التقنيات السردية في الحكاية الشعبية الموصلية

أ.م.د.علي أحمد محمد العبيدي

المقدمة :ـ

مشكلة البحث :

تكمن مشكلة البحث في الكشف عن التقانيات السردية التي تقــوم عليهــا الحكايــة الــشعبية الموصلية، وبيان أنماطها وأشكالها من خلال تحليل نماذج منها.

هدف البحث :ـ

يهدف البحث إلى دراسة التقانيات السردية في متن الحكاية الشعبية الموصلية.

أهمية البحث :ـ

تكمن أهمية البحث في أنه محاولة لاستجابة نص الحكاية الشعبية للمقاربات النقدية الحديثة.

حدود البحث :ـ

تحدد البحث بقراءة الحكايات الشعبية الموصلية التي جمعها أزهر العبيدي.

هيكلية البحث :ـ

التمهيد : في الحكاية الشعبية.

التقنيات السردية.

المبحث الأول : تقنية بناء الحدث.

المبحث الثاني : تقنية بناء الشخصية.

خاتمة البحث ونتائجه.

هوامش البحث ومصادره ومراجعه.

التمهيد:

أولاً: في الحكاية الشعبية

تعد الحكاية الشعبية شكلاً من أشكال التعبير الشفوي، تسرد سلسلة من الأحداث المتخيلة، وتفترض وجود راوٍ يقوم بقص هذه الأحداث. فالحكاية تنتمي إلى الأدب السردي وإلى عالم الخيال والمتخيل، وتتميز أحداثها بحيوية خاصة. والحدث فيها مختلق إلا أنه مروي بوضوح يمكن فهمه بسهولة، إذ يتموضع في شرط بعيد زمنياً من دون تحديد، وهذا لا يمنع من وجود بعض الحكايات التي تتضمن شخصيات وأحداثاً تاريخية وأخرى حقيقية، عندما يكون الهدف منها أخلاقياً.[١] فالحكاية الشعبية سرد قصير يقدم عالماً متخيَلاً، ويخضع لأشكال متنوعة، مما يجعل من الصعب وضع تعريف محدد للحكاية، لكن يمكن التمييز بين حكاية وأخرى على مستوى شكل السرد، والفئة الجمالية التي تنتمي إليها، وتندرج الحكاية الشعبية في إطار المصطلح العام الذي يتضمن أشكالًا من السرد في تعابيرها الشفاهية، إذ تسرد من خلال راو افتراضي سلسلة من الأحداث المتخيلة، ويعتمد هذا النص مختلفًا عن غيره على ثلاثة أسس: أولها ارتهانه إلى النقل الشفاهي، وثانيها انتماؤه إلى الثقافة التقليدية، أما ثالثها فهو كون مضمونه دنيويًا لا دينيًا[٢].

وتنبغي الإشارة إلى أن ذاكرة الثقافة الشعبية في الموصل تحفل بثراء لا يحدّ في موروثها الشعبي، اكتسبته نتيجة التاريخ الضارب في عتاقته، والموقع الجغرافي المتميز، وتعدد أنواع الثقافات السائدة والبائدة، لذا فإن جمع هذا الموروث متضمنًا النصوص الحكائية الشعبية، يعد خطوة أولية مهمة تستحق التقدير والمتابعة، وهو ما حدث حين تفاعل عدد من الباحثين في الموصل، فأخذوا على عاتقهم جمع وتدوين الحكايات الشعبية، وقد قامت بعض المؤسسات بهذه المهمة، إلا أن المهمة في رأيي لم تنته بعد، إذ لا تزال الحكاية الشعبية منجمًا يمكن استثماره على مدى طويل قادم جمعًا وتحليلًا، وذلك من خلال الإفادة من تناولها درسًا وتحليلًا في إطار المناهج النقدية الحديثة.

وإذا كانت نصوص الحكايات الشعبية قد حظيت منذ الروسي (فلاديمير بروب) بعد نشره لكتابه المعروف (موفولوجيا الحكاية الخرافية) بمقاربات منهجية أضحت عالمية، وكانت تطمح إلى خلق جسور علمية تتصل بفضاءات سردية، تفاعل بعضها باحثًا عن الشكل، وبعضها عن المعنى، فإن السير على ذلك المنوال دون تحديثه، وخلق البيئة الملائمة له، وتفعيل ذلك النهج دون غيره حري أن ينتج لنا دراسات نقدية متشابهة وغير فاعلة. لذلك فإن ادعاء إيجاد مخرج نقدي يختلف عن ذلك النمط من الدراسة والتحليل يتناسب تمامًا مع ما قد نرمي إلى تحقيقه، ويصل إلى عمق الهدف المرجو، كونه يتوافق أولًا مع تطلعات منهجية، يمكن أن تتحقق من خلال الكشف عن التأويلات

الممكنة للنص الحكائي وتحقيق شعريته، عن طريق تفعيل مفاهيم نقدية حديثة لها آلياتها المعروفة، التي أكدت دورها في التعامل النقدي مع النصوص الحكائية، ويضمن ثانيًا الخروج من دائرة التجربة المنهجية الخاضعة لنماذج قد تبدو غير فاعلة مع غياب الاجتهاد المنهجي وافتقاد التأويل.(٣)

