

أسئلة الحكاية الخرافية

معجب العدواني

للحكاية الشعبية دورها الفاعل في الكشف عن المكونات اللاواعية في حياة الشعوب، كما أن لها وجهها المتألي الذي يغري وسيظل مغرياً للمتلقى ببناء محاولات جادة تسعى إلى استنطاقها وإلقاء الضوء عليها، حيث يسهم ذلك في الكشف عن مستويات دلالية عميقة توشك أن تكون مخبوءة في ثنايا الحكيم، فتبدو الحكاية كنزاً لا يرمي الوصول إليه إلا القليل بينما ينهل منه الكثير. ولذا سيكون هم هذه القراءة التوصل إلى الكشف عن ذلك المخبوء والمعنى البعيد عن التداول عبر محاولة البحث عن عمق تلك المكونات.

ولا شك أن القراءة التأويلية لحكاية واحدة واجتثاثها من سياقها الشفاهي الضارب في العتاقة الذي نمت فيه، لن يساعدنا على التمكن من سبر الأنساق المحيطة بالحكي الشعبي، فنقل الحكاية من سياق إلى آخر ومن دائرة إلى أخرى سيلحق بها كل التدمير أو بعضه حيث التأثير على نوياتها النصية المتداولة في قانونها الشفاهي، ولكن هذا النقل الكتابي قد يسهل علينا، من الجانب الآخر، الوصول إلى بعض تلك الأنساق، ومن هنا تكمن الإشكالية الأولى لهذه القراءة التأويلية.

أما الإشكالية الثانية التي يكن أن تعرض لها قراءة كهذه فهي تلك السلسلة الشفاهية الضخمة من الحكايات المتصلة بالغول والسعلاة والجان في موروثنا الشفاهي، وهي حكايات تبدو أكثر احتياجاً إلى الرصد والتدوين الكتابي، مع وجود بعض الجهود القليلة التي لا تفي هذا الموروث حقه، ولعل الحاجة تزداد إلى ذلك بتسارع آليات العصر واختلاف نماذجه يوماً بعد يوم.

الحكاية (1):

اتفقت ثلاث نساء على الخروج إلى غابة قريبة من منازلهن، ليجمعن الحطب، وكانت إحدى هؤلاء النسوة على وشك الولادة. في المساء بدأت المرأة تعاني من آلام المخاض، فلبثت في الغابة لتضع حملها، أما المرأتان فقد غادرتا عائدتين إلى القرية، وقد تركتا تلك المرأة.

وضعت الحامل ثلاثة مواليد، وبقيت تشرف على تربيتهم. تصل (السعلاة) إلى المرأة وأبنائها الثلاثة وتحتال على المرأة بأن تطلب منها أن تقوم بخلق شعر أطفالها لتزيينه، توافق المرأة خوفاً من هذا المخلوق الغريب، تحلق السعلاة طفلاً ثم تقوم بجرح فينزف الدم من رأسه، وتطلب منها أن تبتلعه فتوافق خوفاً على نفسها وعلى طفلها الآخرين، وحين ابتلعه سألتها المرأة: أشبعت؟؟ فتقول لها السعلاة: (.. شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان..).

بعد ذلك تطلب السعلاة الابن الثاني لحلاقتها وتفعل معها مثل فعلتها الأولى، حتى التهمت الأطفال الثلاثة.

ولما التهمتهم سألت المرأة السعلاة مرة أخرى: أشبعت؟؟، فكانت إجابتها: (.. شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان..) وتضطر المرأة إلى محاولة

إشباع السعلاة التي لا تشبع فتنادي على الغراب : (..غراب، غرابين ، تناقلي قناتين وهات غنم أهلي ..) ، يعود الغراب بالأغنام لتبتلعها السعلاة وتساءلها: أشبعت؟؟، فكانت إجابتها كسابقتها : (..شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان..).

