جمهـــورية العـــراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامـعة ديـــــالى
كليّـة التّربية للعلوم الإنسـانية
قـــسم اللغـــة العـــربية

سوسيولوجية الأسطـــورة في القصة العراقيّة القصيرة

(دراسة في البناء والرّؤية)

رسالةٌ تقدَّم بها الطَّالِبُ

علي ستّـار جاسـم حميد

إلى مجلس كُلِّيَّة التّربية للعلوم الإنسانيَّة في جامعة ديالى
وهي جزءٌ من مُتطلَّبات نيل شهادة الماجستير في
اللُّغة العربيَّة وآدابها- تخصص (أَدب)
بإشراف

أ.م.د. خالـد علي يـاس

١٤٤٢هـ ٢٠٢٠م

الفصل الأوّل

﴿تمثيل الأسطورة﴾

- المبحث الأوّل : السّرد الذّاتي
- المبحث الثّاني : السّرد الموضوعي

مدخـل :

إنّ التّباين في الخطاب السّردي، لا يكمنُ في الموضوعات واللغة المستعملة فحسبْ, بل في اختلافاتها الفنّية التي ترتكز أساساً على أساليب السّرد وطرائق تمثيله، إذ أنّ العناصر الشّكلية ليستْ مجرد عناصر ثانوية أو خارجية، بل هي جزءٌ لا يتجزأ من صلب العمل الفنّي، فبما أنّ القصّة القصيرة لا تتحدد بالمضمون فقط، وإنّما بالشّكل أو الطّريقة التي يُقدَم بها ذلك المضمون[١]، لذا يُعنى هذا الفصل بدراسة التّمثيل السّردي للأسطورة وطرائق تشكيلها، انطلاقاً من رؤية **(رولان بارت)** البنيويّة للأسطورة، فهي عنده ليستْ مجرّد موضوعٍ ولا مفهومٍ، وإنّما هي **(شكل)**؛ كونها صيغة من صيغ الدّلالة، ولابدّ من أنْ نضع لهذا الشّكل حدوداً تاريخيّة وشروط استخدام، لإعادة استثمار المجتمع من خلاله[٢] ، فضلاً عن وظيفة الأسطورة في الأدب، فهي لا تنحصر **((في كونها ناقلة للمعنى، بل في كونها تعمل على تنظيم الشّكل القصصي أيضاً))**[٣]، كما أنّ مظاهر استلهام الأسطورة، لا تذهب إلى المتن الحكائي، ولكن إلى البناء السّردي؛ وذلك من منظور تفاعلي يؤكد دور البنية السّردية في إعادة صوغ الواقع واصطناعه، على وفق ما تقتضيه استراتيجية السّرد من تمثيل تخييلي للواقع الاجتماعي، وبذا تكون الأسطورة نتاج تمفصل مزدوج بين التّجربة التّمثلية للواقع والبنية السّردية، سواءً أكانت تجربة ذاتية فردية أم تجربة مجتمعية موضوعية، مادام المتمثل المبدع يعيش في وسط اجتماعي يتميز بالصّراع السّوسيولوجي، ويعبّر عن آماله وتطلعاته، إذ يشير مفهوم التّمثيل السّردي، إلى الكيفية التي يجد بها المبدع تشكيل حقائق الأشياء،

١- ينظر: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي : حميد لحميداني : المركز الثقافي العربي : بيروت ١٩٩١ : ط ١: ٤٦.

٢- ينظر: أسطوريات- أسطرة الحياة اليومية : رولان بارت تر: قاسم المقداد: دار نينوى-٢٠١٢م : د- ط : ٢٢٥.

٣- توظيف الأسطورة في القصة العراقية القصيرة : ٢١.

وتنظيم الفهم الذّاتي والاجتماعي للواقع، من خلال الإدراكات الاجتماعية؛ إذ ((**يرتبط مفهوم التّمثيل بالإدراك، بوصف التّمثيل لا يكون تمثيلاً فجائياً وعبثياً، بل يتأسس في جوهره إلى مرجعية تستند في أصولها ومبادئها إلى الواقع الاجتماعي الذي يعد بمثابة المنظومة الأخلاقية والثقافية والاجتماعية التي تساعد المبدع في إدراك الاشياء، أو استحضار ما هو غائب منها إلى الذّهن على القيام بعملية التمثيل**))[١]، والتّمثيل –بنيوياً– هو مصطلح يستخدم في علم العلامات، يوحي بأنَّ وظيفة اللغة، أنْ تنوب عن الأشياء، أيّ أنْ تُحيل على واقع غير لغوي، ويتحدّد مصطلح التّمثيل عند (**تودوروف**) بأنَّه طريقة تقديم الرّاوي للحكاية[٢]، ويعرّفه (**جان بياجيه**) بأنَّه ((**العملية التي يتم من خلالها إحضار وعرض شيء ما، ليس حاضراً أمام الحواس**))[٣]، وعلى الرّغم من تقنّع مظاهر السّرد بأسماء مختلفة، مثل : الصّيغة السّردية/المقام السّردي/وجهة أو زاوية النّظر/جهات الحكي/ الرّؤيات/البؤرة السّردية/المنظور/ التّبئير/حصرّ المجال[*], فإنَّ هذه المصطلحات في مجموعها تعني (**الموقف**)، موقف الكاتب من واقعه المعيش أو من عالمه المحيط، بكلّ ما فيه من أحداث وعلاقات، وهو (موقف ثقافي)، أمَّا موقف الرّاوي، بوصفه تقنيّة سرديّة وشخصيّة وورقيّة،

١– تمثلات المرأة في الرّواية الإماراتية : رسول محمد رسول : وزارة الثقافة وتنمية المعرفة– ٢٠١٠م : ٢٢–٢٣.