إن أغلب نصوص الحكايات الشعبية التي تستجيب للقراءة النقدية قد أثبتت تغييرًا يتأكد في عتباتها الأولى، مثل العناوين والمقدمات (الاستهلالات) المتداولة، إلى جانب أن القراءة التأويلية لحكاية واحدة واجتثاثها من سياقها الضارب في العتاقة لن يساعد على التمكن من سبر الأنساق المحيطة بالحكاية نفسها، ويزيد هذا الإشكال بمرور الحكاية نفسها بلحظتي انتهاك متتاليتين: تتصل الأولى بلحظة التدوين الأولية، وتتصل الثانية بلحظة التلقي النقدي المؤدي أصلًا إلى إعادة تدوين جديدة وخلق آفاق أخرى للحكاية.(٤) كما أن للسرديات الشعبية ذكريات في الذاكرة لا تمحى لأنها مستقرة في الأعماق اتخذت لنفسها موقع الصدارة حيث يصعب إزاحتها عن المكان الذي تبوأته منذ نعومة أظفارنا. فمنذ أن بدأنا في نطق أولى الكلمات، أو فهم أولى العبارات، من المقربين منا والذين يتولون تربيتنا وإعدادنا للحياة المقبلة، بدأنا ندخل شيئاً فشيئاً في عالم الخيال الذي لم تكن حدوده واضحة المعالم مع حدود الواقع. فكنا نسقط الخيال على الواقع، والمحسوس وعلى البيئة التي فتحنا أعيننا عليها.(٥)

فكل حكاية كانت ترويها الجدة كنا نجد لها إسقاطاً على ما تستوعبه مداركنا من أحداث وأماكن وقوعها، بل وأشخاصها. ويعد السرد الشعبي، بدءاً من الأم أو الجدة، مروراً بالراوية في مضافة المختار أو خيمة وجيه القبيلة، أو المقاهي الشعبية في المدينة التي كان القصخون يتربع فيها على عرش يعلو بعض الشيء عن أماكن جمهور المستمعين، يتطلب حنكة ودراية بفن السرد والتشويق، تارة بالصوت وأخرى بحركات اليدين أو تعابير الوجه، إذ لا يتوقف الأمر على سرد الوقائع بحد ذاتها بل أيضاً بإضافة عبارات تمهيدية وتشابيه وكنايات ووصلات بين الأحداث أو بتقليد أصوات الأشخاص والحيوانات التي ترد في القصة أو الحكاية، أو حتى محاكاة أصوات الظواهر الطبيعية والمناخية مثل الرعد أو أصوات الرياح وغير ذلك.(٦) أي أن الراوي أو الراوية يستخدم ما نطلق عليه الآن في المسرح والفنون الأخرى اسم المؤثرات الصوتية، لتعطي عملية السرد أبعاداً أخرى تنقلنا إلى عالم الحكاية بكافة الحواس الممكنة. ولا يدخل الراوي في أحداث الحكاية مباشرة، فللحكاية ثلاثة مجالات أساسية لا بد منها: المدخل – ثم الفسحة الداخلية ثم المخرج. أي المقدمة والأحداث والخاتمة.

_ ثانياً: التقنيات السردية:

إن الحكاية الشعبية تنتمي إلى نوع من السرود يتسم بكونه سرداً ابتدائياً على اعتبار أن الراوي فيه يكون غريباً عن الحكاية. له مسيرة مستقلة عن أحداثها نستطيع أن نعرفه بأنه "شخصية تاريخية بيوغرافية لا تنتمي إلى العمل بل إلى العالم"(٧). لذلك عادة ما يتعامل النقد مع هذا النوع من السرود على أساس أنها سرود من الدرجة الثانية ممّا يستفاد منها في الكشف عن الجانب الوثائقي في الأدب الشعبي. كل هذه الإشكالات أدت إلى ندرة التجريب الذي خضعت وتخضع له النصوص الشعبية بوصفها منطقة معزولة يتوجس الكثير من النقاد الولوج إلى عوالمها حين ينظر إليها على أساس أنها نصوص في هوامش الثقافة أو على أنها نصوص ساذجة تقع بعيداً عن المتعاليات الخطابية. يكتسب النص السردي إذن سلطته ليس لكونه نصاً ملتهباً، ولكن عن طريق بعض الثوابت السردية التي تكرسها الثقافة، والممارسات المتعددة، واستعمالاتها المتواترة، والتي تجعل القارئ أو المستمع منذ البداية في قبضة الحكاية وأسر القصة. (كان يا ماكان على الله والتكلان...) إنها البوابات العديدة للولوج إلى العالم السحري للسرد، وبلغة علم السرد تسمى "عتبة النص القصصي، وتسمى أيضا بلغة التحليل الشكلي الثوابت السردية التي نجدها تتكرر في بداية كل حكاية، وتؤطر سلطتها، وتميز ما بينها وبين الخبر الذي يفيد الإعلام والإخبار"(٨). ويعد تسلسل الحدث ونموه في الحكاية الشعبية مهماً، حتى تكون للحكاية" بداية أو موقف تتبلور فيه العوامل التي يترتب عليها نمو الحدث بشكل معين، ثم وسط ينمو بالضرورة من تلك البداية وتتشابك فيه عناصر الموقف، ونهاية يتحقق بها اكتمال الحدث"(٩). ويتجسد الحدث بين البداية والنهاية ويتكون من مجموعة أحداث صغيرة متسلسلة من المغامرات تتحكم فيها الصدف والخوارق والتي تنضوي تحت إطار الخرافات والأساطير والمعتقدات الشعبية. وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد الحكاية الشعبية بوصفها مساراً سردياً، واحدةً من أولى المحاولات التعبيرية عن النزعة البشرية لأنها تحكي عن حادثة أو أمر ما له مغزى، فضلاً عن حرصها على الإقناع بواقعية الحدث، كونها تمثل العمق الواقعي في تصويرها للشخوص وهذا يعني أن مدلول الحكاية يحمل في أعطافه أصولاً تمثيلية؛ لأنها تجسد حدثاً ما. من هذا المنطلق يتأسس البحث لدراسة بناء الحدث، وبناء الشخصية في الحكاية الشعبية الموصلية، بوصفهما من التقنيات السردية المؤسسة للحكي.

