تجليات الثقافة الموصلية
في نماذج من حكايات الموصل الشعبية
(مقاربة نقدية ثقافية)

د. أحمد جارالله ياسين*

ملخص البحث

يتناول هذا البحث بالدراسة النقدية نماذج من حكايات الموصل الشعبية، وهي : حكاية الخنفسانة، وحكاية المطلقات السبع، وحكاية السمك في البطيخ وبمكرهن يصعدن المريخ ويحاول البحث أن يكشف عن تجليات الثقافة الموصلية التي تضمنتها البنية الأدبية للحكايات، عبر منهج ثقافي، يرصد الدلالات المضمرة فيما وراء هذه الحكايات التي تمثل جانبا مهما من التراث الشعبي لمدينة الموصل وثقافتها.

The Attributes of Mosulli Cultture in Many Examples of Folk Tales of Mosul Acultural and Critical Study.

Abstract

Throughout a critical study، this research tackles examples of Mosulli folk tales such as : The tale of the beetle، the tale of the seven divorsed woman، and the tale of the fish and the melon.

This research tries to investigate the attributes of Mosulli Cultture which is included by the literary structure via a cultural approach. This culturals approach explores the hidden intentions beyond to these tales which represent an important aspect belong to the popular legacy of mosul.

توطئة

تعد الحكاية الشعبية جزءا مهما من التراث الشعبي في المجتمعات الانسانية، ((وهذا التراث هو في واقع أمره الحصيلة الكاملة لثقافة الشعب على اختلاف أجياله وبيئاته،

* أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية / كلية الآداب.

ومراحل تعليمه النظامي وغير النظامي. إن هذا التراث يحمل في أعطافه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع، وهو الذي يصوغ الإطار العام ويحدد العلاقات، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة الصغيرة أو الكبيرة))[١] في بنية المجتمع.

ولعل الحكاية الشعبية من أكثر الأشكال الأدبية تمثلا لتلك الملامح، لأن من أول خصائصها الأدبية كونها((بنية مركزة،تخدم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسية المتشعبة في حياة الشعب))[٢]، وبيئته، بوصفها أحد أشكال التراث الشعبي، الذي هو ((تسجيل أمين للبيئة التي أنتجته وعليه ترتسم أكثر خصائصها أصالة وأعمقها تمثيلا لمواصفات تلك البيئة))[٣].

وتروج الحكاية لثقافة الشعب في كثير من مجالات الحياة، وعبر بثها لعلامات تلك الثقافة في العناصر الفنية للحكاية، لاسيما في التكوين النفسي والاجتماعي للشخصيات التي هي في المحصلة النهائية للحكاية مجرد نماذج مؤدبنة، منسوخة من أفراد المجتمع الذي تنتمي إليه الحكاية.

وفي مجريات حياة الشعب اليومية ((تعبر الثقافة عن نفسها من خلال سلوك الأفراد داخل الجماعة الواحدة على صورة مواقف وأفعال بحيث يغدو السلوك علامة ومظهرا من مظاهرها ويمكن ملاحظة ماهو مشترك في تصرفات الأفراد إزاء موقف من المواقف، وعلى الرغم من استقلال هذه التصرفات لكنها تخضع لعلاقة محددة، إلى حد ما بين الباطن الذي تصدر عنه والعالم المحيط بالذات مصدر الظاهرة))[٤].

إذن فالحكاية الشعبية تمثل مظهرا من مظاهر الثقافة في المجتمعات كافة، بغض النظر عن قدم تكوين هذه المجتمعات أو معاصرتها، ومن هنا فإنها نص مكتنز بالدلالات الإيحائية، المرسلة لأهداف ثقافية معينة، ومن دراستها ((يمكن أن نستدل...على درجة ثقافة المجتمع السائدة فيه أو التي انبثقت منه ونفسيته المتمثلة بتلك الثقافة أو جزء منها أو استخلاص أوضاع اجتماعية وتاريخية وعادات وتقاليد ومعتقدات ومفاهيم، ومايحبون وما يكرهون وما يتمنون ومايستعملون في بيوتهم وأعمالهم ومايلبسون...))[٥].

ومن تلك الدلالات ماتتجلى فيها بالتأويل الملامح الخاصة بثقافة مجتمع ما، ونماذجه الشخصية التي تتبلور مظاهر الثقافة في سلوكها وطرائق تفكيرها وتفاصيل حياتها الاجتماعية

ومن ثم فإن الحكاية الشعبية وسيلة غير مباشرة للبث الثقافي، بالإمكان توظيفها لصالح اتجاه معين سياسي أو اجتماعي أو ديني، أو فئة ما متنفذة أو سلطوية أو طبقية، وأحيانا يكون التوظيف من دون قصد وإنما هو حصيلة طبيعية للموروث الجمعي لأفراد المجتمع والمترسخ في جذور مصادر تكوينهم الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية، والنفسية، والدينية، لاسيما ((أن الأدب الشعبي هو بمثابة تلك الثقافة الذهنية الراسية في أعماقنا منذ صغرنا وهي ثقافة فطرية لاواعية استوعبناها من أمهاتنا وآبائنا وجداتنا وتغذينا منها في تلك الفترة التي تكيف شخصية الإنسان وتذوقه وحتى تفكيره كما تغذينا من الحليب في فترة الرضاع))[٦]، وانطلاقا من أن الثقافة ((مجموع الفروض الأيديولوجية والسلوك المكتسب والسمات العقلية والاجتماعية والمادية المتناقلة والتي تميز جماعة اجتماعية بشرية))[٧]. وينعكس أثر ذلك كله في الأشكال الأدبية الشعبية المعبرة عن هذه الثقافة.

