الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبّحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي تيسمسيلت
معهد اللّغات والآداب
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكّرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي:

سردية الخطاب الشعري في قصيدة الرمس العميق لبدر شاكر السياب

إعداد:
- قوشام خيرة
- نواور خيرة

إشراف الأستاذة:
قداوية يعقوبي

الموسم الجامعي: 1437-1438 هـ/2016-2017م

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى عليه وسلم:(من لم يشكر الناس لم يشكر الله).

الشكر والحمد والثناء ،من قبل ومن بعد، لله العلي الذي منحنا القدرة على إنجاز و إتمام هذا العمل المتواضع.

ويطيب لنا أن نتوجه بخالص الشكر وفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذة الفاضلة "يعقوبي قدوية"، التي كان لها الفضل بتوفيق من الله عز وجل في توجيهنا وإرشادنا، سائلين المولى أن يجازيها عنا خيرا وأن يجعلها ذخرا لأهل العلم .كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الموقّر "فايد محمد"الذي أمدّنا بيد العون، والشكر موصول لكل من أسهم معنا من قريب أو من بعيد.

إهـــداء

أتقدم بإهداء ثمرة هذا العمل المتواضع:

إلى من بين يديها كبرت،وفي دفئ قلبها احتميت..بين ضلوعها اختبأت،ومن عطاءها ارتويت.

أمّي الحبيبة–عائشة–

إلى قدوتي، والنبراس الذي دائما ينير دربي.. إلى القمر، الذي أضاء ظلام عقلي وقلبي.

أبي الحنون– عبد القادر–

إلى سندي .. وعزوتي..وسلاحي.إخوتي الأعزّاء:–المختار، لخضر، الحاج–

إلى رمز الأخوة والحنان والعطف بعد عطف الأم..

من كنّ سندي في الحياة، ودعمي في الأحزان والمسرّات. أختاي الغاليتان:عربية،فاطمة.

إلى أمراء وأميرات مملكة قلبي..أبناء إخوتي:–أسامة، آية، رهف منال، إخلاص،إياد،شيماء–

إلى أخوات قاسمنني حلو الحياة ومرّها:–خيرة، نصيرة، فاطمة،فتيحة، مليكة–

إلى إخوة لم تلدهم أمي:–محمد، ديلمي،عمر،أحمد،منور،سليمان،عصام، وليد،بلال،توفيق.

إلى الذي غاب عن الوجود..لكنّه في القلب موجود.أخي الحبيب–محمد–

إلى حبيبة الروح وبلسم الجروح، من قاسمتني عبئ هذا العمل: الغالية–خيرة–

إلى الـلّاتي جمعتـني بهـنّ الأقـدار،لتقاسمني الآلام والآمال،صديقاتي:مسعودة،سـعيدة،زهراء،أم الخير،كلثوم،حكيمة, نورة،خليدة،خضرة، فضيلة،سعاد، ،مليكة.

نواور خيرة

إهداء

الى من احتوتني منذ كنت صغيرة .. الى من حملتني ببطنها تسعة أشهر "أمي الحبيبة"

الى أعظم رجل في هذا الكون "أبي الحبيب"، الى أغصان لطالما ساندتني في مواجهة هذه الحياة، إخوتي الأعزاء "يوسف وأحمد"

الى أختي الحبيبة "نعيمة" ، وزوجها "علي" ، والى البرعم الصغير الذي أعاد الحياة للعائلة "هيثم"

الى أعز ما كان وما يكون..."غالم"، والى من ساندني في هذه المذكرة ..."محمد الأمين"

الى نبع الحب والإخلاص ..."كلثوم" و"حكيمة"

الى أختي الغالية والحبيبة التي تقاسمت معها أعباء هذا العمل ..."خيرة"

الى شركاء الرحلة والنور في العين والقلب : ليلى، بيشة، قوتة، وهيبة، فاطمة

الى أساتذتي الأفاضل "فايد" و"خلف الله"، والى كل زملائي في معهد الآداب

الى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي ...

قوشام خيرة

مقدمة

مقدمة:

يحاول النقد الأدبي اليوم، بلورة ما اصطلح عليه بالسرد، الذي يعدّ من أهم المفاهيم التي عرفتها الساحة النقدية في العصر الحديث، حيث أخذ يتطور شيئا فشيئا إلى أن صار علما قائما بذاته مع رواد البنيوية الشكلانية الروسية أمثال :تودوروف الذي عدّ أوّل من أطلق صفة العلمية عليه. فسار هذا الأخير بخطى ثابتة من روسيا إلى أوروبا، إلى باقي أصقاع العالم. وصولا إلى عالمنا العربي، حيث لقي إقبالا واسعا، فأخذ النقاد العرب يستلهمون من هذا العلم سائرين خلف المد النقدي الغربي، متبعين المسار نفسه الذي اتبعه الغرب في الدراسة السردية التي كانت قائمة بادئ الأمر على الرواية فقط ، حيث كانت تدرس البنى السردية في الرواية، من زمان ومكان وشخصيات، وأبعاد رمزية أسطورية ، وذلك حسب ما أتى به رواد الشكلية الروسية في هذا المجال .

لكن دراسة البنية السردية لم تعد فيما بعد تقتصر على الرواية فحسب، وإنما شملت كافة الأنواع الأدبية القصصية، كالقصة و القصة القصيرة وحتى القصائد الشعرية، ولعلّ آخرها ما لاقى فيه النقد السردي بعض الصعوبات عند محاولة تطبيق البنى السردية عليه، فبعض الشعر لا يحتمل وجود السرد فيه.

انطلاقا من هذا الأساس، حاولنا في هذا البحث أن ندرس البنية السردية في الخطاب الشعري، وقد وقع اختيارنا على إحدى قصائد بدر شاكر السياب،و المتمثلة قصيدة المومس العمياء، وذلك لكونها تزخر بالروافد السردية. فإلى أي مدى استطاع السياب أن يوظف التقنيات السردية (الزمان، المكان، الشخصيات، و الرموز الأسطورية) في قصيدته المختارة؟ وهل وفّق في ذلك؟

إجابة على هذه الإشكالية، جاء عنوان البحث موسوما كالآتي:(سردية الخطاب الشعري في قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب)، وانطلاقا من هذا العنوان، قسمنا بحثنا إلى فصلين، سبقتهما مقدمة مهدنا من خلالها للموضوع، فتلياها بفصل نظري حول السرد، عناصره وتقنياته، حيث عنونّا مبحثه الأول:ب: الأسلوب السردي ومفهوم الحوارية عند باختين، أما المبحث الثاني فتضمّن

حديثا عن: عناصر وتقنيات السرد، أما الفصل التطبيقي فكان حول البنية السردية في المومس العمياء. مبحثه الأول تمحور حول البنية الزمكانية، والثاني أبرز دور الشخصية في القصيدة، وتجسيد الرموز الأسطورية فيها.

وختمناه بحوصلة تضمّ أهم النتائج التي توصّلنا إليها.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة المنهج البنيوي، الذي تظهر ملامحه من خلال دراستنا للبنية، إضافة إلى اعتماد بعض المعالم النقدية النابعة عن المدرسة الشكلية الروسية البنيوية.

أما عن المراجع فجلها نقدي، ولعلّ أهمها كتاب (في النقد الأدبي المعاصر) لمحمود زكي لعشماوي، وكتاب (النقد الروائي والإيديولوجيا) لحميد لحمداني، إضافة إلى مؤلف إحسان عباس (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) ،و(في النقد والأدب) لا يليا الحاوي، و كتاب لـ:عزيز السيد جاسم "دراسات نقدية في الأدب الحديث" ،إضافة إلى بعض المؤلفات التي تحدثت عن موضوع الحوارية الباختينية مثل كتاب ميخائيل باختين –مبدأ الحوارية، تودوروف، ترجمة فخري صالح، ...وغيرها.

لا يخلو هذا البحث، شأنه شأن أيّ بحث آخر، من الصعوبات التي تواجه الباحث في مسار بحثه، ولعلّ من أهم الصعوبات التي وقفت عائقا في طريقنا، ما يلي:

1.وفرة المادة العلمية وصعوبة التحكم فيها.

2.صعوبة العمل بالمنهج البنيوي، كونه منهجا مستعصيا بعض الشيء.

3.صعوبة تطبيق الدرس السردي على الخطاب الشعري.

لكن ما لا يمكن إنكاره هو أنّ متعة البحث العلمي، تكمن في تلك الصعوبات التي تعمل على إعاقة الباحث عن أداء بحثه على أكمل وجه، ولعل تحمل الصعاب في البحث يدلّ على جدية الباحث في أداء عمله.

وختام كلّ هذا شكر وامتنان وعرفان للأستاذة الفاضلة التي شرّفتنا بإشرافها على هذا البحث، وعدم بخلها علينا بالإرشاد والتوجيه.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول أننا إن وفّقنا، فذلك فضل الله ، وإن أخفقنا فمن أنفسنا والشيطان، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:

الأسلوب السردي والحوارية (المفهوم، النشأة، المكونات)

تمهيد:

غالبا ما يتشاكل على العديد من الناس، المتعلمين أو غير المتعلمين مصطلحي الخطاب والنص، فنجد البعض يستعملهما كمرادفين، لكنّ الأصل أنّ الخطاب يختلف عن النص، فالأول أعمّ وأشمل من الثاني.

"ففي اللغات الأوروبية اكتسب الخطاب عدّة دلالات تحيل إلى بعض المصطلحات التي تتداخل معه، ولعلّ أقربها إليه هو النص"[1]، فالنص أقرب بكثير إلى الخطاب على غرار باقي المصطلحات كالعمل الأدبي مثلا: لكنّ النص شأنه شأن العمل الأدبي كلاهما يدخل ضمن مصطلح الخطاب، فهما جزءان ضروريان فيه.

يشير غريماس إلى هذا التّداخل الذي يربط بين المصطلحين (النص-الخطاب) يقول: "إنّ كلمة نص غالبا ما تأتي مرادفة "لكلمة خطاب خاصة أثناء التفسير المفهومي في اللغات الطبيعية التي لا تمتلك مقابلا لكلمة الخطاب (الفرنسية والانجليزية مثلا) وفي هذه لحالة، فإنّ السّيميائيات النصّية لا تختلف في الأصل مع سيميائيات الخطاب".[2]

فقد حاول غريماس أن يربط بين النصّ والخطاب من ناحية سيميائية، ويرى أن سيميائيات النص لا تبتعد في معناها العام،أو الظاهر عن سيميائيات الخطاب، فهو"يقر بتداخل المفهومين -كما أنه يحصرهما في مجال الاستعمالات غير اللغوية كالأفلام، والطقوس المختلفة والقصص المرسومة".[3]

1- التداولية وصيغ الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي، قادري عليمة، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة قسنطينة، ص: 600.

2- المرجع نفسه، ص: 600.

3- ينظر المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم –كتاب الموشح للمزرباني، إكرام بن سلامة، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، 2008-2009، ص: 23.

لكن هناك من ذهب غير هذا المذهب ليقرّ أن الخطاب والنصّ قد يتم استعمالهما في مجال الوحدات اللغوية إلى جانب الوحدات غير اللغوية.ولعلّ من اعتدّ بهذا القول الباحث (دافيد كريستال Davide Crystal) بين مجالي استخدام كل من الخطاب والنصّ، إلاّ أنه يبقى هناك نقاط مشتركة بينهما، فيرى أن مجال الخطاب اللّغة المحكية (الشّفاهية)، أما مجال النصّ فيركز على اللّغة المكتوبة[1]. فالخطاب إذن حسب كريستال له علاقة بكل ما هو محكي أو شفاهي غير مكتوب. أما النصّ فيهتم بكل ما هو مكتوب.

وهذا أيضا ما ذهب إليه فان دايك (vandyk) فيرى أن "الخطاب ذو طبيعة شفويّة لها خصائص نصّية، أما النّص فمجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب".[2] لعلّ هذا الباحث حاول هنا أن يبين أن النص أعمّ من الخطاب ما دام أنه يرى أن للنص بنيات تحكم الخطاب.

يذهب روّاد اللّسانيات النصّية إلى أنّ "الخطاب هو كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا".[3] ، ومعنى هذا أنّ الخطاب لا يقف عند حدود الملفوظ أو الشفوي فقط، بل يمكن أن يتعدّاه أيضا إلى ما هو مكتوب، فكل ما فاق الجملة يعتبر خطابا.إنّ جل هذه التحديدات للخطاب والنص تدخل ضمن مجالي السيميائيات واللسانيات.

إنّ المصطلحات السيميائية اللسانية –واللسانية خاصة– قد طغت على الدراسة الأدبية، وهذا ما ساهم في الرّبط بين اللّسانيات والأدب، فقد جاء الشكلانيّون بمفهوم الأدبيّة، ثم تطور هذا المصطلح وأصبح يعرف "بالخطاب الأدبي"، ذلك الموضوع الذي يشكل دلالة، ثم إنّه "ليس مجرد أبنية وقوالب لغويّة بل هو واقع كلامي وأسلوبي ودلالات تعبيرية، ولغة الخطاب الأدبي بهذا ليست إطار

1 المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم، إكرام بن سلامة، ص: 21.

2 التداولية وصيغ الخطاب، قادري عليمة، ص: 600.

3 في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيله في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص: 41.

لإبراز المعاني فقط بل تتجاوز ذلك إلى آفاق أرحب وفضاءات أبعد"[1]، فالخطاب الأدبي لا يهتم بالمعنى فقط، وإنّما يحاول تجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك.

إنّ الخطاب الأدبي لا يتوقف عند حدود المعنى، وإنّما يقوم على المزج بين ماله صلة بالمضمون، وبين ما يعرف بالشكل، فهو يهتم بما هو داخلي وكذلك بما هو خارجي، فهو "مزدوج الوظيفة والغاية ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما"[2]، فالخطاب الأدبي يعتمد على الدلالة، وفي المقام نفسه لا يهمل الشكل الخارجي وإنّما يجمع بينهما في مزيج خاص يضفي عليه جمالية خاصة، تمكّنه من إيصال رسالة ما إلى المتلقي، تؤثر فيه أيّما تأثير وهذه هي الغاية التي يحاول الخطاب الأدبي الوصول إليها، فوظيفة الخطاب داخل الإطار الأدبي هي أن يسمو بتلك الأدبية إلى أرفع المستويات وهذا ما جعل الخطاب الأدبي يحتلّ مكانة هامة عند النقاد والباحثين والأدباء، ولعلّ ما يبرز مكانته تلك هو احتواءهم له في مختلف أعمالهم الأدبية، فالعديد من النقاد والباحثين يشيرون إلى تلك الأهمية التي يختص بها الخطاب الأدبي، مفسّرين، شارحين، ومعرّفين له وذاكرين أهمّ وأبرز المصطلحات التي تتداخل مع هذا المصطلح ، وأهمّ ما يمكن الإشارة إليه هو أنّ الخطاب الأدبي يساهم في إنتاج العديد من النصوص أو الخطابات الأخرى وذلك انطلاقا من الانطباع الذي يتركه عليها الملتقى أو القارئ، لأنّه بعد تأثره بالشكل الخارجي والأسلوب الذي ابتدع به هذا الخطاب، ومن خلال فهم القارئ لمضمونه، فإنّه ينتج خطابا، آخر مساهما به في بلورة ذلك الخطاب الأول ضمن منظومة أدبية راقية، وعليه فإنّ الخطاب يحتوي على مجموعة من النّصوص، وهذا ما ساهم في شموليته، وعموميته على حساب النصّ الأدبي: فالخطاب "يتكون من عدة نصوص (لا يوجد في المحادثة تفاعل لخطابين أو لعدة خطابات تتركز على موضوعاتها على وجه الإجمال، وهي تتألف عموما، كل واحد منها من

1 الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ،تحليل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، الجزائر، 2010، ص: 57.

2 المرجع نفسه، ص: 13.

عدد من النصوص...)[1]. في المحادثات التي تلقى في المؤتمرات والملتقيات الوطنية أو الدّولية، يتفاعل خطابان أو عدة خطابات كل واحد منها يتألف من عدد من النصوص، وعليه فإنّ كل خطاب يحتوي على مجموعة من النصوص، لذلك فالخطاب أعمّ من النص.

إنّ الخطاب الأدبي يرتكز على مجموعة من الفنون الأدبية كالرواية والقصّة والمسرحية وغيرها بكل ما تحمله من دلالات، وأشكال، وهذه الفنون كلها تصب في قالب أدبي يدعى "الأسلوب السردي" كما أن هذه الفنون توظف في الكثير من الأحيان ما يسميها باختين (بالحوارية).

استنادا على ذلك وجب الوقوف عند هذين المصطلحين الأسلوب السردي والحوارية.

1 العلاماتية وعلم النص، منذر العياشي، المركز الثقافي العربي ط1، 2004، ص: 120.

المبحث الأول: الأسلوب السردي، ومفهوم الحوارية عند باختين:

إنّ محاولة الخوض في مفهوم السّرد، تضفي إلى تناوله من جانبين: الأول: لغوي، يبرز معناه من الناحية اللغوية.

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "سرد" "تقدمة شيء إلى شيء متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السّياق له وفي وصفه كلامه، -صلى الله عليه وسلم-،لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسرد القرآن، تابع قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع".[1]

ومعنى هذا كلّه أن السّرد في اللّغة هو تتابع الحديث في حذر وغير عجلة، والملاحظ من خلال هذا التّعريف أنّ السّرد يتحدد انطلاقا من ثلاث دلالات وهي: الاتساق، التّتابع، وجودة السياق.

والجانب الثاني، اصطلاحي: فالسّرد في الاصطلاح هو "المادّة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص، والزمان والمكان، وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة، والمحاورة، والشارحة والمعلقة[2]، ومعنى هذا أنّ اللّغة هي التي تتحكم في الأسلوب السّردي لتعطيه مكوناته الأساسية، فهذه المكونات إنّما تنتج بفضل الشرح والوصف والتحليل والتعليق الناتج عن اللّغة بكل مواصفاتها.

يعرفه سعيد يقطين بأنّه "فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان".[3]

1 لسان العرب لابن المنظور، مج 7، دار صادر، ط1، د،ت، ص: 165.

2 بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة "لمحمد مفلاح , بن سعدة هشام، مذكرة ماجستير كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، 2013-2014، ص: 28.

3 الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1997، بيروت، الدار البيضاء، ص: 30.

يصف يقطين السّرد بالشّمولية وذلك لعدم حدوديته، واتساعه وتشعّبه فهو يرى أنّه يشمل الخطابات بنوعيها الأدبية وغير الأدبية، فهو لا يختص بما هو أدبي فقط، وإنّما يضم أيضا ما هو غير أدبي، فهو لا يقف عند حدود النظام اللساني فقط، بل يرتبط كذلك بالنّظام غير اللّساني ويقرّ يقطين أيضا أنّ السّرد تختلف تجلياته باختلاف النّظام الذي استعمل فيه وقد أخذ بقول رولان بارت "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصّة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات والمنوّعات والمحادثات..."[1] ويظهر من خلال مقولة بارت تلك أنه يعمّم السرد أو ما اصطلح عليه هو بالحكي، على كافة الخطابات اللسانية وغير اللسانية.

جاء في معجم (المصطلح السردي) في تعريف مصطلح السرد narrative: "الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من السّاردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم"[2]، وهذا التعريف في الظاهر تعريف بسيط لا يتعدى حدود الإخبار بأحداث معينة تتم بين السارد والمسرود له، أو هي عملية نقل لأحداث ووقائع ما، من ساردين إلى مسرود لهم كما يعتبره هذا المعجم، منتجا حسب ما تقتضيه عملية الحكي أو الرواية فهو عمل أنتج من طرف السّارد يرمي إلى إيصال فكرة ما أو مغزى...، وهو فعل يقوم به السّارد عن طريق الحكي، وبنية تقتضي الإلمام بفحوى ما يريد السارد إيصاله، وفي التالي يصبح السّرد تلك العملية البنائية التي تعد فعلا يؤدّيه السّارد بغرض تمكين المسرود له من تتبع حيثيات ما تلقاه والإلمام بالأفعال والوقائع الحكائية (أو الروائية) وبما يحمله النص، المسرود للمسرود له.

1 بنية الخطاب السردي في "رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح"، بن سعدة هشام ، ص: 29.

2 المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص: 145.

وقد حاول هذا المعجم أن يقف عند حدود الفصل بين سرد واقعة ومجرد وصفها، فبعض السرديين أمثال لابوف، برنس، ريمون،كيتان، قد ذهبوا إلى أ ن السّرد عبارة عن رواية لحدث أو واقعة خيالية أو روائية، أو أكثر. لكن هناك سرديين آخرين حاولوا أن يميزوه عن رواية سلسلة اعتباطية من الأحداث والوقائع أمثال غريماس، وتودوروف، وإنّما رأوا أنّ السّرد يجب أن يشتمل على موضوع متّصل يشكل كلا متكاملا.[1]

لهذا "لا يقتضي أن يكون السّرد مجرد حكي اعتباطي وإنّما يحتاج إلى أن يضم موضوعا متكاملا، وليس ذلك فقط، إذ أنّه من خلال السّرد يقدم السّارد ما يرغب فيه من الأحداث. كما أنه يؤخّر البعض منها"[2]، فالسّارد لا يكتفي بالسّرد المباشر، -أي كما ورد الحدث في نطاقه- وإنّما يمكنه أن يعدّل فيه، كأن يقدّم أو يؤخّر فيه حسب ما يقتضيه مقام السّرد.

وقد استطاع السّرد أن يخرج من نمطه العادي إلى أن أصبح هذا الأخير علما، حيث يعد علم السّرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات شتراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم: "تودوروف"، الذي يعدّه البعض أوّل من استعمل مصطلح (علم السّرد)، والفرنسي غريماس فقد أصبح على الشكل الذي هو عليه –أي صار علما- انطلاقا من أعمال بعض رواد البنيوية، فهو يعتبر أحد أبناءها،كونه ولد من رحمها وهو علم "يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد [...] وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض...".[3]

فهو العلم الذي يحاول الإحاطة بكل جوانب السّرد ويلمّ بها منطلقا من تلك الطبيعة التي خلق بها، ومن الشكل الذي يحدده،إضافة إلى الوظيفة التي يقوم بها،كما أنّه يحدد أوجه التشابه، وأوجه الاختلاف بين أشكال السّرد.

1 ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، ص: 145-146.

2 البداية في النص الروائي، صدّوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994، سورية، ص: 26.

3 محاضرات في النقد الأدبي، بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، د.ط، د.ت، جامعة بغداد، ص: 69.

وقد يطلق عليه البعض مصطلح (نظرية السّرد)، وتجعلان من علم السّرد مرادفا لنظرية السرد.

"والسّرديات هو أحد المصطلحات التي ظهر حوله جدل كبير من طرف النقاد والدارسين [...]، وبتزايد البحوث السّردية وتناميها، لاسيما تلك المهتمّة بدراسته، المصطلحات شاع مصطلح أخر وهو السّردية (Narrativité) والذي يعتبره النقاد أوسع من المصطلح السابق، وعلى رأسهم جيرار جنيت."[1] . فالدّراسات السّردية لم تعرف مصطلحا واحدا، وإنّما تعدّدت المصطلحات التي عرفتها الساحة النقدية في مجال السّرد. فظهر فيما بعد مصطلح السردية، والذي "يعد المبدأ المسؤول عن تنظيم الدلالة في الخطابات وهي الخاصية التي من شأنها أن تميّز نمطا معينا منها، وهي الخطابات الحكائية عن غيرها من الخطابات غير الحكائية" [2]، فالسّردية بهذا المعنى لا تعمل إلّا في إطار خاصّ بالخطابات الحكائية بعيدا عن غيرها من الخطابات غير الحكائية.

"السّردية لا تهتم إلا بالخطاب المحكي لذلك يعزى إليها إنتاج المعنى في النصّ من خلال علاقة مبنية أو مضمرة في النص الحكائي، باعتبار قيامها على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات (Prédicate) فيها تتشاكل –ألسنيا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع إنّما مظهر تتابع الحالات والتحولات الضامن لإنتاج المعنى في الخطاب".[3] ومعنى هذا أن وظيفة السّردية هي إنتاج المعنى داخل الخطاب الحكائي.