وتنادي المرأة على الغراب ثانية : (.. غراب، غرابين ، تناقلي قناتين وهات بقر أهلي كلها..) ، يعود الغراب بالأبقار لتبتلعها السعلاة وتساءلها: أشبعت؟؟، فتكون إجابة السعلاة : (.. شبع بطن وبعد بطن فيه المناخل والذبان..).
وتنادي المرأة على الغراب مرة ثالثة: (..غراب ، غرابين ، تناقلي قناتين .. وهات ثور أهلي حديدان..).

بعد لحظات يحضر الثور حديدان إلى السعلاة التي تريد أن تبتلعها، فتجد مقاومة من الثور حديدان، ويبدأ الصراع بينهما ، حينها تقول السعلاة : (..ما أحد سني على شحمة أذنك) ، ويقول الثور حديدان : (..ما أحد قرني على بعج بطنك..).

تبدأ المعركة بينهما لتنتهي ببعج بطن السعلاة وخروج الأغنام والأبقار والأطفال من بطن السعلاة أحياء، ويعود حديدان بتلك الأغنام والأبقار ، ويعود بالمرأة إلى بيت أهلها بعد أن يحملها على ظهره ، ويشترط عليها ألا يقع على ظهره قطرة من دم النفساء . وتوافق المرأة على ذلك رغبة في الوصول إلى بيتها.

حين يصل حديدان إلى البيت يكتشف قطرة دم من أثر النفساء على ظهره، فيغضب لذلك ويقرر أن يمتنع عن الأكل والشرب لمدة ثلاثة أيام، ويصر على أن تحضر المرأة غذاءه، وكلما أحضر أحدهم غذاءه سأل عنها . وحين تحضر المرأة الغذاء له يقوم حديدان ببعج بطنها بقرنه الذي يودي بحياتها.

المقاربة النقدية:

انتهت هذه الحكاية الشعبية التي يطغى فيها المتخيل على الواقعي وتختلط فيها رائحة الأنثى برائحة الدم والأرض. و هي إذ تلج في تيه أسطوري ضارب في العتاقة ، إلا أنها حكاية توشك أن تكون حلقة في سلسلة من الحكايات الشعبية التي تحضر فيها السعلاة بوصفها الكائن الأقرب إلى عوالم المغيب، لكن هذا الكائن حين يحضر يوشك أن يغيب السارد الفعلي للحكاية. لأن وظيفة الذكر هنا تتضام مع وظيفة المجتمع فيغيب الذكر بوصفه السارد الخارجي للحكاية فحسب. وقبل أن تنجح الحكاية في توجيه رسالتها إلى متلقيها لنا أن نتوجه إلى ساردها الذي يحضر هنا متدثراً في صورة : المجتمع / الذكر تفقد الأنثى وجودها في السرد وتبقى متلبسة بعقوبة سارد لا يتمكن من التفريق بين الرائحتين: رائحة الأنثى ورائحة الدم.

لكن هذا التناول لا يعد محور تناول الحكاية هنا إذ سننطلق مع مساراتها السردية الثلاثة، التي تظهر على سطحها، وهي مسارات خاضعة - إلى حد كبير

- إلى ترتيب زمني معتاد تتقيد به هذه الحكاية وتلتزم به كغيرها من الحكايات الشعبية .

من المجدي أن نستعرض الثلاثية الأولى في الحكاية والممثلة في حلقات سردية ثلاث ، وهي الحلقات التي استثمرت ووظفت العنصر العجيب بوصفه العنصر الذي يضيف على الحكيم التوازن أو فقد التوازن. لنا أن نتبين تعريفاً موجزاً ومبسوطاً للأدب الذي يستثمر العنصر العجيب، حيث سيحيلنا ذلك إلى تعريف (تزفيتان تودوروف) في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي (الخارق) حين يعده شكلاً من أشكال القص يحدث ذلك التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي(2).

و قد يساعدنا في إيضاح التعريف العود إلى تلك القيود الثلاثة التي تبنها في تعريفه لـ (العجائبي) الخارق حين أشار إلى تلك القيود بقوله " لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء ، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية . ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية ؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضاً إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر ..."(3).

و من الملاحظ أن هذا النص السرد الذي اخترناه قد حفل بمسارات في بنيته تتضمن بعداً عجيباً يتغلغل فيه وقد زاد تعمقه حكاياً بتوظيف واستثماره في أغلب مكونات السرد .

