المدونات الشفاهية المعاصرة

ـ دراسة في الأنساق السردية نص قصخون الغرام للكاتب محمد غازي الأخرس أنموذجا ـ

م. د. عالية خليل إبراهيم

كلية التربية/ الجامعة المستنصرية

المقدمة:

لقد أعادت اللسانيات الحديثة ومناهج تحليل الخطاب الاهتمام بالمدونات الشفاهية والتي ظلت بعيدة عن النظر والتمحيص طويلا وذلك بسبب هيمنة الكتابة وعيا وتأليفا على تفكير الانسان أولا،وبدعوى أن تلك المدونات لا تعد جزءا من الأنواع الأدبية لأنها توثق الواقعة الكلامية توثيقا مباشرا ولا يشترك المتخيل في تشييدها ثانيا. جاءت بداية الدراسات الشفاهية مع تنظيرات الشعرية والتي أسست لدراسة قوانين أو خصائص الصوغ الأدبي بديلا عن فلسفة الأدب، ثم عبدت طروحات ما بعد الحداثة الطريق نحو اضفاء السمة الأدبية على النصوص التاريخية، والانثروبولوجية واليوميات والسيرة الذاتية والنكت والأحاجي والأغاني ولغة العزائم والرقى والتفاخر الاجتماعي وذلك سعيا منها لتفتيت هيمنة المراكز النصية وترسيخ سياسات الخطابات الثقافية. وفي ضوء تلك التحولات أخذت النصوص الشفاهية نصيبها من التأليف والدراسة بوصفها جزءا من تشييد ذاكرة الأمة الابداعية ووقايتها من الاندثار والنسيان. وسأقارب في هذا البحث الأنساق السردية لمدونة(قصخون الغرام) معتمدة على منهج جيرار جينت في تحليل الخطاب السردي لأهميته في الكشف عن دلالة النص وسيرورة المعنى.ولا اعتبر النسق نظاما محايثا مغلقا كما صرح بذلك البنيويون إنما أعده سيرورة تواصلية تساهم الأعراف التداولية في صياغته لذلك سوف أستعين بتوجهات التأويلية النقدية في دراسة الخطاب ولا سيما تنظيرات "بول ريكور" عن الزمانية والهوية السردية والذاكرة.

قدمت في البداية تمهيدا عنونته " التقاليد الشفاهية بين القدم والحداثة" وقد تطرقت فيه للإشكاليات التي تعترض الدراسات الشفاهية، ومتى بدأت ارهاصاتها الحداثية،وكيف توجهت دراساتها، ومن ثم بينت أهمية الكتاب محور الدراسة" قصخون الغرام" بوصفه مدونة شفاهية أدبية معاصرة. أما محاور البحث فثلاثة هي **أولا:** "النظام الزمني والحبكة، **ثانيا:** الملفوظ السردي، **ثالثا:** رواة المدونة وقضايا التبئير، ختمت البحث بالنتائج التي توصلت إليها بعد الدراسة ومن ثم قائمة المراجع والدوريات المعتمدة في البحث.

تمهيد: الشفاهية بين القدم والحداثة

من المسلم به أن الشفاهية قد سبقت الكتابية مثلما سبقت الطبيعة الثقافة والصوت المعنى وسبق الحس الإدراك، وقد جعل" دريدا" فلسفة الحضور أو مركزية اللوغوس التي يمثلها الصوت والكلمة المنطوقةهدفا لرؤاه النقدية التفكيكية فقد وصف الفلسفة الغربية منذ (أفلاطون) وحتى (سوسير) بالفلسفة التي تفضل الشفاهية على الكتابية وعد الأخيرة مجرد وسيط لنقل الأفكار([1])، غير أن حضور الشفاهية اصطلاحا وتنظيرا في الأفق المعرفي المقنن بدأ حديثا، وقد كانت أطروحة "ميلمان باري" النعت التقليدي عند هوميروس" ١٩٢٨ بمثابة الوثيقة المؤسسة لدراسة التأليف الشفاهي ممثلا بالملاحم الهوميرية([2])، وقد تميزت تلك الملاحم بتكرار الصيغة واستخدام الرواسم" الكليشيهات" ففي الثقافة الشفاهية" ينبغي للمعرفة أن تتكرر باستمرار بمجرد أن تكتسب وإلا

فقدت"([٣]). حدد "(إرك هافلوك) وهومن أبرز المنظرين في هذا المجال العام ١٩٦٢ بداية للتوجهات الفكرية التي اتخذت من الشفاهية ميدانا لها بينما يعد دراسة باريارهاصا تطبيقيا وليس تحقيقا اصطلاحيا للدراسات الشفاهية([٤]).أما " ديكروتودوروف" في معجمها لعلوم اللسان فيرجعان بداية التأليف في الشفاهية إلى الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر فقد اهتمت بالآداب الشعبية في أوربا ودعت لضرورة تدوينها خشية من النسيان والضياع،مع الأخذ بنظر الاعتبار الاختلاف بين ما هو شعبي شفاهي وآخر مكتوب وبين ماهو شفاهي شعبي وأخر عالمي، فالشفاهية كما يقولان: " نشاطات عالمة وشعبية على حد سواء، وحاضرة كما هي ماض، ونشاط يضطلع فيه الابداع الفردي بدور لا غنى عنه حتى لو كان ذلك تبعا لوجه غير ما هو موجود في الأدب المكتوب"([٥]).

توضح(كارول فيلدمان) هذا الطرح بقولها" إن الإنسان يجد في الثقافات الشفاهية بعض الأشكال الشفاهية المتميزة جدا والتي تختلف اختلافا تاما عن حديث الحياة اليومية، هذا يعني أن الأشكال الشفاهية يمكن أن تكون أكثر تبيانا وأفضل تحديدا في هذه الثقافات من منطلق أن هذه الأشكال لا تلقى منافسة من اللغة المكتوبة"([٦])،فالأشكال الشفاهية أنواع مميزة قد تكون نخبوية مثلما تكون شعبية.في الدراسات الشفاهية تبرز إشكاليتان الى الواجهة هما "التجنيس" والعلاقة مع الأدب. لقد أجاز العديد من الباحثين الشكلانيين والبنيويين، والذين اهتموا بالسرد منهم خاصة مصطلح الآداب الشفاهية وذلك بالعودة إلى ميراث الشعرية المنفتح على مختلف استعمالات اللغة، يقول "جيرار جنيت:" اعتبر كل نص يثير في ارتباطا جماليا نصا أدبيا".([٧])،ويطلق على الآداب الشفاهية مصطلح (قول) بمقابل (التخيل) الذي يميز الآداب الكتابية، فالواقعة الأدبية بحسب رأيه واقعة متعددة لذلك تطلب نظرية متعددة لدراستها. تنبه "تودوروف" المنظر الأول للسردية بدوره لاختلاف وسائط نقل القصص وبناءً على ذلك وسع من مجال علم السرد ليضم المسرح والسينما والرسوم المتحركة والقصص الشفاهي،فهو يعد علاقة السردية بالأدبية علاقة اقتراب وليست انتماء في الأصل([٨]). يشير المؤلفان إلى أن مصطلح الأدب الشفاهي يفضل على غيره مثل "التقاليد الشفاهية" والتي تحيل الى الأفق الثقافي الأوسع للشفاهية مثل الدين والأساطير والمعارف، ومصطلح "الشعر الشفاهي" لا يتعامل مع الأساليب النثرية الشفاهية مثل الأمثال والحكم والنكت والتعاويذ وغيرها ([٩])، إن تبلور الطروحات اللسانية الحديثة في الانتقال من دراسة الجملة النحوية التجريدية إلى دراسة النصوص بوصفها وقائع اتصالية متشعبة تحدد الاعتبارات التداولية تصنيفها منح الآداب الشفاهية حافزا للتقدم الى الأمام([١٠])،لأنها تشغل حيزا واسعا من اهتمام المجتمعات التقليدية والمتحضرة كذلك. في كتاب "الكتابية-الشفاهية" والذي ضم أبحاث مؤتمر علمي أقيم في جامعة تورنتو وحمل عنوان الكتاب ذاته سنة ١٩٨٧ تظهر المقارنة والتمايز بين الكتابية والشفاهية في دراسات واسعة ثقافية ولسانية اجتماعية ونفسية الى علوم الأمراض العصبية ووظائف الأعضاء([١١])،وبذلك تعد الشفاهية نظرية معرفية قائمة بذاتها فضلا عن كونها أدبا وتقاليد وثقافة. إن لكل من الشفاهية والكتابية وعيها الفكري المختلف عن الأخرى وقد يتجاوران في حقبة زمنية واحدة ويغذي أحدهما الاخر لكن ذلك لا يلغي خصوصية كل منهما ومقدار تمثيلهما لوعي المجتمع المعني بالدراسة.

