

حكايات كردية مرآة الجماعة

نزار آغري

nizaragri@amude.com

يفتقد الأكراد إلى موروث كتابي عريق. ويكاد الماضي الكردي يخلو من التقاليد الكتابية التي عرفتها الشعوب في فترات متقدمة من التاريخ. والحال أن أقدم نص كتابي كردي يعود إلى القرون القليلة الماضية. أما الفترات السابقة لذلك، فترات ما قبل ميلاد المسيح، بل وما قبل الإسلام، فإنها خالية من كل صنيع كتابي كردي.

وفي سعي إلى سدّ ما يشكله ذلك من ثغرة، وربما تعويضاً عن هذا، يعتمد كثير من الدارسين الكرد إلى القول بغنى التراث الشفاهي الكردي من الحكايات والأقويل والمثل والأساطير. إلا أن هذا القول لا يصيب الحقيقة بمقدار كبير. فالحكايات الشعبية والملفوظات الفلوكلورية، الكردية، لا تشكل، مجتمعة، شيئاً يذكر بالمقارنة مع الذخيرة الفلوكلورية لدى الشعوب الأخرى. والأكراد يفتقرون، في الواقع، إلى تراث حكاياتي خصب. وليس لدى الكرد ملاحم وأساطير عريقة كذلك التي تشتهر بها الأقوام الأخرى. وفي كل مرة يجري فيها الحديث عن حكايات كردية يذهب القول فوراً نحو: ممي ألان، مم وزين، سيامند وخجي، بائع السلال، قلعة دمدم، وبضع حكايات أخرى. وتمثل هذه النماذج "صفوة" المشهد الحكائي الكردي، إن لم نقل المشهد كله.

ويعتمد الكثير من الكرد إلى إطلاق اسم الملاحم أو الأساطير على هذه الحكايات، وهذا ما يفعله حاجي جندي الذي جمع هذه الحكايات ونشرها في كتاب جامع تحت عنوان *Êpîken kurdî* أي "ملاحم كردية" (وهذا الكتاب هو الذي اعتمده في مقاربتني هنا). وليس من حاجة إلى التأكيد على أن هذا القول يبتعد عن الواقع بعداً كبيراً. فبين جنس الحكاية وجنس الملحمة، أو الأسطورة، فجوة كبيرة يدركها كل من له إلمام بهذا الباب. إن الأمر يتعلق، هنا، بحكايات شعبية تروي أحوال أناس بسطاء وعاديين في أحوال عادية من العيش. وليس لهذه الأحوال علاقة بالملاحم والأساطير التي تحكي مصائر أبطال خارقين في خضم صراعات ضارية ونزاعات رهيبية مع قوى شريرة من الواقع والغيب على السواء.

بائع السلال

نحن أمام شخصيتين متناقضتين تقفان وجهاً لوجه: بائع السلال من جهة والأميرة من جهة أخرى. ولكننا لا نعرف شيئاً عنهما. من أي منطقة من بلاد الكرد هما وما هي الإمارة التي تدير شؤونها الأميرة، مع زوجها الأمير؟ هناك غياب تام للمحيط الاجتماعي ولا نلمح أي إشارة إلى السلطة السياسية المتحكمة هناك. تتركز الحكاية، والحال هذا، على العالم الخاص لكل من البائع والأميرة. عن تصارع ذاتيهما. عن اصطدام رغباتهما. فالصراع المجرد، العاري، والمفتقد لكل خلفية خارجية هو صراع روحي خاص بالشخصيتين وليست له امتدادات في المناخ الخارجي، إلا من حيث أثارها اللاحقة. والمقدمات التي أدت إلى النقاء الشخصيين هي مقدمات ذاتية [1]، وهي تتبع من الانفعالات الحسية (ولكن الذهنية أيضاً) لهما. والمصادفة تلعب دورها في تحقيق الالتقاء ومن ثم الاصطدام والصراع. فلو أن بائع السلال لم يمر بمحاذاة قصر الأميرة لما كان الانشغال به قد حدث. ورغم ذلك فإن الأمر يتعلق بالنقاء قطبين متناظرين لا يجمع بينهما جامع:

<u>الأميرة</u>	<u>بائع السلالة</u>
امرأة	رجل
غنية	فقير
أميرة	شخص عادي
متسلطة	متواضع
غير متدينة	متدين

ما يدفع بالأميرة إلى تعقب بائع السلالة والى الأفراد به هو رغبتها الحسية، شهوتها. إنها تطلب وصال البائع، تريد الاستئثار به كخليل أو عشيق. هي وقعت في غرامه منذ اللحظة الأولى التي وقعت على مرآه. أسرها جماله. ولأنها أميرة، ذات قوة ونفوذ، فهي تريد أن تمتلك هذا الجمال. إن الرغبة في الامتلاك، وهي رغبة أنانية تمزج بحس التملك، تتبع من الموقع الذي تحتله الأميرة. وهذا الموقع هو الذي يمنحها الشجاعة لتتقدم على طلبها الفريد هذا. الأميرة تصنع معادلة غريبة، وغير معهودة في المجتمع الكردي المحافظ، حين تبادر هي إلى استدعاء البائع وتطلب منه مطارحتها الغرام. إنها تقلب المعادلة، فهي، المرأة ذات المرتبة الأولى في سلم القيم الاجتماعية، تملك المبادرة والقرار. إنها تتصرف تصرفاً يقوم به الرجل عادةً. وهي، إلى ذلك، تطل من مستواها الرفيع وتتنازل لتقبل بمعاشرة بائع سلالة فقير، بل هي تلهث وراءه. وبائع السلالة بدوره يخلخل المعادلة: إنه يسلك مسلكاً "نسائياً" حيث يبدو متردداً وخجولاً.

وهو يرفض "نعمة" هبطت عليه ويتمنى كل رجل الظفر بها. إنه رجل ومع هذا ينكمش على نفسه في مواجهة امرأة شهوانية، وهو فقير ومع هذا يرفض الجاه والغنى والمكانة العالية التي توفرها له الأميرة باقتربها منه.

لا تتجح المعادلة لأن الطرفين غير منسجمين. إنها تقتقر إلى التكامل في طرفيها:

<u>الطرف الثاني</u>	<u>الطرف الأول</u>
يرفض ويمتنع	يريد ويطلب
عفيف ومتحفظ	شهوواني ومتهور
يتجاوزها ويقفز عنها.	يتقيد بالأعراف والأخلاق

معادلة كهذه لا بد أن تتفجر. والانفجار سوف يصيب الجانب الضعيف، الأقل مكانة ونفوذاً. إن الأميرة تستشيط غضباً من رفض البائع لرغباتها. فكيف يتجرأ شخص مثله، فقير وبائس، على رفض طلبها، هي الأميرة، مالكة البلاد والعباد؟

يبدو أن إيمان البائع الديني هو الذي يمنعه من الاستجابة لرغبة الأميرة. غير أن الإيمان، في عرف الأميرة، يجب ألا يشكل عائقاً في وجه حاجة جسدية (وروحية) وضعها الله نفسه في خلقه. ثم أنها تطلبه لا لمجرد كونه ذكراً يطفئ شهوتها بل لكونه جميلاً، والله يحب الجمال ويلح في طلبه. أيكون الله أخطأ حين أودع الجمال في شخص فقير، جاهل، لا يعرف قيمته ولا يدرك متطلباته؟ ولكن قد لا يكون الرجل فقيراً وجاهلاً بالأساس بل هو امتنح بيع السلالة لدافع روحي عميق [2] ويكون الأمر، والحال هذا، وكأن الأميرة تتجذب، من حيث لا تدري، إلى جمال خفي كامن في أعماق الرجل. أو أنها تتحني أمام قوته الداخلية الجاذبة التي تختزن نبلاً وأصاله. فكان الأميرة تريد أن تكمل ذاتها به، أن تستعيد شيئاً ناقصاً تستوفي به شروط كينونتها الغنية، القوية، المتنفذة.

تمتلك الحكاية شحنة درامية مؤثرة وهي، فوق ذلك، تختزن إحياءات روحية وخلقية ونفسية. غير أن القوام السردي يشكو، كالعادة من الفقر والهزال. فالخزينة اللغوية ضعيفة والإيقاع السردي سريع ويفتقر إلى العمق والخصوبة. ويبدو أن المغنيين ساهموا، بطريقتهم الغنائية، في إفقار الحكاية حتى أبقوا على هيكلها المضموني وحسب وأسقطوا اللحم والأعصاب والجلد عنه.

فوق هذا فإن كسوراً ملحوظة تبرز في جوانب من قوام الحكاية. ومثل هذه الكسور تجرد الحكاية من قوة الإقناع كما أنها تحرم المستمع، أو القارئ، من متعة التفاعل الصادق مع الحدث. فالإحساس بوجود فجوات متناثرة هنا وهناك يؤدي إلى إظهار الحكاية في سحنة متداعية. كيف تقوم الأميرة بجلب البائع ومن ثم تطرح عليه فكرة المطارحة أمام الجوّاري؟ ألا تخشى من عواقب ذلك؟ أليست هناك روادع أخلاقية تحدد خطواتها؟ وكيف تحبس الرجل في القلعة لثلاثة أيام دون أن يشعر أحد بالأمر، أليس هناك حراس وأعوان للأمير ممن يمكن أن يخبروه بالأمر؟ أم أن الأمير ضعيف الشخصية، غير ذي حضور وأن الأميرة هي التي تتحكم بكل شيء وتمارس سطوتها على الجميع؟ هل تتصرف الأميرة على هذا النحو الإباحي والمتهور بالرغم من الأمير وبمعرفته؟ أنها تفعل ذلك أمام الجميع فكيف يمكن تبرير ذلك؟

لو أن الحكاية كانت أكثر حذراً في الالتفاف إلى هذه الجوانب لكانت أكثر تأثيراً وإقناعاً إلى حد كبير. حين يكتشف الأمير القضية ويعلم بما يقوم بين زوجته وبائع السلالة فإنه يحمل هذا الأخير المسؤولية. إنه يحول غضبه من الأميرة باتجاه بائع السلالة، فكأن الأمير يجعل من بائع السلالة كبش فداء يفرغ فيه حنقه بعد أن يعجز عن محاسبة الأميرة [3]. هكذا نحن أمام رجلين ضعيفين يتصارعان تاركين الجاني، الأميرة، دون حساب.