وها هو جيرار جينات يوضح الخاصية الأساسية للسّردية يقول:"إنّ الخاصية الأساسية للسّرد توجد في الصيغة، وليس في المحتوى إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، هناك تسلسل أفعال أو أحداث

1 المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، ص: 157.

2 الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، زهيرة بارش، مذكرة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ص: 68.

3 تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، آمنة بلعلى، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2009، مدوحة، تيزي وزو، ص: 174.

قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية"[1] فجينات هنا، يحاول أن ينقض القول بالمحتوى في الخطابات الحكائية، ممجّدا بذلك الصيغة التمثيلية، فالسّرد يبحث عن الشّيء المحكي في الخطاب من خلال كيفية التمثيل، وهذا ما يقرّه أتباع المدرسة الشّكلانية الروسية ذلك أنّ أغلب روّاد البنيوية الشّكلانية عمدوا إلى موضوع علم السّرد أو نظرية السّرد. أبرزهم: ليفي شتراوس، تودوروف، رولان بارت، غريماس، وفلاديمير بروب، وجيرار جينات، ولكل منهم إسهاماته في مجال السرد فرولان بارت مثلا يرى أنّ تحليل النصّ السّردي يعتمد على تجاوز المستويات يقول: "أن تقرأ سرداً لا يعني فقط أن يمر من كلمة إلى أخرى،بل أن تتجاوز المستوى إلى آخر".[2]

وهو يقسم السّرد إلى ثلاثة مستويات:

مستوى الوظائف، مستوى الأفعال، مستوى الإنشاء(مستوى السرد أو الخطاب).

1- الوظائف: وهي تلك الوحدات الصّغيرة التي يقصد بها الدلالة الوظيفية التي تساهم في سيرورة البنية النصّية في الرواية، أو البنية الدلالية وهذه الأخيرة بدورها تقسّم إلى قسمين:

أ- وظائف توزيعية: وهي الوظائف التي نجد من خلالها في الرواية حدثا يؤدي إلى حدث آخر، أو هي تلك العلاقات التي تنشأ بين حدثين معيّنين[3]. ومعنى هذا أنّ الوظائف التوزيعية هي التي تعتمد على الانتقال من حدث إلى آخر، وتنقسم هي الأخرى إلى قسمين من الوحدات:

- **وظائف توزيعية أساسية**: وهي العناصر الأساسية التي تساهم في تكوين النص السردي.

1 -السّرديات والتحليل السردي،الشّكل والدلالة،سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي،ط1، 2012، ص: 172.

2 النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، 1988، بيروت-باريس، ص: 99.

3 ينظر: في مشكلات السّرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة، جهاد عطا نعيسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، دمشق، 2001، ص: 51.

– وظائف توزيعية ثانوية وهي وحدات جزئية تتضمّنها الوحدات الأساسية وتحويها، وهي التي تملأ فجوات العناصر الأساسية[1] ، فالثانية جزء من الأولى أي أنّ الوظائف (أو الوحدات) التوزيعية الثانوية تدخل ضمن الوظائف التوزيعية الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها.

ب– وظائف إدماجية: "لا تحيل على فعل لاحق ومكمل ،ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصّة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشّخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث،كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية"[2]. واختصار هذا القول أن الوحدات الإدماجية تحيل إلى كل ما يتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات وزمان ومكان...

ويقصد بالمتن الحكائي هو "مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي تكون مادّة أولية للحكاية".[3] ، وهو ما يتعلّق بالقصّة، وما يصلنا من أحداث من خلال النصّ (أي هو الحكاية) يسمى بارت هذه الوظائف بالقرائن ،وهي "تستلزم نشاطا تفسيريا لفكّ رموزها، فعلى القارئ أن يتعلّم كيفية التعرّف على الطبائع والأجواء بينما تقدم له الخبرات معرفة جاهزة..."[4] ، فالقارئ لا يمكن أن يفهم ما تعنيه هذه القرائن إلّا من خلال فكّ رموزها، فهي تقتضي نشاطا فكريا يحتمل التفسير وذلك من أجل الوصول إلى ما يشير إليه محتوى المتن الحكائي.

1 ينظر: في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان، إتحاد الكتاب العرب، ط1، 2008، ص: 67-68.

2 بنية الخطاب السردي في "زاوية شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، بن سعيدة هشام، ص: 29.

3 خصائص الفعل السردي في الراوية العربية الجديدة، بعيطيش يحي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد8، جامعة محمد خيضر– بسكرة–، جانفي 2011م، ص: 21.

4 بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة "لمحمد مفلاح"، بن سعدة هشام، ص: 21.

2- مستوى الأفعال: "يرى (رولان بارت) أنّ هذا المستوى يتعلق بالأفعال التي تقع من فاعلين أو تقع على مفعول بهم"[1]، هذا المستوى هو الذي تتحقق من خلاله الأفعال والأعمال التي ينجزها الفاعلين للمفعول بهم ، فالأعمال الموجودة في النصّ السّردي تنتج وتتحقق من خلال هذا المستوى.

3-مستوى السّرد أو الإنشاء: ويقصد (رولان بارت) من هذا المستوى" اللّغة، أو الجانب اللّغوي في النصّ، أو نظام الرّموز الذي يربط بين قطبي النصّ الرّوائي: المنشئ والملتقى داخل النص ذاته..."[2] ، ففي هذا المستوى لا نلفي وجود النصّ السّردي ينفرد بطرف واحد من أطراف العملية السردية، وإنّما لا يمكن أن يكتمل إلا بوجود الطرفين، السّارد وهو الذي يقوم بالحكي على مستوى النص. والمسرود له، وهو المتلقي أو القارئ الذي يحتلّ المرتبة نفسها التي يحتلّها السّارد، ذلك أنّه طرف مهمّ في العملية السّردية تكمن وظيفته في تلقّي ما أراد السّارد أن يوصله ليتجاوب معه في الأخير.

ومن أبرز رواد المدرسة الشّكلية الروسية كذلك (فلاديمير بروب)، الذي عرف بعمله على الحكاية الشّعبية، حيث درس مئة حكاية شعبية، واستخلص لها في النهاية واحد وثلاثون وظيفة، باعتبار أنّ كل الحكايات الشعبية تشترك في هذه الوظائف ويظهر ذلك من خلال كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية (morphologie du conte) "ويميّز (بروب) في مجال دراسته للحكاية بين الوظيفة والفاعل أي بين الفعل وفاعله..."[3] ف(بروب)حين درس الحكايات الشّعبية واستخلص لها تلك الوظائف، استطاع أن يميّز بين الفاعل وما يقوم به من أفعال أو ما يعرف بالوظيفة، ويقصد

1 بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة "لمحمد مفلاح"، بن سعدة هشام ، ص: 51.

2 المرجع نفسه، ص: 51.

3 النقد الجديد والنص الروائي العربي- دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، عمر عيلان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، 2005 -2006، ص: 34.

بالوظيفة هي "فعل الشخصية منظور إليه من خلال دلالته على تطور الحبكة القصصيّة من منظور الأطراف الأساسية المشاركة في الفعل".[1]

فالوظيفة إنّما تتشكّل من خلال الفعل الذي تقوم به الشّخصية والذي يساهم في تطور الحبكة القصصيّة وتختلف الوظائف في محتواها إلاّ أنّها تبقى ثابتة وقارّة، رغم كل ما يطرأ عليها من تغيّرات وتواليها . "فالوظائف عبارة عن وحدات تركيبية ثابتة، مهما تعددت وتنوعت الحكايات وتشكل عبر تتاليها بنية الحكاية"[2] ، في الوقت الذي تتغيّر فيه الحكايات وتختلفّ فإنّها تتميز الوظائف نفسها وهذا ما جعل من الوظائف ثابتة التركيب، فما تقوم به الشّخصيات على مستوى جميع الحكايات ثابت لا يتغير، كونها تصف محتوى الحكاية فنجد مثلا وظيفة المنع، المساعدة، الهروب، المطاردة، الخرق، المنع... و غيرها، فالحكايات متغيرة والشّخصيات كذلك، أما الوظائف فهي ثابتة وتشكّل الأمر نفسه بالنسبة لجميع الحكايات.

"والحكاية العجيبة لا تتضمن بالضرورة جميع الوظائف، بل يمكن أن تشتمل على وظائف دون أخرى أقل أهمية دون أن يؤثّر ذلك في الشّكل الأساسي للحكاية، ونظام تتالي الوظائف فيها"[3]. ومعنى هذا أن الوظائف التي حددها (بروب) بواحد وثلاثين (31) وظيفة، قد لا تشمل حكاية ما على جميعها، وإنّما تكتفي بما تخدم سيرورة حبكتها، وذلك دون أن تخلّ بسيرها.

وهكذا استطاعت الدّراسة التي أتى بها (بروب) أن تزدهر، وذلك لكونها قد "غدت منطلقا ومرجعا هاما للكثير من الأبحاث التي جاءت بعدها والمشتغلة بنفس المجال، فقد ترجم مؤلف (بروب) (مورفولوجيا الحكاية) إلى العديد من اللغات، وذاع صيته في مختلف أرجاء العالم"[4] ، فقد احتلّ كتابه

1 البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1998، ص: 34.

2 النقد الجديد والنص الروائي العربي، عمر عيلان، ص: 34.

3 المرجع نفسه، ص: 35.

4 الدرس السّردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، زهيرة بارش، ص: 8.

مكانة عالية، وهامة في مجال السّرديات، الأمر الذي جعل روّاد الشّكلانية الذين تلو (بروب) ينهلون منه، ويستقوا ممّا جاء به.

فغريماس (A.j. Greimas) مثلا تمكّن من أن يستفيد من عمل بروب من خلال صياغته للنموذج العاملي، فجاء بما يعرف بالعامل، وهو ما يقابل الوظيفة عند (بروب) والعامل عند (غريماس) أن يضمّ عدة فاعلين، والفاعل يمكنه القيام بعدة أدوار عاملية [1].

ومعنى هذا أنّ غريماس قد طرح بديلا لما جاء به (بروب) من قبل، من خلال تطويره لآرائه حول الوظائف، وهذا البديل هو ما أسماه بالنموذج العاملي، وهو بنية العلاقات القائمة بين العوامل، وفقا لـ(غريماس) ، فإنّ دلالة السّرد تدرك ككل من خلال هذه البنية.

و"النموذج العاملي في الأساس كان يضم ستّة عوامل: الذات (المتطلعة إلى هدف)، والهدف (المستهدف من الذات)، والمرسل (المرسل للذات في مطلبها للهدف)، والمتلقي (للهدف) الذي تسعى الذات لامتلاكه)، والمعين (اللذات)، والخصم (اللذات)"[2] ، حاول غريماس من خلال هذا النموذج أن تطوير ما وضعه بروب من قبل، وهو الفعل والفاعل (الوظيفة); فبروب اكتفى بطرفين مهمّين فاعلين في الحكاية، أمّا (غريماس) فقد توسّع في نموذجه ليضع ستّة عوامل وهي: الذات، الهدف، المرسل، المتلقي، المعين، الخصم. وما نلحظه على هذه العوامل أنّها تشكّل ثنائيات (الذات، الهدف) (المرسل –المتلقي)، (المعين–الخصم).

"إنّ نظرية غريماس –كما انتهت إليه وتبلورت– استندت إلى بعض الأسس المعرفية التي اعتمدت عليها والتي تحمل بين طياتها التصورات التي بنى عليها (غريماس) نظريته لدراسة الخطاب السردي"[3] ،ومعنى هذا أنّ (غريماس) لم يؤسّس نظريته السّردية من محض تصوّراته، وإنّما قد استفاد من

1 النقد الجديد والنص الروائي العربي، عمر عيلان، ص: 35.

2 المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، ص: 18.

3 الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، زهيرة بارش، ص: 38.

المعارف السابقة في دراسة الخطاب السّردي، وقد سبق أن ذكرنا أن (غريماس) قد استقى نموذجه العاملي مما جاء به بروب أثناء دراسته للحكاية الشعبية.

"ويستفيد غريماس أيضا في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات، إذ ينطلق من ملاحظة (تسنيير tesnière) التي شبه فيها الملفوظ البسيط (l'énoncé élémentaire) بالمشهد والملفوظ عنده هو الجملة"[1] ، فغريماس لم يستفد من أعمال بروب السّردية وحسب ، وإنّما قد استفاد من المجال اللساني; فقد استفاد من "توظيفه لبعض المكتسبات الخاصة بالنظرية اللسانية، ببعض المبادئ ومفاهيم اللغويّ الكبير دي سوسير de-Saussure".[2]

ففي الجانب اللّساني استفاد من أعمال اللّساني الشهير سوسير صاحب الباع الطويل في هذا المجال –أي اللّسانيات– إضافة إلى استفادته من "تشو مسكي Chomsky ومفاهيمه المتعلقة بالنّحو التوليدي، هذا الأخير الذي يصنّف المدلولات انطلاقا من مكوّنات الجملة المنقسمة إلى بنيتين أحداهما سطحية والأخرى عميقة، ففكرة البنية السّطحية والبنية العميقة المطروحة كتقسيم للخطاب من طرف غريماس، أساسها ومصدرها النحو التوليدي الذي يستثمر عددا غير محدود من قواعد البنية العميقة ليستظهر عددا آخر غير محدود من الجمل اللغوية الخاصة بلغة معينة".[3] ، فنظرية النحو التوليدي التي جاء بها (تشو مسكي) قد دعمت (غريماس) في تقسيمه للخطاب.

وعليه يمكن القول إنّ نظرية غريماس"كانت وليدة تأثّره بالأسس المعرفية السّابقة انطلاقا من (دي سوسير) ومرورا (بروب) ووصولا إلى (تشو مسكي)، وغيرهم ممّن ساهم في تطوير النظرية السردية لدى غريماس.

1 بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح، بن سعدة هشام، ص: 21.
2 المرجع نفسه، ص: 22.
3 المرجع نفسه، ص: 38.

"وتوالت الجهود والدراسات على أيدي كبار الباحثين والمنظرين (...) وأصبح للدراسات السردية علم مستقل قائم بحدّ ذاته هو علم السرد"[1] ، إضافة إلى كلّ هؤلاء الأعلام نجد كذلك المنظّر والفيلسوف الروسي صاحب الفكرة الحوارية حيث "عمم (ميخائيل باختين) (Mikhaïl Bakhtine) الحوارية على الكون ككل، ففي نظره أنّ الكون بأكمله قائم على الحوار"[2]. فالحوار عنده هو الأساس في هذا الكون حيث إنّ الحياة فيه تعتمد على الحوار، "ويقصد من ذلك أن كل شيء له حضور أولي من قبل، وهذا الحضور هو ما يسميه باختين بالنماذج الأوّلية، أي النّموذج الأصل، وباقي الأشياء هي إعادة خلق لهذا الأصل عن طريق التفاعل معه، وبهذه الطريقة تنشأ العلاقة الحوارية عن طريق محاكاة الآخر إمّا بالتشابه، أو التّطابق، أو المفارقة"[3] ،فلكلّ شيء في الكون أصل يعود إليه وهذا ما أسماه باختين بالنماذج الأوّلية ، أي فكرة وجود أمر هو أصل كل ما خلق بعده، فهو الأصل والباقي فروع له، لكنّها تبقى متّصلة بها، ومنها تنشأ تلك العلاقة الحوارية القائمة على محاكاة اللبنة الأم، لكنّ هذه المحاكاة لا تقتضي بالضرورة حضور التشابه بين الأصل والفرع، ولا حتى التطابق وحده، وإنّما قد تحتاج أحيانا أخرى إلى الاختلاف والمفارقة في بعض الأشياء.

وانطلاقا من هذه الفكرة استطاع باختين أن يوسّع فكرة الحوارية، هذه الأخيرة التي تنطلق من أساس جوهري ركّز عليه باختين ألا وهو اللّغة، حيث "شهد عصر النهضة استخداما لا مركزيا للّغة تحقق في الرواية بشكل خاص، وينتسب هذا الاستخدام إلى مفهوم غاليليو للعالم لا إلى مفهوم بطليموس، ويمكن أن يشرح هذا الانتساب الذي يتجاوز كونه استعارة، ويؤول حسب باختين بالاستناد إلى حقيقة العلوم والفنون تتبع يحول الايدولوجيا وتطورها ولهذا السبب نجد هذا الشبه

1 الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، زهيرة بارش، ص: 8.

2 الحوارية في الرواية الجزائية، (الغيث)لـ"لمحمد ساري"، (مرايا متشظية) لـ"عبد الملك مرتاض"، (دم الغزل) ل:"مرزاق بقطاش" "نماذج"، إيمان مليكي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2012- 2013م ص: 3.

3 المرجع نفسه، ص: 3.

العائلي بينهما..."[1] ،فباختين حين يتحدث عن فكرة الحوارية نجده يربطها بشكل خاص بالرواية، ذلك أن لغة الرّواية تقتضي استعمالا وافيا للحوار أكثر من نظرياتها من الفنون الأدبية

، وقد برز استخدام اللّغة في الرّواية في عصر النهضة "وينتسب هذا الاستخدام إلى مفهوم غاليليو... الشبه العائلي بينها –بناء على ذلك لن يتكلم باختين عن علاقات تحدّد بل عن علاقات- تلاؤم وكفاية بين هذه الأشكال المختلفة من الايدولوجيا".[2]

ولعلّ ما يلفت الانتباه في هذا الكلام هو العلاقة التي تربط موضوع الحوارية بالعالمين غاليليو وبطليموس يعود ذلك إلى تعدد الألسنة "فعندما استطاعت الثقافات والألسنة أن تتفاعل فيما بينها وتخلق جوّا مفعما بالحيوية أصبحت اللّغة شيئا آخرا مختلفا، لقد تغيرت خصوصيتها الفعلية تماما، فبدلا من العالم اللغوي "البطليموسي" الموحد المفرد، المغلق ظهر كون غاليلي مصنوع من تعددية الألسنة تتبادل فيه الألسنة إنعاش بعضها بعض ودبّ الحيوية فيما بينها"[3] ،فقد كان استعمال اللغة عند بطليموس منغلقا يقبع في بوتقة بطليموسية، لكنّ الألسن تحرّرت وتعدّدت وصار الكون بفضل الوعي اللّغوي الذي دبّه العالم غاليليو منتعشا حيويا، فأصبحت اللّغة بفضل ما أسماه باختين بفكرة الحوارية منتعشة، وأنعشت معها العالم وانطلاقه من دراسة الرواية هو ما ساهم في تأسيسه لهذه النظريّة الجديدة، ولعلّ "الحديث عن حوارية الفكرة هو ما جعل باختين يركز اهتمامه عن ماهية الايدولوجيا، لفهم المقولة الحوارية ككل، والمقولة الحوارية داخل النص الروائي خاصة، لأن الأدب من منظور باختين ما هو إلا إعادة لإنتاج الواقع المعيشي من جديد"[4] ، إنّ الوصول إلى فهم فكرة الحوارية يقتضي المرور أولا بمفهوم الايديولوجيا، وخاصة الفكرة الحوارية من مقتضى روائي أي من خلال

1 باختين ومبدأ الحوارية، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1996، ص: 42.

2 المرجع نفسه، ص: 42.

3 المرجع نفسه، ص: 42.

4 الحوارية في الرواية الجزائرية، إيمان مليكي، ص: 04.

الرواية فباختين يعرف الايديولوجيا من خلال الفعل الكلامي الذي يكون نتاجا لاصطدام الفكرة بالفكرة الأخرى وهذا ما يسمح بتعدد الأفكار، وينتج عنه التّطور المستمر للعلامات الاجتماعية عموما والوعي الفردي بخاصة[1].

فالإيديولوجيا بمعنى باختين ما هي إلّا ممارسة كلامية لغوية يقتضيها الوعي الفردي بصفة خاصة ينتج عنها تعدد الأفكار، الأمر الذي يسمح بتطورها. وهنا يحاول باختين أن يبرز دور الوعي الفردي في الانتاجات الأدبية، حيث يرى "أن العمل الأدبي والروائي خاصة إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها [...] فعند باختين تتّخذ الإرادة الفردية في إطار الحياة الاجتماعية لها دورا حاسما في إنتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على السواء.[2] ، ومعنى هذا أن الخطابات بتعددها، الأدبيّة أو غير الأدبيّة، إنّما تنبع من خلال الوعي الاجتماعي الذي يساهم في تبلور فكرة التحاور انطلاقا من الإرادة الفردية التي تعمل على محاولة إنتاج الخطاب الأصلي فيصبح الفرد ضمن إطار المجتمع أحد الأطراف المنتجة للخطاب، وذلك لا يكون إلا من خلال التفاعل الخطابي الذي تمارسه الفئات المجتمعية، فالمجتمع بأفراده، أحد العوامل التي تساهم في تعدد الأفكار والانتاجات الخطابية، حيث تبلورت فكرة الحوارية انطلاقا من تفاعل الوعي الفردي، ولعلّ وجود اللّغة لا بد أن يقتضي وجود أطراف مساهمين في الأداء اللغوي لإنتاج خطابات كبرى.

وعليه يمكن القول إنّ الحوار عمل أساسي لا بد منه في العملية الخطابية ذلك أنّه يساهم في إنتاج خطابات أخرى من خلال التفاعل بين أفراد المجتمع.

يطلق بعض الباحثين على مصطلح الحوار اسم (ديالوج) وذلك انطلاقا من تعريبه، فمصطلح ديالوج dialogue هو مصطلح فرنسي "ولا ريب أن مصطلح الديالوج شيء أولي أيضا بالمفهوم

1 الحوارية في الرواية الجزائرية، إيمان مليكي ، ص: 05.

2 محاضرات في النقد الحديث، بتول قاسم ناصر، ص: 21.

التاريخي- ذلك أنّ اللّغة باعتبارها أداة تفترض وجود مشاركين لغويين..."[1] فطبيعة اللّغة تقتضي وجود لمسات حوارية ذلك أنّ العالم لا يخلو من الأفراد المشاركين في عملية الكلام اللّغوي، فاللّغة بالضرورة تستوجب أطراف مشاركة في العملية الخطابية.

أما فيما يخص العمل الأدبي يعتبر ميخائيل باختين M. Bakhtine أن "العمل الأدبي هو نشاط ينشأ أساسا كحوار داخلي: يتكون كل بلاغ énoncée تبعا للمستمع auditeur غير أن الخطابات الأكثر حميمية هي بدورها أيضا، ومن أولها لآخرها حوارية إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة وحضور Auditoire كامن... فالتخاطب Interlocutoire يسيق الحوار بين المؤلف والقارئ".[2] ،ومعنى هذا أنّ العمل الأدبي أوّلا وقبل كل شيء ينطلق من ذات المبدع، لا يكون إلّا حوارا داخليا، ينتجه الكاتب مع ذاته، ثم ينطلق ليصير إنتاجا حواريا يجمع المؤلف باعتباره مخاطِبا، والمتلقي أو القارئ باعتباره مستمعا (مخاطَبا)، فكل الانتاجات الخطابية ليست إلّا خطابات حوارية تستوجب أطرافا خطابية.

استطاع ميخائيل باختين أن يبلور فكرة الحوارية في الأوساط الأدبية، ولعلّ أكثر ما ركز عليه من الفنون الأدبية، ليؤسس عليها عمله هي (الرواية)، ذلك أنّها من أكثر الفنون الأدبية استعمالا للسّرد، لكونها تعبّر عن المجتمع في غالب الأحيان. "فالحوارية تختص بالأجناس النثرية ككل، لكنها تهتمّ بالرواية على وجه التحديد، ففي هذا الجنس يمكنها أن تطور وتكتمل أدبيا"[3]. فالرواية هي الفن النثري الذي يعد الأساس الذي تقوم عليه فكرة الحوارية وتعتمد عليه.

1 آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، سيد إسماعيل ضيف الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2008، القاهرة، مصر، ص: 49.

2 مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف: مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا، د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت د.ط، 1997، ص: 199.

3 باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص: 20.

