

خصوصية توظيف الحكاية الشعبية في قصة ملك الجسر والنهر

د. عمار أحمد الصفار*

ملخص البحث:

أرى أن كل نص أدبي يقترح منهجه الخاص به ؛ إذا كان نصا، وليس عملا أدبيا- على وفق رولان بارت- من حيث إن العمل موضوع منته، من خلال تراتب عبارات في كتاب، أي أنه إنتاج، بينما يكون النص الأدبي فعل في كتاب، يقول بارت " الفرق بين العمل والنص..... كالفرق بين الإنتاج، والنشاط الإنتاجي"، على وفق هذا الفهم حللت القصة بما يمليه النص قيد الدراسة. وهو ما أثبتته بعد تطبيق الإجراءات التحليلية.

تقوم قصة ملك الجسر والنهر للفاصل الدكتور عمر محمد الطالب على حكاية شعبية موصلية، تمنح القصة خصوصية أولى من حيث كون الحكاية الشعبية الموظفة، بنية اشتغل عليها الفاص، محررا إياها من دلالتها الأولى البسيطة. فالحكاية في القصة تأخذ إطارها العام من تأريخيتها، وتأخذ واقعيتها بعد أن يحملها الدكتور عمر دلالات اجتماعية، وأخلاقية، فضلا على الأبعاد الفنية الجديدة التي تمنحها عمقا آخر، يرسخ انتقالها من وضعها البنائي الأول بوصفها حكاية شعبية متوارثة شفاهيا، إلى وضعها الفني الجديد بوصفها قصة قصيرة فنية ناضجة. كما تمنح هذه الحكاية الشعبية القصة خصوصية ثانية تتضح من السرد الموظف مجموعة من المفردات ذات الخصوصية الموصلية، فضلا على الأمكنة الشعبية المعروفة. ومظاهر أخرى تلعب قصة ملك الجسر والنهر لعبة فنية تقوم على مستويين هما:

١- تداخل الحلم بالواقع

٢- تماهي الشخصية الرئيسة الـ (واقع-خرافية) الممثلة لسلطة مفروضة قسرا، مع شخصية (الشرطي) الممثلة للسلطة التي كان يجب أن تكون شرعية!

وعلى هذين المحورين يشيد د.عمر الطالب ببناءه القصصي، الذي يطرح من خلاله، ما سبق من مظاهر الخصوصية. موظفا سردا يعتمد على الراوي العليم، بوصفه الموضوعي، وكأنه يريد أن يحافظ على سيادة الراوي في الحكاية الشعبية.

* مدرس/ قسم اللغة العربية/ كلية الآداب.

إن قصة ملك الجسر والنهر، علامة فارقة في القصص العراقية التي اعتمدت توظيف الحكايات الشعبية المتوارثة.

Privacy of Functioning the Popular tale in "King of Bridge and River"

Dr. Ammar Ahmed Al-Saffar

Arabic Dept. /Arts College

Abstract:

Any literary text suggests its own structure. Accord to Roland Parth, if the written matter is a text and not a work, this is the case, for the work is a definite subject, as it is but a series of clauses within any book, i.e. the work is a production, whereas a literary text is an action within a book. Parth says "The difference between a work and a text, resembles that between production and productive activity".

As to this final notion, my analysis of the story shall work. This is what I mean to prove after having applied analytic measures.

The story of professor Umar M. Al-Talib "King of the Bridge and River" is built on a Mosulian popular tale, which gives the story a first privacy, for the functional popular tale is a structure on which the author worked, after having freed it from its simple direct signification. The tale within the story gets its general frame out of its historical background, while gets its actuality after being injected with social and ethical signification's as well as new artistic dimensions that gives the story another depth, that roots its movement from the first structure of a circulated popular tale, to its new artistic structure as a mature short story. Add to this, this popular tale grants the story a second privacy that can best be manifested throughout the narrative that functions a group of private Mosulian vocabulary, as well as the famous popular places and other appearances.

التمهيد:

في البدء لا بد من تحديد طبيعة المدرسة التي تنتمي قصة ملك الجسر والنهر للقصص د. عمر محمد الطالب، وهي مدرسة الواقعية النقدية، والجدير بالذكر هو أن هذا الانتماء هو انتماء خارجي عام؛ أي أن القصة تفيد من طروحاته في مسارها العام " فإذا كانت مرحلة الواقعية التقليدية تمثل نقطة بدء وانطلاق فكري وفني، فإن مرحلة الواقعية النقدية تمثل حلقة الربط بين ما كان مألوفاً وما لم يكن، وقد جاءت هذه المرحلة أكثر حدة في التأثير، وأصلب عمقا في التركيز لأن القصة فيها اتسعت جوانبها، وضاق بها ما هو مألوف، ولهذا لم تعد تقتصر على حديث طريف أو حادثة عابرة، بل إن الحديث الذي تطرحه تتجاوزه أطراف فنية وفكرية متلاحقة، تتصاعد به النوازع، والأحاسيس والانفعالات، كعناصر تشكل في الخاتمة وحدة موضوعية متبلورة^(١) ولعل أهم ما يميز قصة ملك الجسر والنهر، هو اعتمادها على الحكاية الشعبية بوصفها منطلقا للولوج