٢– ينظر: معجم السّرديات: محمد القاضي: دار الفارابي للنشر: لبنان ٢٠١٠م : ط١ :١١٢.

٣– الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة): شاكر عبد الحميد : الهيئة المصرية العامة للكتاب –١٩٩٢م : د–ط : ٩٨.

* –إنّ التباين بين هذه المصطلحات–ربّما– بسبب اختلاف الحقول العلميّة والنّظرية، التي تناولت مصطلحاً ما عن غيره – من جهة – ، وبسبب اختلاف التّرجمات – من جهة أخرى . للتوسّع حول هذه المفهومات, وسواها، ممّا يتصل بمظاهر السّرد, يمكن العودة إلى: (تقنيات السّرد بين النظرية والتطبيق :آمنة يوسف: المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت– لبنان٢٠١٥م: ط٢ : ٤٥–٤٦)، و(مفهوم التبئير في السرديات : نضال الصالح : مجلّة المعرفة: العدد ٤٣٤: سوريا–١٩٩٩م: ١٠٧–١٢٧).

فإنّه (موقف فنّي)[١], كما يعني (التّمثيل) نمط تقديم المادّة الحكائية, أيْ **((علاقة الرّاوي بما يروي, وبمَنْ يروي، وفي ما يستخدمه الرّاوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته))**[٢]، وبما أنَّ التّمثيل السّردي **((يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة للحكاية كالإطار إلى اللوحة))**[٣]، لذلك حدّد النّقاد وعلى رأسهم الشّكلاني الرّوسي **(توماتشفسكي)**، شكلين أساسين من أشكال السّرد، هما : السّرد (الذّاتي)، والسّرد (الموضوعي)، وهما ما ستّوضح الدّراسة ماهيّتِهما –على وفق ارتباطهِما بتمثيل الأسطورة–، وعلى الرّغم من أنّ أنماطاً أخرى من السّرد، قد ظهرتْ عند كثيرٍ من الكُتّاب، الذين سعوا إلى إنجاز نصوص سرديّة مُغايرة، عملوا فيها على الخلط بين السّرد الموضوعي والسّرد الذّاتي، وتعدد الأصوات داخل الخطاب السّردي، واللعب بضمائر السّرد بأشكال مختلفة، إلاّ أنَّ هذين النّمطين بقيْا نمطينِ أساسينِ يهيمنان على الجزء الأعظم من المدونة السّردية الحديثة ، وبينما يرتكز السّرد الذّاتي على أسطرة الواقع والأيديولجيا، يستند السّرد الموضوعي على توظيف الأسطورة وأدلجة المثيولوجيا، وهذا ما سيكون منطلق الدّراسة البنائي، لرصد تشكّل الأسطورة وكيفية تقديمها على وفق رؤية منهجية سوسيولوجيّة ثابتة .

١– ينظر : تقنيات السّرد بين النظرية والتطبيق : ٤٥.

٢– الرّاوي الموقع والشّكل –دراسة في السّرد الرّوائي : يمنى العيد: مؤسسة الأبحاث العربية : بيروت– ١٩٨٦م : ط١: ١٠.

٣– الحكاية والتّأويل دراسات في السّرد العربي: عبد الفتاح كليطو : دار توبقال للنّشر: المغرب د–ت: ط١: ٣٤.

المبحث الأوّل

(السّــرد الذّاتــي)

يُنصِّب الكاتب نفسه في هذا النّمط السّردي، عنصراً أساسياً من عناصر القصة، أمّا بوصفه جزءاً من الأحداث التي يرويها، وإمّا بوصفه شاهداً عليها[١]، لذا يأخذ الرّاوي في هذا النّمط شكل **(الرّاوي المتماهي بمرويّه)**, أو**(جوّاني الحكي)**[٢]؛ فإنّنا نتتبع المحكي من خلال عين الرّاوي، الذي يُقدّم وجهة نظره الشّخصية في تفسير الأحداث وتأويلها[٣]، أي أنّ الرّاوي يَسرُد الحكاية من خلال زاوية نظره، معتمداً على رأيه وفكرته وشعوره حول أحداث القصّة وشخصياتها وتطوراتها، فهو يُخبِر بها، ويعطيها تأويلاً معيّناً، يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به[٤]، أمّا **الرّؤية** في هذا النّمط السّردي، فإنّها **(الرّؤية مع)**؛ فهي الرّؤية التي يظهر فيها الرّاوي **(محدود علم)**، تَتساوى مَعرفته بمعرفة الشّخصيات القصصيّة[٥]، وأمّا **التّبئير** [*] في السّرد الذّاتي, فإنّه **(تبئير داخلي)**، ويكون التّبئير داخلياً، إذا انحصر علم

١- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي-جميل شاكر: دار الشؤون الثقافية : بغداد -د.ت : ط١: ١٠٣.