إنّ من أهمّ الأعمال الرّوائية التي حاول من خلالها باختين أن يثري فكرته -أعمال ديستويفسكي-، وخاصة (الإخوة كرامازوف) فهذا الأخير -أي ديستويفسكي -كان بمثابة نقطة انطلاق الفكر الباختيني، "أمام هذه النواة الصلبة ستتشكل الملامح الأولى لفكرة الحوارية كما يتصورها باختين، وأعاد النظر فيها تحت قوّة إيحائية النصّ تارة، وقوّة هذا النصّ الفنية تارة أخرى، يدعمها في ذلك اجتهاد الناقد لإعطاء نفس جديد للرواية عموما ولأعمال ديستويفسكي على وجه الخصوص، وأكثر من ذلك الحيلولة دون موت هذا الجنس الأدبي"[1]. فباختين بعد أن درس روايات ديستويفسكي استنار فكره الأدبي، ليرى من الرواية الجنس النثري الأمثل الذي يقيم عليه فكرته الجديدة، والتي قد استقى ملامحها الأولى انطلاقا من أعمال الروسي ديستويفسكي، ولعلّ هذا الاهتمام البالغ هو ما أدى به إلى تأليفه لكتابه الشهير "شعرية ديستويفسكي" متأثّرا به غاية التأثير، فما ساهم في بلورة هذه الفكرة الباختينية يمكن اختزاله في ثلاث نقاط أساسية وهي كالآتي:

1- الرواية باعتبارها الجنس النثري الذي رأى باختين من خلاله أنّه يصلح لأن يركّز عليه دون سائر الأجناس الأخرى، ذلك أن الرواية تعبّر عن الواقع المعاش وتجسده، بل "إنّ الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنّها فوق كل ذلك موقف من هذا الواقع وهذا الموقف لا يمكن أن يتّخذ إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي المعاش والإيديولوجي في النص"[2]. فالنص الروائي ليس إلا تعبيرا عن ذلك الصراع الواقعي المعاش، فالرواية هي القلم الذي يعبّر به صاحبه عما هو معاش في العالم الخارجي.

1 باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 22.

2 النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، ط1، آب 1990، بيروت، ص: 51.

2- كان لأعمال ديستويفسكي الأهمية البالغة في بلورة باختين لفكرة الحوارية حيث "كانت أولى محطات باختين لابتكار مفهوم الحوارية هي تلك الأعمال الضخمة للأديب الروسي "دوستويسكي".[1] وإن دلّ هذا إنّما يدلّ على أنّ باختين قد قرأ معظم أعمال دوستويفسكي.

3- ولعلّ الذّائقة النقدية التي يتميز بها الأديب، الشهير باختين قد ساهمت بنسبة أكبر من سابقتها في بلورته لفكرة الحوارية.

نظرا للمكانة التي احتلتها الفكرة الباختينية في النّقد الأدبي، ولما خلّفته في نفوس النّقاد، هناك بعض الباحثين الذي تطرقوا إلى الحديث عنها، وخاصة نقّادنا العرب، فمنهم من ترجم أعمال باختين أمثال محمد برادة، جميل ناصيف التكريتي، فخري صالح وغيرهم...، ومنهم من حاول شرح مفهوم الحوارية، وهناك من حاول أن يأخذ فكرة الحوارية بمفهومه الخاص، فمثلا الدكتور حميد لحميداني في كتابه (النقد الروائي والإيديولوجيا)، "يقر أنه يفهم الحوارية فهما خاصا حيث يرفض الفكرة القائلة أن مفهوم الحوارية يتجاوز مفهوم غولدمان للبنية، وإنّما حاول فقط أن يوسع في دراسته."[2] فلحميداني هنا لم يقبل الفكرة السائدة عن تجاوز باختين لفكر غولدمان حين جاء بما يعرف بالحوارية.

انطلاقا من قول لحميداني فإنّ "الحوارية إذن هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية، والحوارية هي ذلك الشيء الأساسي الذي كان ينقص المنهج البنيوي التكويني كما بلوره "غولدمان"، وخاصة جانب ممارسة تحليل البنية الرّوائية; إنّ الحوارية إذن هي الأداة الفعّالة في كلّ تحليل لبناء الرواية الداخلي.[3]

ففكرة الحوارية الباختينية ليست إلا محاولة من صاحبها لتوسيع البنية الغولدمانية فالفكرة الحوارية، هي ما كان ينقص البنيوية التكوينية التي أرسى قواعدها غولدمان، فباختين قد أضاف إلى

1 باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ص: 22.
2 ينظر: النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحميداني، ص: 48.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص: 49.

النقد البنيوي بصفة عامة، والتكوينية على وجه الخصوص، فكرة جديدة أسهمت في توسيع المستوى الخاص بتحليل البنية، فإن "غولدمان كان لديه نقص كبير في مسألة تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، وفي وضع الأدوات الإجرائية للقيام بهذه المهمة..."[1]، ففكرة الحوارية الباختينية جاءت لتكمل ذلك النقص الذي خلفه غولدمان في عمله على تحليل بنية العمل الروائي.

وعليه يمكن القول إنّ باختين في بلورته لفكرة الحوارية قد استقى معارفه من بعض التجارب التي صبغت حياته المهنية، والأدبيّة خاصة، إضافة إلى ذلك الحسّ النّقدي الذي كان يتمتع به، فاجتمع كل ذلك عنده ليأتي في الأخير بفكرة الحوارية التي صارت المصطلح الخاص الذي يرتبط بباختين.

المبحث الثاني: عناصر وتقنيّات السّرد.

1 النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحميداني ، ص: 52.

1- العناصر:

لا ينفكّ أيّ خطاب سردي أن يخلو من ثلاث عناصر، تعتبر من أهمّ ما يحتويه الأسلوب السردي، منذ ظهوره على يد البنيويين (الشكلانيين الروس)، وظلت هذه العناصر تحتلّ أهمية بالغة في تاريخ هذا العلم الذي صار يشغل الساحة الأدبية.

وتتمثل هذه العناصر في:السارد، المسرود، المسرود له.

والسّارد في عالم الرواية هو "مبدع الخطاب الروائي أو نصّ الرواية، وهو غالبا ما يكون كاتب الرواية التي يتوجّه بها إلى جمهور معين من القراء، وقد يكون الرّاوي الذي يتماها مع الكاتب المبدع، فيكون شخصية من ورق، أي تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته، ويستتر خلفها ليعبّر من خلالها عن مواقفه الفكرية، والإيديولوجية والجمالية..."[1] ، فالسّارد إنّما هو مبدع بالدرجة الأولى ذلك أنه لا يكتفي بما تعطيه الرواية وإنما يحاول أن يوظف حسه الأدبي والإبداعي، وأحيانا عند غالبية النقاد يساهم أيضا حسه النقدي، فيصبح السارد بذلك مبدعا أيضا.

وفي غالب الأحيان يكون السّارد هو كاتب النصّ أو الرّواية في حدّ ذاته، فيزيده إبداعا على إبداع، وقد يكون الرّاوي الذي يخفيه صاحب النص وهذا الراوي هو (الأنا الثانية) للروائي وقد يكون شخصية من شخصيّات الرّواية والمهم التمييز بين (الروائي) و(الراوي) فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار (الراوي) ولا يظهر ظهورا مباشرا في النصّ الرّوائي وأمّا (الراوي) فهو أسلوب صياغة أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي"[2] ،فالراوي أحيانا لا يتمثل في الرّوائي (أو مبدع النصّ) غالبا ما يكون السّارد هو أحد شخصيّات الرّواية، وعليه فإنّ السّارد يختلف من رواية إلى أخرى فقد يتمثل في

1 خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، يحي يعيطيش مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر –بسكرة– العدد 8 جانفي 2011، ص: 12.

2 شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط. 2005. دمشق، ص: 85.

الروائي (المؤلف) نفسه، وقد يتمثل في ذلك الشخص الذي يختاره المؤلف ليعمل على تقديم المادة المحكية (أو الراوي) أو أنّه يمثل شخصية من شخصيّات الرواية، فيعمل على سرد الوقائع والأحداث التي عاشها لتعبّر عن معاناته وحزنه أو فرحه أو غير ذلك من الوقائع التي قد تعرضت لها هذه الشخصية وهذا راجع إلى براعته، وخبرته في السّرد.

"والأصل في تاريخ السّرد الروائي أن يتأثّر بالسّرد راو عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سيقع، يعرف الشخصيّات ويعرّف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون [...]، ومع التطوّر الثّقافي الشامل وتطور تقنيّات السّرد الروائي، وتطور الشغل النقدي، تشظى السارد العليم لصالح ثلاثة ساردين أساسين، كل منهم يضمر الآخر، فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي، وهناك السّارد الضمني الذي يقع خارج النص، بصورة كلّية وهناك ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من التمظهر عبر أيّ ملمح من ملامح السّاردين".[1] ،ومعنى هذا أنّ السّارد في النقد الأدبي —وخاصة المعاصر- يتمثل في ثلاث ملامح —كما سبق الذكر-.

1- فقد يأخذ دور الراوي الخارجي الذي يصنعه الكاتب.

2- وقد يأخذ دور الكاتب نفسه.

3- قد يأخذ دور أحد شخصيات الرواية; إذ يمكن أن يكون "هو البطل يحكي قصته فيحلّل، ويسقط المسافة بينه وبين ما يروى..."[2] فالسارد قد يأخذ دور البطل في الرواية، فيسرد أحداث قصته التي عاشها، كما يمكن أن يكون شخصية أخرى غير البطل، فيصبح ذلك الشاهد على ما يروى "فهو حاضر لكنه لا يتدخل، وفي عدم حضوره يمكن أن يكون عالما بكل شيء، فيتدخل، وفي

1 حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، ـ آمال سعودي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2007، 2008. ص: 23.

2 المرجع نفسه، ص:28 .

عدم حضوره، يمكن أن يكون عالما بكل شيء، فيتدخل محلّلا، ومسقطا المسافة بينه وبين ما يروى، وذلك بكونه مجرّد شاهد..."[1]

فهذا الشّاهد قد يكون عمله من وراء ستار أي أنه يسرد ما يحدث من وقائع دون أن يتدخّل في مجرياتها، كما يمكن أن يكون طرفا من أطراف وقائع الحكاية، ويسمّى هذا النوع بالسّارد الشّاهد narrator-witness وهو سارد الذي لا يعرف عنه أي شيء عمليا سوى أنه موجود".[2]

أمّا السّارد الذي يمثّل أحد الشخصيات فيسمى بالسّارد الوسيط narrator-agant فهو "يشكل إحدى الشخصيات في الوقائع والمواقف المروية، وله تأثيره البالغ فيها..."[3] ، فهذا النوع من السّاردين إنّما هو طرف مشارك في وقائع الحكاية.

لا يخلو أي عمل سردي من وجود السّارد، كونه "الفاعل في كل عملية بناء سردي، وهو الذي يختار خطية السرد وزمنيته، إن في استطاعته كذلك أن يبرز أفكار الشخصيات ويتصورها معه..."[4] .

فللسّارد دور مهمّ في العملية السّردية، وهو عنصر مهمّ لا بدّ منه في السّرد فهو يساهم في بناء العمل المسرود وتناميه، إذ يعمل على سيرورته الزمنية فهو يتحكّم في زمن السرد، وقد يصرّح بالزّمن وتجلّياته في بعض سروده، (إنّني أسرد وقائع حدثت قبل ثلاث ساعات أو ثلاثة سنوات).[5]

فأثناء عملية السرد يخرج عن النص المسرود، ليضع بصمته في ذلك العمل وذلك بتصريحه بزمن ما سرد أ ببعض التعديلات الخطابية التي يضيفها من مخيّله السردي، وعليه فإن السارد

1حداثة السرد والبناء في رواية، ذاكرة الماء لواسيني الأعرج ، آمال سعودي، ص: 28.

2 المصطلح السردي جيرالد برنس، ص:160.

3 المرجع نفسه ص :159.

4 السارد في السّرديات الحديثة، نجاة وسواس، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد08 جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2012، ص: 98.

5 المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: 158.

شخصيته تخييلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب (...) حيث لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته فلا وجود يمثل بالنسبة المؤلف العمل السردي أو الرواية "أنا ثانية" فهو "المتلفظ التخييلي الحاكي للقصة من وجهة نظره والمؤسس لبنيان الخطاب انطلاقا من صيغة التلفظ..."[1] ، فالخطاب القصصي إنما يعتمد على تلك الصيغ التلفظية التي يتلفظ بها السارد وذلك خدمة للعمل الأدبي، "فالعمل التخييلي بما يحمله من أحداث وشخصيات وأمكنة يظل حبيس الشخصيات الذي أنتجه، حتى يعين له من يتولى نقله إلى القارئ فينتقل من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل عبر تكليف المؤلف الشخصية ورقية هي بمثابة أناه الثانية بسرد الحكاية وإيصالها للمتلقي..."[2] ،ومعنى هذا أن السارد شخصية تحليلية ورقية عمليه إيصال الحكاية حيث إنّ الوظيفة الأساسية للسارد هي "السيطرة على القارئ والتحكم فيه وحصره داخل منظور ما"[3] ،فعمل السارد أن يوصل الحكاية للقارئ من خلال سيطرته عليه وذلك من خلال الحسن السردي الذي يملكه المسرود: ويتمثل هذا الأخير في العمل الأدبي في حد ذاته، والذي يضم أحداثا ووقائع عايشتها الشخصيات التي اختارها صاحب العمل الأدبي.

جاء في قاموس السّرديات لجيرالد برنس أنّ المسرود هو: "مجموعة المواقف والأحداث المروية في الحكي"[4] ، فكل الأحداث والمواقف التي يحملها النص تشكّل ما يعرف بالمسرود أو ما يسمى أيضا بالمروي;"وهو هنا يعني نصّ الرّواية بأنواعها المختلفة، انطلاقا من عنوانها إلى آخر فقرة فيها، وهي بحاجة إلى راو (سارد) ومروي له (مسرود له)، وبينهما تظهر بجلاء ثنائية الحكاية أو المتن الروائي، والقصة أو المبنى الروائي، المتلازمين عند السّردين اللّسانيين أمثال: تودوروف وجينيت

1حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، آمال سعودي، ص: 29.

2 تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، عيسى بلخياط، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015، ص: 9.

3حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، آمال سعودي، ص:30.

4 قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات ط1، القاهرة، 2003، ص: 120.

وغريماس وريكاردو..."[1] والنص المسرود، والذي يمثل نص الرواية، إنّما يحتاج إلى طرفي الخطاب التواصلي، وهما "السارد" أو "الراوي"، و"المسرود له" أو "المروي له" ،ومن خلال هذين الطرفين، نمرّ بثنائيتي، "المبنى الحكائي"، "والمتن الحكائي" ، وهذين الأخيرين عنصرين مهمين في عالم السرد الروائي.

جاء في قاموس السّرديات لجيرالد برنس عن المبنى الحكائي، وطبقا لما جاء به الشكلانيين الروس هو "مجموعة المواقف والأحداث المروية تبعا لترتيب تقديمها للمتلقى (في مقابل "الحكاية" أو "المتن الحكائي" fabula)[2] ،وهذا الأخير يتمثل في القصة التي يقوم السارد أو الراوي بترتيب عناصرها التي سيعمل على تقديمها للمتلقي أو القارئ.

أما عن المتن الحكائي فيقول جيرالد برنس في قاموسه بأنه: "مجموعة المواقف والأحداث في تتابعها الزمني الكرونولوجي، المادة الأساسية لـ"القصة" story (في مقابل "الحبكة" plot، أو "المبنى الحكائي" sjuzet عند الشكلانيين الروس"[3] ،ويقصد من هذا أن المتن الحكائي، يتمثل في الحكاية التي يقوم من خلالها السارد بتقديم أحداثها كرونولوجيا.

لا يخلوا أيّ نصّ أو خطاب سردي، أو مسرود –ليكتمل- مما يعرف بالمسرود له، أو المروي له، وهو الذي يقوم بتلقّي ما يبثّه له السّارد أو الرّاوي "ويوجد على الأقل مروي له واحد (يتم تقديمه على نحو صريح نسبيا) لكلّ سرد، يتموقع على نفس "المستوى الحكائي" level diegetic الذي يوجد فيه الراوي الذي يخاطبه، ويمكن أن يوجد بالطبع أكثر من (مروى له)، يتمّ مخاطبة كلّ منهم بواسطة نفس الراوي، أو بواسطة راو آخر..."[4] ،فالسّارد حين يعمد إلى تقديم النصّ المروي (المسرود) فانّه يوجّهه إلى شخص، أو أشخاص آخرين، فأحيانا يكون النص موجّها لمسرود له واحد فقط، فيكون المخاطب المصرح به، لكن في أحيان أخرى يوجه المسرود لأكثر من مسرود له، أمّا

1 خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، بعيطيش يحي، ص: 14.
2 قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ص: 181.
3 المرجع نفسه ، ص:120 .
4 المرجع نفسه، ص 120، 121.

السّارد فيمكن أن يكون نفسه مع جميع الأشخاص (المسرود لهم) كما يمكن أن يتغير من مسرود له إلى آخر.

"والمسرود له مثل السّارد يمكن أن يمثّل واحدا من الشخصيّات، ويلعب دورا أقلّ أو أكثر أهمّية في الوقائع والمواقف المروية(...)"[1]، فالمسرود له ليس شخصية خارجية عن النصّ المسرود، وإنّما قد يكون أحد الشخصيّات الداخلية في هذا النصّ، مثلما كان الأمر في رواية viper's tangle لصاحبها francois mauriac".[2]

احتل المسرود له في السّرديات الحديثة مكانة هامة، كونه أحد مكوّنات السّرد، حيث اعتبرته -أي السرديات الحديثة-" المقابل المباشر للسارد، ولكن غالبا ما لا تظهر صورته إلا بشكل غير مباشر، إذ يمكن للسّارد أن يستخدم ألفاظا عديدة دالة على المسرود له الغير مباشرة كأن يقول أيها القارئ مثلا (...)، وهذا المسرود له يتميّز عن القارئ الفعلي الذي يقوم بقراءة العمل الأدبي، وعن القارئ الضمني، كما يمكن له أن يتدخّل في المحكي سواء بالاستفهام وطلب الشرح أو التعليق، كما يمكن أن يغير موقعه فيتحول إلى سارد..."[3] فالسّارد والمسرود له، طرفان متقابلان، أمّا القارئ فيختلف عن المسرود له، فعمل الأوّل القراءة والاستفهام والتعليق أحيانا، ويمكن للمسرود له أن يصبح ساردا هو الآخر.

وانطلاقا من هذا يمكن القول أنّ التّسميات الاصطلاحية التي تقابل المسرود له قد تباينت عند نقّادنا العرب، فمنهم من يطلق عليه اسم (القارئ)، ومنهم من يسمّيه "المتلقي"، ومنهم من

1 المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: 143.

2 ينظر المرجع نفسه، ص: 143.

3 السّارد في السرديات الحديثة، أ- نجاة وسواس، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012، ص: 112.

يدعمهم (بالمرسل إليه)، حسب ما تقتضيه ثقافته الأدبيّة، كما يطلق عليه كذلك مصطلح (المروي له).[1]

لكن رغم هذه التّباينات إلّا أنّ هناك من يرفض أن يجعل من المسرود له مصطلحا مرادفا لهذه المصطلحات وخاصة القارئ بأنواعه، يقول جيرالد برنس في معجمه "المصطلح السردي" :"والمسرود له –بناء سردي محض– يجب ألا يخلط مع المتلقي أو القارئ الحقيقي ففي النهاية فإنّ القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السّرديات (كل منها يحتوي على مسرود لهم) والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القرّاء الحقيقيين"[2] ،فالقارئ الحقيقي قبل أن يكون مسرودا له، فإنّه يمثّل ذاته كقارئ، كون عمله يقوم على قراءة الأعمال السّردية، وهذه الأخيرة تكون موجهة إلى مسرود لهم محددين، لكن هذا لا ينفي أن يكون –في بعض الأحيان– ،القارئ الحقيقي– كما أسماه برنس– هو ذاته المسرود له.

يواصل برنس حديثه مميزا بين القارئ الضمني والمسرود له يقول:" والمسرود له يجب أن يميّز عن القارئ الضمني أو المضمر، فالأوّل يشكل جمهور النص، ومنطبع كذلك فيه، أما الأخير فيشكل جمهور المؤلف الضمني (وهو مستنتج من السرد بأسره)..."[3]. فالمسرود له، له علاقة بالنص، أي أنه يمثل الجمهور الذي يطّلع على النص، ويكون متواضعا فيه، أما القارئ الضمني إنّما يرتبط بالمؤلف الضمني، حيث يمثل جمهوره.

1 ينظر: ثنائية (السارد المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) لـ:عبد الملك مرتاض –قراءة مصطلحية مفهومية أ.مصطفى بوجملين، مجلة المخبر في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، العدد 10، 2014، ص: 267.

2 المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، ص: 143.

3 المرجع نفسه، ص: 143.

وعليه يمكن القول إنّه رغم تباين مصطلح المسرود له مع المصطلحات المرادفة له –حسب النقاد العرب– إلّا أنّه يبقى مصطلحا متمايزا عنها، فكل بحسب وظيفته السردية.

2– التقنيات:

لا يخلو أيّ نصّ في مجال السّرديات من أربع تقنيات سردية، وظفت سابقا في النصوص الروائية حسب الشّكلانية الروسية، ذلك أنّ السّرد قد انطلق أوّل بداياته مع هذه المدرسة التي عدّت الرواية منطلقها السّردي الأساس، وقد تمثلت هذه التقنيات في الحدث، الزمان، المكان، الشخصيات.

أ– الحدث: وهي التقنية الأساسية في بناء العمل السردي الروائي حيث "يعدّ الحدث في الرواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية وباحترافية فنّية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكّل بها نصّه الرّوائي، فهو يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله، الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا مميزا مختلفا عن الوقائع..."[1] فالحدث هو مجموعة الوقائع التي ينسجها المؤلف انطلاقا من مخيّله السردي، بكل براعة وفنية، و" هو جملة من المواقف والانكسارات والانتصارات المتعاقبة التي تتكوّن منها القصّة، أو هو تلك السّلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنّيا والتي يضمّها إطار خارجي، لأنّ أركان الحدث ثلاثة: وهي الفعل والفاعل والمعنى، فلا يمكن تجزئتها."[2] ،ومعنى هذا أنّ الحدث هو مجموعة الوقائع التي يبدعها المؤلف، ليعمل السارد على إيصالها للمسرود له، وهو يحتوي على ثلاث أركان: الفعل وهو ما تقوم به الشخصيّات من أحداث، والفاعل وهو الشخصية في حد ذاتها، والمعنى وهو ما يطرحه الحدث من معان أراد المؤلف أن يوصلها للقارئ، أو المسرود له.

1 خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، بعيطيش يحي، ص: 6.

2 رؤية إلى العناصر الروائية، حسن شوندى وآزاده كريم، مجلة فصلية، دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد 10، جامعة أزاد الإسلامية في كرج، إيران ، ص: 52-53.

"إنّ الحدث يرسم حالات الشخصيات، ومشاعرها، وتنوع الأحداث وتطورها يخوض بالقارئ في قراءة الرّواية، ويكون لكلّ حدث، بداية، ووسط ونهاية، ويجب أيضا أن تتوفّر فيه العناصر والأجزاء التي تزيّنها إلّا أنّه ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث...، فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها، لكنّ المهم أن تكون البداية الساخنة، بعملية جذب القارئ، وهذا ما يسمّى بالمقدمة، وفيها يهيأ ذهن القارئ للمرحلة الآتية".[1] ينطلق المؤلف في روايته من اللحظة التي شاءها ومن الفضاء الذي يختار، لكن ذلك يعتمد على موهبته وطرق ابداعه في حبك هذه الأحداث ليؤثّر في القارئ ويحتاج كل حدث لبداية، ووسط، ونهاية.

من خلال هذا يمكن القول إنّ الحدث هو "الفعل القصصي الذي قامت به الشخصية في زمان أو مكان ما، أو هو الحادثة التي تقوم بها الشخصية على امتداد مساحة النص"[2] ومعنى هذا أن الحدث في الرواية لا يمكن أن يكتمل إلا بوجود زمان ومكان وشخصيات.

