وزارة الشؤون الثقافية
المندوبية الجهوية بسوسة
جامعة سوسة

المكتبة الجهوية
جمعية إحياء المكتبة والكتاب بسوسة

مهرجان الفداوي بسوسة – الدورة 17

ندوة
"الحكاية وفنون الأداء"

سوسة : 11-14 ماي

2017

إعداد

د. حافظ الجديدي د. حميد بالحبيب د. إبراهيم المقدود

Association des amis du livre de Sousse (AALS)
جمعية أحباء الكتاب بسوسة

ندوة "الحكاية وفنون الأداء"

مهرجان الفداوي بسوسة – الدورة 17

ISBN 978-9938-78-518-0
9 789938 785180

"تكريماً لذكرى الدكتور عبد الرحمن أيوب (25 ديسمبر سنة 1948- 12 أوت 2021)"

تكريما لذكرى للمبدع المؤرخ الفذ وأستاذ الملاحم والثقافة الشفاهية عبد الرحمن أيوب، أردنا تكريم ذكراه بهذا الإصدار كما وعدناه، ونشكر جمعية أحباء الكتاب على الدعم الذي قدمته والأستاذة حياة الأزرق على المساهمة الفعالة في أن يرى هذا الإصدار النور وفاء للراحل عبد الرحمن أيوب، أن هذا العمل يأتي في نهاية حمل طويل وصعب أدى أخيرا إلى هذا النشر وإلى تثمين الإنتاج الشعبي المهمل أخيرا، كمحررين، اخترنا ترك المقدمة التي كان عبد الرحمن يريدها.

د. حافظ الجديدي د. حميد بالحبيب د. إبراهيم المقدود

وزارة الشؤون الثقافية

المندوبية الجهوية بسوسة

المكتبة الجهوية جامعة سوسه جمعية إحياء المكتبة والكتاب بسوسة

مهرجان الفداوي بسوسة – الدورة 17

ندوة "الحكاية وفنون الاداء"

سوسة : 11-14 ماي

2017

Association des amis du livre de Sousse (AALS)

جمعية أحباء الكتاب بسوسة

تمهيد

هذا الجزء الأول من مداخلات ندوة "الحكاية وفنون الأداء" في مهرجان الفداوي بسوسة – الدورة 17

سوسة: 11-14 ماي 2017، برعاية وزارة الشؤون الثقافية والمندوبية الجهوية بسوسة والمكتبة الجهوية وجامعة سوسه وجمعية إحياء المكتبة والكتاب بسوسة، تكريما للصديق الراحل عبد الرحمن أيوب الذي كان له الفضل في إحياء الندوة، مع الأستاذ حافظ الجديدي، وخير ما نستهل به تقديمه للمبادرة حيث يقول:

"تمثّل الخرافة (الحكاية الشعبية) إحدى أهمّ، وربّما أذكى، بنية ذهنيّة صاغها الإنسان، استمرّت أجيال الرواة تنقلها عبر القرون، ويتلقّاها الكهول والأطفال، على حدّ السواء، للإمتاع والمؤانسة، ومعينا للقيم وللعبر. وللخرافة، بالإضافة إلى أنّها مكوّن من مكونات الذاكرة الجمعيّة، وظائف متنوّعة تتعلّق بالمعارف وتقنيات حذقها وبمنظومات القيم والأخلاق التي تميّز بعض المجموعات الإنسانية بعضها عن بعض. ولها أيضا وظائف أخرى، فنيّة وبلاغيّة تستثمر التقنيات السمعيّة البصريّة ووسائطها، من مذياع، وسينما، وتلفزيون، والمستحدثة، الرقمية

والافتراضيّة. وإذ تمكّنت الخرافة من تطويع هذه الوسائط لحاجتها فلأنّها، كما قال ميشال هندنخت، "حلم يقظ يستنسخ نفسه باستمرار، ولأنّها حكاية قصيرة حبلى بالخلود".

وهذه القدرة التي تتّسم بها الخرافة (الحكاية الشعبية) على استنساخ نفسها في أشكال فنيّة مختلقة تدّل على أنّها تكتنف مقومات تجعلها لا تتراجع أمام الأشكال الإبداعية الأخرى. وقد يكون من المفيد سبر طبيعة هذه المقومات. ورغم الحضور المتميّز لـ "حامل الذاكرة الجمعيّة" الإفريقي، والنقّال الفارسي-الإيراني، والـقوّال الجزائري، والفداوي التونسي، والحكواتي اللبناني، والحلايقي المغربي، إلاّ أننا نعاين الاختفاء التدريجي لهؤلاء، وصعود كتاب السيناريوهات، وكتاب المسرح، وأهل الهزل والإضحاك، وأولئك الذين يعبّرون بأجسادهم كما يعبّر الحكواتي بكلماته.

ومنذ فلادمير بروب، حدّدت مختلف وظائف الخرافة (الحكاية الشعبية)، مهما كانت هويّتها، ومهما كانت الثقافة التي أبدعتها. غير أنّه من المفيد معرفة الآليات التي تمكّن الخرافة من التحوّل إلى أبنية إبداعية، سرديّة وغيرها، مثل المسرح الذي حوّل حكاية ديونيزوس إلى تراجيديا، أو السينما التي حوّلت الحكايات، والأساطير المؤسسة للتصرف الإنساني، إلى صور سرديّة. وكأن الأمر يتعلق بانتقال المنظومات التعبيرية إلى أشكال فنيّة تكتسب فيها الخرافات لغة جديدة، لغة الجسد، ولغة

أدوات العرض، ولغة العروض التشكيلية (الفنيّة). أمّا الفنون الرقمية فقد انطلقت في استعمالات مجدّدة للخرافة، وفتحت للتعبير عن العجيب مسالك لا تحصى، وتنشئ مجالات مكانيّة، وأزمنة، افتراضية مذهلة.

وبجمعه لنخبة من الباحثين في السرديّة بأصنافها، ومن نقاد الأدب، ومن المختصين في أساليب الأداء، ومن الفداويّة (الـقوّالين) والفنانين، يرنو لقاؤنا هذا إلى إقامة حوار يستشرف آفاقا جديدة في استقراء طبيعة الخرافة، ووظائفها المعرفيّة والاجتماعيّة والتعليميّة والفنيّة، بصفة عامة، وفي توظيفها في مجالات الفنون الركحيّة (مسرحية وأدائيّة واستعراضيّة)، وفي فنون الشاشة (السينما والفنون السمعية البصرية والفنون الافتراضية)، بصفة خاصّة.

يقترح منظمو اللقاء المحاور الكبرى التالية، مرحبين بما يبادر به المشاركون، بغية الإثراء والشموليّة:

- الحكاية والممارسات الفنية (المسرح، السينما، الفنون التشكيلية، الفنون السمعية البصرية،...).
- الحكاية ومضامينها (الاجتماعية، المعرفية، السياسية،...).
- حكاية الضحك.
- الحكاية على محكّ الرقمنة والافتراضية.
- الحكاية بين الشفاهي والمكتوب (وخاصة منها الموجهة للطفل

اليوم).

- الخرافة (الحكاية الشعبية) بين الاستمرارية والانقطاع وآلياتهما.
- الحكاية كآلية لتطوير المخيال الفردي وإنتاج العجيب والحلم.
- روّاد الحكاية الشعبية (نقلتها دار سوها) في البلاد العربيّة والمغاربيّة.

عبد الرحمن أيوب وحافظ الجديدي

Le conte est l'une des " structures mentales " les plus intelligentes que l'homme ait inventées. Il a su traverser les siècles, changer de transmetteurs et de supports et continuer auprès des enfants comme des adultes son œuvre de passeur. Invention à la fois ludique et didactique, on n'énumèrerait pas assez ses fonctions liées à la connaissance, aux techniques, à la mémoire collective, au système des valeurs. Nul doute aussi que de par ses fonctions, le conte est une forme d'expression artistique et rhétorique qui a su tirer profit des inventions techniques dans le secteur des medias (radio, TV, cinéma, etc.). Son secret en cela c'est qu'il est, comme le définit si bien Michel Hindenoch, " un rêve vivant qui a besoin de se réincarner sans cesse et qu'il est une histoire courte qui contient l'éternité ".

C'est justement cette tendance à la réincarnation à travers des formes artistiques qui fait la force de résistance du conte devant les autres créations de l'esprit qui mérite qu'en on fouille les strates

profondes. Du " griot " africain au " naqqal " iranien en passant par le " gaouel " algérien, le " fdaoui " tunisien, le " hakaouati " libanais ou le " hlayqui " marocain, force est de constater les éclipses relatives des conteurs au grand avantage du scénariste, de l'auteur dramatique, de l'humoriste ou du performeur qui use de son corps comme le conteur de son verbe.

On connait depuis Vladimir Propp les différentes fonctions du conte quelle que soit sa nationalité et la culture qui l'a fait naître. Mais il y a lieu d'interroger le processus de mutation du conte vers d'autres structures créatives comme le théâtre transformant le récit fabuleux de Dionysos en spectacle tragique ou le cinéma traduisant en images narratives des contes ou des légendes fondateurs du comportement humain. Il est même permis de parler de migration des signes, pour l'essentiel narratifs, vers des formes artistiques où le conte s'enrichit d'un autre langage, celui du corps et des objets dans les installations et performances

plastiques. Plus encore, l'art numérique propose une exploitation innovante du conte, ouvre des voies royales à l'expression du merveilleux et pousse la représentation de la spatialité et de la temporalité à des limites inouïes.

Le colloque auquel nous convions anthropologues, narratologues, conteurs et artistes de tous bords se voudrait un espace de débat des questions intrinsèques à la nature, au fonctionnement et à la portée ontologique, sociologique, didactique et esthétique du conte et plus particulièrement aux arts scéniques (théâtre, performances) et écraniques (cinéma et art vidéo).

De quelques axes (liste ouverte) :

1. Le conte et les performances artistiques (Théâtre, cinéma, arts plastiques, arts audiovisuels etc.)

2. Le conte et ses contenus (socioéconomique, intellectuel, politique etc.)
3. Le conte du rire
4. Le conte au défi du numérique et du virtuel
5. Le conte, entre oralité et écriture
6. Le conte, entre pérennité et rupture
7. Le conte, outil pour développer l'imaginaire individuel, le merveilleux et le rêve.
8. Les précurseurs, Arabes et Maghrébins, du conte (transmetteurs et chercheurs)

Colloque codirigé par : Abderrahman Ayuob et Hafedh Djedidi

استثمار جماليات القصص الشعبي في تشكيل "حكايات الديب رماح" لخيري عبد الجواد

أ. د. مصطفى يعلى*

هذه المقاربة الرامية إلى سبر أغوار ما في المجموعة القصصية (حكايات الديب رماح)[1]، للمرحوم خيري عبد الجواد، من تمثلات للمخيال الشعبي، سيتم التركيز فيها، بعد إيضاح مدى ولع الكاتب بهذا الخيال، على رصد ملامح الأداء الجمالي، الناسج لبلاغة معظم قصصها، إنْ على مستوى البناء وإنْ على مستوى تصريف المكونات السردية، بتقنيات الحكاية، مثل العنونة النوعية، وعتبة افتتاحية الحكايات التقليدية، والحكاية داخل الحكاية، وتقنية التناوب والتوازي، ومستوى العجائبي، والبناء المورفولوجي، إلخ... مما يعطي الانطباع بكون القصص الشعبي هنا يعيد إنتاج ذاته، لكن بالاشتغال داخل نمط إبداعي متولد عنه، هو القصة القصيرة.

لعل المخيال الشعبي، المستثمرة عوالمه وتقنياته، في أعمال أمثال

---

* أكاديمي وأديب مغربي، أستاذ جامعي، ومشرف العلاقات الداخلية في ديوان العرب.

(الديكاميرون) لجيوفاني بوكتشيو، و(حكايات كانتربوري) لجيفري تشوسر، و(دون كيخوطي دي لامنشا) لميغيل دي سيربانتس، وما خبرناه في (الخيميائي) لباولو كويلهو، و(ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و(عاشق الحي) ليوسف أبو رية، و(شيخ الرماية) لمحمد أنقار سابقا، وغيرها من الإبداعات السردية الأجنبية والعربية، فضلا عن نصوص من أجناس أدبية أخرى، قد استوحت ذلك المتخيل، وخاصة القصص الشعبي، لتؤكد مدى التواصل القائم بين الأدبين الشعبي والرسمي.