٢- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرّواية : د. لطيف زيتوني : دار النّهار للنّشر : بيروت -٢٠٠٢م: ط١ : ٩٦.

٣- ينظر: نظرية المنهج الشّكلي نصوص الشّكلانيين الرّوس: تر: ابراهيم الخطيب: مؤسسة الابحاث العربية: بيروت- ١٩٨٢: ط١: ١٨٩ .

٤- ينظر: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي : ٤٧.

٥- تقنيات السّرد بين النّظرية والتّطبيق : آمنة يوسف : ٤٨

*- التّبئير السّردي : هو مصطلح يشير إلى تقليص حقل الرّؤية عند الرّاوي وحصرُ معلوماته، وسُمّي بالتّبئير؛ لأنّ الّسرد يجري فيه من خلال بؤرة، تحددّ إطار الرّؤية وتحصره. (معجم مصطلحات نقد الرواية :٤٠)، ويرتبط التّبئير بالسّارد، وبكيفية المعلومات المقدمة وكميتها، لذا ينقسم التبئير الدّاخلي إلى ثابت، ومتغيّر، ومتعدّد، يكون التبئير الداخلي ثابتاً، إذا مرت الأحداث السّردية من خلال شخصية واحدة، ويكون التّبئير متغيراً، إذا انتقلت البؤرة السّردية التي تدرك من خلالها الأشياء والشّخصيات من شخصية إلى أخرى، فتتبادلان مركز التبئير بينهما بالتناوب، ويكون التبئير متعدداً،إذا سُرد الحدث الواحد من خلال=

الرّاوي بما تعرفه الشّخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه، فتكون هذه الشّخصية مصدر المعرفة الوحيد لما يجري من دون توّفر وسيلة أخرى[١]، وأمّا بالنسبة إلى الضمير السّردي الأكثر اعتماداً في هذا النّمط، فهو **(ضمير المتكلم)**، ويُستخدم ضمير الغائب أيضاً، ولكن بشرط الاحتفاظ بالتّبئير الداخلي[٢]، فأنّ أسلوب السّرد الذّاتي، ينفتح على جميع الضمائر، فقد يستخدم ضمير المتكلم – الشّخص الأول أنا أو نحن – بطريقة السّيرة الذّاتية، وقد يستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلّق بحياة قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الرّاوي، كما يُوظّف السّرد الذّاتي **(ضمير المخَاطب)** – أيضاً–، أي ضمير الشّخص الثّاني (أنت/أنتم) – وخاصّة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها، فضلاً عن توظيف **(ضمير الغائب)** أيّ ضمير الشّخص الثّالث (هو/هي) –المفضل في السّرد الموضوعي–، إلا أنّه هنا يكتسب وظيفة مغايرة؛ فهو لا ينتمي إلى الرّاوي العليم الخارجي، وإنّما يستبطن وعي شخصية قصصية مُشارِكة ومُمسرَحة، على شكل مونولوج مروي في الغالب، أو ما يسمّى أحياناً بـ(أنا الراوي الغائب)، وهو في الجوهر صورة مُموّهة لـ(أنا)، الراوي[٣].

وبصورة عامة يُقابل هذا النّمط السّردي، بما يسمّيه **(بويون)** بـ(الرّؤية مع)، ويُرمز له عند **(تودوروف)** بـ(السّارد = الشّخصية)[٤]، و(التّبئير الدّاخلي) عند **(جينيت)**[٥]، و(الأسلوب

=مراكز ادراك مختلفة، ومن وعي شخصيات عدة، كل بحسب وجهة نظره، وهو ما يسميه (باختين) بالبوليفونية . ينظر: خطاب الحكاية – بحث في المنهج: جيرار جينيت : تر: محمد معتصم –عبد الجليل الأزدي–عمر حلي : الهيئة العامة للمطابع الأميرية : ط٢: : ٢٠١–٢٠٢.

١– ينظر: معجم مصطلحات نقد الرّواية : لطيف زيتوني : مكتبة لبنان ناشرون: بيروت–٢٠٠٢: ط١: ٤١.

٢– بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي: ٤٨.

٣– ينظر: تقنيات السرد بين النّظرية والتّطبيق : ٤٨-٤٩.

٤– ينظر: بنية النص السّردي من منظور النّقد الأدبي : ٤٧.

٥– خطاب الحكاية: ٢٠١.