هل يتصرف الأمير على هذا النحو لجهله بحقيقة الأمر أن تهرباً من مواجهة الواقع؟ وهل يستحق بائع السلالة العقاب حقاً؟ ألم تقم الجارية بإخبار الأمير بالحقيقة فكيف فشل الأمير في رؤية المذنب الفعلي؟ ولكن هل تحاول الحكاية الإيحاء بأن الأميرة، إذ تستجيب لشهوتها ونوازعها الجسدية، فإنها لا تقترب ذنباً ولا ترتكب إثماً. بل إن المذنب والأثم هو البائع الذي يرفض إشباع حاجة الأميرة ويتهرب من عشقها له وتعلقها به. كان الدرس الذي تريد الحكاية أن نستخلصها هي: مجرم من يتهرب من عاطفة امرأة. إلا أن السياق الذي ترد فيه الحكاية تستبعد تفسيراً كهذا. فالحال أن ليست هناك ترسبات فلسفية في قاع الحكاية. وكل شيء يطفو على السطح بما هو فيه وليس بما يمكن أن تتضمنه ويؤول إليه. فكأن الأمر، هنا أيضاً، وعلى غرار حكاية ممو وعيشي، يتعلق بواقعة حقيقية جرت في مكان من بلاد الأكراد ونقلها المغنون كما هي، من دون إخضاعها لعملية توظيف أو تحميلها بدلالات أبعد غوراً من راهنتها المباشرة. تهرع الأميرة لإنقاذ البائع من يد زوجها الذي يهّم بقتله. كأن الأميرة تتواطأ مع البائع للتخلص من الأمير. ألم يكن الأمير عائناً في وجه اللقاء والوصال؟ إذن يترتب عليه تحمل وزر فعلته. ومع هذا فنحن، المستمعون والقراء، نعرف أن الأمير مطعون في ظهره. فالأمر يتعلق بزوجة غير وفية وزوج غير على شرفه وشرف زوجته وسمعة إمارته. إلا أن هذا الزوج ضعيف، غائب، غير ذي حضور ومكانة. لقد تصرفت الأميرة بغطرسة وتحذت الأمير والإمارة والناس جميعاً حين تصرفت بما لا تقبل به الأعراف والتقاليد القبول. فهي اتبعت شهواتها وتركت كل شيء آخر. وجمال البائع، بالنسبة لها، أهم وأروع من الإمارة كلها، و البائع، في قلبها، أرفع مكانة من الأمير وأهم بما لا يقاس من الإمارة كلها. يلوح بائع السلالة في المشهد الأخير مجرماً لا يتورع عن القتل، هو الذي كان خجولاً، متواضعاً، بائساً. لقد التقط الخنجر من يد الأمير ولم يتردد في قتله رغم معرفته اليقينية بأن الذنب كله يقع على كاهل الأميرة وأن الأمير، مثله، ضحية. فلماذا لم يسدد طعنات الخنجر إلى الأميرة، المذنبه وفضل، بدلاً من ذلك، قتل الأمير؟ كان ينبغي أن تموت الأميرة ويقف الرجلان وجهاً لوجه وتتكشف لهما الحقيقة كلها؟ لقد ساهمت الأميرة في قتل الأمير، فهي حين هرعت إليه وأخذت الخنجر من يده وفرت الإمكانية لبائع السلالة للنيل من "غريمه". هناك تواطؤ، غير مباشر، بين الأميرة وبائع السلالة في قتل الأمير والتخلص منه: الأميرة ظناً منها أنها ستستفرد ببائع السلالة وتضمن المجال لاملاكه، وبائع السلالة رغبة منه في تخليص نفسه (والأميرة) من يد الأمير.

ولكن هذا يناقض الصورة النقية، الورعة التي ظهر فيها بائع السلالة. إذ كيف يقدم رجل نزيه ومؤمن على قتل امرئ برئ؟ وهل يشكل قتل الأمير، الذي يدافع عن عرضه، أمراً فاضلاً؟ تروى الحكاية بطريقة تستدر فيها تعاطف المستمع، القارئ، مع بائع السلالة. فالانتباه منصرف إليه طوال السرد، وهو يقع في بؤرة الحدث، وتبرز صفاته كخصال مميزة ونظيفة تستحق الاحترام. فوق هذا فإن الحكاية هي حكايته. هو "بطل" الحكاية وبورتها المركزية. وما يأتيه من أفعال ومواقف وأقوال

تقف في دائرة الاستحسان. والحاكي، وكذلك المستمع، يظهر بائع السلال بوصفه النموذج الجيد، والمثال الذي يستحق التقليد إنه تجسيد للنقاء والطهارة في مقابل الجشع والإباحية. والمغنون الذين يرددون حكاية بائع السلال يشددون في الحوارية بين البائع والأُميرة، على عفة البائع وتمسكه بالدين وتعففه من الأفعال الحرام مثلما يظهر تبرز الأُميرة وإظهارها لمفاتها وسعيها في إغراء البائع بجسدها الجميل. وتساهم مهنة بيع السلال في تكريس الصورة النزيهة للبائع، فصنع السلال لا يتطلب رأسمالاً ولا دخولاً في تجارة أو تبادلًا للسلع. وإنه لا يشتري شيئاً من أحد ليعود وبيعه، بل هو يلتقط عيدان القش من ضفاف الأنهار ليصنع منها سلاله. هي مهنة نظيفة لم يتسرب إليها قساوة التجارة وغواية الرأسمال. وهي، فوق هذا، مهنة متواضعة تكفي لتأمين لقمة العيش له ولعائلته لا أكثر. فهو لا يبتغي مراكمة ثروة ولا يسعى في أثر الغنى. إنه يطلب عيشاً بسيطاً لانقاً وحسب. وأمنيته هذه تصطم بواقع غلبت فيه الشهوانية الحسية وسيطر المال والجاه. كأن الحكاية تعكس ذهنية مجتمع رعوي تسود فيه القيم الأخلاقية الفاضلة، التي تركز على الابتعاد عن الشهوة الجنسية والامتناع عن ارتكاب الزنا والمعاصي، هذا رغم أن الواقعة تجري في مدينة تمثل "عاصمة" الإمارة التي يدير شؤونها الأمير والأُميرة. كأن انتصار بائع السلال هو انتصار لقيم الريف النقية على أخلاقيات المدينة الفاسدة. ولكن في قلب هذا الالتقاء بين الريف والمدينة، بين النقاء والفساد، تقوم الصورة التي ترسمها الحكاية للعلاقة بين الرجل والمرأة، أو بين الذكر والأنثى: فالرجل عفيف، نقي، يتقيد بالأخلاق والتقاليد بينما المرأة شهوانية، خليعة، منهورة. إن الرجل النقي، القادم من أطراف الإمارة حاملاً سلاله سعياً في كسب حلال يصطدم بفساد المدينة وتعفن الإمارة. فإذا كان الرجل يمثل الريف بنزاهته فإن المرأة تعكس وجه المدينة بتهتكها. وإذ يركز الرجل على الأخلاق والقيم الروحية فإن المرأة تشدد على مفاتها الجسدية. المرأة أنانية، جشعة في مقابل الرجل القنوع، الغيري. المرأة تخون زوجها في حين يتشبث الرجل بالوفاء لزوجته. المرأة تسعى في الجاه واللذة في حين يتمسك الرجل بعمل يده ويمارس التقشف. إن الأمر يتعلق، إلى حد ما، بالرسم التقليدي الشائع الذي يظهر المرأة في صورة أصل المفسد والبلاء. إنها حواء التي أغرت آدم بالتفاحة فأخرجته من الجنة وخرجت معه.

الهوامش:

- 1- إلا إذا اعتبرنا الشروط الاجتماعية التي دفعت بالرجل إلى امتهان بيع السلال سبباً خارجياً أدى إلى اللقاء.
- 2- هناك من يقارن بين حكاية بائع السلال وتلك التي تروي قصة المتصوف إبراهيم أدهم. راجع بهذا الشأن، "زه ميبيل فروش" تأليف صديق بوه ره كه ي، مهاباد، إيران، 1987.
- 3 يدفع هذا الواقع بنا إلى سوق افتراض شبه فرويدي وهو إمكان أن يكون الأمير إما عاجزاً جنسياً أو أن يكون كبيراً في السن بحيث يدفع الأمر بالأُميرة إلى تقضيل البائع عليه.

ممو وعائشة

إن أي حكم على الحكاية وطريقة سردها سوف يكون مجحفاً طالما أنها لا تنتمي إلى جنس الحكاية المكتوبة. وهذه الحكاية، مثلها مثل معظم الحكايات الكردية، لم تدخل ذخيرة الأدب الفلوكلوري من باب الكتابة والتدوين بل من نافذة الحكيم والغناء. ولهذا فقد خضعت في أسلوب طرحها (وكذلك في جوانب من مضمونها) لمزاج الحكواتيين والمغنيين وثقافتهم ومقدراتهم الذهنية. وشأن الحكايات جميعاً فإنها تعكس، بطريقة أو بأخرى، ثقافة وروحية المجتمع الذي أفرزتها والناس الذين صاغوها وكذلك أولئك الذين تقبلوها وأدخلوها في ذخيرتهم الروحية والنفسية والأخلاقية. وهي بهذا المعنى تُولف معياراً قيمياً وجمالياً في أن معاً. فهي من جهة تمنحنا المجال لكي نتعرف على القيم والسلوكيات التي كانت تتحكم بالناس في

علاقاتهم وطرق عيشهم كما أنها، من جهة أخرى، تكشف النقاب عن مستوى التطور الجمالي والذوقي السائد عند هؤلاء الناس.

في ممو وعائشة، ندرک، علی الفور، أن الأمر يتعلق بمجتمع عشائري. أم ممو تطلب من "رجال العشيرة" أن يطلبوا للمو يد الفتاة الشقراء عائشة. ولكن الأغنية/ الحكاية لا تعطي أي فكرة عن العشيرة المعنية، ما هي وأين تسكن. والعشائر الكردية كانت (ولا تزال) كثيرة، وهي تختلف في ما بينها من ناحية المنظور الحياتي. فبعضها يختزن صفات النبل والشهامة والشجاعة، وبعضها يمتن السلب والنهب والتخريب. بعضها كريم وبعضها بخيل. بعضها يحترم المرأة وبعضها يهينها، بعضها يحترم الضيف وبعضها يحتقره. بعض العشائر تسود فيها القيم الذكورية بشكل صارخ وتكون الكلمة الفيصل للرجل أياً كان شأنه وموقعه مقارنة مع المرأة. ولكن عند بعض العشائر الأخرى تحتل المرأة موقعاً مبعلاً وتملك زمام الأمر بيدها وتكون العشيرة رهن أوامرها وإشاراتها.