إلى عالم القصة القصيرة، التي تختلف اختلافا فنيا جوهريا عن الحكاية الشعبية، من حيث كون الحكاية الشعبية لا تقوم إلا على التابع السببي المؤقت، في حين تعتمد القصة الفنية على ما يمكن تسميته بالبنية السردية، القائمة على التقديم البنائي المنظم^(٢) فضلا على البعد التألفي وهو العنصر الأكثر أهمية في عملية القص، أعني أن الحكاية الشعبية نص لا مؤلف له يتغير بناؤه نسبيا مع تغير حاجات المجتمع^(٣) بينما تؤلف القصة لتثبت على حالها وتكون شاهدا على المرحلة الزمنية التي كتبت فيها.

إن توظيف القصة قيد الدراسة للحكاية الشعبية، لا يعد ميزة بحد ذاته، ولكن ما هو مهم في هذا البعد هو طريقة التوظيف، ومدى الإفادة من البعد الخرافي فيها في تناول واقع يلقي بثقله كاملا على الشخصيات والأحداث. لذا سيكون السعي في التحليل منصبا على مدى تأثير الاعتماد على الحكاية الشعبية، ومدى إفادة القاص من طبيعة بنائها. لذا لا بد من طرح سؤال ليكون مدخلا للتحليل، ومفتاحا للبدء باستنطاق القصة.

مرتكزا البناء:

ثمة من يتحدث عن البناء في معمار القصة، وهو يعني البنية، فالمصطلحان من ناحيتين، الأولى: هي التشابه الصوتي، الذي يقترب من التطابق، والثانية: هي الدلالة حد التطابق، وطالما كان البناء يشمل كلا من الشكل والدلالة، فهو إذن البنية من نفسها كما يعرفها أوستن وارين، ورينيه وبلوك فهي عندهما ذلك المفهوم الذي "يشمل كلا من المضمون، والشكل، بقدر ما ينظر لأغراض جمالية"^(٤) من هنا يفرض سؤال نفسه، يتعلق بجوهر المرتكز الذي يمكن أن يقوم عليه بناء أو (بنية) قصة ما، وهذا السؤال هو: ما الذي يمنح قصة (ملك الجسر والنهر) أهميتها؟ بتعبير آخر ما الذي يجعل من هذه القصة نصا قصصيا يستحق الاهتمام؟ ويرى البحث أن جهدا فنيا بذله القاص د. عمر الطالب، يدفع إلى الاهتمام بها، وتحليلها، على وفق الطريقة التي بنيت بها. لقد وظف القاص د. عمر الطالب حكاية شعبية ليكتب نصا قصصيا، سعى فيه إلى تحرير الحكاية الشعبية من سياقها البنائي المتداول، بوصفها حكاية شعبية، وتحويلها إلى مرتكز أساس من مرتكزات نص قصصي فني، يتضافر مع مرتكز آخر لينشئ قصة تضاف إلى رصيد القص العراقي الموظف للحكاية الشعبية، ذلك الرصيد الذي يحتاج إلى دراسة أكاديمية متخصصة.

لقد بنيت قصة (ملك الجسر والنهر) على مرتكزين رئيسيين هما:

١- المكان

٢- الحكاية الشعبية(*)

وهو مرتكز يعزز الأول، من حيث كونه حكاية شعبية موصلية، الأمر الذي يسمح بتوصيف القصة بأنها قصة مكان.

المكان:

يعد المكان في القصة قيد الدراسة المرتكز الأساس كما ذكرنا، فهو حامل المرتكز الثاني، من حيث كون الأول هو التي أنتج الثاني، وأنطلق في رأيي هذا من فناعة هي: أن لا زمان، ولا شخصيات، ولا أحداث قبل وجود المكان، وقبل هذا فإن المكان هو العنصر البنائي الأهم في خطابي القصة، وأقول خطابي القصة مستندا إلى جيرار جينيت الذي يرى أن الحكاية، وهي البعد الأبرز الذي يميز فن القصة عن غيره " لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات؛ خطابين أو أكثر"^(٥)

والخطابان في القصة قيد الدراسة هما (الحكاية الشعبية) والقصة التي تدور أحداثها في الموصل، هذا فضلا على أن زمن الحدث مغيب تماما، وكذلك زمن كتابة النص، إذ لم يثبت القاص تاريخا على النص، فالفضاء القصصي -هنا- هو المكان الجغرافي المنعكس في القصة، وهذا يعني أن القاص د. عمر الطالب في هذه القصة يكتف الفضاء في المكان فحسب من وجهة نظر راو أساس وهو " الراوي الذي يقدم السرد الكلي بما في ذلك السرود الصغيرة التي تؤلفه أو أجزاء منه، وهو الراوي المسؤول في النهاية عن السرد كله"^(٦) وهو راو عليم بالضرورة، "لا يشك أحد في سلطته"^(٧). وهذا ما سنتناوله في الحديث عن السرد الموضوعي.