المبحث الأول: بناء الحدث في الحكاية الشعبية

تعتمد الحكاية الشعبية على الزمان والمكان المفتوحين، فقلما نجد حكاية انحصر فيها زمان الحدث بيوم أو أسبوع أو شهر أو عام، فغالباً ما ينفتح الزمان إلى نهاية العمر. ويرسخ امتداد الزمن

النهاية السردية التي تنتهي بها الكثير من الحكايات: (وعاشوا براحة ونعيم، وطيب عيش السامعين)، أو: (كنا عدكم وجينا ولو بيتنا قريب جبنالكم حفنة حمص وحفنة زبيب). وهذا يشير إلى فتح الفضاء الزماني، فمن عاش بلذة ونعيم فهو ما يزال يعيش في ذهن المتلقي مالم تأت عبارة قفل زمن الحدث.

والزمان فضلاً عن أنه ممتد طولاً، فهو مبهم، وغائم، وغير محدود (فهو على الأغلب قديم الزمان، وسالف العصر والأوان..) وربما وردت في الحكاية إشارة إلى تحديد الزمان من خلال اسم الشخصية المرسومة؛ كاسم أحد الخلفاء الذي يستدل منه على العصر الذي عاشت فيه الشخصية، وبالتالي فهو فضاء الحكاية الزماني.وربما تحدد الفضاء الزماني من خلال الفضاء المكاني، فبغداد العاصمة العباسية مثلاً هي فضاء زماني ومكاني معاً والفضاء الزماني إذا ذكر في الحكاية فإنه يذكر في فاتحتها(كان في قديم الزمان) وربما أغفل الزمن نهائياً واكتفى بالفضاء المكاني: (كان في أحد البلاد ملك ــ كان في أحد القرى صياد). وفي هذه الافتتاحيات عبّر الفعل السردي (كان) عن الزمان القديم المبهم، دون أن يلفظ الزمن القديم صراحة. غير أن الحكاية الشعبية تلاعبت بالزمن تلاعباً شديداً، إذ نراها مرة تختصر الزمن اختصاراً مذهلاً لتعبّر بصيغة جمل سردية عن مرحلة عمرية كاملة. ونراها مرة تحبس الزمن في قمم ذاهبة بالمتلقي في رحلة فنتازية، حتى إذا صحا وجد نفسه في الموضع الذي وضعه فيه السارد بداية. ولكي نتبين لعبة السرد مع الزمن ينبغي أن نفصل بين زمنين مختلفين هما: زمن القص أو زمن الحكي، أي المدّة التي يستغرق فيها السارد في سرد وقائع الحكاية شفهياً أو قراءة[١٠]. وزمن الوقائع أي المدّة التي تستغرق فيها الوقائع نفسها على مستوى الواقع، فبين مولد بطل الحكاية وموته سنوات طويلة، وهذه السنوات هي مستوى الوقائع التي عاشها حقيقة. أما سرد وقائع حياته كلها منذ ولادته حتى موته فلا تستغرق إلا المدة التي يبدأ السارد قائلاً: (كان ياما كان....) إلى أن ينتهي إلى قوله(...كنا عدكم وجينا).

وحددت يمنى العيد العلاقة بين زمن القص وزمن الوقائع بأربع حركات هي:[١١]

١. **القفز: وفيه يكون زمن القص أقصر من زمن الوقائع، إذ يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات، فيكون زمن القص صفراً.**
٢. **الاستراحة: وهي عكس القفز، أي أن زمن القص فيها أطول من زمن الوقائع، وتتبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفاً. إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى القول أطول وتصبح الوقائع صفراً.**

٣. المشهد: وفيها يكون زمن القص مساوياً لزمن الوقائع ولا يكون ذلك إلا في الحوار، إذ زمن القص هو المدة التي يستغرق فيها الحوار، وهي بحد ذاتها زمن الوقائع.

٤. الإيجاز: وفيها زمن القص أقصر من زمن الوقائع، ولكنه – أي زمن القص– أطول من زمن القص في الحركة الأولى (القفز) إذ إن الراوي لا يتطرق إلى التفاصيل مكتفياً بذكر الوقائع بصيغتها الإجمالية لا التفصيلية. وبناء على ذلك التفصيل في تحديد العلاقة بين زمن القص وزمن الوقائع فإن الدارس للحكاية الشعبية يستطيع أن يرصد هذه الحركات جميعها ولكن ضمن منطق الحكاية نفسها.