ويذكر أنه حين التطلع إلى موروثات الأنماط السردية المختلفة لدينا التي اعتمدت العنصر العجيب شكلاً متداولاً انبثق من أصول شفاهية، واستثمرت ذلك العنصر في تناولاتها ، نجد الأدب العربي يعج بتلك الأنماط السردية ولاسيما في (ألف ليلة وليلة) و (كليلة ودمنة)، كما أن له امتدادات ومساحات أخر تتجلى في مستوى السير الشعبية التي تخللها هذا البعد مثل (سيرة سيف بن ذي يزن)، و(سيرة عنتر بن شداد)، و (سيرة بني هلال).

كان لمثل هذه النصوص دور التأثير في إفراز مظاهر مختلفة على السرد العربي ، وأهم تلك المظاهر (استلهاص العنصر العجيب) في البنية النصية الحديثة، وتوليد هذا العنصر للأحداث والشخصيات داخل النص.

و من هنا يمكننا الإشارة إلى الوظيفة العامة للعنصر العجيب التي تتجلى في تدخله لإعادة حالة من التوازن التي فقدت . فإذا كانت القصة تتركب في بدايتها من توازن بدئي ثم تفقد هذا التوازن عبر غلبة حالة أخرى من عدم التوازن ، فإن العنصر العجيب يأتي ليحطم اللاتوازن كما في الشكل التالي:

توازن بدئي عدم توازن تدخل العنصر العجيب
توازن نهائي

وبالرجوع إلى تودوروف مرة أخرى في تعليقه على وظيفة ذلك العنصر العجيب نجده يشير إلى ذلك التحطيم السردي الذي يتمثل في تداخل العناصر داخل البنية السردية فالعنصر ، فوق الطبيعي ، يحطم اللاتوازن الأوسط لينتج التفنيس الطويل عن التوازن النهائي .

في الحكاية موضوع التأويل نلاحظ ما تم استثماره بأداء العنصر العجيب هنا، وهذا الاستثمار يتوضع أولاً بظهور السعلاة الكائن الخيالي الذي يقوم بالتهام ما يعن له، ثم ظهور الثور (حديدان)، وأخيراً تفعيل دور القرن في الصراع الذي ينشب بينهما. فالقرن فاعل له دوره الإيجابي في السرد، ولكن ألا يمكن التأمل في دوره الفاعل إذ يتم به ، باعتباره السلاح الأبرز للثور ، وعبره إلغاء خطرين في الحكاية : أحدهما واضح جلي والآخر خفي معمي، وهما : فعل السعلاة الواضح الذي تصنعه حبكة السرد ، وخطر المرأة الذي تجترحه الحكاية في نهايتها.

جوانب ثلاثة تميز الحكاية بوصفها تحقيقاً للبعد الزمني بها ، وتمثيلاً صادقاً لمستويات السرد فيها، حيث يمكن أن نعتبر زمنية الحكاية ممثلة في تلك الجوانب الثلاثة التي تحققت من خلالها جزئيات ذلك البعد، وهي:

1. الحلقات السردية الثلاث.

2. التكرار الثلاثي للصيغ التعبيرية.

3. حضور الرقم ثلاثة.

كل ذلك التفعيل لعناصر السرد يسهم في إحالة الحكيم إلى صيغة شفاهية عجيبة، تتساق في إطار التركيب الزمني المشار إليه آنفاً، ولاسيما حين نستند إلى التعريف بمسارات ، أو لنقل، حلقات سردية ثلاث تتمثل في :

1. خروج النسوة الثلاث إلى الغابة لجمع الحطب .. هروب اثنتين منهن وبقاء المرأة الحبلى. و من ثم ولادتها في الغابة.

2. ظهور السعلاة بوصفه العنصر العجيب الذي يفقد التوازن، و قيامها بقص شعر الأطفال الثلاثة والتهامهم.

3. ظهور (حديدان) الثور الذي يعيد التوازن إلى الحكاية..