إن الدراسات الثقافية ((صارت تأخذ النص من حيث مايتحقق فيه ومايتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل...الإشكاليات الأيديولوجية وانساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن ليس النص هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي))[٨]. فضلا عن ذلك فان ((الأسئلة الثقافية تقوم حين تستخرج تلك النظم الثقافية من كيانات المعرفة المتصلة بمواقف حياة الناس وخبراتهم، حيث أخذت تعنى الدراسات الثقافية بالميديا وعلم اجتماع الاتصالات، والقصص الشعبية))[٩]. ولايتعالى النقد الثقافي على دراسة ماهو شعبي ويومي عبر توظيف آليات النقد الأدبي في التحليل والتأويل للوصول إلى فهم أعمق للثقافة وفعلها[١٠].

ولعل الحكاية الشعبية في الموصل نموذج متميز في الاستجابة لمثل هذه الرؤية النقدية الثقافية، ولذلك انتخبنا منها ثلاثة نصوص، وجدنا فيها محمولا ثقافيا عميقا يتقبل التحليل والتأويل النقدي الذي يشخص سمات محورية في ثقافة الشخصية الموصلية التي تبرمجت عليها بطريقة نفسية وراثية. وسنتناول الحكايات على النحو الآتي :

١- ((حكاية السمك في البطيخ وبمكرهن يصعدن المريخ))[١١]

هذه الحكاية تندرج ضمن ما يسمى بالحكايات المرحة، أي ((تلك الأحدوثة القصيرة المنثورة...التي تحكي نادرة أو سلسلة من النوادر وتنتهي إلى موقف فكه مرح، وأما موضوعها فيؤخذ من الحياة اليومية وتندر فيها عناصر الخوارق))[١٢]. وتتجلى في الحكاية سمة الانغلاق بكل دلالاته المادية والمجردة، وأشكاله، ويعد سمة من سمات الذهنية الثقافية لدى الشخصية الموصلية وهذا ماتجلى لنا في نماذج من شخصيات حكايات الموصل الشعبية، ذلك الانغلاق الذي لايتحول إلى انفتاح نحو العالم والآخرين إلا عند الحاجة الماسة أو الضرورة القصوى،أو لتحقيق مصلحة ما تخص الذات أولا.

الانغلاق الذي يحافظ – بروح وسواسية غير مبررة واقعيا – على الذات وممتلكاتها ومتعلقاتها الاجتماعية والاقتصادية، ويحصرها بصرامة وأنانية مبالغ فيها داخل الحدود المعنوية والسلوكية التي رسمت لها بدقة شديدة خشية تلاشيها أو انفلاتها أو اقتحام الآخرين لها، الانغلاق الذي يؤسس لثقافة الشك السلبي في الآخر ونواياه حتى إن كان من المقربين، ومن ثم إسباغ كثير من صفات الخصم عليه لأن ذلك يضمن للذات المحافظة على انغلاقها ووحدتها النفسية، ومتانة الأسوار المعنوية والمادية المحيطة بها،ويجعلها تحسب ألف حساب للآخر قبل أية مبادرة للانفتاح عليه.

وفي هذه الحكاية يشترط بطل الحكاية على أهل المرأة التي ينوي الزواج منها قبولهم بأن يضعها في فضاء داخلي منغلق (البيت) ومنعزل بنحو تام عن الخارج والآخرين،وهذا يتطلب منها (عدم الخروج من الدار التي شريت لها خصيصا وأن لاتتكلم مع أحد إلا أهلها ولاتتصل بأي إنسان وأن يقفل عليها الباب كلما خرج أو دخل).

لكن من الصعب ومن غير المنطقي أيضا تطبيق ذلك الأمر إلى مالا نهاية لاسيما أن الحياة تنهض على الفعالية الأخرى للحياة والمضادة للانغلاق، ونعني بها (الانفتاح) الذي تتخوف منه الثقافة الموصلية وتتعامل معه بحذر شديد، لذلك كان لابد من اختراق ذلك الشرط غير المعقول، وبطريقة غير معقولة أيضا، تجد في مكر النساء وحيلهن دعما للتنفيذ وهذا ما تمثل عند الزوجة التي استثمرت قدراتها العقلية والخيالية التي من الصعب حبسها بقرار من مثل ذلك، فابتكرت طريقة لخرق تلك العزلة، لتبرهن للزوج خطا اسلوب تفكيره في الحياة. فأحدثت ثقبا في جدار البيت ومنه وبالتعاون مع أحدهم تشتري سمكا ناعما تضعه

في البطيخ الذي طلبت من زوجها شراءه، ثم تقدمه له حين يعود إلى البيت، ليتفاجأ بما يراه غير مصدق، وما أدهشه هو كيفية وصول السمك إلى الفضاء الداخلي المغلق للبطيخ الذي جلبه، وامرأته لاتخرج من الدار مطلقا ولاتتصل بأحد.