ويمنحنا الكاتب المصري، المرحوم خيري عبد الجواد، فرصة تأكيد حقيقة كون الوشائج بين الأدبين، أزخر مما يتصور، مما يجعلهما فئة جمالية مشتركة، بمثابة وجهين لصورة واحدة، عنوانها (أدب).

إن هذا الكاتب المبدع، يبدو مهووسا بالمخيال الشعبي، إلى درجة أنه فرض حضوره بكل ألوانه وتنويعاته، في معظم أعماله القصصية والروائية، بصورة لافتة. ولا عجب، فقد تملكته الثقافة الشعبية منذ طفولته، وخاصة ما تعلق منها بالقصص الشعبي. ففي المقدمة الموسومة (في البدء كانت الحكايات)، التي كتبها للسيرة الشعبية الأصلية "سيرة علي الزيبق"[2]، يتحمس لهذه الثقافة بغير قليل من المبالغة، إلى حد أنه لا يتصور الحياة دونها "لا أتصور الحياة دون حكايات، لا أتصورها دون أساطير وخرافات وقصص شعبية وكرامات أولياء وسير وملاحم"[3]. وقد قدم في هذا السياق، وصفا دقيقا لذلك الهوس. ففي طفولته، كانت

تغمر أحلامه ارتدادات ما ينصت إليه من حكايات والده ليلا، على الصورة العجائبية الموالية:

"وفي نومي كانت روحي تنطلق إلى تلك المدن الملونة لتصاحب هؤلاء الأبطال تغامر معهم وتطير معهم وتذهب إلى بلاد واق الواق، وتقف على جبال قاف، وتنطلق في صحبة الخضر، وذي القرنين فنعوم في بحر الظلمات وأشرب مع الخضر ماء الحياة، وأركب بساط علاء الدين السحري وأدعك المصباح فيخرج لي عفريت كأنه قلة من القلل أو قطعة فصلت من جبل، فأخاف أن يجلد بي الأرض فأرمي عليه كلمة السر فيموت من وقته وساعته.

منذ تلك اللحظة أصبحت مسكونا بكائنات الخرافة الشعبية، ومنذ تلك اللحظة أصابني ما يشبه التتيم لهذا العالم السحري، كان أبي يحكي لي، وكانت أمي تحكي لي، وحكى لي خالي سيرة الملك سيف بن ذي يزن"[4].

وعليه، فإضافة إلى هذه البواعث الذاتية، لاحتضان المخيال الشعبي، وتمثل الكثير من جمالياته، تواجهنا مجموعته القصصية (حكايات الديب رمّاح)، بعدد من الإشارات الملحوظة في عتباتها المصاحبة، التي تشي عن استنادها كما معظم أعماله، إلى ما حفظته الذاكرة الشعبية من موروث ثقافي شعبي في مصر، بقصدية وإلحاح واعيين.

الإشارة الأولى: تطل علينا من عتبة العنوان الاستباقي، لمجموعة "حكايات الديب رمّاح"، الذي يلفت النظر بتصدر مفردة (حكاية) الشعبية لصياغته. وكذا الحال بالنسبة لعنواني نصين من قصصها، هما (حكاية البنت "زقلط") و(حكاية المرأة التي ولدت تحت الجمل)، بله كثيرا من العناوين الهامشية بمعظم رواياته، وخاصة في روايتي (العاشق والمعشوق) و(مسالك الأحبة)، مما يرشّح للمتلقي أفق انتظاره أجناسيا ونوعيا.

إن عنوان مجموعة (حكايات الديب رمّاح)، مدعما بلوحة الغلاف الفطرية، الموحية بمعمارها الشعبي، وبما احتوته من صور الذئب والسحلية والنساء والولد والنوافذ والباب التقليدي؛ هو بمثابة عتبة تشي بما سيكون عليه شكل القصص، وتعني كون نصوصها هي مجرد حكايات، وتوحي بما ستتفتق به عوالمها، بدليل صيغة الإضافة. أي أنها ستحكي لنا أخبارا عن الديب رماح، والبنت زقلط، والمرأة التي ولدت تحت الجمل إلخ... مثلما تفعل الحكاية في منبتها الشعبي. فالملحوظ هنا أن لفظ حكايات المضاف إلى الديب رمّاح، يحيل جماليا على عالم الحكاية الخرافية، كما يتأكد أيضا من كثرة تصدر الحيوانات والحشرات والزواحف لعناوين قصص المجموعة (الديب، الجمل، القطة، الوطواط، النحلة، السحلية، الدود، الدفانة).

ومن الواضح أن هذا الصوغ المقصود لعنوان المجموعة، يستوحي

العناوين المهيمنة على متون القصص الشعبي حكايات عجيبة وخرافية. وهذه بعض النماذج المشابهة المأخوذة من أكثر من مصدر أدبي شعبي (حكاية الملك دارم وشهرزاد[5] حكاية ملكة الحيّات[6]، حكاية البرغوث[7] حكاية الفأر الذكي[8].

الإشارة الثانية: مثبتة في تذييل عتبة إهداء المجموعة القصصية، إلى أمه الراقدة في أمها الأرض، كاتبا: "أحكي لك عن زماننا يا أمي.."[9]. فهو من حيث نوعية مجموعته القصصية، يحدد لأمه شكل خطابه في (الحكي)، بينما يحصر موضوع حكيه في (زماننا).

الإشارة الثالثة: مضمنة فيما اعتبره المبدع مقدمة لمجموعته القصصية، بينما هو مجرد عتبة مركزة دالة على ما نذهب إليه، من استناد المجموعة إلى الموروث الشعبي. فقد اكتفى فيها بتسجيل إحدى الطرائف الجحوية الشعبية لا غير، تحت عنوان (مقدمة):

"هبت يوما ريح شديدة فأقبل الناس يدعون الله ويتلون، فصاح جحا: "يا قوم لا تعجّلوا بالتوبة إنما هي زوبعة وتسكن". جحا ذلك الزمان"[10].

الإشارة الرابعة: وتتمثل في تزكية عنوان (حكايات شعبية أم قصص حداثية)، الذي استقاه إدوار الخراط من قصص مجموعة (حكاية الديب رماح)، ليتصدر دراسته الضافية المثبتة في آخر المجموعة. وهو

عنوان ينمّ عن حيرة الناقد في تصنيف نصوص المجموعة، وإن كانت دراسته قد نزعت نحو اعتبار كل المجموعة القصصية شكلا تجريبيا من أشكال حداثة الكتابة القصصية، اعتمادا على لغتها، وأسلوب حكيها، ومضامينها. على أن لاختيار عنوان المجموعة حكاية أخرى، مؤكدة للنكهة الشعبية التي تسربلت بها هذه المجموعة القصصية، يرويها الكاتب ذاته باسمه الحقيقي (خيري عبد الجواد)، باعتباره أحد أبطال روايته (كيد النسا) وسارد أحداثها، إذ جاء فيها بتسجيل واقعي مباشر، وبما يشبه أسلوب السيرة الذاتية:

"وأنا كبرت وبدأت أكتب قصصا قصيرة نشرت معظمها في الصحف والمجلات، حتى تشكلت مجموعتي الاولى، وظللت أنا وأستاذي الكاتب الكبير إدوار الخراط في حيرة من اختيار الاسم، كنت قد عرضتها عليه على أمل أن تعجبه فيكتب لها مقدمة، وبعد أقل من أسبوعين فوجئت به يتصل بي ويزف إليّ خبر انتهائه من دراسة مطولة عن قصص المجموعة التي بلا عنوان حتى الآن؛ ولأن المجموعة يغلب عليها الحس الشعبي، فقد وضعنا عدة عناوين مستوحاة من هذا الجو منها على سبيل المثال، حكايات من زماننا. وأيضا حكاية الجمل والغزالة، لكنى اخترت أحد عناوين القصص وأضفت إليه كلمة حكايات ليصبح عنوان المجموعة هكذا: حكايات الديب رماح"[11].

الإشارة الخامسة، وردت عتبتها في الغلاف الأخير للمجموعة، على

شكل شهادة عليها، موقعة بقلم الروائي المرحوم جمال الغيطاني، هكذا:

"يمضي خيري عبد الجواد بخطى راسخة في اتجاه تحقيق تجربة فريدة، ذات خصوصية للقص، من خلال قدرة هائلة على استيعاب التراث الشفاهي للشعب المصري، بأمثاله، ونوادره، وحكاياته، وموروثه، وفنون الحكي فيه، ومن خلال اطلاع واسع، وفهم إنساني عميق للتراث العربي، ينفذ الكاتب إلى حقائق إنسانية خالدة ببساطة نادرة، وقدرة رائعة على إدراك أسرار الحياة والموت".

على أن ما هو لا فت في قصص هذه المجموعة، من حيث استنادها إلى الموروث الشعبي، كونها لا تنزل من فوق على هذا الموروث، من أجل استثماره في استراتيجية تعبيرية حداثوية فجة، بل إنها تنبثق من تربة المجموعات الاجتماعية الشعبية، الغارقة في طقوسيتها، بالقرى المصرية. لهذا تمارس على المتلقي نوعا من الاستيهام الأجناسي، فيستشعر كما لو كان الأمر متعلقا بالسيرة الذاتية للمبدع، وليس براوٍ للأحداث السردية، ولا بأبطال قصصيين صغار متحدثين بضمير المتكلم.

إن الكاتب ذاته قد كرس هذا الملمح، من خلال شهادته لندوة "المتخيل السردي عند خيري عبد الجواد"[12]، حيث ورد فيها بصدد حي "بولاق الدكرور" الشعبي، الذي نشأ فيه "عشت كل عمري وتشبعت بهذا الخليط من البشر بما يحمله من ثقافات شعبية مختلفة بعضها ينتمي للجنوب، والآخر ينتمي للشمال ودلتا النيل، وبينهما ثقافة العاصمة، لقد

رضعت من تلك الثقافة ـ العشوائية ـ وعبرت عنها في كل كتاباتي، كانت "حكايات الديب رماح " هي حجر الزاوية في كل ما سوف أكتبه بعد ذلك"[13]. أفلا يجوز لنا نتيجة هذا الملمح، إضافة إلى الإشارات السابقة، أن نسم هذه المجموعة القصصية بكونها (قصص سير ذاتية)، قياسا على مصطلح (الرواية السير ذاتية) المتداول؟

بلا ريب، إن الملاحظة الأخيرة، هي ما وقف وراء تسجيل إدوار الخراط بعض تحفظه في الموضوع، بقوله: "لعل الخطر الأول، والواضح، أن الاقتراب من هذا التراث قد يتخذ شكل الانتهاب، أو مجرد الاستعارة، أو حتى بهرج الترصيع، وليس هذا بالطبع، كأقل ما يقال، شأن الفن"[14].

كما نجد خيري عبد الجواد، بسبب ما لوحظ من ضغط الثقافة الشعبية على عوالم نصوصه القصصية، ومتونه الروائية، قد اقترب مما يشبه راوي الحكايات. وكأنه حين صار قصّاصا وروائيا حداثيا، قد حقق رغبة أبيه المحبطة في أن يصير راوي حكايات (صبيتا)، ينشد على الرباب وأمام جمهور، لكنه توفي من غير أن يحقق حلمه، كما أكد الكاتب في مستهل مقدمته لــ (سيرة علي الزيبق المصري) المشار إليها سالفا.

