكلمات التي تحتوي في حد ذاتها معنى سابق، فينزاح الروائي في عديد من المواضع عن المألوف، ولكننا نجده يحتفظ بلغة الأسطورة بحثا عن عميق تجربته، ومنحها بعدا، وضرورة موضوعية يستطيع من خلالها الكشف عن الروئ والأفكار المعاصرة.

هكذا عاد الروائي إلى الأسطورة باعتبارها « فكرا وعطاء إنسانيا قابلا للتحول وملامسا للواقع المعاصر »[1] يكشف من خلاله عن قضايا عصره، ولذا لجأ إلى تلك الأساليب الخاصة فاختار الكلمة التي تستطيع الإيحاء بالمناخ الأسطوري لتشكل لنا مجتمعة الموضوع الأساس الذي أراد الروائي التعبير عنه، رفضا لما هو كائن، وتمردا عن السائد، وبحثا عن الخلود / الحرية.

إضافة إلى ذلك نجده يلجأ إلى الصورة بحثا عن خلق عالم شبه أسطوري يلعب فيه الخيال دورا كبيرا؛ هذا لأن أهم ما يجمع بين الصورة والأسطورة « هو التوتر والتوافق في آن معا، الذات المبدعة بكل خصوصياتها والعالم الموضوعي بكل سلبياته، المحدود والمطلق، المؤقت والدائم، الخاص والعام، إن فعالية هذه الوسائل(...) تكمن في الغاية الفنية التي تقصد إليها وهي إلغاء التناقض الموجود بين الإنسان والعالم المحيط به عن طريق استثارة هذا التناقض وتمثيله واحتوائه وبعد ذلك فيما يشبه الصراع ثم المصالحة »[2]، فاللغة هاهنا تغدو الوسيلة الأمثل لنقل أفكار المبدع ومشاعره، أحاسيسه ومشاغله الداخلية، يكشف من خلالها عن علاقاته الإنسانية، وقضايا واقعه المعيش فيتخطى كل الحواجز والقيود، ليعبر الروائي عن معاني متعددة متداخلة لا حدود لها،

---

[1] عماد على الخطيب، الأسطورة معيار نقديا، ص96.

[2] عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين، الجاحظة، الجزائر، دط، 2000م، ص6 .

فتصبح لغته الشعرية لغة أسطورية، لغة متجددة لاتريد أن تموت، تحمل الكثير من المعاني التي تمدها بغذائها.

فاللغة إذن تعطي للأسطورة فرصة الولوج إلى الأعماق والانفتاح على المعنى المطلق، فتتداخل معها وتتمازج لتخدم الواحدة الأخرى، فتغدوا لغة النص شبيهة بلغة الأسطورة، لغة مجازية، تنطلق من الصور الأولية التي تخرج من باطن الإنسان، لتخرج في الصورة الفنية التي يرتضيها المبدع ويختارها، فما الأسطورة « إلا لونا من ألوان التصوير البياني »[1] ولذا نجد لكل مبدع لغته الخاصة التي تعكس تجربته بالصورة التي يرتضيها فتثير القارئ وتدفعه بطبيعتها المرنة إلى البحث عن الكم الهائل من المعاني التي يمكن أن تحتويها.

ولأن الأسطورة هي « مجموعة من الصور الشعرية المتواكبة التي تصور قوى الطبيعة وعواطف الإنسان »[2] فإننا نتساءل كيف وظف الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" هذه الصورة ؟ وما هي الدلالات والإيماءات التي قدمتها للقارئ؟

2 -المستوى الدلالي:

تحتوي اللغة على طاقات هائلة للتعبير، تستمدها من خلال ذلك الأسلوب الذي يستعمله المبدع أثناء تشكيله للعمل الأدبي، ومن تلك السياقات التي يرد فيها.

إذ يعتمد الكاتب أسلوبا خاصا في تعامله مع اللغة، وهو ما يميزه عن غيره من الكتاب والمبدعين، حيث يقوم باختيار وانتقاء مجموعة من المفردات الخاصة، والأساليب اللغوية بهدف تحقيق التواصل المنشود والتعبير عن موقف بعينه، وهنا تصبح اللغة قاسما مشتركا بين مبدع العمل الأدبي ومتلقيه غير أن هذا القاسم المشترك – أي اللغة – لا يتسم بالثبات، وإنما يذهب المؤلف إلى الانحراف عن مواضعات اللغة ومألوفها، الأمر الذي يدفع المتلقين للبحث عن كثير من التأويل، بلالتخمين للوصول إلى تفكيك النص

---

[1] أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

وتحليل عناصره التي « إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة »[1].

يعتبر الانزياح من الوسائل الضرورية والهامة، في عملية تشكيل جمالية النصوص الأدبية، فيمارس تأثيره على المتلقي ويثيره ليتفاعل مع النص محاورا إياه، باحثا عن الطاقات التي تكتنزها كل لفظة داخل النص، فيثري بذلك دلالاته الفكرية، والشعورية فخلف كل لغة شعرية « ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية ويترسب قدر من لغة الإنسان الأولى، بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء »[2].

لذلك لجأ المبدعون – أدباء أو شعراء – إلى نمط من الكلمات، وما يقابلها من معاني ودلالات مختلفة يحققون من خلالها إيحاءاتهم وإشاراتهم المرجوة وذلك بلغة شعرية تجمع بين التعبير الجمالي والإيحائي، وتسمح بقابلية التأويل المتعدد من قبل قرائها.

وحتى تحقق اللغة شاعريتها وأسطرتها فإنها تلجأ إلى عدة أساليب من بينها (التشبيه، والاستعارة، والكناية) هذه الصور البيانية هي المحققة للمستوى الدلالي باعتبارها تجعل النص الأدبي ينفتح على عوالم لانهائية من القراءة والتأويل، وهذا لأن لغة المجاز هي « الهدف الأسمى للغة الشعرية(...) ولذلك تظل " الصورة المجازية " إحدى أهم أوجه التعبير بالصورة »[3].

إن العلاقة التي تجمع اللغة والأسطورة، هي اعتبارها نتاجا للتفكير المجازي فالإنسان الأول تكلم بالمجاز؛ لأنه لجأ للخيال وعبر به عن حاجاته، بمختلف مناحيها داخلية / خارجية. وهذا يعني أن العلاقة بين اللغة والأسطورة هي « علاقة متبادلة، ترد

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م، ص83.

(2) أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص215.

(3) محمد على الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص27 .

في نهاية الأمر إلى دوافع خاصة بالتكوين والصياغة الرمزية، إذ أنهما ينبعان من فعالية عقلية واحدة، تظهر في تكثيف التجربة الحسية البسيطة وتركيزها، وفي ألفاظ الكلام كما في الأشكال الأسطورية، تجد العملية الباطنة اكتمالها، حيث تبدو اللغة والأسطورة كلتاهما، حلولا للتوتر، وتمثلا لدوافع ذاتية »[1].

من هنا مثلت التراكيب المجازية الأساس والمنبع الذي اغترفت منه الأساطير، فكانت بالنسبة للإنسان البدائي حقيقة ملائمة لتصوره اللفظي والأسطوري في عملية تفسيره للأشياء، وللظواهر، وهذا الأسلوب كان له تأثيره على المبدعين (شعراء /كتابا)، فرغم نظرتهم الموضوعية والمنطقية في معالجة مختلف القضايا والمواضيع، ومحاولة نقلهم للواقع المعيش، في أعمالهم الإبداعية، إلا أننا نجد بعض المبدعين وظفوا اللغة الأسطورية باعتبارها لغة مفعمة بالحياة والرموز، وكذا بالمجاز تكشف عن سحر الألفاظ وجمالها؛ لأن الأسطورة « ظهرت على نحو أصيل بوصفها تفسيرا سحريا لقوة الألفاظ، وعلى نحو مشابه أتاحت الصورة السحرية للعقيدة الأسطورية فرصة للظهور »[2].

من هنا نقول لقد شكل الخيال أهمية ودورا للغة والأسطورة، ولأن اللغة خلق دائم، فإن المبدع يظل في عملية بحث عن تعابير لغوية جديدة مغايرة ما يجعله يلجأ للخيال؛ لأنه القادر بطبيعته على الجمع بين المتناقضات وتحقيق التوازن بينها في خلق أدبي جديد، يمكن المبدع من التعبير عن مدركاته المختزنة، وتجاربه وخبراته المختلفة التي تقبع في اللاشعور لما لها بطبيعة الحال من قيمة رمزية خاصة، يخرجها مبدعها في صورة تتميز بتفردها وهذا لاعتبارها – أي الصورة – « أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعلياته ونشاطه »[3].

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1998م، ص73.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص76.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص14.

كما يعتبر الخيال أداة الصورة ومصدرها، به تتشكل لتظهر الواقع في صورته الجديدة التي أرادها المبدع واختارها، وارتضاها لنصه، وليس من الضرورة أن تطابق الصورة الواقع؛ لأن غاية الروائي ليست المحاكاة بقدر ما هي كسر لما هو كائن، وتشكيل لواقع جديد على أنقاضه يحمل سمات المفارقة، ليدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، تستند إلى التجاوز والانزياح.

فالمبدع لا يستكين إلى ثابت محدد، وإنما يظل في بحث مستديم عن أفق يتجاوز من خلاله العلاقات السياقية المتعارف عليها، فهو يقوم بعملية هدم القوانين والعلاقات الدلالية لينتج نصا بعلاقات جديدة، وسياقات لغوية غير معهودة لإثارة المتلقي وتحطيم مدركاته المعرفية، وبهذا تصبح الصورة المبدعة المجال الأساسي الذي سيكشف من خلاله الواقع، باعتبارها تفسح مجالا أوسع للتفسير، إنها « طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته »[1].

ويشير الدكتور "عماد على الخطيب" إلى علاقة الصورة بالأسطورة معتبرا أن هذه الأخيرة تتجلى من خلال « ما يتحقق في صورتها من وظيفة رمزية أي، في ما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بطقوسه »[2] فهي تثبت تلك الأعمال الطقوسية التي أراد من خلالها الإنسان البدائي أن يعبر عن معنى معين ويفسر ظاهرة ما، في محاولة لفهم الكون، وذلك انطلاقا من الخيال الذي يعد أساسا في تشكيل الصورة الفنية، إذ يفتح أمام الصورة فضاءات السُّمو الجمالي بتوظيف كل ما يمكن أن يحقق نجاح العملية الإبداعية، الأمر الذي يساعد المبدع على الانتقال من تصوير المألوف إلى تصوير فني

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص323.

[2] عماد علي الخطيب، الصورة الفنية أسطوريا " دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي "، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2006م، ص47.

يعتمد على التأمل وإثارة الانتباه للوصول إلى معاني جديدة، فللصورة القدرة على التعبير بما تمتلكه من إيماءات ودلالات، وبما تكتنزه من معارف مختلفة، إذ تلتقي فيها عوالم الخرافات، والأساطير والحكايات الشعبية المترسبة في كيان الشاعر ووجدانه.

إذن، سنحاول الوقوف عند أهم الصور التي وظفها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"، للتعرف على أهم إيماءاتها، والجمالية التي تحققها في رواية "الأنهار".

2-1- التشبيه:

التشبيه أحد أهم الصور البيانية، إذ اهتم به البلاغيون والنقاد كثيرا باعتباره « يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها جمالا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطو، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف »[1].

إن المفردات التي يستخدمها الفنان ويبني بها صورته التشبيهية واحدة، فالخيل والسيف، والرمح مثلا، ظلت أدوات ثابتة في الحرب، كما أن العفة والشجاعة والكرم قيم عربية ثابتة لم تتغير في مضمونها لذلك ظل وصف وتشبيه الكريم والبخيل والجميل والقبيح واحدا، إن المتغير هو طريقة تناول المبدع لهذه المفردات، والإحساس بها،ثم توظيفها لتقوم بدور فني يخرج عن المألوف والسائد، فعملية خلق علاقة بين متباعدين أو متنافرين هو أساس المجاز.

استعان الروائي بالتشبيه في محاولة لأسطرة الوقائع والأحداث، وسنتتبع بعض الأمثلة للوقوف عند جمالية التوظيف الأسطوري، الذي استعان بالتشبيه كنوع من أنواع التصوير الفني. ومن التشبيه المرسل * نجد قوله: « وظلت الحكايات تتسكب من رأسه كصنبور ماء فُتح إلى أقصاه »[2]، فيسمو بذلك الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"

---

(1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1424هـ – 2003م، ص214.

* التشبيه المرسل: هو التشبيه الذي تذكر فيه الأداة.

(2) الرواية، ص88.

بالذكريات والحكايات نحو القداسة عندما يمزج الواقعي بالأسطوري في صورة جمالية مميزة ارتقت بالذكريات نحو رمزية وقداسة الماء، باعتباره أصل الحياة، وسر استمرارها وبدونه لا يستقيم أي شيء ولا يكون، ونظرا لأهميته استحضره الروائي ليوحي من خلاله بأهمية وقيمة الذكريات التي تظل راسخة وقابعة في ذاكرة "صلاح كامل" لتتدفق بين اللحظة والأخرى، فاسحة المجال لكم هائل من المشاعر المختلطة بشدة الألم، وقمة الغبطة.

يذهب الروائي إلى التعبير عن رهبة البحر، وعظمة قوته وجماله، في تشبيه يحمل تصويرا فنيا وموضوعيا مميزا يقول: « رسالة مطولة...فيها ذلك الهمس المتناغم... وكأنني أنصت إلى ثورة البحر الأسود، وهو يهدر كإله جبار »[1] فهكذا يربط لنا ما هو أسطوري – أي البحر – بما يماثله ويضاهيه من حيث القوة والمكانة فيشبهه "بالإله"، إذ الإنسان البدائي ربط كل مظهر من مظاهر الطبيعة بإله معين، فأوجد بذلك إله القمر، وإله الشمس، وإله الماء، فتعددت الآلهة بحسب أهمية ومكانة كل مظهر، وكان البحر من أهمها إذ أرجعوا خلق كل شيء إليه.

يحرص الكاتب من خلال هذا التشبيه على تعميق إحساس المتلقي بالمعنى الذي يريد فيبدأ أولا بوصف كلمات الرسالة بالبحر، وهنا يضعنا في جو أسطوري يُعلِمُنا فيه أن الماء هو رمز للخصوبة والأنوثة، وحتى يوحي بقيمة الرسالة أكثر يربط البحر بالإله، وهذا ما يزيد اللغة أسطرةً باعتباره يعتمد على ألفاظ وإشارات أسطورية كأساس تقوم عليه الصورة التشبيهية.

إن ما يستفاد من التشبيه، هو تلك الدلالات الجديدة التي تتجاوز المعنى الأصلي لتتزاح إلى معنى مغاير، يكون غير مباشر ويتضح أكثر من خلال السياق الذي يرد فيه، إذ يسهم هذا الأخير – أي السياق – في توجيه المتلقي إلى المعنى المراد.

---

[1] الرواية، ص177.

ومن صور التشبيه نجد قوله: « وتورق من بين الأمواج عيناها كسحابتي فرح وحشي »[1]، إن النظر في طرفي الصورة، المشبه (عيناها) والمشبه به (السحابة) يجعلنا نلحظ التباعد بين الكلمتين مما يجعل الصورة غامضة، وموحية في الوقت نفسه كونها قائمة على علاقة غير منطقية.

قد يكون البحث في السمات المختلفة للفظة السحابة، هو ما يجعلنا نقف عند جمالية التوظيف الأسطوري الذي أراد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" تحقيقه بواسطة هذا التشبيه؛ إذ تعتبر لفظة السحابة رمز من رموز المرأة، فنجدها تحيل على الخصوبة، والمنح والعطاء، والتلقائية والمساواة؛ وذلك أن السحاب يمنح المطر بعفوية ودون تمييز بين منطقة وأخرى، كما أن مطره خير للوجود، باعثا للاخضرار ومن ثم الحياة، فلكي يضفي الروائي على العينين روعة وجمالا يجعلهما يشتركان مع السحاب في تلك السمات الأسطورية، فرغم التباعد بين المشبهين في الواقع، إلا أنه يقارب بينهما في روايته، مما يجعل صفاء العينين وما يمنحانه من أمل شبيه بما يقدمه السحاب في الأساطير من خصوبة وحياة للأرض، وللإنسان.

إن عدم خضوع التشبيه للمنطق يجعله ذا إيحاءات لا نهائية، فلا يحد من طاقاته ولا يأسره، وإنما يغدو انعكاس للنفس وللتجربة الوجدانية ولذلك نجده يحمل كمًا من الدلالات المستمرة، والمتعددة وغير المألوفة. ومن نماذج التشبيه الذي يوغل في الأسطرة قوله: « الإرهاب يحط على المدينة كجناحي نسر هائل، بينما تواصل الأحزاب السرية إصدار نشراتها، وإطلاق احتجاجاتها »[2].

فالروائي يخرق المألوف، ويجعل من الإرهاب نسرا، ليجمع بذلك الواقعي بالأسطوري عبر التشبيه، حيث عرف الحيوان في الأساطير بقيمة رمزية دلالية، إذ كان لكل حيوان من الحيوانات الأليفة أو الوحشية منزلته الخاصة في علاقته مع الإنسان

---

[1] الرواية، ص20.

[2] الرواية، ص251.

ولذلك خلف كل حيوان رمزا بعينه عندنا؛ ولأن الطيور هي « وسيلة من وسائل التعبير عن العالم الأرضي ونظامه »[1] فقد اختار الروائي النسر /مشبه به للتعبير عن الإرهاب/المشبه، إذ من صفات النسر أنه، شعار الملك وطول البقاء، ولهذه السمات شبه الإرهاب به فأضفى عليه قيمة أسطورية، عكست مدى انتشاره وتمكنه من المدينة التي تظل تُقاوم بشتى الأساليب والطرق، وإن كانت بواسطة الكتابات والشعارات .

يلجأ الروائي"عبد الرحمان مجيد الربيعي" إلى الحيوان، في محاولته لأسطرة بعض صوره التشبيهية؛ هذا لأن « الحيوان صورة معكوسة عن الإنسان ومرآة يطل منها على نفسه وواسطة تحكي منزلة الإنسان »[2]، فاستطاع من خلال صوره أن يعبر عن قلقه وانفعاله وحزنه وآلامه في شكل معبر يحمل الكثير من الشجن والإحساس بالخيبة، والحزن كنوع من التنفيس عما تعانيه ذاته من توتر وضياع يقول « أشرب أيها القرد... قرد السياسة والحب »[3]، فالصورة هنا تقوم على تصوير "صلاح كامل" وتشبيهه بالقرد ليعبر عن ذلك التحول الذي أصابه من جراء علاقته مع هدى التي أصبحت ضلال ومتاهة قادته إلى مزيد من الانكسار والضعف فاستحضر القرد / مشبه به ليعبر عن قمة هذا التغيير، إذ يعد القرد كما أشار الدكتور "محمد عجينة" في كتابه موسوعة أساطير العرب، من بين مجموعة الحيوانات التي وظفها الإنسان البدائي في أساطير المسخ، ليفسر من خلالها أصل بعض الكائنات وما بينها من تشابه، أو ما قد تنفرد به من خصائص عجيبة [4].