تؤدي الجمل الاستهلالية الأول دور مهيب المخلية، لتستعد لاستقبال الشخصيات، والأحداث، ولا يكتمل هذا الاستقبال في النص الواقعي إلا بعد اتضاح المكان النصي المنعكس عن المكان الخارجي.

تستهل القصة بـ:

"... غرفت من ماء (المزملّة) الموضوعة في جانب
من الحوش... وجدت نفسها في الزقاق الضيق المظلم... قادها
الزقاق إلى زقاق، وإلى زقاق آخر وآخر، مرت بشبكة من
الأرقة الضيقة كدم يجري في الأوردة والشرايين داخل جسم
مترهل، حتى وجدت نفسها في باب الشعارين"

(*) الحكاية الشعبية: مصطلح يطلق على كل المسرودات الخيالية القصيرة أو الطويلة. انظر قائمة

المصادر.

دراسات موصلية - العدد الحادي عشر - كانون الثاني - ٢٠٠٦

- إن هذه المقدمة الاستهلالية تهيئ لتحديد المكان بالقدر الذي تؤدي فيه دور المدخل إلى القصة، فقد حددت بإشارات واضحة أن مسرح الأحداث هو مدينة الموصل:
- ١- " عشو " اسم المرأة، وهو صيغة تصغير لاسم (عائشة) يتداوله الموصليون في العقود الماضية، في منتصف القرن العشرين.
 - ٢- الأجساد المستلقية على أرضية السطح، سياق حياتي يمارسه الموصليون في ليالي الصيف، فهم ينامون على أسطح المنازل، في وقت لم تدخل فيه القوة الكهربائية إلى أكثر البيوت، وما زال عدد من الموصليين يمارسونه.
 - ٣- أشياء تستخدم لتجميع الماء مثل (المزملة) وهي قطعة من صخر (الفرش) والموصليون يقبلون راء هذه الكلمة غينا، فيسمونه (الفعش) بفتح الفاء وتسكين الغين، تجوّف هذه القطعة الصخرية بما يجعلها حوضاً صغيراً لتجميع الماء.
 - ٤- طبيعة أبنية الأحياء الشعبية التي تجعل أزقتها ضيقة، وهي ما يعرف بالعامية بـ (العوجات) يؤدي بعض هذه الأزقة إلى البعض الآخر، وهي مظهر واضح وجلي من مظاهر المعمار الموصلية التراثي.
 - ٥- التصريح بالمكان بعد هذه التهيئة: باب الشعارين، وهو تصرف شخصي من القاص؛ لأن المنطقة معروفة بـ(سوق الشعارين) ويتوالى التصريح بالمكان: باب النبي جرجيس)، قنطرة الجومرد، شارع نينوى، باب الجسر.

الحكاية الشعبية:

وهي المرتكز الأساس الثاني في قصة (ملك الجسر والنهر). إنها حكاية شعبية موصلية معروفة، وملخصها:

كان هناك شخص يرتدي الأسمال وشعره متساقط، ورأسه ذا قروح، يعتمر غطاء رأس يعرف بـ (القبع) وهو غطاء رأس مخروط الشكل، تتبعث من هذا الشخص روائح كريهة، وهو يمتطي عصا، ويعيش في سوق (القطانين) والقطانون هم من يشتري القطن، ويبيعه بعد غزله في منطقة (السرجخانة) التي صارت شارع نينوى فيما بعد. يلتقي هذا الشخص (الخرافي) بامرأة توهمت بضوء القمر عندما كان بدرا، حتى أنها أفنعت نفسها، بأنها لم تسمع أذان الفجر؛ لأنها كانت نائمة " تذكرت أنها صلت الفجر ولم تسمع أذان الفجر(لابد أن الأذان سمع قبل أن أستيقظ... " وغادرت بيتها، ظنا منها أن الصبح قد طلع، فإذا بالأزقة خالية تماما من المارة، والشوارع هادئة، لا أثر لسيارة فيها، فيصادفها بعد تجولها، هذا المخلوق الذي تظن عامة الناس أنه (جنّي) ويسألها أسئلته التقليدية عن قبعه "ع البرم برم أشلونه قبعي" وعن حصانه(قصبته) "ع البرم برم أشلونه ثوبي، وعن حصانه "ع البرم برم أشلونه حصاني" منتظرا الإجابات المرضية، ومن شدة ذولها، وخوفها، تهادنه، وتلاطفه، وتجيب على أسئلته بما يرضيه، فيعطيها قطعة

