

توظيف الموروث الموصلّي في (رائحة السينما) لنزار عبد الستار

د. هشام محمد عبد الله*

ملخص البحث

غدّت معالجة التراث الشعبي سمة بارزة في الأدب الحديث منذ بدايات القرن التاسع عشر فلم يعد التراث موضوعاً في متحف الماضي بقدر ما أصبح حضوره علامة بارزة ومؤشراً واضحاً لانتماء المبدع إلى تراث أمته، بما يحمله هذا التراث من مساحات مضيئة كان لها دورٌ فاعل في بناء الحياة الاجتماعية من جهة، وبما يحمله هذا التراث من بذور يمكن أن تثبت رغم زحمة هذا الحاضر بما سيقدمه المبدع لهذه البذور من أرض خصبة وفضاء مشمس يبعث فيها الحياة، لتكون موضوعاً أثيراً وعنصراً فاعلاً في الحياة الاجتماعية الحاضرة، وهكذا فعلنا في تناولنا للمجموعة القصصية لنزار عبد الستار (رائحة السينما) التي تناولت البيئة الموصلية من حيث العادات والتقاليد والألفاظ والأمكنة التي اختصت بها المدينة الموصلية استقصاء وتحليلاً وتفسيراً للظواهر البارزة في هذه المجموعة.

**The treatment of the mosuli Traditions Nazar Abdul- Sattar s
The Cinema Smell**

Abstract

The treatment of folklore has become a prominent feature in modern literature at the beginning of the ninetieth century. Folklore was no longer an object in the exposition of the past time , its presence has become a prominent remark and clear index of the innovator s lightening domains that had an influential role in establishing the social life. Thus, we studies Nazar Abdu-Sttar s collection of short stories The Cinema

* مدرس / قسم اللغة العربية / كلية التربية.

دراسات موصلية- العدد الخامس والعشرون- رجب ١٤٣٠هـ- تموز ٢٠٠٩م

Smell that tackled the mosuli environment with regard to habits, conventions, language and place that were restrictive to mosul city thorough investigation, analysis and interpretation of the prominent phenomena in this collection.

المقدمة

تتناول هذه الدراسة موضوعاً من الموضوعات التي تعبر عن أهمية باللغة في الدراسات الأدبية والنثروبولوجية عموماً، إذ ما تزال العودة إلى التراث واستقاء ثيماته من الموضوعات الأثرية عند الأدباء في مقاربة مقصودة لتحقيق التواصل مع التراث من جهة، ولغرض تأكيد الهوية الثقافية لمجتمع ما، فضلاً عما يمثله هذا التوظيف من علامة بارزة على المستوى العالمي بعد محاولة الخروج من الحيز المحلي لتحقيق العالمية التي برزت في الآونة الأخيرة عند كتاب الرومانتيكية التي تؤكد على الطابع المحلي في الآداب الأوروبية، وتمثل محاولة نزار عبد الستار في مجموعته القصصية "رائحة السينما" نموذجاً لمثل هذا التوظيف الذي برزت فيه النكهة الموصلية من خلال ثيمتين هما: اللغة ومفرداتها، والامكنة الموصلية، لذا فقد تناولت هذه الدراسة هذا الموروث من خلال المحاور الآتية:

١. أسباب تناول الموروث الشعبي والذي اختص بالحديث عن مبررات هذا تناول عند موظفيه من الأدباء بشكل عام.
٢. مكونات الموروث الموصلية في رائحة السينما حيث تم تناولنا الثيمات الآتية:
أ: الألفاظ حيث تناولنا ألفاظ الأشياء، وألفاظ الأمكنة، وألفاظ الأفعال.
ب: الأمكنة حيث تناولنا تنوع الأمكنة كما تبينت في المجموعة القصصية وهي الأمكنة الخاصة، والأمكنة العامة، والأمكنة الدينية، ثم ختمنا الدراسة بنتائج أفرزتها الدراسة.

البحث

كانت العودة إلى التراث في بدايات القرن التاسع عشر تنطلق من النزعة القومية التي ينتمي إليها الفرد، حيث العناية بهذا التراث. فهو يمثل الأرض التي ينتمي إليها. وفي الوقت الذي تطورت فيه الصناعات وتبلورت فيه الدراسات التي تتناول الإنسان بما آل إليه وضعه، في هذا الوقت كانت هناك دعوات وميولات تميل نحو الإنسان في جانبه الآخر^(١). غير

المعقد وليس بدعاً أن تكون القصة العراقية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموروث بشكل خاص، لما يشكل هذا الموروث من حزمة تشغل بها الذات الفردية، ومن بعدها الذات الجماعية. وهذا التوظيف سمة بارزة في القص الحديث إذ يعد البعض أن "من مناحي التجريب في القصة العراقية، توظيف الموروث بكل مستوياته-الأسطورية والحكاية والتاريخية والميثولوجية ثم الشعبية" فهذه الثيمات المتنوعة تشكل منظومة ثقافية وحضارية ترتد إليها الذات الواعية لاعتبارات مختلفة منها ما هو عملية تواصل واستقاء من الجذور ومنها ما هو تحديث في طريقة القص من خلال اعتماد آلية التوظيف لثيمات معينة في الوقت الذي تكون فيه نقطة بداية للمبدع لتعميق رؤاه، تكون صورة ماضية يُراد لها الحضور الآني ونقلها من متحف الماضي إلى معرض الحاضر، بما تمتلكه هذه الثيمات من قدرة على الحضور، بفعل قوتها وأصالتها، وبفعل معطيات الرؤية الحاضرة التي يتقدم بها المبدع فهي "بمثابة قناع تتوارى خلفه الذات الساردة لبلورة نظرة ورؤيا جديدة لمجريات الواقع ومحاكاة تجليات ومؤثرات واقع الأحداث الكبيرة"^(٢). وسنقف عند أهم الأسباب الداعية إلى الرجوع إلى التراث قبل الدخول إلى أنموذج المبدع نزار عبد الستار الذي يمثل علامة واضحة في تناول الموروث الشعبي في قصصه.