ومن ألوان التشبيه البليغ، تشبيه المرأة بالسمكة ليؤكد على تلك الدلالات الأسطورية التي أكسبها للمرأة من بداية الرواية إلى نهايتها، « كنت قد إلتقيتها على

---

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص323

[2] المرجع نفسه،ج1، ص344.

[3] الرواية، ص272.

[4] ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها،ج1، ص347.

الشاطئ في الصباح، سمكة غريبة تطاردها الأمواج وتجندل جدائلها الشقراء الهائمة »[1] لقد طابق الروائي بين المرأة والسمكة، وفي هذه المطابقة تأكيد على البعد الأسطوري، إذ مثلت السمكة حضورا بارزا في الأساطير القديمة، فكانت تدل كما أشار "سعد رفعت" في كتابه موسوعة الأساطير على الإنسان و" المرأة " خاصة لما وجدوا من تشابه بينها في جمال العيون، وتساقط الدمع، وفي لحظاتها الوديعة والأنيسة [2]، ومن ثمة اختار الروائي استحضارها كمشبه به ليوحي بذلك الترابط الأسطوري بين اللفظتين، وبهذا يمكن تفسير غياب أداة التشبيه ووجه الشبه من الصورة.

وهكذا، حاول الروائي أن يظهر جماليات التوظيف الأسطوري بواسطة التشبيه، باعتباره أحد الصور التي يتأكد بعدها الفني والجمالي من خلال تلك الانزياحات التي تعتريها، ليقدم لنا مشاهد أسطورية، فاسحا المجال أمام القارئ للبحث عن المعنى والتأويل.

2-2- الاستعارة:

ارتبطت الاستعارة بالتشبيه ارتباطا وثيقا، وقد أكد عبد القاهر الجرجاني هذه الصلة الوثيقة قائلا « اعلم أن الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبدا »[3] ذلك أن التشبيه يمثل الأصل الذي تنزاح عنه الاستعارة. إذ أن قيمتها الفنية تكمن في مدى انزياحها عن مبدأ المشابهة يقول: « وأعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا »[4]

---

[1] الرواية، ص20.

[2] ينظر: سعد رفعت، موسوعة الأساطير الشعبية، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 1432هـ-2011م، ص204.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1412هـ-1991م، ص55 .

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص450.

وهذا يعني أن الانزياح في الاستعارة يتحقق كلما وجد تعارض دلالي بين المعنى الأول للفظ والقرينة.

وظف الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" الاستعارة، واستعان بجمالياتها، لما يتحقق فيها من تفاعل وتداخل في الدلالة، وبما تمكنه من تجسيم المجردات وتشخيص المحسنات، مبتعدا بهذه اللغة عن دلالتها المعجمية التي وُضِعَت من أجلها، فهو يتجاوز بها الحقيقة إلى المجاز، لينبئ عن فكرته ومكبوتاته.

من أمثلة الاستعارة في النص قوله: « وانزوينا في الشرفة المطلة على البحر الأسود حيث الساحل المزروع بالمظلات وذكريات الموج والرمال »[1] يقدم لنا الروائي استعارته في شكل جمالي، فيمنحالموج والرمال عنصر الحياة، ويجعلها تأخذ من صفات الإنسان في بناء أسطوري يكسب الكلمات دلالات الخصب فتمتزج الطبيعة بالإنسان، والحلم بالواقع، لينقل القارئ من عالم الإنسان إلى عالم الآلهة ومن الحقيقي إلى التخيلي، ومن المألوف إلى اللامألوف أو الخارق، فجمال الاستعارة هو في هذا الواقع الجديد الذي تخلقه، وفي هذا الإيحاء المتولد عن تردد السامع بين دلالتين دلالة حرفية غير مقصودة، ولا يمكن أن تتحقق إلا في الخيال ودلالة أخرى محتجبة يبحث ويسعى القارئ إليها من خلال تلك القرائن والسياق.

يحدث الروائي انزياحا في اللغة وخروجا عن المألوف وفق ما تقتضيه تصوراته الخاصة، رغبة في التأثير في القارئ ولفت انتباهه بتلك الاستعارات غير المتوقعة التي تحدث في النص سمة من الغرابة والغموض هذا من جهة، ومن جهة أخرى سمة من الجمالية والشاعرية؛ ولأن تجسيد ظواهر الطبيعة وإفاضة الحياة الإنسانية عليها من خصائص ومميزات لغة الأساطير، ومن الوسائل التي تلجأ إليها لدلالة على المعنى والفكرة [2]. فإننا نجد الروائي يحدث ربطا بين الشمس والمرأة في قوله: « كان النهار في

---

[1] الرواية، ص22.

[2] ينظر: أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص217.

أوله، الشمس لم ترفع قامتها المديدة بعد »[1] فيعقد لنا في استعارته هذه علاقة بين الاثنين، وهذا لارتباطهما – أي الشمس والمرأة – بفكرة الخصوبة، إذ تعتبر الشمس معبودة منذ القدم، وكثيرا ما كان الشعراء والأدباء يشبهون المرأة بالشمس، ولذا اختار الروائي"عبد الرحمان مجيد الربيعي" أن يضفي على الشمس، من مظاهر الطبيعة الإنسانية فشبهها بقوام المرأة لما « توحي به من معاني الأنوثة والأمومة وما ترمز إليه من خصوبة في عالم الجذب »[2].

فهذا التشخيص يمنح الحياة للشمس ويجعلها تأخذ من صفات المرأة ليبعث في الصورة بعدا أسطوريا.

ولأن أغلب الأساطير مرتبطة بمدلول الخصوبة والحياة؛ فإننا نجد الروائي يدعم نصه بمجموعة من الألفاظ الدالة على الطبيعة بمختلف مظاهرها، يقول: « هذه العذرية التي تمنحها الشواطئ والرمال للقلب المثقل ما أروعها ! وما أعظم هذا الإحساس المتعملق أمام الهدير الأسطوري الذي تحمله أمواج البحر الأسود الثائر وهي تصفع وجه الشاطئ المستكين »[3] يمنح الروائي جملة من الصفات الإنسانية على مظاهر الطبيعة فيجعل الشواطئ والرمال تمنح العذرية للقلب، وأمواج البحر تحمل الهدير الأسطوري وتصفع وجه الشاطئ، فتبتعد الكلمات في هذه الصور الاستعماريةعن المعنى الواحد وتكتسب مدلولا آخر يتشكل من خلال السياق، بحيث تم توظيفها بطريقة تجعل القارئ منجذبا إلى هذا العالم السحري والأسطوري، حيث تغيب الحدود المنطقية بين اللفظة واللفظة؛ إنها رمزية اللغة وشاعريتها، وأسطوريتها الفطرية، ليتم خلق عالم جديد باستعمال الكلمة باعتبارها « وسيلة للتعبير وأداة للخلق »[4]

---

[1] الرواية، ص91.

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص194.

[3] الرواية، ص19.

[4] أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1430هـ- 2009م، ص91.

وفي موضع آخر تتحول الاستعارة عند الروائي ضربا من الرموز، وذلك حين يضفي الصفات الإنسانية للمعنويات، فيمنحها أبعادا جديدة يقول: « إنها الآلام والتمنيات التي تمضي سراعا، ولن يبقى في القلب غير الذكرى، وهي التي تشدنا إلى الوراء كلما أردنا التوغل أماما.. الفرحة الشقراء تتوقد من جديد »[1]، فهذا التشخيص يمنح عناصر الحياة لجملة الألفاظ – الآلام، التمنيات، الذكرى – التي تأخذ من صفات الإنسان فتتحد معه، وليوغل في بناء استعارته في شكل رمزي مكثف، حين يجعل " الفرحة " شبيهة بالمرأة جمالا وروعة، إنها المرأة الشقراء التي أراد أن يرمز من خلالها إلى الفكر الغربي، إلى الفرحة الآتية من الآخر بكل ميزاته، بحثا عن السعادة وتطهيرا من الوقار الزائد، أرادها الروائي أن تكون الملجأ والملاذ، ولكنها كانت فرحة غريبة بعيدة عن الواقع المفروض والمعيش.

استطاع الروائي من خلال استعاراته الوصول إلى درجة الخلق الفني، والتفجير الثري للطاقات الكامنة في مفردات اللغة، وبث الحياة فيها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف، ومن بين الاستعارات التي ضمنها الروائي بعدا أسطوريا قوله: « ثلاثة أيام فقط ملأتني بالأسى والرثاء، إذ أحسستهم موجودين في كل مكان من بيروت.. شوارعها ومقاهيها.. صحفها وبحرها »[2] ولأن بعض الأعداد تمتلك أهمية وحضورا خاص عند بعض الشعوب، إذ نجد « لرمزية العدد في ثقافة ما بين النهرين تاريخ قديم »[3] بحيث ترتبط بما هوأسطوري وبما هو ذا دلالات سحرية وهذايكسبها طابعا قدسيا.

فقد استحضر الروائي في استعارته العدد ثلاثة؛ باعتباره من الأعداد التي لها كيانا خاصا ومعنى قدسيا يجعلها محاطة بهالة شبه سحرية ويسند إليها خواصا تجعلها

---

[1] الرواية، ص177.

[2] الرواية، ص18.

[3] محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1430هـ- 2009م، ص268.

ذات تأثير. فقد حمل الرقم هنا دلالة سلبية مشحونة بدلالات الألم والحزن الموجودة في كل مكان، ليعيدنا بذلك إلى الأيام الثلاث التي يتم فيها بكاء تموز وتمثيل عذاباته وآلامه، غير أن الروائي يحدث انزياحا ففي الوقت الذي ينتهي فيه بكاء تموز وهذا « في اليوم الثالث عندما يعلن الكهنة قيام السيد من بين الأموات ينقلب المأتم إلى عرس وتبدأ احتفالات العيد الحقيقية »[1] فإن آلام وأحزان صلاح كامل تظل قائمة مدة الأيام، ليحمل العدد ثلاثة هنا معنى ودلالة الاكتمال، كما تكرر ذكر هذا العدد في مقاطع أخرى من الرواية، وكان في كل مرة يحمل دلالة تختلف عن سابقتها ففي مواضع نجده يدل على الانسجام والاكتمال، وفي أخرى نجده يدل على الوحدة والجمع*.

ومن بين الاستعارات التي اكتسبت جمالية، وهالة أسطورية خاصة، تلك التي حول فيها الروائي الطبيعة الجامدة إلى إنسان ذو كبرياء وشموخ يقول: « وكانت أشجار الحدائق المجاورة ترمي بأغصانها الوارفة من وراء السياج، وتمنح شجيرات البرتقال والليمون سقيفة من الظل الوارف، ووسط شجيرات الورد تنتصب نخلة فارهة ورائعة بعذوقها وكبريائها. وقد أوليتها عناية خاصة حيث احتطب منها السعفات اليابسة لتظل خضراء مشرقة دوما »[2].

ولأن الاستعارة مجاز يقوم على أساس التفاعل بين ركنين انطلاقا من العلاقة التشبيهية لتقديم صورة جديدة، فإننا نجد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" قد أسند جملة من الصفات الإنسانية إلى "النخلة"؛ والتي اعتبرتها العرب من الأشجار المقدسة، حيث كانوا يعظمونها ويخصونها بجملة من الأعمال الطقوسية فيقام « لها عيد في كل سنة . وإذا كان ذلك العيد علقوا عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلي النساء ثم خرجوا إليها

---

[1] فراس السواح، لغز عشتار، ص299.

* ينظر: الرواية، ص 21، ص 22.

[2] الرواية، ص43.

فعكفوا عليها يوما »[1] وهنا، استحضر الروائي النخلة لما فيها من مميزات متفردة خاصة، بخضرتها الدائمة لأوراقها التي لا تسقط أبدا، ليجعلها رمز للتجدد، والشباب.

ولأن « الاستعارة فيها دعوى الإتحاد والامتزاج »[2] فقد أكد من خلال صورة النخلة المنتصبة بجذورها الضاربة في الأرض بأوراقها الخضراء حتى في ظل الجدب، على صمود الإنسان العربي ومقاومته في ظل الصراع والأزمات وتمسكه بأرضه ووطنه كتمسك النخلة بالتراب، والهواء والماء لتكون رمزاللخلود والحياة.

وتتدخل في الاستعارة عملية التخيل والإبداع، ليقدم لنا الروائي صورة أخرى أجمل وأروع، حين يجمع بين المتباعدين في لوحة ساحرة ذات بُعد أُسطوري لما تحاول أن تُقَدِمَه من تشخيص وتجسيد وإيحاء؛ وذلك عندما يجعل الزمن في صورة حيوان أسطوري يقول: « إن الزمن يسحق الكثير. يسحق حتى البشر أنفسهم فلماذا تخاف من تهدم علاقة أملتها ظروف خاصة؟ »[3]، فاختار الروائي تشخيص الزمن في صورة حيوان أسطوري قاس، هائل مستخدما فعل "يسحق" ليحدث التفاعل بين طرفي الاستعارة المتباعدين؛ الزمن (عالم المجردات) والحيوان القوي (عالم الطبيعة الحية)، في صورة غير مألوفة عبر بواسطتها عن الواقع المادي الذي أصبح الزمن فيه مثارا للرعب والقهر، إنه زمن مخيف كاسر، يسحق كل شيء حتى البشر أنفسهم، إن هذا التمازج يصنع الأسطرة، وينقل لنا إحساس الروائي بسطوة الزمن وقوته الظالمة .

هكذا نجحت الاستعارة المكنية في التعبير عن زمن الروائي الصعب المؤلم بعمق عن طريق خلق عالم جديد متجانس ومتباين في الآن نفسه.

---

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص275.

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص264.

[3] الرواية، ص17.

يتجه الروائي بلغته الانزياحية المميزة إلى تحويل الطبيعة الجامدة إلى إنسان يحس في قوله: « مدينتي يا سيدي تنجب البرتقال والنساء الجميلات »[1] فقد قابل الروائي بين طرفين متباعدين، وهذا عندما أسند فعل " تنجب" إلى غير فاعله الأصلي "المدينة" فأكسبها من الصفات الإنسانية ما جعل الاستعارة أكثر إيحاء، وقدرة على بث الحياة في الجوامد، ولأنها – أي الاستعارة – « طريقة من طرائق إثبات المعنى وتأكيده »[2] فقد شبه الروائي المدينة بالمرأة التي تنجب، وارتفع بها إلى مرتبة أرقى، إنها مرتبة الإنسانية ليعبر عن مكانة ومنزلة المدينة الأرض التي ولد فيها، فأصبحت تضاهي مكانة المرأة، ففي كثير من الأساطير تتحد المرأة مع الأرض في علاقة متداخلة ومميزة.

وقد أشار "ميرسيا إلياد" إلى ذلك عندما اعتبر الولادة شكلا من أشكال الخصوبة الأرضية، وترجمة لفعل نموذجي تقوم به الأرض التي تلد جميع الكائنات بما فيها الإنسان، وتبعا لذلك تشترك مع الأم في قيمة القداسة [3]، وهي القيمة التي أراد الروائي إثباتها على مدينته حيث يأمل في ولادة حياة جديدة تسودها الحماية الأمومية، ولعل عُمق هذه الاستعارة يتضح أكثر إذا ما تأملنا الفعل " تنجب " فهو في صيغة المضارع الذي يفيد الاستمرارية والتجدد، الأمر الذي أكسب المعنى قوة وثراء فكانت الاستعارة « ظاهرة ديناميكية حركية تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية »[4]، لتنتج لنا خلقا فنيا جديدا ثريا بالطاقات الإيحائية المعبرة.

وتظل فكرة تجسيد الشيء الجامد بالحسي قائمة عند الروائي في أكثر استعاراته حيث نجده يشبه الشارع بالإنسان الأخرس في قوله: « وأخذا يخطوان باتجاه النهر ومرت فترة طويلة كان جسداهما خلالها يخترقان الشارع الأخرس بهدوء »[5] ليتحقق الانزياح

---

(1) الرواية، ص47.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص226.

(3) ينظر: ميرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ص132– 133.

(4) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص254.

(5) الرواية، ص54.

بوجود هذا التعارض الدلالي بين المعنى الأول، والقرينة فيغدو الصمت هو الطاغي على كل شيء، ليوحي لنا خرس الشارع وهدوءه إلى قمة الكبت والقهر الذي يعاني منه الإنسان العربي عامة والعراقي منه بشكل خاص أين أصبح لا يسمع ولا يتكلم إنه يتابع الأحداث فقط دون قدرة على تغيير الوضع رغم كل المحاولات.

إن عودة الروائي إلى مثل هذا النوع من الاستعارة كان بهدف خلق هالة أسطورية، فعملية تحول الجماد إلى كائن حي هو فعل أسطوري يبدع من عناصر الواقع، واقعا جديدا هو تجاوب الطبيعة وتفاعلها مع الإنسان وتقمصها لشخصيته تريد ما يريد وتفعل ما يفعل؛ هكذا ساعدت الاستعارة في الكشف عن أفكار وأحاسيس الروائي، وعبرت عن دلالات مختلفة بأبعاد أسطورية متنوعة، وعكست لنا ثقافته الواسعة من جهة، ومن جهة أخرى قدمت لنا لغة شاعرية متميزة.

2-3- الكناية:

تعد الكناية من ألوان التعبير غير المباشر، باعتبارها انزياحا عن التعبير، وهذا من ذكر الشيء مباشرة إلى الإيماء إليه، إذ إنها تقوم على ذكر الشيء بما ينوب عنه دون تصريح باسمه، فتتيح لمن يوظفها مجالا رحبا من الدلالة وتنوعا في الأداء يستطيع من خلاله التعبير عن المقصود بطريقة أبلغ وأكثر إقناعا. يعرفها "عبد القاهر الجرجاني" بقوله: « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه »[1] وبهذا المعنى؛ تكون الكناية أكثر قدرة على التصوير الإيحائي متجاوزة الدلالة الحرفية إلى دلالة مجازية أعمق.