هذه الحلقات الثلاث جزء أولي من التقاف سردي حول هذا العدد، كما أنه يشكل تبين الحكيم في هذا الإطار، أما المظهر الثاني لالتفاف السرد حول العدد ثلاثة فهو مظهر الصيغ التعبيرية التي تتكرر ثلاثاً ، وهي صيغ نحو:

وتوظف هذه الصيغ التعبيرية في الحكاية بصورتها الشفاهية في حمل الجانب الإيقاعي للحكاية، و هو الجانب الذي يمكن الإشارة إليه في تكوين الحكاية المتعلق بالإيقاع، فالعبارة المكررة تتخذ إيقاعاً محدداً ومختلفاً تتمثل في صوت ورد : السعلاة تبدأ والمرأة ترد عليها بعبارة تنحو النحو نفسه (شبع بطن ... وبعد بطن ... فيه المناخل والذبان). أما رد المرأة فيظهر هنا في تكرارها لعبارة (غراب .. غرابين .. تناقلي قناتين)

كما نلاحظ التقابل الإيقاعي في الجمل المكررة في المشهد ما قبل الأخير في الحكاية، وهو التقابل الذي ينقل السرد إلى صيغة جديدة من أهازيج الحرب : الثور : ما أحد سني على شحمة أذنك .

السعلاة : ما أحد قرني على بعج بطنك .

ويلاحظ أن هذه الصيغ التعبيرية لا يتحقق المستوى الإيقاعي فيها إلا بتكرارها الثلاثي المغربي بالمتابعة. كما أن هذه الصيغ تشي بالشكل البنائي للحكاية إذ ترافقها الحكاية في مرورها بعلامات سكون وسكوت أشبه بمفاصل إيقاعية فيها ...

أما المظهر التكراري الأخير والشامل للعدد ثلاثة فهو تكرار العدد نفسه مع عناصر الحكاية

نساء ثلاث يخرجن إلى الغابة - أطفال ثلاثة تلدهم المرأة

أطفال ثلاثة تلتهمهم السعلاة - نداءات ثلاثة توجهها المرأة

عبارات ثلاث تتكرر - أيام ثلاثة تموت بعدها المرأة

يغري العدد ثلاثة المتكرر في الحكاية ضمن هذه المظاهر بضرورة الاتكاء على الموروث الأسطوري للعدد نفسه الذي دائما ما يكون تكرار صيغه التعبيرية الإيقاعية علامة على تأكيد الأمر . وكما أن عناصر السرد هي العناصر المكونة للعالم وكون السرد ثلاثي النزعة عبر فضاءاته البعيدة ، والمكان الذي تقع فيه أحداثه ويتكى على الرحلة كمقطع سردي أولي ، فإن ذلك يذكرنا بحالة العربي قبل الإسلام الذي كان إذا خرج من بيته وأقام خارج منزله اختار أربعة أحجار فيعمد إلى أفضلها فيجعلها ربا ، أما الأحجار الثلاثة المتبقية فيضع عليها قدره وهو ما يطلق عليه الأثافي، هنا يمكن الموازنة بين قاعدة سردية لا تقوم بغير الاتكاء على ثلاثية أسطورية يضع عليها السارد قدره السردية و ذلك المشهد القديم في موروثنا العربي المتكى على ثلاثية أخرى.

من جانب آخر فإن فاعل الحكيم يراوح بين المسارات السردية في إطار ثلاثة فاعلين: المرأة الحبلى - السعلاة - الثور.

لنبدأ بتأويل الحكاية هنا عبر البحث في تلك الرموز التي تستثمر في الحكيم، فالثور والمرأة رمزان يشتركان في الخصوبة والتجدد والثراء ، وكلاهما يفعل في الحكاية ليبدو بطلاً فيها، وللثور بعد أسطوري معمق في الثقافة العالمية يتوازي مع جوانب من الحكاية، فقد كان يمثل لدى المصريين القدماء القوة والصراع في الحرب والخصب ، وفي بلاد الرافدين كان الثور رمزاً للخصوبة والنماء ، ويذكر أن (ثور السماء) كان من المعبودات في بلاد الرافدين ، وهو ثور أرادت عشتار أن تنتقم به من جلجامش لأنه يصددها وتطلب من أبيها (أن) أن يرسل الثور إلى مدينة أوروك لينتقم لها ممن أساء إليها.