في هذه الحكاية لا نرى أثراً لوالد ممو، فأمه هي التي تطلب من رجال العشيرة تزويجه. فهل أن الأب قد وافته المنية أم أن الأم مطلقة تركت زوجها في عشيرة ورجعت إلى عشيرتها الأصلية؟ هل الأب غائب عن العشيرة لأمر ما، هل هو مريض؟ ليست هناك إذن أي إشارة للأب. ومع هذا فإن السؤال يقفز إلى الذهن فوراً: لماذا ينبغي على العشيرة أن تخضع لطلب الأم لتزوج ممو؟ ما شأن العشيرة كلها بالأمر ولماذا يتحتم على رجالها أن ينشغلوا بأمر زواج ممو؟

إن الحكاية تسرد الأمر وكأنه شيء بديهي، ولا يتسرب أي تلميح إلى علاقة الأم بالعشيرة وكذلك إلى موقع ممو وأمّه منها. وفي المستوى نفسه لا نلمح أي إشارة إلى أهل الفتاة. لماذا هم يقبلون بعرض الزواج فوراً، بل يقبلون به على الإطلاق. هل هناك قرابة تجمع بين ممو وعائشة؟ كل كان الاثنان عاشا حالة غرام؟

بعيداً عن هذا الأسئلة ودون المرور بأي محطة من شأنها أن تزودنا بزيادة معرفي عن المحيط العشائري والعائلي لممو و"عشيقته" عائشة [1] يتحقق المراد ويتزوج ممو من عائشة ويستقران مع الأم وتمضي حياتهما على هذا النحو حتى يطلب ممو للخدمة العسكرية. لا ندري كم يمضي من الوقت منذ زواج ممو وعائشة إلى حين طلبه للخدمة. فالحكاية (المغني الذي يروي الحكاية) لا تشير إلى ذلك قط، وهي لا تلقي أي ضوء على الطريقة التي عاش بها الاثنان معاً (ومع الأم) في هذه الفترة. والحال أن الأحداث التي تسبق ذلك (بلوغه سن الزواج، طلب يد الفتاة، الزواج، العيش المشترك مع الزوجة والأم) تبدو وكأنها مقدمات للتمهيد للحدث الأكبر وهو الذهاب إلى الجيش، فهذا يشكل محور الحكاية وهو يعدّ بمثابة النقطة التي تخلخل السيرة الحياتية للجميع. فالحياة لن يكون كما هي بعد لأن ينصرف ممو إلى خدمة الجيش التركي.

يذهب ممو تاركاً زوجته عائشة وأمّه وراءه وتغرق الاثنان في الحزن لفراقه. يقضي ممو سبع سنوات في الجيش. ولكن طوال هذه الفترة لا نخبرنا الحكاية بأي شيء. كيف قضى ممو هذه السنوات؟ ماذا كانت أحوال العسكر؟ وكيف كانت العلاقة بين ممو والعساكر الآخرين وكذلك بينه وبين ضباطه من الترك؟ ماذا كانت ردود فعل الجانبين؟ تمر إذن هذه السنوات من دون تسليط الضوء على ما تختزنه هذه الفترة من جوانب نفسية (تأثير المناخ العسكري على ممو، الريفي القادم من الطرف القصي من الإمبراطورية العثمانية) والتارك لأمّه وزوجته وحيدتين دون معيل أو سند) أو قومية (نظرة الجيش التركي للکرد وتمرداتهم وحركاتهم الداعية للاستقلال أو الحكم الذاتي الكردي).

إن الأغنية تقفز عن هذه الجوانب وتمضي بسرعة نحو النهاية حيث ذروة الحكاية ونهايتها. ويبدو أن لا مغزى من الأمر كله سوى الإتيان على ذكر الحكاية باعتبارها واقعة حدثت من دون ربطها بأي مغزى حياتي. وخلال كل هذا الوقت لا نعرف شيئاً عن شخصية ممو، وأفكاره وسلوكه، مثلما لا نعرف شيئاً عن عائشة أيضاً. فالشخصيتان، رغم محوريتيهما وتشكيلهما لقطبي الحكاية الأساسيين، إلا أنهما يردان من دون الغوص في عالميهما واستكشاف الثقل الذي يسببه فراقهما بعد الزواج. وفي السوية نفسها فإن الحكاية لا نخبرنا شيئاً عن أحوال القرية والعشيرة والأفراد عموماً وعلاقة هؤلاء بالمركز التركي وما تشكله مسألة الخدمة العسكرية (الجيش غريب) من إرهابات في نفسية الكردي.

والحكاية لا تخبر سبب ذهاب ممو إلى بلاد الشام تحديداً لأداء خدمته رغم معرفتنا أن هذه البلاد كانت تؤلف جزءاً من الإمبراطورية العثمانية.

وقد يتساءل واحدنا عن المصدقية في أن تقوم عائشة بإرسال رسائل إلى بادشاه الترك لإرجاع ممو. فهذا خلل واضح لا يقبله المنطق. إذ كيف تقدر هذه الفتاة الكردية البائسة أن تملك اتصالاً مباشراً مع البادشاه التركي نفسه. ومن أين لها أن تكتب وتقرأ، هي المنتمية إلى عشيرة تمتن الرعي والارتحال؟ لا نلمس متانة في قوام الحكاية، كما أننا نصطدم بواقع عدم اقتربها بأي فكرة فلسفية (قتل الابن) أو قومية (الجيش التركي) أو اجتماعية (أحوال الكرد الرعوية) أو نفسية (تأثيرات الواقع على نفسية ممو وعائشة).

وقد تكون الحادثة التي وردت في الحكاية وقعت فعلاً في مكان ما من بلاد الكرد: أن تقوم الأم بقتل ابنها نتيجة سوء تقدير وتصرف. وكثيراً ما يلجأ الناس إلى تحويل حوادث تراجمية من هذا القبيل إلى حكايات تنتقلها الأجيال. ومثل هذه الحكايات تستقر في الذاكرة لدراميتها وقائمة أجواءها وفداحة آثارها. وهي تتبدل مع الزمن فيتضخم بعضها ويتقلص بعضها الآخر، بل وقد تطرأ عليها تغيرات فيدخل في صلبها أشياء لم تكن وقعت في الأصل، في حين تحذف منها أشياء كانت وقعت بالفعل. وليس من شك في أن فكرة اتصال عائشة بالبادشاه التركي في الحكاية وتحول الأم إلى ذئبة هي من المبالغات التي تسربت إلى الحكاية في ما بعد، وليس لهذين الخبرين من وظيفة في الحكاية سوى الإطناب والتهويل. كما أنه ينبغي الأخذ في الاعتبار نوازع المغنيين أنفسهم. فبغية شد الانتباه وربط المستمعين يلجأ المغني إلى إدخال تفاصيل مثيرة أو "خلق" مفاصل تؤدي إلى إنشاء فضاء متحفز وتخلف عند المستمع ترقباً متواتراً.

مع هذا ورغم الفقر الواضح الذي تعاني منه الحكاية على صعيد البناء الدرامي والبنية الحكائية فليس من شك في أن الحادثة تدفع المستمع إلى التفكير. إن هناك غصة تنشأ من النتيجة المفجعة التي تؤول إليها الوقائع، وهذه الغصة تقود إلى التأمل في صيرورة الحياة وما يخبأ القدر من أهوال [2].

هوامش:

- 1- إن المبرر الوحيد الذي تعطيه الحكاية لإقدام أم ممو على طلب يد عائشة هو جمالها.
- 2- تمكن مقارنة هذه الحكاية مع مسرحية ألبير كامو "سوء تفاهم" le malentendu حيث تلجأ الأم إلى قتل ابنها نتيجة سوء تقدير أيضاً.

سيفا حاجي

هذه حكاية نموذجية من النمط الذي يروي للتسلية وترجية الوقت. فالمبالغات تتزاحم والوقائع المتناقضة تدفع بعضها بعضاً من دون الانتظام في نسق سردي ذي منطق. وإذ أشير إلى المنطق هنا فلست أقصد التبرير الواقعي لكل حركة في الحكاية. فالحال أن الحكاية (سواء كانت حكاية شعبية أو خرافية أو فانتازية... إلخ) تملك منطقها الداخلي الخاص، وهي لا تستجيب للمقاييس الزمانية والمكانية السائدة في الحياة العادية التي نحيهاها. فالحكايات تبدو، غالباً، غير معقولة في الظاهر وتخرق المفهوم السائد للحدث والزمان والمكان والحركة، ومع هذا فإنها تملك معقولة داخلية خاصة بها. إن هناك كتلة من المقومات تجعل منها شيئاً نقبله كمسلمة لا تحتاج إلى شرح. وهذا يعني، في ما يعنيه، أن "المنطق" ليس غائباً عن روح الحكاية. فأن تكون الأشياء خارقة، مذهلة، خرافية، فانتازية... إلخ لا يعني البتة أنها منفصلة من كل نظام وأن سيرورتها رهن الفوضى والتخبط. ولو كان الأمر على هذا النحو لما استمتع أحدنا إلى الحكاية واستمتع بها. والواقع أن ما يجعلنا ننجذب إلى الحكاية، أي حكاية، ونصغي إليها بشغف هو قوة ذلك الناظم الداخلي الذي يملك قانونه الخاص ويربط مفاصل الحكاية ببعضها بعضاً.

مثلاً: حين تتعلق الحكاية ببطل خارق، فإننا نعطي، منذ البدء، تهيؤاً لكي نأخذ ما يقوم به هذا البطل من أعمال خارقة على كونها أشياء معقولة. فلن نحتج ونصرخ إذا ما اقتلع شجرة بيده أو قطع بحصانه مسافة أشهر في أسبوع واحد.

وفي اللحظة التي تبدأ فيها الشك (كي لا أقول الامتعاض) يدخل إلى نفوسنا ونبدأ في تلقي وقائع الحكاية كأشياء مضطربة فأنا نكون أمام حكاية مخلخلة لم يفلح قائلها في نسجها نسجاً متيناً.

وهذا حال حكاية سيفا حاجي: بداية، نحن لا نعرف شيئاً عن الشخصيات القائمة فيها. من هو الابن (الفارس) الذي رأى المنام؟ ومن هي سيفا حاجي التي جاءت في المنام؟ وفي أي مكان يعيش الجميع؟ أين تجري أحداث الحكاية؟

لا تشكل هذه الأشياء ، بالطبع، شروطاً ضرورية لقوام الحكاية، فهذه يمكن أن تجري بمعزل عن هوية محددة. وما يهم، في هذا الحال، ليس من يقوم بالأفعال بل كيف يقوم بها وإلام تؤدي تلك الأفعال في نهاية الأمر، والخلاصة التي يحصل عليها المرء في الأخير، هي خلاصة تصلح للجميع. لقد تواجه الفارس، في المنام، مع سيفا حاجي من دون أن يكون شاهداً أو حتى سمع بها من قبل. الأتكي من ذلك أنها تعيش في بلاد [1] لم يسمع بها الفارس قط.

أن تقبل هذا الشيء أمر صعب. ولكن يمكن الأخذ به باعتباره أمراً خارقاً يملك مبرره الداخلي. أليست الأحلام أطيافاً تحل في النفوس متى شاءت وكيف شاءت؟ ويستطيع المرء أن يسلم بالأمر استناداً إلى ما يوفره الذهن الجمعي من مراكمات في هذا الصعيد. ألم يحدث أن حلم أحدهم بأنه كان في مكان لم يسمع به من قبل أو أنه التقى شخصاً غريباً لم يأنس إليه قط؟ بل ألم يحدث أن رأى أحدهم في منامه أنبياء أو رسلاً أو أولياء أو زعماء أو أناساً آخرين، لا يعرفهم؟

في المنام، إذن، يرى الفارس سيفا حاجي ويتبادل معها الخواتم ويقع أحدهما في غرام الآخر. لقد تقبلنا فكرة أن يرى الفارس سيفا حاجي في منامه ويعشقها ويقع أسيراً لهواها من دون سابق إنذار. ولكن كيف يمكن تقبل فكرة انتقال خاتم سيفا إلى إصبع الفارس؟ فالخاتم جسم مادي، محسوس، ذو كتلة وليس طيفاً أو أثيراً [2].

ذلك هو الخلل الأول في الحكاية.