ظهرت في الآداب الشفاهية ثلاثة توجهات مهمة في الدارسة منها:

أولا: الدراسات الفلكلورية: ويراد بها أصلا الفنون التمثيلية والدرامية الشعبيتين مثل الأغاني والرقص والطقوس والاحتفالات فضلا عن الإنتاج الشفاهي الأدبي مثل الحكايات الشعبية والخرافية، الشعر الشعبي، الأمثال الألغاز، فالفولكلور مصطلح يضم فنون الأداء مضافا إليها فنون القول([١٢])، وقد اشتهرت بهذا النوع من الدراسات المدرسة الفلينديةودراسة "يوري سوكولوف" عن الفلكلور الروسي، ومثلها دراسة" فلاديمير بروب" الشهيرة للخرافة الروسية في كتابه"مورفولوجيا الخرافة".

ثانيا: الدراسات الشفاهية: مثل دراسة "باري" عن التشبيه في ملاحم هوميروس، والدراسات التي تقارب الفرق بين الكتابية والشفاهية وغيرها الكثير ليس هذا مجال ذكرها.

ثالثا: الدراسات الأنثروبولوجيا: لقد كانت الدراسات الاثنوجرافية والأنثروبولوجية سباقة في دراسة التقاليد الشفاهية والتي اهتمت بشكل أساس بالمجتمعات التي لم تعرف الكتابة ثم في مرحلة لاحقة درست المجتمعات المدنية التي تتمتع بتقاليد شفاهية راسخة. وتعد أبحاث"كلود ليفي شتراوس" رائدة في التقريب بين الأنثروبولوجيا أو علم النياسة في الربط بين توجهات هذا العلم من جهة واللسانيات البنيوية من جهة ثانية في دراسته للنظام الرمزي للأسطورة فهو يطلق على علم الأناسة "علم العياني" نلاحظ مدى قرب هذه التسمية من الثقافات الشفاهية،وفي كلامه عن الطقوس والأساطير بوصفها نظاما بنائيا يقول" خلافا لما ظل البعض يزعمونه مدة طويلة من أن الأساطير والطقوس هي من نواتج الوظيفة التخريفية التي تدير ظهرها للواقع فإن القيمة الرئيسة لهذه الأساطير والطقوس تكمن في أنها تحفظ حتى أيامنا أساليب من التفحص والنظر".([١٣])،بعد البنيوية والسيميائية ساهمت توجهات الأنثروبولوجيا الثقافية في وضع اليات التداخل بين الثقافة مفهوما ونصا وبين المجتمعات الإنسانية بصورة أوثق وأعمق، فالأنثروبولوجيا الثقافية " العلم الذي يدرس الإنسان في بعده الثقافي في جغرافية محددة، من خلال دراسة كافة أشكال التفكير والتصور والتمثيلات التي تحملها الشعوب تجاه العالم الطبيعي والعالم الرمزي الذي ينبسط أمام الانثروبولوجي من خلال رصد ووصف وتحليل مجموع السلوكيات والطقوس والشعائر"([١٤]) من خلال التعريف يتضح إلى أي مدى تقترب الأنثروبولوجيا الثقافية من دراسة الآداب الشفاهية، وأخيرا جاءت الأنثروبولوجيا التأويلية الرمزية استكمالا لحلقات التداخل بين الأدب بوصفه نظاما لغويا رمزيا له مؤلف ومؤول وبين دراسة الإنسان والمجتمعات(الأناسة). مدونة "قصخون الغرام" والتي صدرت طبعتها الأولى ٢٠١٦، كتاب يقترب من دراسات الأنثروبولوجيا الثقافية هذا ما يشير إليه العنوان الفرع "في متخيل العشاق وأنثروبولوجيا الأنوثة" تدخل المدونة الى خضم جدلية العلاقة بين الأدب والانثروبولوجيا بداية من العنونة، فهي تبحر في المتخيل العشقي للمجتمع بوصفه نظام تمثيلات يكتنز على خصائص أدبية واسلوبية مميزة تستحق البحث والمتابعة ثم ينتقل المؤلف من مرحلة نقل المرويات وتدوينها الى تأويل تلك القصص تأويلا ثقافيا.وهنالك فصول البحث العلمي الصرف في الآداب الشفاهية مثل (مجلس الأبنودي عن الأيام الحلوة هنا وهناك)،(مظفر النواب جلسة سمر مع عاشقات عصر الحداثة) و(إنصات لجماليات الجسد)، و(حول عشقنا الحرام) . وفي رأيي أنه لايعد كتابا أنثروبولوجيا متخصصا ذلك أنه لم يركز على مجتمع بعينه، ولم يدرس ظاهرة بعينها بمنهجية أكاديمية صارمة ومنضبطة، فقد دون على طريقة الكتاب الكشكول ويعني" الكشكول في عرف أهل الأدب اسما لكتاب يجمع ما لذ وطاب من الفوائد الأدبية والشذرات

الاجتماعية والقواعد العلمية ولطيف الأشعار ونوادر الآثار"([١٥]) . لقد ضم الكتاب مجموعة من القصص الشعبي التي روتها كتب التاريخ والتراث واحتفظت بها ذاكرة العامة لا سيما تلك الخاصة بقصص الحب والعشق في جنوب العراق مع وجود بعض القصص من مصر ولبنان وفلسطين ومن حقب تاريخية مختلفة، وأضفى على تلك القصص السمة المعاصرة من خلال نصوص وقصص وملفوظات شعبية عراقية راهنة.

الأنساق السردية في لله قصخون الغرام لله

النسق هو النظام فوظيفة اللسان عند "سوسير" ليست عاملا فوضويا وإنما اللغة نسق من الأنظمة، وقد أضاف أتباع سوسير على مصطلح النسق شروحات تؤيد توجههم نحو البنية المغلقة فقالوا" إن العناصر اللسانية لا توجد بشكل مسبق على العلاقات التي تقيمها في داخل التنظيم الكلي للغة"([١٦])، أما "دريدا" فقد دعا إلى تقويض النسق إذ " يشتغل ممارس التفكيك ضمن حدود العلاقات المتبادلة في النسق بهدف تصديع النسق"([١٧])، بينما يقول دعاة المنهج التداولي والمنحى القصدي في دراسة النصوص"إن نظام النص الذي جرى تطبيقه لا يكشف عن النظم الافتراضية التي ساهمت في ذلك فقط بل يكشف عن التعديلات الملائمة التي وقعت أثناء إجراء استعمال النص"([١٨])،إن استخدام النصوص من قبل المؤلف والمؤول يفرض على اجراء تعديلات وإضافات وتشويهات على النظم الافتراضية لتلك النصوص. في التوجهات اللسانية الحديثة هنالك نظريتان في دراسة النسق اللساني والسردي ،الأولى ترى أن العلوم تنتظم وفق نظام خطي مستقيم لا يقبل الرد، والطريقة الأخرى هي التركيبية وهي التي تنظر إلى العلوم بوصفها نسقا قائما على التفاعل والتدافع والتداخل والتواصل والتعارض المتصل"([١٩])،والفرضية التركيبية للأنساق هي توجه المعتمد في هذه الدراسة. في المحاور التالية سوف استعين بالنسق الجيناتي في تحليل السرد نسبة الى" جيرار جينيت" في دراسته للخطاب السردي متمثلة بالنظام الزمني،(المفارقات الزمنية)،والملفوظ السردي (صيغ التمثيل السردي)،الرواة(المقام السردي).