ب– الزمان: يعتبر الزمن أحد أبرز تقنيات السّرد، وخاصة في وقتنا المعاصر، إذ لا يخلوا أيّ عمل أدبي من هذا العنصر، ولعلّ أكثر الأعمال الفنية حمولة بالفضاء الزمني هي الرواية، فهي "فنّ شكّل الزمن بامتياز لأنّها لا تستطيع أن تلفظه و تخضعه في تحليلاته المختلفة الميتولوجية، والدائرية والتاريخية، والبيوجغرافية والنفسية."[3] فالزّمن جزء لا يتجزأ، وطرف مهمّ في الرواية ،إذ أنّه يعمل على الربط بين الأحداث والشخصيات، والأمكنة، فللزمن "علاقة وطيدة بالرّواية، وهذه العلاقة أدّت ببعض النقاد إلى القول أن الرواية هي الزمن ذاته"[4] ، فلا تخلوا أيّ رواية من وجود الزّمن ، فالنقّاد يعتبرونه عنصرا مهمّا يستحيل التخلي عنه في أيّ عمل روائي، وقد عدّه النقاد الشخصية الرئيسية في الرّواية المعاصرة،

1 رؤية إلى العناصر الروائية، حسن شوندى وآزاده كريم، ص: 53.

2 القصة بين التراث والمعاصرة، طه عمران وادي، نادي القصيم الأدبي ببريدة، (02)، ط1، 1421، ص: 230.

3 الزمن في الأدب، هانزميرهوف، وقر اسعد مرزوق، مراجعة العوضي لوكيل مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د.ط، 1972، القاهرة، ص: 9.

4 مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988، ص: 20.

كما اعتبر الإيقاع النابض وذلك من خلال حركته وانسيابه وسرعته وبطئه، فكل ما يحدث في الرّواية، يمرّ عبر الزّمن"[1]، فكلّ أحداث الرّواية، وشخصيّاتها وحتّى أمكنتها تمرّ من خلال عنصر الزّمن، لذلك احتلّ تلك المكانة العالية في النقد الأدبي المعاصر.

إنّ الزمن في الأدب والدراسات النقدية يختلف تماما عن الزمن الحقيقي: "إنّه زمن مرن يتحرّر فيه المؤلف من قيوده، فهو الذي يختلف زمنه السردي إما بتطويل شديد أو قفز سريع أو تلخيص أو تبطئة أو تكرار حسب معطيات النص"[2] ، ومعنى هذا أنّ الزّمن السّردي يحمل في طياته مفارقات وتقنيات زمنية تساعد المؤلف على التحرّر من قيوده، حيث يعمل على خلقه لها، وقد حدّد رواد المدرسة الشكلية الروسية الذين اهتموا بالمجال السردي هذه المفارقات والتقنيات، فقد وقف جيرار جينيت من خلالها، عبر ثلاث محاور:

1- محور النظام (ordre): ويعنى هذا الأخير بتلك العلاقات القائمة بين زمن القصّة وزمن الخطاب ; ويقصد بزمن القصة: "المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع والمواقف المعروضة..."[3] ،وهو الزمن المعني بأحداث القصّة، حيث يمثّل الزمن الذي تمرّ عبره كافة الأحداث والوقائع القصصية، أما زمن الخطاب أو ما يعرف أيضا بزمن السّرد وهو "الزمن الذي يستغرقه تقديم الجزء المسرود..."[4]

ويقصد من ذلك، الزّمن الذي تعرض فيه الوقائع والأحداث المسرودة، جاء في قاموس السّرديات لجيرالد برنس عن زمن الخطاب أنّه: "الزمن الذي يستغرقه تقديم المحكي."[5]، أي هو الزّمن المخصص للوقائع والأحداث التي يتم عرضها، وسردها عبر الحكاية.

1 ينظر بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1984،ص: 36.
2 الفضاء السردي في المومس العمياء نجوى محمد جمعة، جامعة البصرة، مجلة آداب ذي قار، العدد9، ص: 63.
3 المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: 78.
4 المرجع نفسه، ص: 63.
5 قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص: 48.

وعليه يمكن القول إنّ محور النظام "يعني بمقاربة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب بنظام تابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة."[1]، ومعناه أنّ هذا المحور يعمل على مقاربة تلك العلاقات بين تتابع الأحداث في القصّة (زمن القصّة)، وترتيبها في الخطاب (زمن الخطاب).

وينتج عن محور النّظام ما يعرف بالمفارقات الزمنية والتي يقصد بها ذلك التّنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب (...). إنّ المفارقة الزمنية، في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللّحظة التي يتمّ فيها اعتراض السّرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها."[2]

وتتمحور المفارقات الزمنية –الناتجة عن ذلك التنافر بين زمن القصة وزمن الخطاب– في: الاستباق والاسترجاع.

أ– الاستباق (prolepses): وهي تقنية سردية يقصد بها ذكر حدث لم يحن أوانه بعد، أو هي "استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللحظة التي ينقطع عندها السّرد التّتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث لكي يخلي مكانا للاستباق..."[3] ، ومعنى هذا أنّ الاستباق يتمثّل في تلك التقنية التي تقوم على سبق الأحداث، أي تجاوز ذلك الحاضر الذي وردت فيه القصّة أو الحكاية، ليصل إلى ذلك الزمن الذي استغرقته عرض الأحداث.

ب– الاسترجاع (analepse): وهو تقنية سردية يعنى بها ذكر حدث سبق اللّحظة التي سرد فيها، أي أنّها "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع

1 آليات السرد بين الشفاهية والكتابية،(دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، سيد إسماعيل ضيف الله، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2008، ص: 85.

2 قاموس، السرديات، جيرالد برنس، ص: 15.

3 المرجع نفسه ، ص: 15.

قبل لحظة الحاضر (أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي يخلي مكانا للاسترجاع" [1]

ويقصد به الانطلاق من لحظة حاضرة عودة إلى لحظات في الماضي قد سبقت تلك اللحظة الآتية، حيث يسترجع فيها السّارد بعض الأحداث التي عايشتها شخصية ما في زمن مضى.

2- محور المدّة أو الدّيمومة (le durée): وهو المحور الذي يقوم على ضبط العلاقة بين زمن القصّة وحجم النصّ، فالأولى تقاس بالزّمن (الثّواني، الدّقائق، السّاعات، الأيام، الأشهر، والسّنين)، والثانية تقاس على حسب الألفاظ والجمل والعبارات والأسطر في النص يقول جيرالد برنس ; الذي يعطي لهذا المصطلح اسما آخر في معجمه المصطلح السّردي ألا وهو الأمد duration" الظّاهرة التي تتعلق بالعلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، والأول قد يكون أطول من الثاني أو مساوية أو أصغر منه"[2] فمحور الدّيمومة أو ما أسماه جيرالد برنس (بالأمد) هو محور يتعلق بتلك العلاقة التي تربط بين زمن القصّة، وزمن الخطاب، وذلك من خلال الطول أو القصر في الطرفين من حيث حجم النصّ (أي الألفاظ والجمل والعبارات، والأسطر...)

-ينطوي تحت هذا المحور أربع تقنيات تتمحور داخل مظهرين سرديين هما: تسريع السرد، وتبطئته، فالأولى تضم تقنيتي الخلاصة، والحذف، والثاني، يضم تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية.

أ- تسريع السرد: "إنّ مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الأحيان على السّارد أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيّز نصيّ من مساحة الحكي، مركزا على الموضوع صامتا عن كل ماعداه معتمدا على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدّة من الزّمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقا إلى منظومة الحكي هما

1 قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص: 16.

2 المصطلح السردي جيرالد برنس، ص: 70.

المجمل، والقطع.[1] يقوم هذا المظهر السّردي على تقديم أحداث روائية وقعت في فترات زمنية طويلة، وذلك في إطار نصيّ ضيّق، وذلك من خلال تقنيتي المجمل والقطع (أو الحذف).

1- الخلاصة (المجمل): "sommaire":

وهي تقنية يعتمد فيها السّارد على أن يجمل مدّة زمنية طويلة (أيّام عديدة، أو أشهر أو سنوات) ليلخّصها في بضعة أسطر أو فقرات، وهي تقنية زمنيّة تمثّل وحدة من زمن القصّة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة"[2] حيث يكون زمن الخطاب في هذه التقنية أقل من زمن القصة.

ترى سيزا أحمد قاسم أنّ دور التلخيص إنّما يمكن في ذلك المرور السريع الذي تختاره المؤلف عبر فترات زمنية، كونه غير جدير باهتمام القارئ.[3] وتقصد من ذلك أنّ المؤلف حين يرى أن الإطناب في الحديث عن فترة زمنية ما يؤدي إلى ملل القارئ، يختزلها في بضعة أسطر.

2- الحذف (الإضمار) l'ellipse: ويقصد به إسقاط جزء من زمن الحكاية، حيث يعمد المؤلف إلى حذفه نظرا لعدم أهميته في مسار حبكة النصّ الحكائي.

وهو "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث."[4]، أي هو ذلك الجزء الذي قام المؤلف بحذفه من النص.

جاء في معجم المصطلح السردي لجيرالد برنس في تعريفه للحذف أو ما أسماه بالإغفال: "والإغفال يحدث حيث لا يكون هناك جزء من السّرد (لا توجد كلمات أو جمل مثلا) يقابل أو

1 البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، أحمد مرشد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 284.

2 بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1990، ص: 145.

3 ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 56.

4 بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: 156.

يعرض وقائع أو مواقف لحظات زمنية عديدة بما حدث"[1] ومعنى ذلك أن يتجاوز المؤلف لحظات زمنية عديدة، فيسقط بعض أجزاء ذلك الحدث المحكي.

ب- إبطال السّرد: حيث يعمد السّارد إلى تعطيل وإضعاف الوتيرة الزمنية لحدث ما، وهو مظهر سردي يقوم على تقديم أحداث روائية وقعت في فترات زمنية قصيرة، وذلك من خلال تقنيتي الوقفة الوصفية والمشهد.

1- الوقفة الوصفية: (pause): وهو تقنية سردية يتوقف فيها زمن القصّة، ليبقى زمن الخطاب فيها متحركا، وتكون هذه الأخيرة "عندما لا يتفق جزء من النص السردي، أو جزء من زمن الخطاب، مع زمن القصة"[2]، أي أنّه عندما يختفي زمن القصّة يكون زمن الخطاب معلوما. تقول سيزا قاسم عن هذه التقنية: "الوقفة تقنية زمانية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السّرد في بنية الرّواية التقليدية إلى الحدّ الذي يبدو معه، كأنّ السّرد قد توقّف عن التّنامي".[3]

وهذه التقنية حسب سيزا قاسم تبطئ من حركة السّرد، وتضيف إلى ذلك قولها" في بنية الرّواية التقليدية" أي أنّها تخصّ الرّواية التقليدية بهذه التقنية.

وهنا يعتمد السّارد على الوصف في غالب الأحيان، فيتوقف عندها زمن القصّة منتظرا انتهاء الوصف.

2- المشهد (la scène): وهو أيضا تقنية من تقنيات إبطاء السّرد، حيث يتساوى فيها زمن القصّة مع زمن الخطاب، وتقوم الأخيرة على الحوار الناشئ بين الشخصيات التي اختارها المؤلف في

1 المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: 71.
2 قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص: 144.
3 بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 56.

نصه السّردي، حيث يقع المشهد "في فترات زمنية محدّدة كثيفة، مشحونة خاصة"[1] فهو يعمل على تهدئة السّرد موهما القارئ بتوقّف تنامي الموقف السّردي.

3- محور التّواتر (fréquence): ويقصد به "دراسة استرداد نفس العناصر سواء عن طريق التكرار، أي تكرار نفس العنصر الحكائي عدة مرات أو عن طريق الاستعادة، أي القص الواحد لأحداث تكررت"[2]. وهذا المحور هو محور زمني يقوم أساسا على التكرار، حيث يرصد أهم العناصر السردية المتكررة في النص السردي، أي أنه يمثل تلك "العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها".[3] يقوم السارد من خلال هذا المحور برصد حالات التكرار التي يحدث في النص السردي بين القصة والخطاب.

ويتمثل في أربع حالات هي:

أ- أن يروى مرة واحدة، ما حدث مرة واحدة.

أن يروى مرة واحدة، ما حدث أكثر من مرة.

أن يروى أكثر من مرة، ما حدث مرة واحدة.

أن يروى أكثر من مرة، ماحدث أكثر من مرة.

ج- المكان: يستحيل الحديث عن الزمن السردي دون إدراج الحديث عن الفضاء أو الحيز أو المكان أو كما يحلو للبعض تسميته، حيث "يعتبر الفضاء المكاني من البنايات الداخلة في بناء الخطاب الروائي وهو عنصر فعّال يحوي ويؤطّر أحداث القصّة المسرودة في الخطاب"[4] فللمكان دور هام في

1 بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 65.

2 آليات السرد الشفاهية والكتابية، سيد إسماعيل ضيف الله، ص: 250.

3 المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: 95.

4 الموروث السردي في الرواية الجزائرية،"روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج" أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، نجوى منصور، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث جامعة الحاج لخضر –باتنة-، 2011،2012، ص: 218.

الخطاب الروائي، وخاصة في العصر الحديث، يشير حميد لحميداني إلى أن الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله جزء منه".[1]

فيجعل لحميداني من مصطلح المكان جزءا من مصطلح الفضاء، غير أنّه من الواضح أنّ الأول أشدّ اتّساعا من الثاني، رغم اتصال الثاني بالأول، لذلك لا يمكن إهمال دور عنصر المكان في الروايات ذلك أنّه هو "الذي يؤسّس الحكي لأنه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[2]، ومعنى هذا أنّ المكان يعمل على تقريب العالم الخيالي الذي يرسمه المؤلف في روايته من العالم الحقيقي.

وعليه يمكن القول إنّ الفضاء المكاني قد احتلّ مكانة هامّة في الأدب الحديث، حيث أنّه يستحيل لأيّ مؤلّف أن يوظّف هذا العنصر في أيّ عمل أدبيّ فلا يخلو أي عمل سردي من بنية المكان، كما لا يمكن توظيف البنية الزمانية بعيدا عن البنية المكانية.

د- الشخصيات: تعتبر الشّخصية ركنا أساسيا من أركان العمل الروائي، إذ لا يمكن أن يتمّ عمل دون شخصيّات، فهي محور العملية السّردية، والشخصية "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزمة بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشريّة، والشّخصيات يمكن أن تكون مهمّة أو أقلّ أهمّية (وفقا لأهمّية النصّ) فعّالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هنالك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها..."[3]، ومعنى هذا أنّ الشخصيّات، تتباين وتختلف في أي عمل سردي، وذلك حسب موقعها في النص، وأهمّيتها فيه، حيث توجد شخصيّات رئيسية، لها وزنها ومعيارها الثقيل في

1 بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت،1991، ص: 62.
2 المرجع نفسه، ص: 65.
3 المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: 42.

النص السردي وهي الأساس المحوري في أيّ عمل سردي، وأخرى ثانوية تحرّكها الشخصيّات الرئيسية، وهي التي تحدد لها أهميتها.

وقد اختلفت تصنيفاتها حسب النقاد، وحسب ثقافة وطبيعة دراسة كلّ ناقد، وهذه التصنيفات عند روّاد المدرسة الشكلية تختلف من ناقد إلى آخر.

– من بين هذه التصنيفات:

1– تصنيف فلاديمير بروب: درس فلاديمير بروب الحكايات الشعبية الروسية، ومن خلال تحليله لها، ووضعه للوظائف التي تميزها، والتي تتمثل في 31 وظيفة، استقى منها سبع شخصيات، وهي: "الخصم، المعتدي، المانح، المساعد، الأميرة، الطالب، البطل المزيف"[1] فالوظائف التي حددها بروب، تستند إلى هذه الشخصيات، ومعنى هذا أن الوظائف هي عناصر ثابتة في عملية الحكي، أمّا الشخصيّات فهي متغيّرة، حسب كل رواية أو حكاية شعبية عجيبة.

ب– تصنيف فيليب هامون: اقترح فيليب تصنيفا آخر للشّخصيات غير تصنيف بروب، حيث قسمها ثلاث فئات:

– الشخصيات المرجعية: "وضمنها الشخصيات (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية). وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها."[2]، ومعنى هذا أن هذه الشخصيات قد تحدّدت من خلال ثقافة المتلقي الذي شارك في تشكيل بعض روافدها، وهي شخصيات ثابتة، لا يمكن لها أن تتميّز بالتغيّر مطلقا، كونها تمثّل مرجعيات سابقة كان لها دور بارز في الحياة الاجتماعية العامة مثل الشخصيات التاريخية المجسدة في نابليون مثلا، أو الشخصية الأسطورية المتمثلة في أوديب، فينيس، أوزوريس...وغيرهم.

1 مورفولوجيا الحكاية، فلاديمير بروب، تر: عبد الكريم حسن، وسميرة بن حمو، دار شراع للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 1996، ص: 210.

2 شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص: 13.

– **الشخصيات الواصلة:** وهي "الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين"[1] ومعنى هذا أن الشخصيات الواصلة هي التي تتحدث باسم المؤلف، وهي علامة على حضوره في النص السردي، كما أنها تربط المؤلف بالقارئ، وتقرب بينهما، كما أنّها شخصيات تساعد في إبلاغ الحدث السّردي بصورة أوضح من غيرها.

– **الشخصيات المتكررة (الاستذكارية):** وهي الشخصيات "ذات الوظيفة التنظيمية وهي التي تبشر بخير أو تنذر في الحلم"[2]، ومعنى هذا أنّها شخصيات تبشيرية وتنذيرية في آن واحد، مما يؤدي إلى شحن ذاكرة القارئ وتنشيطها.

وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنّها علامات مقوّية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشّرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل" [3] فلهذه الشخصيات وظائف أساسية، فهي تنظيمية، تظم ذاكرة القارئ، تبشيرية: حيث تبشّر بالخير; تنذيرية: قد تنذر بوقوع حادث ما. ولعلّ ما يؤدي بها إلى شحن ذهن القارئ وذاكرته هو تلك الملفوظات ذات الأحجام المتفاوتة (الكلمة، الجملة، الفقرة...)

3– تصنيف غريماس: إنّ أعمال غريماس السّردية تنطلق من خلال تؤثره بسابقيه من رواد المدرسة الشّكلية، وخاصة فلاديمير بروب، وليفي شتراوس، حيث نظر إلى الشخصية من وجهة نظر لسانية، وبعد دراسة لأعمال بروب في مجال السّرد بين نموذجه المتكامل والذي يقوم على (العوامل)، وأسّس من خلالها ما يعرف بالنموذج العاملي الذي يضم ستة أدوار أساسية: (الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعارض) [4] ، وهذا الأخير أي النموذج العاملي – قد بناه انطلاقا من تلك العلاقات التي تربط بين الأدوار التي اختارها كعوامل "والتي هي وظائف تركيبية خالصة عند

1 شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص: 13.
2 المرجع نفسه ص: 13.
3 بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: 217.
4 ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص: 9.

جريماس"[1]، ومعنى هذا أن مصطلح العامل عند غريماس يقابل مصطلح الوظائف عند فلاديمير بروب.

اعتمادا على هذه التصنيفات يمكن القول إنّ أصحابها قد نهلوا من بعضهم البعض، "فأخذ السابق عن اللاحق، ودارت تصنيفاتهم، حول ستّة عناصر يجمع أصناف الشخصيات كلّها"[2] فرغم اختلاف هذه التصنيفات، إلّا أنّها نابعة من حقل واحد ألا وهو البنيويّة، وخاصة الشّكلانية الروسية، التي رسم روّادها مسار الشخصية في عالم السّرد من خلال تتبّع مسار كل واحد للآخر.

1 مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، د.ط، د. ت، ص: 78.

2 شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص: 17.

الفصل الثاني:

البنية السردية وتجلّيات الأسطورة في شعر السياب الموسم العصياء أنموذجا

المبحث الأول: البنية الزمكانية في المومس العمياء:

السّياب شأنه شأن العديد من الشعراء الذين جاءوا" ليقودوا حركة بناء جديدة تهدف في بداياتها إلى تغيير والتجديد والنظرة الواقعية إلى الحياة والمجتمع،وتعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية، حتى لو أدى ذلك إلى خدع الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب،وقد كان (لبدر شاكر السياب) دور كبير في بداية نشاطه الفني في الاهتمام بقضايا المجتمع والواقع". [1].

فالسّياب بشعره الاجتماعي يهدف إلى تغيير الواقع الذي يعيشه المجتمع العراقي، فيجعل من مشكلة الفرد مشكلة جماعية، لا يتحمّل مسؤوليتها صاحبها لوحده، وإنّما يحمّلها للمجتمع ككل.

"وهكذا، فإنّ في أعماق الأزمة الفردية قضية اجتماعية، كما أنّ في أعماق الأزمة الاجتماعية ملتقى الأزمات الفردية، والتجربة الأدبيّة تنشأ فردية آنية، لكنها لا يمكن أن تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفي إلى ذروتها إلا إذا خرجت عن حدود الفرد إلى المجتمع [...]، والأديب لا يمكن أن يدرك الأبعاد الحقيقية لتجربته إلّا إذا بلغ الأبعاد الحقيقية التي ينطوي عليها واقع مجتمعه[2]. فالمجتمع إنمّا يعكس هموم الفرد، ويعبر عن آلامه وآماله، وطموحاته، وهذا ما أراد "السياب" إثباته من خلال قصيدة (المومس العمياء).

فهي قصيدة "تجد نفسك فيها أمام مشكلة تتّصل بصميم البناء الاجتماعي ولكنها لا تخرج عن المعنى الإنساني العام، فهي مشكلة امرأة اضطرّتها أوضاع المجتمع أن تنحرف إلى البغاء [...] وانظر إلى (شاكر السياب)، الذي لا يكتفي بإلقاء المسؤولية على هذه المرأة وحدها وإنّما يحمّل العراق كله هذه المسؤولية عندما يصوّر هذه المرأة وهي تستأجر المصابيح الذي تدفع ثمن زيتها من سهام

[1] ينظر أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي)، محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2000، ص: 140.

[2] في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1986، ص: 93-94.

مقلتها الضريرة في الوقت الذي يفيض فيه العراق بالزيت العميم"[1]. فبغاء هذه المرأة ليس مشكلتها هي وحسب، بل هي مسؤولية تقع على عاتق المجتمع العراقي ككل، كيف أن العراق بلد يزخر بالزيت الوافر، في حين أن هذه المرأة المسكينة تدفع ثمن زيت المصابيح من مقلتها الضريرة؟.

يا ليتك المصباح القلق الحزين

في ليل مخدعك الطويل، وليت أنك تمرقين

دما يجف فتشربين

سواه: كالمصباح والزيت الذي تستأجرين

عشرون عاما قد مضين وشبت، وما يزال

يذرذر الأضواء في مقل الرجال

لو كنت تدّخرين أجر سناه ذاك على السنين

... أثريت

ها هو ذا يضيء فأيّ شيء تملكين

ويح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة

كي يثمر المصباح بالنور الذي تبصرين.

[1] أعلام الأدب العربي، محمد زكي العشماوي، ص: 140.

فالشاعر هنّا يبرز تلك الحالة الاجتماعية التي تعيشها هذه المرأة التعيسة مُسقطا السّبب على العراق كلّها، فهذا البلد الذي يزخر بالخيرات، حبس خيراته عنها، الأمر الذي جعلها ترتاد البغى هروبا من واقعها المزري، وذلك من أجل أن تعيل نفسها، وهذه الحالة تعكس حياة العديد من العراقيين الذين عانوا الجوع والعطش والحرمان، فانحرفوا إلى سبل أخرى غير ما كانوا يطمحون إليه. فالشاعر من خلال هذه القصيدة يسرد لنا حياة أهل العراق المنبوذ، المقموع، الذي عانى الويلات من أجل لقمة العيش، فقساوة المجتمع وما يفرضه على العراقيين حوّلهم إلى أشخاص آخرين، فغيّر مجرى حياتهم فمقابل خيرات العراق الوافرة، حرمان أهلها من أبسط متطلبات الحياة.

استطاع (السياب) أن يوظّف عنصر الزّمن في قصائده، لكن لم يكن ذلك بشكل واضح ، وذلك شأنه شأن أيّ قصائد وأشعار أخرى وظّفت البنية الزّمنية، وذلك لأنه "من وسائل اللغة العربية التي تقود المتقبل في تحليل الخطاب من حيث بنيته الزمانية –مثل كل اللغات الطبيعية–، صيغ صرفية وبنى تركيبية، مثل صيغ الأفعال وما يتّصل بها من حروف من قبيل "قد" أو "لما+فعل مضارع مجزوم"، ومن أفعال ناقصة، ومن ظروف، وهي بتوزيعها تؤدى معنى الترتيب بالسبق أو اللحاق بين الأحداث، كما تتوفر وسائل تدل على التزامن كالأسماء (عند، إذ، لما..) والحروف الدالة على الجمع على أوجه التزامن (واو الحال...)"[1] ،ومعنى هذا أن الزّمن في الخطاب لا يكون واضح المعالم، وإنّما قد يكون مظهرا خلف بعض الصيغ الصرفية والبنى التركيبية كالأفعال التامة والناقصة مثلا.

