مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ٧

# البنية السردية والسياق في الحكاية الشعبية العمانية: أبعاد نظرية وتطبيقية

**محفوظة بنت خلفان الكندية**
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس
mahfwza.2000@gmail.com

**محمد مصطفى حسّانين**
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس
m.hassanein@squ.edu.com

**خالد بن سليمان الكندي**
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس
abuqasimkindi@gmail.com

**الكلمات المفتاحية:** الحكاية الشعبية العمانية، التداولية السردية، الثقافة الشفاهية، المسكوت عنه.

**كيفية اقتباس البحث**

الكندية، محفوظة بنت خلفان ، محمد مصطفى حسّانين، خالد بن سليمان الكندي، البنية السردية والسياق في الحكاية الشعبية العمانية: أبعاد نظرية وتطبيقية،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٧ .

**هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر ( Creative Commons Attribution ) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.**

**مفهرسة في Indexed**
**IASJ**

**مسجلة في Registered**
**ROAD**

# Narrative Structure and Context in the Omani Folk Tale: Theoretical and Applied Dimensions

**Mahfoodha Khalfan Alkindi**
Arabic Language and Literature, College of Arts & Social Sciences, Sultan Qaboos University

**Khalid Sulaiman Alkindi**
Arabic Language and Literature, College of Arts & Social Sciences, Sultan Qaboos University

**Mohamed Mostufe Ali Hassanein**
Arabic Language and Literature, College of Arts & Social Sciences, Sultan Qaboos University

**Keywords** : Omani folk tale, narrative pragmatics, oral culture, the unspoken.

**How To Cite This Article**
Alkindi, Mahfoodha Khalfan, Khalid Sulaiman Alkindi, Mohamed Mostufe Ali Hassanein, Narrative Structure and Context in the Omani Folk Tale: Theoretical and Applied Dimensions,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2026,Volume:16,Issue 7.

**This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## ABSTRACT

**Objectives:**

This research aims to analyze the Omani folk tale "The Invisible Horses" from a non-traditional pragmatic perspective using François Arminio's contextual approach. The goal is to explore the mechanisms of meaning production through the deconstruction of situational, verbal, pragmatic, and implicative contexts, as well as analyzing the non-linear temporal structure, the functional traits of characters, and the dominance of the narrator's voice. The study also seeks to suggest a broader framework for comparative analysis of folk tales.

**Methodology:**
The research adopts Arminio's classification of contexts (situational, verbal, pragmatic, and implicative) to analyze "The Invisible Horses." This classification is applied to deconstruct the tale's text in relation to communicative purposes and popular reception. The research also integrates textual and semiotic analysis to explore meaning production within the Omani cultural context.
**Results:**
The study revealed that Arminio's approach allowed for the analysis of "The Invisible Horses" as a multi-layered pragmatic discourse. It showed that the tale's time structure is non-linear, characters have functional roles without specific names, and the narrator's voice guides interpretation and uncovers the unspoken. The analysis also demonstrated the tale's connection to daily life and popular culture, revealing deeper social and cultural implications beyond the apparent meaning.
**Conclusion:**
The research concluded that Arminio's approach provides valuable insights into the Omani folk tale as a pragmatic discourse shaped by various contextual factors. The study suggests applying this framework to other folk tales for further comparative analysis.

**ملخص**

**الأهداف:**

يهدف هذا البحث إلى استكشاف الحكاية الشعبية العُمانية من منظور تداولي غير تقليدي، من خلال توظيف مقاربة فرانسواز أرمينكو للسياق في تحليل حكاية "الخيل الإنسية". ويسعى إلى الكشف عن آليات إنتاج المعنى عبر تفكيك السياقات الظرفية واللفظية والتداولية والاقتضائية، وتحليل البنية الزمانية غير الخطية، والسمات الوظيفية للشخصيات، وهيمنة صوت الراوي بوصفه بنية موجهة للمعنى والمسكوت عنه. كما يطمح البحث إلى اقتراح أفق تداولي أرحب لدراسة الحكاية الشعبية، يمهّد لمقاربات مقارنة مع الحكايات العربية والعالمية.