المشهدي) عند كلّ من(**جيمس–لوبوك**)[١]، وإذا كان أسلوب السّرد الموضوعي تحكمه وتيرة واحدة في بناء الشّخصية والحدث، فأنّ أسلوب السّرد الذّاتي تتنوع فيه الأبنية، وتتعدد الرؤى وظلالها، ويتيح للشّخصية أن تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه، وتتحاور دون وصاية أو توجيه من الشّخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة، دون أنْ تنتظر من يحجب عن القارئ بعض أفكارها ومواقفها [٢] .

يتعكّز السّرد الذّاتي –غالباً– على (**الأسطرة المتجددة**)[*]، أيْ بمعنى استلهام الأسطورة من حيث بنيتها السّردية فقط، فتغدو الأسطورة بذلك (نصّاً غائباً) في القصة، ((**بوصفها خطاباً يحتوي على آليّات نوعية**))[٣]، تتجه –سوسيولجيّاً– إلى أسطرة الواقع، ومن ثَمَّ إلى أسطرة الايديولوجيا، بوصفها (الايديولوجيا) عناصر واقعية مؤسسة للبنية الفكرية، و((**مكّوناً من مكونات النّص**))[٤]، من خلال إضفاء الكاتب مزايا العوالم الملحمية/الميثولوجية على عالمه المتخيّل، إذ تظهر الأسطورة ((**بوصفها "أيديولوجيا"، وتطرح تساؤلات معرفية حول كثير من القضايا الاجتماعية والفكرية**))[٥]، لذلك تجري الإشارة – عند وصفها – إلى محددّات تشخيصيّة، منها: ((**المناخ الأسطوري والنزوع الأسطوري والطابع الأسطوري والأثر الأسطوري والصدى الأسطوري والبعد الأسطوري والنظام الأسطوري ثم البناء الأسطوري، الذي يسوّغ الأهميّة الأسطوريّة عبر الاشتغال على المستوى المجازي أو**

١– ينظر: طرائق تحليل السّرد الأدبي: تأليف مشترك : منشورات اتحاد كتاب المغرب: ط١: الرباط– ١٩٩٢م: ٦٣.

٢– ينظر: البناء الفني لراوية الحرب في العراق : عبدالله ابراهيم : دار الشؤون الثقافية العامة – أفاق عربية: بغداد–١٩٨٨:ط١: ١٧٩ .

*– لمراجعة هذا المفهوم ، ينظر : التّمهيد من الرّسالة ذاتها : ١٠–١١.

٣– توظيف الاسطورة في القصة العراقية القصيرة : فرج ياسين : ٨٥.

٤– الإيديولوجيا والنقد الروائي : د. حميد لحميداني : المركز العربي الثقافي : بيروت –١٩٩٠م: ط١ : ٢٦.

٥– الأسطورة والإيديولوجيا : أمل مبروك : دار التنوير للطباعة والنشر: د–ط : بيروت– ٢٠١١م : ٩.

الرمزي من دون أن يكون ذا علاقة بمرجعيّة أسطورية محددّة))[١]، وفي هذه الحالة يُقّدم مضمون الأسطورة، صورة عكسية للواقع الاجتماعي، وترجمة خيالية تترجم التّجربة الذّاتية على شكل وقائع مفترضة .

وانطلاقاً ممّا سبق، يرتكز تمثيل الأسطورة في قصة **(الأقاصي)**[٢] للقاصّ **هيثم بهنام بردى**، على السّرد الذّاتي، إذ سرعان ما أخذ الرّاوي الدّاخلي دوره في المتن الحكائي للقصّة، بوصفه مشاركاً في الأحداث، وبضمير (الأنا) المتكلم، وليس غريباً أنْ يطغى ضمير المتكلم في مثل هذا النّمط السّردي؛ كونه يُحيل إلى الذّات مباشرة، ويقصّر المسافة الفاصلة بين الرّاوي والشّخصية المحورية[٣]، مما يجعل المتلقّي، يلتصق بالعمل السّردي ويتعلق به أكثر، متوهماً أنّ المؤلف هو إحدى شّخصيات القصّة، إذ يقوم التّمثيل الميثولوجي على لسان (راوٍ من القرية) –وهو راوي جوّاني الحكي– يسرد حكاية (فتى القرية الغريب)، الذي يعاني من الانفصام السّوسيولوجي عن محيطه، لذا تستسقي القصّة ثيمتها الأساس من الواقع الاجتماعي، إذ ينهض البناء السّردي على طبقات مجتمع القرية، ليكشف الرّاوي عن وجهة نظر كل طبقة تجاه الفتى، والتي تتفق معظمها على غرائبية الفتى وجنونه، **((شيوخ القرية المحنكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه(...) نساء القرية المتزوجات منهن والعجائز(...) كن يمصمصن شفاههن ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقي – كيف لا يجن هذا المسكين وهو وحيد منذ سنين(...) صبايا القرية، الجميلات والقبيحات))**[٤]، لينعتق بذلك مجرى السّرد من قيود الواقع إلى خيال الأسطورة تدريجياً، وعلى شكل وحدات تشّكل نظاماً لتسلسل الأحداث، فالقصة تبدأ بـ(حدث واقعي)، وقع في زمن سابق على زمن السّرد، إذ تدلف الشّخصية الغريبة إلى القرية عبر الذّاكرة القروية التي تشغلّها العجائز، **((تتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد حين عبرت إلى قريتهم امرأة آتية من أصقاع مجهولة**

١– أنماط الشخصية المؤسطرة : ٦.