ذهب، وعندما تعود، إلى البيت بعد ارتفاع شمس النهار، تروي القصة لجارتها، فتضمر جارتها النية على الذهاب في الوقت نفسه، على المكان نفسه؛ لتغتم كما غنمت جارتها. ولكنها ما أن تلتقي به حتى تبدي امتعاضها من شكله، ثم تجيب على أسئلته باستهزاء، وتصارحه بحقيقة أنه يمتطي قصبه، ويرتدي أردأ الثياب، وأوسخها، فيرعها وتعود بخفي حنين. إلا أن د. عمر محمد الطالب أخذ إطار الحكاية العام، وحوّر بناءها، مسقطا عليها رؤاه، وقد أعمل فيها خياله؛ ليمرر قصة قصيرة فنية، يطرح من خلالها رؤى، ومواقف، يبينها بناء قصصيا على نحو يمنحها خصوصية القصة دون التفريط بطريقة سرد الحكاية الشعبية، وهذا ما سنلاحظه، عند تحليل السرد.

ويتمظهر التحوير واضحا في جعل خروج المرأة، ولقائها بشخصية غانم الـ (الواقع - خرافية) الذي يفز منه بعد احتلام:

" أخذها من يدها، عير بها الجسر، انحدر نحو الشاطيء، جذبها من يدها إلى النهر، صرخت بخوف خشية الغرق؛ لأنها لا تجيد السباحة، طمأنها..... حملها بين ساعديه، وغاص بها في قاع النهر، فإذا هي في قصر منيف بني بطابوق من ذهب وفضة، ووشي بالأحجار الكريمة واللآلئ، نزع الرجل القبيح جلده، فإذا هو شاب لم تر عشو رجلا بجماله، مسح وجهها بكفيه، نزع ثوبها المهترئ، احتضنها بساعديه، قبّلها حملها إلى سرير ملوكي من الذهب المرصع بالماس، قال لها:

من اليوم أنت زوجتي ملكة مملكتي ملكة النهر ارتعش غانم شهق شهقات متلاحقة، فتح عينيه سمع خرير النهر، رأى شجرة حانية عليه، أحس بلزوجة بين فخذيه، نزع كسوته، واغتسل في ماء النهر"

هذا هو التحوير الأساس في حدث الحكاية الشعبية، أما على مستوى الشخصيات، فقد كان تحويلها منسجما مع طبيعة القصة، وموفقا في خدمة دلالتها، ولم يفقدها دقها الذي كانت عليه في الحكاية الأصلية. لقد أطلق د. عمر الطالب على الشخصية الـ (الواقع - خرافية) هذه، اسم (غانم) ولم يكن لها اسم محدد في الأصل، وأرى أن إطلاق القاص هذه التسمية جاء لسببين هما:

- ١- قدرته على الحصول على غنائه
- ٢- إضفاء واقعية على النص
- ٣- كما أطلق اسم عشو على المرأة وهو اختيار أراه موفقا؛ لأنه يمثل إشارة تهيئة ضمنية لتقبل، خروج المرأة من دارها في مثل الوقت الذي خرجت به (الظلام)، لما له علاقة بمرض العشو

الذي يحد-كما هو معروف- من القدرة على الرؤية، وتمييز الأشياء في الظلام، أما الشخصيات الأخرى فلا أسماء لها:

قال الأعرابي الأول (كم؟) " وكذلك شخصية الصياد " قال غانم... أجاب الصياد" وهي شخصيات هامشية من حيث فعلها المستقل في النص، واقتصر دورها على إضاءة الشخصية الرئيسية، وأرى أن من وراء هذا الترتيب في أهم الشخصيات، قصدا مرّره القاص، وكأنه أراد أن يقول- إذا ما أخذنا زمن نشر النص بعين الاهتمام- إن ثمة شخصية واحدة فاعلة، ومسيطرة وقامعة، ومبتزة، وفاقة للرحمة في تعاملها من يقف بوجهها. حتى وصل بها الوهم إلى أن تتخيل نفسها وقد ركع لها الزمان والمكان" وقف باعتداد ينظر إلى النهر ناداه: دجلة العظيم ملكتك" إنه البطل المضاد بأجلى صورته؛ لأنه" بطل لا يتسم بالبطولة؛ سلبي، أو لا يمتلك الصفات التي تثير إعجابنا، شخصية رئيسة لا تتصف بالمزايا التي تربطنا تقليديا بالبطل"^(٨) وبهذا يثبت د. عمر إدانته للبطولة الزائفة.