والثور دال على سيد شديد البأس كثير النفع والعون على ما يذلل الصعاب خصوصاً لأرباب الحرث كما يرى ذلك الدميري في حياة الحيوان الكبرى.

من جانب آخر فالزعامة من سمات الثور التي تميزه عن غيره من القطيع، وهي الزعامة التي مثلت شعرياً بقول أنس بن مدركة في قتله السليك بن السلكة:

إني وقتلي سليكاً ثم أعقله
كالثور يضرب لما عافت البقر
وقدفسر الشرّاح هذا البيت بأن العرب إذا أوردوا البقر الماء فلم تشرب إما
لكدر الماء أو لقلّة العطش ضربوا الثور فيقتحم الماء ، لأن البقر تتبعه، مع
وجود تأويل مخالف وهو الذي ورد في اللسان بأن الثور يعني الطحلب لأن
البقار إذا أورد القطعة من البقر فعافت الماء وصدها عنه الطحلب ضربه
ليفحص عن الماء فتشربه .

وفي حيوانه يسك الجاحظ تسمية طريفة ويطلقها على الثور (أمير البقر)
ويعلل ذلك بأنها تطيعه كطاعة إناث النحل لليعسوب(5). وللثور صفات أخرى
تتصل بها كالشجاعة عند العربي وما يتصل بها من لوازم القتال والحرب ، فقد
كان سنان رمح الفارس في الجاهلية روق ثور، والروق هو القرن من كل ذي
قرن.

ولعل الزعامة في حكاية الثور حديدان إحدى السمات التي ينفرد بها فهو
يختص ببناء خاص من المرأة توازي بقية القطيع، إذ يحمل اسمه بين بقية
القطيع ، وقد وصل الشطط في التعامل مع الاسم في الحكاية حد تغييب اسم
المرأة والسعلاة أولاً، وإبراز اسم الثور ما يزيد على ثلاث ثانياً. إلى جانب
إضافة مظهري الصلابة والقوة والعظمة التي يوحى بها اسمه، ويمكن أن نصل
بهذا إلى حد افتراض أن الثور الزعيم والقوي ما هو إلا الرجل المنفذ في صورة
أخرى ، وقد كني عمرو بن معد يكرب بأبي ثور لكونه سيد قومه، ولنا أن
نستعيد بعض مقاطع من ملحمة جلجامش حين يشبه جلجامش بالثور الوحشي
في مواضع عدة في الملحمة (نقلاً عن : فراس السواح . ملحمة جلجامش):

لقد خلقت أرورو هذا الثور الوحشي

و هناك مشهد آخر يرد فيه هذا التشبيه حين قالت المرأة لأنكيدو تود إقناعه
بالعيش في مدينة أرووك ليعيش مع جلجامش:

تعال أخذك إلى أرووك المنيعة

حيث عظيم البأس جلجامش

الظاهر فوق جميع الرجال كثور وحشي(6)

وفي الصراع بين أنكيدو وجلجامش تصفهما الملحمة بالقوة والزعامة:

جلجامش وأنكيدو

أمسك كل منهما الآخر

يخوران خوار الثيران

وارتجت للصراع الجدران(7)

يبدو هذا المشهد بين السعلاة والثور والصراع الذي قام بينهما والمرأة تنظر
إليهما قريباً من مشهد الصراع الكبير الذي نشب بين جلجامش وثور السماء

بمراقبة من الأنثى عشتار لذلك الصراع في الملحمة، وما يغري بقبول هذا التقارب ملاحظة تغيير مواقع العلامات النصية فحسب، إذ يظهر الاختلاف في تلك المواقع :

وجلجامش كمصارع ثيران مدرب
بين مؤخرة الرأس والقرنين غيب نصله
ولكن عشتار ارتقت أسوار أوروك المنيعة
صعدت إلى الذوة وصبت لعناتها

ويل لجلجامش قد مرغني بالتراب من قتل ثور السماء " (8).