ويقع قسم كبير من سردية النص الشعبي على كاهل القاص (الراوي) الذي يضع إستراتيجية للحكي بناء على خبرة تقليدية سابقة توارثها من خلال الاستماع والحكي، وهي تتألف من الخطوات الآتية:[١٢]

١. وضع الإطار العام للحكاية ثم زخرفتها بمجموعة من الكلمات، ويتضمن الإطار العام: التمهيد – الخاتمة – التدخلات الصيغية التي تتصل بموقف الحكي، وهي صيغ المواقف الأولية التي تنطلق منها أحداث الحكاية، والتي تعد أقل في عددها من أنماط الحكاية.

٢. استخدام العناصر التي أشار إليها طومسون في فهرسه.

٣. التدخل الفردي من قبل القاص الشعبي أو ما يسمى بالميتا /سرد يشكل جسرا صيغيا بين واقع مشهد الأداء (سياق الأداء الفعلي) وبين الخيال في الحكي.

٤. توظيف مجموعة من الصيغ البلاغية المنمطة بصورة معتادة في الوصف التركيبي للأبطال والمناوؤن للأبطال، ومشاهد الجمال، ومشاهد الرعب، وأماكن الذروة، وهي نقاط التحول في الحكاية ... الخ.

٥. يمثل التكرار لمقطوعات ومواقف بعينها عامل استمرارية، و أساسا في الوقت نفسه في تركيب الحكاية نفسها.

فكيف تتحقق هذه الاستراتيجية الحكائية الشفاهية لدى القاص الشعبي في الموصل؟

١ . القفز في الحكاية الشعبية:

تعبّر الحكاية عن طي الزمن بعبارات شائعة تتكرر في الكثير من الحكايات مثل: "ومرت الأيام وتلتها الشهور والسنون"، أو "ومرت الأيام فحملت الزوجة... وتتالت الشهور فوضعت ولداً". وربما عبروا عن طي الزمن بعبارة: "وابن الحكاية يكبر بسرعة".[١٣].

فابن الملك في حكاية (بدر البدور) سار يقطع الوديان والجبال والسهول بحثاً عنها، وهنا يبدأ طي الزمن ــ "وهام الولد على وجهه في البلاد، يبحث عن بدر البدور، وتقلبت به البلاد كما تقلبت به الأعمال، حتى بلغ قصر بدر البدور"(١٤).

ولنا أن نتصور هذه المدة التي أمضاها الولد في البحث عن بدر البدور، إنها على مستوى الوقائع تتجاوز العقد من السنين" تقلبت به البلاد كما تقلبت به الأعمال "أي أنه أصبح شاباً يعمل. بينما استغرقت على مستوى القص جملتين لا ثالث لهما.

وينبغي الإشارة إلى أن القفز هو السائد في الحكاية الشعبية، وهو الغالب الأعم، والسبب واضح ومرتبط ارتباطاً وثيقاً بمنهجية الزمن في الحكاية؛ فهو مفتوح وممتد، ولا تستطيع الحكاية أن تغطي بالسرد زمن الوقائع الذي يمتد غالباً إلى نهاية العمر، وهو زمن الرواية بالمفهوم النقدي للقص الفني. لذا تلجأ الحكاية إلى طي الزمن وتجاوزه، والقفز فوق الأيام والشهور والسنين بالعبارات الآنفة الذكر.

والحكاية المروية باللغة المحكية تختصر الزمن بعبارات مختلفة، فهي لا تلجأ صراحة إلى بتر الزمن، لكنها تغطي المسافة المفقودة من زمن الوقائع بالتعليق والتعليل كما في المقطع التالي: " وبعد شهرين حملت الملكة فعم الفرح أرجاء المملكة، وبعد تسعة أشهر ولدت الملكة ولداً جميلاً سمته محمد. أقام الملك الأفراح وعزم أهالي البلدة والمرأة العجوز. كبر محمد وأصبح عمره خمس سنوات، ونسيت الملكة نذرها .... مر محمد مع صديقه وكان عمره أكثر من خمسة عشر سنة فرأى العجوز وهي تملأ الجرة، فقال له صديقه هل تستطيع إصابة هذه الجرة بالمصيادة؟ فقال محمد نعم أستطيع ذلك، ورمى محمد الجرة بحصاة فكسرها، فرفعت العجوز رأسها وانهمرت دموعها ودعت على محمد قائلة: الله يرميك بحب بدر البدور."(١٥)

المبحث الثاني : تقنية بناء الشخصية

تعد الشخصية في النص الحكائي الشعبي من أهم المرتكزات التي تقدم من خلالها الحكاية الشعبية، وإن كانت الحكاية تركز بالأساس على الشخصية الفاعلة في النص، وتعطيه الدور الأبرز في خط سير الأحداث، ويكون محور الحركة الأفقية والرأسية في الحكاية منه تشع الحياة في أوصال النص وتغذيه بالقوة، والنماء، والتطور، وتعقد هذه الإشعاعات روابط متينة مع المتلقي، والحكاية الشعبية تقدم شخصيات مساندة للبطل الشخصية خلال فترة متخيلة من الزمن.