السرد:

يمكن تعريفه بالنسيج اللغوي الذي تنتظم به القصة؛ لأنه الأداة الرئيسية في بناء النص، فهو نسيج العلاقات بين العناصر الفنية، ومن خصوصيات أدائه تأخذ الأجناس الأدبية النثرية خصوصياتها سواء أكانت ملحمة، أم رواية، أم قصة قصيرة أم أي جنس أدبي نثري آخر، حتى لو لم يكن حكايا، فالسرد "هذا الكلام المكتوب المقدم من راو هو المادة الأساس التي تقدم بدورها عناصر النص الأخرى، وتهيئ لها سبل التفاعل وصولا إلى بناء نص نسميه قصة أو... فالسرد بتوفيره الفضاء الذي ستؤدي فيه الشخصيات دورها سيكون العنصر الأهم في عملية الإدماج"^(٩) وهو مادة السيرورة القصصية، ولمحها الفني الأول، وله مظهران رئيسان هما:

١- السرد الموضوعي

٢- السرد الذاتي^(١٠)

وسرد القصة قيد الدراسة سرد موضوعي، أي أن راوي الأحداث يتمتع بمعرفة مطلقة، وسلطة لا يشك أحد فيها كما ذكرنا، وهو "مطلع على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال"^(١١) وفي هذه القصة يحمل هذا الراوي صفة راو آخر هو الراوي الضمني" الذات الثانية للمؤلف، التي يعاد بناؤها في النص، أي أنها الصورة الضمنية للمؤلف، التي تقف خلف تصميم النص، وهندسة بنائه"^(١٢)

وقد جاء اعتماد القاص على الراوي العليم في هذه القصة مبررا، كونها تنبني على حكاية شعبية، ولم تعرف حكاية شعبية في أي موروث شعبي محلي أو عربي أو عالمي راويا غير العليم الذي يرى، ويسمع من خارج النص، ويخبرنا بما يدور نفوس الشخصيات، وبحركتها وسكونها " تعودت من كل الشياطين، وقرأت كل الأوراد التي تحفظها" أو " وزعهم غانم فوق

الجسر؛ إثنان في بدايته من الجانب الأيمن، و إثنان في نهايته من الجانب الأيسر" أو " الظلام يحيط الأجساد المستلقية على أرضية السطح، شخير زوجها ينبعث قويا مع شهيقه وزفيره" فضلا على تبنيه نقل الحوار الخارجي: حاولت أن تداري الموقف بابتسامة مغتصبة (كرك سلطان)" هذه أمثلة أوردها على سبيل التمثيل لا الحصر، ولا خروج عليها في القصة كلها. والسرد يعتمد في مظهره في- أي قصة- على إحدى تقنيتين أو كلاهما، وهما:

أولا: الوصف:

وهو "فسحة السرد للتعريف بالأمكنة، هذا التعريف الذي سيؤدي بالنتيجة إلى إضاءة الشخصية والتعريف بها"^(١٣)، انطلق في هذا التعريف مستندا على مقولة رينيه ويليك و أوستن وارين صاحبتي نظرية الرواية عندما قال " فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"^(١٤) والوصف ذاتي، وموضوعي، ولأن القصة قيد الدراسة خلت تماما من الأول، سأتناول الوصف الموضوعي، لأنه الطاعي، وهذا أمر منطقي، كون السرد موضوعيا. فالوصف الموضوعي هو "الوصف الذي يسود في الأعمال القصصية التي تعتمد على السرد الموضوعي، إذ يتكفل الراوي بوصف المكان، ومتابعة تفاصيله الدقيقة، وهو يقتصر على الموجودات المادية، فلم يشر أحد من النقاد إلى تناوله التأمل"^(١٥) لقد اعتنى الوصف الموضوعي بالمكان، وتناوله بدقة عين كاميرا، ولعل متابعته لحركة شخصية المرأة في استهلال القصة تصلح أن تكون أنموذجا؛ لأن الوصف يعتني بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصية أيضا:

"استيقظت عشو على أصوات الديكة تتعالى من هنا وهناك
الظلام يحيط بالأجساد المستلقية على أرضية السطح، شخير زوجها
ينبعث قويا مع شهيقه وزفيره، السماء فوقها تنث أنوارا تتوهج
وتخفت مع بريق النجوم"

أما وصف الشخصيات فقد انصب على الشخصية الرئيسة (غانم)، في حالتيه؛ أي عندما كان قدمه وهو شخصية خرافية، بوصفه شخصية حكاية شعبية كما يأتي:

" نظرت إلى رأسه المصاب بالقرع، وقد تقبح، وتساقط
الشعر عنه، فوقه كرشة نعجة متسخة ما تزال الأزبال
عالقة بها"

أو وصفه لها وهي (غانم) أي الشخصية المنقولة إلى الواقع القصصي:
" خرج من النهر عاريا بجسده الفارع المتين المتناسق"
ويتجلى وصف المكان في النظر إلى منظر المساء على ضفة دجلة قبالة الموصل
القديمة بعين فنان فوتوغرافي:

" الغزالة تنحدر بتؤدة نحو الأفق، حتى بدت قرصا كبيرا أحمر، راحت تختفي وراء الأفق بعد أن اغتسلت بالماء، تملأت غابة الأضواء الملونة في المقاهي المنتشرة على الشاطئ الأيسر في الطريق المؤدي إلى مدينة الألعاب والغابات"

ثانيا: الحوار:

وهو التقنية المكتملة للأولى التي يعتمد عليها السرد، وشكل السرد القصصي لا يكتمل إلا به^(١٦) ويظهر الحوار في القصص، بنوعين أو بأحدهما، وهذان النوعان هما:
١- الحوار الداخلي: وهو الكلام الذي يدور في داخل الشخصية ولا يتطلب محاورا، يتجه من الشخصية وإليها فهو " حديث لا مستمع له؛ لأنه حديث غير منطوق"^(١٧) ولا ظهور للحوار الداخلي إلا من خلال أساليب هي:

أ- تيار الوعي

ب- المونولوج

ج- المناجاة^(١٨)

ولعل أهم ما يميز الحوار الداخلي عن الحوار الخارجي فضلا على اختلافه عنه بالتشكل على الورقة، هو أنه " يستبدل الآليات الخارجية المتحركة باللغة، بآليات أخرى مثل التداوي، والتذكر، والخيال^(١٩) وهذا يعني ينشط معتمدا على الانفلات من الضوابط المنطقية التي يملئها الحوار الخارجي، وغياب الترتيب عند التذكر، والتخيل ما يولد حالة من التداوي الحر. ولم يعتمد القاص عمر الطالب على هذه التقنية في تشكيل سرده، سوى ثلاث مرات، وجاءت المرة الثالثة وكأنها حوار خارجي:

تخطى غانم على الجسر المقفر، وقف باعداد ينظر

إلى النهر: ناداه: دجلة العظيم ملكتك. أجابه دجلة بخيره

الذي تعالى قرونا عدة منذ وجدت الطبيعة. نظر غانم إلى

الجسر رق بنظره إلى السارية العليا، صاح بالجسر:-

أيها الجسر الحديدي أصبحت عبدا لي..."

ولا يرى البحث أي خلل في تجاهل هذا الأسلوب الحوارية؛ لأن غيابه أدام فعل القص الذي يحيل إلى الحكاية الشعبية. التي لم يوظف سردها إلا الحوار الخارجي، فضلا عن أن تيار الوعي عامة لا يرتاد إلا الدواخل، كما ذكرنا، فنشاطه يتحدد بالمناطق المبهمة الغائمة، وحركة القصة قيد الدراسة في الخارج، لذا لا مكان لها في المناطق المعتمدة من الذاكرة والشعور فهي مناطق نشاط الشعر الذي لا قيمة فنية له في الانكشاف، والوضوح.

٢- **الحوار الخارجي:** يأتي هذا الحوار الذي يدور بين اثنين أو أكثر، كما هو واضح من عنوانه، عادة؛ ليؤدي وظائف^(٢٠) هي:

أ- إضفاء بعد واقعي

ب- الوصف والتحليل

ج- الإيجاز

وقد أفادت هذه القصة من وظيفة إضفاء البعد الواقعي، فائدة كبيرة، ولعل طبيعة انتمائها لمدرسة الواقعية الجديدة، هو ما دفع بها إلى الاهتمام بمثل هذه الوظيفة. فالأعمال القصصية الواقعية عامة تعنى بمثل هذه الوظيفة، وهذا ما نلاحظه بوضوح، في قصص قصيرة عراقية مهمة، مثل الحصار للقاص العراقي الراحل محمود جنداري، والمملكة السوداء للقاص العراقي محمد خضير، فضلا على الروايات الواقعية، ولعل أبرز مثل يمكن أن يضرب هو الروائي العربي المصري نجيب محفوظ. وأرى أن الحوار الذي يدور بين شاب عابر، وغانم يصلح أن يكون أنموذجا على الوظيفة:

"أقفز إلى النهر - هل تباريني

أجاب غانم بصرامة: عليك أن تدفع أولا لملك الجسر

نظر إليه الشاب بسخرية: ومن يكون ملك الجسر هذا؟

رد عليه باعتداد: أنا."

ولا دور مهما للوظيفتين السابقتين، في النص، والسبب يعود إلى تبني الراوي هاتين الوظيفتين، ولعل دورهما يكون أوضح في الأعمال القصصية التي تعتمد على تعدد الأصوات، والقصة قيد الدراسة تقوم على الصوت الواحد، وربما كان السبب في اعتماد القاص على راو واحد ولم يلجأ لتعدد الأصوات هو محافظته على طريقة سرد الحكاية الشعبية التي قامت عليها القصة.