والخلل الثاني يقع حين يلتقي الفارس بسيفا حاجي على باب خيمتها، فترده هذه وتعنفه رافضة أن تناوله كأس الماء. فالفارس لم يتعرف على سيفي رغم أنه كان رآها في منامه. والخلل الثالث يأتي حين تقول الحكاية أن الجنية تطلب من الفارس أن يذهب إلى الخيمة ثانية ويكشف لسيفا عن خاتمها الذي في إصبعه. فهل كانت سيفا أيضاً رأتها في حلمها. وهل هي حلمت بالشيء ذاته مثلما فعل هو؟

هذه الأخطاء الثلاث هي من الفداحة بحيث تجعل المضي مع الحكاية أمراً لا يمكن تقبله بسهولة وتؤدي بالسامع، أو القارئ، إلى أن يتردد كثيراً في التجاوب مع سيرورة الحكاية ومآلها. ولكن ما يجعل المهمة أصعب هو وجود الإقحامات الفضفاضة والزوائد الثقيلة في جسم الحكاية. فالجنية التي تقف على باب القصر، حيث يسكن العملاقة، والتي تلبى طلبه في امتلاك الشال المحمودي، تبدو نافرة عن حجم وقدرة الحكاية.

والراعي الذي يمكث خارج البلدة [3] يرعى الأغنام ويتكشف عن أنه عشيق سيفا حاجي وأنه لم يبق له سوى عام كي يأخذها زوجة حسب الاتفاق مع والدها، يبدو هو الآخر مقحماً وزائداً عن حاجة الحكاية والمستمتع.

ثم تأتي إلى الأخير والنهية الغريبة:

قدوم الراعي على رأس جيش للمطالبة باسترداد سيفا حاجي. فهل الراعي إمبراطور أو حاكم حتى يكون له جيش؟ وهل سيفا حاجي قطعة أثاث كي يستردها؟ ولماذا كان الراعي قبل في الأساس بأن تذهب سيفا مع الفارس، مع أنه ودعها واحتضنها؟ ثم ما ذنب الفارس إذا كان والد سيفا قد تراجع عن وعده وخذل الراعي؟

ألم يكن حرياً به، أي الراعي، أن يذهب إلى الوالد ويسأله عن العهد الذي كان قطعه على نفسه وذلك بعد أن أمضى ستة أعوام في رعي أغنامه ولم يكن قد بقي سوى عام واحد لكي يكمل شرط الزواج من سيفا؟

أما أن يخاف الفارس من الراعي ويقنعه بالزواج من ابنته الصغيرة سيفا سيفي، بدلاً من أمها، فهذه هي القشة التي تقصم ظهر الحكاية كلها. فهناك فارق زمني كبير، في العمر، بين الراعي وابنة الفارس.

والابنة لم تكن قد رأت الراعي ولا هي تحبه فكيف تقبل به زوجاً؟ ثم ألا تبدو الابنة وكأنها جائزة يشترى بها الأب رضا الراعي؟ كيف يقبل الأب نفسه بهذا الشئ المثير للنفور؟
 الغريب أن الحكاية تقول عن الراعي وابنة الفارس أنهما "حققا مرادهما" حين تزوجا، كما لو كانا عاشقين ينتظران الفرصة للزواج. لا يحتاج القارئ، ومن قبله السامع، إلى ذكاء كبير كي يدرك القدر الكبير من الاعتبارية والتففيق في هذه الحكاية ويتأكد بالتالي من ركاكتها وخلوها من منطق داخلي وناظم سردي ومتانة في البنية.
 إنها تراهن على سذاجة القارئ، ولكنها تراهن على افتقاره إلى الذوق أيضاً. فليس من شك في أن ذوقاً رديئاً وحده يستطيع تقبل هذه الحكاية، ناهيك عن الاستمتاع بها.

الهوامش:

- 1- بلاد تولوز غمي، مكان لا وجود له. ويستغرب المرء مثل هذا الأمر. فالحكاية تمتلك بنية "واقعية" من حيث الإشارة إلى فتاة بعينها، سيفاً حاجي، إذ يلوح وكأن اتفاقاً ضمناً يقوم بين الحاكي والمستمع على وجود الفتاة وانتسابها إلى مكان محدد ومعروف يتعرف إليه الطرفان، خصوصاً أن الأمر يتعلق بأخبار تتسرب من محيط عشائري تنتمي فيه كل عشيرة إلى فضاء مكاني معروف.
- 2- في حكاية ممي آلان يتبادل العشاقان، مم وزين، الخواتم أيضاً. ولكن ذلك كان ممكناً، ومعقولاً، إذ أن الجنيات كانت حملت زين، وهي في سريرها، ووضعتها في غرفة مم وكان ممكناً أن يتبادل كل واحد الخاتم مع الآخر. أما أن ينتقل الخاتم عبر الفضاء من إصبع إلى إصبع آخر فهذا ما لا يمكن تقبله.
- 3- لنلاحظ كيف أن العقلية الرعوية- الريفية هي الطاغية في تركيبة الحكاية. فكيف يمكن تصور "مدينة" تسرح الأغنام وتمرح على مشارفها؟ وكيف بالأحرى يسكن والد الفتاة المدينة وهو يملك أغناماً يقوم الراعي بالاهتمام بها في مدخل المدينة؟

سيامند وخجي

تعد "سيامند وخجي" واحدة من الحكايات الشائعة كثيراً لدى الكرد. وتحفظ الأجيال المتعاقبة اسمي سيامند وخجي وتذكر مصيرهما. وتتمتع الحكاية بقسط وافر من الشهرة حتى في الوسط غير الكردي من المنطقة الواقعة في محيط وقوع أحداث الحكاية [1]. ومهما يكن من أمر فإن تعلق سيامند بخجي وخطفه لها ومن ثم موته التراجيدي، هي أمور ذات طابع عاطفي تهز النفوس. ويعكس انتشار الحكاية في الأوساط الشعبية وترسخها في الذاكرة الجمعية، جانباً من البنية النفسية والمخزون الذهني في هذه الأوساط. كذلك فإنها تترجم نوعية المثل والأخلاق التي كانت سائدة (ولا تزال؟) هناك.
 والحكايات هي، في نهاية الأمر، بمثابة مرآة يجد فيها القوم سحنته وبعضاً من ملامحه. إلا أن الطابع الشفوي والارتجالي للحكاية وتنقلها من مغن إلى آخر يفقدانها التماسك الضروري لتحويلها إلى منظومة قيمية يمكن الإتكاء عليها لرسم صورة للمنظور الحياتي للناس المعنيين. ومع هذا فإن مجرد انشداد الناس إلى الحكاية وتعلقهم بها وتداولهم لها وتخزينها في ذاكرتهم وتعاطفهم مع شخصها، كل هذا يشكل متكاً يمكن الاستناد إليه. فهناك، في الصيرورة الأخيرة للأشياء، اتفاق ضمني، أو تواطؤ، بين الحكاية ومتلقيها. ولعل ما ينشده هؤلاء في واقعهم المعيش يسقطونه على الحكاية التي يتناقلون سردها من جيل إلى جيل.

والحال أن بطلي الحكاية، سيامند وخجي، وجدا على الدوام تعاطفاً من لدن الناس عملت الأيام على ترسيخه أكثر فأكثر.

والمنطقة التي تجري فيها الحكاية هي منطقة يسود فيها نمط العيش القائم على الرعي والصيد. وهي كانت تشكل مرعى نموذجياً يجذب الرعاة الذين يأتون من المناطق السهلية والداخلية ذات المناخ الحار والأراضي القاحلة [2]. وكان شائعاً لدى الرعاة و الكرد الانتقال إلى المصايف صيفاً والنزول إلى السهول الحارة شتاءً.

ولكن من أين جاء سيامند هذا ومن هم أهله؟ هذه أمور لا تشير إليها الحكاية. وقد يكون أمراً طبيعياً أن يخرج أي شخص إلى الصيد في تلك المنطقة الجبلية المكتظة بالطرائد، ولكن ما هو غير طبيعي، أو غير متوقع، هو أن ينزل من الجبال ويقصد مضارب البدو العرب ويحلّ، من ثم، ضيفاً على فارس عربي تحديداً. فلا تبدو هذه النقلة منسجمة مع المشهد العام للمناخ المحيط. إذ ما الذي يدفعه إلى زيارة تلك المضارب بالذات وذلك الفارس بالتحديد؟ أي حركة مقصودة ومخطط لها بحيث تلتقي أنظاره بأنظار الفتاة التي سوف يعشقها؟ وهل كان يدرك بوجود الفتاة هناك؟ هل ذهب إلى تلك الخيمة عن سابق تصميم. أم أن الأمر محض صدفة؟

ولكن الفتاة مخطوبة لابن أمير العرب نفسه. فهل كان سيامند يعرف ذلك حين أحبها؟ إذا كان هذا هو الحال فإن سيامند يخرق قانوناً راسخاً لدى الناس هناك، وهو الاقتراب من دائرة من ربطت الخطبة مصائرهم من قبل. أما أنه لم يكن يعرف ذلك بشكل مسبق ثم أحيط علماً بالأمر في ما بعد، فإن ذلك يرتب عليه التراجع عن الأرض التي خاض فيها والإمساك عن المضي وراء عواطفه والامتثال لواقع الحال.

وقد يخطر لذهن البعض أن ما يقوم به سيامند يعد تحدياً للتقاليد ورغبة في تحطيم ما يؤلف عقبات في وجه الرغبة الحرة للعشاق بالالتقاء وطموحهم إلى تجاوز واقع شيء يفرض نفسه عليهم. ولكن الأمر ليس على هذا النحو. فسيامند وخجي ما كانا عاشقين قط. وحين خُطبت خجي لابن أمير العرب لم تكن تعرف سيامنداً ولا كانت رأتها، كما أن سيامند لم يكن يعرفها أو التقى بها. إن "جهما" لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اللقاء الذي تم حين نزل سيامند ضيفاً على خيمة والد خجي. وتم اللقاء بالصدفة كما يتضح من سياق الحكاية. والحال أن الأمر يظهر على نحو يبدو فيه أن سيامند قد استحسّن جمال خجي فأثّر امتلاكها والاستفراد بها، ليس من دافع هوى جارف أو عشق روجي بل بسبب من أنانية طاغية. وقيام سيامند بخطف الفتاة من وسط العرس يمثل تجسيداً لتلك الأنانية، ذلك أن الفتاة كانت رضية بقسمتها في الزواج من أمير العرب. ألم تكن قد خُطبت له؟ ولقد كان انصرم وقت منذ تعرف سيامند إلى خجي وصولاً إلى يوم زفافها لابن أمير العرب وكان في وسعها أن تبعث رسولاً إلى سيامند ليأتي ويخطفها قبل أن يقام العرس، إن كانت هي شاءت ذلك.

ما هو جلي هو أن سيامند بادر إلى الخطف بقرار ذاتي ومفاجئ منه دون أن تكون لخجي أدنى علم بذلك.