وفي صدد دراسة عنصر الزمن في قصيدة (المومس العمياء)، وذلك انطلاقا من البحث في كيفية بناء الخطاب الشعري السيابي على أسس نستنشف من خلالها دور العامل الزمني في عملية البناء القصصي، وهذا من خلال ما جاءت به البنيوية حول الزمن السّردي.

كما اشتغل (السياب) على إبراز عنصر آخر وهو عنصر المكان، حيث "يعد المكان أحد العناصر المهمة – أيضا– والجوهرية من عناصر تشكيل بنية النص السردي، إذ بدونه تتلاشى

[1] نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993، ص: 77.

العناصر وتمّحي ضرورته، وتأتيه هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث [...] وللمكان علاقة وثيقة بمكونات السّرد الأخرى، فهو يرتبط بالزمان ارتباطا وثيقا (لا سبيل لإنكاره أو تجاهله) فلا مكان بدون زمانه..."[1] فالمكان والزمان عنصران مترابطان، لا ينفرد الواحد دون الآخر، فأحدهما يكمّل الآخر.

إستطاع الشاعر أن يوظف بعض الصور الحركية- من خلال قصيدة المومس العمياء، إذ تحمل هذه الصور أبعادا زمكانية.

بما أنّ محور هذه الدراسة يدور حول السّرد البنيوي الناتج عن أفكار رواد المدرسة الشكلانية الروسية، فإنه لزاما علينا أن ندرس الفضاء الزمكاني من خلال ما جاء به أصحاب هذه الدراسة.

أولا: الزمان: ويتجسد في 3 محاور: محور النظام، محور التواتر، محور المدة.

1- محور النظام:

أ- الاسترجاع: إنّ الاسترجاع في قصيدة المومس العمياء يتمثّل في بعض المقاطع التي تسترجع بعض الأحداث ، وقد انقسمت على نوعين: استرجاع بلسان الراوي الموضوعي الذي اطلع على حياة الشخصية، واسترجع الذكريات المخزونة في وعيها، واسترجاع بلسان الشخصية نفسها[2].

- فقد تمثل الاسترجاع في المومس العمياء حين عاد الراوي بالذاكرة إلى الوراء مسترجعا أحداث الفتاة مع أبيها وذلك قبل أن يقتل.

—قدكان- حتى قبل أعوام من الدّم والخطيئة

[1] الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد جمعة، مجلة آداب ذي قار، العدد9، جامعة البصرة ص: 136.

2الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد جمعة،ص:129

ثغرا يكركر أو يثرثر بالأقاصيص البريئة.

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء.

أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء[1].

فالسّارد في هذه الأبيات عاد إلى الماضي البعيد، مسترجعا ما حدث للفتاة مع والدها قبل أن يقتل، استرجع الماضي الذي كانت فيه الفتاة تنتظر عودة والدها في المساء حاملا إليها الهدايا، هنا عادت الذاكرة إلى ماضي الطفولة ماضي الطّهر والنقاء قبل احتراف مهنة البغاء ومن ماضي الطفولة المشرق ينتقل الراوي إلى المقطع الثاني عندما يسترجع الماضي الأليم ليسرد حادثة قتل ذلك الأب[2].

فالراوي يعود للوراء مرة أخرى مستذكرا ذاك الماضي اللئيم الذي قتل فيه والدها.

يا ذكريات، علام، جئت على العمى وعلى السهاد

لا تمهليها، فالعذاب بأن تمرّي في اتئاد

قصّي عليها كيف مات وقد تضرّج بالدماء

هو والسنابل والمساء

وعيون فلاحين ترتجف المذلّة في كواها

والغمغمات:"رآه يسرق""..."، و اختلاجات الشفاه

تخزين ميّتها فتصرخ: يا إلهي يا إلهي..

لو أنّ غير "الشيخ" وانكفأت تشدّ على القتيل

[1] ، الفضاء السردي في المومس العمياء،نجوى محمد جمعة, ص: 129.

[2] الديوان، ص: 287.

شفتين تنتقمان منه أسي وحُبًا والتياعا

وكأنّ وسوسة السنابل والجداول والنخيل

أصداء موتى يهمسون: "رآه يسرق" في الحقول

حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعا؛

وتحسّ بالدّم وهو ينزف من مكان في عماها

كالماء من خشب السفينة والصّديد من القبور[1].

فالرّاوي أعاد سرد تلك الأحداث، ليدرك القارئ ما حدث منذ زمن وذلك ليخبره عن مقتل الأب وسبب ذلك.

أمّا النوع الثاني، والمتمثل في الاسترجاع بلسان الشخصية فإنّنا نلمح ذلك بلسان المرأة البائسة التي راحت تحدثها عن بيتها وهي تبكي:

لكن بائسة سواها حدّثتها منذ حين

عن بيْتها وعن ابنتها، وهي تشهق بالبكاء[2]

هنا يتحدث عنها السارد فيظل يصف حالتها المزرية:

عيش أَشقّ من المنيّة، وَانتصار كالفناء[3].

ويواصل السارد سرده، إلى أن يسرد قول المرأة المسكينة التي سئمت الحياة.

[1] الديوان، ص: 289 -290.

[2] الديوان، ص: 290.

[3] المصدر نفسه، ص: 290.

لو أستطيع قتّلت نفسي

همسة خنقت صداها[1].

سئمت تلك المرأة عيشتها وإهانتها بهذه الحياة ومعاناة ابنتيها والراوي يحكي بلسانها معاناتها التي جعلتها تفكر في إنهاء حياتها لو كان بإمكانها.

ويرد الاسترجاع أيضا في حديث الراوي عن المومس واصفا حالتها بين أيدي الطامعين فيها.

وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها..

لَم يبتغوها للزَّواج لأنّها امرَأة فقيرَة..

واستدرجوها بالوعود لِأنّها كانت غريره..

وتهامس المنقولون فثار أبناء العشيره..

متعطّشين على المفارق والدّروب إلى دماها.

وَكأنّ موجة حقدها ورؤى أساها..

كانت تقترب من بصيرة لبّها صور أَعلاها..

صدأ المدينة وهي ترْقد فِي القرارة من عماها..

كلّ الرّجال وَأهل قرْيتها أليسوا طيّبين.

كانوا جياعا – مثلها هي وأبيها – بائسين[2].

يسترجع السارد أيضا وفاة رجاء ابنة المومس فيقول:

[1] المصدر نفسه، ص: 292.

[2] الديوان، ص: 293-294.

ماتت "رجاء"، فلا رجاء ثكلت زهرَتك الحبيبه.

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها هي تحسبين..

كانت عزاءك فِي المصيبة..

وربِيع قفرتك الجديدة.

كانت نقاءك فِي الفجور، ونسمة لك فِي الهجير.

وخلاصك الموعود، والغشّ الكبير

وما كان حكمه أن تجيء إلى الوجود وأن تموت[1]

تجلى الإسترجاع، في هذه المقاطع، ذلك أنّ الشاعر قد استعمل بعض ما يدل على الرجوع إلى الماضي، مثل الأفعال الماضية (ماتت، كانت، كنت...) إضافة إلى استعمال بعض الألفاظ التي تدل على العودة إلى الماضي (قبل أعوام يا ذكريات، منذ حين...)

"يبدو أنّ الاسترجاعات في نصّ المومس العمياء وردت لتؤدّي دورا فنيّا تمثّل بتقديم شخصيات جديدة (والد المومس وابنتها)لم تظهر في الزمن الحاضر (حاضر السّرد) وأيضا سلّطت الاسترجاعات الضوء على أحداث ماضية، -بعضها- كان بسبب وجود أحداث حاضرة، مثال ذلك حادثة قتل الأب في الماضي التي عدّت السّبب المباشر لانحراف ابنته فأصبحت مومسا عمياء. وبعضها الآخر لم يسمعها المتلقي في الزّمن الحاضر، مثال ذلك تهافت الزّبائن على المومس عندما كانت بصيرة"[2] ، ومعنى هذا أنّ الهدف من استرجاع الماضي هو بيان أنّ حوادث الماضي كانت سببا فيما حدث في الحاضر، إضافة إلى محاولة إيصالها إلى المتلقي ليكون على دراية بما عايشته شخصيات القصيدة قبل زمنها الحاضر.

[1] الديوان، ص: 300.

[2] الفضاء السردي في المومس العمياء،نجوى محمد جمعة، ص: 131.

ب–الاستباق: يظهر من خلال القصيدة أن الاستباقات فيها قليلة مقارنة بالاسترجاعات، وهي تبرز في المقاطع الآتية:

ما كان يعلم أنّ ألف فم كبير دون ماء.

ستمتصّ من ذلك المحيا كل ماء للحياء.

حتى يَجفّ على العظام وأنّ عارا كالوباء.

يصمّ الجبالا فليس تغسل منه إلّا بِالدّماء

سيحلّ من ذلك الجبين به ويلحق بالبنين.

والسّاعدين الأبيضين كما تنوّر بالسّهول.

تفاحة عذراء، سوف يطوفان مع السّنين[1].

فالسّارد هنا يسرد ما سيحدث للفتاة في المستقبل، يحكي عما ستؤول إليه تلك الفتاة البريئة لتصبح بعد مرور السنين مومسا، ارتادت سبيل البغي هروبا من واقعها المزري.

وها هو السارد يقول أن هذه المرأة يسري فيها دم الانتقام لقتلة أبيها

ستعيش للتّأثّر الرّهيب.

والدّاء فِي دمها وفِي فمها.

فِي كلّ عرق من عروق رجالها من الدّم واللّهيب.

شبحا يَخطف مقلتها أمس، من رجل أَتاها.

[1] الديوان، ص: 287.

ستردّها للرجال بأنّهم قتلوا أباها[1].

فهذه المرأة ارتادت طريق البغي، لتعيش وتثأر لمقتل أبيها.

راح السارد يسرد حدثا استباقيا عن طريق صورة رمزية حيث استعمل السور العظيم رمزا يقول:

سور كهذا حدّثوها عنه فِي قصص الطّفولة.

يأجوج "يغرز فيه، من خنق أظافره الطّويله.

وبعض جندله الأصمّ، وكفّ مأجوج الثّقيلة

تهوى، كأعنف ما تكون على جلامده الضّخام.

والسّور باق لا يثلّ وسوف يبقى أَلف عام.

الطّفل شابّ وسورها هي ما يزال كما رآه[2].

في هذه المقطوعة صورة تشبيهية بين السور العظيم الذي يحمل بداخله قوم يأجوج ومأجوج وصورة البغايا، فسور يأجوج ومأجوج قيد يمنعهم من الخروج، إلى عالمنا، وسور البغي يشدّ المومس العمياء إلى العالم البذئ، على الرغم من بقاء هذا السور على حاله إلى الأبد، إلا أنّ هناك أملا جديدا وهو ولادة الطفل، لكن هذا الأمل لم يدم طويلا، فسرعان ما تلاشى وبقي السّور كما رآه[3] ، اضمحل الأمل الوحيد الذي انتظرته المومس العمياء ليخلصها من قيد الرذيلة والبغاء.

2.محور المدة:

أ – تقنيات إبطاء السرد:

[1] المصدر نفسه، ص: 293.

[2] الديوان، ص: 295.

[3] ينظر: الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد جمعة، ص: 131.

الوقفة الوصفية: وهي التي تتضمن الوصف، و يتمحور ذلك في ثلاث مواضع:

1- وصف السّارد للمومس.

من ضاجع العربيّة السّمراء لا يلقى خسارا.

كالقمح لونك يا ابنة العرب.

كالفجر بين عرائش العنب

أو كالْفرّات على ملامحه.

دعة الثّرى وضراوة الذّهب[1].

فالسّارد يصف المومس بتشبيه لونها بلون القمح، كما يصفها بأنّها كالفجر حين ترتسم خيوطه في بساتين من أشجار العنب، ويصفها بالفرات الذي يبرز على ملامحه تلك الضراوة التي يتميز بها الذهب من خلال وصفه هذا يخيل إلى القارئ أن السّارد يحاول أن يرغّب سكارى المبغى بالمومس، فقد نفروا منها بسبب عماها وهذا النفور دفع الراوي لذكر مزايا المومس فوصفها بصفات عدة ثم إسترسل يعقد صورة تشبيهية أخرى بين المومس وبين كل ما هو جميل في الحياة"[2]. فالقمح بلونه الذهبي، والفجر الذي يستلّ خيوطه الذهبية والفرات الجميل إنّما هي أجمل ما في الطبيعة، هي ملامح تزين المناظر الطبيعية بطلاتها البهية، وقد شبه المومس العمياء بصورة رائعة الجمال. ليجعل منها جميلة أمام أنظار السكارى في المبغى.

كما يصف السّارد دمع المومس وهي تبكي، يقول:

ويحسّ بالدّم وهو ينزف من مكان في عماها

[1] الديوان، ص: 298.

[2] الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد جمعة، ص: 131.

كالماء من خشب السّفينة والصّديد من القبور

وبأدمع من مقلتيها كالنّمال على الصّخور

أو مثل حبّات الرّمال مبعثرات في عماها

يهون منه إلى قرارة قلبها آها فآها.

2- وصف المومس لنفسها:

عربيّة أنا: أمّتي دمها.

خير الدماء ...كما يقول أبي.

يجري دماء الفاتحين فلوّثوها يا رجال[1].

فالمومس هنا تصف نفسها بأنّها عربية، وأنّ دم أمتها العربية وهو خير الدماء، ذلك أن دماء الفاتحين تسري في عروق الأمة العربية وهذا ما جعل منها دماء زكية طاهرة، لكن تلوثت تلك الدماء... لم ينته وصفها هنا، وإنّما راحت تصف نفسها في موضع آخر:

أَنا زهرة المستنقعات أعب من وحل وطِين.

.... وأشعّ لون ضحى..

وذكرا بجعجعة السّنين[2].

و هي هنا تصف نفسها بأنّها زهرة غرست نفسها في أوحال الرذيلة والبغاء، فصار كل ما تعيشه ذكرى طوتها أيدي السنين.

[1] الديوان، ص: 298.

[2] المرجع نفسه، ص: 298.

3.وصف السارد للبغايا الأخريات:

الحارس المكدود يعبر متعبات

النّوم في أحداقهنّ يرفّ كالطّير السّجين

أَو على الشّفاه أو الجبين.

تتربّع البسمات والأصابع ثكلى، باكيات

متعثّرات بالعيون، وبالخطى والقهقهات

أَوصال جنديّ قتيل، كلّلوها بالزّهور،

وكأنّها درج إلى الشّهوات، ترحمه الثّغور

حتّى تهدم أو يكاد سوى بقايا من صخور

جيف تستر بالطّلاء، يكاد ينكر من رآها

أنّ الطّفولة فجّرتها ذات يوم بالضّياء[1].

عمد السّارد في هذه المقطوعة إلى وصف النساء البغايا الذين عرفتهنّ المومس العمياء، فهذه المرأة لم تكن الوحيدة التي سلكت سبيل البغاء ، فهناك العديد من النساء اللواتي اتّجهن صوب الرذيلة.

المشهد: وقد تمثل هذا الأخير في الحوارات الداخلية والخارجية، الأولى تتمثل في حديث المومس إلى نفسها حين راحت تتحسر على ذهاب شبابها.

[1] الديوان، ص: 286.

..... ذهب الشباب

الحوارات الخارجية وتمثل في الحوار الذي جرى بين المومس والباغيات الأخريات.

"كيف هو الطلاء؟"

وكيف أبدو؟

وردة...قمر...ضياء!

زور وكل الخلق زور
والكون مين وافتراء[1].

إضافة إلى هذا يتجسد المشهد أيضا في ملامح القصّ، ويظهر ذلك في مشهد بائع الطيور:

ويمرّ عملاق يبيع الطّير معطفه الطويل

حيران تصطفق الرياح بجانبيه، وقبضتاه

تتراوحان: فللرّداء يد وللعبء الثقيل

يد وأعناق الطيور مرنَّحاة من خطاه

تدمى كأثداء العجائز، يوم قطعها الغزاة

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة:" يا طيور

هذي الطيور، فمن يقول تعال...

أفزعها صداه

1. الديوان، ص: 298.

يأتيه من غرف البغايا كاللهاث من الصدور

وقد تثير إليه عن كثب، وقائلة: تعال!

بين التضاحك والسّؤال[1].

تعمل تقنية(المشهد) على إبطاء زمن السّرد، وهذا ما هو ملاحظ في هذه المقطوعة، فقد عرضت هذه الأحداث عرضا بطيئا حيث رويت هذه القصّة بالتفصيل ، وقد روى لنا السّارد قصة أخرى تجسد لنا مشهد آخر تمثل في قصة امرأة سلكت هي الأخرى سبيل البغاء، وهي زوجة حارس المكان الذي تعمل فيه المومس.

لكن بائسة سواها حدّثتها منذ حين

عن بيتها وعن ابنتيها، وهي تشهق بالبكاء

عن زوجها الشرطي يحمله الغروب إلى البغايا

كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة

وأزراره المتألقات على مغالق كل باب

مقل الذئاب الجائعات ترود غابا بعد غاب

وخطاه مطرقة تستمد في الظلام، على البغايا

أبو ابهن إلى الصباح – فلا إيجار بالخطايا

إلاّ لعاهرة تجار بأن تكون من البغايا

ويظل يخفرهن من شبع، وينثر في الرياح

[1] الديوان، ص: 288.

أغنية تصف السنابل والأزهار والصبايا

وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح.

تصغي – وتحتضن ابنتيها في الظلام– إلى النباح

وإلى الرياح تئن كالموتى وتعول كالسبايا.

وتجمع الأشباح من حفر الخرائب والكهوف

ومن المقابر والصحاري بالمئات وبالألوف

فتقف من فزع وتحجب مقلتيها بالغطاء

ويعود والغبش الحزين يرش بالظل المضاء

سعف النخيل... يعود من سهر يئنّ ومن عياء

كالغيمة اعتصرت قواها في القفار، وترتجيها

عبر التلال قوى تجوع–لكي ينام إلى المساء

عيش أشقّ من المنيّة، وانتصار كالفناء

وطوى يعب من الدماء وسم أفعى في الدماء

وعيون زان يشتهيها، كالجحيم يشعّ فيها

سحر وشوق واحتقار، لاحقها كالوباء

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها[1].

[1] الديوان، ص: 290-291.

في هذه المقطوعة عرضت أحداث قصتها عرضا مفصلا الأمر الذي جعل زمن السرد بطيئا تجسد تقنية المشهد في قصيدة المومس العمياء من خلال هذه المقاطع حيث ساهمت في ابراز تلك الصورة العامة المراد إيصالها للقارئ والتي تهدف إلى أن تبين فحوى القصيدة بصفة عامة والذي يتمحور حول البغاء.

ب- تقنيات تسريع السرد:

الخلاصة أو المجمل: تجسّدت هذه التقنية التي تعمل على تسريع السرد في المقاطع الآتية:

ما بين ليلك والنهار، وليس ثمّ سوى الوجود، سوى الظلام، ووطئ أجسام الزبائن، والنقود، في هذه المقاطع، تم اختزال الأحداث بين ليل ونهار المومس العمياء فلخّص السياب ما وقع مع المومس بين ليلها ونهارها في هذه العبارة (ما بين ليلك والنهار)، وتظهر كذلك صورة من صور الخلاصة في قول المومس(ذهب الشباب) حيث اختزل هنا الزمن، ولم يتم الإخبار عن أيام الشباب، كيف كانت فلخّصت تلك الفترة الطويلة، ولم تذكر الأحداث التي وقعت في فترة الشباب، وإنّما اختزلت بتلك العبارة (ذهب الشباب)

الحذف: تستخدم في هذه التقنية بعض العبارات الدالة على إضمار بعض الأحداث، وإخفاءها.

ويظهر ذلك في قول الشاعر:

مرّ النّهار ولم تعنه... وليس من عون سواها

حذفت هنا كل الأحداث التي وقعت في هذا النهار

ويظهر الحذف أيضا في بيت آخر:

عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين[1].

[1] الديوان، ص: 300.

ففي هذه العبارة، حذف السّارد عشرون سنة مضت من حياة المومس فحذفت الأحداث التي جرت فيها، وذلك من أجل التقدّم بالسّرد وتسريعه، ونظرا لأنّ القارئ قد وعى من قبل ما حدث قبل عشرين سنة حذف السّارد تلك الأحداث، وذلك حتى لا يكرر ما قيل من قبل، ولعلّ هذا هو سبب حذفه لتلك الأحداث.

إضافة إلى هذه العبارات التي تدلّ على الحذف، هناك ما يسمى بالفجوات أو البياضات، وهذه الأخيرة تترك للقارئ يملأها، لذلك تحذف من النصّ بعض الأحداث لتحل محلها البياضات، ليأتي دور القارئ الذي يسدّ تلك البياضات، ويتضح ذلك فيما يلي:

حتى البيادر تفصد الموتى فتزداد اتّساعا !

... ...

وتحسّ بالدّم وهو ينزف من مكان في عماها[1]

فالمتلقي هنا، هو من يحاول الوصول إلى مضمون هذه الفراغات، فيفهم ما يقصد منها، وكذلك في قول المومس:

عربية أنا: أمّتى دمها.

خير الدماء...كما يقول أبي.

هذا البياض المتروك، إنما هو للقارئ ليملأه. وبناء على ذلك، فإن تقنية الحذف، تتّكئ على جانبين الأول تذكر فيه بعض العبارات التي تدل على ذلك (عشرون عاما قد مضين...، مر النهار...)، والثاني هو من نصيب المتلقي، حيث يملأ ما يسمى بالبياض الذي يتركه الكاتب.

3- محور التواتر:

[1] المصدر نفسه، ص: 289.

أ- **يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:** ويتمثل ذلك في قصة بائع الطيور:

ويمرّ عملاق يبيع الطير، معطفه طويل.

حيران تصطفق الرياح بجانبيه وقبضتاه.

تتراوحان: فللرِّداءِ يد و للعبء الثقيل

يد، وأعناق الطيور، مترنّحاتٍ من خُطَاه.

وحتى نهاية القصّة، فقصة بائع الطير قد حدثت مرة واحدة ورويت كذلك مرة واحدة.

- وكذلك الأمر بالنسبة لقصّة قتل الأب.

سرب من البط المهاجر، يستحث إلى الجنوب.

أعناقه الجذلى... تكاد تزيد من صمت الغروب

صياحته المتقطعات، وتضمحل على السهوب.

بين الضباب، ويهمس البريد بالرجع الكئيب ويرجع وشوشة السكون.[1]

وتكتمل القصّة إلى أن تصل إلى ذروتها بمقتل الأب المسكين الذي لم يسرق إلا ليسد رمق أبناءه الجياع.

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات: "رآه يسرق..." واختلاجات الشفاه

تخزين ميتها، فتصرخ يا إلهي يا إلهي.

[1] الديوان، ص: 289.

لو أن غير "الشيخ"، وانكفأت تشد على القتيل.

شفتين تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا[1]

هذه القصّة أيضا رويت مرة واحدة ، وحدثت مرة واحدة، وقصة موت ابنته المومس أيضا تتجسد في هذه التقنية.

- ماتت "رجاء" فلا رجاء ثكلت زهرتك الحبيبة.

بالأمس كنت إذا أحببت فعمرها هي تحسبين

فهذه القصة أيضا، حدثت مرة واحدة ورويت مرة واحدة.

ب- **يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:** وتتمثل هذه التقنية في قول الشاعر:

- قد كان- حتى قبل أعوام من الدّم والخطيئة.

تغرا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء

لأب يقبل وجه طفلته الندي أو الجبين

أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء

ضمّت هذه المقطوعة حدثا وقع أكثر من مرة يتمثل في عودة الأب إلى المنزل بالهدايا لابنته الصغيرة التي كانت تستقبله بقصصها الطفولية، فيقبلها، والفرحة تغمرهما، وهذا كله يتجسد قبل أن يقتل الأب.

[1] المصدر نفسه، ص: 290.