لماذا الموروث الشعبي :

١. ارتباط الموروث بالثقافة :

ما من شكك في أن التراث يرتبط ارتباطاً وثيقاً بماضي أمة من الأمم. فهو مرتبط بمكونات هذه الأمة ومرجعيتها الثقافية فالتراث يرتبط بالثقافة التي ترتبط بها أمة ما فالعودة إلى هذه الثقافة في جانبها الماضي يكون بالعودة إلى هذا التراث الذي يتكون مما "تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي"^(٣) وما من شك في أن المكون الثقافي لشعب ما إنما هو خليط متبلور عن هذه العناصر والمكونات، ولا يمكن لفرد ما أو مبدع أن ينتقف على معطيات الحاضر فقط وإنما لابد من ارتباط أصيل بثقافة أمتة التي يكون التراث بمكوناته الأنفة الذكر عاملاً من عوامل تطورها ونضوجها. فالمبدع تدعوه العودة إلى التراث للتفاعل والتكون حيث يبرز "فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين فتصبح هذه الآثار محصلاً لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية"^(٤) وهذا ما يفعله معظم المبدعين عندما يواجهون التراث. انهم يتفاعلون معه وفق الذات الفردية التي تنتظر

الى الأشياء ليس على أساس الأنا والآخر، وإنما على أساس إنتاج ذات مغيرة تتخلق من اندماج هذه الأنا بالآخر، ومن الطبيعي جداً أن لا نرى تراثاً خالصاً أو ذاتاً خالصة وإنما نجد تراثاً بلبوس الذات التي تعاملت معه. إذ أن "التراث لابد أن يُصَبَّغ بوجهة نظر من يتعامل معه بشكل ما"^(٥).

إعلاء التراث

إن العودة إلى هذا التراث تمثل اعتزازاً به وافتخاراً به ورغبة صادقة في إظهاره ونقله من وجوده الساكن الى الحالة الراهنة التي تتقدم للحياة بأصالة هذا التراث وتميزه الذي اكتسبه بفعل تقادم الأزمان فمحاولة الكتابة عن هذا التراث هي إعلاء له والارتفاع به لما يعنيه هذا التراث من أهمية بالغة لدى مستحضره، وإذا كان التراث من مكونات تاريخ أمة ما فان "الكتابة تستلهم مكونات هذا التاريخ التراثية التي لا تزال تعيش في وجدان الناس لكي تستخدمها في أحداث التواصل الحي بين النص الإبداعي وبين المتلقي، فتكتمل دائرة النار التي تلهب النفوس وتضيء الدروب"^(٦).

وهذا ما فعله نزار عبد الستار حيث سعى إلى تحديث التراث أو المزوجة بين التراث والحاضر من خلال الاهتمام بالتراث ورموزه، من دون أن يسمح بطغيان الهاجس التراثي على قيمة الحاضر، فهو يسير بالاثنتين معاً ليعلن قطيعةً للنظرة التي تأخذ جانباً واحداً على حساب الجانب الآخر، فهو يمسك بالأحداث والوقائع ليدلل على ثنائية قطبية، يأخذ التراث منها قطباً والحاضر قطباً آخر "إذ لا يزال التراث وهو "ما أنجز في الماضي، علمياً وتقنياً وقيماً ولا يزال حاضراً فينا، انه ذاكرتنا الثقافية عربياً وإسلامياً وإنسانياً، سواء أكان ذلك عن طريق الوعي الفكري العاقل أم عن طريق الوعي الأسطوري"^(٧).

٢. تجاوز أزمة الحاضر :

لا تخلو حياة الفرد والمبدع خصوصاً من أزمة يعانيتها بفعل الحاضر المفعم بتعقيدات الحياة وتنوعها الاجتماعي والسياسي والثقافي، وإذا كانت العودة إلى التراث عند عالم الاجتماع أو عالم الآثار تنطلق من رغبة في استجلاء هذا الماضي ونقله إلى الحاضر لتفاخر به الأمة أمام غيرها من الأمم. أو من رغبة في تأصيل العامل الحضاري الذي يمتد عمقاً في سالف الأزمان، فان عودة المبدع والفنان تختلف اختلافاً كبيراً فالمبدع قد يرجع إلى التراث ليحقق هذه الغاية. إلا أن في أسرار عودته تلك تكمن عوامل أخرى لها أهمية في نفسه وترتبط بالجانب الإنساني الخالص أكثر من ارتباطها بالموضوع الحضاري أو الأثاري. إذ

لا يزال هناك حنين دائم إلى هذا التراث. وعندما يرجع المبدع إليه فهو لا يراها مجرداً عن المكونات الأخرى التي تشكل معه صرح الحياة الحضارية وثقافة الأمة السالفة، وإنما يراه مع المكونات الأخرى من فضاء وشخصيات وآثار. فهو يحنّ إلى هذا الماضي الذي يرى فيه أمماً رؤوماً تحتضنه في مقابل هذا الحاضر الذي يهدد وجوده وكيانه ويوشك أن يفقده هويته. فهناك "إحساس بان الحياة الحديثة تهدد الموروث من العادات والتقاليد، الأمر الذي ينبغي معه، الحفاظ على عنصر الاستمرار في التراث الإنساني"^(٨).

وهذه العودة هي نوع من إعادة تركيب العالم واستبدال العالم الحاضر بعالم متخلق في الذات أولاً ومعتدلاً أساساً على عالم حلمي شفاف هو الماضي ومكوناته التراثية فخيبة الأمل من القدرة على التفاعل مع العالم الآني لا حل لها إلا بنقل الذات إلى الماضي لاستلهاام معطيائه وتكوين هذا العالم في فضاء جديد داخل الفضاء العام. فضلاً عن أن الماضي بترائه ومعطيائه يمثل المطلق المثالي لإنسان الزمن الحاضر فـ "الرحلة إلى الماضي هذه تأتي مبررة كونها تتخذ الموروث كمصدٍ حضاري يحمي الذات والواقع من خطر المداهمة والتشويه"^(٩).