لقد فوجئت بالأمر مثلما فوجئ من كان حاضراً في العرس. ويوحى المشهد بأن سيامند تحدّى الجميع بخطوته تلك. كانت خطوة فيها من الأنانية والغطرسة ما فيها من التهور والطيش (ليس من الشجاعة في شيء القيام بخطف فتاة في غفلة من الناس جميعاً). ومع ذلك فإن في المشهد ما يعجز عن الإقناع. إذ لا يمكن تصور رجل، مهما أوتي من الجرأة والإقدام، يقدم على اختراق المضارب والنفوذ إلى قلب مرتع أمير العرب، بفرسانه وحراسه وحاشيته وأتباعه، والنزول لأخذ الفتاة ورفعها لتنتسلق الفرس ومن ثم الركوب ثانية والانطلاق أمام أنظار الجميع.

ليس سيامند بطلاً نبيلاً بحيث أن خصاله الرفيعة وشجاعته هي التي جمّدت الحاضرين وأذهلتهم وحالت دون قيامهم بمطاردته. فالحال أن قيامه بخطف الفتاة يدخل في خانة الاقترافات الكريهة والأعمال الشنيعة في دائرة الناس المقيمين في تلك الديار. وفوق هذا فإن خطف ابنة شخص آواه وأطعمه وكرّمه يعد نكراً للجميل وطعنة في الظهر وينبع من نفسية غادرة ونزوع جبان في تملك ما ينتمي إلى الغير. وقد يكون الإمساك عن مطاردته من جانب أهل العريس (وكذلك أهل العروس) ترفعاً عن النزول إلى الحضيض الأخلاقي الذي يمثله سيامند وتعففاً عن تلوّث أيديهم بشخص مثله.

وتساهم الخطوة التالية التي يقوم بها سيامند في تأكيد صورته البشعة هذه [3] فحين تخبره خجي ما فكرت فيه من أمر قطع الغزلان وذاك الوعل الأعور يحند سيامند ويفقد صوابه ويقرر قتل الوعل. ويعطي هذا السلوك تلميحاً آخر، مضمراً، إلى واقع أن سيامند شخص طائش وعنيد وليس هناك من رادع يمنعه من ارتكاب أي فعل سيء بما في ذلك قتل حيوان بري.

ولكن لجوء سيامند إلى قتل الوعل ينطوي على بعد آخر يمكن مقارنته نفسياً. ذلك أنه، إذ ينتقم من الوعل (انتقام من أجل أي شيء؟) فكأنه ينتقم من ذاته. وهو إذ يرغب في قتل الوعل فكأنه يخفي رغبة دفينية في

قتل نفسه. فهو، في الوقت الذي يفصح فيه عن شخصية جشعة وكريهة، فإنه يكشف عن رغبة في التخلص من مثل هذه الشخصية. فكأنه يريد التخلص من نفسه من خلال التخلص من الوعل الأعور، الأجر، الذي يشبهه. فالوعل يريد امتلاك الغزالة والاستقرار بها وانتزاعها من أيدي آخرين هم أحق منه بها، مثل سيامند تماماً.

ولكن إذا كانت فعلة القتل تضر بعداً نفسياً فإنها تنطوي على بعد ثقافي أيضاً. فالقتل، وخصوصاً قتل شخص، أو حيوان بري، يمثل سلوكاً بربرياً في منتهى الفظاظة. وإذا كان ذلك إحياءً بالهمجية فإنه إحياء أيضاً بانعدام مقومات السلوك الحضاري والنبيل.

وتصرفات سيامند، ابتداءً بخطف حجي وانتهاه بقتل الوعل، لا يمكن أن تصدر إلا عن شخص ناقص في القيم والفكر والثقافة والتهديب. إنها تصرفات سمجة، بل سائنة، تشمئز منها النفس السوية. فهل كان سيامند يجسد شذوذاً مداناً أم أنه كان يعكس أفكار جماعة تفر أفعاله وتمتلك، بالتالي، نفوساً متآكلة مثله؟ يروي المغنون الحكاية بشكل يستدر تعاطف السامع من سيامند. وهو يُظهر وكأنه ضحية لقدر لعين أو لمجتمع ظالم (ولكن أين يكمن الظلم الذي ألحقه الغير بسيامند؟).

والموقع أن المصير الذي ينتهي إليه سيامند يمثل، إذا جاز لنا إسقاط بعد غيبي على الحكاية، عقاباً له على سلوكه الأرعن. فكأن القدر أراد أن ينتقم منه لما صدرت عنه من اقتراعات بحق غيره سواء من البشر أو الأنعام. ألم يكن الانقراض على فتاة مخطوبة لشخص آخر عملاً عدوانياً يستوجب العقاب؟ ألم يكن الإقدام على قتل حيوان بري عملاً عدوانياً يستوجب العقاب؟ الأرحح أن بلى. فإنسان مثله يشبه البلاء الذي لا تردعه إلا لعنة القدر. وقد نزلت به اللعنة التي يستحقها ومن لدن الضحية بالذات.

ولكن الحكاية تدخل في منطف جانبي خاطيء، في ما اعتقد، حين تدفع بخجي إلى الانتحار. وأكد اعتقد أن هذه الانعطافة في صيرورة الحكاية تعكس ذهنية المحيط الخارجي والمغنيين الساردين للحكاية أكثر مما تعكس منطقها الداخلي ونهايتها القيمية والجمالية. وإذا كان اعتقادي صحيحاً فإن من السهل ربط الأمر بذهنية رجولية تهلل للإقدامات الفظيعة لرجل أمام امرأة لا حول لها ولا قوة.

إن مجتمعاً رعوياً - قنبلياً قائماً على الغزو والنهب [4] سوف يرى في سيامند بطلاً مقدماً لا يهاب الأخطار ولا يتقيد بالضوابط. وذهنية كهذه تركز الرجل وحده، مهما أتى من أفعال، سيّداً وصاحب قوة وبأس. ولا تكتمل هذه الصورة إلا إذا اقترنت بالمرأة وهي تستسلم خانعة للرجل وتتعلق به، فكأنها، بسلبيتها وخضوعها له وانجذابها إليه وارتباطها به، تظهر تقبلاً لهذا الحال. وتمثل خجي هذا الجانب من الصورة. فهي ظهرت دفعة واحدة، وكأنها عاشقة متيمة بسيامند.

ومع أنها لم تكن رآته من قبل ولا عاشت معه قصة حب طويلة [5] فإنها أثرت ترك خطيبها (زوجها المستقبلي) والذهاب معه، خطفاً، نحو المجهول. وهي بذلك فضلت الاي النهاب على ابن الامير نفسه. هي فضلت سيامند البشع على ابن الأمير الذي لا بد أن يكون أكثر وسامة (وهو هدوءاً وتهذيباً) من سيامند. ولا يمكن تفسير ذلك بالقول أن الحب أعمى وأن العشق أقوى من أي نازع آخر، بل يمكن القول أن المعادلة التي يطرحها الذهن الرجولي، الرعوي، لا تكتمل إلا بترجيح كفة الشخص الذي يمثل القيم المائلة في ذلك الذهن. فسيامند رمز ساطع للرجولة المنفلتة من عقالها، الرجولة الجامحة غير المتقيدة بالأعراف والنواظم (التي تمثل مجتمعاً مستقراً ومتقفاً إلى حد ما) والساعية في أثر الامتلاك والسيطرة. ومثل هذا الذهن يعطي من شأن الذات على الآخر. هو ذهن أناني وجشع لا يقيم اعتباراً لنزعة الغيرية altruisme، أي إيثار الآخر، ولا تكون المرأة، في واقع كهذا، إلا متاعاً جميلاً يمكن، وينبغي، انتزاعه من أيدي الآخرين بأي ثمن.

وإذا كان طيش سيامند المفرط قد أدى به إلى لقاء حقه فإن خنوع خجي المفرط سوف يقودها إلى المصير نفسه. ولكن إذ يتولى القدر تصفية الحساب مع سيامند، فإن خجي تهباً بنفسها نهايتها أو أنها تدفع بالسلبية ونكران الذات إلى الحد الأقصى. فكأنها، بانتحارها، تريد الالتحاق بسيامند، الميت، أي أنها تصنع اللمسة الأخيرة في الصورة التي رسمتها لنفسها بوصفها "شيئاً" تابعاً لسيامند يأخذه ليزين بها رجولته. وهي، حين تنازلت عن شخصيتها وتركت خطيبها، الذي كانت تقف إلى جانبه في العرس على

قدم المساواة، تحولت إلى لا شيء، صارت صرة بلا روح أو كيان فحملها ووضعها خلفه وأخذها إلى حيث يشتهي هو لا هي.

إذا كان السامع صاحب حس سليم فإن من الصعب أن يتفق مع ما يقوم به سيامند وخجي. سيكون غير ممكناً أن يأخذ هذه الارتكابات المتبادلة للأخطاء والفظائع (بحق الآخرين في حالة سيامند وبحق النفس في حالة خجي) على أنها تجليات عشق صادق ونبييل. والأرجح أن الأشياء سوف تتكشف له معكوسة وسوف يتم استخلاص الأمر البسيط التالي: إن المحيط الخارجي الذي أخفى الحكاية في ذاكرته وتناقلها وذرف الدموع لما آل إليه مصير سيامند وخجي، إنما يعاني، أي هذا المحيط، من مرض يكمن عميقاً في الروح والأخلاق مثلما يعاني من فساد في الذوق والتقدير السليم للأشياء. فالمسيرة الهوجاء والمتخبطة لسيامند والهشاشة المربكة والمخزنة لخجي تدوان كآثرين من آثار اختلال التوازن في العلاقات والقصور في استيعاب القيم الجميلة والمثل النبيلة. ويزيد في جلاء ذلك أن الحكاية نفسها تعجز عن توفير قالب تتوفر فيه عناصر الإقناع ومداميك المنطق. وهي تبدو، أي الحكاية، كرداء سيء لجسم سيء.

ولعل نقاط الخلل في الحكاية قريبة نقاط الخلل في العلاقات المتصورة:

- 1- لم تنتهياً مقدمة منطقية لدخول سيامند إلى فضاء الحكاية وزيارته لمضارب البدو ووقوعه في غرام خجي.
- 2- لم تقم حالة عشق بين سيامند وخجي.
- 3- كان يمكن تبرير إقدام سيامند على قتل الوعل برغبته في إطعام خجي، مثلاً، بعد أن شعرا بالجوع والتعب. وكان من شأن ذلك أن يزيد خيطاً جاذباً وذو دلالة في نسيج الحكاية أكثر بكثير من ربط الأمر برغبة سيامند في قتل الوعل لحنقه من تشبيه خجي إياه به.
- 4- يبدو مجيء إخوة خجي إلى الجبل ملفقاً. فمن المفروض أن سيامند وخجي قد هربا إلى مكان آمن بعيداً عن الأعين. فكيف تمكن الأخوة الوصول إليهما بهذه السهولة؟ وإذا كان هؤلاء استطاعوا الوصول فلماذا لم يأت أهل العريس أيضاً للثأر من الخاطف؟
- 5- لا يمكن الاقتناع بفكرة أن خجي تتذرع بإلقاء خلخالها للعودة إلى الجبل وبقاء أختها على الطريق لانتظارها إذ يفرض المنطق السليم أن يأخذها أخوها معه على الفرس للبحث عن الخلال. كان ينبغي على خجي أن ترمي نفسها من الجبل فور رؤيتها لسيامند في حاله تلك.