٢– تيلباثي : هيثم بهنام بردى : دار أمل الجديدة : دمشق–٢٠١٦: ط٣: ٧٧.

٣– ينظر: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد: عبد الملك مرتاض: عالم المعرفة : الكويت ١٩٩٨م: د– ط : ١٥٩.

٤– تيلباثي : ٧٧–٧٩ .

وفي أطراف عباءتها يتمسك صبي غاية في الجمال، ولكنه لا يتكلم، بل ينظر إلى الآخرين بنظرة تجعلهم يغضون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين))[1]، وانطلاقاً من هذا الحدث الواقعي –الذي يشكّل بؤرة المحكي في نسيج الحكاية–، يبدأ السّرد بالتّمحور حول (فتى القرية) الذي يتمتع بالجمال النّوعي وغير الطّبيعي، تلك الشّخصية المعزولة عن واقعها، من خلال التزام الصّمت، وعدم الكلام مع البشر والتّظاهر بالخرس، مما أثار أسئلة الاستفهامات الكثيرة عنها، وهذا جزء من تكوين أسطورتها التي جعلتها شخصيّة مريبة ومغرّبة غير قياسيّة، تخترق – في السّرد– السّلوك الاعتيادي، فتبدو في صور متجاوزة، مفارقة للسّياقات المألوفة، أي أنّها **((تبتعد عن الواقع إلى درجة لا تظهر معها قوانين الواقع بوضعها التّقليدي، كما أنها تطرح سؤال المفارقة والاختلاف))**[2]، وهذا ما دفع أهل القرية بوسمه **((مجنون بالتأكيد...ولكنّه مسالم(...) فتى القرية الغريب الصموت...وحيد منذ سنين))**[3].

كما أنّ هذه النّظرة الاجتماعية من الفاعل الجمعي (المجتمع)، –بالتّأكيد والاجماع على جنونه وغرابته–، شكّلت لدى الفتى، دافعاً سيكولوجياً حادّاً للانزواء والاغتراب ومزيداً من الغياب، إلاّ إنّ (الرّاوي الذّاتي المشارك) ومجموعة الأولاد (الرّاوي الشّاهد)، يجسّدون وعياً ايديولوجياً مختلفاً عن طبقات المجتمع الأخرى؛ إذ أنّهم –على الرغم من شخصية الفتى المثيرة للجدل والرّيبة–، يألفونه ويحبّونه، الأمر الذي يُمثّل (العامل المساعد) لأسطرة واقع الفتى الاجتماعي، **((وكنا نحن الأولاد الذين وطئوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها ، نألفه ويألفنا ، وكنا نرتاح له وهو يراقبنا بحب وحميمية ونحن نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه الإنسان مقرور ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة والذي حكم عليه بحمل**

١– تيلباثي : ٧٨.

٢– أنماط الشخصية المؤسطرة : ١٨٦.

٣– تيلباثي : ٧٧–٧٨.

صخرة ليصعد بها على ظهره قمة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة ... هكذا كان يحكي حكواتي القرية للرجال الملتمين في المقهى ليستقبل بالاستخفاف منهم وكنا نحن اللائذين في دفء عباءاتهم نستلذ بالحكايا ... هكذا كان حال ناعورنا ... الشكوى والأنين))[1]، كما يتّضح في النّص السّابق المنظور الذّاتي للرّاوي، وهو يقيم تعالقاً نصّياً، يدمج فيه أسطورتي **(برومثيوس وسيزيف)**[*] مع أزمة الفتى، لما يتعرض إليه الأخير من سوء فهم من لدنْ طبقات مجتمع القرية، وتشبيه ردود الأفعال التي تستهجن وتستخف بحكاية الأسطورة مثلما تستهجن وجود الفتى الصامت الغريب، وممّا تجدر إشارته هنا، أنّ الرّاوي الدّاخلي لجأ إلى أسطورة سيزيف، للتّعبير والافصاح عن موقفه ومنظوره الايديولوجي؛ لأنّ هناك ترابطاً وشيجاً بين دلالة هذه الأسطورة والواقع المُعاش، فإذا كانت البشرية في الأسطورة تُعاني من قساوة نظام الآلهة، فالبشرية اليوم تعاني من الظلم والاضطهاد وانعدام العدالة أيضاً، مشيراً بذلك إلى ناعور القرية، الذي ينسجم مع الفاعلية الأسطورية وحركتها الزّمنية السّرمدية المستمرة، والمتماهية مع الصّعود والنّزول لـ(سيزيف) الذي يشير إلى دورة الزّمن بحركته وتكراراته المستمرة الباقية للأبد، ملاحقة للإنسان ومصيره .