شكلت الكناية انزياحا دلاليا عبر الروائي من خلالها عما أراده بدقة وجمالية ومن ذلك قوله: « وتلتقي العيون المحيطة بالمائدة المعزولة في فسحة النادي بصداقة

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

بيضاء »[1] فيختار للتعبير عن نقاء ومكانة هذه الصداقة اللون الأبيض، ذاك أن للألوان سحر خاص، وارتباط وثيق بالإنسان، فبواسطته يمكن للمُبدع أن يبوح بأفكاره ومواقفه اتجاه ما عايشه وما يعيشه وما يريد أن يكون، فالروائي يوظف هذا اللون ليعمق معنى الطهارة والنقاء التي تجمع شخصيات الرواية، فكان من بين العناصر التي عملت على توضيح المعنى وتوصيل رسالة المؤلف، ولهذا اختاره باعتباره من الألوان المقدسة التي تحمل قيم إيجابية تدل على الرفعة والسمو، ليوحي من خلاله عن تلك الصداقة التي لا يمكن أن توصف إلا بلون النّقاء والنّور.

كما وظف الروائي الكناية للتعبير عن "المرأة"حيث نجده يربطها بمظاهر الطبيعة في قوله: « وكان هذا التساؤل يضع حكايته معها في شريط طويل أحداثه ماثلة وساخنة. بدايتها يوم دخولها الكلية، حيث كان صلاح وسعدون يتشاتمان آنذاك عن رأيين مختلفين في معرض فني وعندما رآها صلاح هتف :

– أنسام جديدة تهب على كليتنا »[2]، فالكناية في قوله "أنسام جديدة" وهي عبارة أوردها ولا يقصد بها هذا المعنى بعينه، وإنما جاء بها،لاستمالة المتلقي من خلال هذا التعبير الذي استعمل فيه أحد أهم عناصر الطبيعة التي لها دور في أساطير الخلق؛ إنه الهواء أساس الحياة والتنفس، ولكنه اختار النسيم على وجه التحديد لما فيه من صفة الرخاء والنعومة والعذوبة التي أراد إثباتها، وهنا تأتي الكناية، من جهة المبالغة في الوصف، ولأنها تبرز المعاني المعقولة في صورة حسية وبذلك تكشف عن معناها وتوضحها وتبينها، وتحدث انفعال الإعجاب، في نفس المتلقي فتنقله للبحث عن الدلالة المقصودة متجاوزا بذلك المعنى الحرفي للعبارة، ويكون ذلك من خلال السياق.

وفي موضع آخر نجده يقول: « خليل الراضي يقول السياسة والسياسة فقط، أما أنا فأقول المرأة والمرأة فقط، وعاد ليضيف بتأفف: ولكنها سر بلائي، وبلاء كل العصور،

---

[1] الرواية، ص35.

[2] الرواية،ص46.

الحيوان الناعم الأليف »[1]، فنجده يكني عن المرأة بالحيوان الناعم الأليف، وهي الصورة التي كثر تشبيهها بها لتصوير الجانب الإلهي، فبالرجوع إلى « المرحلة الطوطمية* يمكن تفسير الحرص على اختيار الغزالة، والمهاة، والنخلة والظبية للمرأة شبيها »[2] حيث عُرفَت بعض الحيوانات بطابعها القدسي لارتباطها بالآلهة من جهة، ومن جهة أخرى اعتبار كل حيوان رمزا يضطلع بوظيفة معينة؛ لها دلالاتها وقيمتها الأسطورية.

انطلاقا من هذا يذهب كثير من المبدعين في تصويرهم للجانب الإلهي في المرأة إلى تشبيهها بالغزال والظبي ، ولعل الصلة الرابطة بينهما هي معنى الأنوثة والأمومة ، وبالتالي معنى الخصوبة.

ومن صور الكناية تعبير الروائي عن الأفكار والطموحات بطريقة غير مباشرة في قوله « كانت بغداد تضمهم، طلبة جاؤوها من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم . وفي رؤوسهم أحلام كبيرة عن الضوء والمجد »[3] ولأن الكناية ،إيحاء باستخدام صفة أو معنى أو شيء ما قريب مكان شيء آخر، فواضحاستخدامهلفظة "الضوء" للتعبير عما أراده، وهذا لوجود صلة وعلاقة ؛فمن مميزات الضوء أنه يكشف الحقيقة، ويجعل الإنسان قادرا على الرؤيا، وقد استحضره الروائي ليعبر من خلاله عن طموحات تلك الفئة المثقفة ، التي جاءت إلى بغداد رغبة في تحقيق مستقبل مشرق وسط ظلمة حالكة، بما تحمله معها من أحلام وأفكار إذ لطالما « كانت الكلمة هي النور الحقيقي الذي يضيء الإنسان بكامل

---

[1] الرواية، ص76.

* وهي نظام ينوب مناب الدين لدى بعض الأقوام البدائية في استراليا وأمريكا وإفريقيا، تقدم المبادئ للتنظيم الاجتماعي –والطوطم يمكن أن يكون حيوان أو شجرة أو قوة طبيعية– وتمثل الروح الحامية والمعين لها.

[2] عماد علي خطيب، الصورة الفنية أسطوريا، ص67 .

[3] الرواية، ص29.

كيانه ولهذا اعتبر النور الكلمة الإلهية. فتعددت أساليب تعظيمه وتقديسه، فكان رديف الحقيقة وقرين المعرفة في كثير من الأساطير »[1].

هكذا نقل الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "إحساسالإنسان المثقف وما اعتراه من انفعال القوة والثقة بالنفس ، رغبة في النصر والخلاص.وهنا تظهر القدرة الفنية للكلمة التي تحقق للإنسان ما يطمح إليه من كمال ومرتبة عليا.

وتبتعد الكناية عن التصريح إلى الترميز والإشارة، فتدفع القارئ بالعودة إلى السياق بحثا عن المعنى المراد متجاوزا بذلك الدلالة الحرفية، يقول : « وكلما أتتني موجة رفعت جسدي إلى أعلى في قفزة منتشية ، ثم حطتني خفيفا وحنونا بعذرية الولادة الأولى، يا لها من فرحة أخاف من أن تندثر وتتلاشى »[2] فقد كنى الروائي عن معنى الطهارة والنقاء ، في عبارة " ثم حطتني خفيفا وحنونا بعذرية الولادة الأولى"؛ فنجده يجمع بين الماء والولادة الأولى لما بينهما من صلة جامعة تدل على معنى الطهارة والصفاء ، فأثناء الميلاد يكون الإنسان في حالة من القداسة، طاهرا من كل دنس خاليا من الأخطاءوالعيوب.

ولأن الماء رمز للحياة والتطهير ؛ باعتباره المخلص والمنقذ من الجفاف والجوع، وأساسا لولادة حياة جديدة فـ « الاحتكاك بالماء ينطوي دائما على ولادة جديدة » [3]، وهو ما سعى الروائي إلى إبرازه، وأراد من خلال انغماسه في الماء أن يموت ذلك الإنسان القديم بكل عيوبه، ويولد إنسانا جديدا بحياة جديدة، ليصبح الماء رمزا للانبعاث الإنساني، وأداة تعين على يقظة الوعي، وهو الدور الذي اختاره الروائي لهذا الرمز، باعتباره أداة لتفجير الطاقات الباطنية المترسبة، ووسيلة تنقل القراءة من عالم الإنسان إلى عالم الإلهة، ومن الراهن إلى الماضي، فيمتزج الحقيقي بالتخييلي بحثا عن اللامألوف والخارق.

---

[1] ينظر: أحمد ديب شعو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي(أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2006م، ص191.

[2] الرواية، ص19.

[3] ميرسيا الياد، المقدس والدنيوي، ص124.

وإذا لاحظنا أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " قد احتفظ بالدلالةالأسطورية للفظ المطر، فإننا نجده يحدث تغيير وتحويرا في دلالة الطين، الذي يوحي بالخير، وبالتالي يحمل دلالة ايجابية، غير أنه في هذه العبارة يدل على الجانب السلبي، فكان رمزا للصمت واللامبالاة يقول : « وصفعته بهذا الاسم، وكأنها ملأت فمه طينا. ولم يستطع النطق. وقدم لها في عينيه نظرة دائخة لا تريد الإفصاح عن شيء »[1]

نعم، هكذا يحدث الروائي تشويها في دلالة الطين من كونه رمزا للجانب الخير في الإنسان ومادة أساسية تعتمد عليها حياة العراقي في القدامى بشكل خاص في بناء حضارتهم[2]، إلى تضمينه الدلالة السلبية فيفتح بهذا الأداء مساحة واسعة للمتلقي لتأويل أكبر قدر ممكن من الدلالات وكل ذلك بواسطة الكلمة ، التي تتعدى المعنى المحدد إلى دلالة رمزية مفتوحة تكون وسيلة للتبليغ والتأثير.

كما كانت الرواية وسيلة ملائمة عبر الروائي من خلالها عن معاناته ومشاعره اتجاه بعض المواقف المؤثرة في حياته، يقول مصورا اغترابه : « ثم قطعت الحديث وقالت:

– اكتب لي عنوانك، ربما أحتاجه

– ليس لي عنوان محدد الآن، ولكن بإمكانك أن تكتبي على عنوان إسماعيل العماري في الجريدة مادمت في بغداد.

– وإذا ذهبت إلى الكوت؟

– سأكتب لك عنوان أخي »[3].

---

[1] الرواية، ص183.

[2] ينظر: بنعيسي بوحمالة، أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م، ص79.

[3] الرواية، ص201.

فالكناية تتضح في عبارة "ليس لي عنوان محدد"، التي تع بر عن اغتراب الإنسان وعدم قدرته على الانتماء إلى مكان محدد في المجتمع، ففي ظل الصراع وانعدام التوازن وكثرت الاضطراب، يصبح الإنسان غير قادر على العيش في بيئة معينة ،فينتابه شعور المعاناة والألم، وحالات من القلق والشك.

ونراه في موضع آخر يصف مدى حيرته وضياعه قائلا: « وعاد صوت صلاح المفعم بالشجن ليتساءل:

– إلى أين نريد الوصول؟

وردد عبد الحميد بدهشة:

– ما هذا الخرف؟

واتشح وجهه بإمارة مؤثرة وهو يلح في السؤال:

– أجبني أرجوك »[1].

ففي ظل خلخلة النظام، وتغييب الحقيقة، ونتيجة لضعف من يحمل الحق والخير أمام طغيان الظلم والقهر، يتساءل الإنسان عن مصيره في هذا الوجود الذي يتغلغل الفساد في كيانه، فيختار الروائي للتعبير عن حيرته عبارة "إلى أين نريد الوصول"، إنه السؤال الذي يفرض نفسه على الإنسان العربي عامة والعراقي خاصة في مجتمع مسلوب الحرية والإرادة ولذا يعجز عن التغيير، لأن الخلل فيه خلل نظام وليس أشخاص.

هكذا، عبر لنا الروائي عن مشاعره وأحاسيسه المتداخلة بلغة تُوفِرُ أقصى درجات التأثير، إذ أن القيمة الفنية للكناية تكمن في ذلك التقديم غير العادي للمعنى، الذي يتيح للقارئ أن يكون مساهما في تحصيله عن طريق التأويل، ومندهشا في الوقت ذاته بذلك التلميح.

---

[1] الرواية، ص275.

وهكذا نخلص مما مضى، أن الكناية إلى جانب الاستعارة والتشبيه مثلوا أبرز أشكال الانزياح الدلالي، باعتباره عدول يتجاوز بساطة التعبير، فاسحا المجال أمام المبدع لتوظيف جمالي رمزي للأسطورة، أساسه الانحراف التعبيري في التراكيب والصيغ الذي يعتبر المصدر الأساسي في توليد دلالة جديدة وفي إحداث أثر جمالي عند القارئ، الذي يحاول من خلال تركيزه على عدول الكلمة وانحرافها أن يصلإ لى تفجير دلالات النص الكامنة في ما وراء الكلمات التي نجدها تلتف بهالة من الغموض وذلك بسبب « تداخل الواقعي بالمتخيل، وبالتالي الاستناد إلى ما هو رمزي أسطوري »[1].

حاول الروائي التعبير عما لا يمكن التعبير عنه صراحة، وعما لا يمكن البوح به مباشرة في شكل أسطوري، باعتماده الصورة الأسطورية كونها تمثل « صورة لما يفترض أنه لا يوصف »[2].

إن القارئ لرواية "الأنهار" يجد نفسه أمام مجموعة من الألفاظ الخاصة التي اعتمد عليها الروائي في بناء عالمه الأسطوري ولتحقيق شاعرية لغة الرواية وجماليتها. إذ تكشف الرواية عن تلك الأنماط التعبيرية التصويرية المتكررة المرتبطة بنماذج عليا ذات طابع أسطوري، والتي شكلت معجم ا خاصا عبَّر بواسطته الروائي عن إحساسه وشعوره ومدى ارتباطه بتراثه، فكانت بمثابة رموز خاصة لما مر به، وما عاشه، ولما بقي عالقا في لا شعوره فأخرجه في صورة شاعرية، فالكلمة الروائية «تشع في الآخر ، لا تحيا بصوت واحدة، بل بالتعدد (...) ونحن إذن حين نتلقى الكلمة الروائية إنما نمخر فورا في عباب، وننشط في عالم، نحيا حيوات، ولابد لنا إذ تنفحص أن نميز بين متكلم ومتكلم، بين أسلوب وأسلوب، بين نبرة ونبرة، وصولا إلى الكل الفني، وتلك الجمالية الجديدة

---

[1] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط3، 2006م، ص110.

[2] عماد علي الخطيب، الصورة الفنية أسطوريا، ص51.

للكتابة »[1] إنها الشعرية الروائية التي يكون فيها للغة دورا أساسيا، عن طريق العناية بتراكيب الكلام وبوضع الكلمة في تشكيل غير مألوف وغير متوقع.

فمن خلال الكلمة يصل القارئ إلى المعنى متجاوزا الدلالة الحر فية إلى الدلالة المقصودة، وهذا طبعا بمراعاة تحولاتها من جهة، ومن جهة أخرى مراعاة للسياق الذي ترد فيه، فالكلمة هي المادة الأساس في النص سواء في تشكيله أو قراءته.

لقد تعدد المعجم اللغوي للرواية، بتعدد الروافد الثقافية التي اعتمد عليا الروائي في بناء نصه، فنجد المعجم الأدبي (ديستوفيسكي، نجيب محفوظ، شتاين بك، ميشيل بوتور) والمعجم الفني (الرسم، الفرشاة، اللون، جواد سليم، ليوناردو دافنشي، بيكاسو، اللوحة، الصورة)، وكذا المعجم الأسطوري (الآلهة، جلجامش، انكيدو، عشتار).

ولأن أغلب الأساطير ترتبط بمدلول الخصوبة، فإننا نجد النص يحتوي على مجموعة من الألفاظ والعبارات الدالة على الطبيعة ونباتاتها وحيواناتها (البحر، الرمل، شواطئ، أمواج، الماء، الشمس، سحابة، الهواء، أغصانها الوارفة، الورد، نخلة فارهة، النهر، مرت طقوس الليل) ومن الألفاظ الدالة على الحيوانات أو ما يتصل بها (نسر، تصهل، هدير، سمكة، حيوان)؛ وغيرها من الألفاظ التي تحمل أبعاد أسطورية منها (الأنثوية، النضرة، بيضاء، العذرية، الولادة، أتلو أمامه صلاتي). التي تم توظيفها بطريقة تجعل القارئ منجذبا إلى عالم سحري عالم تكتسب فيه الكلمة أبعاد جمالية من خلال علاقتها مع غيرها من الكلمات في السياق، أي أنها لا تأخذ دلالتها الحقيقية إلا ضمن تركيب معين.

كما إن كلمات النص قد تكتسب دلالات متعددة، تبعا لطريقة توظيفها من قبل المبدع فتتحول إلى نبض داخلي يكشف عن قيمة فنية وجمالية، فاللغة « هي المادة التي تتشرح منها الكلمات التي تتشكل منها الجمل التي تتكون منها الفقرات التي تتألف منها

[1] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص128.

الصفحات(...) فتنمو وتربو، وتتجلى وتزهو (...) ولعل السر كله يكمن في امتلاك اللعبة السحرية التي من خلالها يقع التحكم في استعمال اللغة واللعب بها »[1].

وللقارئ– كذلك– دور في هذا التعدد الدلالي، باعتباره يقرأ النص وفقا لمجموعة من المكتسبات المعرفية المتعددة اجتماعية، سياسية، ثقافية، أو نفسية التي تمكنه من الولوج إلى أعماق النص وقراءته والكشف عن خباياه للوصول إلى دلالته، وهنا « يتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكل هذه التنوعات هي دلالات النص، حتى وإن تناقضت مع بعضها »[2]

كما نجد أن الروائي استخدم ألفاظ الرواية بطريقة شعرية ساهمت في إضاءة المعنى المراد الوصول إليه، وأظهرت جمالية الجملة اللغوية، أوالمشهد المقدم متجاوزة معناها المعجمي لتكتسب قوة تأثيرية من خلال تلك الهالة الأسطورية التي تميزت بها فأضفتها على النص بكل روعة.

وهكذا، جاءت "الأنهار" بلغة شاعرية اعتمدت على أنساق مختلفة كالتصوير الإستعاري والكنائي، والترميز، وتفجير لغة شاعرية ينقلها من سياقها النثري إلى فضاء مشحون بتوتر الشعر، فضاء تحضر فيه الأسطورة الأولى من أجل أسطرة الواقع باستخدام ألفاظ مو حيةٍ معبرة أتاحت للروائي سبلا عديدة عبر بها عن وعيه، وواقعه، ونسج من خلالها خلق فني متكامل تتداخل فيه الأسطورة مع الرمزية والجمالية إذ « لا يمكن لنص روائي أن يعيدنا إلى الحياة البدائية بكل طقوسها الأسطورية والخرافية والطبيعة دون أن يسربل عالمه وأحداثه في رداء من العبارات الشعرية »[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، ص133.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص81.

[3] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص201.

إن اللغة الشعرية تشكيل فني مميز بطبيعته ؛ لأنه يتصل بأغوار النفس الإنسانية وما يموج فيها من مشاعر، إنها وسيلة الفنان لإبراز موقفه من الوقائع بطريقة رمزية لها قدرة بناء واقع مغاير عبر آليات خاصة أبعد ما تكون عن المباشر ؛ لأنها تعتمد على طريقة شعرية من تكثيف وتناصات ومجازات ، مما يضاعف من طاقة الإيحاء ويفعل عملية التلقي.