مما يعني أيضا أن الفضاءات المغلقة بصرامة مثل فضاء البطيخ يمكن اختراق(بكارتها) والتسلل إليها مثلما فعل السمك ومن ثم فإن شكاً ما بدأ يعتمل في نفسه حول إمكانية حصول الأمر– أمر الاختراق – نفسه مع فضاء الغلق الذي يطوق زوجته على الرغم من التحوطات التي أجريت لضمان تحقيق ذلك الغرض.

وحين استفسر عن الأمر من بائع البطيخ. ظن الأخير بأن الرجل به مس من الجنون. فمتى كان في البطيخ سمك : (وكان الرجل قد بوغت تماما، وشل عقله، فقام إلى باقي البطيخ يكسر واحدة اثر الأخرى وإذا به ممتليء بالسمك كله، وقد ازداد اقتناعا بوجود السمك في البطيخ بأن زوجته لاتخرج من الدار ولاتتصل مع أحد فمن أين جاءها السمك، واستولت عليه الأوهام، واشتد قلقه) وهكذا فإن عقله توقف عن التفكير السليم، وانتقلت عقدة الانغلاق من شرط سابق للزواج إلى عقله الذي أصبح حبيس أوهامه في البطيخ المحشو بالسمك حتى حررته زوجته من ذلك حين قصت عليه الحكاية، وأثبتت له (أن النساء لاحد لحيلهن ومكرهن فإذا أردن عمل شيء لايحول شيء في العالم دون تنفيذه، ولكن النساء لسن كلهن على حد سواء فمنهن المستهترة ومنهن المحصنة، وهذه الشروط والتحفظات لاتنفع شيئا إذا كانت المرأة تحب الفساد وخيانة زوجها). وهكذا يختفي تحت غشاء الإضحاك الذي تظهر به الحكاية المرحة لون من النقد الاجتماعي الساخر لابد أن يكون موجها لمن كانت على حسابه صور تلك الحكاية[١٣].

والمقصود به هنا الزوج المشبع بثقافة الانغلاق، فالحكاية تريد أن تبين أن مثل تلك الصور والمواقف من النقد اللاذع ليست مقتصرة على النساء وإنما يتعرض لها الرجال أيضا، الذين يظهرون على قدر كبير من السذاجة لتتضح المقابلة في إظهار أن بعض الأزواج يكونون مغفلين والزوجات ذكيات[١٤].

٢ – ((حكايةالمطلقات السبع))[١٥].

تروي حكاية سبعة نساء طلقن من أزواجهن نتيجة أخطاء ساذجة كانت بديلا عن أفعال انتظر منهن أزواجهن أن يقمن بها،أو تبرعن هن للقيام بها رغبة بالحصول على رضاهم

البعيد المنال إن لم يكن مستحيلا، لكن لسبب أو لآخر لم يستطعن تحقيق ذلك، فوظفن بعفوية مالديهن من حيلة لإيجاد أفعال أخرى تنوب عن الأمر المطلوب، وسرعان ماانكشفت حيلهن، وكان الجزاء السريع لهن هو الطلاق.

حكاية (المطلقات السبع) تروج – وفقا للثقافة الموصلية ونهجها في الانغلاق أيضا – لنموذج الزوجة الموصلية المثالية،المستكينة، المطيعة لزوجها طاعة مطلقة، مغلقة، لامجال فيها أبدا لفتح أية نافذة للنقاش أو الحوار مع الزوج بشأن أي أمر من أوامره لها أو طلباته الصغيرة أو الكبيرة، و من المفروض أن لاتخطيء الزوجة في أي من تصرفاتها تجاه الزوج لحظة تنفيذ تلك الأوامر أو الطلبات الإجبارية أو الطوعية، حتى إن كان الخطأ مدفوعا بحسن

نية ومن أجل إرضاء الزوج الذي تثقف له الحكاية بوصفه شخصية تجاوزت بسلطتها حدها البشري ودخلت في منطقة التقديس إن لم تكن تجاوزتها أصلا حين تخلت حتى عن صفة الغفران للمرأة إذا ما ارتكبت خطأ ما من دون قصد، ربما يكون خطأ فكاهيا كما في حكاية المطلقات السبع، و تعترف الحكاية ببراءة دوافعه التي تتماشى والطبيعة العاطفية للمرأة التي تسلب في كثير من الأحيان الجانب المنطقي العقلاني من أفعالها، فتأتي تلك الأفعال ساذجة غريبة، ولم ينفع سلاح الحيلة النسوية في نجاح تلك الأفعال لأنه وظف على نحو سيء، مثلما حصل مع المطلقات السبع اللواتي ارتكبن أفعالا بتلك المواصفات السابقة من أجل إرضاء أزواجهن وتنفيذ أوامرهم أيا كانت، و كأن الزوجة تتحول في ظل ذلك الاسترضاء غير المجدي إلى خادم مطيع، وعلى استعداد للخدمة طوال اليوم، وحديث إحدى المطلقات ينم عن ذلك :

(وركي ماتخافين أن يفوت الوقت عليكي وتتأخرين في العودة إلى بيتك فيقوم عليكي زوجك قومة وأي قومة لأنك لم تحضري له الفطور ؟ أو بلكي يقوم من نومو ويحتاج شي وأنت ماهنوك ؟).