وتتكون الشخصية عادة، حين يبنى النص، على أساس وجوب وجود الفاعل.. والفاعل – كقاعدة – هو من يقوم بالفعل، يرسم حدود الحركة الانتقالية زمنياً ومكانياً بما يؤدي إلى حدوث، تغير، لحالة ما، بصفة تجريدية أو معنوية أو مادية، يتولد عنها حدث ينقل الحالة من السلوك إلى الحركة أو بالعكس. وهذا الفهم القواعدي هو أول مرحلة من مراحل بناء الشخصية، وهذا البناء الذي سيتقرر بموجبه أكثر الأفعال والفواعل تأثيراً في تكوّن الحدث السردي، وبالتالي، وباستمرار حركية مثيلات الفواعل، تتقرر هيئة وفعل الشخصية المحورية والبطل الذي يؤدي وظيفة الفعل والفاعل – بفهم بروب – وإذا كانت الشخصية تختصر أحياناً بالبطل فلأن البطل هو الذي يُنَظِّمُ من خلاله القص هيكلاً وسرداً وتأويلاً، ولكن تصاغر الشخصيات لا يبرر إهمالها نقدياً وإهمالها هو قصور في فهم الدوافع والعوامل الفنية والفكرية والنفسية التي تشكل ظاهرة الشخصية. فهمنا إذاً لماهّية تكوّن الشخصيات يقتضي القول إنها جميعاً بنى في وحدات عناصر القص لها دورها الأدائي المحدد سلفاً.[١٦] وبما أن الحكايات كثيرة ومتعددة فإننا سوف نقوم بنمذجة هذه الحكايات، أي نعتمد على نماذج معينة في التحليل ، فالحكايات برمتها تخضع لمنطق سردي موحد على الرغم من اختلاف مساراتها الشكلية.

نص الحكاية : (حكاية الرجل الذي لا يعرف معنى الخوف)[١٧]

يحكى انه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان رجل اسمه (شجاع) كان هذا الرجل يرى أن بعض الناس قد يستولي عليهم الخوف لأسباب تافهة بسيطة وكان يؤلمه أن يراهم على هذه الحال ويتعجب منهم فيقول لنفسه :

– ما هو الخوف ليت شعري ، ومن أي شيء يخاف البشر ؟

وفي أحد الأيام عزم (شجاع) على أمر في نفسه ، قال :

– سأسير وأسير إلى أن أرى شيئا يبث الخوف في نفسي .

وسار حتى وصل إلى مدينة كبيرة مزدحمة بالسكان فدخلها وأراد أن يجد له غرفة في خان يقضي بها ليلته فلم يجد ، وبحث في جميع الفنادق والنزل عبثا . مكث (شجاع) يوما كاملا بهذا العمل حتى وصل إلى أحدهم فدلّه على منزل كبير يقوم في وسط المدينة وأشار عليه أن يقصده لعله يجد مكانا فيه ، فقصده شجاع حتى إذا اقترب منه وجده منزلا واسعا تحيط به حدائق غناء فدخله وتوجه إلى صاحبه وسأله عن غرفة خاليه له فقال له صاحب الدار :

– مع الأسف ، جميع الغرف مشغولة ، لكن لدينا غرفة مهجورة ، لا يقبل أن يسكنها أحد .

فسأله (شجاع) عن السبب فقال له :

– لأنها مسكونة بالجن وان كل إنسان ينام فيها يصبح جثة هامدة . ولهذا السبب فان الحكومة قد أصدرت الأمر بعدم إيجارها إلى أحد .

فاستغرب (شجاع) من هذه الأنباء وسأله :

– لكن لماذا يموت الناس إذا دخلوا الغرفة ؟ وان كانت مسكونة بالجان ؟ أرجو ان تؤجرها لي لأعرف السبب بنفسي .

فأصاب الهلع صاحب الدار وقال له :

– لا استطيع أبدا أن أؤجرها لك لأن الحكومة أخذت مني عهدا وميثاقا مكتوبا موقعا عليه بتوقيعي ، فإذا أجرتها لك كنت مسؤولاً أمام الحكومة عن حياتك .

قال له شجاع :

– أنا أكتب لك تعهدا خطيا بقبولي (البيتوتة) في هذه الغرفة بكامل حريتي ورضاي وأشهد على ذلك أناسا عدولا .

قال هذا وكتب تعهدا بخطه ووقعه من شهود عدول وأعطاه لصاحب الدار وأخذ منه مفتاح الغرفة . وتوجه إليها وفتحها وأدخل فيها متاعه ثم أغلقها على نفسه . بعد ان اشترى من السوق ثلاث شموع وركزها في محلات متباعدة من الغرفة . ورقد على سريره وأخذ يراقب ما يجري على ضوء الشمعة الأولى ، وذابت الشمعة ولم يحدث شيء . وأوقد الثانية فذابت ولم يحصل شيء ، فأنار الثالثة وعند منتصف الليل سمع ثلاث طرقات على باب الغرفة ، فلم يهتم بالأمر . وبعد مضي خمس دقائق شاهد (شجاع) جثة بشرية مقطوعة الرأس تخرج من أرضية الغرفة وتنتصب على قدميها في وسط الغرفة وبعد مدة وجيزة إذا برأس بشري يخرج من وسط الغرفة ويرتفع فوق الجثة ويركب فوق الرقبة . فدهش شجاع لهذا المنظر المخيف ولكن شجاعته لم تزايله و [لا برجة] وخاطب الجثة بقوله :

- أيتها الجثة من أنت ؟ ومن أين أتيت ؟ وماذا تريدين ؟

فأجابت الجثة بالعبارة الآتية :

– جئت إليك يا شجاع طالبة منك الثأر لي من دمي المظلوم ، لقد قتلت ظلما وعدوانا .