الهوامش:

- 1- وقعت الحكاية في جبال سيبان خلات بجوار بحيرة وان. وكانت هذه المنطقة مكاناً لسكن الكثير من السكان الأرمن، قبل تعرضهم للمجازر على يد الأتراك في مستهل القرن العشرين، وكذلك السريان والعرب. وليس غريباً والحال هذا أن ينسب البعض الحكاية إلى أصول أرمنية أو سريانية أو عربية، إلى جانب التأكيد على كرديتها.
- 2- قد يفسر هذا وجود مضارب للعرب هناك، حيث كانت القبائل العربية ترحل من ديارها في السهول السورية إلى المراعي الجبلية الخصبة في كردستان.
- 3- يقال، في روايات أخرى من الحكاية، أن سيامند كان شخصاً دميماً، وقد تكون تصرفاته هذه رد فعل نفسياً على واقعه هذا.
- 4- تمتلأ الحكايات الكردية بقصص الغزو والنهب التي كانت تقوم بها القبائل الكردية ضد بعضها البعض، وكان النهب talan يعد عملاً شجاعاً وليس سلوكاً مداناً.
- 5- حسب الرواية فإن سيامند وخجي لم يلتقيا إلا مرة واحدة طوال الحكاية وذلك حين نزل سيامند ضيفاً أبيها فلمحها في الخيمة وأعجبه جمالها.

ليلي ومجروم (مشروم؟)

يلفت الانتباه الاسم الغريب لبطل الحكاية: مجروم. ليس لهذا الإسم معنى باللغة الكردية، كما أنه لا يمت إلى الأسماء الإسلامية بصلة. وأفترض أنه هو تحريف من "مجنون"، على اعتبار أن الحكاية تحيل إلى قصة العاشقين المعروفين ليلي ومجنون. فهذه القصة العربية شائعة في الأوساط الكردية (وغير الكردية أيضاً مثل الفرس والترک...). وقد عمد كثير من الشعراء الفرس والكرد إلى إعادة صياغة القصة بما يلائم مقاصدهم وواقعهم. ولا بد أن هذه الحكاية محاولة من جانب المغنيين الكرد لمجاورة القصة العربية الشهيرة.

ولكن إذا كانت الأشياء واضحة في مجنون ويلي، فإنها غير ذلك في ليلي ومجروم. فالحكاية لا تخبرنا شيئاً عن الشخصيات الواردة فيها، من هم، أين يسكنون، وإلام ينتسبون. كما أننا نجهل مكان وقوع الأحداث فضلاً عن زمانها.

وهذا حال معظم الحكايات الكردية، كما سبق ورأينا. فالراوي/ المغني يغفل التفاصيل التاريخية والجغرافية والعشائرية، رغم أهميتها.

تتألف ليلي ومجروم من وحدتين حكايتين، أو بنيتين سرديتين، تكاد كل واحدة تستقل بذاتها. الوحدة الأولى تتعلق بمحمد أمين الذي يعشق عيني ويتزوجها ثم يموت في ليلة الزفاف. والوحدة الثانية تدور حول مجروم الذي يولد يتيماً ويكبر ويعشق ليلي ويتحول هو وإياها إلى نجمتين في السماء.

ويمكن الفصل بين الودعتين/ الحكايتين من دون إحداث أي خلل في البناء الحكائي لكل منهما. فكل واحدة تملك نسقها الخاص وبؤرتها وحكمتها ونهايتها.

وأنه لما يبعث على الاستغراب إيراد الحكاية على هذا الشكل الفضفاض ومن دون أي ضرورة فنية أو مضمونية.

فإذا كان المقصود من سرد الحكاية الإشارة إلى قساوة القدر ومباغته للمصائر (موت محمد أمين في ليلة الزفاف) كان ممكناً، ومقنعاً أكثر، الإبقاء على الوحدة الأولى. وإن كان المقصود تركيز الانتباه على مجروم والمصير الغامض الذي لفت حبه ليلي ووقوفهما في دائرة الخطر ومن ثم استجابة القدرة الإلهية لرغبتيهما في التحول إلى نجمتين، وبالتالي التخلص من الموت الأكيد، فإن الوحدة الثانية، تقي بالغرض. إن التكتيف في الحكاية شيء ضروري، فهو يمنحها الرشاقة والتماسك ويحررها من الترهل والإستفاضات المجانية التي تشوه قوامها وتعرقل سيرها وتشتت انتباه المستمع/ القارئ وتغرقه في حشو لا طائل منه.

والحال أن حكاية ليلي ومجروم غارقة في الحشو والزوائد التي لا مبرر لها وهي تبدو، فضلاً عن هذا، دون قصد أو غاية، باستثناء الإثارة المصطنعة والتهويل الملق.

ولأن الأشياء ملففة واعتباطية فإن الوقائع تبدو باهتة لا يمكن الإقتناع بها أو تبريرها.

فما أن يرى محمد أمين الفتاة، عيني، أمام باب خيمتها حتى يعشقها، وتعشقه هي أيضاً.

ثم إذا به يسأل أبيه أن يطلب يدها ليتزوجها فوراً. وهذا ما يحصل. حيث يوافق أبو الفتاة دون تردد ويقام العرس دون إبطاء.

ثم يباغت الموت العريس ويخطفه. ولكن ما هي الغاية أو الدلالة أو المغزى من هذه الواقعة؟

يأتي الموت اعتباطاً من دون أي وظيفة سردية أو رمزية. وإذا أريد النظر إلى موت محمد أمين بوصفه مدخلاً إلى ولادة مجروم كطفل يتيم فقد كان أفضل للحكاية أن تبدأ من تلك الولادة وتهمل جانباً كل ما سبقها، كما سبق وأشرت.

الحلقة التالية، أي لجوء أم مجروم إلى التشرد وتعاطي التسول أمر آخر يفتقد إلى المنطق والتبرير

الوظيفي. فماذا كان تغيّر في المجرى الحدثي/ الحكائي لو أنها، أي أم مجروم، بقيت في بيت أهل

العريس المتوفى، أو أنها رجعت إلى دار أهلها ومكثت هناك لتربي ابنها وتعتني به؟

لا نعثر على أي خيط سردي من شأنه أن يوفر سنداً يبرر لجوء الأم إلى التسكع والتشرد.

وفي مجرى واقعي بحت كهذا، فإن ظهور الملائكة وتقوُّها بما سيؤول إليه مصير مجروم يبدو نافلاً لا بل ناشراً.

والحال أن الملائكة (أو القوى الخارقة والغيبية وما شابه ذلك) تظهر، عادة، في الأساطير والملاحم والحكايات الخرافية Fairy tales وما يماثلها، وهي تلعب وظائف جوهرية تشكل مفاصل حاسمة في مجريات الحكاية وتحدد مصائر شخصياتها وتعيّن أقدارهم [1]. إلا أن حكاية مجرّم حكاية إنسان عادي وتجري وقائعه في وسط إنساني بسيط. ولا يتمتع مجرّم، مثله في ذلك مثل والده من قبل، بأي مكانة متميزة أو قدرات خارقة تؤهله لأن يكون موضع اهتمام القوى الغيبية. وفي اعتقادي أن هذه التلقين، أي إقحام الملائكة في النص، مأخوذة من دون دراية من حكايات أسطورية أخرى سمعها المغني وتأثر بها. وفي كل حال ما هي أهمية هذه "التنبؤات" التي تتفوه بها الملائكة. فماذا يغيّر من السياق أن يكون اسم الولد مجرّماً واسم معشوقته ليلي أو لا يكون كذلك؟

وأغلب الظن أن التصريح بأن مكانهما سيكون السماء هو تدخل مسبق من الحاكي يحرم الحكاية من طابع المفاجأة ويهيئ السامع للنهاية مجرداً إياها من شحنة التوتر التي كان من شأنها إحداثها لو لم يكن السامع أحيط علماً، من قبل، بما سيكون عليه حال البطلين.

مثلاً وقع والد مجرّم في غرام أمه، عيني، بسرعة البرق وبمجرد رؤيته لها، فإن الشيء نفسه يحدث مع مجرّم. إذ ما أن يلمح الفتاة الجميلة، في القافلة، حتى يعشقها. هكذا، يحدث العشق، هنا وهناك، بلمح البصر وبمجرد التقاء النظرات. ولا يحتاج الأمر إلى لقاء أو محاورة أو تبادل لأدنى قدر ممكن من الكلمات.

لا يأخذ العشق ما يطلبه من وقت وفضاء مكاني ليترسخ وينمو ويحفر في الأعماق، بل يلتصق، كبارقة، على السطح، ويمضي فوراً إلى ميدان العمل: الزواج.

ومع هذا فإن الحال تتبدل مع مجرّم وليلي. فإذا كانت رغبة والده قد تحققت على الفور وتزوج من عيني، فإن الوضع يأخذ مساراً آخر مع مجرّم وليلي. هو لم يسأل أمه أن تطلب له يد الفتاة ليلي (مثلاً فعل أبوه، وكذلك مثلاً جرى الحال في حكاية ممّو وعائشة) ولهذا فإن مصيره يأخذ مساراً آخر. فكأن التلكؤ في طلب يد الفتاة وعدم الإسراع في الزواج أمران مشينان يستوجبان اللعنة. وعليه فإن التقاء مجرّم وليلي على النبع ورؤية والد الفتاة لهما ورغبته في قتلها يمثل نوعاً من العقاب على تجاوزهما العرف السائد بأن يسعيا في الزواج وأن يتم السؤال في ذلك من والد الفتاة نفسه.

أي أن إحجام مجرّم في طلب ذلك شكل إهانة للوالد وخرقاً للتقليد وأضحى بمثابة فضيحة. لم يكن ممكناً، والحال هذا، إنقاذ العاشقين سوى بمعجزة. قد يكون العاشقان لقياً حقيقيهما في الواقع. غير أن الراوي/ المغني شاء إنقاذهما وإرسالهما، إلى السماء، بدل القبر.

غير أن هذا التدخل من جانب السماء لا ينسجم مع طابع الحكاية ومسارها، كما قلنا، ولهذا فهو يبدو مقحماً وزائداً عن الجسم الحكائي الأصلي.

وفي كل حال فإن الحكاية تخلو من قوة درامية من شأنها أن تشدّ المستمع/ القارئ. وربما كان هذا هو الدافع وراء إدخال العناصر الغيبية، اللاهوتية في المتن.

وتعاني الحكاية، فضلاً عن هذا، من جوانب كثيرة من الضعف والحلقات غير المتناسكة، الأمر الذي يجعل تقبلها بالإجمال، أمراً محفوفاً بالشك.

كما أنها تخسر قابليتها في أن تفرّض حضورها كنص ذي قيمة رمزية أو جمالية.

الهوامش:

1- مثلاً الآلهة والعرافون والمنجمون والأشباح في الأساطير والملاحم الإغريقية وكذلك في الحكايات الفلوكلورية لدى العديد من الشعوب.