ولنا أن نبالغ في التأويل لنرى الثور قد تحول إلى صورة أخرى في الحكاية فإذا كان جلجامش البطل الذي يشبه الثور في أكثر من موضع، فإن حديدان الثور الذي يشبه البطل أو لنقل إنه الثور البطل في الحكاية .. ومن ثمّ يمكن عده قائماً بدور الرجل المغيب عمداً في الحكاية.

ما يمكن ملاحظته أيضاً في هذا الجانب أن كثيراً من النقاد قد ربط بين القصيدة الجاهلية وملحمة جلجامش، التي يرد فيها الثور بعد رحلة التنقل الطويل، في إطار محاولات تفسير النصوص عبر دوائر النقد الأسطوري معتمدين على التراتب المبني على الرحلة ثم الصراع.

ولعل ذلك يؤيد زعمنا في التشابه الكبير الذي يربط بين الملحمة والحكاية هنا إذ يتوضع مشهد الرحلة أولاً، ثم يظهر الثور ثانياً، فمرحلة الصراع التي تجسد فيها الثور الضخم (حديدان) ويحسم المعركة لصالحه. وهي المرحلة التي تتجسد أيضاً في القصيدة الجاهلية بعد الانتهاء من الإطار الطلي. وتتجسد أيضاً في ملحمة جلجامش لتصبح الصورة السائدة كالتالي :

مشهد الرحلة ... ظهور الثور ... مشهد الصراع .

وهنا تكمن أهمية الارتهان إلى الموروث الكثير حول المدلولات الأسطورية القديمة التي يثيرها مشهد الثور ولذا عمدنا هنا إلى محاولة الربط بين المسار السردية الذي يتوضع فيه الثور حكائياً مع تلك المدلولات الموروثة.

لم يكن الغراب في الثقافة الأسطورية العربية سوى غرابين أحدهما دليل يسهم في الكشف والإبانة، فقد أسهم في الكشف حين قتل قابيل أخاه هابيل وهو في الشعر العربي مولع بالأخبار ومغرم بنشرها، أما الغراب الآخر فهو غراب اللون الأسود نذير الشؤم ونعيقه أو نعيبه علامة على الشؤم وملازمة النحس لدى العرب.

وقد تحققت صورتنا الغراب في الحكاية السالفة فهو دليل يقوم بإيصال الدعوات من المرأة وإحضار ما تطلبه إلى جوف السعلاة، وهو علامة نحس للمرأة وأي نحس ! فقد كان ظهوره لها واستجادها به بداية تحولات سوداء تشهدها تلك المرأة.

المرأة الحبلى تعبير أولي مباشر عن الخصوبة والتجدد، فقد كانت المرأة رمز أساسي في الأساطير وهي الدافع لولادتها ، وكون المرأة هنا حبلى فإن ذلك تعبير عن الامتلاء وهو امتلاء يتشكل بفعل الخصوبة والتجدد والنماء ، ولا يجد هذا الامتلاء مشروعيته بسوى الارتكان إلى صورة المرأة التي أشرفت على الولادة.

أما السعلاة في صورتها الحكائية الواردة فتصنع التقابل المطروح لاكتمال التأويل، إذ ترد في الجانب السلبي من العلاقة بين الإنسان/ السعلاة .. وقد كانت السعلاة في علاقتها مع العربي تتخذ جانبين إيجابي كموقف عمرو بن يربوع وزواجه من السعلاة وآخر سلبي كموقف الصعلوك تأبط شراً ، و تنخرط حكايتنا هذه في الجانب السلبي في علاقة السعلاة بالإنسان فكما نلاحظ حيلة حلق لشعر الأطفال وقصه ومن ثم التهامهم.

وبما أن الحكاية حكاية تقع في حقل الخصوبة والتجدد والانبعاث، فإن السارد ينجح في كونه يصنع ولادتين مختلفتين يهمل الأولى ويركز على الثانية: الولادة الأولى ولادة طبيعية لامرأة حامل حين تلد ثلاثة، أما الولادة الثانية فهي ولادة مصنوعة وهي إعادة إنتاج لمنتج طبيعي ، تتمثل هذه الولادة في ولادة السعلاة الأطفال والأبقار والأغنام التي التهمتتها ، وهي ولادة إجبارية لا تتم إلا ببقر بطنها.