المستوى الدلالي

ما ذا تريد مجموعة العبارات المشكلة لقصة ما أن تقول؟ هل ثمة مواقف يود منشئها أن يعبر عنها بوصفه مشاهدا ومراقبا لحركة واقع ما؟ هل هناك تأشير على خلل اجتماعي يود هذا المنشئ أن ينبه إليه؛ ليجعل من قصته رسالة موجهة لمتلقين يتفاعلون معها، وينقلون رؤاهم من مستوى ما إلى آخر؟ تأتي هذه الأسئلة لتكون مدخلا إلى دور قصة ملك الجسر والنهر في النقد الاجتماعي، والأخلاقي؛ لأن العمل الأدبي في واحد من أهم أبعاده هو فعل اتصال، فهو قبل أن يكون سلسلة لغوية ودلالية " فعل تواصل بين البشر ورسالة موجهة من شخص معين، ضمن ظروف معينة، لهدف محدد..."^(٢١)

يدين القاص عمر الطالب في هذه القصة المجتمع برمته من زاوية تمسكه بتقاليد متوارثة تولد الكبت الذي يؤدي بالضرورة إلى الانفلات ويتضح ذلك فيما يأتي:
إن الظاهرة الاجتماعية المرضية الخارجة عما كان يألفه بحكم تربيته العربية والإسلامية التقليديتين، هي ظاهرة الاعتصاب التي تفشت في مدينة محافظة:
"شاع خبر اغتصاب الفتيات، والنساء ليلا في منطقة لغابات، جرت تحريات كثيرة، قبضوا فيها على سكرين دائمي التسكع في المنطقة يستجديان الناس ويشربان خمرا على الشاطئ، وينامان في العراء بعد أن يتعبهما السكر، حكم على أحدهما بالإعدام اعترف وهو يضحك بخبل بأنه رجل يغتصب النساء....."

ويحاول القاص أن يدين المجتمع أيضا بوصفه السبب الدافع لارتكاب مثل هذه الجرائم، والإدانة أوضح ما تكون لطبيعة التربية الذكورية التي تتبناها مدينة من المدن العربية المحافظة:
"هدأت الحال في منطقة الغابات، وعادت حالات اغتصاب متفرقة عزاها المسؤولون لإحكام التقاليد، والحرمان الذي يعاني منه الشباب في مدينة الرجال هذه"

فالنقد الذي توجهه هذه القصة- في هذا المشهد- للمجتمع هو التمييز بين الذكور والإناث، واتساع أفق حركة الرجال على حساب أفق حركة النساء. الظاهرة الاجتماعية السلبية الأخرى التي تتناولها هذه القصة بالإضاءة، هي ظاهرة الرشوة التي تفشت كالنار في الهشيم في المجتمع العراقي زمن نشر القصة وما قبله وما بعده:
غرق الشرطي في الضحك وأردف: مخبل وما عملنا نحن؟

أجابه غانم بتبأله: ترتشون.
ولم تكن هذه هي حدود مظاهر الفساد، فالشرطة بوصفها القوة القائمة لمظاهره كافة طالها أيضا، على نحو ينذر بالخطر:

دعا غانم الشرطة المكلفون على الجسر إلى الغداء، أعد لهم ديكا هنديا وعددا من زجاجات بيرة مبردة بماء النهر أكلوا وشربوا، خلد بعضهم إلى القبلولة بين أشجار الشاطئ كما استلقى غانم إلى جانبهم، فهو لا يدع القبلولة تفوته. قال الشرطي حالما: لا يعوزنا إلى النساء برقت عينا غانم (ينصب لي شركا) أجاب: من أين؟ أجاب الشرطي: اسرقهن كما تسرق النساء.

إن هذا الحوار يشير صراحة إلى تماهي شخصية (غانم) بوصفها القوة التي تفرض نفسها قسراً، وتلعب دوراً يتمثل في الاستلاب، والسطو، مع شخصية الشرطي الذي كان يجب أن يكون ممثلاً للسلطة الشرعية.

ولعل الإدانة الأكثر وضوحاً في هذه القصة هي إدانة القمع، والطغيان، والتسلط التي نجح القاص في عرضها من خلال معادل موضوعي، تمثل في المشهد الأخير من القصة، ذلك المشهد الذي لم يتدخل الراوي في التعليق عليه ليترك للمتلقى الحرية الكاملة في تلقيه والتعليق عليه، ولا يخفى على أحد أن كل مظاهر الفساد السابقة كانت تجري في المساحة التي يتحرك بها غانم-الجسر وما حوله- وهو يعلن أنه "ملك الجسر والنهر" ذلك الملك الفاهر، المصاب بداء العظمة، والجنون معاً، وفي هذا ربط حيوي بين السبب والنتيجة".