٣. حفظ التراث :

إن إعادة تشكيل الموروث من خلال الفن، كما فعل عددٌ من الكتاب العراقيين ومنهم نزار عبد الستار، هو نوع من الحفاظ لهذه المادة التراثية من عاديّات الزمن ومتغيّرات الحياة التي قد تأتي على الحافظة وتضعف الذاكرة في أداء مهمتها وهي التذكر واستعادة الأحداث والشخصيات والأماكن من الحافظة واسترجاعها بين الحين والآخر والذي يشكل عاملاً يضاف إلى آلية التكرار لمفردات هذا الموروث في حفظ هذه المادة. وعلى الرغم من أن مهمة الحفاظ على هذه الموروثات يقع ضمن مهام الأنثروبولوجي الذي يُعنى بالتراث وأنواعه وتنشيطاته داخل المنظومة الحضارية والثقافية لمجتمع ما، أو كما حددها الدكتور أحمد أبو زيد بقوله : "على الرغم من كل ما يُقال عن تشعب الموضوعات التي تهتم بها الأنثروبولوجيا فإنها تدور كلها في دائرة محددة أصطلح علماء الأنثروبولوجيا أنفسهم على تسميتها المثلث البيوثقافي الذي تمثل قاعدته علاقة الإنسان بالبيئة ... بينما يمثل الضلعان الآخران علاقة الإنسان بالإنسان-ثم علاقة الإنسان بعالم الغيبيات"^(١٠) على الرغم من ذلك إلا أن المبدع بتخليده لهذا التراث فنياً يقوم بنفس المهمة، بل إن مهمته لا تقوم على الحفاظ على الموروث آلياً، بل من خلال تقديمه وفق صورة جمالية تضيء على حقيقة وجوده نكهة

جمالية تجعله مزروعاً في العقل والشعور معاً. إذ إن انتماء المبدع الى تراثه لا يقل عن انتماء المؤرخ والأثاري. وفي الوقت الذي يكون فيه الموروث كنزاً يتباهى به شعب ما. يكون هذا الموروث أمانة تستوجب الحفاظ عليها من قبل المبدع فهو "مسكون" بهاجس دور الحارس لحماية ذاكرة الأمة والدفاع عن تراثها وروحها ضد كل عوامل السقوط والانهيال التي تعصف بالوطن من الجهات الأربع^(١١).

يقدم لنا نزار عبد الستار رؤية جديدة للتراث وكيفية التعامل به، وقد استطاع أن يغطي مساحة واسعة في مكونات هذا التراث الموصلي، وذلك من خلال الانخلاع والانفصال عن هذا التراث في مشهد يعبر عن ذات ناظرة وذات منظورة هي هذا التراث، وهذا الانفصال عن التراث يحقق قدراً أكبر في منظور الصورة التراثية بعيداً عن كون هذه الذات الناظرة مكوناً من مكونات الواقع المستمد وجوده من التراث أصلاً. وهذا هو حال المبدعين في تعاملهم مع التراث كما يوضح ذلك عز الدين إسماعيل إذ يرى "أنهم قد انفصلوا عنه [التراث] لكي يققوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته رؤية أصدق وتمثله تمثلاً أعمق"^(١٢). وقد تجسدت أهمية هذا الموروث الموصلي عند نزار عبد الستار في محورين :

الأول :

هو ما يعنيه هذا الموروث في حيز الإبداع الأدبي، فهو يحاول تسخير هذا الموروث ونقله من حالته الساكنة الراكدة إلى حالة الحركة، ومن الماضي إلى حيز الحاضر في محاولة أولى، ومن ثم الانحياز به إلى حيز المستقبل، فالموروث هنا هو مجمل القيم ومفردات الحضارة بشتى مفرداتها ومستوى أهميتها، وهذا ما يختلف عن التراث الذي يراه خلدون الشمعة بأنه "مفهوم يتصل بالحضارة بعصر يتجلى في واقعة أو وقائع تاريخية، أما الموروث فهو التاريخ الذي لا يختلف أو لا يتطابق مع مفهوم الحضارة في أنه يحتوي على فترات من الصعود والهبوط، ولا يستثني من مجاله أية برهة مهما كانت تافهة"^(١٣)، ولهذا فعندما يكون الموروث هو مادة النص، فإن المبدع له الحرية كاملة في الوقوف عند جزئيات أو صغائر قد لا تكون ذات قيمة عند غيره وهذا ما وجدناه في مجموعته "رائحة السينما" التي تمثل نصاً متميزاً في تكثيف وتوظيف المادة التراثية في حيز الإبداع القصصي، وقد وجدنا أن القاص نزار عبد الستار قد وظّف كما هائلاً من مفردات الحياة الموصلية، سنحاول أن نقف عندها مسلطين الضوء على هذه الظواهر .

الثاني :

ما يشكله هذا الموروث من قيمة ثقافية وجمالية عند الأفراد أو المجموعة التي تنتمي إليه. وهذا ما نجده واضحاً في التكثيف الحاصل لمفردات هذا الموروث في مجموعة نزار القصصية "رائحة السينما"، بغض النظر عن كون هذا التكثيف قد تجاوز القدر المطلوب له في النص القصصي أم لا. إذ أنّ هذا الحشد الهائل من المكونات التراثية لا تخلو منه صفحة في مجموعته كلها، مما يدل على أن عملية استحواذ للذات المبدعة قد حدث وأن الذات المبدعة لا تجد مساحة فارغة من دون أن تظللها هذه المكونات فالذات أصبحت متلبسة بالموروث والموروث أصبح جهة موجهة لهذه الذات بما يمتلكه من سطوة وحضور في الذات المبدعة التي هي في الأصل تنتمي انتماءً حقيقياً لهذا الموروث قبل أن تنتمي إليه إبداعياً وفنياً وهو ما يحقق الصديق الفني في أعلى درجات حضوره في هذه المجموعة بالذات.

مكونات الموروث الموصل في رائحة السينما

يمكن أن نحدد عدداً من المكونات التي كانت سمة بارزة في مجموعة نزار عبد الستار وهذه المكونات هي :

(١) الألفاظ

(٢) الأمكنة

وسنأخذ كل مكونٍ من هذه المكونات ونكشف عن حضوره في النص القصصي.