في أول حكاية ثمة امرأة طلقها زوجها لأنها جعلت من ذيل زبونه حطبا لغلي ماء الوضوء، بعد أن نفد الحطب. والحكاية تكشف عن الثقافة الدينية الشكلية للزوج، فعلى الرغم من وصفه في الحكاية بالصائم المصلي في علاقته بالخالق،إلا أن هذا الوصف لم يتجاوز الجانب الشكلي في شخصيته التي كان بإمكانها أن تثبت تدينها في جوانب أخرى بينها وبين المخلوقات وفي مقدمتهم الزوجة كأن تغفر في الأقل لتلك الزوجة المطيعة خطأها

غير المقصود رحمة بها وبمسيرتها الوفية الطويلة من الطاعة العمياء له كما جاء على لسانها :

(والله ظلمني زوجي....كنت أيام الشتاء أقوم من منامي قبل الفجر،فاحمي له الماي، حتى يتوضأ، هكذا كنت أدله وأفديه).

الزوج لم يتذكر بان أبغض الحلال عند الله الطلاق،لكن الحكاية لاتريد الترويج لثقافة دينية متسامحة وعميقة، فالرجال هنا بمعنى من المعاني هم يمثلون جانب السلطة الحاكمة في هذا الفضاء المصغر/البيت، ومن ثم فهم معادل رمزي للسلطة الحاكمة للفضاء الأكبر/ البلد،التي ليس من مصلحتها إرشاد المحكومين إلى تلك الدرجة من الثقافة الدينية والإنسانية المتسامحة والمرنة، لأن ذلك من وجهة نظرها يفتح الباب لمناقشة قراراتها ومطالبتها بعلاقة أعمق من التفاهم والحوار بين الحاكم والمحكوم، وربما محاسبتها والتمرد عليها،فالنقاش يبذر للتمرد إن تحول إلى رفض حر لرأي الآخر المستبد غير المقنع بوجهة نظره.والحكاية من مثل هذا النوع تصور رمزيا ماسيؤول إليه المصير الجماعي للناس (المحكومين)، إن أخطأوا مع الحاكم. فالحكاية الشعبية وإن كانت محددة بأبطال معينين ولهجتها محلية ضيقة وأهدافها فردية،لكنها تبقى ثمرة المخيلة الجماعية الشعبية.(١٦)

وانطلاقا من هذا التصور فان حكاية الأزواج مع مطلقاتهم السبع تكتنز تثقيفا سياسيا مضمرا في باطن أحداثها الشعبية الاجتماعية، فان المحكوم (الزوجة) لامجال مفتوح أمامه للنقاش أو الحوار مع الزوج (الحاكم)، ومن الأفضل تعليق تنفيذ الجوانب الدينية المعنوية البسيطة التي من حقها الحصول عليها،كي تستمر بطاعته رهبة منه وتحت سطوة تلك الهالة التقديسية التي يروج لها من حوله شكليا.

والموقف السابق يتخذه الزوج أيضا في حكاية المطلقة الخامسة التي فرشت بعفوية أرض البيت بالصابون احتفالا بعودته من الحج، ورغبة منها في إضفاء سمة جمالية على ارض البيت كي لاتبدو قديمة أمام الزائرين وتجلب الانتقاد من قبلهم لزوجها غير أن الأمطار أفسدت الأمر وتسببت في إذابة الصابون وتزحلق الزوج الذي انكسر ضلعه.

وتكاد حكاية المطلقة السابعة تكون تكرارا للمواقف السابقة نفسها مع المطلقتين الأولى،والخامسة فالزوجة حرصا منها على المعالجة السريعة (لزبونه) الممزق ترقعه بقطعة من (كرشي مال غنم) التي تجذب إليه في طريق العودة من الجامع كلبا يلهث بين

رجليه وراء القطعة،وحين ينكشف الأمر تنال الزوجة السب والشتم والطلاق..من دون النظر بعين الغفران والتفهم إلى الموضوع.

وتتكررالصورة نفسها في حكاية المطلقة الثانية التي جعلت من (طرف الكبش) الذي جلبه الزوج للطعام حشوة لينة لوسادته كي ينعم بنوم مريح.،وهي بهذا الفعل تؤثث لسرير الجنس بعتبة (الوسادة المريحة) الممهدة لماهو أجمل،والتي ستحسن حضورها وصورتها أمامه:

(فذهب إلى السوق واشترى طرف كبش عظيم، وعندما أمسكتها بيدي غشعتوها لينة ولطيفة مثل ريش النعام، فقلت، اعمل منها دهن. ومنها اجعله وسادة لزوجي حتى أحسن في عينه، إذ صارله أيام وهو لاينام نوما مريحا لان مخدته صلبة، فحشوت المخدة بها وخيطتها، ونام عليها نوما مريحا).