من هنا، ألفيناه يستند في تشكيل عوالم قصص المجموعة، إلى توظيف فسيفساء من الموروث الثقافي الشعبي، بحيث لا يفلت من متخيله أي مظهر مادي، أو طقس، أو عرف، أو مرددات، أو أمثال وأقوال مأثورة، أو علائق أبطاله وسط مجموعاته الاجتماعية الشعبية، وغيره مما يكون

النكهة الشعبية المخصوصة بمجتمعه الضيق؛ من غير أن يستدعيه ليؤثث به فضاءات نصوصه كلما دعت الحاجة، من أجل الاستزادة من استثماره جماليا، في رسم عوالم القرية المصرية بأحداثها اليومية، وفضاءاتها الزراعية، وتوتير مواقف شخوصها، بعلائقهم المتضامنة أو المتنافرة، مع التركيز على معاناتهم الوجدانية، وعلى مستوى حرمانهم المادي القاتم، المنتج للموت والفواجع ومصاحباتها المأساوية. بيد أن هذا لا يعني أن خيري عبد الجواد يعيد إنتاج الحكايات الشعبية، بل إنه إنما يتفاعل معها لينتج سرده الخاص، ويبني قصصا قصيرة من توقيعه، على غرار معظم من استلهموا الموروث الشعبي خاصة، والتراث عامة.

وللوقوف على بعض تجليات كل ذلك عن قرب، نقوم فيما يلي بالنمذجة لاشتغال أهم مؤثرات المخيال الشعبي، في بناء الإبداع القصصي لخيري عبد الجواد، وذلك من خلال مقاربة بعض نصوص مجموعته (حكايات الديب رمّاح).

عتبات الحكاية:

انطلاقا من الاقتناع بكون خطاب (العتبات)، باعتباره نصا موازيا، يعد سمة مساعدة على تعيين حقيقة النص المبدَع، وتمكين المتلقي من حيازة مفاتيح فهمه وتأويله؛ نجد مجموعة (حكايات الديب رماح) قد استندت في تشكلها، إلى توليد معظم نصوصها السردية، من عتبات القصص الشعبي، المتداولة بين الفئات الشعبية، بالمجتمعات المهمشة.

وبذلك تمكن خيري عبد الجواد من المزج بين الاستلهام والإبداع، مما وفر له إمكانية خلق نصوصه الحداثية المخصوصة.

فعلى طريقة الحكواتي، حين كان يتوجه بخطابه إلى المتحلقين حوله، إيذانا بالاستماع لحكاية شائقة مدهشة، كذلك رفع السارد الصوت في عتبة قصة (حكاية المرأة التي ولدت تحت الجمل)، قبل روايتها، حيت افتتحها بالقول:

"أول ما نبدى القول نصلي على النبي ونعيد

اسمعوا يا صحاب، والله على ما أقول شهيد"[15].

فهناك نزوع واضح إلى استعارة أسلوب البداية التقليدية للقصص الشعبي، إذ تم استعمال صيغة (اسمعوا يا صحاب) وليس (اقرأوا يا صحاب)، مع الاستناد إلى التأثير الديني، والإيهام بواقعية المروي. بحيث تحولت البطلة والحدث والموقف، إلى صورة شبيهة بما هو معهود في الحكاية العجيبة. ويذكرنا هذا الملمح بشبيه له في مفتتح قصة (القزم) من مجموعة (الحكايات الخرافية) لهيرمان هيسة، بدأت بعتبة استباقية لخصت كل ما هو آت في النص، بما يشبه رواية الحكواتي في الساحة العامة، رافعا صوته ليبلغ آذان كل المستمعين:

"في مساء أحد الأيام بدأ الراوي العجوز "سيكو" يروي القصة التالية على رصيف المرفأ:

حسنا أيتها السيدات والسادة، سأروي لكم قصة طويلة جدا عن سيدة جميلة، وقزم، وجرعة حب، عن الإخلاص والخيانة، والحب والموت، وعن كل ما هو في قلب جميع المغامرات والحكايات، سواء أكانت قديمة أم حديثة"[16].

وفي هذا السياق، حرص خيري عبد الجواد على تنويع عتبات قصصه، فهو يعمد من جهة أخرى إلى تقديم قصة (السحلية) بعتبة الإسناد التراثية، دون أن يغيب عنصر الإيهام بواقعية الحدث، هكذا: "حدثني أبي كثيرا عنها، وحدث جدي أبي، وحدثت جدتي أبي"[17]. كما يقدم حدث قصة (حكاية البنت زقلط) بعتبة شديدة الإغراء بسماعها بدلا من قراءتها ظاهريا، وبتأكيد مباشر لحقيقة وقوعها، حيث بدأت بصيغة: "لو سمعت الحكاية من البداية لصدقت ما أقول."[18]، وهي صيغة مناسبة للدخول إلى عالم القصة العجائبي المتشقق عنها، بالفقرة التالية "فإن العفريت لما طلع لي، وكان شكله شكل حمار، وقال لي دلني على الطريق. فعرفت أنه عفريت حمار وأنه كشف نفسه بنفسه"[19].

وبرغم أن خيري عبد الجواد، قد تعمد استعارة مثل هذه العتبات من المتخيل الشعبي، إلا أن الوظيفة الجمالية لتلك العتبات، لم تقتصر على التمهيد المغري بقراءة النص كما مر بنا، بل إنها قد تحولت في قصص المجموعة، من طبيعتها المتعالية الموازية، إلى مكون بنائي محايث لغيره من مكونات تشكلها، ومنصهر في نسيج القصص. من ذلك أن المشهد الثاني

في قصة (حكاية المرأة التي ولدت تحت الجمل!) قد انطلق بعد اللازمة الفاصلة، بهذه العتبة المتخللة: "يا سامعين القول صلوا على النبي:"[20]، على غرار ما كان يفعله الراوي الشعبي في الساحات العامة، حين كان يقطع روايته للحكاية في ذروة لحظات التشويق، إما لجمع بعض المال، أو لمضاعفة درجة التشويق، ثم يستأنف حكيه.

وبعد الافتتاح بإثبات الرقية في قصة (الحجاب)، وتشخيص شدة مرض البنت محسنة، ووصف حيرة أهلها، وقسم والدها باكيا بأن يتنازل عن كل ماله لمن يشفي ابنته، يتوقف الراوي عن متابعة سرد الحدث في تشويق متعمد، موهما بأن كل ما سبق كان مجرد تمهيد، أما البداية الحقيقية لتحرك الحدث، فتنطلق من:

"في البداية أقول، اسم الله عليك، وعلى السامعين:

بعد الصلاة على النبي الزين الذي ملس على الضرع الناشف فسال بين يديه."[21].

إن هذه العتبة، قد أدت هنا وظيفة مزدوجة، فمن جهة قد حققت حسن تخلص انسيابي، من عالم معيش إلى عالم عجائبي، جاءت بمثابة وسيط انتقالي يضفر الحدث الواقعي بالحدث المشابه في المخيال الشعبي العجائبي.

الحكاية داخل الحكاية:

النموذج المثالي في المجموعة، الناهض في بنيته على معمار الحكاية داخل الحكاية، هو قصة "الحجاب". فهي تتمفصل بنيويا، عبر تقنية الحكاية داخل الحكاية، بفاعلية أداة لاحمة بين متواليتي الحكاية الواقعية والحكاية العجيبة، متمثلة في (آلية التناوب)، مع اتكاء على بعض (الوحدات الوظيفية) المورفولوجية، التي اجترحها المُنظِّر الروسي فلاديمير بروب، لدى تقنينه للحكاية العجيبة روسيًّا وعالميا.

ويدعونا هذا الملمح البنيوي، للإشارة إلى أنه يصب في صلب تمثل قصة (الحجاب)، لصورة المعمار المشكل لبنية ألف ليلة وليلة، القائم على هذه التقنية أساسا، فقد جعلت من هذا الصرح القصصي الشعبي العالمي بناء متماسكا مدهشا، ساريته قصة شهرزاد مع شهريار، بينما مواد جدرانه وحجراته مكونة من حكايات متعددة، تتحرك عبرها أنواع من الأبطال والشخصيات. إذ أن بناء ألف ليلة وليلة كما هو معروف، قائم على القصة الإطارية الأساسية، والحكايات الفرعية، التي يتناسل بعضها عن بعض.

فعنوان القصة الاستباقي (الحجاب)، الدال على عالم السحر والرقى والفكر الخرافي، يدخلنا مباشرة منذ افتتاحيتها المنفصلة بلازمة فارقة، أو مرحلتها البدئية، وفق التحليل المورفولوجي، في عالم السحر والفكر الطقوسي الخرافي، الممهد لتطبيب محسنة بنت عزيزة ومحمدين،

بممارسات خرافية غيبية، حيث يتموضع مرضها في بؤرة استقطاب الموقف، وكل المكونات والوحدات الوظيفية.

إن مرض البنت محسنة، يعين مورفولجيا الوظيفة الأولى في القصة، نعني بها وظيفة (الإساءة)، وإن غابت الشخصية الشريرة، إذ هي هنا شخصية معنوية تجريدية، مما أسرع بحضور وحدة وظيفية مرتبطة بها عادة، هي وحدة (النقص)، المجسدة في الحاجة إلى النجدة "كانت تتأوه وتزعق بالصوت الحي: من ينجد العليل يا خلق الله، النار ـ يا خلق الله في جوفي لهيب، والجسم ما عاد يتحمل"[22]. وعلى عادة الحكاية العجيبة، تأتي ترتيبيا وحدة وظيفية موالية هي وحدة (الوساطة)، حين يقسم والد المريضة بطلاق الثلاثة "من يشف ابنتي يأخذ كل مالي"[23]، مما يذكرنا بعرض السلطان في الحكاية العجيبة، منح نصف مملكته لمن يعيد له ابنته، المختطفة من لدن قوة شريرة (غول أو عفريت أو ساحر.. إلخ).

وهنا تتوقف المتوالية الأولى من قصة (الحجاب) القصيرة، الموجهة كتابة للمتلقي، لتنطلق متوالية ثانية، لكن من طبيعة عالم الحكاية العجيبة، مسجلة حضور البداية الحقيقية للحدث المركزي بالقصة، افتتحها السارد على غرار راوي الحكايات للمستمعين تحديدا وليس للقراء، بواحدة من عتبات القصص الشعبي التقليدية، فضلا عما هي مشحونة به من حمولة تشويقية، تحقق حسن تخلص في اتجاه ضفر ما هو واقعي بما هو عجائبي:

"في البداية أقول، اسم الله عليك، وعلى السامعين:

بعد الصلاة على النبي الزين الذي ملس على الضرع الناشف فسال بين يديه."[24].

فكما في المتوالية الواقعية الأولى، يتكرر نفس الحدث في المتوالية الثانية (فرط الرمان تصاب بمرض لا علاج له، فيعلن الوزير استعداده لمنح من يشفي ابنته نصف فلوسه، ويتنازل له عن الوزارة، بل ويزوجه بابنته. لكنه يقتل من فشل ويعلق رأسه على رمح فوق تلال المدينة). كما أنها تُشيّد بنيويا على نفس الوحدات الوظيفية (مرحلة بدئية (الملك بهرمان زين الملوك الأعاجم، وزيره القوي شمس النهار، والد لبنت كالرمان حلاوة وطلاوة)، نقص (مرض البنت)، وساطة (إعلان الوزير خبر المرض وطلب معالجة ابنته)، مهمة صعبة (الإغراء بمعالجة البنت)، فشل في المهمة (عجز الشبان عن علاجها)، عقاب (قطع رؤوسهم باعتبارهم أبطالا مزيفين".

على أن هذه المتوالية الجديدة، قد عمدت إلى تغريب شخصياتها زمنيا، مثلما هي عادة الحكاية العجيبة (الملك بهرمان، الوزير شمس النهار، بنت الوزير فرط الرمان، شبان ذوو شعور سوداء مغامرون)، كما أنها مالت إلى نسج الموقف بلغة غير لغة المتوالية الأولى، نعني أسلوب الحكاية المحفوف بالسجع، والمرصع ببعض المجاز والتشبيه والأمثال، والمبلور في جمل طويلة مموسقة وذات نبر عال، تذكر بفعل الحكي لدى راوي الحكايات في الساحات العامة.

وتتوازى المتواليتان معا، إلى حد التماهي في معظم السمات، لولا تميز المتوالية الثانية عن الأولى بوحدتين وظيفيتين مضافتين، ودالتين على واقع استبدادي لا يرحم، ألا وهما وحدة (الفشل في إنجاز المهمة الصعبة) ووحدة (العقاب) المتلازمتين عادة ضمن بنية الحكاية العجيبة حصرا.