١. الألفاظ :

إن ما يرصد من ألفاظ موصلية قد حفلت بها هذه المجموعة يدل على قضيتين أساسيتين.

الأولى : المعرفة الشاملة بهذه الألفاظ وقدرة كاتبها على رصدها وانتشالها من الحياة العادية إلى الحضور الفني والإبداعي.

الثانية : الرغبة في تقديم اللهجة الموصلية إلى القارئ على أنها لهجة لها بعدٌ ثقافي واجتماعي ولها حضور في الحياة الموصلية بل إن هذه الألفاظ هي سمة المدينة وشكلها الجمالي. وبها تعرف وتتميز عن غيرها من اللهجات.

ويمكن تقسيم الألفاظ التي وردت في هذه المجموعة بقصصها السبع الى :

أ. ألفاظ الأشياء:

فالراوي يحدثنا عن أشياء كثيرة إلا أن ما يميز كثيراً من هذه الأشياء هو إطلاقها واستعمالها في القص بلفظها المحلي الموصلية الذي يقترب قليلاً من اللفظ الفصيح حيناً ويبتعد كثيراً عنه حيناً آخر ومن هذه الألفاظ :

- الملفع وهو أحد أغطية الرأس المستعملة عند المرأة الموصلية التي غالباً ما تلبسه المرأة الكبيرة وهو قماش من نوع خاص تُلَف به المرأة رأسها مروراً بأسفل ذقنها وربطه إلى أحد جانبي الرأس.

كما في قوله في قصة "رائحة السينما" فنقول عمته وهي تخزق ملفعها مقمطة رأسها المحمر :

- سأزوجه ولو من كلبة جرباء^(١٤)

- البواطي : وهي أقذاح تصنع من مادة (النحاس) أو (البلاستيك) ويحضر فيها اللين ويعد للبيع، (ولكنه كان يترك لها في المطبخ من قشور الخيار والثوم، وملابسه المغسولة و(بواطي) اللين الخالية من رائحة الجاموس ما يعلمها إنه بخير)^(١٥).

- (تول) (الكلّة) وهو قماش من تول يصنع خصيصاً للتخلص من الحشرات اللاسعة ليلاً عند النوم مثل البعوض وغيرها، أما الكلّة بضم الكاف وفتح اللام. فهو نوع من الستار يركب على سرير ليستر النائمين فيه من أعين الجيران أو الناس وغالباً ما تكون هذه الأسرة تتصب في السطوح (كان يذهب وهي نائمة، ويعود وهي تحلم على سريرها الذي عزله (تول) (الكلّة) عن البعوض والصراصير المجنحة)^(١٦).

- القنادر استخدم الراوي هذا اللفظ وهو (الحذاء) ليعطي دلالة دقيقة عن وظيفة هذا الحذاء، فمعلوم ان اطلاق هذا اللفظ (القنادر) له استعمال غالب يرتبط بالإهانة والسب وهذا ما أكدّه النص، فبعد أن يشاكس بائع التذاكر في رائحة السينما ويعود بعد قتال مع (جمعة الإسكافي) تأخذه عمته إلى بيت عدلة الحكيمة التي تعالجه (ذهبت إلى عدلة الحكيمة التي فحصت عينه ببركة أولياء رأس الجادة، ثم كسرت بيضة كبيرة أخذت منها بياضها وخلطته مع ملعقة شاي من الدهن الحر. ووضعت المزيج في منديل أخضر اللون طرزته أسماء الله الحسنى عصرته في عينه وقالت له. اذهب إلى بيتك وتزوج بدل من هدر قوتك على القنادر"^(١٧) حيث كان يفرغ شهوته وميولاته الجنسية المشاكسة منتقلاً بين النساء.

ومن الأشياء التي أطلق الكاتب اللهجة الموصلية عليها. أشياء تمثل جزئيات مهمة في البيت الموصلية مثل (التختة)^(١٨) وهيمقعد الجلوس لمن يريد الاستحمام أو التغيل و (الصندلية)^(١٩) التي كانت تتخذ مكانا لحفظ أشياء كثيرة مثل الالبسة قليلة الاستخدام ام وبعض المؤن والبقيج و (البقجة)^(٢٠) وهي قطعة قماش تتخذ لحفظ الالبسة في الصندلية كما توضع فيها الالبسة عند الذهاب إلى حمام السوق و (الطاسة)^(٢١) وهو الإناء الذي يغرف فيه الماء للشرب أو للاستحمام، والكاتب هو يحشد هذه الألفاظ لخصوصيتها في هذا الموروث ولتعبير عن السمة التراثية.

ب. ألفاظ الأطعمة :

كما يتميز كل مكان بألفاظ لغوية عن غيره من الأماكن كذلك لكل مكان أو فئة اجتماعية أو شعب ما أطعمة خاصة به وطرق عمل يتميز بها. ومدينة الموصل ليست بدعاً في ذلك وهذا ما أراد تأكيده نزار عبد الستار عندما عرض لنا في سياق الأحداث ألفاظاً لأطعمة معينة تميزت هذه المدينة واختصت بها عن غيرها.

كما في لفظ (البمبار) وهي الأمعاء الدقيقة في الحيوان المذبوح، حيث تستعمل هذه الأمعاء في صنع أكلة موصلية شهيرة وهي (الباجة) "ثم ذبحوا جملاً سنجارياً وشكلوا من (بمبار) صورة فلكية تبين الحربة في السماء جهة الشرق وهي تشبه قرحيات نينورتا أو مذنب حاصر قال، إلا انها معتدلة القوام وتحيط بها دائرة بيبونية^(٢٢) ورغم انه يتحدث عن سمير أميس (شمورات) وهن من الحضارة العراقية القديمة. إلا انه يحاول الدخول إلى حيز هذا التراث وإحداث عملية تداخل بين موروث قديم وتراث أقدم منه. وهذا ما فعله في (قبل أن يذهب إلى مصيره) التي تتحدث عن (أرادنا) طبيب الأعشاب الذي يقدم نصائحه ووصفاته الطبية للملك ويفشل مراراً في معالجة الملك الذي أفسد الدواء "ولكن أرادنا باغت الملك بسؤال :

- ماذا تناولت في وجبة الفطور ؟

استخدم الملك أصابعه وهو يعدد :

- البيض والجبن والقيمر والقشفي والعسل والفشافيش وماعون باجة.