ومما تجدر الإشارة إليه، استخدام الروائي أيضا لرصيده الثقافي وتوظيفه في النص الروائي بطريقة تكشف عن ثقافته المتنوعة، فتجد أسماء لأشهر الرسامين والروائيين ، وتوظيفلمقاطع شعرية وأخرى من ملحمة جلجامش، واستحضار لعدد من الروايات الغربية*

كما تتمثل لنا شعرية الرواية في تلك المفارقات التي شكلت فضاء متعدد الدلالات من الرفض، البوح، السخرية، الاحتجاج، بث المرارة، الألم، الحب وكلها تتجه إلى أسطرة واقع شديد التناقض والتداخل، مرير العذابات غامض المصير ومبهم الآفاق.

إن رواية "الأنهار" هي انعكاس لشاعرية الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" في قالب غير شعري، ولأنه شاعر بالفطرة، فقد فرضت شاعريته ذاتها من بداية الرواية، وحتى العبارات الأخيرة منها « وهذا شأن أولئك الذين يسلكون الدروب الصعبة تدفعهم بطولة تقرب من الجنون »[1].

ولأن الصورة ركيزة مهمة وأساسية في تشكيل العمل الأدبي وبنائه وتنميته. فإن المبدع يلجأ إليها حتى ينسج عمله وكأنه لوحة واحدة من الصور المتتابعة المترابطة، رغبة في منح هذا العمل قدرة خاصة بتوسيع الأبعاد الدلالية فتصبح اللغة، لغة شعرية إيحائية، بفضل استخدام المبدع لها استخداما خاصا يبتعد عن المألوف.

*ينظر: الرواية، ص 45، 59، 79، 80، 101، 129، 130، 131، 132، 134، 135، 143، 144، 166، 179، 235، 259.

[1] الرواية،ص290.

فإذا تجاوزت « الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة، واعتمدت على الإيحاء الرحب، وليس على تقرير الأفكار أو بسطها، وإذا فهمت على أنها بناء مركب تتآزر جزيئاته وتتنافى (...) غدت تلك الصورة وأمثالها رموزا تثير من النواحي النفسية مالا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية »[1]؛ وهذا لأن «طبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة »[2] تعتمد على الإيحاء وإثارة دلالات متعددة، فقيمته تتغير بتغير سياق توظيفه وكذا بتغير قراءه.

يتشابه مفهوم الرمز مع كثير من المفاهيم البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية، باعتبارها فعالية متعالية تشمل سمات تلك الفنون جميعها، ولهذا أعتبر « وجه مقنعا من وجوه التعبير بالصورة »[3] يوحي بدلالات عميقة، بقدر ما يخفي، فهو لا يدعو إلى دلالة واحدة وإنما يفتح أمام المتلقي مجالا واسعا للتأويل.

انطلاقا من أهمية الرمز في تشكيل العمل الفني – كونه وسيلة فنية يستعملها المبدع للتعبير عما لا يمكن الإفصاح عنه – سنحاول الوقوف أولا عند علاقة الرمز بالأسطورة لمعرفة إلى أي مدى تم توظيفه في رواية "الأنهار"؟ وما الغاية من هذا التوظيف؟

---

[1] محمد فتوح أحمد، الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، ص306

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص196 .

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص195.

ثانيا: رمزية الأساطير:

تمهيد: الأسطورة والرمز:

يعمد بعض المبدعين – شعراء أو كتاب – إلى التلميح والإشارة في أعمالهم وهي ظاهرة تناولها ودرسها القدامى، فهذا ابن رشيق يقول: « وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة، وقال: الفراء الرمز بالشفتين خاصة »[1]

فالمبدع يلجأ إلى الرمز باعتباره وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير في الشعر أو النثر، إذ اعتبره القدامى نوع من أنوا ع الإشارة التي « تد ل على بعد المرمى وفرط المقدرة (...) وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح مجملا معناه بعيد من ظاهر لفظه »[2]

فالعرب القدامى اعتبروا الرمز من الإشارات الدالة ، البعيدة المرمى، وأنه لا يتأتى استخدامه إلا للشاعر المبرز والحاذق، ليدل على جهوده الإبداعية وقدراته الفنية.

وجد المبدعون في الرمز مجالا لإخراج اللاشعور الوجداني، وتوليد أفكار جديدة في ذهن القارئ تدفعه إلى التساؤل الدائم، والبحث المتواصل عن المعنى المرجو، فكان الرمز خير وسيلة لنقل تجاربه المختلفة في صورة مغايرة تتجاوز المعقول إلى اللامعقول، وتتخطى الممكن إلا اللاممكن في محاولة لخلق التوازن والانسجام بين عالمه الخارجي، وشعوره الداخلي فمهما تكن الرموز التي يستخدمها المبدع، لابد من ارتباطها بتجربته الحالية وبواقعه المعيش.

وقبل الولوج في محاولة معرفة العلاقة التي تربط الرمز بالأسطورة يجدر بنا أولا أن نحدد مفهوم مصطلح الرمز، بالوقوف عند دلالته المعجمية والاصطلاحية.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ – 1981م، ص306.

[2] المصدرنفسه، ص302.

فالرمز لغة؛ « منَ رمَزَ إليهَ يرمُزُ رمزًا أشار، أو هو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان »[1] ، وهو « كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين » [2] وبهذا يتجه المعنى اللغوي لمادة "رمز" إلى الإشارة والإيماء على الشيء.

أما في الاصطلاح، فيعد الرمز من أهم الوسائل التي يلجأ إليها المبدع بحثا عن التجديد والخروج بالنص من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في محاولة لإعادة تشكيل الواقع وفق قانون الرؤيا، إنه خلق جديد و« رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته »[3]، فالإنسان بحاجة إلى التعبير عن تجربته الشعورية وإخراج ما في اللاشعور الإنساني وتوليد أفكار جديدة، تدفع القارئ إلى التساؤل والبحث الدائم عن المعنى إذ لا تتوقف قيمة الرمز على ما يقدمه المبدع فحسب ، وإنما، تعتمد أيضا على كفاءة المتلقي ومخزونه المعرفي.

كما يعرف الرمز« بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة العاطفية» [4] إذ في العمل الفني تظهر الرغبات المكبوتة في اللاشعور على شكل رموز خاصة، وهو ما دفع فرويد إلى اعتبار الرمز « نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولي يشبه صور التراث والأساطير»[5].

ورغم أن الرمز يعبر فعلا عن المكبوتات، إلا أنه لا يمكننا أن نوافق فرويد في جعله حكرا على اللاشعور فقط، إذ يلجأ إليه الإنسان أيضا عن وعي ورغبة من أجل التعبير عنقيم وأفكار معتمدا في ذلك على شبه قريب أو بعيد بين المرموز به والمرموز

---

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1987م، ص350.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص119.

[3] محمد فتوح أحمد، الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، ص139.

[4] محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص80.

[5] محمد فتوح أحمد، الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

له، وهذا عندما تصبح اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة، فيختار الرمز ليجسد خبرته، أما كونه جعل الرمز شبيها بالأساطير فقد يعود ذلك إلى العلاقة التي تجمعهما باعتبارهما « نقطة التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي، وهما إذن نقطة إشعاع مركز حركي، ينتشر في الاتجاهات جميعا، وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليته »[1].

والرمز في الأسطورة هو الذي يؤسس و جودها عامة ونسيجها خاصة؛ فهي عبارة عن « مجموعة من الرموز التي تحمل في طياتها دلالات فكرية وشعورية »[2] إذ تكون الكلمة رمزا حين توحي بما هو أكثر من معناها الواضح المباشر، وبذلك تكتسب دلالات أخرى يصعب تحديدها وتفسيرها بدقة، وهذه هي أهم خصائص الرمز؛ تعدد الأبعاد واحتماله للمعاني العديدة،« وكون الأسطورة تنتمي إلى اللغة فإن هذا يسم ها بسمة إنتاج عدد لا متناه من المدلولات والمعاني، ولعلها السمة نفسها التي نجدها في الأنظمة الرمزية »[3]، فمن الصعب إيجاد تفسير رمزي واحد لأسطورة من الأساطير، وإنما تتعدد قيمتها بحسب طريقة توظيف المبدع لها في النص.

إن الرمز يجعل العمل الأدبي يعود إلى فطرته الأولى، إذ يعمل على بث موجة من المشاعر تدفع القارئ للإحساس بأن هناك عالما آخر يتكون خلف هذا العالم المرئي، وهو الأمر نفسه الذي نجده في الأسطورة، بوصفها تعبيرا رمزيا عن ذلك المعنى العميق

ومن هذا يتضح أن للأسطورة معنى سطحي ظاهري، وآخر عميق يحتوي على المعنى الباطن الذي يتضح لنا من خلال تحليل وتفسير ألفاظها الرامزة التي تحتوي على

---

[1] ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998م، ص59.

[2] عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ – 1987م، ص73.

[3] ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص73.

أكثر من معنى، مما يدفع القارئ للبحث الدائم عن المغزى من هذه الأسطورة « فالتعبير الرمزي هو تلك القدرة الإنسانية التي تمكن الإنسان من التغلب على ضعفه وقصوره الطبيعيين، فيستطيع حينئذ أن يشكل واقعه، وأن يستبدل بالأشياء رموزا، وأن يخلق رموزا أخرى »[1].

اتجه المبدعون – شعراء وكتاب– إلى توظيف الأسطورة « كرؤية فنية رمزية(...) بمزج الغنائي بالملحمي، والتعبير عن ثنائية الحداثة الأساسية "الموت والحياة". وتوليد الصورة العميقة الكلية، لتجربة تمتد عبر الزمان والمكان »[2]. فكان الرمز الأسطوري بوصفه مصدر لطاقات المبدع الإيحائية ، و خير وسيلة للتعبير عن معاناته النفسية ، والفكرية، والاجتماعية و نموذجا « يعكس مشاعرهم اليائسة في هذا الكون، في مفارقاته المتناقضة التي أحدثت خللا في الذات الإنسانية »[3].

هكذا اتخذ المبدع الأسطورة بأحداثها وشخصياتها ومواقفها أساسا للإيحاء، بموقف معاصر وهذا عن طريق تجاوز دلالاتها الجزئية، وإعادة صياغتها بطريقة تجعل المتلقي يقرأ الأسطورة من جديد، ولكن برؤى جديدة ومتعددة ترتبط بحاضره وتجربته الخاصة.

انطلاقا من العلاقة التي تجمع بين الرمز والأسطورة، ومن الأهمية التي حظيت بها، فإننا سنقف عند رمزية الأساطير التي تم توظيفها في الرواية لمعرفة الأبعاد الجمالية، والفنية وكذا الفكرية، وكيفية استحضارها من قبل الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي".

---

[1] عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص72.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، دط، 2003م، ص356.

[3] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص421.

1 أسطورة الطوفان:

تنتشر أساطير الطوفان التي هلك فيها كل الناس على وجه التقريب، انتشارا كبيرا في جميع أنحاء العالم، فقد عثر عليها موجودة بين شعوب مختلفة.

تعد أسطورة الطوفان البابلية أقدم الأساطير المدونة في الأدب *؛ تبدأ قصة حدوث الطوفان بما يسرده أوتنابشتيم إلى جلجامش، حيث قررت الآلهة إفناء البشرية، والوسيلة المستخدمة لذلك هي إرسال طوفان إلى الأرض، لذلك طلب رب الحكمة "إيا" من رجل شورياك** أن يبني سفينة ويأخذ معه كل نوع من أنواع الحبوب، ويحمل فيها أهله والمقربين، ومن كل زوجين من الحيوانات اثنين، وبعد أن حدث الطوفان وأغرق الأرض جفت المياه، عند ها قدَّم أوتنابشتيم *** قربانا إلى الآلهة وأعاد تأسيس مدينة جديدة، بمن تبقى من البشر[1]

لإفناء البشر تقول الأسطورة:

شورياك مدينة أنت تعرفها

لقد شاخت المدينة والآلهة في وسطها

فحدثتهم نفوسهم أن يرسلوا طوفان.[2]

عمد الروائي إلى توظيف هذا العنصر بشكل غير مباشر، عندما جعل السلطة المسؤول أما عن تجلي هذه الأسطورة في رواية "الأنهار"، فإننا نجد الروائي قد اهتم بالبيئة الأساس والبؤرة العميقة في الأسطورة الأصل، وهي فكرة الدمار التي أجمعت عليه

*كان نص الطوفان هو أول ما تم اكتشافه من ملحمة جلجامش، ففي عام 1872م، أعلن عالم الآثار البريطاني "جورج سميث" عن توصله لحل رموز أحد الألواح الحاوية على نص عن الطوفان.

** مدينة قديمة تقع على شاطئ الفرات.

*** هو المنقض من الطوفان في الأسطورة البابلية، في حين اسمه في الأسطورة السومرية "زيوسودرا".

[1] ينظر: جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1972م، ص98-101.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص170

الآلهة الأول عن الفوضى والاضطرابات التي عمت بغداد، إنها في نظره سبب المأساة « ففي هذا المبنى تجتمع حكومة اللصوص لتنسج عارنا »[1].

إن سبب الدمار الذي اتخذته الآلهة في أسطورة الطوفان، يعود إلى الإنسان، فهو المسؤول الأول الذي لم يحقق تماما الغاية التي من أجلها قد خُلق، وأنه عاث في الأرض التي استخلف فيها فسادا وسفك الدماء فقد « أصبح الخلق غير الخلق والناس غير الناس وظهرت على الأرض سلسلتان من البشر تسيران في خطين متوازيين ؛ إحداهما لا تزال متصلة بالآلهة أما الأخرى فقد قطعت كل صلاتها بهم ولم يعد أم ام أصحابها من هدف سوى الوصول إلى اللذة من أي طريق وامتلأت الأرض بالشر »[2].

غير أن هذا السبب يعرف تغييرا وتحويرا في النص الروائي، ليصبح هو النتيجة التي أراد الروائي "عبد الرحمانمجيد الربيعي"أن يعبر عنها في مراحلها وبكل تفاصيلها ، لهذا نجده يقدم وصفا للجو السياسي ولقضية انقسام الأحزاب، الذي تسببت فيها السلطة يقول: « الأحزاب القديمة لم تمنح فرصتها، ومازالت مطاردة ويحل المئات من أعضائها في السجون »[3].

استطاع الروائي أن يصور الفوضى بأشكالها المختلفة من تعدد الأحزاب، إلى المظاهرات والإضرابات حيث يصفها في أدق جزئياتها « بدأت الجموع احتشادها في ساحة الميدان منذ ساعات الصباح الأول ، واختبط شارع الرشيد بالزاحفين، وتوقفت حركة السيارات فيه، وفي شرف الفنادق وواجهات المخازن علقت عشرات اللافتات التي تطالب بتسليح الجماهير وتدريبها على السلاح حتى تساهم في أداء دورها التاريخي »[4] وقد

---

[1] الرواية، ص49.

[2] سليمان مظهر، أساطير من الشرق، ص113.

[3] الرواية، ص30.

[4] الرواية، ص203.

حاولت السلطة قمع المتظاهرين، وقتل حرية التعبير بوسائل مختلفة ، و « عندما عجزوا عن ذلك بدأوا يطلقون النار »[1]

وإذا ما حاولنا الوقوف عند تجلي آخر للأسطورة في الرواية ، فإننا نجده في فكرة المنقض الذي اختارته الآلهة ل .« يقود ملحمة النجاة هذه، رجل حكيم صالح تختاره... لهذه المهمة الفردية، وتوكل إليه مهمة بناء سفينة هائلة »[2] وانقاض البشر لإعادة بناء مجتمع جديد، يكون فيه الإنسان صورة كريمة وطاهرة عن الإله.

وتتضح لنا هذه الصورة مع "صلاح كامل" البطل الذي نصب نفسه لحل معظم الإشكالات في العلاقات السياسية ومحاولة إحداث توازن أمام اضطراب الأوضاع وتوترها، يقول: « أنا رجل نذرت نفسي للثروة وسأرتمي في أتونها دائما »[3] وفي سعيه لتحقيق هدفه اتخذ مجموعة من الوسائل أو الأساليب، كالمظاهرات، البيانات، الإضرابات، هذه الأساليب التي يئس منها بعض الشبان فلجؤوا إلى حمل السلاح، في حين كان البديل أمام "صلاح كامل" هو الرسم، الذي اتخذه وسيلة للنضال، آمن به وبدوره الفعال في تحقيق انعدام التوازن الذي يعرفه واقعه، يقول:

« الرسم يا عبد الحميد يعني حياتي كلها، وليس لي من مبرر غيره.

وهب عبد الحميد سائلا: والنضال؟

–الرسم وسيلتي فيه »[4]

وهنا يمكننا ، ملاحظة المرجعية الفنية للروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، إذ نجده يلجأ إلى الرسم دون الفنون الأخرى، باعتباره فنان من جهة، ومن جهة أخرى لكي يبلغ درجة التأثير في المتلقي، فحتى تحقق الرواية ما تصبوا إليه من تأثير ونجاح عليها

---

[1] الرواية، ص207.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص153.

[3] الرواية، ص192.

[4] الرواية، ص226.

أن « تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كي تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس باستخدام التشكيل واللون وغيرهما »[1]، وهذا ما سعى الروائي إلى تحقيقه.

ومن ثمة تمكن الكاتب من تطويع الأسطورة وإحداث تغيير وتحوير في بنيتها الأساس فإذا كانت المشكلة التي واجهت أوتنابشتيم هي مشكلة طبيعية، وكان حلها اتقائي؛ لأنه مقترح من قبل الآلهة، وقبل وقوع المشكل، فإننا نجد أن المشكلة التي واجهت البطل "صلاح كامل"؛ سياسة اجتماعية، حاول حلها وهي في عمق تأزمها، لذلك كانت مأساته أصعب ومعاناته أعمق.

في حين استطاع أوتنابشتيم الوصول إلى غايته وتحقيق الانتصار، من خلال إتباعه للحل النموذجي –وهذا لأنه مقترح من قبل الآلهة– فإن "صلاح كامل" لم يستطع التغيير لانعدام الحل، فكانت جل المحاولات التي قام بها تنبع من إيمانه بـ « ضرورة التغيير »[2] ولكن دون جدوى، فصور لنا الروائي قضيته في شكل أكثر تعقيدا، وذلك حين تغدوا معضلة البحث عن الحرية والاستقرار السياسي والاجتماعي أكثر تعقيدا في نظر الروائي من المشكلة الطبيعية.