أولا: النظام الزمني والحدث في المدونة:

ينقسم النسق الزمني بنيويا في الرواية المتخيلة الى قسمين زمن القصة وزمن الخطاب، يمثل الخطاب الدال أو المنطوق السردي ، والقصة تمثل المضمون أو القصة بترتيبها الزمني المتسلسل([٢٠]) يدرس"جينت" المفارقات الزمنية مثل الاستباق والاسترجاع والوقفة مع مدى وسعة تلك المفارقات، ويبدو من قوله" مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"([٢٢])، انه يعتبر نظام الأفعال(الأحداث) جزءا من نحو القصة وليس من نحو الخطاب لذلك فأن أهمية الحدث ثانوية بالمقارنة مع الأنساق الزمنية المحايثة، وذلك ما قام بتصحيحه "بول ريكور" في دراسته للزمان والسرد " الحبكة هي المكون السردي المركزي ليست سوى تأليف إبداعي للزمن يستخرج من تشعب التجارب العشوائي كلا زمنيا واحدا"([٢٣])،الحدث هو سلسلة الأفعال التي تكون خط القصة، والحبكة أو العقدة هي البناء السببي والمنطقي للقصة، وتعد صلب التأليف الإبداعي للزمن([٢٤]).

إن نظرة (جينت) للمفارقة الزمنية المنطقية بمعزل عن نظام الفعل والحبكة، وتطبيقه للنسق الزمني المغلق أدخله في باب سوء فهم المفارقات الزمنية في القصص الشعبي، فقد صرح بداية بأن الحكاية الشعبية قد اعتادت أن تتقيد في تفصيلاتها الكبرى بالترتيب الزمني([٢٥]) وفي كتابه (التخيل والقول) تراجع عما صرح به

سابقا وشدد على" إن القصة المتخيلة والقصة الواقعية لا تتميز إحداهما عن الأخرى تميزا كثيفا لا باستعمالهما لكسر الخطية الزمنية ولا بالطريقة التي تعلنان بها ذلك"([٢٦]) إن القصتين الشعبية والتراثية في المدونة المدروسة تستخدمان كلا النسقين التراتب الزمني المحكم تارة والمفارقة الزمنية تارة أخرى، ففي قصة"الباكية" بدأ السرد من حيث انتهت القصة(استباق) ،المرأة الباكية العجوز تجلس في جباشتها وتقص على المندوب البريطاني حكايتها" يقول مؤلف الكتاب إنه استثير لمرآها وقرر الذهاب لها لمعرفة حكايتها التي شاعت في كل مكان، يذهب الرحالة لها، فتبادره بمجرد جلوسه على بساطها بالقول: أفندم أنتم في بلادكم تعدون المرأة الحزينة مجنونة؟ ثم تشرع في سرد قصتها"([٢٧])، بدأت القصة بمفارقة زمنية واضحة بين استباق ثم استرجاع، ما ترويه الباكية بعد ذلك يسير بتتابع زمني محكم وبتواتر سريع، فالباكية تروي حكايتها بداية من تعرفها على حبيبها (رويضي) ووقوعهما بالحب إلى أن طلب زواجها من والدها، وطلب الأخير منه مهرا غاليا لابنته، بعدها تبدأ مغامرات الحبيب وسعيه للحصول على مهر العروس ولو كان ذلك بالحيلة والغدر برفيقه بعد فعلته يحصل على المال ويتزوج من حبيبته لكنَّ زواجهما لم يدم سوى عام واحد انتهت الحكاية بمصرع رويضي وهو يحمي (دخيله) المستجير به من قبيلة أخرى تطارده، نلاحظ السرعة والتواتر في الحكي فالقصة بكاملها من شباب الباكية وحتى شيخوختها لا تعدو صفحة من الكتاب أو أكثر من ذلك بقليل، يختصر الراوي الزمن بالروابط الآتية " وتمر الأيام، تمضي الحكاية، ثم تكمل الحكاية"([٢٨]). يقطع الراوي التواتر الزمني في هذه القصة وقصص أخرى ليعلق على الأحداث ويؤول سلوك الشخصيات، وأحيانا يخترق النظام لينكت أو يسخر باللهجة المحكية أو بمثل شعبي، كما نلاحظ تغييب وصف الفضاء الزمكاني في القصة إلا ما ندر، الأفعال الانجازية وحدها من تربط خيوط القصة وترتبط فيما بينها بروابط حرف الواو، والفاء، ثم، مثل" يحدث في يوم رحيلهما أن يلوذ علي بن شبيب المطارد بزوجها ويدخل عنده طالبا الحماية، يطلب المهاجمون الرجل، فيأبى رويضي العاشق تسليمه ويدافع عنه. يتعالى إطلاق الرصاص ثم ينتهي الأمر بقتل رويضي "([٢٩])، إن قصص الحب مرتبطة بالخيال الشعبي بالتدمير والعنف والقتل تستدرج القصخون لسرد المزيد من قصص العشق القاتلة مثل الشاعر العربي(ديك الجن)([٣٠])، والشاعر البدوي(نمر بن عدوان)([٣١]) وقصة (عدي بن سعدون)([٣٢])، وقصة(علي ابن جحيط)([٣٣])، في القصة الأخيرة يبدأ الراوي بسرد القصة من مشهد القتل" يندفع الحراس إلى الداخل ليجدوا سيدهم ملقى على الأرض مقتولا، يهرعون خلف القاتل في المزارع وبعد مطاردة عنيفة تدوم حتى الغبش، يعثرون على جواد لا راكب عليه في مكان ما، وعند عودتهم يلتقون بجماعة من الفلاحين يلتفون حول جثتين"([٣٤])، يحيلنا المقتبس إلى السرد السينمائي في أفلام الإثارة حيث تبدأ الأحداث من المشهد الرئيس في القصة الذي يمتلك قدرا من الجذب والتشويق للمتلقي، من بعد ذلك تبدأ الأحداث بالتسلسل الزمني التراتبي، فهنا المفارقة الزمنية فيها تناص مع الفن الأكثر شعبية في العالم وهو السينما، تتميز القصص المروية بهيمنة الجمل الفعلية المتواترة واستخدام الأفعال المضارعة دلالة على الصورة المشهدية التي فيها تزامن بين الفعل والسرد. يصف (إرك هافلوك) نحو الجملة الشفاهية بأنه" ينبغي أن يكون دوما نحوا يصف حدثا من الأحداث أو عاطفة أو انفعالا من الانفعالات ولكن ليس مبادئ ومفاهيم"([٣٥])، لم يكتشف الوعي الشفاهي الزمانية والتي تقسم الزمن في الرواية المتخيلة إلى قسمين" الأولى زمانية الوجود في العالم مع الأخرين والثانية هي الزمانية العميقة التي يكمن مضمونها في محاولة حل لغز الموت والأبدية"([٣٦])، يتعامل القصص الشفاهي مع الزمن

القصصي، التاريخي المحسوس ولم يتوصل الى اكتشاف الزمن النفسي الذي يجترح حل الألغاز الوجودية كما في الخطابات السردي الروائية، وإن حاول السرد الشفاهي اكتشاف الزمانية النفسية فأنه يجعل منها قصة عاطفية "سالفة" باللهجة العراقية وليست مفهوما فلسفيا يفسر علاقة الذات بالزمن يشيد المؤلف على أساسه خطابا نوعيا.