ارتجف صوت الملك وهو يتابع :

- وشربت الشاي "^(٢٣) وهذه الأطعمة هي بلفظها غير ان (القشفي) بالامالة الكبرى

لألف هي من الألفاظ الموصلية التي لا تعطي نفس دلالتها لفظ "القشدة" مثلاً وكذلك

(الفشافيش) وهي اللحوم المعدة للشواء مثل الكبد والقلب وأجزاء من لحم ظهر البقر أما (الباجة) فهو من الألفاظ التي تطلق على الطعام الذي يصنع من رأس البقر أو الغنم مع الأرجل والأمعاء ولا يمكن لنا أن نجد لفظاً يعبر عن هذه الأكلة إلا ما توارثناه من لفظ (الباجة).

ج. أَلْفَاظُ الْأَفْعَالِ :

يقدم لنا الراوي في سرده بأفعال وحركات بلفظها الموصلي المعروف وإنما يفعل ذلك لانتصاف هذه الألفاظ مع نظيراتها في تقديم اللهجة الموصلية ومحلية المدينة التي يمكن أن ينطلق بها الكاتب إلى العالمية. من خلال تأكيده على السمات البدائية والأصيلة في مكونات مجتمع أو شريحة ما.

ف نجد مثلاً لفظ (تحرق) وهي عملية الشد بقوة للامساك بشيء ما. وقد استخدم هذا اللفظ مع ألفاظ أخرى محلية وقد ورد هذا اللفظ في الحديث عن العمة صبرية عندما كانت (تحرق) أي تلف (الملفع) على رأسها.

ومن الألفاظ التي لا نجد لها مصدراً وجزراً في اللغة الفصيحة لفظ (تعنقش) أي تسلق ففي (بيت الخالات) التي تتحدث عن نساء عوانس يعيش معهن أحد أبناء إحداهن، وكيف انه كان محاصراً بسلوكهن وأفكارهن: "إلا أن الخالات المتوترات استدركن حنانهن عندما تركنه يتعذب مثلهن بخلل غير جائز بعد مغافلته العجيبة لتزمتهم (وتَعَنَّقْشُهُ) المير على أريل التلفزيون^(٢٤) ويتكرر هذا اللفظ مرة أخرى ليحمل معنى الظهور إذ ان معنى التسلق في مضمونه يحمل معنى الظهور أيضاً "اقترب الملك من السجادة التي غطت جسد الطبيب، تلمس نعومتها وقال ببحة مرضية :

- أ هذا هو ؟

- نعم يا مولاي.. التهاب اللوزتين.

(تعنقش) الغضب على ملامح الملك الذي قال بانفعال :

- ذبحت نصف ما نملك من أسرى من أجل أن تقلب التين لوزاً^(٢٥)

ومن الألفاظ التي أوردتها لنا النص لفظ "المتحاشكة" والتي تعني المقتربة من بعضها حدّ التلامس والتضييق على بعضها وقد يشعل هذا اللفظ موصلياً في اطلاق الصفة فنقول أشخاص متحاشكون أو المصدر فنقول (التحاشك) وقد استعمل الكاتب الصفة في هذا

اللفظ عندما أخبر الطبيب الملك في "قبل أن يذهب إلى مصيره" بأن "هذه الوصفة الساخنة لن تعترض المسالك الوعرة والجبال (المتحاشكة) نزول لقمته إلى بيت الطعام" (٢٦) ومن هذه الألفاظ المتميزة التي لا تحمل التوقيع الموصلية الموروثة (الدحدغوني) وهذا اللفظ إنما يطلق على بعض الشوارع الضيقة التي لا تسمح بدخول السيارات من ضيقها وتمتاز بميزة مهمة هي كونها (منحدرًا) ليس شارعًا منبسطًا ومستويًا، وقد ورد هذا اللفظ في سياق الحديث عن عادة تفيد من انحدار هذا الشارع وهو درجة اسطوانات الغاز عند الرغبة في ملئها. "كان يصعد إلى السطح وينظر بحثًا عن الجرارات الزراعية الساحبة لمقطورات اسطوانات الغاز يعطيهم بالرايات المستخدمة في تربية الطيور إشارة البدء في الهجوم، فيخرجون من بيوتهم وقاماتهم منكسة، يهرولون مثل القطط المتعثرة بغنائمها، يتركون اسطواناتهم الفارغة تتدحرج في عوجة (الدحدغوني) وهم خلفها نقودهم في أفواههم ودشاديش رجالهم وعباءات نسوانهم منفوخة بهواء ساخن" (٢٧).

الأمكنة :

إن ما هو معلوم هو ارتباط الشخصية بالمكان، إلى حد التماهي أحياناً حيث تطيع الشخصية بطابع المكان فيغدو المكان هو الفضاء الذي تتوقع فيه الشخصية والحديث عن المكان الموصلية يعني ذلك التراث المكاني الذي حفلت به هذه المجموعة القصصية، فالحديث عن المكان هنا هو إحاطة للمعالم المكانية التي يتكون فيها الفضاء الموصلية، وقد تنوعت الأمكنة في هذه القصص. ومن الممكن أن يقسم المكان وينظر إليه من جوانب متعددة، فقد يكون هناك المكان الخاص والعام أو المكان التراثي والمكان الحديث. ويحاول نزار عبد الستار في حديثه عن الأمكنة الموصلية أن يعيد بناء المدينة التي ولد فيها وتمثلها في حياته وتشبعت بها مجموعته القصصية وأول مكان يحاول أن يشيد فيه هذه الأمكنة هو وعيه الحاضر الذي يريد له ملازمة هذه الأمكنة، إذ غالباً ما يكون هذا التذكر وهذه العودة بمثابة تكرار يؤكد ويعمق هذا الحضور أمام سيرة الزمن الذي يهدد بمداومة مفاصل هذه المدينة وبعثرتها وتشويه صورتها وحضورها في وعي كاتبها، الذي يكافح من أجل إبقائها حاضرة في الذات والواقع معاً، والمكان الآخر الذي يحاول أن يشيد عليه بناء مدينته هو الوعي الجمعي، والذات الموضوعية التي تشكل ذاكرة ووعي الآخر المتلقي، فالحديث عن المكان إذن هو نوع من الخطاب الذي ينبغي من خلاله إلى إحداث التأثير في الآخر، ومن الغايات التي يبغيتها الكاتب في حديثه عن هذا الموروثة المكاني هي تأكيد معرفته بهذه