قلعة دمدم

حكاية قلعة دمدم تروي حادثة تاريخية جرت في مكان وزمان معلومين. ولكن الأمر، هنا، لا يتعلق برواية الكتبة والمؤرخين بل بالمخيلة الشعبية. والحكاية، أي حكاية، هي، في نهاية الأمر، أفق خيالي يأخذ سنده من أرض الواقع. فليست هناك حكايات شعبية من دون جذور واقعية، كما أن ليست هناك حوادث تاريخية خالية من الخيال والفانتازيا. والمخيلة الشعبية، إذ تلتقط حادثة تاريخية بعينها، فإنها تضفي عليها، من لونها، ما تخبأه من نوازع وأهواء وما تولفه من تصورات وأحكام بشأن الناس والتاريخ. ومهما اشتطت الحكاية، في سيرورتها السردية، أو ضحلت في بنيانها الإنشائي، فإنها تقول شيئاً في النهاية. ويعكس هذا الشيء دخيلة أولئك الذين صاغوها ورؤيتهم للأشياء وطريقة تقييمهم للحوادث. وليس من شك، في أن حكاية قلعة دمدم، أخذت عمادها من الواقع، ولكنها أضافت إليه ثوباً نسجت شرائع من الناس ممن عاشوا الواقعة أو سمعوا بها أو تناهت إليهم أخبارها. وهي وجدت قلبها على يد المغنيين الجوالين، فاختلقت تفاصيل محتواها وشكل طرحها باختلافهم. وتمثل الحكاية جانباً كبيراً من النظرة النمطية التي نشأت لدى أقسام من الكرد إزاء العلاقة التي تربطهم إلى حكام البلاد التي تضم في كنفها أرض الأكراد. ومثل هذه النظرة قامت على أرضية علاقة التابع والمتبوع وما تتطوي عليه من نوازع متناقضة: من الولاء والقبول إلى التمرد والرفض، ومن السعي في خدمة الحاكم إلى إشهار العصيان في وجهه. هذه العلاقة، والإرتباط/ الانفصام، تشتق من الذهنية التي تخيم عند الطرفين، كما أنها تتعمق بسيادة هذه الذهنية وترسخها وديمومتها. ويكون مفهوماً، من تلقاء نفسه، ما تضمه ذهنية الحاكم من رغبات في تكريس الهيمنة والسلطة والتحكم، أما الحكاية فإنها تسعى في إلقاء الضوء و"تفسير" رد فعل الطرف الآخر، المحكوم، ومنظوره إلى معاني الحكم والرضا من الحاكم وكذلك معاني الرفض والتمرد. وتقوم في صلب هذه الحوارية الصامتة، المغلفة بالشك المتبادل، التعيينات التي رسمت خطوطاً للقيم ومفاهيم الشجاعة والبطولة والتشبث بالرأي.

ومعروف أن الوجدان الكردي، على نطاق المسرودات الشعبية، تحفظ حادثة قلعة دمدم كمفصل تراجمي في التاريخ القومي للكرد حيث تصادمت رغبة الناس في الإنعتاق من الظلم مع رغبة الحاكم في التسلط. وكثيراً ما عمد السرد التاريخي الكردي إلى تصوير الحوادث بهذا النحو. فأسبغ على كل اصطدام بين الحاكم وأي فرد، أو أفراد، من الكرد ثوب النزوع القومي في التحرر. وصور كل من شق عصا الطاعة على الحاكم ورفع لواء العصيان في هيئة بطل.

ولا تكثر الرواية التاريخية بتفاصيل الحوادث ودوافعها وصيرورتها ومآل أبطالها. فكان الرواة الكرد، كتبة وحكواتيين، يسدون ثغرة يجدونها في ميراث مواجهة الكرد لحاكميهم، فيزيلون عن اللوحة العيوب والثغرات وينظفون المتمرد من الرذائل والأخطاء ويشطبون على إيجابيات الحاكم ومبادراته في النقاها ويتوصلون إلى مشهد نمطي يشبع رغبتهم: حاكم ظالم يقهر بطلاً محرراً. وليس الأمر كذلك دائماً.

في قلعة دمدم يتعلق الأمر بحال شخص، فرد، هو الخان، وهو الشخصية الرئيسية في الحكاية يرسمه الخيال الشعبي سائساً لخيول الشاه. ويلقى الخان المعاملة الحسنة من لدن الشاه، ويبدل في خدمته كل جهد فلا يستغرب المستمع إلى الحكاية من لجوء الخان إلى جرّ المقتلة على عصابة اللصوص إذ ينقضون على خيول الشاه طمعاً في سرقتها. فالشجاعة التي يأتيها الخان هو جزء من الوفاء الذي يضمه للشاه إزاء المعاملة النبيلة التي يعامله الشاه بها.

وبالمقابل فإن تكريم الشاه للخان وإغداقه المال والجاه عليه وطلبه بصنع يد ذهبية له محل يده المقطوعة، يشكل جزءاً من إحسان الشاه وشكره للخان بإزاء جميل خدماته.

علاقة التابع والمتبوع، القائمة بين الشاه والخان، هي في أحسن صورة. ولكننا لا نعرف شيئاً كثيراً عن الشاه وموقفه من الكرد. هل كان يظلمهم؟ هل كان يمنع عنهم شيئاً في ما يتصل بأحوالهم في المعيشة والإفصاح عن مكنونهم القومي أو الديني أو المذهبي؟

فالحكاية تسلط بورتها المحورية على الخان وحده: الخان هو بطل الحكاية.

تتكشف الحكاية، منذ اللحظات الأولى من مجراها، عن جانب سلبي عميق ينغرس عميقاً في شخصية الخان: الخان رجل شرير بكل ما للكلمة من معنى. فهو شخص كاذب:

في مشهد اللقاء مع الراعي ندرك أن الخان يخفي عن الشاه معرفته بوجود الكنز وهو يحاول تضليل الراعي ويطلب إليه أن ينسى الحلم الذي رآه وأن "لا يصل الخبر إلى مسامع الشاه"، وعليه ندرك في الحال أن الخان ليس صادقاً مع الشاه، وهو يخفي مطامعه الأنانية عنه. وهو غشاش:

فهو إذ يطلب من الشاه أرضاً بقدر "ما يسع جلد الثور" إنما يحتال على الشاه ويستغل طبيئته ومحبتة له. ذلك أن الشاه لا يدرك مقاصد الخان من مقدار أرض يتسع له جلد الثور، كما أنه لا يتوقع أن يعمد الخان إلى غشه وسرقة الأرض بهذا الشكل. ومع هذا فإن الشاه يغفر له خدعته ويمنحه الأرض التي يقتسمها ويستمر في معاملته بالموودة والرفق.

وهو متآمر:

فهو يريد بناء قلعة قوية لنوايا خفية يضمها ولا يفصح عنها ومع هذا فإن الشاه يزوده بالشغيلة ويوفر له ما يتطلبه بناء القلعة من جهود وأموال.

وهو مجرم:

فهو يعمد إلى قتل الشغيلة الـ 300 الذين استقدمهم لبناء القلعة ويطلب من الاشاه إرسال آخرين بدلاً منهم كما أنه يلجأ إلى قطع يد أحد الرسل وقلع عين الآخر ناسياً ما كان الشاه فعل له حين قطعت يده. وهو عنصري:

فهو يطرد العمال غير الأكراد من القلعة ويطلب إلى الشغيلة الكرد، وهدفهم، أن يمكثوا في القلعة. وهو متمرد:

فهو يبدأ في تأليف جيش (عصابة) خاصة به دون أي اعتبار لجيش الشاه وسيادة الحكم وسريان النظام والقانون.

وهو مبتذل:

فهو يرد على رسائل الشاه بكلمات نابية وشتائم مقذعة لا يتقوه بها إلا شخص سيء السلوك، عديم التربية.

وهو قاطع طريق:

فهو يعمد، بالجيش الذي ألفه، إلى النهب وأخذ الجزية من المارين وقتل الناس. وهو متعصب مذهبياً:

فهو يتعصب لمذهبه السنّي ويكره مذهب الشاه (الشيوعي) ويعلن عن حقه وكرهه لهذا المذهب من خلال سبّ مذهب الشاه (المذهب الشيوعي) بأبشع الأشكال.

بمثل هذه الصفات يعلن الخان الحرب على الشاه ويجمع حوله أولئك الكرد الذين كانوا مكثوا في القلعة بعد أن ساهموا في تشييدها.

ورغم محاولات الشاه، الكثيرة، في إقناعه بالعدول عن مسلكه التمردية الطائش والكف عن ارتكاب المخالفات وقطع الطرق ونهب ممتلكات الناس والرجوع إلى طريق الصواب فإن الخان يستمر في سلوكه ويستخف بالشاه وجيشه وحكمه ونظامه وقوانينه ويضرب بالحائط كل إمكانات التصالح [2]. ولا يبقى أمام الشاه سوى خيار واحد: إرسال جيشه لقمع تمرد الخان.

ولا يتورع الخان عن الإصطدام بجيش الشاه العرمرم فيدفع بمقاتليه وقوداً في معركة خاسرة وعبثية. ويكشف الخان عن عقلية متصلبة، عنيدة، لا تعرف المهادنة وتظهر شخصيته في صورة رجل متهور، متعطر، متكبر، يحركه مزاجه الفردي ولا يتورع عن التضحية بكل شخص وشيء على مذبح أنانيته المريضة وأحقاده المكبوتة.

وتظهر خيانة محمّدوك لسيدّه الخان الخلل في شبكة العلاقات التي تجمع الخان بأتباعه. وينشأ هذا الخلل من استفحال نوازع شهوة التسلط والاستئثار في نفوس الخان ورجاله. والحال أن عدوى أمراض الخان

النفسية و(الذهنية) تنتقل إلى هؤلاء. فإذا كان الخان قد خان الشاه من دون سبب تقريباً، سوى مطامعه في الإنفراد بالسلطان في محيط القلعة، فإن محمودك يخون سيده الخان، بدوره، لأتفه سبب: كسرة خبز. في مناخ حيث تتعدم القيم ويموت الصدق ويهزل الضمير ويصير الغش مباحاً لا يعود أمام الشخص، أي شخص، أي رادع عن ارتكاب أشنع الأفعال. تموت النفس ويتحول الإنسان إلى مطية للأهواء الوضيعة والغرائز الحيوانية والمطامع الرخيصة.

وإذ تسود هذه الخلخلة في النسيج الجماعي العام وترتبك الكتل وتهتز الأواصر فإن الخير يقابل بالشر، والفضيلة تكافئ بالرذيلة.

حين يجد الخان نفسه في مأزق، بعد رجحان كفة الجيش الشاهنشاهي، يحاول استدرار تعاطف الكرد ويصور نفسه في هيئة ساع إلى تحريرهم (تحريرهم من ماذا؟) ويطلب من العشائر الكردية نجده وتمد يد العون له. وفي موازاة ذلك فإنه يسعى وراء استغلال الخلافات التي تقوم بين الشاه والحكام والآخرين (امبراطور الروم، السلطان العثماني)، بأمل أن يتخلص من طوق الجيش. ولكن الخان لا يحصد من ذلك سوى الخيبة كما أنه يدفع ثمناً كبيراً: يموت رجاله وأتباعه وتحل الهزيمة بهم.