استطاع المبدع من خلال مطاوعته للأسطورة مطاوعة عكسية أن يشع بها إشعاعا قويا في النص، فحَّملها معنى مغاير، فمن خلالها أراد الإثبات بأن التغيير لا يتم إلا بالاجتهاد والبحث، والسعي الدائم، أما الاعتماد، والاتكال على الآخر فلا يولد إلا الهزائم، فكانت الأسطورة تعبيرا عن حاجة ملحة دفعت المبدع إلى استلهامها وتوظيفها بطريقة خاصة عكست مقدار تفاعله واندماجه مع الواقع.

---

[1] جوزيف –إ– كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن أحمامة، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2003م، ص09.

[2] الرواية، ص30.

منحت أسطورة الطوفان – على الرغم من انزياح بعض أجزائها الأسطورية عن دلالتها الأصلية– النص أبعاد ا رمزية بسبب تشكيلها وفقا لتجربة المبدع الخاصة، مما أكسبها غموضا فنيا ساحرا. ولم تكن لتتحقق هذه الرمزية لولا « التكثيف والإدماج، وصهر الأفكار المتماثلة، ومزج المعاني المتشابهة »[1] مع إحداث اختلاف بين أحداث الأسطورة الأصل والنص الروائي، فكانت نتيجة هذا الربط غير المتوقع، رؤية جديدة، أفسحت للقارئ مجالا أوسع للتفسير.

ومن هنا تبرز القيمة الفنية لهذا التوظيف الأسطوري، حيث تفارق الأسطورة موقعها الأصلي لتندمج مع بنية النص اندماجا يجعلها تنسجم مع هذه البنية لتمنحها أبعادا دلالية مشحونة بقيم رمزية لامتناهية.

2 أسطورة هلاك مدينة أور:

لم تكن أساطير الطوفان وحدها التي تحدثت عن أحداث الدمار، والكوارث التي حلت بإنسان الحضارات القديمة، وإنما نجد أساطير أخرى تروي أحداثا لا تقل رهبة وروعة عن أحداث الطوفان. ومن هذه الأساطير، أسطورة هلاك مدينة أور *؛ التي تعد من عيون الأدب المشرقي القديم، ويعود النص إلى حوالي الألف الثاني قبل الميلاد، أما الحادثة التاريخية التي يمكن أن تكون أساسا لأحداث هذه الأسطورة، فهي الهجوم الذي شنه العيلاميون** على مدينة أورالسومرية وتدميرها[2].

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص27.

*أور: مدينة سومرية، كانت عاصمة السومريين تقع على بعد بضعة كيلومترات عن مدينة الناصرية جنوب العراق، وتعتبر من أقدم الحضارات.

**العيلاميون: سكان مدينة عيلام، بلاد فيما وراء دجلة وإلى الشرق من مملكة بابل، كانت مركز امبراطورية قديمة، وهي اليوم جزء من دولة ايران وتسمى مقاطعة خوزستان.

[2] ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص47.

يلجأ الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي "، إلى توظيف هذه الأسطورة توظيفا رمزيا، حين يعمد إلى تفكيكها مستغلا بعض الأجزاء فقط دون الأخرى لتكون تيمات دالة على وجودها في الرواية، وإن كنا لا نلمحها بشكل واضح.

وأبرز هذه التيمات فكرة التدمير أو الهدم التي نجدها في الأسطورة عندما تقرر الآلهة تدمير مدينة أور وهلاك أهلها:

« لأن الأسى المر قد قدر على أرضي وشعبي
لأن الحزن والأسى قد قدرا عليها
ستدمر أور فوق أساساتها
ستنفى أور في مكانها »[1]

وقد تجلت هذه السمة في رواي تنا من خلال مظاهر الخراب والدمار ، الذي حل على بغداد بسبب السلطة وحكامها، أما « الشعب العربي ليس المسؤول ولكنهم حكامنا فقط الذين صنعوا المأساة وكانوا فرسانها »[2]،وكأنه القرار نفسه يتكرر بعد قرون، فإذا كان هلاك مدينة أور قد تم بأوامر من آلهتها الحاكمة، التي اعتبرت حكمها صائبا عادلا بسبب الوضع الذي آل إليه سكانها لذا كان « قرار الآلهة لا رجعة عنه، لأن البشر لم يعطوا ميثاقا باستمرار الأحوال وراحة البال، لم تقترف أور ذنبا ولكن قد حكم عليها القضاء »[3]، فإننا نجده في الرواية يتم أيضا بقرار من أهلها وحكامها، وإن لم يكن بالشكل المباشر الذي حدث في الأسطورة الأصل، إذ عمد الروائي إلى إحداث انزياح وتغيير، فبدل أن تهب العواصف والرياح، عمت الفوضى والاضطرابات السياسية، والانقسامات، فكانت في نظر الروائي"عبد الرحمان مجيد الربيعي" أشد وأقوى من غضب الطبيعة.

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 45.

[2] الرواية، ص 30.

[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 46.

كما تتجلى أسطورة هلاك مدينة أور في ذلك الوصف الذي تقدمه للمدينة بعد أن رفع انليل* غضبه عنها:

« الجدران المتينة قد تهاوت

والبوابات العالية والمسالك

قد تكدست فيها الأجداث

في الشوارع العريضة التي شهدت الأعياد

وفي المرابع الطلقة التي حفلت بالراقصين

تراكمت جثث الموتى

وملأ دم البلاد آبارها »[1]

وفي المقابل ، فإننا نجد الروائي يقدم مقطع ا وصفيا يوحي بعمق المأساة والاضطراب السياسي قائلا: « كانت الشوارع المحيطة بمبنى رئاسة الجامعة تستقبل أفواج الطلبة الزاحفين، الأرض تمور، والهتافات لها سخونة هذا اليوم الصيفي اللاهب، وهي تعلن جوا بها الأخير بعد أن وجهت السلطة رصاصها إلى صدور طلبة كلية التربية العزل، وسال دمهم على ممرات كليتهم وفي حدائقها وأجهضت تلك الأحاديث الناعمة، وتحولت الخلوات البيضاء إلى رعب وجراح »[2].

استطاع المبدع من خلال مطاوعته للأسطورة أن يترجم أفكاره، ويحدد مدى إدراكه للأشياء بأسلوب فني خاص، عن طريق توظيفها توظيفا رمزيا، فكشف عن تلك العلاقات الخفية المتداخلة بين ما هو واقعي وما هو أسطوري، في صورة رمزية اتكئ عليها المبدع للوصول إلى حقيقة التجربة وتوصيلها، فتغدو الأسطورة وسيلة لاكتشاف الحقائق التي لا

*انليل: إله الهواء والعاصفة عند السومريين، يأتي في المرتبة الثانية بعد (آن) إله السماء، قام انليل بتنظيم الكون، حيث فصل السماء عن الأرض بعد أن كانا ملتصقين في جبل واحد

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص47.

[2] الرواية، ص123.

يمكن التعبير عنها إلا بطرائق رمزية تختلف اختلافا جذريا عن الأسلوب العادي والمألوف.

نعم، عمد المبدع إلى إحداث تحوير وتغيير في المعاني الأولى للأسطورة لتحم ل دلالات جديدة، تعبر عن حتمية القضاء، فالإنسان لا يكاد يطمئن إلى ثبات وديمومة رغده، حتى يحكم عليه القضاء بغ تةوهو غارق في متع حياته اليومية، لسبب أو بدون سبب، وبغداد لم تقترف ذنبا ولكنها أمنت إلى أبنائها الذين لم يحترموا عراقة تاريخها ومكانتها بين الأمم، لتكون ضحية لانقسامات الأحزاب وصراعها من أجل السلطة.

إن الآلهة في الفكر الأسطوري هي المتحكمة في مصير البشر، ولهذا كان الإنسان مجبرا على الانصياع لقدره إذ «لا يوصف بالاستطاعة وإنما هو مجبور في أفعاله: لا قدرة له، ولا إرادة، ولا اختيار»[1] فكل عمل يوكل إليه هو مجبر على القيام به، فهو مسير لا مخير.

ولهذا نجد البطل في الأسطورة يستسلم لمشيئة الأقدار وينساق وراء ما قدر له، فلا الآلهة "ننجال" – آلهة مدينة أور– استطاعت أن تدفع الكارثة عن مدينتها بتوسلاتها إلى مجمع الآلهة، ولا استطاع "نانا"* بابتهاله إلى انليل ودعائه الطويل أن يدافع عن مدينته.

وعلى النقيض من ذلك نجد شخصيات الرواية على اختلاف توجهها – خليل الراضي بحبه الشديد وتعلقه بالسياسة، وإسماعيل العماري بتطرفه وتشدده وروحه الوطنية، صلاح كامل ودور الموازنة الذي كان يقوم به لحل معظم الإشكالات في العلاقات السياسية – لم تستسلم للقدر الذي فرض عليها، وحاول كل بطريقته الخاصة أن يغير الوضع، وأن ينهض بالعراق.

---

[1] عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز (دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية)، ديوانالمطبوعات الجامعية، بنعكنون، الجزائر، دط،1987م، ص20.

*نانا: إله القمر وهو ابن الإله انليل، له اسم آخر هو "سن".

هذه المطاوعة العكسية التي تعرض لها العنصر الأسطوري جعلته يشع إشعاعا كبيرا في النص، وهو ناتج عن قراءة جديدة للأسطورة الأساس –هلاك مدينة أور– وفهمها فهما عميقا، بهدف تفسيرها وفق المعطيات الجديدة للواقع، هذا الأخير الذي يقر فقط بقدرة الإنسان وبإمكانية التغيير، فهو المالك لمصيره، وما الأقدار سوى ما يصنعه الإنسان بنفسه « بإمكاننا أن نصنع مبررات فرحنا، وكذلك مبررات حزننا »[1]، وأما التغيير الحقيقي فلا يتم من خلال قوى خيالية خارقة، وإنما بفعل الوعي والإدراك بحقيقة الوضع.

إن الأسطورة الأصل حاضرة في النص بأبعادها الرمزية، إذ ما كان لهذا التوظيف الرمزي أن يتحقق لولا وعي النص بالأسطورة وقدرته على تفجيرها رمزيا وإعادة قراءتها بغية دمجها في الموقف الفني، والارتقاء بها إلى مستوى الرمز.

هكذا عاد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" إلى هذه الأسطورة كونها «نوع من تطهير المشاعر يحسه المستمع وهو يصغي إلى ما ترويه من أهوال ومآسي ؛ فتكون بمثابة المتنفس لكل أنواع العنف الداخلي المضطرم الذي يحسه البشر ويحتارون في كيفية إطلاقه، ولعلها نوع من أنواع التعبير عن طاقات البشر التدميرية الكامنة والتي لا تكفي بشتى أنواع الحروب لا فراغها من شحناتها»[2].

3 أسطورة سيزيف:

تروي أسطورة سيزيف اختطاف الملك "زيوس" لايجينا (Egine) ابنة إله النهر أسوبوس (Asopos) فقام سيزيف بإبلاغ هذا الأخير مقابل أن يجعل الماء يجري وسط أراضي مملكته، وانتقاما من سيزيف أمر زيوس أخاه هاديس (Hades) –حاكم عالم الموتى– أن ينتقم له بمعاقبة سيزيف الذي نجا في المرة الأولى من العقاب بفضل ذكائه

---

[1] الرواية، ص150.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص197.

البارع، لأنه تغلب على إله الموت الذي أرسله هاديس وجعله سجين قصره، لكنه سرعان ما وقع فيه، فحكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي بأن يحمل صخرة ضخمة إلى أعلى القمة، وعندما يتمكن من إيصالها تتدحرج الصخرة إلى سفح الجبل فيعاود الكرة ثانية فيقع معه الشيء نفسه [1].

شكلت هذه الأسطورة حضورا متميزا في الأعمال الأدبية–الشعرية منها والنثرية– لما تحمله من طاقات ومعاني رمزية ، جعلت المبدعين يستلهمونها في أعمالهم بحثا عن المعنى الكامن وراءها.

وقد تجلت أسطورة سيزيف في نصنا الروائي من خلال تيمة تكرار الفعل دون جدوى، إذ تصر شخصيات الرواية وخاصة "صلاح كامل" على الإضرابات والتظاهرات رغم محاولات السلطة لقمعها، غير أن العزيمة على مواصلة الفعل تظل قائمة شعارهم في ذلك « إلى الجحيم كل حياتنا الماضية »[2]، ومن هنا يتجسد لنا فعل تكرار العمل دون جدوى مع أسطورة سيزيف إذ « ما زال سيسيفوس حتى الآن يحاول أن ي ضع الصخرة فوق قمة الجبل الشاهق، وما زالت الصخرة الضخمة حتى الآن تندفع بقوة رهيبة من القمة حتى تصل سفح الجبل »[3]

ويمضي الكاتب في تطويع هذا العنصر الأسطوري، فإذا كان سيزيف مجبرا على تكرار عمله، ومحكوم عليه بالفشل الدائم فإن هذا التكرار يتباين في الرواية، ليصبح تكرار تصميم وإرادة ووعي بتحقيق الغاية المرجوة، ففي حين استسلم سيزيف إلى مأساته، فإن "صلاح كامل" قد وعى بها وأراد تجاوزها حتى يبلغ غايته ومسعاه، الذي يتمثل في تحقيق

---

[1] ينظر :عبد المعطي شعراوي،أساطير إغريقية (أساطير البشر)،الهيئة المصرية العامة،دط،1982م،ج1،ص141.

[2] الرواية، ص208.

[3] عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، ج1، ص141.

التوازن وحل المشاكل السياسية يقول: « كنت أقوم بدور الموازنة، وأحل معظم الإشكالات في العلاقات السياسية »[1]

رغم محاولة سيزيف الانتصار والتغلب على قدره برفع الصخرة وإيصالها ، يقابله الفشل في كل مرة، فإن "صلاح كامل" هو الآخر حاول الانتصار على الوضع وتجاوز ما هو كائن إلى الأفضل، إ نه لا يؤمن بالفشل يقول: « لماذا تطلق كلمة فشل؟ إنها قاسية جدا، وأنا لا أؤمن بها »[2]، ليكون بذلك رمزا لكل مناضل ثار ضد الظلم وطمح إلى التغيير، بغض النظر عن النتائج والعواقب.

ونستطرد مع تيمة أسطورية أخرى وهي تيمة العقاب، إذ يتعرض سيزيف للعقاب من قبل الآلهة، بدل المكافئة التي كان ينتظرها جراء مساعدته لأسوبوس، وتتضح هذه السمة في الرواية، في العقاب الذي تحدثه السلطة ضد "صلاح كامل" وزملاءه في كل إضراب يحدثونه أو مظاهرة يقومون بها « واستمرت الأقدام توغل في الزحف بينما تنمرت الوجوه، وازداد توهج الإصرار في العيون، وسمع المتظاهرون أصوات الرصاص من الأزقة الصغيرة المتفرعة من شارع الرشيد. ولم يعيروه أهمية أول الأمر حتى أطل بعض رجال الشرطة ليكبحوا المظاهرة ويوقفوا زحفها العارم »[3].

غير أن الروائي لا يك تف بعقاب واحد كما في الأسطورة الأصل، وإنما يحدث تغييرا، وتبديلا فيتنوع العقاب وتتعدد صوره، فلا تقف السلطة عند كبح المظاهرات فقط ، وإنما تتعداه إلى الاعتقال « فقد طوقوا مقهى البرلمان قبل يومين واعتقلوا بعض من رواده الشبان، وقد افلت صلاح بأعجوبة »[4]، كما تجسدت صورة العقاب – كذلك– في تلك المعارك التي تقع بين السلطة والمتظاهرين حيث لا سلاح لهم إلا الأيدي إذ« استقبلتهم

---

[1] الرواية، ص286.

[2] الرواية، ص191.

[3] الرواية، ص207.

[4] الرواية، ص232.

مجموعة من السيارات العسكرية كانت تترصدهم في ساحة "سميراميس" وعندما اقتربوا هجم عليهم عشرات من رجال الشرطة حاملين بأيديهم هراوات القمع. ودارت معركة حامية،(...) وازداد الضرب الموجع بينما أخذ المتظاهر ون يتلاحمون تارة ويتفرقون أخرى »[1].

انطلاقا من هذا التأكيد، استطاع الروائي أن يدخل على الأسطورة تغييرا وأن يطوعها بما يخدم رؤاه الفكرية والجمالية، ليجعل من سيزيف رمزا للبشرية بوجه عام، وإلى كفاح الإنسان البائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته ، وهو بهذه المطاوعة يحاول دمج الماضي بالحاضر، حيث أصبحت الأسطورة الصيغة الأساس التي يكشف من خلالها المبدع عن حقيقة واقعة من جهة، وعن تجربته الشخصية من جهة أخرى، وهذا أثناء سعيه من أجل الوصول إلى الكمال، ذلك الكمال النموذج الذي طالما تاقت النفس البشرية إليه، وعانت وضحت في سبيله الكثير.

عبر الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " بواسطة هذه الأسطورة عن معاناة الإنسان العراقي فاتخذ من سيزيف رمز للمعاناة، ولكنه كان في الوقت ذاته رمزا للإصرار والصمود، إذ رغم علمه بعبثية الحياة إلا أنه ظل يعمل حتى النهاية، فهو لا يشعر بـ - « أنه يقوم بعمل يائس ، لأنه يأمل دائما أنه سوف يضع الصخرة الضخمة على قمة الجبل الشاهق وتظل في مكانها »[2].

وإذا كانت الفكرة الأساس التي تقول بها أسطورة سيزيف هي ؛ انعدام القدرة على التغيير الاجتماعي بسبب الواقع الطبقي المفروض؛ فإن الروائي لم يخالف أو يغير الفكرة، فالنص الروائي يؤكد في بنيته العميقة عدم القدرة على إحداث توازن في المجتمع العراقي

---

[1] الرواية، ص208.

[2] عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية،ج1، ص142.

بسبب الاختلاف في الطبقات السياسية خاصة، والتي تعرف انقسا ما زاد في تأزم الوضع وحدته.

وهنا، تبرز القيمة الفنية والجمالية لهذا التوظيف الأسطوري، وذلك بمنح الأسطورة الأصل أبعادا رمزية وإعادة صياغتها بما يخدم رؤية النص الفنية والفكرية، إذ يعمد الكاتب للأسطورة تعبيرا عن ضرورة ملحة وحاجة ماسة، ولهذا نجدها تندمج مع بنية النص اندماجا يجعلها تنسجم معها لتمنحها أبعاد دلالية جمة تنبع من القيم الرمزية اللامتناهية.