تُهيء التّفاصيل السّردية السّابقة، خصوبة السّرد للتحوّل نحو أجواء الأسطورة؛ لأنَّها تفاصيل لا تخلو من الرّواسب الميثولوجيّة، فتبدأ عملية التّحول فعليّاً منذ مشهد تجسّس

١- تيلباثي : ٧٩ .

*- برومثيوس : بطل أسطوري من صنع المُخيّلة البدائيّة اليونانيّة، إذ رأى أنه يمكن للبشر أن يعيشوا سعداء إذا ما تحصلوا على النار، فاستعطف زيوس كبير الآلهة أن يمنحه إياها، فرفض، لم يكترث بروميثيوس بأمر زيوس وقرر أن ينزل النار إلى الأرض، غضب عليه هذا الأخير وأمر الآلهة أن تأخذه إلى جبل كيقاوس، وتشده إلى صخرة ضخمة لينقر جسده العاري نسر بري متوحش ويلتهم كبده كل صباح، لينمو له كبد جديد في المساء. أمّا أسطورة سيزيف، فَتروي: إنّ الآلهة حكمت على سيزيف، لإفشائه سر زيوس الذي خطف ريجينا لأبيها، بالأعمال الشاقة وحمل الصخرة إلى رأس الجبل ليلقيها إلى السفح، فيعود لحملها ثانية، وهكذا إلى ما لانهاية له. ينظر: معجم الأساطير: ماكس شابيرو-رودا هندريكس: تر: حنا عبود : دار علاء الدين: ط٣: دمشق-٢٠٠٨م : ٢١٤- ٢٣٧.

الرّاوي على الفتى، –المشهد الذي يمثّل (لحظة التّأزم) في القصة–، عند استيقاظ –الرّاوي– فجراً واستماعه لضجّة من الأصوات، ((**تناهى إلى مسامعي أصوات متواشجة تعطي للنبرة الأخيرة نغمة يتداخل فيها الشدو والزقزقة والهديل والنعيب والنواح في احتفال فريد لم أسمع مثيلا له من قبل ، والذي سمعته من خلال فواصل الصمت القصير نبرة آدمية جلية تلقي كلمات متسارعة تتخللها فواصل من أنغام الطيور المختلفة... تقمصت دور الفأر وقومت أذني ، وصار جسدي كله لاقطة كبيرة حساسة ، أو كلب سلوقي يتشمم الأثر بالأذنين ، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجساتي حين اكتشفت مذهولا أن الأصوات تأتي من خلف الحائط ، وتحديدا من دار الأخرس . جثوت على الأرض ومشيت على أربعة وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع ، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرة عالم ساحر غريب وغير معقول**))[1].

تتحدث الشّخصية (الرّاوي) عن ذاتها ضمن منظور ذاتي يكشف وعيها ويظهر مشاعرها الباطنية، ويبدأ هذا الحراك المشهدي بنسقٍ مؤسطرٍ، إذ اكتشف الرّاوي لاحقاً، أنّ طيوراً من كلّ نوعٍ ولون، تتجمّع حول الفتى الصّامت، وأنّه يتكلم معها بلغاتها جميعاً بشكل روحاني/صوفي، لا تتوافر إمكانات التّوصل إليه، إلا لنُدرة من الأشخاص القديسين الحاملين في عمق أرواحهم الألفة والوئام، ((**فقد كان الفتى يتحدث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير تارة اخرى، والعيون الوجلة والمتهيبة تنظر إليه بتوقير واحترام وكان حين ينتهي من لازمة معينة تختلط اصواتها ببعض نغمة نبهتني إليها قبل هنيهة والتي جعلتني أكتشف هذه القارة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحب، الحب المستحيل**))[2] ، إذ يستحضر الكاتب أيقونة التّحدث مع الحيوانات من مكامن الوعي الجمعي، فتستعيد الذاكرة مكرمة النبيّ سليمان(عليه السّلام)، المعروفة بعلاقته مع الطير وتكليمه الحيوانات، لينمو ويتصاعد التّحول الأسطوري للفتى، فيرتفع من فردٍ (هامشي) إلى (نموذجي)، عبر قيامه بحدث نادر ومُعجز، متجاوز لمظاهر القصور والنّقص في القدرات البشرية، إذ تجاوز خرسه في حضرة

١– تيلباثي : ٨١ .

٢– نفســـه : ٨٣ .

الطّير وتحرّر لسانه من عطله وتحاور معه، بلسان آدمي تارةً وبلسان الطّير تارةً أخرى، وتوفرت لديه إمكانات سحرية وطاقة غير مألوفة للتّعامل مع الطير .