**المنهجية:**

يعتمد البحث على مقاربة تداولية تحليلية تستند إلى تصنيف فرانسواز أرمينكو للسياقات إلى أربعة أنماط: الظرفي، اللفظي، التداولي، والاقتضائي. ويُطبق هذا التصنيف على حكاية "الخيل الإنسية" عبر تفكيك وحداتها النصية وتحليلها في ضوء المقاصد التواصلية وسياق التلقي الشعبي. كما يدمج البحث بين التحليل النصي والسيميائي لفهم آليات إنتاج المعنى ضمن البيئة الثقافية العُمانية.

**النتائج:**

كشفت الدراسة أن مقاربة أرمينكو للسياق مكّنت من تحليل الحكاية العُمانية "الخيل الإنسية" بوصفها خطابًا تداوليًا متعدد الطبقات، حيث اتضح أن زمنها غير خطي، وأن شخصياتها تؤدّي أدوارًا وظيفية دون تسمية، وأن صوت الراوي يوجّه التأويل ويكشف المسكوت عنه. كما أظهر التحليل ارتباط الحكاية بالبيئة اليومية والثقافة الشعبية، وتضمّنها لمستويات ضمنية من الخطاب تتجاوز المعنى الظاهري نحو مقاصد اجتماعية وثقافية أعمق.

**الخلاصة:**

خلصت الدراسة إلى أن مقاربة أرمينكو للسياق مكّنت من فهم الحكاية الشعبية العُمانية بوصفها خطابًا تداوليًا، يتشكل عبر تفاعل السياقات المختلفة. وأبرزت حكاية "الخيل الإنسية" زمنًا غير خطي، وشخصيات وظيفية، وهيمنة صوت الراوي، مع حضور ثقافي شعبي غني. وتوصي الدراسة بتطبيق هذه المقاربة على مزيد من الحكايات للكشف عن خصائصها التداولية ومقارنتها بالحكايات العربية والعالمية.

**الكلمات الدالة:**

**مقدمة:**

الأدب الشعبي إبداع تُعبِّر به الشعوب عن ذاتها ومطامحها، وآمالها وآلامها، وهو حصيلة أجيال يعكس ثقافة الشعب وحضارته، وينقسم إلى شعر ونثر، فمن النثر الشعبي: الحكايات (المتضمنة العجائب والأساطير)، والسِّيَر، والأمثال، والطرائف، والألغاز. وأما الشعري فيُصنَّف محتواه الغالب حسب العلوم إلى ديني، وسياسي، واجتماعي، وأخلاقي، ونفسي. وتعد الحكاية الشعبية أكثر أنواع الأدب الشعبي انتشارًا وتأثيرًا، ولها جذور تضرب في عمق حياة البشر منذ العصور القديمة، ولأجل ذلك أصبحت ذاكرة الشعوب، وخلاصة تجاربها وحكمتها، ثم إن الحكاية الشعبية "تستند إلى أسس أخلاقية في مواجهة الأمراض الاجتماعية مثل: الخيانة، والظلم، والجفاء، والغلظة، والكذب، والغيرة، وتَحُثُّ على الإيمان بالله، والأمانة، والعفة، والصداقة وغيرها". (النبلاوي، ٢٠١٥، ص٣٤٩)

كان من المحتمل أن يندثر الأدب الشعبي مع تطور الأمم الحديثة لولا الجهود المبذولة من قبل الأفراد المخلصين في جمعه وتوثيقه ودراسته. وقد لعب الأخوان غريم، العالمان الألمانيان، دورًا محوريًا في الحفاظ على هذا التراث الثقافي عندما قاما قبل حوالي مئتي عام بتجميع الحكايات الشعبية وتصنيفها، مما ساهم في تسليط الضوء على أهميتها الثقافية والأدبية. فبفضل أعمالهما،

تمكّن الأدب الشعبي من الاستمرار والتطور، حيث كان لهما الفضل في تجنيس الحكاية الشعبية بشكل أكاديمي وتبويبها على نحو ميسر، ما جعلها أكثر قبولًا من قبل الأجيال القادمة.

تلك الأهمية للحكايات عمومًا، وقلة الدراسات المبنية على أسس نظريات حديثة الموجهة إلى الحكايات العمانية، كل ذلك دفعنا إلى كتابة هذا البحث، وسبب قلة الدراسات الحديثة للحكاية العمانية أن مشروع جمع التراث الشفاهي العماني بدأ متأخرًا قبل نحو خمسة عشر عامًا فقط، ونظرًا إلى ضيق مساحة البحث، وسعة التحليل المبني على مقاربة فرانسواز أرمينكو Françoise Armingaud، فقد رأينا أن نقتصر على تحليل حكاية شعبية عمانية واحدة تميّزت بالغنى في سياقاتها الأربعة المصنَّفة وفق مقاربة أرمينكو.