فضلا عن تحسين صورتها أصلا بمقترحها له بشراء الطرف لأنه اقل ثمنا من دهن السمن،وهو مقترح يبرز الثقافة الاقتصادية للمرأة الموصلية المدبرة، لكن تلك الأفعال كلها بنواياها الحسنة وبغض النظر عن أشكال تنفيذها لاسيما الساذج منها (حشو الوسادة بالطرف وما نتج عن ذلك من ديدان)،لم تجعلها تنل – في الأقل – عفو زوجها حين اكتشف الخطأ الذي ارتكبته، فكان الطلاق جزاءها.

وهكذا فإن الأمر لم يختلف أبدا مع المطلقات الأخريات، فثمة خطأ نسوي يقع من دون قصد تجاه الزوج، وثمة جزاء واحد هو الطلاق، إن الصور المختلفة لسذاجة المرأة التي تقدمها مثل هذه الحكايات، تتكرر بالفكرة نفسها كي تترسخ نزعتها الانتقادية اللاذعة.[١٧]

٣- ((حكاية الخنفسانة))[١٨]

ومغزى الحكاية دلاليا يتجلى منذ مطلعها (خنفساء تعيش في بيت صغير على قدها) وليس القدر هنا بالمعنى الفيزيائي المادي حسب، بوصف الخنفساء حشرة صغيرة.. بل بالدلالة المعنوية لمكانة قدراتها المتواضعة، المتدنية،بالقياس إلى غيرها من الحشرات التي بإمكانها أن تجلب نفعا أو ضرا للإنسان نفسه.

وانطلاقا من هذا التصور فإن موجز الرسالة الثقافية للحكاية يتعلق بالمخلوق الذي يطمح إلى تجاوز القدر المعنوي والمادي المجبر عليه في الحياة مع عدم امتلاكه الحقيقي لمتطلبات ذلك التجاوز من قدرات مادية ومعنوية حقيقية، لكن الرغبة بالمحاولة بحد ذاتها

تعد هدفا يستحق التجريب، ومن هنا اختارت الخنفسانة بطلة الحكاية موعد التجريب لما أسمته (بوقت العازة)، لأن الوسيلة (البارة / النقود التي وجدتها في أثناء كنسها لبيتها) لتحقيق ذلك قد (خبتها لوقت العازة)، بحسب ما جاء في الحكاية، وهذا التعبير – ثقافيا – يدل على نمط من التفكير الموصلي الذي يتحسب دائما للآتي، ويضع في حسبانه يوما أسود سيأتي وهي رؤية تشاؤمية، تجعل الشخصية الموصلية – برمز الخنفساء – تعيش حالة قلق غير مبرر لمستقبل لم يأت، وانطلاقا من مقولة (القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود) فإن ثقافة الادخار تتجسد في سلوك الخنفسانة.

إن افتقار الخنفسانه للجمال دفعها إلى اختيار تحديد يوم (العازة) باليوم الذي وصلت فيه إلى يقين تام بقبح منظرها، الذي يجذر لضآلة قدرها ماديا ومعنويا فضلا عن كونه يعرقل فرصها في العثور على طرف آخر للتواصل الاجتماعي والجنسي معه، ومن ثم اتخذت قرارا بالتغيير الشكلي فاشترت الوسيلة (الماكياج) لأداء ذلك، وغيرت شكلها لكنها لم تدرك أن قدرها لم يزل صغيرا غير ذي شأن عند الآخرين، الذين قررت أن تتحداهم، فجلست على عتبة الدار واخترقت حاجز المنع أو الانغلاق، الذي تفرضه الثقافة الموصلية على (الأنثى) وانفتحت على العالم الخارجي لإثبات جمالها للآخرين مما يعني أن انغلاقها السابق عن العالم لم يكن انطلاقا من دافع اجتماعي أخلاقي ذاتي بقدر ماكان لأسباب تتعلق بالعرف الاجتماعي وبافتقارها للواجهة الشكلية الجذابة التي يمكن أن تواجه بها العالم الخارجي وهي سمة تتجلى أحيانا في الثقافة الأنثوية الموصلية التي تميل للعزلة والانطواء لدوافع مضمرة أخرى غير المعلن عنها.

وبعد أن جلست الخنفسانة على عتبة الدار، مر أمامها البقال الذي تعجب من جلستها فقال: (ياخنفسانة، اقشعكي قيعدي على البويبانة كنو تريديلكي زويجانة ؟).

وتصغير الألفاظ المسجوعة (البويبانة/زويجانة) هو سخرية استعلائية نبرا ودلالة من البقال لإشعار الخنفساء بصغر قدرها، فضلا عن استغرابه من جلوسها على الباب وتفسيره لهذا الجلوس برغبتها في الزواج،وذلك كله إنما ينطلق من ثقافة موصلية تنم عن أن الخروج العلني للمرأة من بيتها إلى العالم الخارجي هو رغبة منها في الحصول على (زوج)، ولعل ذلك يؤكده أيضا ماقامت به الخنفسانة/ الأنثى من استعراض مغر بالمكياج، ولم تخف الخنفسانة تلك الرغبة حين أجابت(بنعم)، علما أن القاضي كان الأجدر به أن

يتجنب الخوض في انتقاد الخنفسانة، انطلاقا من مهنته التي من المفترض أن تجعله متأنيا في إطلاق أحكامه بحيث يدرك أن الحُكم (صغر الحجم والشأن) الذي تخضع له الخنفسانة لم تقرره هي بل هذا هو قدرها..