فزاد عجب (شجاع) وعاد يسأل الجثة :

– وكيف أثأر لك ؟ وأظهر قاتلك ، ومن قتلك ، ومن أنت ؟

فقالت له الجثة :

– أنا صاحب هذا المنزل الأصلي ، وصاحبه الحالي ، كان خادما عندي وقد عشقته زوجتي المكسوحة، فتآمرا معا على قتلي وإزالتي من الطريق فقتلاني بينما كنت نائما في الغرفة ودفنا جثتي هذه في حديقة المنزل وكان لدي كلب يقوم بحراستي وقد ربيته منذ صغره، فكان يأتي إلى قبري فيعوي ويبكي ويبحث الأرض بقدمه كأنه يريد نبش القبر ، فخشى القاتلان مغبة ذلك وأعطياه إلى الحارس الخارجي ومنعاه من الدخول واني أريدك أن تثأر من قاتلي .

فوعده صاحبنا (شجاع) ببذل جهده لتسليم قاتليه إلى يد العدالة لينالا عقابهما . واختفت الجثة عن الأنظار في الحال .

لم ينم شجاع الليل بطوله وبقي يفكر في هذه الحادثة الغريبة حتى طلوع الفجر ولم يجد في باقي ليلته أي مزعج أو مكدر . وعرف السبب الذي كان يجعل كل من يسكن هذه الغرفة يموت من الخوف .

فتح (شجاع) باب الغرفة صباحا وخرج منها وكان الناس قد تجمهروا ظانين أنهم سيسحبون جثة جديدة إلى الخارج ، وإذا به يخرج كما دخل وكأن لم يحصل أي شيء ، وسأل عن سبب تجمهر الناس فقيل له :

– جاءوا للنظر إلى جثتك . وها هم يرونك صحيح الجسم معافى فلا يكادون يصدقون أعينهم.

ولكن الجمع بعد اقتناعه بحدوث المعجزة تفرق وذهب كل واحد منهم إلى عمله .

أما صاحب النزل ، فبعد أن اطمأن على سلامة نزيله ، استخفه الفرح لزوال اللعنة عن الغرفة ولا عجب فقد كانت خير غرفة وكانت تدرّ ربحا طيّبا ولكن منذ قتل سيده أصبحت لا يستفيد منها .

وأخذ شجاع يفكر مليّا بقضية الجثة ، وبعد تقليب الرأي ، أقنع نفسه بأن ما شاهده لم يكن إلا أضغاث أحلام . وعلى هذا الأساس نام ليلته الثانية في الغرفة نفسها ، وعند منتصف الليل وفي نفس الوقت الذي خرجت الجثة في الليلة الأولى ظهرت له وأخذت تصرخ به :

– إن لم تثأر لي فسأنتقم منك .

وعند الصباح الباكر ، لم يطل التردد (بشجاع) وقصد والي المدينة وقص عليه حكاية الجثة من أولها إلى آخرها ، فلم يصدق الوالي ذلك ، وبعد مناقشة وكلام طويل ، رضي أن يوفد معه

صاحب شرطته لينام معه في الغرفة جنبا إلى جنب ، فذهبا معا واستلقى كل واحد منهما على سرير ، وفي الوقت المرسوم خرجت الجثة وتكرر نفس الكلام . فانتاب صاحب الشرطة ذعر لا يوصف وبالكاد استطاع ان يقضي الليلة ساهرا مع (شجاع) الذي أخذ يقوي قلبه ويشجعه ، وعندما طلع الفجر قام كلاهما وقصدا الوالي وحكيا له القصة . فأمر الوالي بإجراء التحقيقات ونبش القبر الذي يعتقد أن الجثة دفنت فيه . فجيء بالكلب وأطلق فسار حتى وصل إلى مكان الجثة فوقف وأخذ يبكي وينبش الأرض برجليه ، فأمر صاحب الشرطة بالحفر فحفر العمال وأخرجوا الجثة وقد أصبحت عظاما وعرف صاحبها من ثيابه وفي الحال قبض على الزوجة وعلى الخادم السابق وجرت التحقيقات معهما وعذبا فأقرا بجريمتهما فعوقبا بالخازوق .

أما شجاع فقد قفل راجعا إلى مسقط رأسه ، ولسان حاله يقول :

- الآن عرفت نفسي معنى الخوف .

ابتداء نقوم بتحديد المقاطع السردية التي اشتملت عليها هذه الحكاية ، فتحديد هذه المقاطع سوف يوفر لنا فرصة ضبط المسارات السردية في كل مقطوعة حكائية ، فالحكاية تحتوي على ثلاثة مقاطع ، الأول يبدأ من (يحكى أنه ..... كتابة التعهد الخطي لصاحب الدار) والمقطوعة الثانية تبدأ من دخول الرجل الشجاع إلى الغرفة (وتوجه إليها وفتحها) إلى طلب الثأر الذي طلبته الجثة من الرجل الشجاع (إن لم تثأر لي فسأنتقم منك) أما المقطوعة الثالثة والأخيرة فتبدأ من خروج الرجل الشجاع من الغرفة (وعند الصباح الباكر لم يطل التردد بـ (شجاع) وقصد إلى المدينة) وتنتهي بمعرفة الرجل (شجاع) لمعنى الخوف .