إن القصص الشفاهية المدونة خاصة عندما يحكمها أطار تأليفي موجه وله غايات تتجاوز المعطيات الأدبية (التخيل، الشكل) مثل الكتاب الذي بين أيدينا فأن القصدية تظهر بشكل واضح في تحديد التراتب الزمني للخطاب وتتمثل القصدية في أن الهدف من رواية القصص الشفاهية هو الاستشهاد بهذه القصص أو الاستعانة بها على دراسة الأنثروبولوجيا الثقافية للمجتمع، يقول المؤلف" ليس اهتمامي بهذه القصص مجرد لهاث خلف الطرافة، إنما هو بحث عن مسكوت عنه يشتغل في ثقافتنا الاجتماعية أولا، ولاستخلاص صورة الإنسان في تلك الفترات ثانيا"([٣٧])، إن قصدية راوي الأسمار الليلية هي تسلية وامتاع الجمهور، وقصدية المؤلف المعاصر هي الدراسات الأنثروبولوجية والثقافية وكلاهما يغلبان النظام الزمني التراتبي حيث يقترب السرد الشفاهي من السرد الواقعي والتاريخي في تدوين النصوص، وهنا نذكر المعايير التي وضعها(روبرت بوجراند) لوضع أسس ثابتة لتداول النصوص ومنها السبك والالتحام والقصد والقبول ورعاية الموقف والتناص والإعلامية مع إقراره بأن خصوصية النوع قد تتدخل في تغليب أحد تلك المعايير على غيرها([٣٨])، وقد أشرت الى التناص والقصد أما السبك والالتحام فهما الترابط الرصفي للنص وترتيب العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص([٣٩])، فالثقافة الشفاهية لا تهتم بالتحليل وقدرتها على الاستبطان ضعيفة يتوجه اهتمامها بالدرجة الأساس إلى أنماط التلفظ الحافزة على التذكر وفق صيغ قابلة للتكرار والإعادة لأنها تضطلع بوظيفة حفظ الحكمة واستعادتها([٤٠]). وتعني الإعلامية" الوقائع في عالم نصي في مقابلة البدائل الممكنة، فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل"([٤١])، تقترن الإعلامية بعدد احتمالات تكرر المحتوى في الخطاب، الخاصية الإعلامية تنشط في النصوص المتخيلة لأنها متعددة الاحتمالات، أما النصوص الشفاهية وبسبب واسطة التواصل الآنية للخطاب فلا شك أنها لا تخترق الاحتمال إلا لتعود إليه مرة ثانية، فالإعلامية في هكذا نصوص في مؤشر نصفي متحرك بين تعدد الاحتمالات (النصوص المتخيلة) وقلتها في النصوص غير المتخيلة.يذكر أن (فلاديمير بروب) في تحليله الوظيفي للحكايات العجائبية الروسية وضع برنامج لتكرار احتمالات فعل الشخصية واكتشف أن هذه التكرارات الوظيفية لا تعدو احدى وثلاثين وظيفة واختصرها إلى سبع: البطل، الضد، الأميرة، المساعد، المعتدي، الواهب المرسل([٤٢]) هذا يدلل على ضآلة عدد التكرارات الإعلامية مما يعني شدة الضبط الوصفي والدلالي للنصوص الفلكلورية.وجود حالات الضبط لا تنفي حالات التشويه والخروج عن النسق لأن القصدية لا تلغي الاهتمام بعناصر الجذب والإدهاش في جذب المتلقي منها إذا أخذ القص جانبا فرديا وليس جماعيا، كتلك القصص التي رواها المؤلف عن النساء اللواتي أحبهن مثل قصة اجتيازه الصراط المستقيم وهو يحمل وزر عشق عشرات النساء على اكتافه" في ذلك اليوم سأضع السمراوات على كتفي اليمنى، بينما الحنطيات على كتفي اليسرى، أما البيضاوات فسأحملهن على صدري وسأجهد ألا تقع أحداهن في الطريق"([٤٣])، توقع الراوي ما يحدث له في الزمن المستقبلي الذي لم يحدث بعد مفترضا حدوثه، أو كالقصة التي رواها المؤلف عن حب شقيقته لزوجها وفاجعتها برحيله المبكر" أثناء زيارتي لها قد يحدث أن أتذاكر معها

سيرة الرجل الطيب المعلق على الحائط كصورة خرساء، وما إن يحدث ذلك حتى تتجسد أمامي ظاهرة لطالما تحدث عنها علماء النفس، تشرع هي في مخاطبته وكأنه حي يرزق، تعاتبه عتابا مرا لأنه ذهب دونها، تحاكيه وتشكو إليه، يتغير صوتها مرة بعد أخرى، فمن نبرة توسل منكسرة إلى لهجة غضب حادة"([٤٤])، نلاحظ ملامح السرد النفسي لمشاعر البطلة وحزنها على زوجها، فالأفعال شعورية تتعلق بتغييرات داخل الشخصية وليست مرتبطة بالزمن التاريخي، كما وأن أحداث القصة تسرد بأكملها أثناء زيارة الراوي لشقيقته مع ما يتخلل الزيارة من استرجاع لحادثة الوفاة، أو الاستباق الذي جاء في البداية حيث الملخص السردي لقصة الحب من البداية وحتى النهاية، الملخص السردي في سطور لا تتجاوز الثلاث أو الأربع نجدها أيضا في قصص مثل (أسطورة الخليقة البابلية) يقول الراوي" ينتصر مردوخ ويمزق جسد تعامات الطامحة هي وزوجها إلى السيطرة على العالم، ثم يخلق من أحشائها السماء والأرض، أما كنغو القائد المتمرد فتقرر الآلهة إعدامه بعد ربطه ودقه بالمسامير، ثم يسفحون دمه ويستخدمونه في عجينة غريبة لخلق الإنسان"([٤٥])، مناسبة هذا السرد المكثف" التلخيصي" هو حديث المؤلف قبله عن خلق الإنسان من طين كما ذكرت الكتب السماوية أما الأساطير الرافدينية القديمة، فقد ذكرت أنه مخلوق من الدم، وبذلك يمكن أن يقال إن المدونات الشفاهية المعاصرة في سردها للقصص التراثي وطريقة تعاملها مع النسق الزمني للأحداث محكومة بقصدية التأليف فالقصص لا تحكى لجماليتها وإنما تسرد لغاية التحليل الثقافي للمجتمعات التي تظهر فيها، وإذا حضرت فيها السرديات الفردية كأن تكون قصص السيرة الذاتية للمؤلف أو لشخصيات قابلها وروى عنها فأن الأنساق الزمنية تتميز بكثرة المفارقات الزمنية وتتوفر على عنصر السرد النفسي للأحداث.

ثانيا/الملفوظ السردي: الجملة بوصفها كينونة لسانية، والتلفظ هو الإنجاز خاص للجملة تقوم به ذات متكلمة([٤٦])، ويعرف أيضا" إنه الحدث التاريخي الذي يتكون من عبارة تم انجازها ويمكن أن ندرسها باحثين عن الشروط الاجتماعية التي تحدد هذا الإنتاج"([٤٧]) ويجب أن لا نفهم من كلمة متكلم الشخص الذي أنجز العبارة فعلا وإنما الشخص الذي يكون معطى في النص([٤٨]) بمعنى أن هوية التلفظ هوية نصية وليست شخصية ففي القصص من الممكن أن تتحدث النباتات والجمادات والحيوانات. ففي مدونة (قصخون الغرام) لا نتكلم عن ملفوظات سردية (خطاب مروي) خالص فقد يتخلله الملفوظات الفلكلورية الشعرية بما فيها الأشعار العامية والفصحى والأغاني، والنثرية ومنها الأمثال والأقوال والنكت والتعاويذ والرقى إضافة الى الخطاب التأليفي والذي يتمثل تلك الفقرات الخاصة بتفسير القصص المدونة أو كتابة البحث الاستقصائي، سأتناول أولا الخطاب المروي ثم أتطرق للملفوظات الأخرى.

١- **الخطاب المروي:** تنقسم الملفوظات السردية إلى قسمين، الخطاب المباشر ويشمل الحوار والمونولوج، والخطاب غير المباشر ويشمل الخطاب المنقول، والخطاب غير المباشر الحر، الخطاب المسرد (المونولوج المروي).