ثم تشتغل تقنية التناوب بالرجوع إلى المتوالية الأولى، لكن في حالة نامية. حيث اقتضت وحدة (الفعل المعاكس) الوظيفية، الاستنجاد بالشيخ حمبوسة (وحدة النجدة)، فجاء من آخر البلاد، ليضطلع بمصارعة مرض البنت من خلال معركته الطقوسية مع الجن (وحدة معركة):

"أقام الأيام والليالي يحوقل ويبسمل ويقرأ التعاويذ ويطلق البخور، أخذ يملس على جسد البنت محسنة بنت محمدين وعزيزة، يقرأ في كل جزء من الجسد تعويذة، أخرج دواة حمراء، وريشة خضراء وورقة صفراء، كتب عدة أحجبة طواها مثلثات، وضع أحدهم* تحت المخدة الثاني دسه في صدرها، الثالث أذابه في ماء بكر، وشربت منه عزيزة ومحمدين، ما تبقى رشت به عتبة الدار، الأماكن التي كانت تذهب إليها، قال: ابنتكم يا سادة قد انعرضت من الجن: ذبح بعض الطيور فوق رأسها واستحمت بالدماء الساخنة، خطت فوق البخور سبع مرات، نقشوا كفيها ومشطي قدميها بالحناء المخلطة بالقرد."[25].

وتنتهي المتتالية بالإيحاء بشفاء البنت محسنة، "مشى الشيخ حمبوسة

بعد أن وعد بالشفاء، وأن كل شيء كما كان يعود."[26]. مما كون وظيفيا وحدة (إنجاز المهمة الصعبة).

المرددات الشعبية:

يستند خيري عبد الجواد في الاستفادة من المخيال الشعبي، على استثمار عناصر ومكونات من السير الشعبية، وألف ليلة وليلة، وتقنيات الحكاية الشعبية. وفي هذا السياق انتشرت الأقوال المأثورة، والأمثال الشعبية، وأساليب القص الشعبي، بين تضاعيف قصص المجموعة، يبرز من بينها اللجوء إلى المرددات الشعبية، في أكثر من موقف ومشهد، في انسجام مع ما تمليه طقوس المناسبات سراء وضراء.

وبما أن معظم قصص (حكايات الديب رماح)، تدور في عالم الطفولة، ويضطلع ببطولتها أطفال من الجنسين، كان من المتوقع أن تتصدر مرددات الأطفال غيرها من مرددات ندب الموتى، ومرددات الدفن، ومرددات البحارة، ومرددات بكاء الذات، ومرددات الأفراح، الواردة في بعض نصوص المجموعة.

ففي قصة (السحلية) يطل علينا من مرددات الأطفال، التي تقال في حالة الحيرة، أمام التردد في الاختيار بين أمرين، هذا النموذج الموقّع بالاستناد على التكرارين الحرفي واللفظي:

"قلت: حادي بادي، سيدي محمد البغدادي، دي من دي، يا خير

الله، الأحسن دي"[27].

وبالنسبة لمرددات لعب الأطفال المحببة، تفتتح قصة (عن الدود والشرانق والموت)[28]، بمرددة تحكي في غير قليل من السخرية والإضحاك، ما يستقبل به الأطفال سقوط المطر:

"قال "محروس": يا مطره رخي رخي، على قرعة بنت أختي، بنت أختي قرعة قرعة أخدها الديب وطلع يجري..... قلت:

توت، توت. أكمل "محروس": لف بها حارة حارة بالطبلة والزمارة، يا مطرة رخى رخى"[29].

وعن مرددات المناسبات الحزينة، ترد بعض مرددات ندب الموتى، فتضاعف درجة شحن جو القصة بالحزن والأسى. فـ "هناك امرأة تغني وتلطم الخد اليمين، وتغني وتلطم الخد الشمال:

يا صغيرة يا أم البدل ألوان، عدمك خسارة يا شباب صغار"[30].

وهناك كذلك "المرأة التي كانت تغني:

أم الولاد مالت وعدلوها، ولادها زي الحمام جوها يا موت لا تاخد حبيبتنا خللي الحبيبة لاجل عازتنا"[31].

وللرجال أيضا مرددا تهم الخاصة بهم، عند تشييع الجنازة، مما يرفع من درجة مهابة الموت، ولوعة الفراق، والإحساس بالعبرة، ورسم الموقف الحزين، كما تسجل قصة (لما أتانا الموت)[32]:

"طالع واحنا وراه ننوح، قال عاودوا بخاطركم تروح..

طالع واحنا وراك بالعين، قال عاودوا رايحين ورايا فين.."[33].

وفي هذا الصدد، توسلت المجموعة القصصية كذلك بمرددات نوعية، تختص ببكاء الذات، وندب حظها في الحياة. ففي قصة (حكاية المرأة التي ولدت تحت الجمل!)[34]، يساعد هذا النوع من المرددات الشعبية الحزينة، على تجسيد مستوى معاناة بطلتها، وصبرها الأيوبي، بواسطة تصعيد أنّات الروح، في غمرة وضعها المأساوي، عبر مقطع مرهف وشجي، هو بمثابة تكثيف ما عانته بطلة القصة، من اقتلاع من قريتها، وهي ما تزال فتاة صغيرة ساذجة (قدر صدرها الذي لم يطلع بعد)[35]، بسبب الفقر الكافر، لتتزوج في المدينة رجلا كبيرا أرمل، ماتت زوجته، وتركت له ثمانية أفواه، اضطلعت هي بخدمتهم:

"ابكي يا عيني واجرحي خدك

كـداب من كـاده الزمان زيك

ابكي يا عيني واجرحي عينك

كداب من كاده الزمان غيرك".[36]

وحين ماتت وليدتها الجميلة، أصابها ما يشبه الهوس، فجعلت تردد وهي تبكي، وتئن وتشتكي، وتضرب صدرها في فورة الفاجعة:

"عيانة يا بنتي صعبانة عليا يا عيانة

وكل من شافتك طلعت زعلانة

عيانة هاتي إيديكي صعبانة عليا

عـيـانـة هـاتـي إيـديـكـي

قلبي وقع جنبي وأنا باطل عليكي"[37].

لكننا عكس ذلك، نجد بعض المرددات تشيع في جو القصة بهجة العرس وفرح أصحابه. ففي عزّ الاحتفال بعرس أخت بطل قصة (حكاية البنت "زقلط")[38]، رددت البنت بشرى:

"البنت حبت الجزار، والجزار حبها، ساب الجزارة وراح لها، وضربها بحق السلمون"[39].

والملحوظ في هذه النماذج، كونها تتكئ في معظمها على التكرار الملائم للترداد، وعلى أساليب السجع والجناس والنداء وبلاغة الإيجاز، من دون إقحام أو تمحل، بل إنها ساهمت جماليا في تجسيد الموقف الذي ترسمه القصة، فضلا عن كونها قد جللت فضاء القصص، من حيث براعتها السردية، بمؤثثات تمعن في جذبها ناحية المتخيل الشعبي الساحر، وبالذات نحو عالم القصص الشعبي المدهش، لولا أنها وظفت كل ذلك وغيره من مكونات وعناصر وسمات هذا القصص، بهدف تشكيل معمارها الخاص، المنتمي إلى فن مخصوص ليس سوى خطاب القصة القصيرة.

بلاغة التكرار:

تعتبر تقنية التكرار ظاهرة بنيوية أساسية في القصص الشعبي عامة، والحكاية العجيبة على وجه التخصيص. فهي تساهم بفاعلية في صنع عوالم نصوصه، بما توفره من لحظات التوتير، وما تصنعه من أضرب التكوين، في نسيج حبكتها.

ولعل أبرز تمظهرات هذه التقنية، تتم على المستوى الصوتي والأسلوبي والبنائي، "ابتداء بصيغ البداية والنهاية الموقعة النمطية الثابتة، بصورة متماثلة مكرورة، ومرورا بالإصرار على تكرار جمل ومفردات جناسية داخل النصوص من أجل إحداث إيقاعات منسجمة، وتوصيل تأثيرات ودلالات محددة"(40)

فمثلما هي العادة بالنسبة لهذه التقنية، في كثير من نصوص المتون القصصية الشعبية، حيث كثيرا ما يطل التكرار منذ عتبة العناوين، كذلك يحدث في هذه المجموعة منذ عناوين القصص، حين يدرج لفظ (حكاية) ضمن الصياغة اللغوية للكثير من نصوصها، في تكرار حريص ملحوظ.

ويتجلى التكرار بوضوح أكثر في صياغة المرددات، التي توسلت بها قصص المجموعة، لرسم مواقف مختلفة، كما لاحظنا آنفا، حيث تتصادى في الجملة الواحدة أحرف محددة، داخل جمل متوازية مكرورة، في إيقاع رتيب يحدث أثره في المتلقي مستمعا أو قارئا. وهو ما وفر إمكانية تجلي

معاناة أبطال القصص، في صورة معادل موضوعي لأزمة الذات، ومأساة الواقع الضاغط.

ونكتفي في هذا الصدد، بالنظر إلى نوع مختلف عن المرددات السابقة، ونعني به مرددات الزار، وما يتردد فيها من تكرار. فحين ضاقت سبل العلاج بالنسبة للفتوة ابن الليل سعدون، في قصة (الكائن الليلي)[41]، لجأ إلى الزار، حيث نظمت له طقوس رقص تردد فيها:

"صلوا عليه النبي العربي، صلوا عليه، ماما الهدى آه يا ماما، بدر التمام يا "محمد"، نصبوا الكراسي لماما، ماما الهدى يا ماما، صاحب العوايد ماما، صاحب الدبايح ماما، نصبوا الميدان يا ماما، آه يا زهر الورد ياماما.)[42].

هذا التكرار في أحرف معينة، وخاصة الميم واللام والصاد، وفي ألفاظ وجمل متوازية متناظرة؛ المسنود بالنداء والإضافة والأمر واسم الفعل (آه) الدال على حرقة التوجع، يقوم بممارسة نوع من كيمياء الاستيهام تجاه المتلقي، إذ يدخله في جو الزار، بطبوله وبخوره ورقصه، ويقنعه بالخيبة المتوقعة لدى بطل القصة، ويأسه من العلاج.

لكن الوظيفة الرئيسة للتكرار البنيوي، المرتبطة أساسا بالحكاية العجيبة، تبدو أهم شكل جمالي للتكرار، استعارته قصص معينة، من مجموعة (حكايات الديب رماح). فمعروف أن الحكاية العجيبة، غالبا

ما تنهض معماريا، على متوالية التكرار الثلاثي للفعل السردي، الذي تتكرر حلقاته بنفس الصورة، ولا تختلف نتيجتها سوى في الحلقة الثالثة والأخيرة. ذلك أن "تكرار الفعل ثلاث مرات يكسب الحكايات الخرافية سرها. فإذا تساءلنا عن سبب هذا فإننا نقول إن العدد واحد يدل على الشيء الذي لم يتطور بعد، والعدد اثنين الذي يساوي العدد واحد مزدوجا، يرمز إلى التضاد: النور والظلمة، والسماء والأرض، والليل والنهار، ولكنه لا يدل على النهاية ولا الاكتمال. وهو في ذلك يشبه الخط الذي يصل بين نقطتين. فمن الممكن لهذا الخط أن يمتد إلى ما لا نهاية، ويظل مع ذلك محصورا بين نقطتين.

أما العدد ثلاثة فهو يعطي للشكل سحره واكتماله"[43].

إن نموذجنا لتبين كيف ساهم التكرار المعماري في صنع كيان النص، ببعض قصص المجموعة، على طريقة الحكاية العجيبة، هو قصة (الحاوي). فبعد افتتاحها على لسان الراوي الممسرح، رصدا للوضعية المادية القاسية، ولمستوى وعي الناس الاستسلامي في القرية، تم الشروع في وضع المتواليات المكرورة، اعتمادا على ترقيم متدرج من 1 إلى 4.