مهما يكن من أمر، فرغم الثراء الرمزي والثقافي الذي تحمله الحكاية الشعبية العُمانية، فإن مقاربتها لا تزال في الغالب حبيسة التناول البنيوي أو السردي الكلاسيكي، من دون التوغّل في آليات إنتاج المعنى التداولي داخل النص الشعبي. وهنا تطرح الدراسة تساؤلًا جوهريًا: **إلى أي مدى تُسهم مقاربة فرانسواز أرمينكو السياقية – بتصنيفاتها الأربعة – في الكشف عن آليات إنتاج المعنى في الحكاية الشعبية العُمانية، وما الذي تقوله هذه المقاربة عن البنية الزمانية، وطبيعة الشخصيات، ودور الراوي، والدلالة المستترة في حكاية "الخيل الإنسية"**؟ ومن هنا، نحاولُ أن نجيب عن الأسئلة الآتية:

١.ما المرجعيات objects التي تحيل إليها العلامات في كل من الإطار الحيوي، والإطار المادي، والإطار الزماني من خلال السياق الظرفي في حكاية الخيل الإنسية؟

٢.ما دلالة البُنَى اللغوية من خلال السياق اللفظي في الحكاية؟

٣.ما مدى بروز الأعراف والقيم في سلوك الشخصيات من خلال السياق التداولي؟

٤.ما المسكوت عنه في كل نوع من أنواع السياقات؟

**مُدوَّنة الدراسة:**

اخترنا "حكاية الزوجين" من "مشروع جمع التاريخ المروي للأدب الشعبي في محافظة جنوب الباطنة" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣-١٢٦)؛ لكننا فضّلْنا تسميتها حكاية الخيل الإنسية؛ لأن شخصية الخيل الإنسية هي محور الحكاية، وليس عنوان "حكاية الزوجين" إلا اجتهادًا من مُحرِّري المشروع. ونُنبِّه أن الخيل في اللغة جمع؛ لكن شخصية "الخيل الإنسية" الواردة في الحكاية يُقْصَدُ به فرس أنثى. ولآسية البوعلي -وهي باحثة عُمانية أيضًا- مقال في موقع " festival" سمّت فيه حكاية الخيل الإنسية: حكاية "قاضل أو رَمَادُوه" (AL-Bualy Asyah, festival.si.edu/articles/2005/an-Omani-folktale)، فأمّا "قاضل" فهو اسم صاحب

الفرس، وأمّا رَمَادُوه فهو لقبه؛ لأنه صبغ جسمه بالرماد، وتختلف بعض أحداثها وتفصيلاتها عن حكاية الخيل الإنسية، وهو أمر معتاد في معظم الحكايات الشعبية؛ لأنها تُرْوَى بألسنةِ رُوَاةٍ مختلفين. وطريقة عَمَلِ مُحرِّري حكايات "مشروع جمع التاريخ المروي للأدب الشعبي في محافظة جنوب الباطنة" أنهم صاغوا الروايات المتعددة للحكاية الواحدة في نص واحد، فَبَدَا كأنه نص منسجم مروي من راوٍ واحد؛ لكنه في الحقيقة انتقاء مما قاله رواة عِدّة، وذلك بالتخلُّص مما تكرر من الأحداث والمشاهد، ثم اختيار العبارة الأطنب من عبارات الرواة القادرة على استيعاب تفصيلات المشهد وأحداثه، فهم وإن حافظوا على لفظ الراوي في كل عبارة انتقوها فإن عمله مخالف لطريقة عمل أفَنَاسيف Afanas'ev الروسي الذي جمع ١٥٠ حكاية روسية (Haney, 2014)، وأثبت لكل حكاية نصوصها المتعددة المأخوذة من أفواه رُوَاة مختلفين، حتى إن بعض حكاياته مروية من سبعة رواة، فأثْبَتَ لكل راوٍ روايته، ولم يُداخِل بينهنّ.