4 أسطورة بروميثيوس:

تحكي هذه الأسطورة أن الآلهة عهدت إلى "بروميثيوس" وأخيه قصد تجهيز المخلوقات بما يلزمها لمواجهة عوامل الطبيعة، ومشاق الحياة على الأرض، فكان من أخيه عند قيامه بالمهمة أن أعطى كل شيء للحيوانات، إلا الإنسان ترك عاريا، لا سلاح و لا كساء لكن "بروميثيوس"إحساس منه بالمسؤولية قام بسرقة النار من الآلهة، وأفشى سرها لبني البشر فغضب زيوس لفعله وقرر الانتقام منه[1].

أما عن تجلي هذه الأسطورة في نصنا، فقد كان بشكل جزئي، وذلك باستحضار بعض خصائصها المميزة فقط، أبرزها تيمة التضحية في سبيل الآخرين التي اتصف بها "صلاح كامل"، فكان « مشروع مناضل ممتاز »[2]، حاول حل الكثير من الإشكالات السياسية أيام الكلية –خاصة– وإن كان هدفه غير الظاهر هو حل مشكلة اجتماعية بالدرجة الأولى ولكن يطغى عليها الطابع السياسي، وهذا بسبب الانقسامات التي عرفها الطلبة جراء انضمامهم إلى الأحزاب ، وهو ما نجده في الأسطورة، حيث لم يرض بروميثيوس « أن يترك البشر يقاسون ذلك العذاب الأليم (...)عليه أن يدافع عنهم ويقف

---

[1] ينظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص248.

[2] الرواية، ص286.

بجانبهم »[1]، ولهذا السبب حضي بمكانة بين البشر فغايته الأولى ، هي المساعدة وه نا تلقي شخصية "صلاح" ببرومثيوس، باعتباره جسد دورا بارزا بين أصدقائه فعرف مكانة خاصة بينهم.

كما تتجلى الأسطورة في تيمة المغامرة، التي قام بها برومثيوس أثناء محاولته سرقة النار من الآلهة، وإسعاد البشر لذلك « استولى الغضب على زوس كلما رأى سعادة الرجل على وجه الأرض »[2]،الأمر الذي سبب العداوة بين الإنسان (برومثيوس) وبين الآلهة (زوس)، وقد تجسدت هذه الفكرة في العداوة بين صلاح –حتى زملائه– والسلطة في الرواية يقول: « نحن كطلبة مثلا نشكل الطليعة الواعية في نضال هذا البلد. ويجب علينا أن لا نقف مكتوفي الأيدي أمام الأحداث بل علينا أن نرفع أصواتنا عاليا حتى لا يمضي الحكام في غيهم »[3]، وانطلاقا من هذه التيمة يتشابه ويتماثل البطل الأسطوري بالبطل الروائي في صفة التحدي والتحمل، فإذا كان برومثيوس قد صمد رغم العذاب حيث قيد « على جبل القوقاز بقيود من فولاذ وجيء بنسر يأكل كبده التي تتكون من جديد »[4]؛ فإننا نجد بالمقابل صلاح يقف في وجه السلطة رغم محاولات القمع التي تمارس ضده، وضد كل مناضل من استبداد وظلم واعتقال.

كما تجلت أسطورة برومثيوس في تيمة الخلاص، حيث استطاع "صلاح كامل" أن يعبر عن رأيه، ويظهر موقفه ونشاطه السياسي بعدة طرق فكانت بالنسبة له الخلاص الذي عبر من خلاله عن كل مكبوتاته يقول: « نتظاهر، نستنكر، نصرخ، نضرب عن الدوام وكل هذا سياسة »[5]، في حين تجسد خلاص برومثيوس بعد عذابه الطويل في

---

[1] عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية،ج1، ص88.

[2] المرجع نفسه،ج1، ص89.

[3] الرواية، ص50.

[4] بيار غريمال، المثيولوجيا اليونانية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويد، بيروت،لبنان،ط1،1982م،ص34.

[5] الرواية، ص50.

« اليوم الذي جاء فيه هيراكليس وأصاب النسر بسهم قتله وتحرر بورمثيوس »[1] وإن وجدنا اختلافا بين الاثنين ، فإ ذا كان خلاص بورمثيوس بواسطة عنصر مساعد –يراكليس– فإن خلاص "صلاح كامل" كان بالثورة والنضال للوصول إلى ما طمح إليه.

من هنا استطاع الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" أن يوظف الأسطورة توظيفا رمزيا دون أن يستلهمها بتفاصيلها الكلية في الرواية، وإنما عمد إلى تفكيكها وإدراج عنصر من عناصرها المبثوثة في النص الأصلي، إذ لا نجد العنصر الأسطوري يتجلى بشكل تام وإنما يحدث فيه نوع من الانزياح أو التشويه أو التحوير، الأمر الذي يوحي لنا بوعي الكاتب بمعنى الأسطورة ومقدرته على توظيفها توظيفا فنيا، يمكنه من نقلها من أصلها الأول إلى مستوى أكثر رمزية، وذلك بإعادة صياغة العناصر الأسطورية الموظفة صياغة تخدم رؤية الكاتب ونظرته إلى الواقع وفق توجهه الخاص، فأعطى للأسطورة طابعا رمزيا جماليا، غدا فيه "بورمثيوس" رمزا للنضال والتحدي ضد الظلم والجور الذي يقع على الإنسان، من قبل السلطة ليكونبهذه المطاوعة أكثر تنكيلا وأشد بشاعة من عذاب الآلهة لبرومثيوس.

وبهذا تندمج الأسطورة في النص الروائي، وتلتحم معه، لتسهم بما تمنحه من ظلال أسطورية رمزية في فهم الواقع واثبات أن حرية الإنسان، فتقدمه لا يتم إلا بمشقة وعناء؛ وما ذلك إلا لأن سنة الطبيعة تقتضي بوجوب دفع ثمن الحرية ألما وشقاءا.

من هنا تجاوز الروائي" عبد الرحمان مجيد الربيعي " البعد المألوف لشخصية بورمثيوس الأسطورية بحثا عن أبعاد جديدة ومعنى عميق فجعل منه رمزا للفكر الإنساني الذي يتطلع إلى الحرية ويواجه الألم بكل أنواعه لأجل الإنسان ، فاكتفى بالتلميح وفتح مجال التأويل للقارئ ليجعله مساهما في تشكيل النص من خلال ربطه بين الأسطورة والنص، والبحث عن مدى التفاعل والترابط الحاصل بينهما.

---

[1] بيار غريمال، المثيولوجيا اليونانية، ص34.

إن مغامرة "بروميثيوس" بسرقة النار وتقديمها للإنسان، هي مغامرة متواصلة ومتجددة، إذ تتجلى لنا في مغامرة الإنسان المثقف، التي تتجه وتنحصر حول منح المعرفة والحرية للإنسان وللوطن، رغم ما يتعرض له من قهر سياسي أو اجتماعي ، فإن صوت المثقف يبقى مرتفعا، بل يصبح أقوى وأصمد في ظل ظلم الاحتلال وجبروته. ولهذا كانت أسطورة "بروميثيوس" معبرة عن رغبة الإنسان في الانتصار والتحرر من القيود والحواجز والتطلع إلى المعرفة ، بهدف تخليص الإنسان من التبعية وجعله يقرر مصيره ويصنع حياته انطلاقا من الثورة والنضال.

5 أسطورة الموت والانبعاث:

يذهب المبدع عند استخدامه لأسطورة ما أو توظيفها في أحد أعماله الإبداعية إلى محاولة استيعاب جميع أبعادها ودلالاتها التاريخية، وصورها الفنية، إذ يحيا في داخلها، ويسعى لتفكيكها والوقوف عند مختلف عناصرها ورموزها، حتى يخلق منها عملا جديد ا، تتألف صورهمن صورها وتتمازج أجزاؤه لينتج تجربة فنية يطمح من خلالها إلى نقل مشاعره، وأفكاره بأبعادها المختلفة داخلية/ ذاتية ، وخارجية/ وطنية إنسانية. من هذا المنطلق سنقف عند تجليات أسطورة الموت والانبعاث في رواية الأنهار، حيث يستخدمها الروائي بشكلها الجزئي دون اللجوء إلى توظيفها بحذافيرها.

تدور الفكرة الأساس للأسطورة، حول سجن الإله دموزي أو تموز في العالم السفلي وهبوط إنانا/ عشتار بحثا عنه [1]، حيث إنها « تخاطر بالنزول إلى العالم الأسفل لاستعادته وتحريره من قبضة سيدة الموت، فتفلح في مهمتها وتستعيده إلى الحياة من جديد إلا أن عهده بالحياة في العالم الأرضي لا يدوم طويلا ويهبط إلى العالم الأسفل من جديد مبتدئا دورة أخرى »[2].

---

[1] ينظر: صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، ص21.

[2] فراس السواح، لغز عشتار، ص293.

فرغم غياب أسماء الآلهة إلا أن دلالتها الأسطورية حاضرة، إذ ينسج الروائي نصه من خلال المزاوجة بين دلالتين ؛ الموت الذي يتجسد في الحزن الراهن المؤلم، وبين دلالة الانبعاث/ الغائب الذي يتجسد في الرغبة في الوصول إلى التغيرات ، ومن ثم ة إلى الحرية.

سعى الروائي إلى تجاوز الزمن الحاضر الذي يبدو فيه الواقع مرهونا بدلالات الحزن والبكاء، والمرارة والقسوة، والضياع حيث « عوائل مناضلة كثيرة آلت إلى حال مؤلم بعد سجن معيليها أو فصلهم، حوادث تشيب شعر الرأس، وتجعل المرء يرتجف ذعرا »[1]، ولكن يظل الأمل في تغيير ما هو كائن قائما، ويتحول غياب الحرية والاستقلال إلى حضور في ذات الإنسان وفكره، وحتى في أحلامه إذ يبحث عن الخلاص « بصوت حالم أصيل وهو يسترخي ويمدد ساقيه أمامه: . سأسبح في دجلة، وأنام على رمل الجزر التي ترصعه ساعات طويلة، وسأترك الخمرة والدخان.. أريد أن امتلئ بدم جديد، وأستعيد حياتي التي كادت أن تضيع »[2]؛ فالأمل المرجو يظل قائما في نفس الروائي غير أنه ينبع من الراهن، من ذلك الإحساس المؤلم للوضع الذي يتطلع إلى تجاوز الواقع المضبب المنهار إلى يوم تتبدد فيه الظلمة وتتحقق فيه البعث/الحرية.

لجأ الروائي إلى توظيف الأسطورة بما يتلاءم مع محتواه الجديد الذي ينقلها إلى صورة جديدة ورغم ذلك يستطيع القارئ أن يربط بين تضحية الإنسان/البطل في الرواية ، وبين تضحية تموز في الأسطورة، إلا أن البطل لم يبعث كما بعث تموز ، كما أنه لم ينتصر كما انتصر تموز على قوى الشر.

ولأن انبعاث الإله "تموز" كان رهينا فقط بموته، فإن انتصار الإنسان على الظلم والاستعباد لا يتم إلا بالطريقة نفسها، حين يصبح الإنسان مجبرا على العطاء والتضحية

---

[1] الرواية، ص87.

[2] الرواية، ص278.

من أجل الغير، فـنجده يختار الشهادة من أجل السيطرة على مصيره وأقداره ، وكأنها الصورة ذاتها للإنسان البدائي الذي كان يتوسل للسيطرة على الطبيعة وتقلباتها بما يقدمه من قرابين.

وهنا نجد الروائي يقدم لنا تجلي آخر لأسطورة الموت والانبعاث، حين يجعل نهاية شخصية "إسماعيل العماري"، نهاية درامية مؤلمة بدأها بالنزاع المستمر بين الموت والحياة، والصراع الذي عرفته هذه الشخصية من بداية الرواية إلى نهايتها، غير أنه لم يكن كالذي عرفه تموز وإنما نجده في روايت نا يعرف نمطين، إذ نلمسه في بدايتها بين الشخصية وذاتها على أنه صراع داخلي كان نتيجة لما عاشته الشخصية من أحداث جعلتها تقع في الضياع والتخبط بينه، وبين ذاته. وقد يكون هذ ا كنتيجة منطقية للصراع الحقيقي الذي قاده إلى الحالة الثانيةأ لا و هي؛ صراع "إسماعيل العماري" مع السلطة لينتهي به المطاف إلى خاتمة مأساوية هي الموت وذلك «في فجر اليوم التالي من الهجوم قتل إسماعيل العماري عندما أصابته اطلاقة في جبهته لم تمهله إلا دقائق »[1]، وهنا يتجلى الصراع بين الموت والحياة بين العبودية والحرية، بين الإنسان وذاته و لعلفي هذا نلمس رمز الحياة وسرها.

هكذا أراد الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي " أن يهدم لكي يبني، وأن يفرض الموت لكي يرسم الحياة بشكل جديد، وهذا لا يتم إلا بالتضحية والشهادة في سبيل تجاوز الواقع والعبور من حاضر مفجع نحو مستقبل مفتوح على أفق لا حدود لها، وهنا تكمن حركة التخطي والبحث عن التغيير.

لقد صور الكاتب جوانب حقيقية من حياة الشعب العراقي –ومن نواحي مختلفة اجتماعية، سياسية، أخلاقية– والمعاناة التي عرفتها الطبقة المثقفة التي كانت تطمح إلى دفن ماضيها وحاضرها في غيبوبة عميقة، كانت تتطلع إلى ولادة جديدة، ولادة أرادت لها

[1] الرواية، ص284.

أن تُلْغي تلك الحياة التي ألفت فيها فكرة الموت بحيث لم تعد صالحة لتكون المستقر والملاذ الذي يعيش فيه الإنسان.

ها هنا، أراد الروائي أن يحرر الواقع من منشار الاستعباد الذي يلتهمه ليعيد الخصب والحياة للإنسان، فما تصويره لحقيقة الوضع بترديه إلا محاولة للتأكيد على قيم جديدة سعى لتحل محل القيم التي كانت سببا ومصدرا للأزمة والضياع، وبالتالي يضعنا أمام الموت/الخلود، وليس أمام الموت/الفناء إذ إن « العودة إلى الأصل (...) تستهدف تأمين انبعاث الفرد وامتداد أجله كما تفيد في الشفاء من الأمراض وفي خلاص الإنسان النهائي »[1].

فرغم الوضع السائد فإن الإنسان يرفض ما هو كائن، ويتحداه ، بل يطلب البديل رغبة في التغيير فيكون النضال والمقاومة ؛ هو الحل الأسطوري لمواجهة الموت/الحرب، ما يؤكد عمق الارتباط بالأرض، فما الموت إلا بداية لحياة أخرى، ولذا نجد الروائي يحدث ربطا مباشرا بين موت إسماعيل العماري وجنازته الأسطورية، وبين زواج "خليل الراضي" من أرملة صديقه، ليجعل نهايته بداية لحياة جديدة تنقل قارئها من العتمة وتلقي به في بؤرة من التفجير النوراني فيجعله في حالة من الإحساس المزدوج والمتناقض يبدأ بإحساس الألم و ينتهي بشعور الحرية والحياة.

إذن، وعى الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" وآمن بالحل الأسطوري –النضال والمقاومة– سبيلا إلى الانتصار على الموت وبث روح الحياة والتجدد، حقيقة لا بديل لها لتجاوز الواقع وتحقيق الانبعاث ، لذا اختار طريق التغيير والكفاح وركوب الأخطار بحثا عن الذات والشعور بالاستقرار ؛ فجعل من شخصيات روايته تعيش دلالات متنافرة حينا ومتجاذبة حينا آخر لتتداخل وتندمج في جو الأسطرة حاملة معها قوة التغيير.

[1] مرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة، ص102.

وبهذا، يكون قد عادإلى قراءة الأساطير والرموز وأخذ يرتقي بها في توظيفات جميلة وبتجليات دلالية متعددة، سعى من خلالها إلى تبيان تموجات النفس وحالاتها وأفكارها من جهة، ومن جهة أخرى يعيد المتلقي إلى أغوار الماضي، ويسافر به إلى آفاق المستقبل، وهذا من خلال طريقة توظيفه التي جعلت النص أكثر ثراء وغنى.

من المفيد القول في الأخير إن الروائيوظف الأساطير باعتبارها أداة للتعبير « فنحن نحتاج إلى أن نروي قصص ا بنحو مختلف كي ندلل على حقيقتها اللازمنية، وخلال التاريخ القصير للمثيولوجيا الرجال والنساء في كل مرة يقومون بخطوة رئيسية إلى الأمام يراجعون أساطيرهم ويجعلونها تتحاور مع الأوضاع الجديدة »[1] لهذا استعان الروائي بها ليهرب من وضع الواقع المتأزم، وليمزج حقائقه بمتخيله السردي، كما استطاع من خلالها التعبير عن الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية بطريقة رمزية جمالية.

[1] كارين آرمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، ترجمة: أسامة أسبر، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص14.

الخاتمة

الخاتمة:

في ختام دراستنا لرواية "الأنهار" للروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"، التي حاولنا فيها أن نقف عند طريقة تطويع المبدع للأسطورة وفقا لما يناسب رؤاه الفكرية، لمعرفة الأبعاد الجمالية والفنية التي أضفتها على النص، من خلال ما أتاحته القراءة عبر استعمال منهج النقد الأسطوري وسيلة إجرائية لكشف موضوع الرواية.

وبناء على ذلك فإن قراءتنا للرواية، قد خلصنا من خلالها إلى جملة من النتائج نعرضها فيما يأتي:

- إن الأسطورة هي محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، إنها تفسير أولي له، اتخذها الإنسان وسيلة تعليلية تعيده إلى حالة الاستقرار وذلك بالإجابة عن كل الأسئلة التي تقلقه.

- أمام تعدد التعاريف عرفت الأسطورة تعددا في الأنواع، فكان لكل شعب من الشعوب المختلفة أساطيره الخاصة التي تعكس رؤيته للعالم، وتاريخه وثقافته، فكانت بذلك ضرورة حتمية في حياة الإنسان وجزء لا يتجزأ من تراثه.

- تلتقي الأسطورة مع الرواية في مهمة التعبير عن المجتمع الذي وجدت فيه، وفي محاولة الإجابة عن تساؤلات عديدة، مما جعل الروائيين يستلهمونها بحثا عن وسيلة تمكنهم من البوح والتعبير.

- حضي النقد الأسطوري باهتمام كثير من النقاد من بينهم نورثروب فراي، وقد ساهم عدد كبير في وضع أسسه أمثال جيمس فريزر من علماء المدرسة التطورية، ومالينوفسكي من المدرسة الوظيفية، وكارل يونج من علماء النفس.