ج- يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة: "ويتجسّد هذا الأخير عندما تساءل الراوي في أكثر من مرة عن استباحة المومس، علما أن الحدث واحد وهو الاستباحة، لكنه ورد أكثر من مرة واحدة"[1].

فالاستباحة هي فعل حدث مرة واحدة، لكن السارد أعاد روايته لمرات عديدة.

يامستباحة كالفريسة في عراء، يا أسيره.

تتلفّتين إلى الدروب ولا سبيل إلى القرار؟

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها لم تستباح؟

الهرّ نام على الأريكة...لم تستباح؟

شبعان أغفي، وهي جائعة تلم من الرياح

أصداء قهقهة السكارى في الأزقة والنباح

وتدقّ في أحد المنازل ساعة ...ولم تستباح[2].

تكرّرت لفظة تستباح في هذه المقطوعة، رغم أنّ حدث الاستباحة قد وقع مرة واحدة، لكنّ السّارد قد رواها لأكثر من مرة.

د- يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة:

تتمحور هذه التقنية حول الموت وتمنيها بدلا من العيش والذي حدث أكثرّ مرة (قتل والد المومس، وفاة ابنتها...)

[1] الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد جمعة، ص: 135.

[2] الديوان، ص: 299.

"الموت يلهث في سؤال"

"أوصال جندي قتيل كللوها بالزهور"

"قصي عليها كيف مات وقد تضرح بالدماء"

"...، وانكفأت تشدّ على القتيل"

"شفتين، تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا"

"حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعا"

"وبأن يلص فيقتلوه..."

"لو أستطيع قتلت نفسي"

"عيش أشقّ من المنية ..."

"يا ليتها إذن انتهى أجل بها فطوى أساها"

"ماتت رجاء..."

كلّ هذه العبارات التي تدل على الموت أو حتى تمنّيها إنّما هي حوادث وقعت أكثر من مرة ورويت أكثر من مرة، فمثلا (مقتل الأب وموت البنت، وكذلك المرأة زوجة الشرطي التي راحت تحكي للمومس، وتقر لها بأنها لو استطاعت أن تقتل نفسها لفعلت، إضافة إلى تعاطف السّارد مع المرأتين الباغيتين اللتين عانتا الويلات فكان يرى أنّ موتها أهون من حياة الذل التي تعيشانها).

ثانيا: المكان:

تجسدت هذه البنية في بعض الأماكن التي ذكرت في النصّ، حيث تمحورت حول المكان الرئيسي في القصيدة وهو المبغى الليلي ، فجميع الأحداث إنّما تنطلق من هذا المكان ويظهر ذلك في قوله:

...فالمبغى علائي الأديم[1].

في هذه العبارة صرح الشاعر بهذا المكان، في حين أبيات أخرى ذكر فقط ما يدل عليه مثل قوله وهو يخاطب المومس:

كان الزناة يضاجعونك"

وأين ذلك؟ في المبغى الليلي.

ويظهر ذلك أيضا في الحديث عن الشرطي الذي كان يحرس المبغى.

عن زوجها الشرطيّ يحمله الغروب إلى البغايا

كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا

أزراره المتألقات على مغالق كل باب[2].

وأيّ باب يقصد؟ غير باب المبغى.

إضافة إلى مساومة السكارى للبغايا على الأجور، وذلك أيضا في المبغى.

يتساومون مع البغايا في العشيّ على الأجور

وبائع الطّيور الذي قد دخل المبغى ليبيع طيوره.

[1] الديوان، ص: 286.

[2] الديوان، ص: 290.

ويمرّ عملاق يبيع الطير...

ويأتيه من غرف البغايا كاللهاث من الصدور

فالبغايا ينزلن من غرفهنّ، ويذهبن إلى بائع الطيور

لعلهن يشترين منه.

المبغى هو المكان الذي إمتهنت فيه المومس العمياء مهنة البغاء، حيث تقبع فيه منتظرة الزبائن:

هو ذا يجيء، وتشرئبّ، وكاد يلمس ...ثمّ راح[1].

المكان الرئيس يتجسد في المبغى الليلي، وهو المكان الذي جرت فيه كل تلك الأحداث.

إنّ المبغى ليس المكان الوحيد المذكور في القصيدة رغم أنه المكان المهيمن على نصها ،يطغى على النص أماكن مستوحاة من الليل والظلام، وذلك أن عالم المومس عالم مظلم كونها عمياء، فكل الأمكنة فيها تتجسد من خلال الليل، وتدل على الظلام المخيّم على جو المومس العمياء، فكل الأماكن التي ترتادها تحيل إلى الظلام، فكل الأمكنة الأخرى في المومس مغيبة ومغطاة بالعمى والليل المظلم، فالمومس العمياء، والمدينة كلها مغطاة بليل كأنه قادم من الغاب أو من الكهوف فكل مصابيح المدينة منارة.

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة ...مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق.

...

[1] المصدر نفسه، ص: 292.

...

من أي غاب جاء هذا الليل من أي الكهوف

من أيّ وجر للذئاب

من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب

....

....

....

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها[1].

– أطبق كل من اللّيل والعمى والظلام على جو القصيدة ككل، فكلّ الأحداث الناتجة في هذا النص الشعري، إنّما هي أحداث رسى عليها العمى والظلام، وهي آتية من عالم مضى وانقضى لكنّه ظل يثقل كاهل الحاضر بما تركه من ذكريات موحشة، وهذا الماضي قد حدد بالأماكن المذكورة في المقطع السابق (الغاب، الكهوف، الوجر، المقابر، العش...).

إنّ المدينة المذكورة في القصيدة يقصد بها تلك الأرض التي يعيش فوقها السّياب وأهله وعشيرته وأصحابه... وهذه الأرض التي ولد فوقها، وترعرع فيها، هي مدينته العراق، والليل والظلام المخيم، إنّما هو الواقع المظلم، والمزري الذي تعيشه العراق جراء ما تعانيه تحت وطأة سياسية فرضت سيطرتها وجبروتها على الشعب العراقي.

[1] الديوان، ص: 285.

إنّ شعر السياب يعكس البعد الاجتماعي الذي تعيشه العراق,حيث يبرز الحالة الاجتماعية المتردية التي آلت إليها,كما يظهر فيه ذلك البعد السياسي ظهورا جليا,تحيل جلّ قصائده إلى تلك المعاناة التى تفرضها السّلطة على أهل العراق,فتختلط معاناة الجوع و الحرمان...,و القصور النفسي و العاطفي بمحنة سياسية تفرض جبروتها,وكيانها القاسي على الشعب,لتصبح حياتهم مزيجا بين ما غرسته الأحوال السياسية الصعبة,ومحنة الجوع والعطش,و الفقر التي قد أضافت الخناق على الشاعر,حيث لم يجد مفرا من ماساته,إلاّ ترجمته الشعور النفسي و العاطفي الذي يختلجه من خلال هذه القصائد التي تعبر عما عاشه الشاعر وعاشته العراق.

وعليه فإنّ هذا النصّ بأبعاده المكانية و الزّمنية ، إنّما يعكس ذلك الواقع الذي تعيشه العراق، فالشاعر من خلال قصّة المومس العمياء، ومن خلال ما تعرضت له من ظلم، فقد سلب منها والدها الذي كان يعيلها ويحنو عليها، ويأتيها بالخير العميم، ثم سلب منها جسدها واستلب عرضها ففي هذه الصّورة مواطن خفية تعكس ما يعانيه الشعب العراقي، فقد سلبت منه الخيرات والأجساد والأرواح.

المبحث الثاني: الشخصيات، وتجليات الأسطورة في المومس العمياء:

تعدّ الشخصيات من أهمّ "مكوّنات العمل الحكائي لأنّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع مختلف الأفعال والتصرفات التي تترابط وتتكامل ففي مجرى الحكي، لذلك نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة"[1]. فالشخصية هي العنصر المحرك لأحداث العمل الحكائي إذ لا يوجد أيّ عمل سردي دون شخصيات، فهي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الخطاب السردي.

وتنقسم الشخصية في أي عمل سردي إلى قسمين: شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية، فالأولى هي التي يتم التركيز عليها، فهي الأهم بين شخصيات النصّ السّردي، ذلك أن مضمون

[1] قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997، ص: 87.

العمل السردي، إنّما يسلط عليها ما يريد صاحب العمل السردي أن يبلور من خلالها الفكرة التي يطرحها في عمله، فهي التي تسير الأحداث فتغيرها حسب موقعها في الواقع الاجتماعي.

أمّا الشخصيات الثانوية، فيكون دورها في العمل السردي ثانويا، فهي تساعد الشخصية الرئيسية في القيام بعملها، ولا يتعدى دورها إلّا أن تكون مجرد طرف مساهم يكشف عن ذلك الواقع الذي تعايشه الشخصية الرئيسية فظهورها إنما يساعد الشخصية الرئيسية على دفع الأحداث نحو الأمام. وعليه فإن الشخصية الرئيسية "هي الشخصية المحورية التي يقوم عليها العمل السردي، أما الشخصية الثانوية فهي التي تتصل بالشخصية الرئيسية مساعدة إياها على تنمية الحدث".[1]

فلا وجود للشّخصية الرئيسية في العمل السّردي بعيدا عن وجود شخصيات ثانوية مساعدة لها على تقديم الأحداث وتكثيفها والمضي بها قدما.

إنّ الشّخصية في غالب الأحيان ليست إلّا معطى جماعيا، لا يمكن أن يخرج إلى دائرة الفردانية فما تحكيه الشخصية في أي عمل سردي، إنّما هو ذلك التعبير عمّا يعيشه المجتمع برمّته، فالشخصية في العمل السّردي "هي التعبير الأمثل عن فكر جماعة اجتماعية معينة، لأنّ وعيها جزء من الوعي الجماعي ولأنه رؤياها للعالم هي رؤيا للفئة الاجتماعية التي ينتمي الروائي إليها"[2].

في قصيدة المومس العمياء مثلا، فإنّ المومس وما تعيشه ليس إلّا رمزا للسّلب الجسدي الذي يمارسه المستعمر على أبناء العراق، وأمّا شخصية الوالد المقتول الذي سلبت منه روحه، فهي رمز لكلّ ما سلب من أرض العراق، فكل هذه الصور التي تعبّر عنها شخصية المومس، ووالدها الذي قتل ليست إلّا صورا تعكس تلك المعاناة الاجتماعية والسياسية أيضا التي يعانيها الشعب العراقي.

[1] ينظر الحكاية النقدية- دراسة وتحليل، زهور سرحان القرشي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي (2008)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008، ص: 109-110.

[2] شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص: 20.

إنّ السياب من خلال شخصية المومس يحاول أن يوضح تلك الروح الجماعية المضطهدة التي تعاني الفقر، والجوع والعطش، تعاني الاغتراب والبعد عن الأهل والأحباب ،وعليه فإن شخصية المومس تمثل تلك الصورة الجماعية التي تحمل واقعا اجتماعيا مرا،وما تعانيه إنما هي تعبير عن المعاناة، الاجتماعية التي يعانيها أهل العراق.

فالسّياب إستخدم شخصية المومس ليبرزها ككيان إجتماعي متسلب مزج بين البعد المأساوي الفردي الذي جعل من شخصية المومس شخصية قد هربت من واقعها المزري ومن ماضيها الجريح، لتجد نفسها أمام واقع أكثر سوءا، رماها بين أحضان الزناة لتصير إمرأة من البغاة، والبعد المأساوي الاجتماعي الذي وقع فيه بعض أهل العراق فريسة أمام جند الإحتلال، فسلبت منها جميع حقوقها، وأملاكها، كما سلب عرض المومس وشرفها وعفتها منها فشخصية المومس إنما وجدت طريقها من خلال محاكاتها لذلك الوضع الجماعي المزري.

تتمحور القصيدة حول بعد آخر، حاول السياب من خلاله أن يمثّل لتلك الأحداث الواقعية، "فأسقط عليه البعد الرمزي ممثلا به على الواقع المزري الذي تعيشه البيئة العراقية فوظف ما يعرف بالأسطورة، فالأساطير هي قصص تنتقل بالرواية الأحداث الشفوية، وتختارها ثقافة من الثقافات"[1].

ومعنى هذا أنّها قصص تناقلتها الثقافات جيلا بعد جيل، عن طريق روايتها شفويا، وهي تعبير عن الزَّخم الثقافي السائر عبر الأجيال "فلا تدل الأسطورة على طفولة العقل البشري البدائي وإنما تؤسس نسقا ثقافيا، يمكن بتتبعه أن نصل إلى المنظور الثقافي الذي شكل رؤيا العالم عند خالقي الأسطورة ومتلقيها على حد سواء. وتشتمل الأسطورة على تراث تراكمي إنساني منفتح على مختلف الحضارات التي سادت ثم بادت"[2]. فمصطلح الأسطورة قد كان يشير سابقا إلى تلك العصور

[1] البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تحرير: جون ستروك، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة ، الكويت ،د.ط، 1996، ص: 49.

[2] السّرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 43.

البدائية لكنها سرعانها صارت تعني بذلك الجانب الثقافي الإنساني الذي يعبر عن الحضارات السابقة، فالأسطورة هي قصة تراثية شائعة، لا أصل لأحداثها أو شخصياتها من واقع، ويرجع خلقها إلى أناس مجهولين عاشوا في فجر الماضي السحيق وفي مجتمع قبلي، لا يعرف القراءة والكتابة. "بقيت هذه القصة في هذا المجتمع المحدد، تنتقل شفاهة من جيل إلى جيل، وتتعرض للتعديل والتغيير من خلال سفرها الطويل عبر القرون، حتى كاد شكلها يستقر عندما عرف مجتمعنا الكتابة والتدوين، وبهذا كانت الأسطورة تعبيرا عن الذاكرة الجماعية"[1].

فالأسطورة عالم متغيّر متطوّر عرف مراحل متعددة مست شكلها العام وذلك راجع إلى تطور العقل البشري إلى أن استقر شكلها النهائي مع شيوع عالم التدوين.

إنّ الأساطير حكايات خيالية تلج إلى عالم غيبي خيالي، هو عالم الآلهة، وأنصاف الآلهة، أبطالها يتمثلون في العالم الغيبي الكامن وراء الكون كله، هدفها هو تفسير العادات والشعائر التي كانت تتتبعها الحضارات السابقة لتشرح من خلالها تلك الطقوس الغريبة، وهي تفسر بطريقة خيالية بفضل الآلهة وأنصاف الآلهة بسبب نشأة الكون، وخلق الإنسان وانتشار الكواكب والنجوم وغير ذلك، وبصفة عامة إنّما هي تفسير لجميع الظواهر الكونية التي تثير الانبهار والدّهشة في الواقع المعاش.

إنّ الأسطورة لا ترتبط فقط بذلك الجانب الكوني أو العقائدي، إنّما تعد أيضا بنية سردية، وشكلا من أشكال السّرد وهذا ما جعل أدباء العصرين الحديث والمعاصر، يوظفونها في أعمالهم الأدبية، وخاصة في الروايات أمّا في الشعر، "فإنّ الشاعر الحديث يستضيء بها ليكشف الظلمة فيما وراء الوعي، أو فيما يعبّر عما يشعر به دون أن يفهمه وبكلمة مختصرة، إن الأسطورة في الشعر

[1] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا، ص: 219.

الحديث فلذة يجتمع فيها قلق العصب الفلسفي الذي يتحرى الكون، مع الانفعال العاطفي الذي يؤمن بالأشياء، ويرضى بها رضا عفويا حدسيا"[1].

فالشاعر الحديث إنّما يوظّف الأسطورة في شعره تعبيرا عن تلك الحالة النفسية والعاطفية التي تطغى عليه، فلا نجد لها سبيلا لإنفلاتها عنه إلّا من خلال بعض العبارات الأسطورية.

فيعمد الشاعر إلى المزج بين مختلف الأساليب والعناصر السّردية في شعره كالقصة والحوار، والشخصيات والأسطورة وغيرها، فإنّ كل هذه العناصر تشترك معا لتعبّر عن ذلك الفيض الشعوري النفسي الذي يختلج دواخل الشاعر، وتكشف عما في أعماقه، ولعل مدى تحكم الشاعر في حركة هذه العناصر، وقدرته على الإيحاء بها قد يحدد مدى نجاحه أو فشله في شعره[2].

فالأسطورة تعدّ أحد أهم الروافد التي يعبّر بها الشاعر عن خلجاته، وذلك حين يربط بينها وبين بعض العناصر السردية الأخرى.

وها هو الشاعر قد استطاع "إدخال الأسطورة إلى قصائده الشعرية لكن ذلك لم يكن إلا بعد جهد طويل وتدريب مستمر ونقد صارم"[3] وإن دل هذا إنما يدل على أن الأسطورة ليست بالأمر الهين، ليتمكن أي شاعر من توظيفها بتلك السهولة، لكنه تمكن في الأخير من أن يولجها إلى عالمه الشعري، وذلك مع مزجه بين العديد من العناصر الأخرى كالحوار والمواقف الدرامية والشخوص المقتبسة من الماضي، وهذا ما نلفيه في قصائد عدة، من بينها قصيدة (المومس العمياء) التي تقع في حوالي خمسمائة بيت.[4]

[1] في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ص: 113.

[2] ينظر: أعلام الأدب العربي الحديث، محمد زكي العشماوي، ص: 74.

[3] دراسات نقدية من الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1995، ص: 117.

[4] ينظر: أعلام الأدب العربي الحديث،محمد زكي العشماوي، ص: 75.

فالمومس العمياء هي قصيدة سردية -إن صح القول- كونها تمزج بين عناصر سردية لها أهميتها القصوى في عالم السرد.

فالسّياب حسب إحسان عباس من الذين يكثرون من استعمال الأسطورة لكنّه لا يكتفي بالأخذ منها كما وردت في نصّها، وإنّما يضيف عليها بعض التنميقات الشخصية. يقول إحسان عباس في ذلك "...ومع ذلك فلابد من القول بأن السياب يأخذ الأسطورة على حالها وأن ميزته الحقيقية لا تمكن في الإتكاء على الأسطورة. بمقدار ما تمكن في التفصيلات التي يضيفها والصور التي يخلقها، وبما أن طبيعة الأسطورة أولا، وهذه الفصيلات ثانيا، مرتبطتان بقدرته الفذة وألق شاعريته، وأحكامه للربط بينهما-فان قصيدته-في الحق- لا تستولي على مشاعرنا عن طريق غرابة التوقع أو المفاجآت،وإنما بهذا المربط العجيب بين بابل الوثنية والعراق الحديث، ذلك يستطيع أن يفيد من أكبر خدمتين تقدمهما الأسطورة وهما التطابق بين الماضي (البدائي) والحاضر، والموازنات القياسية،حين لا يكون هذا التطابق ممكنا".[1]

يقرّ إحسان عباس أن السّياب شاعر فذّ تمكّن من خلال حسّه الشعري أن يوظف الأسطورة مضيفا إليها، منمقا فيها مازجا بين بصمة الشاعر التي وظّفها في شعره وبين التراث الذي استلهم منه،ومثال ذلك أن الشاعر قد ربط بين مدينتين الأولى من الماضي السحيق وهي مدينة بابل الوثنية،والأخرى تمس الحاضر المعاش وهي العراق.

أولا: الشخصيات:

استعمل السّياب في هذه القصيدة ما يسمى (بالشخصية القناع)، وهي الشخصية التي يخفي من وراءها ما يريد أن يبوح به وأيضا (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، وهكذا نجد أن الشعراء المعاصرين يتفنّنون في اتّخاذ القناع، للتعبير

[1] اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978، ص: 132.

عن ذواتهم"[1]، فصارت تقنية القناع في العصر الحديث تقنية تمويهية، يخفي الشاعر من خلالها شخصيته الحقيقية، ليتحدث بلسان الشخصيات التي اختارها، مفصحا من خلالها عمّا ينغّص عليه حياته، وحياة مجتمعه ككل، كل تلك النقائص التي يعانيها المجتمع العراقي، كل ما يعيشه أهله من ضغوطات اجتماعية وسياسية حاول الشاعر أن يفرغ ما بجعبته، وما يدور في صدره جراء الأوضاع المتردية التي يعيشها الشاعر والشعب العراقي.

تتمحور هذه البنية من خلال نوعين من الشخصيات، الأولى رئيسية والأخرى ثانوية إذ تتمثل الرئيسية في شخصية المومس هذه الشخصية المحورية في القصيدة، تدور حولها معظم الأحداث، حيث تروي لنا القصيدة من خلال ساردها عن قصة فتاة تدعى "سليمة".

أمّا الشخصيات الثانوية: تتمثل في الوالد المقتول، الشرطي حارس المبغى زوجته البغايا الأخريات، السكير الأعمى، وقتلة الوالد، تخللت هذه الشخصيات، شخصيات أخرى هي حسب تصنيف فيليب هامون، شخصيات مرجعية تحجبها شخصيات أسطورية ذات مرجعية (ميدوزا – جوكست، أوديب، أبو الهول، قابيل وهابيل، فاوست، هيلين...) هذه الشخصيات هي شخصيات أسطورية استعملها الشاعر في قصيدته ليعبر بها أكثر عن تلك الحالة المهينة، والواقع القاسي الذي يعانيه أهل العراق إضافة إلى شخصيات دينية تاريخية تمثلت في (آدم وابنيه قابيل وهابيل، يأجوج ومأجوج...) حاول الشاعر أن يوظف الجانب الأسطوري حيث عمد إلى إثراء لغته من خلال الشخصيات الأسطورية التي قام باستعمالها في قصيدته.

إضافة إلى توظيفه لشخصيات ذات مرجعية إجتماعية، والتي تتمثل في أغلب شخصيات القصيدة، والقصيدة كلها ذات مرجعية اجتماعية، فهي تعكس ذلك الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشعب العراقي–كما سبق الذكر – فإن القصيدة توظف مما يعرف بالقناع. فالسياب حاول من

[1] المرجع نفسه، ص: 121.

خلال الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية أن يبرز الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشعب العراقي، متخفيا وراء قناع شخصيات القصيدة (المومس، والدها، حارس المبغى، وزوجته، البغايا، بائع الطيور)

1- **المومس العمياء** هي فتاة فقيرة تدعى سليمة، عانت المسكينة كثيرا في حياتها، كانت فتاة بريئة محبوبة عند والدها تنتظر كل مساء عودته فيقبلها ويحنو عليها.

قد كان...

تغرا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة.

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء

لأب يقبل وجه طفلته الندي أو الجنين

أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء

كانت المومس من قبل فتاة طاهرة نقية إلى أن جارت عليها الحياة فارتادت سبيل الرذيلة، فصارت بغيا تبيع جسدها لتسد رمقها هذا هو قدرها، وهذا ما جناه عليها والدها، أو ما جناه عليها مجتمعها، لكن ليس ذلك إلّا قدرها المحترم. قدّر لها أن تعيش في المبغى الليلي فصارت مومسا، تنتظر كل يوم شخصا تمضي معه ليلتها، لتجني منه بعض المال ،كبرت الفتاة وأصابها العمى فصارت ترتد بين سكارى المبغى، يرفضها الكل لكونها عمياء.

أصبح الكل يرفض النوم في فراشها.

ويل الرجال الأغبياء، وويلها هي من عماها.

لم أصبحوا يتجنبون لقاءها؟ أيضا

عيونها فيخلونها وحدها إذ يعلمون

بأنها عمياء؟[1]

إصابة المومس بالعمى وبعد من كانوا طالبين لها جعلها تيأس من وضعها المهين فحياتها وسد جوعها يعتمد على مضاجعتها لزناة، حياة المبغة الليلي هي حياتها الآن

وانصرفوا سكارى يضحكون:

فليرحلوا ستعيش فهي من السعال ومن عماها

أقوى ومن صخب السكارى

فأمضى عنها يا أساها

ستجوع عاما أو يزيد، ولا تموت...[2]

إنّ أغلب الأحداث التي يرويها السارد عن شخصية المومس من خلال وقوفه على ماضيها الأليم فما عاشته في الماضي هو سبب ما تعيشه في الحاضر، فمن خلال عودته إلى ماضيها، استطاع أن يربط بين شخصية المومس وشخصيات أخرى مثل شخصية الوالد، وبهذا عمد إلى إخبار القارئ عن الشخصيات التي كانت من قبل في حياة المومس.

عانت المومس حياة اجتماعية صعبة جدا، أحالتها لأن تكون مومسا تمارس البغاء بعد أن كانت فتاة بريئة نقية تقبع بين أحضان والدها الحنون.