أ- الخطاب المباشر: وهو" نقل مباشر لخطابات تنسب إلى الشخصيات أو تنسب إلى النفس في هذا الظرف أو ذاك،علما أن هذا النقل يجب أن يتطابق مع ما يفترض أنه قد قيل"([٤٩])، ما يلفت النظر في المدونة التي بين أيدينا إن الكلام المباشر المنقول عن الشخصيات يلتبس بالاقتباسات، الحالة الأعم يذكر القول ويذكر المصدر في الهامش، والأقل أن يأتي بكلام الشخصية بين مزدوجي تنصيص وكأنه متخيل، في قصة(علي بن جحيط)، يورد

الراوي الطريقتين بداية الصفحة قول على لسان عم البطل يذكر بالشكل التالي" ويقول: إنه يهددني بالأذى في كوخي وبأخذ حلالي وفرسي إلا إذا زوجته فتنة"([٥٠]) يظهر أن هذا القول المنسوب للشخصية متخيل، في الصفحة ذاتها ينصص الراوي قول الشخصية" التفت فوجدت فتنة ابنة عمي، فأردفتها خلفي وانطلقنا نحو الصحراء ولكن رصاصة أصابتني فسقطت على الأرض وألقت فتنة بنفسها علي وارتمت بين ذراعي وقضيت الليل أقبل شفتيها وعينيها وجيدها الرقيق الأهيف"([٥١])، يذكر المؤلف أن هذا القول منقول من مصدر (الحاج راكان..عرب الأهوار) وهو من المصادر التي تكرر الاقتباس منه،وقد ذكره المؤلف في متن الكتاب وأشار إلى ملاحظة مهمة تضمنته مفادها أن مؤلفي الكتاب انجليزيان وهما المستر هد جكوك وزوجته وأنهما قاما بترجمة أقوال عرب الأهوار بما فيها الأشعار والأبوذيات من الإنجليزية إلى العربية الفصحى ولم يثبتاها باللهجة الجنوبية العراقية([٥٢])، عندما ينقل كلام الشخصية من مصدر آخر نلاحظ أنه مكتوب باللهجة المحكية نسبة إلى المصدر" آني مرتك، كام شلحها يريد ياخذ وجهها، وجان يشوفها مقفلة بسبع أقفال، كالها وين المفاتيح، كالت له عند أخوية"([٥٣]) المصدر في الهامش هو ديوان التفتاف أو حكايات بغدادية، تأليف (انستانس الكرملي) ويذكر رقم الصفحة المقتبس منها. إن المونولوج الداخلي أو حديث النفس نادر جدا في القصص الشفاهية المنقولة عن الأشخاص والمصادر لقد وجدته في القصص التي يسردها المؤلف عن سيرته الذاتية، فالسرد بضمير المتكلم يبرز هذا النوع من الخطاب، أما أغلب القصص فقد سردت بضمير الهو والذي يتكفل بنقل كلام الشخصية بالخطاب غير المباشر.

ب- الخطاب غير المباشر: عندما يتوسط الراوي في تقديم كلام الشخصية ويدمج خطابه خطابها، أول أساليب الخطاب غير المباشر:

-الخطاب المنقول" وهو خطاب منقول بصيغة الغائب يأتي بعد فعل القول أو في معناه ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص"([٥٤]) يعد أقرب الأساليب للوصف المباشر حيث فعل القول يفرق بين كلام الراوي والشخصية، هذا النوع هو الأكثر استخداما في المدونة، ففعل القول بما يتضمن من تمثيل مباشر للملفوظ غالب سواء بوجود علامات التنصيص دلالة على أن القول جاء كما هو مثل الذي ذكر سابقا، أو مع عدم وجودها ليدل على أن القول جاء تمثيلا لكلام الشخصية وليس تنصيصا له. يكون بالشكل الاتي" أنت عدي بن سعدون؟ فيجيب العاشق بشجاعة: نعم. يقول له الصياد: كيف تتجرأ وتمر من ديارنا؟ فيبقى عدي رابط الجأش ويقول: أنا حاضر، فيصيح به الآخر: هل نسيت الدم؟ فيكرر العاشق: أنا حاضر"([٥٥]) إن استخدام الحوار المباشر والخطاب المنقول وهما الأقرب للمشهدية المسرحية يدل على الاهتمام باللغة الشفاهية، فالمسرح والمسرحة من أقدم وأشهر الفنون الشفاهية التي عرفتها البشرية وإن كان يستند إلى نص مكتوب مسبقا إلا أن أساليب التلفظ فيه والتي تعنى بسياق النطق والشفرات التي يتضمنها مثل الحركات، الإيماءات فضلا عن الأداء الجسدي تجعل منه فنا شفاهيا يقلد قول الشخصيات وأدائها. "اللغة تدل دون أن تقلد"([٥٦]) هذا ما يصرح به (جينت) منتقدا الروايات المستغرقة في الحوار وتقليد القول، لكنَّ راوي قصص الغرام ينقل لنا كلام المحبين معاناتهم وآهاتهم وأيضا حركاتهم وسكناتهم لنتفاعل مع قصصه ونتماهى مع الأبطال وكأننا أمام عرض مسرحي جوال.

- الخطاب غير المباشر الحر: وهو خطاب منقول لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان وهو يستخدم ضمير السرد وتظهر عليه آثار الكلام الشفهي التعجب خصوصا" [٥٧]، وفيه يصوغ السارد كلام الشخصية بدون التزام بالقول اللفظي وإنما بفحواه فقط. يأتي هذا النوع من الخطاب بالمرتبة الثانية في عدد التكرارات بعد الاقتباس والكلام المنقول، وهو أسلوب غايته اختزال أقوال الشخصية وتكثيف مواقفها الشعورية، وأكثر ما يصلح للقصة التي تأتي استشهادا أو تلخيصا، لذلك فهو متواتر في المدونات الشفاهية، هذا ما نجده في مدونتنا في حالات الاستشهاد والتلخيص للقصص، فمثلا يلخص المؤلف أحد أفلام الممثل الأمريكي الشهير(روبن وليامز) تقوم فكرته على زوجين متوفين، يقرر الزوج اللحاق بزوجته ولو كانت في الجحيم بهذا ا" يذكرها بنفسه لكنها لا تتذكر، فيحار في أمره بين أن يتركها وحيدة إلى الأبد أو أن يبقى إلى جانبها، ثم في لحظة غريبة،يخرج إلى الدليل ليودعه ويقول له إنه قرر البقاء مع حبيبته في بيت العذاب الأبدي"([٥٨])، بالخطاب غير المباشر الحر كثف الراوي حوار الزوجين ومشاعرهما، حتى فعل يقول ترك من دون مزدوجين أو نقطتين رأسيتين حتى يدلل إن كلام الزوج نقل بفحواه. في دراسة المؤلف للأنثروبولوجيا الثقافية في المجتمعات غير المدنية يذكر أن فكرة الحب مرتبطة دائما بالعنف والقتل، ويظل يذكر الشواهد القصصية على ذلك، ومنها قصة الفتى البدوي (الشريدة)، وفيها يبرز الخطاب غير المباشر الحر" فجرجت تريد لقاءه، مختلقة لها عذرا هو الذهاب للغدير كي تجلب الماء، حملت القربة وارتدت أجمل ملابسها الحمراء، وخرجت ولم تستطع اللحاق به إلا وهو قريب من البيوت، وتبادلا بضع كلمات هامسة ثم افترقا"([٥٩]). وبذلك نجد أن المدونات التراثية المعاصرة في خطابها المروي في حاجة للخطاب غير المباشر الحر لأنها غالبا ما تعتمد على تلخيص القصص لاستكناه العبرة منها ثم تأويلها تأويلا ثقافيا.

٢- **الخطاب التأليفي:** القصص في المدونة الشفاهية ليست خطابا مرويا حصرا مثل الرواية المتخيلة وإنما هي نص منفتح على آداب وفنون فلكلورية عديدة تتضمنها القصة عندما تكون الأخيرة متنا، وتؤطرها عندما تكون استشهادا على القصص الشعرية والتقاليد الاجتماعية والأمثال والطرائف والأقوال والممارسات الشعبية كالسحر والفال والتحبب والتطير وغيرها، من أهم تلك الخطابات في المدونة.