وتستمر السخرية من الخنفسانة أيضا على لسان النموذج الذكوري الآخر (البقال) الذي يعرض عليها نفسه للزواج ولم ترد عليه بالموافقة أو الرفض إلا بعد أن تستفسر عن مصيرها معه (وايش تعمل بيي؟)، فهي لاتزال تدرك ضآلة قدرها ومع ذلك تريد التأكد من الأمر.

فيجيبها ساخرا (أضعك فوق طبق وأبيعك...)، والبيع هو مهنته فهي عنده لن تكون أكثر من مجرد بضاعة سيبيعها بغض النظر عن كونها قبيحة أو جميلة، إنها لديه مشروع صفقة تجارية لأن الحكم بالجمال على البضاعة من عدمه لايعني البقال بقدر مايعني المشتري (الزبون)، و يمثل البقال العقلية التجارية التي تزن الأمور أحيانا ببرودة بميزان الربح والخسارة بغض النظر عن الأبعاد المعنوية المترتبة عن مثل هذا النمط من السلوك.

فترد عليه غاضبة بعد أن أدركت سبب مقترحه وهو أنه لم يزل يدرك ويريد أن يوصل إليها هذا الإدراك ويريد أن يشعرها بأنها خنفسانه..أي صغيرة حجما، ومعنى،وبشعة بالقياسات الكلاسيكية الموصلية للجمال مهما فعلت، ووضعت من مكياج.

ولذلك هي ماتزال مصرة على الوضع المعاكس، وهو أنها ليست الخنفسانة بعد المكياج، ولذا ترد عليه بشتيمتها : (خنفس خنفس أمك، والبغلة تدفس أمك،أنا بيضة نقية. وخدودي قرمزية) مدعية امتلاكها المواصفات اللونية الأخيرة التي هي على العكس من حقيقة لونها الظاهري..ولاشك أن اختيارها للون الأبيض كمقياس لجمال البشرة يأتي استجابة لما قد رسخته الثقافة الجمالية العربية القديمة – والثقافة الموصلية جزء منها – من مواصفات للأنوثة الجميلة،والتي شرطها الأول أن تكون الأنثى المرغوب فيها بيضاء نقية البشرة وهي نظرة جمالية كلاسيكية لاتخلو من بعد طبقي أسست له وروجت الطبقات المتنفذة في المجتمع الموصلي من ولاة،وتجار،وأثرياء،ممن هم على صلة بشكل أو بآخر بالدولة العثمانية التي كانت الموصل تخضع لها ولاسيما في بدايات العصر الحديث ولاشك في أن اللون الأبيض يمثل أحد أهم العلامات الفارقة للأنوثة في المعجم الجمالي لذوق الطبقة الحاكمة في هذه الدولة والذي تروج له عن طريق أتباعها من الطبقات المقربة منها. هذه الطبقات التي كانت تضع الألوان الأخرى في خانة أدنى، هي أقرب للون العبيد ومن ثم فإن

لون بشرة نسائها – الطبقات المتنفذة – الأبيض هو المقياس الجمالي المثالي الذي تقاس به درجة جمال البشرة الأنثوية ومنزلتها الاجتماعية.

ولاشك في أن من يبث مثل هذه الحكاية يساعد بقصد أو من دون قصد في ترسيخ هذه المعايير الجمالية التي ربما لم تتغير كثيرا حتى اليوم في مجتمع مثل المجتمع الموصلي منغلق إلى حد كبير، وبطيء التقبل للمتغيرات الجمالية والذوقية، التي يستلزم تلقيها الانفتاح أولا.

ولأن الخنفسانة تدرك قدرها الضئيل جماليا ومعنويا وماديا – قبل المكياج – وهو ما ذكرها به البقال، فإنها تطلق صفة الخنفسانة بصورتها التي ذُكِّرت بها على أم البقال، ولأنها لابد أن تحصل على مرادها (زوج) لكن بعد سلسلة من النماذج المقترحة مما يشوق المستمع.فإن الحكاية تستمر بإيراد نماذج أخرى من الذكور يمرون على الخنفسانة وهي على عتبة الباب. والنماذج التي تمر كلها لها مكانتها الاجتماعية المرموقة، والطبقية، في المجتمع الموصلي في الزمن القديم الذي رويت فيه الحكاية.

مر النموذج الثاني (القاضي) راكبا (حساوية) دلالة على مكانته الاجتماعية العالية، لأن البغلة البيضاء (الحساوية) كانت باهضة الثمن حينذاك.. وهكذا فإن مصيرها عنده وانطلاقا من مكانته الطبقية الاجتماعية تلك سيكون كما جاء على لسانه حين استفسرت منه عن مصيرها فيما لو وافقت على الزواج منه :

(أشدك بذيل جحشي حتى تموتي)، إنه هنا بوصفه قاضيا يصدر عليها حكما صارما ليس بإشعارها بصغر قدرها حسب بل بالمبالغة في هذا الإشعار حين يشدها (يعتقلها) ويقيدها بذيل جحشه حتى تموت أي بذيل أو نهاية مخلوق آخر مستضعف لاقدر له اجتماعيا والتعبير :(حتى تموتي)، يعني حكما عليها بالمذلة الشاقة المؤبدة حتى الموت. والأمر نفسه يتكرر مع العطار الذي مر بها، وفكر مثل البقال ببيعها، فيما لو قبل بها.