إنّ الوضع الاجتماعي الذي عاشته المومس، حولها إلى شخصيته أخرى ربما لم تكن بذلك السوء لو أن والدها لم يقتل لما استلبت منها عذارتها وبكورها صارت الفتاة الطهور مومسا، لكنها لم

[1] الديوان، ص: 298.

[2] الديوان، ص: 293.

تنسي ماضيها للعين فلا زالت تتذكره، وهذا ما أدى إلى تحطيم نفسيتها، حيث طفقت تفكر في الانتقام من قتلتة والدها وممن استباحوا عرضها وشرفها وحولها إلى عاهرة تنتظر الزناة كل يوم.

ستعيش للتأثر الرهيب.

والدّاء في دمها وفي فمها

تستشفّ من رداها

في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدّم واللهيب

شبحا تخطف مقلتيها أمس من رجل أتاها

سترده هي للرجال بأنهم قتلوا أباها

وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها[1].

لن تموت المومس جوعا لتوقف السكارى عن مضاجعتها، لن تنكسر، فذلك الحقد الدفين الذي يعيش في داخلها سينمو وسيجعلها تعيش لتنتقم ممن استباحوا عرضها وقتلوا والدها.

إستطاع السياب من خلال شخصية المومس العمياء أن يبرز بعدين هامين قد أثّرا على شخصية وحياة المومس ككل، فاستعمل هذه الشخصية متخفيا من وراءها ليحكي من خلال قصتها عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الشعب العراقي، ويرمز من خلالها إلى المجتمع العراقي الذي أعماه التخلف والظلم والجهل، فمعاناة المومس تعكس معاناة العديد من أفراد المجتمع العراقي الذين إستبيحت أعراضهم وأملاكهم وحرمو من أبسط حقوقهم.

[1] الديوان، ص: 293.

2- **والد المومس** هو شخصية بسيطة تفعل ما يفعله أي أب ليوفر لقمة العيش لأبنائه، رجل كان يعمل في الحصاد في أحد الحقول الأب هو شخصية سلبت منها روحها، إذ اتهم بأنه سرق من قمحه الناضج.

وقضى عليه بأن يجوع.

والقمح ينضج من الحقول في الصباح إلى المساء

وبأن يلص فيقتلوه...[1]

توفّي الأب وترك المجال للذين يهتكون عرضه فتلقفوا ابنته يعبثون بها، وما رحموا صباها إلى أن صارت طعما بين أيديهم إن صورة الأب في هذه القصيدة تعكس سيطرة ذاك النظام الإقطاعي الذي كان سائدا في زمن الشاعر والذي قد عانى منه أغلب سكان العراق.

3- **قاتل الوالد** وهو الإقطاعي صاحب الحقل الذي اتهم والد الفتاة بالسرقة، ويرمز هذا الأخير إلى تلك السلطة الإقطاعية التي كانت تفرض سيطرتها على الشعب العراقي.

وهذه الشخصية من الشخصيات التي مرّ الشاعر عبرها مرور الكرام فقد أخفاها، كما أن هناك شخصية أخرى استترت وراء أولئك الجبناء الذين يختفون وراء النظام الإقطاعي، والسياسة الظالمة وهي شخصية الفلاحين الذين شهدوا على الوالد بالسرقة.

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها والغمغمات: "رآه يسرق"..."[2]

ربما ترمز هذه الشخصيات إلى إتباع الظالمين المعتدين وقد اضطرتهم بعض الظروف لذلك ومنهم من يركض وراء سيطرة المال والاقتراب من بوابة السلطة.

---

[1] الديوان ، ص: 290.

[2] المصدر نفسه ، ص: 289.

4- حارس المبغى وزوجته: وهو الشرطي الذي يحرس المبغى في الليل، يقص لنا الشاعر معاناته، ومعاناة زوجته وابنتيه اللاتي يتركهن في البيت في ذلك الوقت المتأخر من الليل تبيت -الزوجة وهي تحضن ابنتيها - تحت وطأة الخوف والرعب منتظرة الصباح، لتشرق شمسه ويذهب عنها ذلك الخوف الذي تزيد من وطأته الرياح، وقرب البيت من المقابر.

وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح

تصغي-وتحتضن ابنتها في الظلام- إلى الصباح

وإلى الريح تئنّ كالموتى وتعول كالسبايا

وتجمع الأشباح من حفر الخرائب والكهوف

ومن المقابر والصحاري بالمئات والألوف

فتقف من فزع وتحجب مقلتيها بالغطاء[1].

يمضي الزوج التعيس ليلته في حراسة البغايا، ليعود في صباح اليوم التالي وعلامات التعب والإرهاق بادية على وجهه الشاحب فينام إلى المساء ليعيد الكرة ككل يوم.

ويعود والعبئ الحزين يرش بالظل المضاء

سعف النّخيل...يعود من سهر يئنّ ومن عياء

كالغيمة اعتصرت قواها في القفار، وترتعيها

عبر التلال قوى تجوع-لكي ينام إلى المساء[2].

[1] الديوان، ص: 291.

[2] المصدر نفسه ، ص: 291.

يكد الأب ليوفر لقمة العيش لزوجته وابنتيه.

5- **زوجة الحارس** شأنها شأن المومس، فهي لم تسلم من ذل المال ووطأة السلطة، وغلبة الشيطان فساورتها نفسها أن تمضي في درب الخطيئة لتبيع شرفها لأحد الزناة.

وعيون زان يشتهيها، كالجحيم يشع فيها.

سحر وشوق واحتقار لاحقتها كالوباء.

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها[1].

وهذا الزاني الذي عرض على زوجة الشرطي شراءها، شخصية مخفية في القصيدة أحالت إليها فقط بعض العبارات (وعيون زان يشتهيها)، فالحارس وزوجته وابنتاه، شخصيتان ترمز إلى ذلك المجتمع المهمش الذي يسعى ليسد جوعه ويعيش حياة هادئة.

أما الزاني الذي كان يلاحق زوجة الشرطي فيرمز إلى أصحاب السطوة والمال.

6- **البغايا:** وهن النساء اللاتي كن تشاركن المومس في المبغى، شأنهنّ شأن المومس، فظروفهن اضطرتهن لأن يرتادوا مكانا بذيئا كهذا.

والأخريات النّائمات هناك في كنف الرّجال.

والسّاهرات على المهود وفي بيوت الأقربين[2].

وهنّ جزء من ذلك المجتمع البائس الذي امتزجت فيه المعاناة من خلال السطوة السياسية الجائرة والوضع الاجتماعي المهين.

[1] الديوان، ص: 291.

[2] المصدر نفسه ، ص: 289.

7-**بائع الطيور**: وهو تاجر يبيع الطيور، رأى في المبغى الليلي الملاذ الآمن له حيث يبيع فيه طيوره.

ويمرّ عملاق يبيع الطّير...

7- **أحد السكارى**: وهو شخصية يحلم بدفء الربيع معتقدا أنّه سيجده بين أحضان البغايا.

يا أنت، يا احد السكارى

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى

ما ظل يحلم منذ كان به ويزرع في الصحاري.

زبد الشواطئ والمحارا

مترقبا ميلاد أفروديت ليلا أو نهارا

أتريد من هذا الحطام الأدمي المستباح

دفئ الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح[1].

هذا السكّير ظل يحلم بأن ينعم بدفئ الربيع بين أحضان البغايا حلمه هذا إنّ دل فإنما يدل على انّه يعيش مثلما يعيش أصحاب النفوذ والمال. وأنّى له ذلك مع حالة الاستكانة التي يعيشها.

وعليه يمكن القول إنّ الشخصيات في القصيدة قد قدمت تقديما غير مباشر، ذلك أن السارد هو المتحكم في مصدر المعلومات فيها، وقليلا ما نجده يفتح لها المجال للحديث عن نفسها مباشرة، ويظهر ذلك في القصيدة من خلال استعمال ضمير المتكلم "أنا"

عربيّة أنا، أمّتي دمها.

[1] الديوان، ص: 299.

خير الدّماء... كما يقول أبي.

فالمومس في البيتين تعترف بعروبتها، تقر بأن دماء أمتها دماء طاهرة، فالمومس رغم أنها بغي إلا أنها تعتز بعروبتها وبطهارتها ونقاوة دماء أشهداء أمتها وأولئك الذين ضحوا في سبيل الوطن العزيز.

أنا زهرة المستنقعات، أعب من وحل وطين.

وأشعّ لون ضحى.

فالمومس هي تلك الزّهرة المتواجدة في مستنقعات وأوحال الرذيلة، حيث صار جسدها من طين ذاك الملاذ الذي تطأه أقدام المحتلين.

إنّ عملية تقديم شخصيات القصيدة لم تقتصر على السّارد فحسب وإنما قد أتيح الدور للمومس لتتحدث عن نفسها.

ثانيا: تجليات الأسطورة ودورها في تصوير البعد الرمزي في المومس العمياء.

تحمل القصيدة دلالات رمزية وأسطورية ساهمت في إثراء لغة الشاعر، حيث انطلق في قصيدته من صورة اللّيل الذي أطبق على المدينة، وهذه الصورة رمز لذلك العالم المظلم الذي يعيش فيه الشاعر رمز للعراق الذي تفشّى فيها الجهل والظلم والفقر، "من أجل ذلك نرى السياب، ينطلق من الظلام في قصيدته ويجعل كل ما يجري فيها يتم تحت جنح الليل، وليس الظلام الذي ينبت عليه القصيدة مقتصرا على المدينة والمبغى وعميان العيون والقلوب، وإنهما هذا ظلام يخيم على العراق، وعلى العالم العربي كله ظلام والجهل والتخلف والفساد والظلام والقوانين والأنظمة والعقول والوجود العربي بصورة عامة[1].

[1] الرموز والتقنيات المشتركة عند نيما والسياب "كارشب با" (مهنة خفير الليل) و"المومس العمياء" نموذجا رضا نامظيان، وفاطمة خيراتي، مجلة إضاءات نقدية، مجلة فصلية، السنة 3، العدد9، ربيع 1392 ش، ص: 178.

فالجوّ القاتم الذي يخيم على القصيدة، وعلى الشاعر مردّه إلى حالة التخلف والجهل والظلم الذي يعانيه الشعب العراقي، فالعالم الخارجي للشاعر تجسد في القصيدة مما أدى إلى تصوير معانيه بصورة خفية ورموز موحية، فرمز الليل يحيل إلى صور عديدة، جسدها من خلال مقدمة القصيدة يقول:

الليل يطبق مرة أخرى فتشتريه المدينة

والعابرون إلى القرارة...مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزاهر الدفلى...مصابيح الطريق

كعيون ميدوزا تحجّر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

من أيّ غاب جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف؟

من أيّ وجر للذئاب؟

من أيّ عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟[1]

حيث تناولت المقدمة التي استهل بها السياب قصيدته بعض العبارات الموحية بالظلام (الكهوف والمقابر...) كما أنّ هناك عبارات أخرى توحي إلى الموت (الوجر، الحريق، قابيل...) فالظلام والموت والليل رموز طغت على القصيدة، وذلك لأنّ الشاعر يريد أن يبرز للقارئ والعربي خاصة ما يعانيه الشعب العراقي، -فكما سبق- هذه القصيدة بكل رموزها توحي إلى الظلم والاستعمار الذي قد فرض على العراق "لو تأملنا كل مفردة من مفردات هذا النص لوجدنا أنها توحي بالعمى، فالغاب والكهف ووكر الذئاب وعش المقابر كلها فضاءات مكانية انعدمت فيها

[1] الديوان، ص: 285.

الرؤيا"[1] ، فالعمى هو الآخر رمز إلى حالة العمى التي سادت المجتمع العراقي ولم يقف الشاعر بهذا الرمز عند هذا الحد، فمعظم أبيات القصيدة توحي بالعمى.

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها[2].

فالشاعر قد شبّه المدينة بالخفاش الذي ينام في وضح النّهار...، وهكذا هي المدينة حتى في عزّ النهار أصابها العمى، والليل قد زاد لها عماها، فظلام الليل وفكرة العمى المحيطة بجوانب النص ترمز إلى الحالة المظلمة العمياء التي عمّت جو العراق، فالشاعر قد ربط الجانب الرمزي بالواقع ،من خلال استلهام المعنى وتوظيفه على شكل إشارات خفية أو تلميح غير مباشر"[3].

فالليل والعمى والظلام إشارات خفية لمح من خلالها الشاعر لحالة الظلم والقهر، وحجب الحقوق عن أهاليها هذا الوضع المهين الذي عايشه الشاعر، والشعب العراقي عامة، أخفي تحت جنح الليل والعمى فستره بستار رمزي إيحائي بعيدا عن التصريح المباشر.

إنّ الاستهلال الملحمي الذي انطلق منه السّياب في قصيدته يضفي على جوّها العام نظرة تشاؤمية، مما يدلّ على تلك الحالة النفسية التي تختلجه جراء الوضع المأساوي الذي تعانيه العراق، فعمد إلى تجسيد الصورة العامة للشعب العراقي من خلال الشخصيات التي اختارها كما أن الشخصيات والرموز الأسطورية التي وظفها في قصيدته تبنى عن مدى تأثر الشاعر بالتراث الأسطوري سواء الديني أو التراث المستمدّ من الأساطير الإغريقية واليونانية.

[1] الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد، مجلة آداب ذي قار، ص: 139.

[2] الديوان، ص: 285.

[3] الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السياب)، شيماء ستار، مجلة ديالي، العدد 46، 2010، ص: 35.

إضافة إلى استعماله لبعض الأماكن الرمزية الأسطورية التي توحي إلى العراق كأن الشاعر من خلالها يحاول أن يحذر الشعب العراقي وينذره مما سيحل بالعراق. هذه الإنذارات تنم عن خوف الشاعر عن وطنه الحبيب، وعلى أبناء وطنه.

فالسياب "عندما كان يعبّر عن واقعه السياسي والاجتماعي الأليم وجد في الأسطورة أداة مطواعة تلاءم قصده، وتوافق غايته"[1]. فقد أراد أن يرسم واقعه الاجتماعي والسياسي في قالب أسطوري حيث كانت الأسطورة سندا له في التخفيف من أوجاعه الشعرية. التي تنبئ عن الحالات الأليمة والمأساوية التي يعيشها.

فالقصيدة تبرز من جهة جانبا واقعيا ومن جهة أخرى جانبه رمزيا، انطلق من بعض النفخات الأسطورية، فقد وظف بعض الرموز الأسطورية المستوحاة من الحضارتين الإغريقية واليونانية، وبعض الرموز متمثلة في أماكن احتوائها الأسطورة فصارت جزءا منها،إضافة إلى استلهامه من بعض الرموز الدينية المستوحاة من الدين الإسلامي.

1- الرموز الأسطورية الدينية:

أ- "قابيل" أخف دم الجريمة بالأزهار والشّفوف. [2]

فقابيل رمز ديني يمثل أول قاتل عرفته البشرية، استعمل هذا الاسم على شكل رمز أسطوري جسد من خلاله تلك الصورة التي تعبر "بذاتها عن قصة إنسانية كاملة تحدثت عن أول جريمة قتل في

[1] جميلة بوحيرد، الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، فطيمة بوقاسة، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص: 50.

[2] الديوان، ص: 285.

التاريخ الإنساني،حاول الشاعر أن يجد موسغات للقتل حيث طلب من قابيل بأن يخفي دم الجريمة بالأزهار وابتسامات النساء، وكأنها هي الدوافع وراء الجريمة ..."[1]

أصبحت قصة قتل قابيل لأخيه هابيل من القصص المشهورة عبر التاريخ، فصارت رمزا لجرائم القتل وخاصة تلك التي كانت سببها الشهوة والنساء وحب المال.

فقابيل هو النقطة الأولى التي انطلقت منها الجريمة و صورة الغراب المستخلصة من القصة الأولى هي الأخرى رمز قد وظفه الشاعر بدافع إبراز المعنى الذي تحمله من خلالهما القصيدة فالقصيدة ذات بعد اجتماعي -كما سبق الذكر- وهذه الصورة الرمزية (الغراب وقابيل) إنما تعكس تلك الصورة الغير إنسانية، صورة قتل الإنسان لأخيه لأسباب ودوافع رخيصة كالمال وحب التملك مثلا.

وقد ورد كذلك ذكر هابيل، الذي يمثل أول ضحية في عالم الجريمة

طلول مقبرة تضمّ رفات "هابيل الجنين"[2].

فقابيل يرمز إلى الظلم والغدر، وهابيل يمثل دائما الضحية المظلوم والمضطهد.

قصّة قابيل وهابيل التي وظفها السياب في قصيدته هي رمز لثنائيتي الخير والشر السائدتين في العالم، حتى إن العالم بأسره والعربي منه خاصة قد صار تروي أرضه الدماء بدلا من الأمطار وهذا ما أراد الشاعر الإشارة إليه من خلال أسطورة قتل قابيل لأخيه هابيل وردت هذه القصة في القرآن الكريم في سورة المائدة يقول تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ

[1] أثر الأسطورة في بناء الصورة الفنية، قصيدة لمومس العمياء نموذجا، أبو هدايا ضو البيت حامد (جامعة السيد محمد بن علي السنوسي (ليبيا) مذكرة دكتوراه، 2007، ص: 73.

[2] الديوان، ص: 294.

فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سوءة أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (31)﴾[1].

ب- سور كهذا حدّثوها عنه في الطفوله

وبعض جندله الأصم وكفّ مأجوج الثّقيله.

تهوى كأعنف ما تكون على جلامده الضّخام.

والسّور باق لا يثل...وسوف يبقى ألف عام[2].

حاول الشاعر في هذه الأبيات استدعاء قصّة أخرى عرفها التاريخ البشري وهي قصّة يأجوج ومأجوج. جاء في سورة الكهف قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِنْ دُونِهِمَا قَوْمًا لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا (93) قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَى أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا (94) قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا (95) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا (96) فَمَا اسْطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا (97) قَالَ هَذَا رَحْمَةٌ مِنْ رَبِّي فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقًّا (98)﴾[3].

هذا ما كان من أمر يأجوج ومأجوج وذي القرنين، لكنّ الشاعر ذكر هنا القصة التي تروي على ألسن العامة حول يأجوج ومأجوج وحول السور ومحاولة خرقهم له فبعد أن حبسهم ذي القرنين خلف السور وقيل ربما يكون سور الصين العظيم- أخذوا يحفرون إلى أن ينال معهم التعب، فيخلدان إلى النوم وسيتسلمان له وحين يحين اليوم التالي يجدان أن السور قد عاد إلى سابق عهده، قد بني حتى

[1] سورة المائدة، الآية: [31-27].

[2] الديوان، ص: 294.

[3] سورة الكهف، الآية: [98-93].

وكأنهما لم يحفراه من قبل فيعيدان الكرّة، يوما بعد يوم، إلى أن ينجبا ولدا يسميانه "إن شاء الله" عندها يتمكنان من تحطيم السور، هذه الصورة إنّما تحيل إلى الوضع الذي تعيشه العراق بصفة خاصة والعالم العربي بصفة عامة. هذا ما جسده من خلال سرده لما يحدث للبغايا ومعهنّ المومس، فهنّ يحيطهنّ سور البغي والرذيلة، وها هنّ يحاولن كل يوم أن يخرجن من ذاك الوضع المهين، ينتظرن، وانتظارهن يطول كما يحصل ليأجوج ومأجوج، فالشاعر هنا شبه حالة المومس وزميلاتها البغايا بحالة الانتظار التي يعيشها يأجوج ومأجوج في خرق السور.

لكن إن شاء.

طفلا كذلك سَمّياه

سيهب ذات ضحى ويقلع ذاك السّور الكبير

الطّفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه[1].

فذلك الطفل المنتظر الذي يدعى "إن شاء الله" سيخرج يأجوج ومأجوج من خلف ذلك السور، وكذلك بالنسبة للمومس.

"المفارقة في هذا النص أنه على الرغم من تيقن الراوي من بقاء السور للأبد لكنه تنبأ بأمل جديد، أمل ولادة الطفل الذي سيقتلع ذلك السور العظيم، وسرعان ما تلاشى هذا الأمل وانعدم لأن الطفل المرتقب شاب ولم يفعل شيئا – ولم يتحقق هذا التنبؤ المستقبلي فالسور باق كما رآه[2].

تنبأ الشاعر ببقاء السور، وربما لألف عام، ثم ما فتئ أن زرع بذور الأمل بولادة طفل يحطم السور، لكن فيما بعد تلاشى ذلك الأمل، فالطفل قد شاب والسور ما يزال على حاله.

ج- الخارجين خروج آدم من نعيم في الحقول

[1] الديوان، ص: 285.

[2] الفضاء السردي في المومس العمياء، نجوى محمد، مجلة آداب ذي قار، ص: 131.

تفّاحة آدم والرّغيف وجرعتان من الكحول[1].

في هذين البيتين استطاع السياب أن يستحضر أسطورة أب البشرية سيدنا آدم عليه السلام وقصته مع التفاحة وقصّة نزوله من الجنة إلى الأرض جاء في الآية الكريمة من سورة البقرة: ﴿قُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36) فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37)﴾[2].

يشير الشاعر إلى أن الوالد ليس على علم بما سيحدث لابنته فبعد ما سيموت ستخرج هي من ذلك النعيم الذي كانت تعيشه، فقد شبه حالتها بحالة سيدنا آدم الذي أزله الشيطان وأكل من الشجرة التي حرمها الله سيدنا آدم الذي أزله الشيطان وأكل من الشجرة التي حرمها الله عليه وعلى زوجته فعاقبه الله تعالى بأن أخرجه من نعيم الجنة إلى الأرض.

2. الرموز الأسطورية البابلية واليونانية:

أ – ميدوزا:

كعيون ميدوزا تحجّر كلّ قلب بالضغينة[3].

ميدوزا هي فتاة طبيعية لها أختان، ويقال أنها من أكثر المخلوقات اليونانية شناعة، مما أدى بالإله زيوس إلى أن يغضب عليهن فأحال هيئتهن إلى بعض الصفاة السيئة وأسوأ ما في هذه الصفات أنهن صرن يحولن من ينظرن إليه إلى حجر[1].

---

[1] الديوان، ص: 287.

[2] سورة البقرة . الآية: [35-37].

[3] الديوان، ص: 285.

وميدوزا هي أكثر شهرة بين أخواتها في عالم الأسطورة لذلك يوظفها الشعراء المعاصرون في أشعارهم فالصور "فالصورة تقوم على التشبيه ليست هي وحدها، بل جميع الصور التي سبقتها تقوم على ذلك، ثم تستفيد من الأسطورة لتعبر عن قسوة الواقع فالشاعر متأثر بحياة القرية وهو يفضلها على حياة المدينة.[2]

فالشاعر يعبر من خلال رمز ميدوزا الشهير عن الواقع القاسي الذي يعيشه أهل المدينة وصعوبة الظروف المعاشة فيها وهو يفضل حياة القرية على حياة المدينة.

ب- قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور.

أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون

(جوكست) أرملة كأمس ، وباب طيبة" ما يزال

فيلقي أبو الهول الرهيب عليه، من رعب ظلال[3].

تتحدث الأسطورة عن شخصية أوديب وهو ابن ملك طيبة وأمه هي جوكست، تروي أحداث هذه الأسطورة أن أحد العرافين، قد أخبر الملك بأنه سيقتل على يد ابنه لذلك قرر أنه يقتل كل أبنائه وفي ذات الوقت كانت أمه حاملا بجنين ولد، أمر الملك بدق المسامير بقدمه، ثم رميه من أعلى الجبل،حيث وجد الرعاة هذا الطفل وأخذوه إلى أحد الملوك، وهناك ترعرع وكبر،ومعنى اسم أوديب هو صاحب الأقدام المتورمة "آثار المسامير التي دقت عليها" حين علم أن تلك الأرض ليست أرضه وأنه لم يكن ينتمي إلى ذلك المكان، قصد مدينة "طيبة"، في الطريق التقى بجيش أبيه فوقعت بينهما معركة فقتل أباه وقصد مدينته وحين وصل وجد أن هناك وحشا يحرس باب المدينة ويمنع من

[1] ينظر: موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، منتديات ملتقى العرب من فور يولودز ص: 25. www.40/oado.com/3rb تاريخ الرّفع 2017/04/28

[2] أثر القصيدة في بناء الصورة الفنية،أبو هدايا ضو البيت حامد، ص: 125.