- سعى النقد الأسطوري إلى استقراء الظواهر الأسطورية، وتحديد طريقة توظيفها و تجلياتها داخل النصوص الإبداعية.

- رغم اختلاف النقاد في دراستهم للنقد الأسطوري إلا أنهم يتفقون في فكرة واحدة، وهي الاهتمام بقيمة العمل الأدبي لعده نظاما وبنية قائمة بذاتها.

- يهدف النقد الأسطوري إلى الإجابة على جملة من التساؤلات التي تطرح في مجال الأدب المقارن، وعلاقة الأسطورة بالأدب.

- يعد النقد الأسطوري من أحدث المناهج النقدية، حيث وضع أسسها بيير برونيل سنة 1992، التي حاول من خلالها رصد شعرية النص وتتمثل هذه الأسس في التجلي، المطاوعة، الإشعاع.

- عرف النقد الأسطوري اهتماما من طرف عدد من النقاد العرب منذ النصف الأول من سبعينات القرن العشرين.

- كان العنوان بمثابة أيقونة دالة، حيث يحيلنا مباشرة إلى عالم الأساطير، بما يحمله من دلالات ثرية، فنوه بمضمون النص دون أن يفصح، وشكل جسرا للعبور إلى ثنايا الرواية، عن طريق الأسطورة محفزا بذلك القارئ لاكتشاف مضمون النص من خلال القراءة والتأويل.

- جاء بناء الرواية بناء دائريا، حيث تبدأ من النهاية ليتوالى سرد الأحداث مما ساعد على تكسير خطية السرد، وبالتالي إثارة اهتمام القارئ ودفعه لمواصلة فعل القراءة والدخول في عالم الرواية المتشعب شبيها في ذلك بالبناء الدائري للأسطورة.

- تقسيم الصفحة إلى متن وهامش، إذ عمل هذا الأخير على توضيح وشرح الغامض بغية إضاءة ما استعصي فهمه، لتشكل بذلك نسيجا أسطوريا، وهذا على اعتبار أن الغموض سمة في الأسطورة.

- استطاع الروائي أن يوظف الأسطورة توظيفا بنائيا خادما للمعنى، إذ استلهم بعض العناصر بطريقة مغايرة تنزاح عن جذرها الأسطوري، لتندمج مع الواقع المراد

كشفه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وظف بعض التيمات التي كانت أبعادا تنويرية منحت القارئ دلالات غنية متنوعة.

- ساهم التوظيف الأسطوري، في خلق شخصيات ذات أبعاد أسطورية تختلف في طريقة بنائها، وتلتقي في الهدف الواحد، مما ساعد في بروز ما يسمى بالبطولة الجماعية في الرواية.

- مثلت الرحلة القيمة الأساسية لجلجامش، اختارها وصنع من خلالها عالمه الخاص وخاض مغامراته المتعددة، والرحلة بالنسبة للروائي هي عالم خاضه بحثا عن الحقيقة والكشف، وسعى لإبراز ما هو كائن وموجود.

- لجوء الكاتب إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد أدى إلى تكسير خطية الزمن، إذ تمحي الحدود والفواصل بين الأزمنة وتنتفي العلامات الفارقة، فيوحد السرد بين ماض سحيق لا تحفظه إلا كتب التاريخ والأساطير،وحاضر مؤلم،ومستقبل مجهول، ليتوزع في ثنايا النص زمن أسطوري خالد.

- يخرج المكان في رواية "الأنهار" من المألوف إلى اللامألوف، إذ نجده هلاميا متعددا، ليوحي بعدم القدرة على الاستقرار، كما أن علاقته بالشخصية تعدت الحدود الشكلية، حيث لم يعد المكان إطرا خارجيا أو مسرحا لأحداث الرواية، وإنما يتجاوز ذلك ليصبح وسيلة للتعبير عن أفكار الشخصيات واتجاهاتها.

- استطاع الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"، من خلال توظيفه للأسطورة خلق لغة شعرية متميزة، تنزاح عن المألوف، فكانت لغة رمزية تحمل الكثير من الدلالات، التي منحت النص أبعادا أسطورية جمالية هذا من جهة، ومكنته من الإفصاح عن ما في داخله وعن عالم الأفكار التي قد تعجز اللغة العادية عن البوح بهامن جهة ثانية.

تتأسس الأسطرة في الرواية عن طريق تداخل الإنسان بالطبيعة، وأنسنة الأشياء والجمادات ونسبة أفعال إنسانية إليها.

- إن الأساطير ذات فعالية رمزية، باعتبارها مجموعة من الرموز، التي تحمل في طياتها دلالات فكرية وشعورية.

- يرتكز الاشتغال الأسطوري في رواية "الأنهار"، على الرمز من خلال الحضور القوي لعدد من الرموز الأسطورية مثل: الماء، الحيوان، العدد، الألوان، وكذا من خلال استدعاء مجموعة من الأساطير مثل: الطوفان، الموت والانبعاث، سيزيف.

- تعكس الرواية بكل جلاء القدرة الثقافية والفنية المتميزة لصاحبها من خلال تلك الحوارات المتعددة حول شتى القضايا الأدبية والفنية.

- سعى الروائي عن طريق مزج الواقعي بالأسطوري إلى كشف الواقع المعيش في فترة الستينات وبداية السبعينيات من الحياة العراقية القائمة على الانقساماتوالاختلافات، ليؤكد أن كل نهضة فردية طامحة للتغيير هي نهضة منقوصة، وأن الخلود/الحرية، لا يكتمل إلا مع الإتحاد.

- استطاع الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" توظيف الأسطورة وتطويعها بما يناسب ورؤاه الفكرية، فكانت قناعا تحدث من خلاله عن نفسه، وعن الإنسان المثقف في تلك الفترة، مما ساعد على إشعاعهفي النص وإضفاء بعد جمالي فني.

- شكلت الرواية لوحة فنية تتقاطع فيها بنيات حداثية مختلفة حاول الروائي عبرها الوصول إلى عمل أدبي متميز يقترب إلى المثل الأعلى ويطمح إلى الخلود.

وفي الأخير لا نزعم أننا قد توصلت إلى نتائج كاملة أوقطعية، إنما هي خلاصة لمحاولة دراسة رواية "الأنهار" لـ "عبد الرحمان مجيد الربيعي" من منظور النقد الأسطوري، وهي قابلة للمراجعة والنقد.

ملاحق

1. ملخص الرواية
2. التعريف بالروائي
3. مؤلفات حول الروائي عبد الرحمان مجيد الربيعي

1 ملخص الرواية:

إن إقبال بعض الروائيين العرب على معطيات الحياة السياسية في أعمالهم أصبح ظاهرة بارزة، وفي هذا يقول الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" إن « الجانب السياسي يكاد أن يكون مفروضا على الكاتب، فأنا لا أستطيع أن أتحدث عن أية مرحلة من المراحل ما لم يكن للسياسة دور في توجيه الشخصيات والأحداث »[1]،وقد أدت كثر ة هذه الظاهرة إلى ظهور ما يعرف بالرواية السياسية؛ وهي التي « تصور الحياة الحزبية للأفراد أو المنظمات أو التي تتعرض لعذابات العربي في السجون والملاحقات وأقبية التحقيق، وباقي أشكال الاضطهاد والتسلط القمعي، كذلك هي الروايات التي ترصد خيبات المناضل العربي وممارساته السياسية »[2].

وتأتي رواية "الأنهار" للروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" ضمن هذا النمط من الرواية، حيث حاولت تصوير الواقع العراقي السياسي اللآهب في فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، جمع فيها الروائي بين حرارة وشدة الهموم، وبين التجربة الفنية على نحو رائع.

تبدأ الرواية بحديث "صلاح كامل" عن "إسماعيل العماري" أحد أصدقاءه الذين كان لهم بعد نكسة حزيران وضع خاص « يبدو فيه حاقدا على كل من يبقى في الوطن، إنه واحد من مجموعة حائرة في بيروت، لا تستطيع العودة ولا تستطيع البقاء »[3] موضحا موقفه السلبي منه بسبب تشدده الوطني ورغم ذلك كان له اليد والضماد « رفقة الجامعة.. والسياسة.. والحب.. والسكن في غرفة واحدة من غرف الحيدرخانة.. المظاهرات.. الرسم.. الليل والأحزان »[4].

---

[1] نجم عبد الله كاظم، حوارات في الرواية، دار الشروق للنشر والتوزيع،ط2004،1م، ص53.

[2] نبيل سليمان، سيرة القارئ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996م، ص132.

[3] الرواية، ص15.

[4] الرواية، ص14.

ينتقل الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" للحديث عن هذه الأمور في الفصل الثاني من الرواية،حيث يعود إلى الوراء، إلى أجواء النكسة؛ ليحكي قصة مجموعة من الشبان الذين كانت بغداد تضمهم، طلبة جاؤوها من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم وفي رؤوسهم أحلام كبيرة.وكان البلد آنئذٍ يفور بالأحداث والتظاهرات بسبب نكسة السابع من حزيران 1967م، تتوالى الأحداث ليعكس الروائي لنا عمق تأثير الحالة السياسية في نفس الإنسان العربي الذي يقع ضحية اللامصداقية في الشعارات المطروحة من قبل الزعماء.

ومن ثمة، تمضي الرواية في تصوير شخصياتها وفي بيان التجاذبات الداخلية ضمن كل شخصية، وما بين الشخصيات بصورة عامة لتبرز في جزء كبير منها عذابات الفنان المتأثر أكثر من غيره بواقعه المتناقض الملامح، حيث يصف لنا تلك المظاهرات والإضرابات التي يقوم بها أبطال الرواية في فترة الجامعة ونشاطهم السياسي الذي عبروا من خلاله عن حسرة أبدية، عن ضيق لم يجدوا له متنفسا أو مخرجا فحيث ما وجدوا وجد الاضطهاد، الألم، الخوف، اللاأمان، المرارة من واقع قاسي كانت الرغبة في التحرر منه، والسخط على ما هو كائن هي المحركة لهم.

وفي ظل الاتجاه السياسي الذي يقوم به أبطال الرواية؛ يصور لنا الروائي روابط الصداقة التي تجمعهم، حيث تصل بعضهم ببعض صلات الثقافة والاتجاهات الفكرية المتقاربة ويتضح ذلك من خلال حواراتهم حول الأدب والفن، ثم يمضي بنا الروائي لبيان الواقع الخاص لكل شخصية ودراسة حياتها اليومية في شقة الطلبة، الجامعة، الشارع، ورصد مشاعرها وآراءها ومواقفها حول العديد من القضايا وتصوير الجو الذي تعيشه، والأوقات التي تقضيها في المقاهي، فيعكس في كل و احدة منها سمو الإنسان وضعته، قوته وضعفه وذلك حين يصور إقبال "صلاح كامل" وأصدقاؤه على شرب الخمر

ولجوءهم للنساء ملاذا وفرارا في محاوله لنسيان واقعهم ومآسيهم الخاصة هذا من جهة، ومن جهة أخرى واقعهم العام المحيط بهم والمسيطر عليهم.

هكذا، تنتهي أيام الدراسة و« أخذت الأيدي تتصافح مودعة بعضها البعض فهذا هو اليوم الأخير من أيام الامتحان »[1]، حيث يحمل الجميع أغراضه استعدادا للرحيل، ولكن يظل حديث السياسة قائما، والمظاهرات من أجل الحرية متواصلة.رغم هذه الأوضاع تعيش شخصيات الرواية حالة من الحب؛ فإذا كانت نهاية "إسماعيل العماري" هي الزواج من سامية سعيد، فإن نهاية حب "صلاح كامل" لـ "هدى عباس" لم تكتمل، حيث كانت علاقته بها متذبذبة غير واضحة لم تعرف مفهوم محدد، وهذا قبلزو اجه من سميرةوا إنجابه ولده سامر.

تكاد تصبح الرواية أقرب إلى الدراسة النفسية الاجتماعية لحياة أبطال الرواية قبل وبعد النكسة، إذ تصور حياتهم في كلية الفنون، وبعد تخرجهم وانغماسهم في الحياة العامة، فتصفهم في شقة الطلبة بمغامراتهم، ثم في الجامعة بمظاهراتهم ونضالهم، ثم في أحد المقاهي، ومن هنا جاءت الرواية كبيرة يجد القارئ نفسه راكضا من مكان إلى آخر ومن فكرة إلى أخرى، كأنه خارج الزمان والمكان.

ومن ثمة، تأتي نهاية الرواية بالطريقة ذاتها التي بدأت بها تساؤلات لا حدود لها حيث « لابد وأن نصل إلى خاتمة حتى نبدأ فصلا آخر أليس كذلك يا سعدون؟ يا خليل؟ يا حسين؟ يا إسماعيل؟ لقد انتهت الكذبة، هيا تعالوا(...) مالكم لا تسرعون؟ »[2] لقد أصبح لكل واحد منهم حياته الخاصة، وطريقه الذي اختاره، إلا "إسماعيل العماري"الذي اختار له الروائي نهاية مأساوية، حيث يقتل في إحدى العمليات جنوب لبنان دفاعا عنها من الهجمات الإسرائيلية المتكررة، لتكون نهايته أفجع النهايات.

---

[1] الرواية، ص191.

[2] الرواية، ص271.

فعبر الكاتب في روايته "الأنهار" عن تجربة متوترة، وعن وجود يسوده لوعة الفقدان، و غياب محاور الحياة الأساسية التي لا حياة بدونها، إنها الحب والحرية، فلا مكان لهما في أرض لا يزال فيها من يعاني الذل والاستعباد من أجل الرزق، عندها تصبح الحرية لا معنى لها إذا كانت شعارا يطلق في الهواء، ولذا دعا إلى التمرد على هذا الواقع الزائف، والبحث عن الحرية الحقيقية، التي تمثل القوة المناضلة في وجه العنف والدمار والهزيمة، فعلى الإنسان أن يبصر ما حوله بجدية ووعي، وبفكر متجدد يرفض كل ما يقف عند كرامته وشرفه.

إذن، عكست الرواية أبعاد سياسية،اجتماعية، نفسية، وكشفت عن جوانب مختلفة حول الفن، والأدب، فكانت رواية "الأنهار" رحلة الكاتب الفكرية التي عبر من خلالها عن تجربة قاسية مع الحياة، وعن وضع متأزم متفرع، ومتشعب كانقسام الأنهار، غير أن المصب واحد، فكانت رحلة بحث عن ذاته وذات كل إنسان – وخاصة المثقف – ضمن فوضى هذا الواقع المر الذي عايشه في محاولة للوصول إلى نبتة الخلود، وبالتالي الخلاص.

هكذا جاءت رواية "الأنهار"لوحة فنية بأتم معنى الكلمة، مزج فيها الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" العديد من الألوان، فجمعت بين مختلف العلاقات الإنسانية من مشاعر حب وصداقة، وألم وكرهوعالجت عدة مظاهر سياسية، اجتماعية،وثقافية.

2 التعريف بالروائي:

عبد الرحمان مجيد الربيعي باحث وقاص وروائي عراقي، ولد في مدينةالناصرية جنوب العراق بتاريخ 12 أوت 1939م، تلقىعلومه في الناصرية وبغداد، تخرج في معهد الفنون الجميلة عام 958ام، عمل مدرسا للفنون في الناصرية ثم عاد إلى أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد طالبا في قسم الرسم حتى تخرج عام 1968م. عمل سكرتيرا لتحرير مجلة "أقلام"، ورئيسا للمركز الثقافي العراقي في بيروت،وانتقل عام 1980م إلى تونس ليعيش فيها [1].

عمل الروائي، في الصحافة والإذاعة ونشر قصصه ومقالاته في كافة الصحف،وكان متابعا نشطا للحركة الثقافية وقال: « وجدت نفسي أكتب وأرسم في سن مبكرة من حياتي لا أدري كيف تم ذلك ولا أحد يستطيع أن يسأل الطائر كيف يطير »[2].

وعلى الرغم من أن الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" معروف ليس على نطاق بلده فحسب، بل تتسع مساحته الأدبية إلى الدول العربية باعتبارهروائي لا يمكن التغاضي عن أعماله الأدبية المتنوعة، فإنني لم أجد من الكتب التي تشير إلى سيرته الأدبية، أو التي تتحدث عن أعماله إلا القليل.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن أعمال الروائي لم تقتصر على الرواية فقط وإنما تتعدد اهتماماته، فنجده كتب في القصة القصيرة، الشعر كما اهتم بالدراسة النقدية، حيث أصدر كتبا ضمت مقالاته ودراساته المنشورة بالصحف والمجلات. ومن أعماله الإبداعية نذكر:

---

[1] سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جورس يرس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995م 1415هـ،ص257.

[2] كامل سليمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2003م 1424هـ،ج3،ص397.

1. في القصة:

- السيف والسفينة.
- الظل في الرأس.
- وجوه من رحلة التعب.
- ذاكرة المدينة.
- الأفواه.
- الخيول.
- نار لشتاء القلب.
- المواسم الأخرى.
- الظل في الرأس.
- امرأة من هنا.. رجل من هناك.
- السومري.
- صولة في ميدان قاحل.
- حدث هذا في ليلة تونسية.

2. في الرواية:

- الوشم.
- الوكر.
- الأنهار.

- القمر والأسوار.
- خطوط الطول وخطوط العرض.
- عيون في الحلم.
- نحيب الرافدين.
- هناك في فج الريح.

3. في الشعر:

- للحب و المستحيل.
- امرأة لكل الأعوام.
- شهريار يبحر.
- علامات على خارطة القلب.
- ملامح من الوجه المسافر.
- أسئلة العاشق.

4. في السيرة:

- من ذاكرة تلك الأيام (جوانب من سيرة أدبية).
- أية حياة هي؟ (سيرة البدايات).

5. في الدراسات و النقد:

- الشاطئ الجديد.
- أصوات وخطوات مقالات في القصة العربية.

- من سومر إلى قرطاج.
- من النافذة إلى الأفق.
- رؤى وظلال.
- كتابات مسمارية على جدارية مغربية[1].
- الخروج من بيت الطاعة.

[1]ينظر: شيماء عادل،داليا أحمد،الزمان تحتفي بالروائي عبد الرحمان مجيد الربيعي،الموقع:http://www.azzaman.com، الساعة: 15:18، يوم:18 01 2014.

3. مؤلفات حول الروائي عبد الرحمان مجيد الربيعي:

- عبد الرحمان مجيد الربيعي، بين الرواية والقصة القصيرة، عبد الرضا علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1976.