وخلاصة حكاية الخيل الإنسية أن رجلًا تزوج، وأنجبت له زوجته ابنًا، ثم ماتت زوجته فتزوج غيرها، لكن هذه الزوجة الثانية كانت حَقُودًا حَسُودًا، فسعت إلى الخلاص من ابن زوجها، ولم تُظْهِر مشاعرها الخبيثة خشيةً من زوجها، ثم إن زوجها سافر طلبًا للرزق، ففكّرت في حيلة للخلاص من الابن. لكن كان للابن فرس تُوقِّرُه وتُحذِّره من مكايد زوجة أبيه، ولأجل هذا سَمّاها "الخيل الإنسية"، وفشلت محاولات الزوجة في الخلاص من الابن، حتى إذا ما قرر الزوج العودة من سفره بعث برسالة يخبر زوجته بقدومه، فلمّا عاد ودخل داره كانت زوجته على فراشه تصطنع المرض، وادّعت أن بها مرضًا شديدًا أقْعَدها، وأن من اطّلع على مرضها أخبرها أنها لن تبرأ منه إلا إذا أكلت كبد الخيل الإنسية، وجاء المعالج الشعبي وشهد زورًا –متواطئًا مع الزوجة– بصحة مقالتها، فلمّا علم الابن بالأمر خشي على فرسه ففر هاربًا بها، والتجأ في بلد آخر، وصبغ جسده بالرماد حتى لُقِّب "رَمَادوه"، وعمل أجيرًا مع شيخ البلد في مزرعته، وأُعْجِبَ الشيخ بخلقه فزوّجه ابنته، وقَبِلَت الابنة الزواج لأنها تعرف حقيقة رمادوه وحكايته، ثم تحسنت أحواله ومعيشته، وانتشرت حكايته، ورأى أنه لا داعي إلى إخفاء حقيقته، فعاد إلى أبيه، وأخبره بشأنها، وعفا الابنُ عن زوجة أبيه.

إن شخصية زوجة الأب الشريرة تمثل ظاهرة عالمية تتجاوز الحدود الثقافية والجغرافية، إذ تظهر في العديد من الحكايات الشعبية من مختلف أنحاء العالم. تتجلى هذه الشخصية في حكاية "سندريلا"، حيث تعاني البطلة من تسلط زوجة أبيها وظلمها المستمر، وهي نفس المعاناة التي تعكسها حكاية "بياض الثلج"، حيث تمثل الزوجة الغيورة التي ترغب في التخلص من بنات الزوج الأخرى لاعتقادها بأنهن تهديد لجمالها وسلطتها. هذه الموضوعات ليست مقتصرة على الأدب الغربي فحسب، بل تتكرر أيضًا في الحكايات الشعبية العربية، مثل "سندريلا العمانية" و"حكاية الغول"، حيث تتشابه

الحبكة وتظهر فيها الشخصية الظالمة لزوجة الأب. إن هذه الحكايات تعكس التوترات النفسية والاجتماعية التي يعاني منها الأفراد في العلاقات الأسرية، وخاصة في إطار التنافس على المكانة الاجتماعية والجمالية، وهو ما يضفي على الحكايات عمقًا إنسانيًا يعبر عن الصراعات النفسية والاجتماعية التي تتحدى أسس العدالة والمساواة داخل الأسرة.

وقيمة حكاية (الخيل الإنسية) أنها تَعْرِضُ حالة إنساينة تظل تتكرر عبر الأجيال وفي المجتمعات المختلفة، وهي تُعالج عُقْدة نفسية تختلف ردود الأفعال حولها باختلاف الشخصيات وظروفها، وتُقدِّم الحكمة التي ينبغي أن تتحلى بها الشخصية المتضررة، والعبرة التي ينبغي أن تتنبّه لها الأُسَر، وتُقابل هذه الحبكة في حكايات نقيضة صورة زوجة الأب الطيبة التي تحل محل الأم، فتعوض الأبناء ما فقدوه من حنان ورعاية، وهكذا تظل الشخصية الخيّرة والشخصية الشريرة متناوبتين في الحكايات ذات الظروف الواحدة.