قال له الشاب - أنت مجنون أجابه غانم باعتداد-أنا ملك الجسر والنهر، مخبل. قرر الشاب أن يدخل معركة مع غانم، دفعه وفي سرعة خاطفة أخرج غانم سكينه الحاد. قطع رأس الشاب ورماه في النهر، بقي الجسد لحظات يدور، والدم ينفر منه، صبغ ملابس الفتاة، وقيل أن يهوي على الأرض، رفعه غانم بكلتا يديه ورماه في النهر، تشبثت الفتاة بالحاجز، رمت نفسها في النهر، لحق بها غانم، سحبها من شعرها إلى الشاطئ أغمي عليها، وهو يتمتم سأخذك إلى قصري طابوقة من ذهب وطابوقة من فضة موشاة بالأحجار واللآلئ، وأجعل منك ملكة الجسر والنهر، وغاب في ارتعاشة لذيدة".

قبل أن أعلق على هذه الخاتمة أود أن أقول إن د. عمر الطالب يؤمن بمقولة " يمكن تحويل الأدب بحيث يلائم الجماهير، وأول سؤال ينبغي أن نلقيه على أنفسنا هو: ما الذي نقترح تبليغه، ولمن؟^(٢٢) والتبليغ يعني بالضرورة أن ثمة رسالة من مرسل إلى متلق، تحتضن هذا الفعل أو تحتضنها، وهذا الفعل (التبليغ) يتضمن التواصل، فكل نص أدبي مهما يكن وصفه " يتموضع.. ضمن الفضاء التواصلية"^(٢٣) ولا وجود لنص -حتى إذا كان مكتوباً- إذا لم يدخل فضاء التواصل. إي إذا لم يتلقاه أحد.

إن اختيار هذه الخاتمة الفجائية، جاء ليختصر البعد الأشد ظلمة في القصة، وهو بعد ظل مسكوتاً عنه، على طولها، حاول القاص إخفاءه، من خلال إخفاء البعد الحقيقي في شخصية غانم، الوضع، المشرد، المعتوه، بل المجنون، الذي ظل مصمماً على أن عظمته لا تضاهيها عظمته، وأن منعه فوق كل منعة، وأنه ملك الجسر والنهر. أستطيع القول إن هذه القصة تعد إحدى القصص العراقية التي تركز على حكاية شعبية، لتبقي على الكثير من مظاهرها من خلال

الوعي العالي بآليات اشتغالها، مع الحرص على إخفائها، بحيث يعيش المتلقي تفاصيلها، في الوقت الذي يتلقى فيه قصة قصيرة.

المصادر:

- * قصة ملك الجسر والنهر، د. عمر محمد الطالب، جريدة بابل، - ١٣ شباط- ١٩٩٣.
- ١- قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، ١٤.
- ٢- نظرية الأدب، رينيه ويليك، و أوستن وارين، ت محيي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايشي، ١٩٧٢، ٢٨٤.
- ٣- قراءة في الحكاية الشعبية والقصص مجهولة المؤلف، حوار مع الدكتور عمر الطالب، أجراه سمير عبد الله الصائغ، جريدة الزمان، العدد ٢٢٠٠، ٢٨ / ٩ / ٢٠٠٥، ١١.
- ٤- نظرية الأدب، مصدر سابق، ٢٨١.
- * ما الجنس الأدبي، ماري شيفير، ت د. غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ٥٤.
- ٥- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ت محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د. ت، ٥٤.
- ٦- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ١٠٥.
- ٧- عالم الرواية، رولان بورنوف، ربال أونيليه، ت نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ٧٦.
- ٨- قاموس السرديات، مصدر سابق، ١٨.
- ٩- مفهوم البناء، يوري تتيانوف، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ١٩٨٢، ٧٥.
- ١٠- مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ت الحسين سبحان، وفؤاد الصفا مجلة آفاق، العدد ٨-٩، ١٩٨٨، ٤٥.
- ١١- نظرية الأغراض، توماشفسكي نظرية المنهج الشكلي، مصدر سابق، ١٨٩.
- ١٢- ينظر قاموس السرديات، مصدر سابق، ٩١.

- ١٣-البناء الفني في قصص محمود جنداري، عمار أحمد عبد الباقي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ١٩٩٧، مطبوعة على الكمبيوتر، المكتبة المركزية - جامعة الموصل، ٣٩.
- ١٤- نظرية الأدب، مصدر سابق، ٢٨٨
- ١٥- البناء الفني قصص محمود جنداري، مصدر سابق، ٤٠- ٤١.
- ١٦- نظرية الأدب، مصدر سابق، ٢٨٠.
- ١٧- القصة السايكولوجية، ليون آيدل، ترجمة محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، ١٩٥٩، ١١٦.
- ١٨- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ١٦ .
- ١٩- اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ياكوب كورك، ت ليون يوسف عزيز، وعزيز عما نوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ١٤٠- ١٤١.
- ٢٠- تداخل الأنواع في القصة المصرية، ١٩٦٠- ١٩٩٠، د. خيرى دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ١٦٠.
- ٢١- قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ٣٨
- ٢٢- مقالات في النقد الأدبي، ألان تيت، عبد الرحمن ياغي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٣٠.
- ٢٤- ما الجنس الأدبي، مصدر سابق، ٧٨.