ثم يمر (جرذ) بها، وهنا تأخذ الحكاية مسارا آخر حين يمر بالخنفسانة من هو قريب من أبعاد جنسها الحيواني، معنويا وماديا..إنه جرذ لايقل عنها بشاعة في المظهر والمعنى، لكنه يبدي استعداده الجاد للزواج منها،حين استفسرت منه عن مصيرها معه فيما لو وافقت على الزواج منه، فأجابها محققا لها رغباتها كلها : (أتزوجك، وأطعمك، وأجلب لك العسل من بيت السلطان)، إنه يحقق لها مطلبين مهمين، هما :

١- الزواج وإشعارها بالقيمة الجمالية - بعد عملية المكياج - والتي كانت تطمح إليها مضحية في سبيل تحقيقها بما ادخرته من نقود.

٢- هو لن يوفر لها مجرد الطعام العادي حسب، بل سيوفر أغلى أنواع الطعام وأجوده (العسل)، وأكثره دلالة على المستوى الطبقي العالي لمن يتناوله، لأنه سيكون من بيت السلطان أي أن الحصول على ذلك الطعام يعنى الاقتراب البطولي من الرمز الأعلى للطبقية، ومركز السلطة المتنفذة.

وانتزاع الطعام منه بمثابة مغامرة تدل على شجاعة من يقوم بها وفي ذلك تحقيق لواحد من شروط الرجولة في الثقافة الموصلية التي تنظر بعين الإعجاب لمن يحصل على شيء من الطرف الأقوى والذي تمثله الجهة السلطوية غالبا، لاسيما السياسية منها، ربما بغض النظر عن الوسيلة المستخدمة لأداء ذلك الفعل ولعلها تنحاز إلى من يسلك الطرائق غير المشروعة،والمبرر لذلك الانحياز، أن السلطة نفسها غير شرعية، ومغتصبة، وإلا كيف تسكن القصور، وتجلب العبيد والخدم، وتأكل العسل في حين أن الشعب ببسطائه المُرمز إليهم بالخنفساء والجرذ فقراء لايمتلكون مثل تلك الفرص.

ولعل مجتمعا من نماذجه أولئك الثلاثة (البقال والقاضي والعطار) ممن نظروا بتعال وعدم احترام إلى الآخرالمستضعف قسرا (الخنفسانة) سواء بدلالته الحقيقية أي بوصفه حشرة أو بدلالته التأويلية الثقافية بوصفه رمزا للطبقة المسحوقة لانستغرب أن ينتج مثل تلك السلطة الطبقية أو أن السلطة هي نفسها من أنتجته وخلقته بهذه التركيبة المتفاوتة من الطبقات مع ميلها لصالح الطبقة الأقرب منها (البقال والقاضي والعطار).

من جهة أخرى فان جلب العسل – الطعام الغالي الثمن - يوازي رمزيا الوعد بجلب الذهب – المعدن الأغلى - من قبل الرجل الموصلي للمرأة التي يتقدم للزواج منها وفي الحالين كليهما فإن شرط الوفاء بتلك الوعود المادية يبدو شرطا ذا أهمية كبيرة في ثقافة الزواج الموصلية وإن كانت تلك الثقافة لاتصرح به وتضمره في قصصها الواقعية، وتظهر بدلا من ذلك شروطا معنوية أخلاقية،غير أن المضمر تبوح به رمزيا في حكاياتها الشعبية،وفي أحيان قليلة قد يتقدم الشرط المادي على غيره من الشروط الأخرى المعنوية.ومع ذلك يبقى توافر الجانب المعنوي هو الشرط الأساس في قبول الطرف الآخرالمتقدم للزواج...

نعود إلى الحكاية لنجد الجرذ قد اخذ يسرق للخنفسانة أغلى وأشهى المأكولات من الدهن، والعسل، والجوز، واللوز، والفستق، والبندق، والتين. ليس من قصر السلطان فحسب بل حتى من دكاكين البقالين.

ومن وجهة نظر ثقافية تستقريء البعد الرمزي لفعل الجرذ، فإن توفير الطعام للأسرة – في الثقافة الموصلية– يمثل جانبا مهما من جوانب تقييم الموقف الحياتي للطرف الآخر (الذكوري) من قبل (الأنثى)، التي تنظر بإعجاب إلى مثل هذا الفعل، لانه احد علامات الرجولة والإحساس بالمسؤولية،لاسيما إن صاحبته المخاطرة والمغامرة، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن هذه الثقافة لاتشرعن مايقوم به الجرذ لأنه يدخل في باب السرقة إلا أن الفعل هنا في هذه الحكاية له مايشرعنه من وجهة نظر أخرى ذكرناها سابقا .