**النسق التحليلي للمقاربة التداولية عند فرانسواز أرمينكو:**

فرانسواز أرمينكو خريجة المدرسة العليا للأساتذة في سيفر، وهي مُبرِّزة جامعية، وأستاذة بجامعة رين، عُنِيت بالتعريف بالنظرية التداولية ورُوّادها، ويرى د. سعيد علوش مترجم كتابها "المقاربة التداولية" أن القراءة الأولية للنصوص الروائية، والحكائية، والمسرحية، وغيرها، تجعلنا ندرك حيثيات التداولية الأساسية والثانوية في خطاب المستنسخات، وخطاب الأطروحات، على اعتبار أن مكونات كل خطاب أدبي تحيل على مرجعيات اجتماعية وفلسفية، ورصائد ثقافية وطبيعية، وعلاقات ذاتية وموضوعية، وبنيات عميقة وسطحية، ومن ثم يمتلك النص الأدبي كامل العناصر التي تبحث عنها التداولية للوصول إلى مقاصد الخطاب. (أرمينكو، ١٩٨٦، ص٢)

وتُعْنَى مقاربتها بتحليل محتوى النص إلى أربعة أنواع من السياق هُنّ (أرمينكو، ١٩٨٦، ص٤٨-٤٩ بتصرف):

١. السياق الظرفي Situational Context (أو الفعلي أو الوجودي أو الإحالي): هو كل الأشياء التي يحيل إليها العمل اللغوي، وتتصف بأن لها حيِّزًا فيزيائيًّا (محسوسًا)، فالعمل اللغوي قد يتضمن إحالة إلى مكان مثل: (الجبل، أو السوق، أو المقهى)، وإلى وقت محسوس مثل: (الصباح، أو العصر، أو الليل)، وإلى كائنات لها حيز مثل: (الفرس، أو خلفان). ويُشترَط أن تكون هذه الأشياء مما نصّ عليها العمل اللغوي، فلا يدخل في السياق الظرفي ما يشاهده شخص خارج العمل اللغوي.

٢. السياق الموقفي أو التداولي: إذا كان السياق الظرفي يمثل السياق المادي، فالسياق الموقفي يمثل السياق الثقافي، ويعني: كل ما يُحِيل إليه النص من أعراف تُنظِّم حياة مجتمع مخصوص،

وثقافة تتميز بها أمة، وتقاليد في اللباس بين قوم، وعادات اجتماعية في مناسبات معينة، وسلوك معتاد يمارسه بعض الأفراد، مثل طُقُس الاحتفال الكنائسي بين القساوسة، وضوابط المزاد العلني بين الباعة، وبروتوكولات النقاشات البرلمانية بين السياسيين، وسلوك العُشّاق في الغرام، وتقاليد لباس الأعياد، وعادات المداعبة بين الشُّبّان، وسلوك شارلوك هولمز الذي يفهمه الدكتور واتسون في مغامراتهما الشُّرْطية، والمساومات التي اعتدنا رؤيتها عند الأفاريق. وكل هذا يسمى عند أوستن: الأدوار التفاعلية المؤسساتية.

٣. السياق اللفظي: هو الدلالة الناتجة عن الأدوات اللغوية، والمعنى المفهوم من التحام الوحدات اللغوية في سلسلة الكلام المتضمنة الفونيمات، والمورفيمات، والمقاطع، والكلمات، والمركبات، والتركيبات، مثل دلالات الشرط، والنفي، والحض، والاستفهام، والاعتراض، والتضييق. فضلًا على ما يستعين به الناقد من أدوات لغوية تُعِينه على تحليل السرد.

٤. السياق الاقتضائي: هو ما سكت عنه العمل اللغوي؛ لكن المتخاطبين يفهمونه ويترقبونه؛ لأنّ اتجاهاتهم الفكرية (أيديولوجياتهم ومعتقداتهم) توجّههم إلى فهم مدى مناسبة العمل اللغوي (السياق المتداخل الأفعال) للسياقين الظرفي، والموقفي، ومثال هذا أن الأمّ التي تخشى أن تقول للناس أن ابنها جميل، يُفْهَم منها أنها تخشى عليه الحسد، ومن المتوقع من المشتري إذا سأل عن سعر بضاعة معينة أن يطلب تخفيضًا. وهكذا تتأسس مشروعية بين المتخاطبين تجعلهم يرون هذا العمل اللغوي لائقًا أو غير لائق للظرف الذي قيل فيه.

إن مقاربة أرمينكو آلية لتفسير عملية الفهم عند المتلقي من خلال استعانته بالسياقات الأربعة، وهي مقاربة تداولية، وقد نشأت التداولية لتلتفت إلى المعنى الضمني لا المعنى الحرفي، "وهي رسالة يؤسسها المتكلم عبر مجموعة من المؤشرات يستقبلها المتلقي، في إطار نسق تفاعلي يحكمه ميثاق تواصلي يضمن مد الجسور بين المرسل والمتلقي". (بولان، ٢٠١٨، ص٧-٨)

**تحليل حكاية الخيل الإنسية وفق مقاربة أرمينكو:**

نظرًا إلى أن المسكوت عنه لا ينفك من أن يكون متواريًا وراء كل سياق من السياقات الثلاثة (الظرفي، التداولي، اللفظي) رأينا عدم جدوى أن ندرسه مُستقلًّا، ولأجل هذا سيكون السياق الاقتضائي (المسكوت عنه) مُضمَّنًا في تناولنا لكل نوع من أنواع السياقات الثلاثة.