الأمكنة وتعريف المتلقي بذلك، والحديث عن هذه المعرفة الشاملة (شخصيات، أمكنة، ألفاظ، عادات) فالمؤلف يعكس من خلال (الراوي داخل النص) معرفته بالموروث ليُجعل من هذا الراوي عالماً بكل شيء فهو يقف خلف هذا الراوي ويقف هذا الأخير خلف الأحداث ليوّجهها ويأخذ بالمتلقي إلى مناحي الموروث الذي يريد تقديمه.

إن الأمكنة التي حفلت بها هذه المجموعة تدل على ارتباط هذه الشخصيات داخل النص من جهة بهذه الأمكنة، وارتباط الكاتب بها من جهة أخرى. إذ "إنما يستخدمه القاص -هنا- هو أساليب متعددة لعكس ما تضرره ذاكرته المعرفية، لصياغة النص، عبر مفاهيم ورؤى ونظرات إلى تاريخ المدينة أسطورياً وتاريخياً بشقيها القديم والحديث، وهي أساليب إحياء هذا الموروث داخل النص باعتماد سردٍ ووصفٍ مغايرٍ للمألوف في القص"^(٢٨) ويمكن أن نرصد حتماً من هذه الأمكنة وتناولها وفق رؤيا معرفية شاملة تتباعد عن التقسيمات الخاص التي قد تخرج حتماً من هذه الأمكنة خارج إطار الدراسة.

أولاً : الأمكنة الخاصة :

إن المقصود بهذه الأمكنة هي تلك التي تعبر عن خصوصية الشخصيات داخل النص التي قد تتحسر بالبيوت وما يتفرع عن فضاء البيت من أمكنة متعددة، وهذه الأمكنة هي التي تكون الفضاء الذي يحيط بالشخصيات، والمكان الخاص قد يكون أشياء محددة والتي غالباً ما تكون مرتبطة بهذا الموروث الموصلي المحلي. كما في هذا النص : "وبخشوع جنائزي نشاهده يعبر (الحوش) تحيطه عجاجة من غبار، تدوم في (الإيوان) محرك ريش المروحة"^(٢٩)، فالحوش والإيوان يمثلان مدخل البيت وهو الباحة الواسعة ويليهما الإيوان الذي يمثل مساحة أقل ولكنه يكون داخل البيت.

ولأهمية هذا الحوش نرى أن البيت الموصلي مندمج فيه الداخل بالداخل فنجد مكاناً آخر وهو (باب الحوش) الذي يمثل العتبة لمن هو خارج، ومفتاح التواصل مع الخارج لمن هو في الداخل "وعندما يفتح باب الحوش لا يقول لها أنه سيخرج"^(٣٠) ويعبر عن هذا التواصل ومدى ارتباط الداخل بالخارج قول الراوي في (رائحة السينما) "ومن باب الحوش أطلقت أم سعد برأسها ملقبة السلام على أهل البيت وقائلة بأن سعداً سيتزوج في يوم الخميس"^(٣١).

وهناك أثاث يرتبط بهذه الأمكنة له الخصوصية الموصلية نفسها مثل (القنبة) و (الإيوان) وهنا يحاول نزار عبد الستار أن يربط هذا التراث بتراث أقدم منه. ففي حديثه عن

استخراج التماثيل الآشورية بعد أن غمرتها مياه الفيضان يقول : "اجلسا هيبتهما على قنبة إيوان شغل بزخارف توريق تنتسب لأضرحة أولياء باب الجسر" (٣٢) ومن الأماكن الخاصة التي تعبر عن حالة نفسية يعيشها الساكن الموصلية هي (الرهرة) وهي غرفة تجتمع فيها الأسرة. إلا أنها تمتاز بان الداخل إليها ينزل من خلال درجتين أو ثلاث، ولعل ما يفسر بناء هذه الرهرة هو الرغبة في الاندماج والتفوق من أفراد الأسرة ومحاولة الاحتماء بهذه الرهرة وكأن الداخلين فيها يدخلون كهفاً يحتمون به "نقلا القنبة الى مقدمة الإيوان كي يتمكنوا من ربط الأولاد بنظراتهما المراقبة بعد أن توغلت تنقيباتهم عميقاً في حفرة شملت مربع باب الحوش وقسماً من فسح سائبة خارج مصطبة الغرف، استباحات أنفاقهم برودة (الرهرة)" (٣٣).

وهناك (مخزن المونة) الذي تتخذه الأسرة الموصلية مخزن غذاء مدخر للشتاء الطويل وقد انتشرت هذه العادة بعد ما حدث من جذب وجوع في سنوات عجاف في قرن مضى "كان انتشار الصدع في عروق المرممر الأزرق ووصول التشققات إلى أرضية الإيوان أمراً متروكاً لإهمال غفلتهم لتزامنه مع نتائج التنقيبات في مخزن المونة الشتوي وظهور البرنية العملاقة" (٣٤).

ولا ينفك الكاتب عن تناول معظم ما حفل به البيت الموصلية مثل (دكة مريحة) (٣٥) وهي مكان يجلس فيه قرب باب الحوش، و (تختة الحمام) (٣٦) وهي مقعد الجلوس للاستحمام.