فالملاحظ أن المرحلة الأولى تمثل البداية أو مرحلة الاستكشاف الأولي للوصول إلى الرغبة أو بمعنى آخر للتعرف عليها ، فالرجل (شجاع) يمثل (الفاعل) الذي يروم تحصيل المعرفة عبر السؤال الآتي : (لماذا يخاف الآخرون في حين انه لا يخاف) ويمكن عدّ الآخرين (مؤتي) مما دفع شجاع إلى استكشاف معنى الخوف . وكذلك يمكن عدّ (الفاعل) الرجل (شجاع) المستفيد الأول من تحصيل هذه الرغبة التي يمكن عدّها موضوعا ذاتيا لكونها تمثل وصفا للكيان على الحالة ، وليست تشخيصا لفعل متصل بالذات ، وتبدأ هذه المرحلة بدخول المدينة التي تمثل ساحة العرض الأولي لمكان تحصيل الرغبة ، أما وسائل تحصيل هذه الرغبة فهي البحث والسؤال عن شيء طبيعي ، وسنجد أن هذا الشيء الطبيعي في إطار المرحلة السردية الثانية يكون هو المؤشر السردي لتحصيل الموضوع عبر الدخول في تجربة الخوف ومعايشة الألم ، ذلك أن قبول (الفاعل) وإلحاحه الشديد على دخول هذه التجربة يؤكد شدة وقع الهواجس في نفسه ، ونجده يتجاوز (المعارض) الذي يواجهه عندما أراد تأجير (الغرفة المتوحشة) ، أما (المعارض) أو العائق فهو (الحكومة) المتمثلة بصاحب الشرطة الذي

أخذ تعهدا على صاحب الدار بعدم تأجيرها لأحد خشية أن يصاب بأذى ، وقد تأكد هذا الأذى عبر التكرار، إذ أن كل من دخل الغرفة أُخرجَ منها جثة هامدة ، فهناك روح تسكن الغرفة أو لنقل بعبارة أخرى (المساعد) الذي سوف يعجل في عملية انجاز معرفة (الفاعل) بمعنى الخوف.

عند هذا الحد تنتهي الموسوعة السردية الأولى لتبدأ المرحلة الثانية المتمثلة بالمواجهة بين (الفاعل) والجثة المتجسدة روحا ، وستكون الشمعات الثلاث التي أحضرها (الفاعل) معه (مساعدا) أيضاً لاستكشاف ما في داخل الغرفة من مخاطر ، وفي إطار هذه المقطوعة أيضاً تحصل عملية المواجهة ، لكنها ليست عنيفة كما كان يحصل مع الآخرين ، وفيها أيضاً تتحول الجثة التي كانت (مساعدا) في المقطوعة الأولى إلى (مؤتي) ينشأ بينه وبين (الفاعل) (الرجل شجاع) عقد إجباري، وهنا تنشطر الرغبة إلى شطرين ، فتكون رغبة للفاعل في تحصيل معنى الخوف، ورغبة (للمؤتي) متمثلة بتحصيل غرضه الانتقامي من زوجته وعشيقها اللذين قتلاه واستوليا على ميراثه ، وتنتهي هذه المقطوعة بنفاذ هذا العقد بعد أن تأكد (الفاعل) بأنه لن يصاب بأذى ، وان ما يحصل في الداخل وهو الذي يعد بمثابة اللغز أو السر يجب أن يكشف ، كي يتعرف الملأ عما يجري في داخله ، ولكي ينال المذنبان عقابهما ، قد تمثلت تجربة المعايشة مع الرعب بخروج (الفاعل) بثمرتين ، الأولى : خروجه من الغرفة واكتشاف الناس أنه لم يصب بأذى، والثانية: اطمئنان صاحب الدار أو النزل بزوال اللعنة عن الغرفة التي كانت تدرّ ربحا عليه. وفي المقطوعة الثالثة المتمثلة بخروج (الفاعل) من الغرفة قاصدا المدينة، إذ قص حكايته على الوالي الذي كان يمثل في المقطوعة الأولى (معارضا) أصبح الآن يمثل دور (المساعد) وبخاصة بعد أن أنفذ صاحب شرطته مع الفاعل كي يستكشف صحة مقولته ، ولما تأكد الوالي من صحة قوله أعطى أمرا بالتحقيق الذي تم عبره استكشاف الحقائق من خلال الوسيلة المساعدة التي تركها (المؤتي) الجثة ، وهو (الكلب) الذي مثّل هو الآخر دور (المساعد) ، وانتهى التحقيق بمكسبين يعودان على المستفيد أو (المؤتى إليه) بالنفع المعنوي ، والمؤتى إليه هنا هو (الفاعل) وصاحب الدار الأصلي والمتمثل بـ (الجثة) ، الأول هو تحصيله لرغبته عبر تأكيده (الآن عرفت معنى الخوف) والثاني خاص بصاحب الدار عندما انتقم من الجناة .