أ-الأشعار الشعبية وفنونها: شعر الحب وقصص الحب زوجان لا يفترقان في التخيل الشعبي، الشعر للحفظ والترنم والغناء، والقصص للترويح والإمتاع وتسجية الوقت، فالشفاهية بوصفها لغة وأداءً تواصليا" يتعين عليها أن تلبي مطلبين يجب أن تكون لغة إيقاعية ويجب أن تكون قصصية"([٦٠])، فلا غرابة أن تقترن القصة بالشعر في المدونة، هذا الاقتران له طرائق في التناول،

أولها: قصة الشاعر والقصيدة: عندما تقترن قصيدة شهيرة بقصة حب ذاع صيتها بين الناس، مثل قصة الشاعر (عبد الأمير الفتلاوي) الذي أحب زوجته حبا جما وحزن لموتها حزنا جعله يكتب قصيدة رثاء تعد من قلائد الشعر الشعبي أو من المعلقات كما يصفها المؤلف بذلك، ومطلع القصيدة:

"عني اتروح، وانته الروح، من فركاك كلي وياك روحي وياك أروح وياك"([٦١])

يذكر المؤلف عدة أبيات من القصيدة معلقا عليها تعليقا نقديا، ويصحح بعض الروايات التي تنسب قصيدة حب شهيرة أخرى لشاعر آخر نسبت (لعبد الأمير الفتلاوي)، ثم يورد قصة أخرى مرتبطة بقصيدة مغناة

للشاعر ذاته غناها المطرب (حسن حياوي)، عنوان القصة (المذبحة) نسبة الى شريط غنائي يحمل العنوان نفسه([٦٢])، هكذا يتسلسل المؤلف بين سطور مدونته من قصيدة الى قصة ومنها إلى المثل والطرفة والحادثة، بينما في الفصل المعنون(الهوى في الشعر والغناء في الهواء) وما بعده تبرز الطريقة الثانية في تناول الشعر وهي طريقة:

التأليف الخالص، حيث يدرس المؤلف فنون الشعر الشعبي العراقي ومنها "الدارمي" والذي يقال إن المرأة هي التي اخترعته، ويسمى أيضا غزل البنات، ويقارنه بالأبوذية، وهو فن شعري عراقي آخر" لقد تتبع كثير من الباحثين فن الدارمي، وكانت الملاحظة المشتركة بينهم أن هذا الفن حفظ لنا سيكولوجية الأنثى ومشاعرها أكثر مما فعل مع الرجل، لعل الأبوذية فعلت ذلك مع الذكور فصارت أكثر فحولة وصلادة من الدارمي" ([٦٣]).

المؤلف في خطابه التأليفي الخالص طرح عنه جبة القصخون التراثية ليلبس زي الباحث المعاصر ويتحدث عن أنواع الشعر العامي بلغة العلم، ومن الأنواع الشعرية التي ذكرها أيضا "الشبكها" و"للمربع" و"التجليبة" و"النايل"، أما الفنون الشعرية المعروفة لدى البلدان العربية الأخرى، فهي الروزنة اللبناني، والجفرا الفلسطيني، والزجل المصري([٦٤])، يتحدث عن كل فن من الفنون بنبذة مختصرة ذاكرا سبب التسمية، نشأته في المجالين التاريخي والجغرافي، ويذكر بعضا من مميزاته الأسلوبية. في فصل تحت عنوان(مجلس الأبنودي عن الأيام الحلوة هنا وهناك)([٦٥]) يخصصه للكلام عن أدب الأبنودي وموقعه شاعرا وقاصا وباحثا في الفلكلور الشعبي لصعيد مصر، أما في فصل(مظفر النواب: جلسة سمر مع عاشقات عصر الحداثة) فالكلام يدور عن أهمية النواب في ريادة حداثة شعر العامية العراقي.

أ- الأمثال والكنايات الشعبيتان: يعرف المثل بأنه عبارة بليغة موجزة، يرددها العام شفاها لما فيها من حكمة وعبرة، أما الكناية فهي "تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه"([٦٦])، وقد أورد المؤلف مجموعة منها مع القصة التي بسببها ضرب المثل، مثل قصة مثل(مثل دك حسنية) وأصل المثل " إن امرأة عظيمة الجمال اسمها حسنية كانت قررت تجميل وجهها بالوشم، فذهبت لداكوكة وطلبت منها وشمها لكن الداكوكة لم تحسن القيام بعملها فشوهت وجه زبونتها حتى صار أمرها مضرب المثل"([٦٧])، وقصة مثل(تستحي من عصافير النبكة)([٦٨])، أما في فصل(كراس أم السحورة) فيه يذكر المؤلف أكبر عدد من الأمثال والكنايات التي تكشف اعتقاد العامة بالسحر والجان وتأثير الخرز والأحجار، من الأمثال التي ترددها النسوة (ما أريد الرجل بالسحورة ولا الولد بالنذورة)، من المقولات الشعبية العراقية عندما يغازل الرجل امرأة يقال (يقرالها الغزالة) وبعضهم يقول (قرالة الجلجلوتية)، يفسر معنى الكلمات تفسير معجمي أحيانا، وتفسير دلالي أحيانا أخرى، فيقول" عائد إلى تعويذة سحرية شهيرة تسمى الجلجلوتية"([٦٩]) وتقول العامة أيضا (فلانة تقره بإذن رجلها)، ويشير إلى بعض الأدبيات الواردة في التراث العربي عن تأثير الخرز مثل" قول صاحبة الدردبيس وهي خرزة سوداء تشف مثل لون العنبة يتحبب بها النساء لبعولتهن: أخذته بالدردبيس، تدر العرق اليبيس، وتذر الجديد كالدريس"([٧٠]).

ب- الخطابات الضاحكة(التهكم والسخرية): لعل الملاحظة العيانية تشير إلى علاقة وثيقة بين الفكاهة والمنتج الأدبي الشفاهي وكأن النطق الشفاهي والأسلوب الفكاهي متجاوران في جهاز الإنسان العصبي، وفي حيز واحد

من الوعي والإدراك، ولو عرفنا الفكاهة وعلاقتها بالضحك" الفكاهة من الجوانب المميزة للسلوك الإنساني،اما الضحك فهو التعبير الجسمي أو الفسيولوجي عن هذا الجانب، قال رابليه ذات مرة: إن الضحك هو الخاصية المميزة للإنسان والفكاهة رسالة اجتماعية مقصود منها إنتاج الضحك"([٧١]).يربط "باري ساندرز" علاقة الفكاهة بالخيال الأدبي وما يمثله من كذب وتحريف والافساد للواقع، ويعد الكاتب "سوشر" هو من أضفى على الخيال معاني الوهم والكذب ويصفه بأنه "يتملص من مهاجمة التقاليد السائدة وذلك عن طريق تفكيك الأفكار الرسمية والأفكار السماوية للسلطة من خلال وسيلتين اثنتين هما الكذب والتنكيت"([٧٢]) فالسرد هو افساد الانسان للغة، بإخراجها عن قصيدتها الدينية الجادة، وجعلها شكلا من الباروديا" المحاكاة الساخرة"([٧٣])، فالرغبة في السرد هي رغبة في احلال الخيال بديلا عن الواقع بكل ما تتضمنه كلمة خيال من أوهام وتحريف ومبالغة وكذب وسخرية.