ثانياً : الأمكنة العامة :

لا خصوصية للمكان العام إلا من حيث ارتباطه بالمدينة الموصلية فالمكان هنا هو خصوصية الفضاء الموصلية وليس فضاء الشخصية الموصلية وتتوزع هذه الأمكنة

١. الشوارع : فقد تزامنت الشوارع الموصلية في النص لسبب مهم وهو ان هذه الشوارع أصبحت علامة بارزة في المدينة يمكن أن تكون فناً لمن أراد أن يهتدي إلى بقية المعالم الأخرى. ولهذا نجد مثلاً (شارع خالد بن الوليد) (٣٧) و (شارع النجفي) (٣٨) و (شارع الدواسة) (٣٩) و (شارع محلة النبي شيت) (٤٠) و (شارع الجمهورية) (٤١) و (شارع حلب) (٤٢) و (شارع الفاروق) (٤٣) و (شارع السرجانة) (٤٤) و (باب الطوب) (٤٥) و (الكورنيش) (٤٦).

ولعل هذا الحشد من أسماء الشوارع إنما يتم بقصدية تامة، فقد أورد معظم شوارع المدينة. إلا ان ما يميز هذه الشوارع هو وقوعها في الجانب الأيمن من نهر دجلة ولهذا

سببان، الأول هو احتكاك الكاتب بهذه الشوارع كونها تمثل فضاءً لأهل المدينة الساكن في جانبها الأيمن أو الساكن في الجانب الأيسر. والسبب الثاني هو ارتباط هذه الشوارع بزمان المدينة ومبدأ نشأتها قبل أن تتوسع. فالجانب الأيمن أقدم من الجانب الآخر من النهر.

ومما يلاحظ ان الكاتب هنا قد عدد هذه الشوارع لكونها تمثل فضاءات متعددة لكل شرائح هذه المدينة فشوارع خالد بن الوليد هو فضاء التجار ويمتاز بحركة دائبة في حين يمثل (شارع النجفي) فضاء الكتب والطبقة المهمة بالدراسة والتعليم وبيع مستلزمات المدارس. ويمثل شارع الدواصة مكاناً ترفيهياً اختص بالسينمات، في حين يرتبط شارع حلب بطبقة تمارس الدعارة حيناً أو ارتياد الحانات، وتبقى الشوارع الأخرى لتضفي على المدينة نكهتها التي تحمل دلالات لدى المستذكر لها، وتصرف ذهنه إلى هذه الأمكنة التي شكلت كما قلنا فضاءاً موصلياً مستوعباً الشخصية ومكانها.

٢. الأحياء :

يسلط الكاتب ضوءاً أكبر على أحياء تكونت منذ عقود من الزمن ويعمق حضورها في الفضاء الموصلي والنص القصصي، لما لهذه الأحياء من تراثية وقدم. ولارتباط هذه الأحياء بالحياة الخاصة للشخصيات الشعبية التي قدمها نزار في مجموعته هذه. فنجد محلة (النبي شيت)^(٤٧) وهي من الأحياء القديمة التي اقترنت بجامع (النبي شيت) ومحلة (باب لكش)^(٤٨) التي تقرب من محلة النبي شيت. وهناك أحياء أكثر كثافة في السكان وأقل سعة في المساحة والفضاءات المفتوحة شل أزقة (عمو البقال)^(٤٩) و (المكاوي)^(٥٠) و (عبدخوب)^(٥١) و (إقليعات)^(٥٢) والملاحظ أن هذه الأحياء كلها تشترك في سمة واضحة وهي الكثافة السكانية بالقياس إلى تداخل شوارعها الضيقة وتميز بناء بيوتها. وهو ما يعكس ميولات الكاتب ورغبته في الدخول إلى الفضاء المغلق المحدود والابتعاد عن الفضاءات المفتوحة، كما في الأماكن العامة، فالفضاء العام والمكان المفتوح لا يشكل خصوصية لديه فهو يحتمي بهذه الفضاءات المغلقة مخافة الانفلات أمام صدمة الفضاء الواسع الذي تضيق فيه هويته الذاتية وشخصيته المحلية المتفردة.

٣. الأماكن الدينية :

تعكس مدينة الموصل ثقافة دينية تمثلت في كثافة الجوامع والأماكن الدينية، وهي تعكس البنية الثقافية لهذه المدينة من حيث محافظتها على التقاليد والأعراف التي ترتبط بالدين أحياناً وبالتقاليد المتوارثة حيناً آخر، ومما يدل على ثراء المدينة في امتلاكها للأمكنة

الدينية كثرة المساجد التي ترتبط بأسماء أنبياء مثل (النبي شيت) و (النبي يونس) و (النبي دانيال) و (النبي جرجيس) فضلاً عن الكثير من المراقد والأضرحة مثل (مرقد قضيب البان) و (الإمام الباهر).

وترتبط هذه الأمكنة بوعي المجتمع الذي يعتمد على عقائد توارثها عمّن سبق كارتباط تقديم النذور عند هذه المراقد. وعلى الرغم من أن هذا الاعتقاد والفعل ليس خاصاً بالموروث الموصلي إلا إن هذا الفعل مرتبط بمكانٍ موصلي، كما يبين هذا المقطع مثل هذه الاعتقادات : "نذرت أمنا النذور، وزارت مرقد قضيب البان، واشترت لجامع النبي يونس أباريق من النايلون" (٥٣).

ويحاول الكاتب أن يتحدد في مساحات ضيقة من فضاء المدينة تأكيداً للهوية ومحافظة على خصوصيته ولهذا نجده يورد أسماء الجوامع التي تشكل مكوناً من مكونات الحيّ أو الزقاق كما في "بيت الخالات" يقول : "كان يسكن بالقرب من بيت الخالات وكأنه في مثلث غائر بين المكاوي وعبدوخوب وفيه يصنع التوابيت السود الفاخرة لمقبرة عيسى ددة، والرخصة لمقبرة جامع جمشيد" (٥٤) وهذا الأخير من الجوامع القديمة في المدينة، ونرى مقدار تعلقه بكل ما هو قديم من طبيعة الاختيار لهذه الجوامع.