لا تكفي الولادة الطبيعية للمرأة لأن يعيش الأجيال ويبقوا على قيد الحياة ، وتستمر مسيرة الحياة. هناك ما هو أهم لاستمرار دورة الحياة ؛ فالظروف القاسية والصعبة والسعلاة أحد هذه الظروف المستعصية تعبير أولي عن حاجة الإنسان إلى استمراره في الحياة ، فوجود الثور يؤمن للإنسان حالة البقاء الآمن في الحياة .

تأمل أنموذج البدايات : في قصة خروج آدم وحواء من الجنة، وأن الله أهبط إلى آدم الثور ليحرث الأرض ما يشير إلى ظهور الثور كمنتج لولادة أخرى مهمة في تاريخ الإنسان. " أهبط تعالى إلى آدم ثوراً أحمر فكان يحرث عليه "(9).

وتأمل أنموذج النهايات : في قصة موسى " عن أبي هريرة قال : أرسل ملك الموت إلى موسى عليه السلام فلما جاءه صكه ففقا عينه فرجع إلى ربه فقال أرسلتني إلى عبد لا يريد الموت قال فرد الله له عينه وقال ارجع إليه فقل له يضع يده على متن ثور فله بما غطت يده بكل شعرة سنة قال أي رب ثم مه قال ثم الموت قال فالآن فسأل الله أن يدنيه من الأرض المقدسة رمية بحجر.. " رواه البخاري ومسلم .

بين الأنموذجين السابقين يشكل وجود الثور استمرار العيش لأدم وبنيه فحرث الأرض جهد يقوم به الإنسان لاستمرار عيشه، وحرث الأرض وبعج البطن صورتان متوازيتان ينتج عنهما ذلك التكافؤ في دائرة العيش. فالتعالق بين

الحكايتين الواردتين في الأنموذجين يؤكد على الدلالة الخفية التي ينتجها وجود الثور (حديدان) في الحكاية الشعبية.

لندع الولادة الطبيعية لننتقل إلى الولادة الثانية التي أخرجت الإنسان والحيوان من بطن السعلاة الذي تبقر بطنه قرنا ثور. وينبغي ذكر الفاعل هنا فاعل الولادة الحقيقي ألا وهو القرن.

ومع تمكن الثور من قتل السعلاة إلا أنه يمكن الإشارة إلى مسألة مهمة وهي بطن السعلاة الذي يبدو بطناً لا حدود له، ولا يمكن أن يمتلئ مهما وضع فيه ، يبدو هذا البطن تعبيراً عن أرض لا نهائية، كثيراً ما تلتهم الأرض الناس ، والبطن النهائي للسعلاة تعبير مجازي عن استمرارية الموت الإنساني فشبع الأرض شبع لا محدود ولا نهائي ، والسعلاة ما هي إلا التمثيل الرمزي للجانب السلبي الذي تحمله الأرض للإنسان.

الرسالة الأخيرة

تتجح الحكاية في توجيه رسالة مختلفة من نوع ما، وتتجلى تلك الرسالة في غلبة الهاجس الجماعي على الهاجس الفردي دائماً ، ويبرز ذلك في تحقيق معادلة : البطن والقرن، والضررس والأذن وهي المفردات التي كرس لها عبارات التهديد من السعلاة ومن الثور.

يفضل الثور بعج البطن بقرنه ، الفائدة الفردية للثور لا تتجاوز إنهاء الصراع ، أما السعلاة فقد كانت استراتيجيتها التكتيكية تتمثل في أكل شحمة الأذن بضرسها ، إنها تحقق بذلك غاية ذاتية فحسب ، تسقط منها حسابات الجماعة ، لكن الهاجس الجماعي ينجح في التحقق، بينما تفشل المطالب الفردية أو لنقل : المطالب الذاتية.

تؤطر الحكاية مصلحة الجماعة وتحفظ بالقيمة لها بينما تهمل ما عدا ذلك. فتسقط الفردية أمام الجماعية، فالكائن الموجود في الحكي بلا قواعد تستدعي وجوده لا بد أن ينتهي دوره ، فالأمر الطارئ بلا قاعدة سيزول سريعاً.