مدونة "قصخون الغرام" مصداق لما ذكر حيث تخترق الفكاهة الخطاب المروي والتأليفي كليهما وتستوطن فيهما ثم تتجاوزهما لتتصدر سياسة خطاب المدونة الثقافي والأنثروبولوجي، ومن أهم أساليب الفكاهة هي **أولا:** التهكم، والمحاكاة التهكمية، والسخرية ولكل من هذه المصطلحات خصوصيته يقوم جوهر معنى التهكم في العربية على أساس الاستهزاء من ناحية والهدم من ناحية أخرى، اعتبر البلاغيون العرب التهكم جزءا من التضاد وأدخلوه مدخل الاستعارة التهكمية([٧٤]). أما المحاكاة التهكمية فهي عملية محاكاة لأسلوب شاعر أومؤلف معين أو محاكاة أدب حقبة تاريخية بعينها بحيث تجعل منها مثيرة للضحك([٧٥]). دائما ما يستخدم المؤلف عبارة تهكمية وهو يتناول موضوعاته، ربما رغبة منه في تقمص شخصية القصخون الذي تكون مهمته الترويح عن المستمعين له. لكن عندماينقل الخطاب من الشفاهي الى الكتابي تبدو تلك العبارات تحمل قدرا من الهدم لمحتوى الكتاب ذاته، المحتوى الذي يمثل جمالية الحب والمحبة والدفاع عن المرأة المقهورة ضحية المجتمع الذكوري ، مثال على ذلك في ختام حكاية رواها عن فتى قتل نفسه بسبب الحب" ثم رمى بنفسه، فسقط مجندلا" لا حس ولا خبر" وكان ذلك إيذانا بخراب" الكعدة"، كما نقول بلهجتنا، إذ انفض السمار وبضمنهم راوي الحكاية"([٧٦])، استهزاء الراوي لا يتناسب مع موقف قتل الفتى نفسه من شدة الحب، ينقض التهكم قيمة الحب. يكون تهكم الكاتب أحيانا بأن يأتي بعبارة باللهجة العامية ويزج بها أثناء روايته للقصص باللغة الفصحى، كأن يقول عن رغبة العاشق في تملك معشوقه جسديا ومعنويا" التراث العربي والمحلي "يغص ويبلع" بما يدور حول هذه الثيمة([٧٧])، أو أن يقول في مقدمة كتابه " منذ أكثر من سنة وأنا أتملعب بهذا الكتاب وأبنيه كمقهى بغدادي عتيق"([٧٨])، فهو يقرن أهمية تأليف كتابه باللعب بمعنى قلة الاكتراث والجدية، أو يقصد اللعب التفكيكي، أي التهكم بمعنى الهدم والنقض من أجل إعادة البناء مرة ثانية ،في التفكيكية هنالك " قدرة دائمة مستمرة متجددة على التدمير الذاتي من جانب الأدب لصياغة سرديته الخاصة من خلال التمزيق أو التفكيك".([٧٩])، أما السخرية والتي تعني " نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية"([٨٠]) قدمها الكاتب بطريقتين **الأولى:** النقل عن كتب التاريخ والتراث والفلكلور التي توثق قصص العشاق بطريقة تهكمية وساخرة. **والثانية:** هي روايته لأجزاء من سيرته الذاتية وحكايته مع النساء والمحبين، والقصص التي تشاركه البطولة فيها زوجته([٨١])، أو تلك القصة التي أوردتها آنفا ويصور فيها الراوي نفسه وهو يعبر الصراط، وعلى أكتافه وزر عشق النساء**).** في مدونة القصخون لا تميز السخرية أسلوب" محمد غازي الأخرس" وحده وإنما اقتبسه عن كتاب عراقيين معروفين

اهتموا منذ بداية القرن العشرين بالفلكلور الشعبي العراقي شعرا وقصة وتقاليد اجتماعية منهم "الاب انستانس الكرملي" في ديوانه الذي نقل منه المؤلف وعنوانه" ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات"، والكاتب "عبود الشالجي" في كتابه" موسوعة الكنايات"، و"علي الوردي" في أغلب مؤلفاته عن طبيعة المجتمع العراقي وأيضا في ديوان" ملا عبود الكرخي"، فقد تطرقوا جميعهم إلى الكلام عن موضوعات جنسية مرتبطة بالعيب الاجتماعي والمحرم الديني في المنظومة السلوكية واللفظية في المجتمعات التقليدية مثل تدوينهم للطرائف الجنسية نقلا عن كتب التراث والتي كانت تروي قصصا غرائبية عن سلوكيات الخلفاء الجنسية مع جواريهم ومحظياتهم، فضلا عن روايتهم لقصص اللواط والسحاق والزنى بالمحارم وغيرها([٨٢])، تصاغ تلك القصص باسلوب ساخر يجعل منها مدعاة للظرف والضحك والاستحسان من قبل المتلقي،قد يعود السبب في ذلك إلى تأثرهم بأسلوب بعض كتب التراث العربي، وتأثرهم بالكتابة الروائية في القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع حيث كانت تميزها الأساليب الضاحكة مثل كتابات "رابليه" ،"سرفانتس"، و"فلوبير" وغيرهم.

ثالثا :رواة المدونة: أصل كلمة القصخون فارسي بمعنى راو، و"مثلها مفردة الروزخون أي قارئ الروض العاطر"([٨٣])، الراوي هو دور فاعلي لغوي أو شخصاني يكلف به المؤلف آخر لسرد القصة نيابة عنه، وقد يلتبس الراوي بالمؤلف في أحيان كثيرة إلا عند منظري المنهج البنيوي الذين فرقوا حتميا بين الاثنين، وقد دعوا الى إعلان موت المؤلف لاحقا([٨٤])،وقد نضجت الدراسات السردية الاهتمام بموقع الراوي وطريقة سرده للأحداث من خلال دراسة " وجهة النظر" و"التبئير"، ويقصد بوجهة النظر أفق العلاقة بين الروائي وعمله ومن أي زاوية ينظر إليه، وقد كان "أوسبنسكي" قد قسم وجهات النظر إلى أربع الأيديولوجية والتعبيرية المكانية والنفسية([٨٥])، أما "التبئير" فهو المصطلح الذي فرق "جيرار جينت" بموجبه بين الصيغة وهي الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي، وبين الصوت أي السؤال " من السارد"([٨٦])، لقد انقسمت الرواية في المدونة الى قسمين:

أ- الرواية الشفاهية: وهم الرواة الذين نقل عنهم الكاتب القصص نقلا مباشرا أو نقل القصة من راو آخر شفاهيا إضافة إلى القصص التي رواها المؤلف نفسه، وفيها يبين الراوي/المؤلف وجهة نظر الراوي الآخر الذي سمع منه الحكاية، لكن تبقى وجهة نظره الأيديولوجية هي المهيمنة على سرد القصص، لأن الخطاب التأليفي في المدونة هو الذي يوجه ويقود الخطاب المروي، أما وجهة النظر التعبيرية فلا نستطيع الوثوق من أنها تنتمي للشخصية التي روتها لأن غياب التدوين يجعل الذاكرة مطلقة التخيل في صياغتها مما يمكن أن ننسبها الى المدون/المؤلف، مثال على ذلك القصة التي رواها المؤلف شفاهيا عن الشاعر العراقي "عريان السيد خلف" وأطلق عليها حكاية" عبود الزاير" وهي شبيه بقصة "نمر بن عدوان" ،يروي الشاعر عن والده " أن أباه أظهر لذلك الرجل احتراما كبيرا لدرجة أنه كان يقدم له القهوة بيديه، فسأله عريان لماذا تعطيه القهوة بيدك؟ فقال: يا ولدي هذا شاعر كبير ولديه قصة موجعة ثم أعاد عليه القصة فإذا هي قصة نمر بن عدوان مضافا إليها تفاصيل غرائبية كزواجه من ٩٩ امرأة كلهن يتسمين بوضحة"([٨٧])، نلاحظ كيف تتحكم وجهة النظر التعبيرية للراوي/المؤلف في السرد فيصف رواية الشاعر بأنها مجرد إضافات غرائبية على قصة "نمر بن عدوان" كما روتها كتب التراث،أما التبئير فيكون على الأغلب "التبئير في درجة الصفر" فليس هنالك شخصية من

الشخصيات التي سرد الراوي قصتها قد صاغت وجهة نظرها السرد فالشخصية تتكلم وقد تروي ويظل صوت السارد متحكما فيها.