ولعلّ الحديث عن الأماكن الدينية في المدينة لا يمكن أن يمرّ إلا بالحديث عن معلم هذه المدينة وهي منارة الحدباء التي بنيت في باحة الجامع النوري الكبير الذي بناه القائد الإسلامي نور الدين محمود، ويتجاوز نزار البعد التاريخي والديني لهذه المنارة ليؤكد فقط على كونها من معالم المدينة البارزة التي لا مثيل لها : "ولكنها الوحيدة التي تعاطفت مع تحليقه البائس عندما وعدته بأخذه إلى منارة الحدباء لتحمله اللقالق من هناك إلى بستان الفيصلية" (٥٥).

الخاتمة

من خلال هذه السياحة في الموروث الموصلي للمجموعة القصصية (رائحة السينما) نستطيع الخروج بنتائج أفرزتها هذه الدراسة وهي :

١. أن هناك رغبةً عارمةً في ذهن الكاتب بررت له هذا التوظيف. لأن المدينة الحاضرة عنده هي المدينة الحلم التي ربما يكون قد فقدتها في زمنٍ ما. وهذا ما يبرر تشعب معرفته وإحاطته بمكونات المدينة من خلال تراثها المحلي.

٢. ان الكاتب لم يقدم لنا موروثاً تاريخياً مجرداً عن قيم الحاضر وعلاقته به وإنما قدّم لنا آلية جديدة لم تتوقف عند إيراد هذه المكونات بقدر ما هو إحداث لنوع من المزاوجة بين المكونات التراثية والمكونات الحضارية الحاضرة.

٣. قد يكون الكاتب قد أثقل النص بهذه المكونات التي وقفنا عند نماذج منها من دون استيفاء كامل—إلا أنّ ما يُغفر له هو أن هذا الإيراد لهذه المكونات اللغوية والمكانية يهدف في ذاته إلى التعريف بهذه المكونات وليس التمثيل.

وتبقى دراسة الموروث وتوظيفه من القضايا الملحة في عصرنا الراهن سواء كان في الإطار الفني والإبداعي أو في الإطار الثقافي والحضاري عامة.

هوامش البحث:

- (١) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص، جمال ماضي، الاقلام، ع٤/٢٠٠٠: ٢٥.
- (٢) م.ن. ٢٥٠.
- (٣) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين ٦٣.
- (٤) م.ن ٦٣.
- (٥) قراءة التراث بين النص المفتوح والنص المغلق، محمد جمال طحان، الفكر العربي ع ٧٥ / ١٩٩٤.
- (٦) الكتابة التاريخية وحماية ذاكرة الأمة، نزيه أبو نضال، مجلة عمان، ٣٥ / ١٩٩٨.
- (٧) قراءة التراث بين النص المفتوح ولنص المغلق ١٢٩.
- (٨) الفنون الشعبية، رشدي صالح، دار القلم، القاهرة ط١، ١٩٦١ / ٤.
- (٩) التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، حمود العودي، عالم الكتب، ١٩٨٠ / ١٩.
- (١٠) دراسات في الفولكلور دار الثقافة، القاهرة / ٦ نقلاً عن م. سابق
- (١١) الكتابة التاريخية وحماية ذاكرة الأمة / ٤٥
- (١٢) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل / ٢٨
- (١٣) نحو الثابت والنبوي في الثقافة العربية، خلدون الشمعة، الفكر العربي، بيروت. ع ١١-١٢، ١٩٧٩ / ١٧٤.
- (١٤) رائحة السينما نزار عبد الستار، دار الشؤون الثقافية ط١، ٢٠٠٢.
- (١٥) م.ن / ٣٦
- (١٦) م.ن / ٣٦
- (١٧) م.ن / ٤١

- (١٨) صندوق الأمانى / ٧٧
(١٩) م. ن / ٨٨
(٢٠) م. ن / ٨٨
(٢١) شهورامات / ٩٥
(٢٢) م. ن / ٩٤
(٢٣) قبل أن يذهب الى مصيره : م ١٨
(٢٤) بيت الخالات : ٨٣
(٢٥) قبل أن يذهب الى مصيره : ١٢٣
(٢٦) م. ن : ١١٥
(٢٧) رائحة السينما : ٤٤
(٢٨) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص / ٢٥
(٢٩) أبونا : ١٥
(٣٠) رائحة السينما : ٣٩
(٣١) م. ن : ٤٢
(٣٢) م. ن : ٥٤
(٣٣) تماثيل : ٥٧
(٣٤) م. ن : ٥٩
(٣٥) م. ن : ٦٤
(٣٦) صندوق الأمانى : ٧٧
(٣٧) أبونا : ١٠
(٣٨) م. ن : ١٦
(٣٩) م. ن : ١٩
(٤٠) رائحة السينما : ٣٢
(٤١) م. ن : ٣٨
(٤٢) صندوق الأمانى : ٧٤
(٤٣) شهورامات : ١٠٠
(٤٤) م. ن : ١٠٢
(٤٥) م. ن : ١٠٢
(٤٦) م. ن : ١٠٢

(٤٧) رائحة السينما : ٣٢

(٤٨) م. ن : ٤٠

(٤٩) صندوق الأمانى : ٧٤

(٥٠) بيت الخالات : ٨٥

(٥١) م. ن : ٨٥

(٥٢) شمورامات : ١٠٣

(٥٣) أبونا : ١٩

(٥٤) بيت الخالات : ٨٥

(٥٥) م. ن : ٨٦

مصادر البحث

١. التجريب من خلال توظيف الموروث في النص، جمال عاصي، الاقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

٢. التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، حمود العودي، عالم الكتب، ١٩٨٠.

٣. رائحة السينما، نزار عبد الستار، دار الشؤون الثقافية، ط١، ٢٠٠٢.

٤. الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

٥. الفنون الشعبية، رشدي صالح، دار القلم، القاهرة، ط١، ١٩٦١.

٦. قراءة التراث بين النص المفتوح والنص المغلق، محمد جمال طحان، الفكر العربي، ١٩٩٤.

٧. الكتابة التاريخية وحماية ذاكرة الأمة، نزيه أبو نضال، مجلة عمان، ١٩٩٨.

٨. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

٩. نحو الثابت والبنوي في الثقافة العربية، خلدون الشمعة، الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٩.