في المتوالية الأولى، دخل (الحاوي) القرية، وخطب في الناس، وأغراهم بأن يخرج لهم بقرة من البيضة، ويجعلهم أغنياء، فصفقوا له وناموا وهم يصفقون. وحين استيقظوا وجدوا أنفسهم عرايا، ولا أثر للحاوي.

في المتوالية الثانية، توعد أهل القرية الحاوي بالقتل إذا عاد. لكنه عاد وفي يده عصا ادعى أنها سحرية، تحول التراب إلى ذهب. فصفقوا له ممنين النفوس بالقصور والملابس والخبز. وانتظروا طويلا إلى أن داهمهم النوم. وحين استيقظوا وجدوا أنفسهم بلا أذرع، ولا أثر للحاوي.

وفي المتوالية الثالثة، أقسم الأهالي أن يقطعوا ذراعي وقدمي الحاوي، إذا عاد إلى القرية، لكنه عاد حاملا هذه المرة زجاجة، ادعى أن بها إكسير الحياة، الذي سيجعلهم خالدين، لا يموتون ولا يحسون بالجوع. فصفقوا له، وانتظروه أن يخرج إكسير الحياة، غير أنهم ناموا، وحين استيقظوا وجدوا أجسادهم دون سيقان، ولا أثر للحاوي.

أما في المتوالية الرابعة والأخيرة، فقد اعتقد الأهالي أن الحاوي لن يتجرأ على العودة إلى القرية، بعد أن سرق ثيابهم وأذرعهم وسيقانهم. لكنه عاد بآلة سحرية، يستطيع كل واحد منهم رؤية نفسه فيها، ووعدهم بأنهم لن يحسوا بالجوع، وسيبني كل واحد مهم قصرا، وسيخرج بقرة من البيضة، ويحول التراب ذهبا. فاتفقوا أن يجلسوا للمشاهدة، عبادا شاكرين لما أنعم الله عليهم به، على يدي هذا الرجل الصالح. ومجددا لم يجدوا له أثرا في الصباح ولا لآلته السحرية. فأحسوا بوطأة الجوع لأنهم لم يناموا هذه المرة.

إن التكرار في هذه القصة القصيرة، قد ساهم مساهمة جوهرية، في تحقيق التحام بنيتي القصة العميقة والسطحية في آن. ذلك أن الجوع

القاتل الذي يفتك بأهل القرية، بدل أن يدفعهم إلى التمرد وعدم الاستسلام للواقع المختل، أرغمهم على المسكنة والصبر والاستسلام، في تغريب ساذج لحقائق الأشياء، تصديقا لما أوهمهم به الحاوي من مغريات سحرية، اجترحها من أجل سرقتهم، خصوصا مع حالة غياب تام لوعيهم بأسباب فقرهم وانسحاقهم، مما يجعل تكرار خداعهم وسلب قوتهم، من لدن من يرمز لهم (الحاوي) من سفاكي دماء الناس، أمرا متوقعا، لكونه يضمن تصديقهم للخطابات الرنانة، وللشعارات الكاذبة، والوعود الوهمية.

وواضح أن التكرار المعماري، هو ما ولد المتواليات الأربع في النص، مما هيأه لاستكمال بنيته الكلية المتماسكة، على غرار ما هو عليه الأمر في كثير من نصوص الحكاية العجيبة. علما بأن طرفي الفعل السردي (أهل القرية ـ الحاوي)، قد جسدا معا، بتعارض هدفيهما المتناقضين، حوافز التكرار. ففي حين يسعى الحاوي، في كل مقطع جديد، إلى استغفال أهل القرية، للمزيد من سلبهم أعز ما يملكون، والاغتناء بالإمعان في استنزافهم وتفقيرهم، يتواطأ أهل القرية مع خداعه، ويمشون وراء السراب في كل متوالية، فيطمعون ويصبرون ويصفقون ويتواكلون. مع ملاحظة أن تكرار المتواليات يسحب معه تكرار نفس المعجم والجمل. والنتيجة ازدياد الغني اغتناء والفقير جوعا، لولا إيحاء خاتمة القصة بكون الأهالي بعد كل النصب الذي مورس عليهم، قد استحصلوا بعض

الوعي لتغيير رؤيتهم للواقع الظالم.

وإذا كانت الحكاية العجيبة، غالبا ما تكتفي بالتثليث فقط، في سرد الحدث المكرر، حيث يتم في المرة الثالثة، إصلاح النقص الذي انطلقت منه الحكاية، فإن قصة (الحاوي)، قد خرقت التكرار الثلاثي المعهود في هذه الحكاية، ممتدة به إلى أربع مرات. وليس هذا كل شيء بالنسبة لاستفادة قصة (الحاوي)، من الحكاية العجيبة، وتجاوزها في توظيف بعض الآليات، والوحدات السردية، بل إنها عمدت إلى الاختلاف معها في طبيعة الخاتمة، حيث ظل النقص حاصلا في نهاية القصة، مجسدا في تعميق الوضع المزري الذي يتشرنق فيه أهل القرية. عكس الحكاية العجيبة، التي تنتهي بنيتها الكبرى بإصلاح النقص، عن طريق استرجاع الأميرة المخطوفة من الجن مثلا، والزواج بها أو اعتلاء العرش، أو هما معا.

العجائبية:

لا يمكن الاقتراب من عوالم المخيال الشعبي، من غير أن يتم الانتباه إلى ما تستغرقه من عجائبية، دالة على ما جاوز حد المعقول، عمادها التخييل المدهش للخوارق، والرسم الطريف للممارسات السحرية، والتجسيد البارع للقوى الغيبية غير المرئية، خصوصا في نوع من القصص الشعبي ينعت بالمصطلح ذاته هو (الحكاية العجيبة)[44].

ولعل مجموعة (حكايات الديب رمّاح)، من بين المجموعات القصصية العربية القليلة، التي استفادت من مثل هذا التخييل العجيب، بصورة مهيمنة على معظم نصوصها. لهذا غصت بالإشارات العجائبية، من مثل قول أهل القرية عن والدة بطل قصة (الكائن الليلي) بعد مقتلها، في استلهام واضح لقصة (الشيخ شيخة) من مجموعة (آخر الدنيا) ليوسف إدريس: "قالوا لقد ضاجعها الشيطان ثم قتلها، هذا الوليد ابن شياطين الليل"[45]. ومن مثل قول الطفل خلال صراعه العجائبي المرير مع القط، في قصة (المواجهة)، التي تعود مرجعيتها إلى قصة (القط الأسود)، لإدجار آلان بو: "كان القط مقوس الظهر ممدود اليدين، والقدمين، عيناه تلمعان، نظرت إلى عينيه فخفت. قلت: يمكن القط ده ملاك !!"[46]. وأيضا نجد في قصة (النحلة) هذا الحوار التربوي الخرافي، بين بطلها الطفل ووالدته: "قالت أمي: إياك تعمل كده تاني، وإلا أخلي العفريت يا كلك. قلت لأمي إنني رأيت العفريت أبو رجل مسلوخة ولعبت معه"[47]. وفي قصة (الحجاب)، يفهم الشيخ حمبوسة أهل البنت محسنة أن "ابنتكم يا سادة قد انعرضت من الجن: ذبح بعض الطيور فوق رأسها واستحمت بالدماء الساخنة، خطت فوق البخور سبع مرات"[48]. كذلك في قصة (حكايات الديك رماح) تتكرر المشاهد العجائبية على لسان الديب رماح، الذي يحكي للأطفال مثلا حكايته مع السمكة الكبيرة، التي جرجرته إلى قاع البحر وهو يقاوم "وأخذت

أغوص، وتحت الماء رأيت أشياء عجيبة، فهذه قصور من الذهب الخالص، وهذه نساء من الحليب الصافي"[49]. وتحكي الأم في قصة (لما بدأ يتسلل الموت إلى أمي) رؤيا موتها، مستوحاة من قصة يوسف، هكذا: "رأيت سبع حمامات نزلن من العلا، نزلن دهاشي يغلبن الرياح. ورأيت حمامة خضراء تنزل وحدها، وتشير لبيتي في مساء وصباح، ورأيت بركة ماء مسود ماؤها، جميع من وقع فيها أكله التمساح، ورأيت نفسي داخل قاعة مظلمة، فلا لها ضبة ولا مفتاح"[50].

ومثل كل هذا، هناك المزيد من هذه الإشارات العجائبية، في نصوص مجموعة (حكايات الديب رمّاح). بيد أن هناك مشاهد ليست جزئية أو مجرد ملامح عجائبية سريعة في هذه المجموعة، بل هي صور موسعة ومكتملة. فمثلا في قصة (السحلية)، تضطلع العجائبية بدور البديل المأمول، لتعويض ما يعانيه بطلها الصغير، من نتائج العوز الضاغطة، علما بأن بطل الحكاية العجيبة، غالبا ما يكون طفلا، والثالث الأصغر بين إخوانه.

ذلك أن الطفل الذي فشل في اصطياد السحلية، لاستخراج مفتاح الجنة من بطنها، قرر أن يظل مستيقظا تحت اللحاف، لكنه رأى السحلية مقبلة:

"رأيتها، كانت تتسلل خارجة من الخرم، كان الخرم كبيرا وكانت السحلية كبيرة جدا، لم أر مثلها في حياتي، أخرجت لسانها فبان مثل

"الأستك" الرفيع، وقفت أمامي، نظرت إليّ، نظرت إليها، كانت عيناها حمراوين، لم تكن معي علبة الصفيح، مدت لسانها فجأة فلسعني في وجهي، أخذ يلتف حول وسطي وعنقي وقدمي، أخذت تشدني إليها ولكني أمسكت بالأرض وأخذت أصرخ ولم يكن هناك أحد بالشارع فأخذت أتجه إلى فمها الواسع جدا وابتلعتني، تخبطت في الجدران وكان الظلام شديدا، اصطدمت بشيء صلب، كان يشع نورا، لمسته، كان ناعما، تحسسته، كان مفتاحا، بل كانا مفتاحين كبيرين، كانا متشابهين حتى أنني لم أعرف أيهما مفتاح الجنة، وضعت إصبعي على أحدهما، أشرت للآخر، قلت: حادي بادي، سيدي محمد البغدادي، دي من دي، يا خير الله، الأحسن ذي. استقرت يدي على أحدهما، قلت: هذا هو مفتاح الجنة، حملته رغم ضخامته الشديدة، كانت هناك سلالم تتجه إلى الأعلى، صعدت عليها إلى أن أصبحت في الخارج، نظرت إلى السحلية، قلت أنا متشكر...ا

نظرت إلي وضحكت، نظرت إليها وضحكت، ابتعدت عني، حملت المفتاح فوق كتفي، أخذت أسير في طريقي إلى الجنة، لم أكن أدري أين توجد الجنة ولكني أخذت أسأل بصوت عال: فين الجنة والنبي يا عم".[51]

إننا هنا في قصة (السحلية)، أمام عمق العالم العجائبي المذهل، وكأننا بصدد حكاية شعبية عجيبة تدور حول الغيلان أو الجن، خصوصا

وأن القصة تستلهم حكاية ذي النون يونس مع الحوت الضخم الذي التقمه، مع العلم أنها حكاية صارت جزءًا من المخيال الشعبي، ورمزا للصبر والمعاناة والأمل في الانفراج.

ولا تفوتنا ملاحظة كون منابض الغروتيسك المتجاوز للشرط الإنساني، قد لعبت دورا جذريا في مضاعفة مستوى التعجيب بهذه القصة، كما يؤكد زخم تجلياته المتمثلة في الحجم غير الطبيعي للسحلية، وفي طول لسانها بشكل غير معهود، إلى حد أنه التف على وسط وعنق وقدمي الطفل بغية التهامه، وفي فمها الواسع جدا، الذي ابتلع الطفل متخبطا بين جدران جوفها، الذي لن يتمكن من الخروج منه إلا عبر السلالم، وأيضا في الضخامة الشديدة لمفتاح الجنة، الذي اضطر بطل القصة الطفل لحمله على كتفه.