تتفاقم **(لحظة التّأزم)** في القصّة، عند تحوّل الفتى إلى هيئة كائن طائر، فيصف الرّاوي الدّاخلي تلك الهيأة **((وقد أفرد ذراعيه ووجهه يرتديه السنا وتنتشر من هامته أسياخ من الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتد مخيمة فوق كراديس الأطيار الموزعة حوله كخلايا النحل))**[١]، ويتم ذلك في فضاء رومانتيكي خارج عن المألوف بامتياز، إذ أنّ استحضار الفضاء الذي يضجّ بالكائنات ذات الأبعاد الأسطورية، ينقلنا إلى أجواء الأسطورة، فوجود كائن أسطوري في فضاء ما، يصبغ الفضاء بصبغته، ويعطيه بُعداً أسطورياً وجمالياً **((حديقة غنّاء واسعة تتوزعها أشجار الخوخ والتين والرمان والزيتون تسبح في شلالٍ من أشعة الشمس الفتية، وصديقي ... المجنون ، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطل على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء))**[٢]، لذا اعتمد النّص عنصراً بنيوياً في المقطعين السّابقين، وهو **(الوصف)**[*]؛ كونه يُذكي من حيوية اللغة الشّعرية، ويجعلها تقدم رسماً أسطورياً لما تصفْ، وهو**((وصف يقودنا سريعاً إلى براعة وصف الأشياء والأشخاص والأحداث، كما نرى في الحكايات الشعبية وسير الأبطال وألف ليلة وليلة، وهو يقودنا إلى تمثّل الموصوف، وتمثّل متعلقاته التي تضفي عليه استثنائية، ومخالفة لما اعتدنا أن نرى في الواقع))**[٣]، فكلّ ما صورته عين الرّاوي يحمل في طيّاته نسقاً مؤسطراً؛ فأشجار التّين والزّيتون والرّمان والآس، لها رمزيّتها المقدّسة من خلال أبعادها – الدّينية – الضّاربة في المخيال الشّعبي والذّاكرة الجمعية .

١– تيلباثي :٨٢ .

٢– نفســـه والصفحة .

*– هو وصف لا يأتي بعيداً عن السّرد بل أنّه مندمج فيه، ولعل وجود الأفعال: (أفرد/ يرتديه/ ترتد/ تسبح/ يقف/ يفصل)، وهي أفعال سردية تتمظهر برؤى وصفية خاصّة، لتشكّل مشهداً قصصياً يعتمد الصورة السّردية أبرز ملمح له.

٣– الأسطورة في روايات نجيب محفوظ : ٣٥٨.

كما ارتكز النّص على تقنيّة (**الحوار**)، وهي من الوسائل المهمّة في العملية السّردية؛ لتكثيف الحدث، وتبيين موقف الشّخصيات وما تحمل في أعماقها، فضلاً عن كونها ((**نافذة لمرونة يحتاجها البناء السرد، ولعلّها رئة أخرى تتنفس القصة من خلالها هواءً جديداً يضخ في أجوائها**))[١]، فبعدما أدرك الفتى بأنّ خصوصيته/أسطوريته قد انتهكتْ، وأصبحتْ مشاعاً مُدنّساً، تبدأ الفقرة الحوارية بين الفتى والرّاوي ذاته، لعرض الدوافع الفكرية والدفاع عنها، فقد شرعتْ شخصية (الفتى) المغيّبة في التّعبير عن نفسها، لتنفّس عن مكبوتها ومشاعرها، والكشف عن أسئلة (الرّاوي) التي تبحث عن الإجابات :

((- أتمانع لو جلست؟

حاولت أن أتصنع الدهشة والذهول ولكنه حسم الأمر مباشرة عندما قال.

- أنت تعرف سري .

حاولت ان أتغابى فسألته.

- أي سر..؟

- لغة التخاطب بيني وبين الطير...

- لم هربت من الواقع؟.

- انا لم اهرب منه، بل هو الذي فعل.

- وتمترست بقيود الصمت؟.

- لكي احصن نفسي ضد الأنانية.

- وهربت نحو عالم الطير؟.

- إنه عالم نقي ونظيف، على النقيض من عالم البشر.))[٢] .

١- الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية : فالح عبد السلام :المؤسسة العربية للنشر والدراسات : ط١: بيروت-١٩٩٩م : ٣٣ .

٢- تيلباثي : ٨٣-٨٤.

نلمس من المقتبس الحوار التّرميزي(*) السّابق، بأنّ الرّاوي **(محدود علم)**، تناسبه رؤية ذاتية **(الرّؤية المصاحبة)**، إذ أنّ الرّاوي الذّاتي لا يعلم ما يدور في داخل وأعماق (الفتى) من أسرار وخفايا، إلاّ بعد أنْ توصّل إليها بنفسه، لذا تتساوى المعرفة ما بينه وما بين الشّخصية، وممّا تجدر الاشارة إليه، أنّ هذا الحوار التّرميزي –بصيغتيه (المخاطب والمتكلم)–، شكّل علاقة للتّواصل مع الآخر(الفتى)، وتبيين رؤيته للعالم، كما دفعتْ بعجلة السّرد إلى الخاتمة، حيث تكمُن **(لحظة التّنوير)**، التي تكشف عن سبب عزلته عن محيطه الاجتماعي، فما إنْ اكتشف (الرّاوي) سرّ الفتى الذي ظلّ مخفيّاً على النّاس، أخذت خيوط السّرد بالانفراج نحو النّهاية، إذ يقرّر الفتى الذّهاب إلى عالم آخر وواقع أفضل :

((- لذا قررت أن أذهب إلى الأقاصي ، إلى ممالك الطير .