- عبد الرحمان مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية، سليمان البكري، المركز الثقافي الاجتماعي،جامعة الموصل، 1977 [1].

- أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي روائيا، (مجموعة من المؤلفين)، منشورات الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 1984.

- عبد الرحمان مجيد الربيعي في تونس، (مجموعة من المؤلفين)، دار الخدمات العامة للنشر، تونس، ط1، 1999.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي في قصصه القصيرة، (مجموعة من النقاد و الدارسين)، دار النضال، بيروت، ط1، 1984.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية، أفنان القاسم، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1984.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي وأسئلة الزمن الصعب، عذاب الركابي، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 2004.

[1] سمر روحي الفيصل،معجم الروائيين العرب، ص258

- مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية (مجموعة محاورين)، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.

- البنية السردية في روايات الربيعي، رسالة ماجستير، سعد العتابي، إشراف خالد علي مصطفى، كلية الآداب الجامعة المستنصرية [1].

- الروائي ناقدا عبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجا، مبروك موسى الحمادين، إشراف محمد الشوابكة، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن.

- الشهادة الأدبية والتجربة الإبداعية عبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجا، مولود مرعي الويس، منشورات الموصل.

- أدب البورتريه بين النظرية والإبداع وجوه مرة نموذجا، جليلة الطريطر، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011 [2].

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص201،202.

[2] ينظر: الموقع: www.saudaress.com، اليوم: 2014/04/19، الساعة:15:51.

مكتبة البحث

مكتبة البحث:

القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع.

– الكتب:

1. ابتسام أحمد حمدلن، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار الفكر العربي، سورية، حلب ط1، 1418هـ – 1997م.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر،دط، 2003.
3. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1978م.
4. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.
5. أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي(أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط2006،1م.
6. أحمد زغب، الأدب الشعبي الدروس والتطبيق، مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، ط1، 2008م.
7. أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1،2001م.

أحمد كمال زكي:

8. الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.
9. دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م.
10. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ 2005 م.

11. أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، ترجمة : سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1430هـ 2009م.

اريك فروم:

12. الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1990م.

13. اللغة المنسية(مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، ترجمة: حسين قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995م.

14. ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2005م.

15. آمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل، جدل الواقع والذات "النظر إلى الأسفل " أنموذجا، دار الإسلام للطباعة والنشر، دط، دت.

16. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، دط، دت.

17. أنطوني ثورلبي، اللغة والأسطورة، ترجمة: منيرة كروان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1997م.

18. إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

19. بسام قطوس، سمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

20. بنعيسي بو حمالة، أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م.

21. بيار غريمال، المثيولوجيا اليونانية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويد، بيروت، لبنان،ط1، 1982م.

22. بيير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية،ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

23. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1986م.

24. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

25. جلال الربعي،أسطورة الجسد في "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، دار نهى للطباعة والنشر، صفاقس، ط1، 2006م.

26. ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، ط2، 1371هـ 1952م، ج2.

جورج لوكاتش:

27. الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرابيشى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1979،1م.

28. الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش،الشركة الوطنية للنشروالتوزيع،الجزائر،دط،دت.

29. جوزيف-إ كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2003م.

30. جيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق، دط، 2001م.

31. جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1972م.

32. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009م.

33. أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، دت.

34. حسين الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، دط، 1418هـ 1998م.

حفناوي بعلي:

35. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ 2007م.

36. مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، أمانة عمان الكبرى، عمان،الأردن، ط1،2007م.

حميد لحمداني:

37. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2000م.

38. القراءة وتوليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

حنا عبود:

39. النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م.

40. من تاريخ الرواية دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م.

41. خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1979م.

42. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،ط3،دت.

43. دان سبيربر، البنيوية في الانثروبولوجيا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م.

44. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م.

45. ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

46. رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت.

47. رجاء أبوعلي، الأسطورة في شعر أدونيس،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1،2009م.

48. رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، دط، دت.

49. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5،1401هـ – 1981م.

50. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998م.

51. رنييه وليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبيحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب الاجتماعية، دمشق، دط، دت.

52. ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، ترجمة: نعيمان عثمان، المركز القافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

53. سعد الدين كليب، وعي الحداثة دراسة جمالية في الحداثة الشعرية دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997م.

54. سعد رفعت، موسوعة الأساطير الشعبية، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 1432هـ 2011م.

55. سعيد غريب، موسوعة الأساطير والقصص، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000م.

56. سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

57. سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ 2000م.

58. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤيا مقاربات نقدية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م.

59. سمير سعيد حجازي، قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م.

60. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1424هـ – 2003م.

61. سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999م.

62. سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ترجمة: أحمد أبوزيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط2، 1998م، ج1.

63. شادية شقروش، الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر للنشر، دط، دت.

64. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م.

65. شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1996م.

شكري عزيز ماضي:

66. في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م.

67. من إشكاليات النقد العربي الحديث، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط3، 2008م.

68. شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مطبعة أطلس القاهرة، دط، دت.

69. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002م.

70. صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2004م.

71. صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، صفاقس، ط1، 2008م.

72. طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1999م.

73. طراد الكبيسي،مدخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009م.

74. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1998م.

75. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص) تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ 2008م.

76. عبد الرحمان مجيد الربيعي، الأنهار، دار الأقواس للنشر، تونس، ط4، 1991م.

77. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م.

78. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.

79. عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1990م.

80. عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ – 1987م.

81. عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2009م.

82. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، وهران، ط1، 1994م.

عبد القاهر الجرجاني:

83. أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1412هـ 1991م.

84. دلائل الإعجاز،تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1404هـ 1984م.

85. عبد الله أبوهيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

86. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2006م.

عبد المالك مرتاض:

87. المثيولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989م.

88. تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م.

89. عناصر التراث الشعبي في اللاز (دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1987م.

90. في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

91. عبد المعطي شعراوي، أساطير اغريقية (أساطير البشر)، الهيئة المصرية العامة، دط، 1982، ج1.

92. عبد الهادي عبد الرحمن، لعبة الترميز دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

93. عثمان حشلاف، الرمزوالدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر(فترة الاستقلال)، منشورات التبيين، الجاحظة، الجزائر، دط، 2000م.

94. عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1414هـ 1994م.

95. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م.

96. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل . دراسة . منشورات، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.

عماد علي الخطيب:

97. الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 1426ه 2006م.

98. الصورة الفنية أسطوريا " دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي "، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2006م.

99. في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009م.

100. عمارة الصالح، اللغة والتأويل "مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي" الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

101. عمر عبد العزيز، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

102. عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الانثروبولوجيا) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م.

103. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1،1424ه 2004م.

104. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، 1425ه – 2004م.

فراس السواح:

105. الأسطورة والمعنى دراسات في المثيولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2001م.

106. جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1996م.

107. لغز عشتار (الألوهة المؤقتة وأصل الدين والأسطورة)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1985م.

108. مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، سورية وبلاد الرافدين دار علاء الدين، للنشر والتوزيع، دمشق، ط11، 1996م.

109. فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنسر، بيروت، لبنان، ط3، 1982م.

110. فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، دط، 2009م.

111. فنسنت ب لينش، النقد الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحي، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000م.

112. فيصل عباس التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية المقارنة العيادية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

113. فيليب هامون، سميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1990م.

114. قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1404هـ 1984م.

115. قسم الدراسات والبحوث جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009م.

116. كارين آرمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، ترجمة: أسامة أسبر، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

117. كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات والأصول)دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2004م.

كلود ليفي ستروس:

118. الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار سوريه،ط2، 1995م.

119. الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صلاح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1977م.

120. مايكل ريفايتر، دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997م.

121. المتنبي(أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي)، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1403هـ 1983م.

122. مجدي الجزيري، البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي ستراوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2002م.

123. محبة حاج معتوق،أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني،بيروت، ط1، 1994م.

124. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1419هـ 1999م.

125.محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشور ات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1420هـ 1999م.

126. محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008م

127. محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية(بحث في دلالة)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2006م.

128. محمد الطاهر سحري، رحلة في عالم الأساطير السومرية، مطبعة سيبوس، عنابة، الجزائر، ط1، 2007م.

129. محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م.

130. محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2004م.

محمد عبد المعيد خان:

131. الأساطير قبل الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1424هـ 2005م.

132. الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1993م.

133. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، العربية للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

134. محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996م.

135. محمد على الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

136. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م.

137. محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 1430هـ 2009م.

ميرسيا إلياد:

138. الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2004م.

139. مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار صنعاء للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991م.

140. المقدس والدنيوي (رمزية الطقس والأسطورة)، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1987م.

141. ملامح من الأسطورة، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995م.

142. المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، سورية، ط1، 2005م.

143. مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2000م.

144. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية دراسة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003م.

145. منير حافظ، مظاهر الدراما الشعائرية، التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الإناسية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009م.

146. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، أربد، الأردن، ط1، 2003م.

147. ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 1998م.

148. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

149. ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي جديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريه، ط1، 1985م.

150. ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عردوكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001م.

151. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

152. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

نبيل سليمان:

153. سيرة القارئ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996م.

154. فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط3، 2006م.

155. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

156. نجم عبد الله كاظم، حوارات في الرواية، دار الشروق للنشر والتوزيع،ط2004،1م.

157. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، اربد، عمان، ط1، 2006م.

158. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

نورثروب فراي:

159. الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995م.

160.تشريح النقد، تر جمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، دط، 1991م.

161. هاني الكايد، مثيولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ 2010م.

162. هجيرة لعود، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م.

163. وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقى البنيوية في النقد العربي نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1،2009م.

164. وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ 2009م.

165. وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996م.

166. يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م.

– المعاجم:

167. بطرس البستاني، محيط المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1987م.

168. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ 2002م، ج2.

169. الزمخشري (أبو القاسم جار اللهم حمود بن عمر أحمد)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1419هـ 1998م، ج1.

170. سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جورس يرس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995م 1415هـ.

171. كامل سليمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م 1424هـ،ج3.

172. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعجم العربي الأساسي، تقديم: محي الدين صابر، توزيع لاروس، تونس،دط، 1989م.

173. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

– المقالات:

174. أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، العدد3، المجلد16، 1985م.

175. الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد88 – 89،1991م

176. خالد عبد الملك النوري، الأسطورة في بلاد الرافدين، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل- يونيو- ، العدد4، المجلد40، 2012م.

177. راضية بوبكري، الأدب والأسطورة (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007م.

178. سامية عليوي، التناص الأسطوري في شعر "سميح القاسم" مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد7،2010م.

179. شريط أحمد شريط، تضافر الواقعي والأسطوري في رواية" اميلشيل" لسعيد علوش، (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة،2007م.

180. عبد الحليم منصوري، من عولمة الأسطورة إلى أسطورة العولمة، بحث في الأصول الشرقية لبعض الأساطير الغربية،(أعمال ملتقى الأدب والأسطورة) كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007م.

181. عبد المالك مرتاض، بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، علامات، جزء59، مجلد15، صفر 1427هـ – مارس 2006م .

182. نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، يناير فبراير مارس ، العدد4، المجلد13، 1983م

183. هجيرة لعور، تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري دراسة نقدية أسطورية (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007م.

184. هجيرة لعور، مقاربة نقدية أسطورية لقصيدة يا امرأة من ورق التوت (سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي)، منشورات النادي الأدبي جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، ط1،2001م.

– الرسائل الجامعية:

185. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآداب،إشراف خليل حاوي، دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى في الجامعة الأمريكية، بيروت،1974م.

186. الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث،إشراف يوسف وغليسي، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2008ـ 2009م.

187. فاطمة الزهراء عطية، بنية الخطاب في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي والأندلسي،إشراف محمد عبد الهادي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008ـ 2009م.

– المواقع الإلكترونية:

188. أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، الموقع:
www.share-kutub.com/book/7155481037467.pdf

189. جميل حمداوي، ما هو المنهج النقدي الأنثروبولوجي، الموقع:
http://www.wata.cc، الساعة: 11:30 اليوم:2011/06/28.

190. جميل حمداوي، النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصف من خلال كتاب" قراءة ثابتة لشعرنا القديم"،الموقع: htt://www.wata.cc، الساعة: 11:21، اليوم: 2011/07/19.

191. شيماء عادل، داليا أحمد، الزمان تحتفي بالروائي عبد الرحمان مجيد الربيعي، الموقع: http://www.azzaman.com، الساعة: 15:18، اليوم:2014/01/18.

192. طه باقر، ملحمة جلجامش أوديسة العراق الخالدة، الموقع:
www.Vb.aLrakoba.net/T106546.htmt، الساعة: 10:07، اليوم:
2013/10/08.
193. محفوظ فرج إبراهيم، النقد الأسطوري ومصطلح التناص، الموقع:
http://www.airssforum.com الساعة : 9:30، اليوم: 2011/07/04.
194. مديحة عتيق، توظيف الأسطورة في رواية "الحجر" لإبراهيم الكوني،
الموقع،http//www.palmoon.net، الساعة: 9:10 اليوم: 2011/07/04.
195. www.saudaress.com،الساعة:15:51، اليوم: 2014/04/19.

ملخص البحث

ملخص البحث:

إنَّ عالم الأسطورة فضاء واسع الآفاق متشعب الرموز، استوعب الكثير من الأفكار، وعكس عددا لا متناهي من المعاني والدلالات، ولهذا حظيت الأسطورة بالاهتمام في العصر الحديث، فشغلت الكتاب والشعراء والرسامين، وكان هدفهم من هذا التوظيف خلق عمل فني متميز له حضوره الخاص.

ولقد كان الروائي "عبد الرحمان مجيد الربيعي" من الكتاب الذين استلهموا الأسطورة، فعمل على توظيفها في روايته "الأنهار"، بطريقة تكشف عن أسلوبه الفني الرفيع في تحقيق وحدة العمل وجدلية الشكل والمضمون مع بعضهما ومع التاريخ، من هنا حاولنا الوقوف عند طريقته في توظيفه لما هو أسطوري، ومن ثمة البحث عن جمالية هذا التوظيف.

ولهذا اتخذنا المنهج الأسطوري ركيزة في دراستنا لكون الرواية تحتوي الأسطورة البابلية –جلجامش– خاصة، بالإضافة إلى حضور مجموعة من الأساطير الأخرى.

Le monde de la légende est un univers ayant de larges horizons aux signes disparates, ce monde comprend un grand nombre d'idées et reflète une multitude de significations et de symboles. C'est de cela que découle l'intérêt porté à la légende ou à la mythologie à l'époque moderne. Cette légende a préoccupé des écrivains, des poètes et des peintres dont l'objectif demeure la création d'une œuvre exceptionnelle et spécifique.

Le romancier ***Abderramane Majid Al – Rubai*** était parmi ces écrivains qui se sont inspirés de la légende et des mythes et il les a exploités dans son roman *« **Elanhar** »* d'une manière qui révèle son style artistique en vue de la réalisation de l'unité du travail artistique et la dialectique de la forme et du contenu avec l'histoire.

De là, nous avons essayé d'étudier sa manière de faire dans l'utilisation de tout ce qui est légendaire et de rechercher la beauté et l'esthétique dans ce maniement.

C'est pourquoi nous avons adopté l'approche légendaire comme base dans notre étude parce que le roman contient surtout le mythe babylonien *« **Gilgamesh** »* ainsi que la présence d'une série d'autres mythes.

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ–هـ
الفصل الأول: الأسطورة و النقد الأسطوري المفاهيم و الأصول	11–75
تمهيد	11
أولا: في ماهية الأسطورة و تداخلاتها	12
1- مفهوم الأسطورة	12
1–1 المفهوم اللغوي	12
1–2 المفهوم الاصطلاحي	13
2– الأسطورة الأنواع والخصائص	19
2–1أنواعها	19
2–2 خصائصها	24
3– الأسطورة الوظائف والأهمية	27
3–1 وظائفها	27
3–2 أهميتها	30
4– الأسطورة والأدب	34
4–1 الأسطورة والشعر	36
4–2 الأسطورة والمسرح	39
4–3 الأسطورة والرواية	41
ثانيا: النقد الأسطوري البداية والإجراء	47
1– نشأته	48
2– الأعلام والمنطلقات	53
2–1 كارل يونج	54
2–2 كلود ليفي ستروس	57

2-3 نورثروب فراي	62
3- الخطوات والإجراء	65
3-1 التجلي	67
3-2 المطاوعة	67
3-3 الإشعاع	68
4- النقد الأسطوري عند العرب	70
الفصل الثاني: آليات النقد الأسطوري في رواية الأنهار	77-181
تمهيد	77
أولا: أسطورة جلجامش التوظيف والجمالية	78
1- الأصل والبداية	78
2- الأهمية والمكانة	79
3- البنية العامة للأسطورة	81
ثانيا: خلخلة البناء السردي	83
1- العناوين	83
1-1 العنوان الرئيسي	83
1-2 العناوين الداخلية	89
2- التقديم	93
3- تفكيك المادة الحكائية	97
ثالثا: البناء الفني	104
1- تحطيم الحكاية الإطارية	105
2- الخلفية الأسطورية	110
2-1 الرحلة	111

2-2 الصداقة 113
2-3 المرأة 115
2-4 التحدي 117
3- الآليات السردية 119
3-1 بناء الشخصيات 120
1- الشخصيات الفاعلة 124
2- الشخصيات المتعاونة 136
3-2 بناء الزمن 146
3-3 بناء المكان 167
1- المدينة / المكان الجحيم 169
2- النهر / المكان المقدس 173
3- القرية / المكان الفردوس 176
4- المتحف / المكان الذاكرة 178
الفصل الثالث: شعرية اللغة ورمزية الأسطورة في رواية الأنهار 183-249
تمهيد 183
أولا: شعرية اللغة 186
1- المستوى التركيبي 187
1-1 التقديم والتأخير 187
1-2 الحذف 189
1-3 التكرار 191
2- المستوى الدلالي 200
2-1 التشبيه 204

2-2 الاستعارة 208
2-3 الكناية 215
ثانيا: رمزية الأساطير 226
1- أسطورة الطوفان 230
2- أسطورة هلاك مدينة أور 234
3- أسطورة سيزيف 238
4- أسطورة برومثيوس 242
5- أسطورة الموت والانبعاث 245
الخاتمة 251
ملاحق 256
مكتبة البحث 267
ملخص البحث 288
فهرس الموضوعات 291