[3] الديوان، ص: 285.

الدخول إليها وأنّ من يجيبه على ألغازه يمكنه أن يقتل الوحش، وكان قد أعلن في تلك البلدة طيبة أنه من يخلص أهلها من أبو الهول الذي نغص عليهم حياتهم سيتزوج من جوكست أرملة الملك فتزوجها أوديب وصار ملكا على طيبة، وأنجبت منه جوكست حين علم أوديب بحقيقته المرة فقع عينيه وهام في الأرض الواسعة بائسا شقيا"[1].

إن السياب من خلال هذه الأبيات أراد أن يشبه أولئك الذين يرتادون المبغى بأوديب الأعمى، وأنهم ورثو العمى عنه فقد أصابهم العمى لكونهم ارتادوا مكان الرذيلة وهذا حال العراقيين الذين قد أصيبوا بالعمى هم الآخرين ورضوا بالظلم والجهل والتخلف الذي فشى في بلدهم.

- "(أوديب) و(جوكست) رمزان لتلك المعاناة الإنسانية التي تبحث عن بصيص نور وسط متاه الضياع والقلق"[2]. فالشاعر من خلالها يبحث عن وميض أمل ليخرجه وأهله العراقيين من دوامة الضياع التي يعيشونها.

ج –من ظل يحلم منذ كان به ويزرع في الصحاري

زبد الشواطئ والمحارا.

مترقبا ميلاد "أفروديت" "ليلا أو نهارا"[3].

تمثل"أفروديت" شخصية إغريقية وهي نفسها عشتار عند الفينيقيين وعشتروت عند الرومان وهذه الشخصية تمثل ربة الحب والجمال، أحبت أفروديت شخصا يدعى أدونيس عند الرومان، وتموز عند الفينيقيين، تروي هذه الأسطورة أن أدونيس قد جرح في أحد الأيام حين خرج إلى الصيد، وكان

[1] ينظر: موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية ص:29-30 www.40/oado.com/3rb تاريخ الرّفع 2017/04/28

[2] القصيدة الحرة عند شعراء العراق الرواد في الخطاب النقدي العراقي، عبد الكريم عباس، حسين كريجي الزبيدي، مذكرة ماجستير، جامعة بغداد، 2004، ص: 77.

[3] الديوان، ص: 287.

بجانب النهر فحاولت عشتار أن تضمد جراحه، لكنها لم تتمكن من إيقاف نزيف الدم فسال حتى وصل إلى النهر فصار أحمر بلون دماء أدونيس وأصبح النهر يسمى أدونيس[1].

شبه السياب في هذه الأبيات أحد السكارى بأدونيس الذي صبغت دماءه مياه النهر، والذي قد واسته حبيبته أفروديت قبل وفاته فهذا السكير كان يذهب إلى المبغى ظنا منه أنه سيجد أفروديت تنتظره لتضمد له جراح قلبه، وتواسي كربته، فظل يترقب ميلادها كل يوم يزور فيه المبغى.

والشعب العراقي شأنه شأن هذا السكير الذي يترقب ميلاد أفروديت، فالعراقيون أيضا ينتظرون ميلاد أفروديت لتضمد الجراح التي تركتها الحرب الغادرة والسياب هو الآخر ينتظر ميلادها لتصير ونيسا لآلامه وجراحه النفسية.

والمقصود من زبد الشواطئ والمحار، فتذكر الأساطير الإغريقية أن أفروديت ولدت من زبد البحر، ونزلت محمولة على صدفة محار.

د- المال شيطان المدينة.

لم يحظ من هذا الرهان، بغير أجساد مهينة

"فاوست" في أعماقهن يعيد أغنية حزينة

المال شيطان المدينة، ربّ "فاوست" الجديد

جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد

الخبز والأسماك حظ عبيده المتذللين

مما يوزع من عطايا- لا الآلىء والشباب

[1] ينظر: أدونيس... الأسطورة الخالدة، رحاب كمال الحلو، منتديات لبنان، ص: 23.
www.marefa.ord/Index.php. تاريخ الرفع 2017/04/25

والمومس العجفاء، -ولا هيلين- والظمأ اللعين

لا حكمة الفرح المجنح والخطيئة والعذاب[1].

تدور قصة فاوست في شكلها الأساسي حول سعيه إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة، ما يقوده إلى استدعاء الشيطان، ليبرم معه عقدا يقضي بأن يقوم بخدمته طوال حياته ليستولي على روحه بعد مماته لكن الاستعلاء على روح فاوست مشروطا ببلوغه قمة السعادة"[2]، ففاوست وهو شخصية حقيقية، قبل أن تكون أسطورة خطتها أقلام الكاتب الألماني "غوته" وقد عرف فاوست انه درس كتب السحر والتنجيم لذلك جاء في الأسطورة أنه قام باستحضار أحد الشياطين ووقع معه عقدا ينص على أن يكون الشيطان عبدا لفاوست، فيلبي كل طلباته مقابل أن يأخذ روحه بعد أربعين عاما.

وقد استطاع العديد من الكتاب أن يبرعوا في الكتابة عن فاوست عالم السحر الشهير، ومن أهم الذين كتبوا عنه (غوته) الذي ألف مسرحية تتحدث عن فاوست، وعن العقد الذي أبرمه مع الشيطان.

ولعلّ توظيف الشاعر لهذا الرمز الأسطوري في قصيدته يحيل إلى أن هذه القصة قد تكررت "في قلب البغايا مرة أخرى لكن هذا الشيطان يعطي العطش والإثم لهذه البغايا بدل الإمكانات المادية والجمال والسرور فيعطي بغيا عجوزة محطمة بدل هيلين الجميلة"[3].

فالشيطان في قصّة البغايا لم يظهر ليعطيهن ما أعطى فاوست، وإنما عكس ذلك فقد زرع بهنّ البغي والرذيلة.

---

[1] الديوان، ص: 287.

[2] "فاوست" عقد مع الشيطان مآله الضياع، فريد نعمه، البيان للكتب، 2013 https://ar.m.wikipedia. or . تاريخ الرّفع 2017/04/25

[3] الرموز والتقنيات المشتركة عند نيما و السياب، رضا نامظيان، وفاطمة خيراتي، ص: 176.

الخيل من سأم يحمحم وهي تضرب بالحوافر

حجر الطّريق[1].

تشير هذه العبارة إلى القصة التي وردت في كتاب غوته، حيث أن فاوست يتعرف بفتاة تدعى مارجريت فيضطر إلى قتل أخاها من أجل الظفر بها فتحبل مارجريت منه، وتنجب طفلها لتقتله، فتسجن فيزورها فاوست فيذكر غوته في كتابه هذه العبارة على شكل أغنية يغنيها الشيطان لفاوست.

فهذا السطر من القصيدة قد ورد في كتاب غوته، وقد غناه الشيطان لفاوست، ويرمز الشاعر من خلال استحضار أسطورة فاوست إلى تلك النهاية المأساوية التي يؤول إليها من رهنوا أنفسهم مقابل المال والإثم[2].

هـ- سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت

ستظل ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء[3]

تغدو، ويبعها أبولو من جديد كالقضاء

وتظل تهمس، إذ تكاد يداه أن تتلقفاها

"أبتي أغثني بيد أنك لا تصح إلى النداء[4].

جاء في أسطورة أبولو ودافني أن أبولو هو إله الشمس والضياء قد وقع في غرام دافني فألقى كيوبيد وهو إله الحب سهم الحب في صدر أبوللو فأحبّها وراح يطاردها من أجل أن يكسب ودها، وقد انتهز كيوبيد الفرصة حينها ليلقى بسهم الكره في قلبها فصارت تكره أبولو وتهرب منه، الأمر

[1] الديوان، ص: 289.

[2] الرموز والتقنيات المشتركة عند نيما و السياب، رضا نامظيان، وفاطمة خيراتي، ص: 181.

[3] المصدر نفسه، ص: 181.

[4] الديوان، ص: 289.

الذي جعلها تستنجد بوالدها، ويقصد بسهام التبر أنها سهام من ذهب، وهي التي ألقاها كيوبيد في قلب أبولو ليهيم حبا بدافني[1].

ولعل الشاعر من خلال هذا الرمز الأسطوري يتسرب إلى نفرضه الحياة على الإنسان حيث جعته يحب المال ويركض خلفه باحثا عنه بمختلف السبل.

3. الرموز المكانية:

أ–مدينة بابل:

وكأنّها نذر تبشّر أهل بابل بالحريق[2].

مدينة بابل هي مدينة كانت تقع في العراق، بين نهري الدجلة والفرات، وقد عرفت بحضاراتها الزاهرة، والشاعر هنا عند استعماله لهذه الأسطورة القديمة يحاول أن ينذر أهل العراق مستعملا مدينة بابل رمزا يخفي من خلاله ما يريد قوله لشعبه فهو ينذرهم بالحريق الهائل الذي سيقضي على كل شيء.

ب– مدينة طيبة:

"جوكست" أرملة كأمس وباب طيبة ما يزال[3].

وطيبة هي المدينة الموجودة في أسطورة أوديب، وهي المدينة التي ولد فيها، ثم شبّ بعيدا عنها ليعود إليها ملكا على شعبها ويخرج منها متحسرا يائسا ليهيم في القفار بعيدا عنها.

---

[1] ينظر: موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، www.4voads.com/3rd تاريخ الرفع 2017/04/18

[2] الديوان، ص: 290.

[3] المصدر نفسه، ص: 285.

لعلّ الشاعر يرمز من خلالها إلى الحالة التي عاشها في بلده جيكور، حيث ولد فيها، ليخرج منها مغتربا، وهي حال العديد من العراقيين الذين تركوا بلدهم رغما عنهم مثلما حدث مع أوديب الذي أزعم على ألاّ يعيش في موطنه الأصلي ومملكته.

وفي الأخير نخلص إلى أن الرموز الأسطورية من المومس العمياء قد إستطاعت أن تحوي تلك التجربة الإنسانية المريرة التي عاشتها العراق، وظلت شوكة في حلق الشاعر.

فرسم من خلال هذه الرموز قناع يحجب به قرارات، وتأملات نفسية المحطمة التي كانت تتألم وتئن كل يوم من الوضع المأساوي الذي تعيشه العراق.

خاتمة

خاتمة:

من خلال هذا البحث استخلصنا جملة من النتائج التي توصّلنا إليها، نجمل أبرزها في النقاط الآتية:

1. استطاع السرد بتقنياته وعناصره أن يفرض هيمنته، ويثبت وجوده في الشّعر، وخاصة الشعر الحديث الذي راح أصحابه يتفنّنون في إبراز مختلف الملامح السردية في قصائدهم الشعرية، والحرّة منها بشكل خاص.

2. تمكّن الشاعر الحديث من أن يجمع بين لغتين، الأولى شعرية، والأخرى سردية –إن صحّ القول– فمزج بينهما ليخلق فيما بعد لغة شعرية تصبّ في قالب سردي.

3. بالنسبة للخطاب الشعري في مجال الدرس السردي توجّه نفس اتجاه الرواية، فقد ظهرت بوادر البنيوية التي درست الرواية، في الجانب الشعري كذلك، فصارت البنيوية السردية تشمل مختلف الأنواع الفنية، من قصة، وقصة قصيرة، والشعر أيضا....

4.سار الخطاب النقدي العربي المعاصر، في نفس المنحى الذي سار عليه النقد الغربي، في مجال الدراسات السردية.

5.استطاع ميخائيل باختين أن يجسّد فكرة الحوارية في مختلف الأوساط النقدية، لتحتلّ رقعة هامة في النقد العالمي، فتطوّرت عنه نظرية نقدية جديدة شغلت الساحة النقدية هي الأخرى، ألا وهي نظرية التناص.

6.الحوارية هي إحدى الصفات المميزة للخطاب الروائي، والتي تقوم على الحوار كمبدئ أساسي ينبغي أن يفرض وجوده في الخطاب الروائي، فالرواية تأخذ صفات الحوار، وهي ذات صبغة حوارية.

7.المحطة الأولى للفكرة الحوارية الباختينية هي أعمال المؤلف الروائي الروسي "ديستويفسكي".

1. شعر السياب، شعر يعكس دواخل صاحبه ويبرز المعالم الخفية التي تتربع في نفس الشاعر.

2. شعر السياب صورة عامة لحياة شاعر عانى من سقطات الحياة ومشاكلها، فغذت تجربته الحياتية تلك التجربة الشعرية الأدبية. فشعره يحاكي واقعه المعيش.

3. رسم السّياب موازين الحياة العامة التي يعيشها هو، ومعظم أهل العراق من خلال قصيدة المومس العمياء، وشخصياتها وأحداثها.

4. المومس العمياء هي أسطورة سيّابية ترمز إلى حالة الشاعر النفسية، الاجتماعية، والسياسية.

5. تنوّعت التقنيات السّردية الزّمنية في قصيدة المومس العمياء، ولم تقتصر على تقنية دون أخرى حيث تبرز بروزا واضحا ينمّ عن براعة الشاعر في تصوير البعد الزّمني.

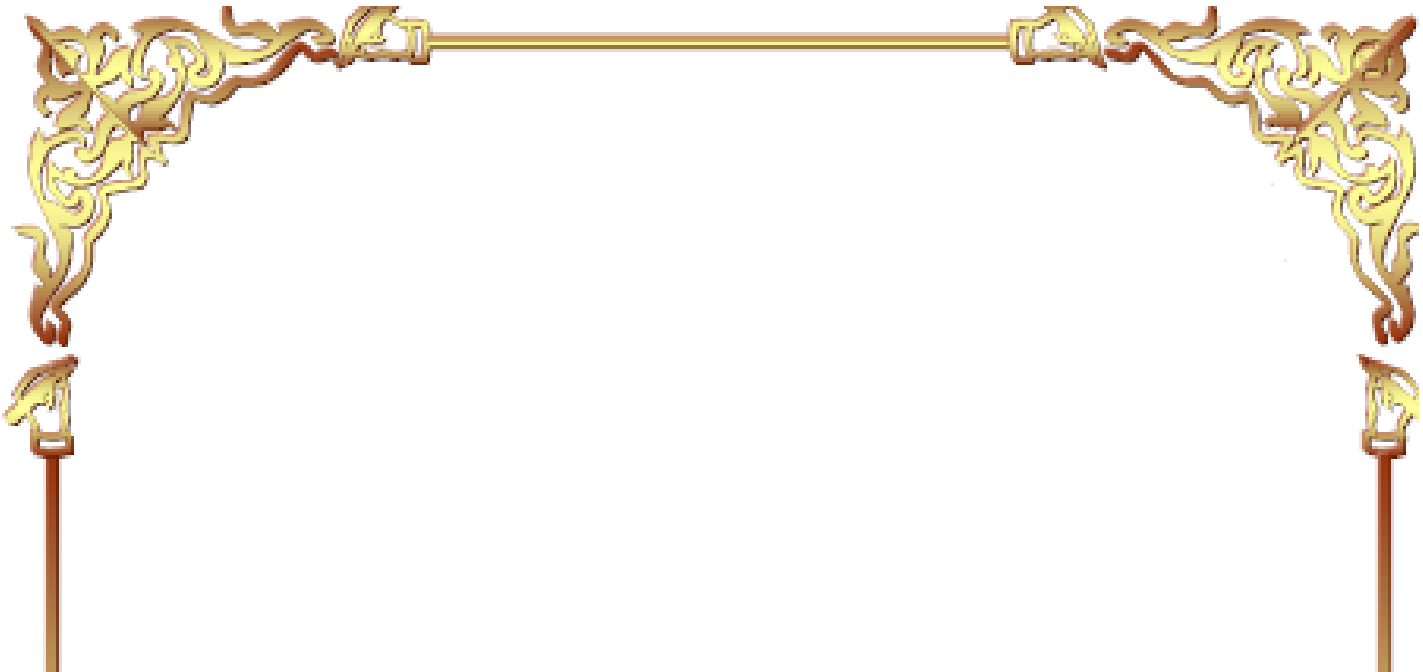
6. تجلّت أهمّية تقنية الاسترجاع في منح الشخصيات الثانوية فرصة الحضور في الزمن الحاضر، مما يؤدي بالمتلقي إلى التّعرف على هذه الشخصيات التي كان لها دورا هاما في بناء أحداث القصيدة.

7. كان الحوار الموظّف في القصيدة انعكاسا لنفسية المومس العمياء التي عانت الويلات طول حياتها، بشكل خاص ، وانعكاسا لنفسية الشاعر بشكل عام، حيث راح يجسّد حالة العراق وما تعانيه من جوع وفقر وظلم من خلال هذه الشخصية التي نجدها في بعض الأحيان تتحدّث بنفسها. وقد ساهم هذا الحوار بشكل كبير في إظهار حقيقة المومس، وإبراز ما يختلج نفسيتها.

8. تنوّعت الأمكنة في القصيدة، وذلك انطلاقا من علاقتها بالأحداث التي ترويها القصيدة، حيث كان لتلك الأماكن دورا بارزا في إثراء العنصر السردي القصصي في القصيدة.

9.استطاع الشاعر تصوير شخصياته بشكل دقيق تماشيا مع أحداث نصّه الشعري، فقد اختارها لتلاءم مجريات حياته العامة، حيث جسّد معاناته ومعانات شعبه من خلالها.

10.كانت الأسطورة ملاذ الشاعر الذي يعبّر من خلاله عن مواجعه، حيث استقى رموزه الأسطورية من القرآن الكريم، إضافة إلى بعض الشخصيات والأماكن الأسطورية المستوحاة من التراث القديم، عربيا، يونانيا وإغريقيا.



قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم:

المصادر و المراجع:

المعاجم:

1. لسان العرب ابن المنظور، مج 7، دار صادر، ط1، د، ت.

المصدر:

2. ديوان السياب، بدر شاكر السياب، دار العودة، المجلد الأول، بيروت، 1989.

الكتب:

3. اتجاهات الشعر العربي العام، إحسان عباس، عالم المعرفة، د.ط، 1978.

4. أدونيس... الأسطورة الخالدة، رحاب كمال الحلو، منتديات لبنان.

5. الأسلوبة وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السيد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، الجزائر، 2010.

6. أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي)، محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2000.

7. آليات السرد بين الشفاهية والكتابية،(دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، سيد اسماعيل ضيف الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

8. باختين ومبدأ الحوارية، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1996.

9. البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994 سورية.

10. البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري عبد الحميد بورايو ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د،ط، 1998.

11. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1984.

12. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

13. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

14. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، أحمد مرشد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

15. البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تحرير: جون شروك، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، د.ط، 1996.

16. تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،آمنة بلعلى ،الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،ط3 ،2009مدوحة، تيزي وزو.

17. الحوارية في الرواية الجزائية، الغيث"لمحمد ساري " (مرايا متشظية) "عبد الملك مرتاض" (دم الغزل) ل:"مرزاق بقطاش" "نماذج"، ايمان مليكي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2012- 2013م.

18. دراسات نقدية من الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1995.

19. الزمن في الأدب، هانزميرهوف، وقرا سعد مرزوق، مراجعة العوضي لوكيل مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د،ط،1972، القاهرة.

20. السارد في السرديات الحديثة، أ- نجاة وسواس، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012.

21. السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ضياء الكعبي، المؤسسة العربية والنشر، بيروت، ط1، 2005.

22. السرديات والتحليل السردي،الشكل والدلالة،سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي، ط 1، 2012.

23. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، من منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق 2005.

24. العلاماتية وعلم النص، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي ط1، 2004.

25. في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلة في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ط1، 2009.

26. في النقد والأدب، ايليا الحاوي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1986.

27. في مشكلات السرد الروائي،قراءة خلافيه في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية,والعربية السورية المعاصرة، جهاد عطا نعيسة، من المنشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق 2001.

28. في مناهج تحليل الخطاب السردي،عمرو عيلان،(سلسلة الدراسات)،اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2008م.

29. قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين،المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997.

30. قاموس السرديات، جيرالد برنس.

31. القصة بين التراث والمعاصرة، طه عمران وادي، نادي القصيم الأدبي ببريدة، (02) ط1، 1421.

32. الكلام والخير مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1997، بيروت/ الدار البيضاء.

33. محاضرات في النقد الأدبي، بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، ن،ط.ت، جامعة بغداد.

34. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا.

35. المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر : عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

36. مفاهيم سردية، تزفيطان تو دوروف، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، د.ط، د.ت.

37. مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط. 1988.

38. مورفولوجيا الحكاية، فلاديمير بروب، تر: عبد الكريم حسن، وسمير بن حمو، دار شراع للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 1996.

39. نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993.

40. النقد البنيوي للحكاية، رولات بارت، تر: أنطوان أبو زيد،منشورات عديدات، طَ، 1988، بيروت-باريس.

رسائل علمية:

41. أثر الأسطورة في بناء الصورة الفنية قصيدة لمومس العمياء نموذجا أبو هدايا ضوليش حامد (جامعة السيد محمد بن علي السنوسي (ليبيا) مذكرة دكتوراه .2007.

42. بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة "لمحمد مفلاح" بن سعدة هشام، مذكرة ماجستير كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، 2013-2014.

43. جميلة بوحيرد، الرمز التوري في الشعر العربي المعاصر، فطيمة بوقاسة، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007.

44. الحكاية النقدية- دراسة وتحليل، زهور سرحان القرشي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي (2008)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008.

45. خصائص الفعل السردي في الراوية العربية الجديدة، بعيطيش يحي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 8، جامعة محمد خيضرة-بسكرة-، جانفي 2011م.

46. الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة تخليلية في نموذج سعيد يقطين، زهررة بارش، مذكرة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر.

47. القصيدة الحرة عند شعراء العراق الرواد في الخطاب، النقد العراقي، عبد الكريم عباس حسين كرجي الزبيدي، مذكرة ماجستير، جامعة بغداد، 2004.

48. المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم –كتاب الموشح للمرزباني، إكرام بن سلامة مذكرة ماجستير في الأدب الحديث 2008-2009.

49. الموروث السردي في الرواية الجزائرية،"روايات الطاهر وطارو وااسين الأعرج" أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، نجوى منصور، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث (ص) جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011-2012.

50. النقد الجديد والنص الروائي العربي- دؤاسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، عمر عيلان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، 2005 -2006.

مجلات:

51. الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السياب)، شيماء جبار، مجلة ديالي، العدد 46، 2010.

52. التداولية وصيغ الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي قادري عليمة الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي" جامعة قسنطينة.

53. ثنائية (السارد المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) ل:عبد الملك مرتاض –قراءة مصطلحية مفهومية أ.مصطفى بوجملين، مجلة المخبز من اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، العدد 10،2014.

54. الرموز والتقنيات المشتركة عند نيما والسياب "كارتش با" (مهنة خفير الليل) و"المومس العمياء"نموذجا رضا ناظميان، وفاطمة خيراتي، مجلة إضاءات نقدية، مجلة فصلية، السنة 3، العدد9، ربيع 1392 أش.

55. رؤية إلى العناصر الروائية، حسن شوندى وآزاده كريم، مجلة فصلية، دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد 10، جامعة آزاد الإسلامية في كرج، إيران.

56. الفضاء السردي في المومس العمياء نجوى محمد جمعة، جامعة البصرة، مجلة آداب ذي قار، العدد9.

مواقع الأنترنت:

موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، منتديات ملتقى العرب من فور يولودز:

57. www.40/oado.com/3rb

58. www.marefa.ord/Index.php:97

أدونيس الاسطورة الخالدة، رحاب كمال الحلو،

59. www.marefa.ord/index.php. .

"فاوست" عقد مع الشيطان مآله الضباع، فريد نعمة، البيان للكتب، 2013.

https://at.m.wikipedia.org. .60

فهرس الموضوعات

البسملة.

الإهداء.

مقدمة ..... **أ-ج**

الفصل الأول: الأسلوب السردي، "المفهوم ,النشاة , المكونات"

المبحث الأول: الأسلوب السردي ومفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين 09

المبحث الثاني: عناصر وتقنيات السرد.....26

الفصل الثاني: البنية السردية ;وتجلّيات الأسطورة في قصيدة المومس العمياء للسياب

المبحث الأول: البنية الزمكانية في المومس العمياء 46

المبحث الثاني: الشخصية وتجليات الأسطورة في المومس العمياء 73

خاتمة 104

قائمة المصادر والمراجع 107

فهرس الموضوعات