**أولاً: السياق الظرفي:** قسمنا هذا السياق إلى الإطارات الثلاثة: الأماكن، والأزمنة، والكائنات، محاولين ربط العلامات بمرجعياتها الخارجية (موضوعاتها في الواقع) مع مراعاة السياق الكلي للحكاية؛ لأن أي سياق ليس أمرًا مُعْطًى دَفْعةً واحدة، بل يتشكل قولًا إثر قول (روبول؛ موشلار، ٢٠٠٣، ص٧٧)

**١. الإطار الحيوي:**

يشمل كل ما ورد في الحكاية من كائنات حية مثل: الأشخاص، والحيوانات والنباتات، وذِكْرَ أوصافها المحسوسة (أحجامها، وألوانها، وأشكالها، وما ترتديه)، وتوضيحَ قيمة هذه الأوصاف بالنسبة لأحداث الحكاية وشخصياتها. ويشمل كذلك الزوايا الجسدية لوصف الشخصيات (الحجم، وهيئة الرأس، والعمر، وحركة الأعضاء)، والعلاقة بين الكاتب والراوي، والشخصية.

وتمثل الشخصية مع الحدث عمود الحكاية الفقري، وفي جنس الحكاية حَدَّدَ فلاديمير بروب في دراسته للحكاية الشعبية الروسية دوائر عمل سبعًا لا تخرج عنها مختلف شخصيات الخرافة، واستفاد غريماس من تقسيم بروب فحدَّد أقطابه الفاعلية الستة، وتحدث كذلك هامون عن تأثير الشخصية، ونبه على أن الشخصية ليست محصورة في شكل إنساني أو مفهوم محدد، فقد تُصْبِحُ أواني المطبخ شخصيات في حكاية ما. (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٢٧٠- ٢٧١)

فأما شخصيات حكاية الخيل الإنسية فهم الزوج، وزوجة الأب، والابن، والجارات، والشيخ، وبنات الشيخ الثلاث، والعرب، والعم (أخو الشيخ)، وأبناء العم الثلاثة، وشخص آخر، وزوجة الشخص الآخر، والمعلم (المعالِج الشعبي). ولم تظهر في الحكاية أوصاف تدل على أحجامهم، أو ألوانهم، أو أشكالهم، أو ما يلبسون، لكن وُصِفَ البطل (رمادوه) بأنه صار شابًّا، وتمكن من شراء خيل إنسية، ثم هرب وأخفى هيئته وجماله ولونه الحقيقي حينما عاش في مزرعة الشيخ في البلدة التي هرب إليها، وذلك برماد دهن به جسمه، فَعُرِفَ لأجل ذلك بلقب رمادوه.

ونلحظ أن الحكاية الشعبية "تسلط الأضواء على الأبطال وحدهم، ولا ترينا الآخرين في بيئتهم إلا بمقدار خدمة هؤلاء للأحداث... لأن الأبطال هم نماذج بشرية وليسوا شخصيات بعينها... فهم نماذج أكثر من كونهم أبطالا لهم ملامح معينة ومكونات خاصة لشخصيتهم" (سرحان، ١٩٨٨، ص٤٦)، فنجد في كثير من الحكايات لا يُذكَر اسم البطل، بل يُشار إليه بالولد كما في حكايتنا، أو ابن العجوز، أو بإشارات أخرى تتعلق بسمة واضحة في جسده كما في البطل رمادوه. وتركز الحكاية الشعبية على البطل تركيزا كبيرا نتيجة للصعوبات التي تواجهه في حياته، فالإنسان عادة لا تكون عنده دوافع خاصة لأن يكون بطلا، على عكس الإنسان الذي يعاني نقصا معينا، أو مشاكل ومصاعب في حياته، وهذا ما حصل لرمادوه، فقد ركّزت عليه الحكاية لمعاناته من زوجة أبيه الشريرة.