لكن مصير الجرذ ينتهي بخطأ بسيط يوقعه في الموت،إذ إن مغامراته في اقتحام القصر تنتهي بسقوطه في (برنية) العسل والاختناق فيها حتى الموت،ومن ثم رميه من الخدم في عرض الطريق،في إشارة مكانية من الحكاية إلى عودته نحو الطبقة الدنيا العادية التي ينتمي إليها فعليا ورمزيا، وفي ذلك تحذير لمن يحاول اجتياز حدود الطبقة الدنيا المرسومة له من قبل الطبقات الأعلى المتنفذة، التي من مصلحتها ترويج مثل هذه الحكاية بمخزونها الثقافي المضمر.

وحين تكتشف الخنفسانة نهاية زوجها الجرذ، تنوح قائلة فيما يشبه المثل :

(خليت بقالة وخليت عطاره وخليت قاضي القضاة وتعلقت بالفارة).

إنها لاتبكي على الجرذ بل على مصيرها حين أدركت أنها ستعود إلى ماكانت عليه وأن برنية العسل التي انكسرت هي المدة (العسلية) السعيدة والقصيرة مع الجرذ التي انتهت بهذا الانكسار المادي والنفسي والمصيري. لأنها تعلقت بمن هو بقدرها حجما ومعنى وطبقة.

الخاتمة

من نماذج الحكايات السابقة تجلت لنا جوانب مهمة من مظاهر الثقافة الموصلية التي تنهض على ثقافة الانغلاق، والشك في الآخر، وترويج التسلط الذكوري والسياسي والطبقي الصارم الذي يرسم الآخر بصورة المستضعف والساذج،والمستكين، والذي يعبر رمزيا عن طبيعة العلاقة بين السلطة الحاكمة والمحكومين،كما كشفت الدراسة عن جوانب مضمرة في

الثقافة الأنثوية الموصلية، لاسيما في وسائل الجذب العاطفي للآخر وطبيعة التعامل الاجتماعي والفكري معه في محيط البيت في مقابل ابراز بعض خصائص الفعل الرجولي الدال على الإحساس الايجابي بالمسؤولية تجاه الأسرة. فضلا عن الإشارة إلى التفاوت الثقافي والذوقي والجمالي والاقتصادي الناتج عن الاختلاف الطبقي، الذي أسس أيضا لثقافة الإعجاب بالبطل الشعبي المغامر في صراعه مع التصنيف الطبقي، والطرف السلطوي الاجتماعي والسياسي المهيمن.

الهوامش :

١- الفولكلور في حياتنا المعاصرة : طلال سالم الحديثي، ٥.

٢- الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق : د. نبيلة ابراهيم، ٣١٨.

٣- في علم التراث الشعبي : لطفي الخوري، ٥.

٤- ثقافة التغيير والخصوصية في الثقافة القومية : اسماعيل الملحم، الموقف الادبي، سوريا، العدد ٤٠٧ لسنة ٢٠٠٥، ١٣.

٥- الحكاية الشعبية : كاظم سعد الدين، ٢٠.

٦- الأدب التجريبي : عزالدين المدني، ٨٤.

٧- في علم التراث الشعبي : ١١٩.

٨- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن : د. حفناوي بعلي،٢١.

٩- م. ن : ٢٤.

١٠- ينظر : النظرية والنقد الثقافي : محسن جاسم الموسوي، ١٢.

١١- حكايات الموصل الشعبية : احمد الصوفي، ٦٧.

١٢- في علم التراث الشعبي : ٣٧.

١٣- ينظر:الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني : د. عبد الرحمن الساريسي، ٩٦.

١٤- ينظر : م – ن، ٩٦.

١٥- حكايات الموصل الشعبية : ١٤

١٦- ينظر : البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية : ياسين النصير، مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الثالث صيف ١٩٨٩، ١٠٦.

١٧- الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني :٩٥.

١٨- حكايات الموصل الشعبية : ١٠٨.

قائمة المصادر والمراجع :

الكتب :

* الأدب التجريبي : عزالدين المدني،شركة العمل للنشر والصحافة،ط١، تونس، ١٩٧٢.

*حكايات الموصل الشعبية : احمد الصوفي، مطبعة الرابطة، ط١، بغداد، د-ت.

*الحكاية الشعبية العراقية : كاظم سعد الدين، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٧٩.

* الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني : د. عبد الرحمن الساريسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١ ط، بيروت، ١٩٨٠.

* الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق : د.نبيلة ابراهيم،دار الحمامي، القاهرة، د -ت، د- ط.

* الفلكلور في حياتنا المعاصرة :طلال سالم الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١،بغداد،٢٠٠٧.

* في علم التراث الشعبي : لطفي الخوري، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٧٩.

* مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن : د. حفناوي بلعي، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر،٢٠٠٧.

* النظرية والنقد الثقافي : محسن جاسم الموسوي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،بيروت، ٢٠٠٥.

الدوريات :

* البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية : ياسين النصير، مجلة التراث الشعبي،العراق، العدد الفصلي الثالث،لسنة ١٩٨٦.

* ثقافة التغيير والخصوصية في الثقافة القومية : اسماعيل الملحم،مجلة الموقف الأدبي،سوريا،العدد ٤٠٧لسنة ٢٠٠٥.