موت المرأة

لم قتل الثور الحديدي المرأة ؟ يجيب السارد : لأنها نقضت اتفاقاً بينهما ألا يقع على ظهره قطرة دم ، ولكن الثور يجد دم النفساء على ظهره فيقرر قتل المرأة عقاباً لها على ذلك !.

هناك تفسيران يمكن أن ينطلق منهما النقد لهذه الظاهرة الغريبة .

(1) المقطع الأخير من الحكي يشي بأنه موضوع داخل بنية الحكاية ، إذ لا يمكن أن نعتبر الثور الذي يعد قوة راعية للخير ومناصرة للحق ، وهو قوة رادعة للباطل في الوقت نفسه سيقوم بقتل المرأة لسبب بسيط وتافه وهو

سقوط دم على ظهره بعد حملها كأن ذلك يناقض منطق الحكى إذا افترضنا للحكاية منطقها الخاص بها.

إذاً ، من الذى أضاف إلى الحكى هذا المقطع الغريب ستكون الإجابة بلا شك هي السارد المتنوع للحكاية إذ يضيف السرد ما يحلو له ويعتقده دائماً لحبكتها ، إلا أن ذلك يتم أحياناً بلا ترتيب يضيف أهمية على السرد.

(2) التفسير الثانى ينطلق من قاعدة سائدة (اتق شر من أحسنت إليه) فالبطل الثور حديدان لم يكن يستحق إهانة على فعله العظيم بإنقاذه حياة المرأة من الخطر ، وقد تمثلت الإهانة فى قطرة دم على ظهره ، يحمل الثور المرأة على ظهره ولا يجد فى ذلك حرجاً ، لكن الحرج يقع عليه حين سقوط الدم على ظهره.

الدم الوارد فى الحكاية يأتي فى ثلاثة أنواع: دم طاهر وآخر نجس ، وثالث مهمش. فالدم الطاهر هو ما يجوز استباحته عند الدفاع عن النفس وعند النصر للآخر وإظهار الحق ، وهو يظهر كنتيجة للصراع الأزلى المفترض بين الخير والشر.

أما الدم النجس فهو الذى تقرره الحكاية ولا يظهر إلا مع ولادة طبيعية لأمرأة ، لذا كانت قطرة من هذا الدم تقع على الثور الكائن الأسطوري كفيلة بقتل المرأة عقاباً لها على ذلك الفعل.

أما النوع الثالث من أنواع الدماء التى تظهر فى الحكاية فهو الدم المهمش تستخدمه السعلاة حين تخذش رؤوس الأطفال كوسيلة لاتهام هؤلاء الأطفال.

ويلاحظ هنا أن التوازي فى الربط بين الدم فى المشهدين: مشهد السعلاة ترى الدم يسيل من رؤوس الأطفال فتلتهمهم بعد ذلك، ومشهد الثور حين يرى الدم على ظهره فيعاقب المرأة بقتلها، وهو ما يدعو إلى تأكيد ملامح التشابه بين الثور المنفذ والباحث عن الحق والعدل والممثل للخير، والسعلاة الموجودة فى الحكاية بوصفها ممثلاً للشر، إن ملامح التشابه بين الثور والسعلاة مع اختلاف الأنموذجين، كما يتبدى لنا، توشك أن تكون أكثر وأعمق من ملامح الاختلاف.

هوامش

1. تشيع هذه الحكاية الشعبية فى جنوب الجزيرة العربية .
2. تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة ، 1994. ص 49.
3. السابق . ص 149.
4. كمال الدين الدميري : حياة الحيوان الكبرى، دار الفكر، بيروت، د.ت، ج1، ص 183.
5. أبو عثمان الجاحظ: الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، د.ت، ج1 ص 19.

6. فراس السواح: ملحمة جلجامش، دار علاء الدين ، دمشق، 1996م، ص 119.
7. السابق . ص 135.
8. السابق. ص 171.
9. كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى ج1، ص 182.