وفي لحظة استيهامية، يختلط على المتلقي الأمر، فيحتار هل الحدث واقعي؟ أم أنه مجرد هلوسة خيالية تدور في ذهن الطفل؟، لولا أن أباه صفعه على وجهه، واصفا إياه بفقدان العقل، فقام مفزوعا باكيا من نومه، وبذلك يتضح للجميع بطلا وأسرة ومتلقيا، أن الأمر يتعلق بحلم كابوسي، مما نقل الحدث من مستوى العجيب إلى مستوى الفانتستيك، وتلك بلاغة تكوينية مضافة تحسب للمبدع، وتساهم في إضفاء المشروعية على استقلالية هذه القصة القصيرة بذاتها، عن الحكاية العجيبة الشعبية.

وتتكرر مسؤولية الحلم عن انبعاث العجائبي في قصة (الدفانة)،

وإخراج المتلقي من حيرته. فتحت دافعية الإحساس الجنسي المبكر، وضغط الحرمان، يدخل الطفل الصغير في دوامة الحلم المنساب من الواقع المرير الضاغط:

"أضرب "عوض"، وأبي يريد بوسة، أتلفت فأجدها، دفانة كبيرة تمشي بالراحة في الرمال تمتد شوكتها أمامها، أقول لها: أمي قالت: إن شا الله تقرصك دفانة انتي جيتي تقرصيني، هو أنا عملتك حاجة، ردي عليا يادفانة، انتي مخاصماني زي "عوض" و"بهية"، طب يا لله نلعب أنا وانت، بس نلعب إيه، آه، أنا أقول هاتي بوسة وانتي تبعدي، أبويا قال هاتي بوسة وأمي بعدت وأنا وقعت من على السرير، هاتي بوسة بأه.

آي، آي كدة برضه تقرصيني، طب أنا مخاصمك وها موتك، أخذت أصرخ بصوت عال: أنا هاموتك، أنا هاموتك، هاموتك.

يقوم أبي، تقوم أمي، يقوم إخوتي"[52].

الملاحظ هنا أن قصص المجموعة تذهب مع استلهام عجائبية القصص الشعبي إلى الأخير، إذ هي أيضا تتعامل مع العجيب كما لو كان أمرا طبيعيا، فالكاتب "ينجح، معظم الوقت، في أن يغلف نتوءه وخشونته وقسوته بلحم الفانتازيا والخيال والتهاويل التي تتخذ عادة شكل التقرير البسيط المجرد من التعليق، فهو يضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسلم بها دون دهشة ودون تهويل، وهي التقنية الأساسية في الحكاية الشعبية"[53].

البناء المورفولوجي:

صار معروفا لدى جميع الباحثين في القصص الشعبي، أن الحكاية العجيبة تنبني مورفولوجيا على إحدى وثلاثين وحدة وظيفية، قد تنقص لكنها لا تزيد، متراوحة بين وحدتي (الإساءة) و(الإصلاح)، وفق تنظير فلاديمير بروب، في كتابه (مورفولوجية الحكاية).

ولما كانت قصص مجموعة (حكايات الديب رماح)، أقرب ما تكون إلى عوالم الحكاية العجيبة، فإن القصّاص خيري عبد الجواد، إما عن وعي منه أو غير وعي، قد شيد بنيات قصصه هنا، حسب تنضيد الوحدات الوظيفية البروبية. فالوحدات هنا قد تتقلص نوعيا، إلى أقل قدر ممكن، رغم طول المقاطع المعنية بالوحدة أحيانا. كما أن بعضها قد يتكرر أكثر من مرة، في حين أن بعضا آخر قد يحضر ضمنيا، وليس صراحة، وينبغي للعين الفاحصة أن تكتشفه من وراء وحدات مجاورة أخرى ظاهرة. على أن أهم تجاوز لهذه الوحدات، حاصل في قصص المجموعة، يتجلى في عدم الالتزام بثنائية الإساءة / الإصلاح، المهيمنة على بنية الحكاية العجيبة، بحيث لا تنتهي قصص المجموعة إلى إصلاح الإساء، بل تظل الإساءة حاصلة، مع ما يصاحبها من نقص في خواتمها، مما يشرّع الأبواب على استمراريتها مقبلا، في نقد شفاف للواقع الظالم. ولا غرو، فهي قصص معاصرة، ومنفتحة على كل الاحتمالات والتأويلات، وغير راضية على مجريات الواقع وإحداثياته، فجاءت خواتمها منفتحة على المستقبل.

ولأخذ فكرة تقريبية، عن هذه السمة، في قصص المجموعة، نتوقف عند نموذج عينه، من أجل مقاربة بعض من ذلك. ونفضل النمذجة بقصة (لما أتانا الموت). فهي قصة تزخر بمؤثثات من الثقافة الشعبية، والسيرة الشعبية، وألف ليلة وليلة، وتقنيات الحكاية الشعبية وأساليبها.

إن الملحوظ في تركيبة هذه القصة، كون أكثر من ثلثيها ينحبك حول وحدة وظيفية بذاتها، هي وحدة النقص، المتضمنة لوحدة ترتبط بها في الحكاية العجيبة عادة، هي وحدة الرحيل، وهي هنا متمثلة في موت أخي الراوي "أخونا الذي كان يبلغ الجبال طولا هدّه الحزم فمات موت الفوارس الذين كما مات إلا بعد أن اقترب من شمس العرب التي أذابت جناحيه فهوى"[53]، حيث رسم الراوي كل طقوس الموت وغسل الميت والجنازة والدفن والتلقين، التي تم توديع أخيه بها، كما يتطلب واجب إكرام الميت على الحي، وفق الثقافة الشعبية السائدة. وقد بدت هذه الوحدة الوظيفية الطويلة، كأنما هي مجرد مرحلة بدئية للقصة الحقيقية. ويؤكد الراوي هذا بقوله بعدها: "تبدأ الحكاية من هنا لا من هناك"[54]. ذلك أن الراوي بعد الانتهاء من أداء واجب دفن الميت، وتلقي العزاء، بالصورة التفصيلية المطولة السالفة، قرر فيما تبقى من القصة، رواية حكاية أخيه، العائد من بلاد العرب ميتا، إلى المعزين، من البداية إلى النهاية. وبذلك تتابعت متواليات القصة، وفق التقطيع المورفولوجي الموالي:

ـ شكوى الزوجة مما يعانيه أبناؤها من حرمان من كل شي "أولادك يحتاجون من الهدوم ما يستر مؤخراتهم من ملقيح الشمس، ويا زوجي عيالك يبغون المصروف ليعمروا "سيالاتهم" حتى إذا ما طلبت النفس شراء "الحلبسة" اشتروها كما يشتريها أولاد "الأفندية"(نقصa.).[55]

ـ هجر الأخ لزوجته وأبنائه "قام من جلسته حول الطبلية، ومشى غضبانا، وتعلقت عياله برجله، لكنه رفسهم فبكوا وصرخوا"(إساءة A)[56].

ـ ارتماء الأخ في أحضان عشيقته "التي لحظة يجيئها تفرش له جسدها يتمرغ عليه ويتغطى به من برد الشتاء، وتسقيه من لبن العصفور الكثير حتى يغيب عن نفسه وعن جسدها"(خرقδ)[57].

ـ افتقار الأخ إلى المال (نقصa).

ـ قرار الأخ السفر إلى بلاد العرب، لجمع المال "بعد سماعه حديث الهلالي سلامة من الراديو "الفيليبس" الذي اشتراه معوض حين سافر ورجع فما اشترى غيره وقميص تلبسه امرأته) (وساطةB3).[58]

ـ انطلاق الأخ خفية إلى بلاد العرب "سافر أخونا يا مستمعين وما كان في وداعه أحد" (رحيل↑).[59]

ـ عودة الأخ "لكنه عاد عودة الزغبي الأحمر الذي كان يحمل حريته" (عودة↓).[60]

ـ ميتا عاد "في ردائه الأبيض ولم يكن قد كبش من بلاد الفلوس بعد"(عقابU).[61]

وكما بدأنا هذه المقاربة لمجموعة (حكايات الديب رماح)، لخيري عبد الجواد، بالتنويه بالمخيال الشعبي، واتساع عوالمه، وبراعة تقنياته، ومستوى قيمه الجمالية الرائعة، وتبويئه ندية مستحقة مع الأدب الرسمي، إلى حد استلهامه من لدن كبار الكتاب عالميا وعربيا؛ فإننا نظن أننا تمكنا إلى حد ما من تأكيد كل ذلك، من خلال تسليط بعض الضوء على نموذج قصصي جيد، أبان لنا عبر ما وظفه من آليات القصص الشعبي، من عتبات الحكايات الشعبية، والحكاية داخل الحكاية، والمرددات الشعبية، وبلاغة التكرار، وسحر التعجيب، ووحدات وظيفية مورفولوجية؛ نقول: أبان لنا مدى غنى المخيال الشعبي، وفي صدارته السرد الشعبي، بالكثير من الإمكانات التي توفر مستوى عاليا من الإبداعية للنصوص السردية الرسمية، لو أحسن استلهامها واستثمارها بصورة ملهمة ومتذوقة وأيضا واعية.

هوامش

1. خيري عبد الجواد: حكايات الديب رمّاح، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، جيزة [مصر]، ط.2، 1995، [نسخة

إلكترونية].

2. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

3. المصدر نفسه، ص. 3.

4. نفسه، ص. 4.

5. مائة ليلة وليلة، دراسة وتحقيق محمود طرشونة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1979، ص. 67.

6. مجهول: ألف ليلة وليلة، ج.3، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ـ لبنان،1957، ص.120.

7. د. عمر عبد الرحمن الساريسي: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج. 2، سلسلة إحياء التراث الفلسطيني (2)، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط. 1 / 1985، ص. 330.

8. يسري شاكر: حكايات من الفولكلور المغربي، ج. 1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1978، ص. 140.

9. خيري عبد الجواد: حكايات الديب رمّاح، ص. 3 .

10. المصدر نفسه، ص. 5.

11. كيد النساء، دار الآداب، بيروت، 2006 [نسخة إلكترونية]، ص. 102.

12. نظمها نادي القلم المغربي، بالمركب الثقافي في الدار البيضاء، يوم الثلاثاء 5 دسمبر 2006.

13. نظمها نادي القلم المغربي، بالمركب الثقافي في الدار البيضاء، يوم الثلاثاء 5 دسمبر 2006.

14. حكايات الديب رمّاح، ص. 137.

15. المصدر نفسه، ص. 93.

16. هيرمان هيسة: الحكايات الخرافية، تر. أسامة أسبر، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط. 2، 2014، ص. 9.

17. حكايات الديب رمّاح، ص. 9.

18. المصدر نفسه، ص. 49.

19. المصدر نفسه، ص. 49.

20. نفسه، ص. 93.

21. نفسه، ص. 63.

22. نفسه، ص. 63.

23. نفسه، ص. 63.

24. نفسه، ص. 63.

25. نفسه، صص. 64 ـ 65.

*الصواب : أحدها.

26. المصدر نفسه، ص. 65.

27. نفسه، ص. 10.

28. نفسه، ص. 27.

29. نفسه، ص. 29.

30. نفسه، قصة (عن الدود والشرانق والموت)، ص. 33.

31. نفسه، قصة (عن الدود والشرانق والموت)، ص. 33.

32. مجموعة حكايات الديب رماح، ص. 99.

33. نفس المصدر، ص. 103.

34. نفسه، ص. 91.

35. نفسه، صص. 93 ـ 94.

36. نفسه، 93.

37. نفسه، ص. 95.

38. نفسه، ص. 47.

39. نفسه، ص. 54.

40. د. مصطفى يعلى: نحو تأصيل الدراسة الأدبية الشعبية بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2012، ص. 101.

41. المصدر السابق، ص. 20.

42. نفسه، ص. 24.

43. د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت ـ دار الكتاب العربي، طرابلس، 1974، صص.39 ـ 40.

44. راجع د. مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،2001، ص.55.

45. مجموعة حكايات الديب رماح، ص. 22.

46. المصدر نفسه، ص. 38.

47. نفسه، ص. 41.

48. نفسه، ص. 64.

49. نفسه، ص. 86.

50. نفسه، ص. 111.