أما وقد تم تشخيص البنية العاملية ، ننتقل بعد ذلك لنبين علاقتي (الاتصال/ الانفصال) بين الوحدات السردية، ففي إطار المقطوعة السردية الأولى يكون (الفاعل) في علاقة انفصال مع الآخرين، من حيث انه مفتقر إلى معنى الخوف ، في حين أنهم يمتلكونه ، وبمعنى آخر انه في علاقة (انفصال) مع موضوعه ومع الآخرين ، في حين أنهم في علاقة (انفصال) عن الفاعل، و(اتصال) مع الموضوع وهذا يؤشر علاقة أخرى تقوم بين (الفاعل) وموضوعه ، وبين الآخرين وموضوعهم، ألا وهي (علاقة التعاكس) ، وفي إطار المقطوعة السردية الثانية والثالثة يكون الفاعل في علاقة اتصال مع موضوعه ، أما بخصوص المؤتى (الجثة) الذي كان متصلا بموضوعه قبل موته ، ثم انفصل عنه

بعد قتله ، وبعد ذلك يعاود الاتصال بموضوعه في المقطوعة الثالثة بعد أن أنفذ الفاعل العقد المبـــرم بينه وبين (المؤتي).

أما بخصوص الجناة المنفصلين عن موضوعهما قبل ارتكاب الجريمة، والمتصلين بعد ارتكاب الجريمة، والمنفصلين عنه بعد أن نالا عقابهما، فهما من هذه الجهة يتوازيان سرديا مع (المؤتي) من جهة المنطق السردي، ولكنهما يتقاطعان من جهة العلاقة في إطارها النهائي.

ونستطيع أن نصنف هذا الخطاب الحكائي إلى صنفين ، الأول صنف الخطاب الخاص بالفاعـــل الذي يبتغي معرفة معنى الخوف ، والثاني صنف الخطاب الخاص بالفاعل والمؤتي ، إذ انه لولا هـــذا الصنف الثاني لما تم تحصيل الموضوع لكلا العاملين ، فالقصة الثانية التي رواها (المـــؤتي) تـــشكل حافزا سرديا لمسألتين ، الأولى استكمال عملية التسلسل الحكائي لمجمل الوحدات السردية ، والثانية تحصيل الرغبة.

الخاتمة:

- **يتجسد الحدث بين البداية والنهاية ويتكون من مجموعة أحداث صغيرة متسلسلة من المغامرات تتحكم فيها الصدف والخوارق والتي تنضوي تحت إطار الخرافات والأساطير والمعتقدات الشعبية.**
- **تتميز الحكاية الشعبية الموصلية بالبساطة، حيث يسعى الراوي فيها الى الهدف دون غموض. ومن دون انتظار لنضج الحدث أو تكامله أو تجمع الدوافع والعلل لحدوثه، معتمدة على الصدف والمفاجآت والأفعال التي يتحكم فيها ما وراء الطبيعة من قدر أو سحر أو معجزة، وهذه البساطة التي تتسم بها الحكاية الشعبية في الموصل جاءت متأثرة من البيئة التي نشأت الحكاية في جنباتها.**
- **تعمد الحكاية الشعبية في الموصل الى التوقيف الزماني للحدث، لأنه يتعلق بظرف معين، فإذا لم يحدث ذلك الظرف كان من المستحيل وقوع الحدث، كما وتعتمد الحكاية في إتمام الحدث على ظروف مستقبلية قد تكون فوق مستوى البشر.**

هوامش البحث:

(١) **أحمد زياد محبك: حكايات شعبية – من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- ١٩٩٩، ص ١٦ .**

(٢) **معجب العدواني: الحكاية الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية/ www.m-adwani.mcom**

(٣) **بول زمتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، ١٩٩٩، ص ٩٨.**

(٤) هالة كمال : قالت الراوية، حكايات من وجهة نظر المرأة من وحي نصوص شعبية عربية، ملتقى المرأة والذاكرة، ط١، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٦٧ .

(٥) سبق للدكتور أحمد زياد محبك ، أن عالج تعدد الأحداث في الحكاية الشعبية وتعالقاتها في كتابه (من التراث الشعبي) ، وفق علاقة السبب والنتيجة في دراسته التحليلية (فانتازيا السحر والخيال في الحكاية الشعبية) ، ٧٥.

(٦) فوزات رزق: في قديم الزمان(دراسة في بنية الحكاية الشعبية) دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦، ١٣٦ .

(٧) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٢٢ .

(٨) سيد ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ع١٧٤، ٢٠٠٨، ص ٣٤ .

(٩) والتر آونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت، عالم المعرفة، ع ١٨٢، فبراير ١٩٩٤، ص ٩٧ ــ ١٠٩

(١٠) محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، الكويت، منشورات ذات السلاسل، مج١، ١٩٩٥ ص ٤٤

(١١) يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،١٩٨٦، ص ٨٨ .

(١٢) شوقي عبد الحكيم: الحكاية الشعبية العربية ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٥.

(١٣) أزهر العبيدي: الحكايات الشعبية الموصلية، مطابع ابن الأثير/ جامعة الموصل/٢٠١١،ج١/ ص ١٧.

(١٤) م . ن/١٧

(١٥) م. ن/ ١٨

(١٦) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر- أحمد عبد الرحيم نصر،النادي الأدبي الثقافي بجدة- السعودية، ط١/ ١٩٨٩، ص٤٨-٥٧ .

(١٧) أزهر العبيدي: مصدر سابق/ ص١٦٨-١٧٢ .