ومن بابٍ أولى ألا تُذْكَر في الحكايات أسماء الشخصيات الثانوية، بل تكتفي بوظائفها الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية، مثل: السلطان، والشيخ، والعجوز، والولد، والأب، وزوجة الأب، والزوج، والزوجة، والحطَّاب؛ لأن الغاية منها أن تكون نماذج، أيْ قوالب وظيفية تتكرر

في الحياة، ومن الراجح أنها ليست من صنع الراوي، وإلا اعتنى بأسمائها وملامحها، بل هي قوالب مستعارة تتكرر في أكثر الحكايات لتُدلِّل على حضورها في كل زمان ومكان.

وأما النباتات ومتعلّقاتها في حكاية الخيل الإنسية فذُكِر منها الخوص الجاف (سعف النخيل)، والرمان، والخبز، والرماد. فأمّا الخوص اليابس القابل للكسر فوظّفته زوجة الأب توظيفًا خرافيًّا حين دَسَّتْهُ تحت فراشها ليُصْدِر صوتا أشبه بفرقعة العظام، إمعانًا في اصطناع آلامها الخَطِرة، حتى يَرِقَّ لحالها قلبُ زوجها، وأضافت الزوجة إلى الخوص الخبز اليابس المصنوع من البُرّ المزروع في عُمان، وذلك لكي يضيف نغمة أخرى في التكسُّر، فتَتَعَدَّدَ معها ألوان الأوجاع المُبرِحة التي تَقُضّ مضجع الزوجة كُلّما تقلّبت في الفراش.

و أما الرماد فاختاره البطل، وخلطه بالماء ليدهن به جسمه فيتنكر، والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ: ما الداعي إلى أن يفعل رمادوه بنفسه ذلك، وقد أمن شر زوجة أبيه بِبُعْدِه عنها؟ ولهذا السؤال جوابان مُحْتَمَلان، أولهما أن أباه لابد أن يَطْلُبَه ولو ابتعد؛ لافتقار زوجته إلى كبد الخيل الإنسية إن أراد لها الشفاء، وثانيهما أن رمادوه خشي أن يتعرض لمساءلة الشيخ عن أصله إذا رآه على صورته الجميلة، فما مِن شاب بَهِيّ يقبل أن يعمل في حظيرة حيوان!.

واختار شيخ القبيلة الرمان لترميها كل بنت من بناته –من وراء حجاب– إلى ابن عمها الذي ترغب أن يكون زوجًا لها، وكانت المفاجأة أن الابنة الأصغر رمت الرمانة نحو رمادوه بدلًا من أن ترميها جهة أحد أبناء عمها، في اللحظة نفسها التي كان فيها رمادوه يقدّم القهوة لسيده والد البنات. إن الرُّمّان في عمان في الزمن الماضي لا يُزْرَع إلا في القرى الكائنة فوق الجبال العالية مثل قُرَى الجبل الأخضر، فذكر الرُّمّان إحالة غير صريحة إلى المكان الذي هرب إليه الشاب. ورمي كل بنت للرمان لاختيار الزوج رغم أنه من أقاربها يدُل على مسكوت عنه هو الحياء الذي اعتادت عليه المرأة العربية البِكْر، الذي يمنعها من التصريح بحُبِّها أو موافقتها على الزواج، "ويكثر في الحكايات والأساطير استخدام الفاكهة للتعرف على الأشخاص، فمثلًا في ملحمة (الأديسا) لهوميروس تعرفت زوجة الأب أوديسيوس (أوليس) عليه بواسطة التفاحات حين عاد متنكرًا، كما تعرفت اليمامة على أخيها الهجرس بالتفاحات في سيرة الزير سالم" (عبدالحكيم، ١٩٨٢، ص١٢٣–١٢٤).

أما الحيوانات الواردة في الحكاية فهي الخيول، والبوش (الإبل)، والحمير عمومًا، والخيل الإنسية خصوصًا، وقد نُسِبت إلى الإنس كما هو واضح لأنها شاركت الإنس ما ميّزه الله به عن الحيوان وهو العقل، فهذه الفرس قادرة على فهم ما يدور حولها، وتقديم النصيحة لصاحبها رمادوه، وهذا من الأمور العجائبية التي تُعرَف بها الحكايات الشعبية، يقول الراوي: "والولد راح اشترى خيل،