51. نفسه، صص. 10 ـ 11.

52. نفسه، ص. 60.

53. إدوار الخراط: الحساسية الجديدة/ مقالات في الظاهرة القصصية،

دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1993، ص. 305.

54. نفسه، ص. 104.

55. نفسه، ص. 104.

56. نفسه، ص. 104.

57. نفسه، صص. 104 ـ 105.

58. نفسه، ص. 105.

59. نفسه، ص. 105.

60. نفسه، ص. 106.

61. نفسه، ص. 106.

الملخصات

حكاية الحكايات: بحث في دلالة الحكاية

أو التأسيس لمشروعية الخطاب

أ.د. حميد بوحبيب*

في المداخلة التي سنشارك بها سننظر في كيفية تأسيس الحكاية لمشروعيتها كخطاب شبه قداسي يتراوح بين معرفة ذات طابع كشفي (comme révélation) وكتجربة جماعية موغلة في الخيال من جهة ومهووسة بالبحث عن الأصول من جهة أخرى.

إنّ الحكاية تؤسّس في نظرنا مشروعيّة خطابها على مستويين: مستوى الواقع والحقيقة، ومستوى الرمز والأسطورة.

فعلى المستوى الأول تحيل الحكاية على زمن وشخوص تضفي عليهما صفة الحقيقة، إذ يصرّ الراوي في كثير من الحكايات على أنّها حدثت حقّا، وينسبها إلى زمن ذهبي مضى، زمن ملوك من نوع خاص (أزمان إيـفليذن). أمّا على المستوى الثاني، فالحكاية ترمي إلى تحويل الكلمة من مجرد ألفاظ، أي من كلام، إلى فعل له طاقة إنجازية سحرية.

---

* أستاذ الأدب الشعبي بجامعة ـ الجزائر2.

فما هي الآليات التي توظّفها الحكاية لتتحوّل إلى خطاب مشروع (discours autorisé) تتبنّاه الجماعة كنمط من أنماط المعرفة التي ينتجها المجتمع التقليدي والثقافة الشفوية عامة. وسنعتمد في مداخلتنا على تحليل حكاية شهيرة في بلاد القبائل، مازالت ترويها النسوة، بتحويرات كثيرة طبعا، تعرف بعنوان لافت للانتباه وهو: حكاية الحكايات، وهو العنوان نفسه الذي وضعه لها ليو فروبنيوس في مختاراته. وسنرى بأنّ "فعل الحكي" هنا يتّخذ صورة درس أنثروبولوجي حقيقي.

النصوص السرديّة التي يُعِدُّها الكبار للأطفال والقصص التي يرويها الصغار

أ. د. عبد الحميد بورايو*

تهدف المداخلة إلى المقارنة بين النصوص القصصية الخرافيّة التي يُعِدُّهَا البالغون والموجّهة للأطفال لأغراض تربوية وتعليمية ومعرفيّة وثقافيّة وترفيهيّة، والنصوص الخياليّة التي يرويها الأطفال أنفسهم؛ سواء مشافهة أو كتابة أو تصويرا، وذلك من أجل التعبير عن ذواتهم.

ماهي الأسس التي يقوم عليها الصنف الأول من الكتابة السرديّة من حيث الموضوعات والتقنيات والأساليب والقيم التعبيريّة؟ وما هي خصائص الصنف الثاني من التعبير السرديّ من حيث طريقة التصوير والمحتوى النفسيّ؟

تستند المساهمة على طرح فرضيات باعتبارها مقدمة لمشروع قراءة فعلية لمدونات من الصنفين.

---

* أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر2، مختص في الأدب الشعبي، درّس الأدب الشعبي والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي

الحكاية الشعبية بمناطق الجنوب
الجزائري في ظل التحديات المعاصرة

أ. د. عاشور سرقمة*

تُعد مناطق الجنوب الجزائري من المناطق المغاربية التي تزخر بموروثها الحكائي الشعبي، والذي برع في حفظه وروايته العديد من الرواة الذين قضى بعضهم نحبه.

وتُعتبر الحكايات الشعبية من بين أهم العناصر الأدبية الشعبية التي تشهد عزوفاً كبيراً من طرف الأجيال المعاصرة، بسبب التجاء كثير من الأطفال، على سبيل المثال، إلى وسائل الإعلام خاصة المرئية التي أصبحت تضمّ في باقاتها عديد من القنوات التي تقدم برامج للأطفال، واحتلّت مكان تلك الجلسات الحميمة التي كانت تعقدها الأسر والعائلات خاصة في ليالي الشتاء الباردة، حول موقد النار أو قدر الحساء، ويستمع الأطفال للحكايات التي تُروى من طرف الجد أو الجدة أو الأب أو الأم

* مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة غرداية

أو غيرهم من الكبار في العائلة، لما يمتلكونه من خبرة في الحياة، وغالباً ما يكون موضوع الحكاية متناسباً مع حدثٍ وقع في ذلك اليوم، وتجتمع العائلة صغيراً وكبيراً، الابن بجانب والده، والبنت بجانب أمها، وقد تناقش في هذه الجلسات بعض القضايا التي تخصّ العائلة، على ضوء الحكم والعِبر المستشفة من تلك الحكاية أو الحكايات.

وهكذا يُصبح العالَم قرية صغيرة في تسهيل الاتصالات بين أفراد مجتمعاته، ولكنّه مجموعة من الجُزُر في ناحية الترابط الأُسري، فتجد في الأسرة الواحدة من يحمل فكراً شرقياً، وآخر غربياً... إضافة إلى ضياع الكثير من تلك الحكايات الشعبية بسبب عدم تدوينها وتسجيلها لتنقل إلى الأجيال المعاصرة.

الرأس المقطوع في الطقوس والحكايات
الصقلية وفي الاحتفالات الشعبية في شمال إفريقية

د. كيارا فونتانا*

إنّ استمرار الممارسات الطقوسية والدينية في مجال الدراسات عن حضارات البحر الأبيض المتوسط تمثل عنصرا من عناصر التماسك والتناسق بين شعوبه المتعددة. وهذه الوحدة الطقوسية لها الفضل في أنْ تحدّد بعمق الهوية المتوسطية (فرنان بروديل: Braudel Fernand). وفي هذا المضمون الدراسي، يؤكد بعض الفلاسفة والأنثروبولوجيين والعلماء المتخصصين في تفسير التديّن مثل ميرسيا إلياديEliade) (Mircea وكارولي كيريني (Kerényi Károly) بأنّ "الإنسان يقوم باكتشاف الواقع الوضعي من خلال الطقوس البشرية عبر القرون".

وبالإشارة إلى بعض المصادر العلمية وخاصة الدراسات الأنثروبولوجية المتوسطيّة عند العلماء الصقليين (جيوسيبي بيتري،

* جامعة بولونيا "ألما ماتير ستوديوروم" ـ قسم اللغات والآداب والثقافات الحديثة

Giuseppe Pitrè وأنازيو بوطيتا Buttita Ignazio وابنه أنتونينو Buttita Antonino) وأخرين من ذوي الشهرة الدولية (مريا جيمبوتاس Gimbutas Marija وريني ليبرون René Lebrun وجيمسفريزر James Frazer)، فموضوع هذه المداخلة هي قراءة تأملية لرمز "الرأس المقطوع" في الطقوس والحكايات الشعبية الصقلية وبعض الاحتفالات الشعبية في شمال إفريقية. ويمكننا أن نرى أنّ هذا الرمز بعيد كل البعد عن التفسير السلبي القاسي (انظر إلى الأسطورة الصقلية " رأس الأسمر" : A' tiesta ru moru)، فله قيمة إبيستيمولوجية مهمّة في تصوير الطقوس المرتبطة بمفهوم الحياة الجديدة بعد الموت (القصة الصقلية لجيوفاني بوكاتشيو Giovanni Boccaccio : " ليسابيتا من ميسينا " Lisabetta da Messina) وعلى المستوى المجازي في تحديد طابع الخلود لبعض المشاعر الإنسانية ومن بينها: الحبّ والحاجة إلى التناسق بين المذكر والمؤنث (كحكاية " مزهرية الريحان " A' grastarubasilicò) واستئناس آلام الشهادة والموت كرجوع مستمر إلى تلك الفرحة الاحتفالية بالذكرى التي تنقذ الإنسان من النسيان والانحطاط الأخلاقي (انظر إلى تقاليد " عيد الأموات " في صقلية).

فبالاطلاع على التراث الصقلي الشفوي وكنز الأساطير والتقاليد الاحتفالية والأمثلة الشعبية والخرافات الصقلية، خاصة المتعلقة بـ "عيد الأموات" التي جمعها الدارسان الصقليان ج. بيتري (G. Pitrè)

في أوائل القرن العشرين والمرحوم أ. بوطيتا (A. Buttita) الذي غادرنا منذ قليل، نجد تقابلات تاريخية مبهرة بين الطقوس الصقلية في هذه المناسبة واحتفالات ذكرى عاشوراء في المغرب العربي (محمد المرزوقي Muḥammad al-Marzūqī، البوصيري عبد الله al-Buṣaīrī ʿAbdallah، حافظ الجديدي Hafedh Djedidi). كما تدل المصادر التاريخية على وجود هذه الاحتفالات الإسلامية في صقلية عندما كانت الجزيرة تحت الحكم الفاطمي في القرن العاشر (إحسان عباس Iḥsān ʿAbbās، أحمد توفيق المدني Aḥmad Tawfīq al-Madanī).

وفي مضمون الطقوسية المتوسطية القديمة يبرز أنّ التضحية هي نتيجة الظلم ومبعث الرحمة الإسيسية (من إسيس Iside) التي نشرت الحياة الجديدة في العالم بعد رثاء قطع رأس المحبوب وجسمه (جحولين رياس، Ries Julien). وفي الختام قمنا باستبصار ما وراء حجاب الأسطورة لاكتشاف الوجه الوجودي لبعض الطقوس والمعتقدات الشعبية في محاولة تأمليّة لتجربة الموت أو ذكره عند الأحياء، وذلك يمثل ضرورة ارتباط الماضي بالمستقبل واكتشاف تحفيز التطوّر في الميراث الطقوسي.

استثمار آليات الحكاية في تشكيل
قصص "حكايات الديب رمّاح"

أ.د. مصطفى يعلى*

الملحوظ أنّ كثيرا من متون السرد الرسمي قد تميّزت بما تضمّنته من تمثّلات ثقافية شعبية، منذ عصر النهضة إلى أيامنا الراهنة، مستفيدة بوجه خاص من إمكانات القصص الشعبي بأنواعه الحكائية المختلفة، وتشكّلاته الجمالية المدهشة. والأمثلة لا تحصى، أهمها: الديكاميرون لجيوفاني بوكشيو، وحكايات كانتربري لجيوفري تشوسر ودون كيخوطي لميكيل دي سرفانتس، والحكايات الخرافية لهيرمان هيسة، وليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، وعاشق الحي ليوسف أبو ريّة، وغيرهم، ممّا جسّد مدى التواصل والتكامل الحاصل بين الأدبين الشعبي والرسمي.

وفي هذا السياق، ستسعى المداخلة إلى الوقوف على نموذج مميّز لذلك التمثّل ولتلك الاستفادة، وإلى تعميق النظر في تجليات تحقّق درجة الاستفادة والاستثمار للمخيال الشعبي، من لدن مبدع عربي رحل عنا

---

* أكاديمي وأديب مغربي، ومشرف العلاقات الداخلية في ديوان العرب

مبكرا، هو القصاص والروائي المصري خيري عبد الجواد. وذلك من خلال قراءة فاحصة لنموذج من إبداعه السردي، هو مجموعته القصصية الموسومة، حكايات الديب رمّاح.

وقد اختارت هذه المداخلة النمذجة للظاهرة، بهذا الكاتب المهووس بالثقافة الشعبية، ومجموعته القصصية هذه، المستوحية لعوالم وبنيات القصص الشعبي، بحجّة تميّزه بقصر معظم أعماله في القصة القصيرة والرواية على تمثل ثراء المخيال الشعبي، وبالاستفادة من آليات القصص الشعبي وجمالياته تخصيصا، من أجل تبليغ رسائله الاحتجاجية على وضعية الإنسان المسحوق في القرى المصرية. علما بأنّه قد تربى، منذ نشأته، على تشرّب هذا المخيال من مختلف مصادره، عمليا وممارسة في الواقع الشعبي، بحيّه الشعبي، بولاق الدكرور، في القاهرة.