أ- الرواية عن مصادر الأدب والتراث: عديدة هي المصادر التي أخذ منها المؤلف حكايته، منها كتب تراثية عربية قديمة يأتي في مقدمتها كتاب "ذم الهوى للأمام عبد الرحمن الجوزي"، وبعده كتاب" طوق الحمامة لابن حزم الاندلسي" و"طبائع النساء للفقيه أحمد بن عبد ربه الأندلسي و"السحر العجيب في جلب الحبيب لعبد الفتاح السيد الطوخي"، أما كتب الفلوكلور الشعبي العراقي فأهمها كتاب" الحاج راكان، عرب الأهوار، فلانين،تعريب جميل سعيد" وأعداد مجلة "التراث الشعبي" العراقية وهي من أهم المجلات الدورية التي تصدر منذ ستينيات القرن الماضي وتهتم بالتراث الشعبي العراقي والعربي والعالمي، وكان لإعدادها وروايات كتابها حضور واضح على صفحات المدونة، إضافة للكتب التي ذكرت في موضوع الإضحاك. لاشك في أن المؤلف عندما يقتبس قصصه من مصادر قبله يكون مضطرا لنقل وجهة نظر الكتاب الآخرين بما فيها التعبيرية والأيديولوجية، وبعد أن ينهي الاقتباس يعود المؤلف لطرح وجهة نظره الخاصة، لقد وجدت أن كتب التراث يكون التبئير فيها خارجيا، بمعنى" حينما يعرض الراوي الأحداث يكون مقصورا على وصف الشخصيات والسلوك الخارجي كلمات وأحداث ولكن ليس مشاعر وأفكارا"([٨٨])، على سبيل المثال القصة التي نقلها المؤلف من كتاب" ذم الهوى" " يروى أن أحد أمراء بني أمية كان يتضاحك مع جارية له يعشقها ولا يصبر عنها، ثم حدث أن حذفها بحبيبة رمان بينما هي تضحك فوقعت في فمها فشرقت فماتت، فأقامت عنده في البيت حتى جيفت أو كادت تجيف"([٨٩]).

نلاحظ أن الشخصيات لا تحضر في المقتبس إلا بوصف هيأتها وأفعالها، عندما يغيب الراوي وعي الشخصيات بالأحداث يكون التبئير خارجيا. ففي دراسة الرواية الشفاهية، وعند الانتقال من الدراسة الوصفية إلى التأويلية، يظهر إلى الواجهة **مصطلحي الذاكرة والهوية**، فما هما ؟

يمثل الراوية القصخون الذاكرة الجمعية للأمة، يقسم العلماء الذاكرة إلى قسمين ما يعرف بالذاكرة الاستطرادية وهي تخزين معلومات وخبرات الماضي ثم استعادتها وهي ذاكرة ليست مستقرة وتعمل على نحو انتقائي، أما النوع الثاني وهي الذاكرة الدلالية ويطلق عليها أيضا الذاكرة الدلالية اللفظية، فهي تختزن الذكرى اللغوية وتكون" مرجعيتها معرفية لأنها تعزى إلى المفاهيم والحقائق وتسمى منظومة الذاكرة العلائقية"([٩٠]) وهي ذاكرة البحث عن المعنى، وإذ تتداخل الذاكرة مع المخيلة ويتعذر التمييز بينهما لأن كليهما يتمثل في التفكير بالأشياء عند غيابها([٩١]) تصبح الذاكرة الدلالية اللغوية بحد ذاتها إبداعا مميزا. وسواء كانت القصص التي رواها المؤلف شفاهيا أو قام بنقلها من المصادر والأبحاث فأنه قد تعامل مع رواية الذاكرة الشفاهية منها والمدونة، وهي ذاكرة إبداعية لأنها تتعامل مع النصوص اللغوية ودلالاتها، وبما أن الهوية هي ديمومة الذات في الزمان "فعل التذكر"،فإنها ومن خلال السرد تتشكل وبشكل مغاير عن الهوية الشخصية الثابتة للأنا فتصبح هوية سردية بوصفها" جسرا يصل الإنسان الفاعل المتكلم بملازمة الأخلاقي"([٩٢]).إن الهوية السردية بالمعنى الريكوري" نسبة إلى بول ريكور" هي حركة تتموضع بها الذات من خلال التاريخ والخطابات المعبرة عنها" كلما تقصدنا إدراكها فهي قصص وسرديات آتية من الماضي على الأغلب حاضرة بيننا([٩٣])، إن الهدف الذي

تصبو إليه الذاكرة الشفاهية بوصفها جزءا من الذاكرة اللفظية الدلالية الإبداعية هو تأسيس هوية سردية للأمم تتجاوز الهوية الموروثة الى أخرى مأمولة تؤثثها القصص "السرديات الكبرى".

خاتمة:

لقد أسهمت توجهات دراسة السرد بوصفه جزءا من نظرية المعرفة(الابستمولوجيا) إلى تداخل أجناسي وثيق بين الدراسات الثقافية ومن ضمنها الفولوكلورية والأنثروبولوجية وبين المتخيل القصصي التاريخي والشعبي والروائي أنتج نوعا جديدا من التأليف يوثق الثقافة الشفاهية ويحفظها من الاندثار هذا من جهة، ويستثمر المتخيل القصصي في دراسة المجتمعات في ضوء الأنثروبولوجيا الثقافية من جهة أخرى، أما جماليات هذا النوع من التأليف فتتمثل بتلمس إشعاعات الذاكرة اللفظية الدلالية المبدعة نسقا بنيويا وأهميتها في أعادة تشكيل الهوية السردية للأمم والشعوب تأويلا، إلى هذا النوع من التأليف ينتمي كتاب" قصخون الغرام".

المصادر والمراجع:

١- أنثروبولوجيا الأدب، دراسة أنثربولوجية للسرد العربي، عياد إبلال، روافد للنشر والتوزيع،القاهرة،٢٠١١،ط١.

٢- البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، دار الجيل ،بيروت،١٩٩٢،ط١.

٣- التخيّل والقول، جيرار جينت، ترجمة الصادق قسومة، المركز الوطني للترجمة،تونس،٢٠١٤،ط١.

٤- التحليل السيميائي للنصوص، فريق انترفون، ترجمة حبيبة جرير،نينوى للدراسات والنشر،دمشق،ط١.

٥- خطاب الحكاية، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي،عمر حلي، المشروع القومي للترجمة،القاهرة،١٩٩٧،ط٢.

٦- الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورنوك، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،٢٠٠٧،ط١.

٧- سيكولوجية الذاكرة قضايا واتجاهات حديثة، محمد قاسم عبد الله، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،٢٠٠٢،ط١.

٨- السيميائيات ومنطق التأويل، طالع الحداوي ،المركز الثقافي العربي،المغرب،٢٠٠٦،ط١.

٩- شعرية التأليف ،بوريس اوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، مصر ،١٩٩٩،ط١.

١٠- الشفاهية والكتابية، تحرير ديفيد أولسون، نانسي نورانس، ترجمة صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،٢٠١٠،ط١.

١١- علم السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، نينوى للنشر والتوزيع،دمشق،٢٠١١ ،ط١.

١٢- الفكاهة والضحك رؤية جديدة، شاكر عبد الحميد،،مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠١٥.

١٣- فكر اللغة الروائي،فيليب دوفور،ترجمة هدى مقنص،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،٢٠١١،ط١.

١٤- الفولكلور قضاياه وتاريخه،يوريسوكولوف، ترجمة حلمي شعراوي، عبد الحميد يونس، الهيئة العامة المصرية للكتاب،١٩١٧،ط١.

١٥- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،أوزوالدديكرو، جان ماري سشايفر، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٧،ط٢.

١٦- مداخل إلى التفكيك، ترجمة وتحرير حسن نايل، الهيئة المصرية للكتاب،٢٠١٣،ط١.

١٧- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠٠٨،ط١.

١٨- معجم المصطلحات السردية،جيرالد برنس، ترجمة، عابد خازندار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٢.

١٩- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني دار النهار للنشر،٢٠٠٢،ط١.

٢٠- النص والخطاب والإجراء،روبرت دي بوجراند،ترجمة تمام حسان،عالم الكتب للنشر والتوزيع،القاهرة،٢٠٠٧،ط٢.

٢١- الهوية والسرد بول ريكور،حاتم الورفلي،المركز الثقافي العربي،بيروت،٢٠٠٨،ط١.

٢٢- الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، تحرير ديفيد وود،ترجمة سعيد الغانمي،المركزالثقافي العربي،١٩٩٩،ط١.