إن اندحار الخان يشكل نهاية حتمية لشخص أبي واستكبر وطغى وشم وسلك سلوكاً غادراً وتصرف على نحو شائن وهذا هو الدرس الذي تقصحه عنه المخيلة الشعبية التي صاغت الحكاية على هذا النحو.

الهوامش:

- 1- خان موقري - خان علي - خان عفال - خان محمود - خان محمد - خان حسين - خان أبو بكر.
- 2- يمكن، مع مراعاة الفارق الزمني، تشبيه موقف الخان بموقف صدام حسين اللاحق في حرب الخليج: كان الأمريكيون يدلونهم (كان سائساً لخيولهم) فتمرد وتكبر وشق عصا الطاعة، فجرد عليه الأمريكيون، بعد محاولات عديدة لإقناعه، جيشاً جباراً فلقى الهزيمة.

تمثل الحكايات التي توقفنا عندها وحاولنا قراءتها، "نخبة" الحكايات الكردية إلى حد كبير. ولا يكاد يخلو أي كتاب يتعلق بالحكايات الكردية منها. كذلك فإن الدارسين لهذه الحكايات والمهتمين بها لا يغفلون الإشارة إلى هذه الحفنة بالذات بوصفها زبدة الحكايات الكردية. أما أبطال هذه الحكايات فإنهم يمثلون، إلى حد كبير، رموزاً للمثل القومية الكردية ونماذج تحث في القيم الأخلاقية. لقد لاحظنا، القارئ وأنا، سطحية هذه الحكايات. ولقد ظهرت جليلة البنية الهشة لهذه الحكايات وافتقاد أبطالها إلى الرصانة والتماسك.

وتشكل هذه الحكايات نصوصاً ساذجة وبسيطة، فضلاً عن كونها جافة وفقيرة (من حيث تنوع المادة الحكائية وتعقد الإيقاع السردي وكذلك من حيث غنى الشخصيات واختلاف مشاربها وتشابك مصائرها) إذا ما قورنت بالحكايات الشعبية في مجمل القول.

وإذا كانت الشخصيات الواردة في الحكايات الكردية شخصيات مرجعية، أي ذات جذور واقعية تحيل على عقب تاريخية معلومة، فإنها شخصيات عادية، ضيقة الأفق وليست لها أبعاد شمولية بحيث تتحول رمزاً أو تفتح بنية نصية قابلة للقراءة المتعددة والتأويل الخصب. أما إذا كانت هذه الشخصيات تخيلية، فهي إذن تعبير عن فقر المخيلة التي أنتجتها وسطحية شبكتها الدلالية.

وقد بدت غالبية الحكايات وكأن لا غاية لها وأنها تنفقر إلى المغزى. والحال أن أي عمل حكائي لابد أن توجهه وظيفة مركزية دالة لولاها لما كان ممكناً أن تتكون البنيان الحكائي. فلا بد أن يكون لدى راوي الحكاية "فكرة" أو "درسا" قبل أن يشرع في صوغ حكايته بالشكل الذي يقرره. والراوي إذ يفعل ذلك فإنه لا يتصرف في الفراغ. فالقيم التي يتم تشخيصها في الحكاية تمثل إلى حد كبير الثوابت العامة للذهنية الشعبية في رؤيتها للذات والمجتمع والعالم. كما أن الشخصية، سواء كانت مرجعية أو تخيلية، تؤلف مجموعة من البنيات التي تستمد وجودها من الخارج قبل أن تنصهر في النص وذلك في عملية

تبادلية تحول الصيرورات الواقعية إلى صيرورات حكاية. أي أن الشخصية تقفز من الواقع إلى النص لتصبح مفتاحاً لقراءة واسعة الأفق، مفتوحة على التأويلات والإيحاء. وإلا ليس هناك من داع لوجود الحكاية، فهي ليست نقلاً لما يصير في تربة الحدث الواقعي. والشخصيات المرجعية تسمى كذلك لإمكاننا تكوين فكرة عنها خارج النص، أي خارج الحكاية، فهي قائمة قبل الحكاية. ومعنى ذلك أن الراوي يستقيها من عوالم أخرى (نصية أو شفاهية) ويوظفها في حكايته محافظاً على بعض ملامحها ومناحة إياها ملامح أخرى بحيث تصير، في النهاية، نمطاً.

وأحسب أن بعضاً من القراء الكرد سوف يعترض على الخلاصة السلبية التي انتهت إليها مقاربتنا لهذه الحكايات الشعبية الكردية. وسيقوم جزء من الإعتراض على واقع أن المقاربة تتحاز للنص الحكائي على حساب النص التاريخي في المتن [1].

ولعل الرد على هذا هو أنني أنظر إلى الحكاية كنص مستقل بذاته. وأنا أسعى إلى مقارنة الشخصية، والحوادث، لا من مرة تطابقها (أو عدم تطابقها) مع الواقع، بل كما تتجلى في الحكاية بمختلف أبعادها وتمظهراتها. والحكاية، في نهاية الأمر، "رواية تاريخية" ولكن بمنظور آخر. وليس هناك من سبب يدعونا إلى تفضيل النص التاريخي على النص الحكائي. فلا يستطيع أحد أن يقرر أن "المؤرخ" لم "يخصب" النص بجرعات من خياله ومشاعره وأهواءه. كذلك لا يستطيع أحد أن يؤكد أن الحكواتي يعدم الأخذ بمقادير كبيرة من الواقع.

ومع هذا، فإن كانت هناك مأخذ على الحكاية فالأجدر تصويبها إلى الذهن الشعبي الكردي الذي "ألف" هذه الحكاية أو منحها قوامها وصاغ متنها على هذا النحو. غير أن مأخذاً كهذا يغامر في التشكيك بصدقية الذهن الشعبي وصفاء سريرته. كذلك فإنه يظهر كما لو أنه يطعن في "صحة" النص الشعبي. فكأن النص التاريخي يحوز على شرعية أكبر من النص الحكائي.

أميل إلى القول بأن النص الحكائي، الذي يستمد جذوره من وسط الناس العاديين، إنما يخزن إمكانية أكبر في الإقتراب من الصدق، وذلك لأن العفوية هي التي تسيّر هذا النص. وعلى العكس من الرواية التاريخية، التي تخضع لضوابط المؤرخ وترضخ لأهواءه و"رقابته" الخاصة ذات العلاقة بثقافته ومواقفه ونظراته القومية والدينية وماشابهه، فإن الحكاية الشعبية تسيّر على هدى ملامستها المباشرة والتلقائية للأشياء. وهي لا تبالي كثيراً إن جاءت الصورة على غير ما تشتهي نفوسنا. ثم من الذي يؤكد أن "أبطالنا" القوميون لا يقترفون الأخطاء، بل الجرائم، ولا يتصرفون على نحو تشمنز منه

النفوس؟ [2]

ومع هذا فليست النية تفضيل المتن الحكائي على المتن التاريخي. فالذي أحاول القيام به، هنا، هو أخذ الحكاية كإنجاز نصي ومحاولة النظر فيها بإعتبارها صنيعاً فنياً (أدبياً) في المقام الأول. وبالاستناد إلى هذه النظرة يمكن تلخيص ما أراها "خصائص" أولية للحكايات الكردية، التي جرت مقاربتنا هنا، على هذا النحو:

- تفتقر إلى العمق في التحليل وتخلو من الرؤية الفلسفية أو الحكمة. وهي لا تتوقف عند المصير النفسي، الداخلي، للشخصيات بل تتناول ظواهرها.
- تفتقر إلى التماسك في السرد وإلى المنطق الداخلي الذي يؤلف بين الأحداث ويضفي عليها المتانة.
- تفتقر إلى دلالات عامة يمكن أخذها كعبر أو أمثولات.
- يفتقر البطل إلى العمق التراجمي والخصوبة المحمية، فيما هو يظهر بسيطاً، سطحياً من دون قدرة على التأمل والتفكير العميق.
- تدور هذه الحكايات في واقع ريفي رعوي، عشائري. حيث تتحكم القيم البطريكية والتقاليد البالية.
- أبطال الرواية ناس جاهلون يأتون أعمالاً غالباً ما تكون سلبية: النهب والكذب والإحتيال وهم يتصرفون بالأنانية والغطرسة ونكران الجميل.
- حالات العشق والهوى في هذه الحكايات خالية من الغوص في معاني الحب وأحواله والحكايات لا تعطي أفكاراً أو تأملات أو أمثولات في هذا الصدد. فالبطل يرى الفتاة ويعجبه جمالها ويقع في غرامها

ثم يطلب من أهله أن يخطبوا له (أو أنه يقوم بخطفها) دون الإستناد إلى خلفيات غنية في معاناة العشاق وتواجبهم والصعوبات التي تواجههم وكذلك دون الاصطدام بعوائق تجعل من عشقهم دراما مؤثرة. - يبدو كما لو أن الحكايات الكردية قد رويت من دون أن تفقد وراء ذلك حاجات ذهنية وفكرية ولا الرغبة في جعلها تحمل دلالات نفسية ومعان فكرية. إنها توحى بأنها ظهرت في مجتمع فارغ من التراث الفلسفي والروحي.

لقد ولدت الحكايات الشعبية الكردية كمنظومات شفاهية - غنائية ولهذا فقد غلبت عليها الإيقاعات السريعة والاختصار، وجرى إدخال عناصر غريبة في سياقها تبعد عن جو الحكاية لتتناسب مع التهويل الغنائي. كما أن إنتقال الحكاية بين المغنيين أدى إلى تفككها وانفصال وحداتها. فالحكاية تبقى مفتوحة على الزيادة والنقصان وذلك بحسب الراوي/ المغني (ومستوى ثقافته، وذوقه الجمالي، ومنظوره الأخلاقي والديني والسياسي، وذاكرته والمجتمع الذي ينتمي إليه). الحكايات هي نصوص جماعية يشترك في صياغتها كثيرون وهي لهذا تسمى حكايات شعبية. إنها تعكس واقع هؤلاء وأفكارهم ونظرتهم. وإن إنتخابهم لشخصية دون غيرها في بؤرة الحكاية إشارة إلى علاقتهم بتلك الشخصية. إن الحكايات الشعبية الكردية مرآة لوقائع تاريخية وإجتماعية في حقبة معينة من مسيرة المجتمع الكردي وهي ولدت استجابة لشروط ثقافية محددة وتعكس هذه الشروط المستوى الذي بلغتها الحالة الثقافية الكردية.

الهوامش:

- 1- في النص التاريخي لقلعة دمد، مثلاً، تختلف شخصية الخان اختلافاً كبيراً عند تلك الواردة في الحكاية.
- 2- إن قراءة الشرفنامه، وهو الكتاب التاريخي الكردي الأبرز، ترينا الفظاعات التي ارتكبتها الأكراد بحق بعضهم بعضاً وكذلك بحق غيرهم.

.....