رفعت رأسي ، كان الليل حسب يسامرني ولا أثر لأحد . هتفت

- أين ذهبت ؟

سمعت صوته وهو ينأى بعيداً به رنة عجيبة وكأنه يأتي من الغيب .

- إلى الأقاصي .

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة ، هو كل ما احتوته ذاكرتي المشوشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق.))[1]، فتبدو النّهاية هي البؤرة التي تتجمع فيها كل العناصر البنائية والسّوسيولوجية، إذ تلتحم بنية **(الهرب)** بثيمة **(الصّمت)**، ومن ثَمَّ تنتج معادلاً موضوعياً يموضع التّجربة الذّاتية، ويمنح فكرة مقنعة لشروع الذّات إلى رفض واقعها، وتحليقها إلى عالم أكثر طمأنينة، وبذا تمثّل **(الأسطرة)** ايديولوجيا حاملة في طيّاتها مجموعة من العناصر الأسطورية، مثل : التّضاد بين الحضور والغياب، والسّؤال عن لغز مُحيّر، والاكتشاف لرهبة الممنوع والمغيّب، ومن ثمّ تشير –بصورة أو بأخرى– إلى ما يتعرّض إليه

*– الحوار التّرميزي : هو حوار يرتبط بالقصة التي تنزع نزعة رمزية في فكرتها أو شخصياتها إلى التّلميح والإيماء, بعيداً عن التقريرية أو المباشرة والشروحات الزائدة، إذ تتم فيه عملية رصد ترميز الواقع. ينظر : الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية : ٧٩.

١– تيلباثي : ٨٥.

الفرد العراقيّ، من تهميش لذاته ووجوده، وشلّ أفكاره ووعيه وتطلّعاته، من قبل السّلطات جميعها انطلاقاً من أصغر وحدات المجتمع .

وعلى النّمط ذاته، استند تمثيل الأسطورة في قصة **(هبوط الطيور من الجنة)**[١] للقاصّ **فرج ياسين** على السّرد الذّاتي، بحضور واضح لـ(ضمير المتكلّم)، الذي يمنح الكاتب فرصة التّماهي مع مرويّه، ممّا يوهم بواقعية سرده المتخيّل، ويعطي حجّته مسحة حيّة وشخصيّة[٢]، لتحقيق معادلة قائمة على ثلاثة عناصر مهمة **(الذّات /الواقع /الايديولوجيا)**، يرتكز عليها البناء السّردي، لخلق خطاب مؤسطر يقوم على التّجربة الذّاتية والمراجعة الذّاكراتية، لذا يتّخذ النّص مجموعة من الأحداث والوقائع ذات الطابع السّوسيوثقافي منطلقاً مرجعياً، وبلغة ذات بنية دلالية عميقة، تنم عن مهارة عالية لدى الكاتب على المستوى الفنّي والابداعي، وبما أنّ الشّفرة اللغوية للنّص تنطلق من العنوان؛ كونه يعبّر عن((**أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية**))[٣]، لذا يحمل عنوان القصّة، إشارات رمزية ذات محمول اجتماعي/أسطوري، إذ أنّ هبوط الطّيور بمثابة النّزول من الأعلى إلى الأدنى، أيّ النّزول من أعالي الخير والحياة المترفة إلى حضيض الواقع البائس، وكأنّ القاص يلمح إلى نزول **(عشتار)**(*) إلى العالم السّفلي (عالم الأموات)، لإنقاذ **(دموزي)**(**)، ليعيد الخصب والحياة للطبيعة التي ماتت هي أيضاً في أثناء فترة غيابه، لذا يخوض الرّاوي الذّاتي غمار الواقع المتخيّل بكل تناقضاته وتوتراته، باعتماد الذّاكرة ومشاهدها اليومية، إذ يقول: ((**أنا لم أسمع باسم مدينة كبريا أو أقرأ عنها في كتب**

١- بريد الأب : فرج ياسين : الرّوسم للنشر والتوزيع: بغداد-٢٠١٤: ط١ : ٢١.

٢- معجم مصطلحات نقد الرواية : ٤٩ .

٣- سيمياء العنوان: بسام قطوس : وزارة الثقافة :الأردن- عمان ٢٠٠١م: ط١: ٣٧.

*- عشتار: آلهة سومرية تدعى في اللغة الأكادية (عشتار)،وهي من أبرز وأصعب الشخصيات الإلهية في مجمع الآلهة السومري، حيث تأخذ أشكالاً وصفات كثيرة ومتباينة. للمزيد حول هذه الأسطورة ينظر: قاموس الآلهة والأساطير: تأليف مشترك : تر : محمد وحيد خياطة : دار الشرق العربي : بيروت-لبنان : د-ت: د-ط :٨٧ .

**- دموزي : إله الخصب والنماء عشيق وزوج الآلهة عشتار: ينظر: المرجع السّابق نفسه : ١٣٠.