وستركز المداخلة، بالتوازي مع سبر ما في المجموعة القصصية من تمثّلات للمخيال الشعبي، على رصد ملامح الأداء الجمالي الناسج لبلاغة معظم قصصها، إن على مستوى البناء وإن على مستوى تصريف المكونات السردية بتقنيات الحكاية، مثل العنونة النوعية، وعتبة افتتاحيّة الحكايات التقليدية، والحكاية داخل الحكاية، وتقنية التناوب والتوازي، ونظام الوحدات الوظيفية مورفولوجيا، ومستوى الفانتستيك إلخ... مما يعطي الانطباع بأنّ القصص الشعبي يعيد إنتاج ذاته، لكن بالاشتغال داخل نمط إبداعي متولّد عنه.

الكوني ينقل وشوشة الصحراء: حكايات وأساطير

أ. د. إبراهيم المقدود*

العالم كلّه قد ولد من رحم الحكاية، هكذا يقول إبراهيم الكوني خالق يوتوبيا، الذي بدأ يضع الأحجار فوق بعضها وينحت السلالم التي تقوده إلى حافة النجوم المتلألئة في تينبكتو حيث تبكي النساء حرقة وتتسوّد الذكورة.

في ماكاندو بنى ماركيز عوالم ارسولا المعذبة فشيد لها حصنا من ورق أبطالها الكلمات. وعند تينبكتو بنى الكوني عوالم أسوف في نزيف الحجر. وتلاعب بالحكاية وتركيب الكلمات لإعطائها بريقا، ففي العالم الأثير الصحراء والبعد الميتافيزيقي هو المبدأ المفقود. أما عن حكاية الأسطورة فيفحمنا السؤال: هل تخلق الحكاية الأسطورة، أم الرواية هي التي تقود للأسطورة؟ يقول لنا الكوني: "ما دامت اللغة هي التي تتكلّمنا لا نحن من يتكلم اللغة كما يقول هايدجر، فالطبيعي أن تكون الأسطورة هي التي تخلقني لا أنا من يخلق الأسطورة. وهو ما يعني أنّ الأسطورة ليست شرط الإبداع فحسب (كما يعلّم أرسطو (، ولكن الأسطورة شرط الحياة

* أكاديمي، باحث، مدير الأكاديمية الليبية في إيطاليا

أيضا، ولولا روح الأسطورة هذه لما استطاعت الإلياذة أن تكون مصدر ديانات قدماء اليونانيين، بل وحقيقة العبقرية اليونانية. كما استطاعت ملحمة جلجامش أن تنبئنا عن ديانة قدماء السومريين. أعني أن الوصية الدينية (الروحية) إجمالاً التي لا تحتضنها الأسطورة وصية محكوم عليها بالفناء، أي أنّ الخلود رهين الأسطورة، من هنا تأتي ضرورة الأسطورة".

لجأ الكوني للحيوانات الصحراوية في حكاياته ورواياته. لجأ إلى الودان والجمل والضب والحيّة والغزلان، ويقول عن علاقته بالودان، الوعل الجبلي، هي نتاج رؤيا أسطورية أم نتاج الواقع "المؤسطر" في الحكاية: "من يقرأ نزيف الحجر لابد أن يتذكّر نظرية فرويد عن عقائد الأمم الأهلية إزاء الحيوان الطوطم الذي يختزل دور السلف الأول في ناموس القبيلة، وتقديمه كقربان استعادة لجريمة قتل الأب، والبكاء عليه تاليا ضرب من التكفير عن هذه الخطيئة. ولكن نموذج الودّان هنا ليس مستعاراً من علم النفس الفرويدي، ولا من أنثروبولوجيا جيمس فريزر، أو برول، ولكنه محاولة للتعبير عن وحدة الكائنات في هذا الوجود. والرواية تحذير مبكر لما يمكن أن يحل بالعالم إذا استمر في عمائه وفي استهانته بوحدة الكائنات هذه. وهي صرخة إنذار) مثلها مثل رواية التبر) سبقت كارثة العالم البيئية الأخيرة. لأنّ الدرس يقول إن الإخلال بوحدة الكائنات هو إخلال بناموس الكون، وإبادة الأنواع الحيوانية أو النباتية تمهيد لإبادة الأجناس الإنسانية أيضا. لأنّ الناموس الذي يحكم

هذا الكون مرادف للناموس الذي يحكم البدن الإنساني: الجرثومة التي تصيب فيه عضواً هي ورم كفيل بتدمير البدن كله".

وبين الحكاية والأسطورة التاريخية يتجه الكوني من الواقع الصحراوي بصراعاته الأبدية إلى عمق التاريخ في روايته الملحمية، نداء ما كان بعيدا، فهو ربما يحاول خلق أسطورة تاريخية، أو يحاول البحث في تاريخية الأسطورة، بلسانه يفصح:" بما أنّ الرواية في حقيقتها أقسى ضروب التحدّي". وبهذا المفهوم تحكي الجدات للأحفاد.

الحكاية والشعر: رثاء هرّ لابن العلاّف أنموذجا

أ. د. المهدي المقدود*

ابن العلّاف (شاعر عبّاسي توفّي سنة 318 هـ) قصيدة عجيبة، في خمسة وستّين بيتا، يرثي فيها هرّة، مطلعها: [من المنسرح]:

"يــا هــرُّ فارقتَنــا ولــم تَعُــدِ

وكنــتَ منّــا بِمَنْــزِلِ الْوَلَــدِ"

تقول الحكاية: كان لابن العلاّف هرٌّ يأنس به، وكان هذا الهرّ يذهب إلى أبراج الحَمَام عند جيرانه فيأكل فراخها وكثر ذلك منه، فأمسكه أصحاب الحمام وقتلوه، فحزن ابن العلاف على هرّه ورثاه بقصيدة بارعة في خمسة وستّين بيتا. ولكنّ بعض الرواة لم يرضوا بهذه المناسبة ورأوا في الحكاية قناعا لحكاية أخرى. وممّا قيل إنّه رمز بهذه القصيدة إلى رثاء عبد الله بن المعتزّ (الشاعر والخليفة العباسي القتيل، وكانت بينهما صحبة). وقيل إنّما كنّى بالهرّ عن المحسّن بن الفرات في أيّام محنته (قُتل، شأنه شأن أبيه الوزير في خلافة المقتدر). وقيل بل كانت لعليّ بن عيسى بن الجرّاح،

* أكاديمي، أديب، جامعة القيروان.

وزير المقتدر، جاريةٌ أحبّت غلاما لابن العلاف ففطن لهما فقتلهما معا ونكّل بهما، فهذه القصيدة فيهما.

بين الحكاية والقصيدة إذن جيئة وذهاب. بعض الرواة يقف عند ظاهر النصّ (وقد لا يكون باطنه إلاّ ذلك) فلا يستنكف أن يكون موضوع الشعر حكاية متكرّرة ممّا يراه الناس (قتل هرّ لأنّه آذى أملاك الناس)، حكاية تبدو من عامّة المواضيع ولا تتنزّل في جدول المواضيع الرسميّة (الفخر والمدح والرثاء والغزل مثلا). ويرى البعض الآخر خلف الحكاية حكاية أخرى هي أشبه بتلك المواضيع الرسميّة أو الأغراض الكبرى فينزّل القصيدة في باب رثاء الأشخاص (أيّا كان المرثيّ التاريخيّ نفسه). وهذا التعامل أو التوالد بين النصّ والحكاية مغرٍ بالوقوف عند نقاط عديدة منها: جدل الحكاية العامّية (أي ممّا تألفه العامّة وأنست به) والشعر باعتباره، ها هنا، جنسا رسميّا من القول؛ وأثر الصياغة الشعريّة في تحويل الحكاية "المبتذلة" إلى أمر جلَلٍ (مقتل خليفة أو وزير)؛ وقدرة الشعر على "أسطرة" الحكاية وتحويلها إلى رمز.

الماء بين غزل النساء وغزْل الصوف

أ. د. سميرة شوشان*

النساء كنّ يتجمعن في ساعات الصباح وساعات المساء حول عيون الماء أو الآبار ليملأن الجرار وأوعية الماء ودغدغة ذاكراتهن بحكايات عن مياهها. وبمياه نفس العيون والآبار كانت تغسل أصوافها إعدادًا للغَزْل، وتغسل أجسادهن طمعا في الغَزَل. فلم يخلُ محيط العيون والآبار من حكايات ممهّدة وباعثة لحياة جديدة.

* باحثة في التراث، تونس.

حكايات الحيوان : الأسلوبية والقيم الاجتماعية من خلال أمثلة من جهة القصرين

أ. د. حمد غضباني*

تعدّ حكايات الحيوان من أعرق أجناس الحكي، وهي جنس عرفته أغلب الحضارات والشعوب. وقد تبيّن لنا، من خلال أمثلة الحكايات المعتمدة في هذا المقال، أنّها تختلف عن غيرها من الحكايات الشعبية من حيث أسلوب السرد وأطر الحكي، فضلا عن طابعها المرح والفكاهي والذي لا يخلو من حكمة وموعظة في أغلب الأحيان. كما تتضمّن تفسيرا في بعض الحالات لمسائل طبيعية بطريقة أسطورية.

* وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية – تونس

الفهرس

تمهيد..... 5

أ. د. بوحبيب حميد : حكاية الحكايات.. بحث في دلالة الحكاية أو التأسيس لمشروعية الخطاب. 13

أ. د. محمد المهدي المقدود: القصائد المفردات.. رثاء هرّ لابن العلّاف أنموذجا 49

أ. د. عبد الحميد بورايو: النصوص السرديّة التي يُعِدُّها الكبار للأطفال والقصص التي يرويها الصغار..... 83

أ. د. عاشور سرقمة: الحكاية الشعبية بمناطق الجنوب الجزائري في ظل التحديات المعاصرة..... 108

د. كيارا فونتانا: الرأس المقطوع في الطقوس والحكايات الصقلية وفي الاحتفالات الشعبية في شمال إفريقيا..... 135

أ. د. مصطفى يعلى: استثمار جماليات القصص الشعبي في تشكيل

"حكايات الديب رمّاح" لخيري عبد الجواد 174

أ. د. إبراهيم المقدود: الصحراء توشوش الحكايات 214

أ. د. سميرة شوشان: عيون الماء.. جماليات الغَزْلِ والغَزَلِ ... 238

أ. د. حمد غضباني: حكايات الحيوان: الخصائص السردية والقيم الاجتماعية من خلال أمثلة من جهة القصرين 261

ملحق: مدوّنة الحكايات 305

الملخصات

أ.د. حميد بوحبيب: حكاية الحكايات: بحث في دلالة الحكاية أو التأسيس لمشروعية الخطاب 313

أ. د. عبد الحميد بورايو: النصوص السرديّة التي يُعِدُّها الكبار للأطفال والقصص التي يرويها الصغار..... 315

أ. د. عاشور سرقمة: الحكاية الشعبية بمناطق الجنوب الجزائري في ظل التحديات المعاصرة..... 316

د. كيارا فونتانا: الرأس المقطوع في الطقوس والحكايات الصقلية وفي الاحتفالات الشعبية في شمال إفريقية 318

أ.د. مصطفى يعلى: استثمار آليات الحكاية في تشكيل قصص "حكايات الديب رمّاح"..... 321

أ. د. إبراهيم المقدود: الكوني ينقل وشوشة الصحراء: حكايات وأساطير 323

أ. د. المهدي المقدود: الحكاية والشعر.. رثاء هرّ لابن العلاّف أنموذجا 326

أ. د. سميرة شوشان: الماء بين غزل النساء وغزْل الصوف ... 328

أ. د. حمد غضباني: حكايات الحيوان : الأسلوبية والقيم الاجتماعية من خلال أمثلة من جهة القصرين 329