واسم هذي الخيل الإنسية، وهذي الخيل تعرف هيش راح ايكون ويصير حق هذا الرَّيَّال والولد" (الدرمكي؛ وآخرون، مشروع جمع التاريخ المروي، ص١٢٣). وقد عُرِفَ عن الخيل وفاؤهنّ لأصحابهن، وعدم تردُّدهن في اختراق صفوف العدو حتى لو واجهْنَ الرماح والسهام، وسرعتهن في العَدْو، واختيارها في حكاية رمادوه من الحنكة؛ لأن ما يتعرض له من زوجة أبيه وهو ولد يُحْوِجُهُ إلى صاحب وَفِيٍّ قادر أن ينقذه بسرعة إن قرّر الهرب، ومن جهة أخرى قابَلَ رمادوه فرسه بالوفاء نفسِه، فقد رفض أن تُذْبَحَ تلبية لطلب زوجة أبيه، مُضحّيًا بوطنه وبيته في سبيلها، وثمة ذكاء في اختيارها فرسًا أنثى بدلًا من حصان ذَكَر، وذلك لأنها تقوم مقام الأم التي فقدها الابن، ومما يُؤْسَفُ له أن الحكاية لم تُعْطِ الخيل حقَّها في الأحداث؛ إذ لم تُذْكَر إلا أول الحكاية على أنها تَعْلَمُ ما سيكون، وآخر الحكاية على أنها كانت تخبر البطل بكل شيء، ولا تُكلِّمُ سِوَاه.

وذُكِرَت في حكاية الخيل الإنسية صيغةُ الجمع: الخيول والبوش والحمير، في مَعْرِض الحديث عما يمتلكه شيخ القبيلة في الحظيرة، وكانت عناية رمادوه بها مصدرَ رزقه، وترمز إلى مرحلة بناء الذات، وتطوير القدرات، والاستغناء بالمهنة عن سؤال الناس.

يشمل هذا الإطار كذلك العلاقة بين الكاتب والراوي والشخصية، فالكاتب كتب الحكاية كما سمعها من الراوي بلهجتها، ولم يُضف إليها أي إضافة أو تعليقات، وأما الراوي فقد تسلسل في رواية الأحداث، فلم يُقدِّم حدثًا على حدث إلا قليلًا، لكنه مع ذلك استطاع إثارة فضول القارئ بتصاعد الأحداث، وسخونة الصراع بين الزوجة والابن، ومستقبل الابن مع شيخ القبيلة وابنته، وهو في كل ذلك أمين في نقل الحكاية كما سمعها من الآباء والأجداد، ولم يتدخل كما يفعل عادةً رواةُ الحكايات حين يُعلِّقون على سلوك بعض الشخصيات، وغَلَبَ صوتُ الراوي في الحَكْي على أصوات الشخصيات، فكان التبئير صفريًّا (بغلبة السارد العليم) إلا في المواضع القليلة التي نطقت فيها الشخصيات نحو "وتعجبوا وهمه يدوروا الخيل هين فلانة وهين فلانة، قالوا: فلانة مريضة، تعجب الولد وقال: غريبة الصبح ما فيها شيء" (الدرمكي؛ وآخرون، مشروع جمع التاريخ المروي، ص١٢٣)

**٢- الإطار المادي:**

يُقْصَد بالمكان "ما تقع فيه الأنشطة الميكانيكية أو الكهرومغناطيسية أو الجاذبية، سواء كان مادة أو أثيرًا نسبيًا" (الكندي، ٢٠١٨، ص٦٣). والمكانُ المحدَّدُ في السرد هو فضاء له أبعاد تتنزل فيه أحداث معينة، وقد يكون مغلقًا مثل البيت، أو مفتوحًا مثل القرية، ويُحِيل إلى انتماءات مرجعية كأن يكون حضريًّا أو بَدْويًّا، (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٤١٨). وتحمل كلمة (المكان) معاني "الحيّز، والحجم، والمساحة، والخلاء" (بول. ١٩٩٦، ص٩) وتتصف الأماكن بالمحدودية

"إذ إن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدود كالبيت، والغرفة، والقبر، والسجن، والسرداب، وما إليها، المحصورة أو الشاسعة، المركزية، أو الجوفية، أو الهوائية، وهي ضروب من المقابلات ينتشر فيها متخيل كل من المؤلف والقارئ" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٣٠٦)، والأماكن المغلقة تنقلنا إلى عوالم كثيرة بما تحويه من أثاث، ورسومات، ومجسمات، وأدوات، وهي أماكن مؤطرة بحدود جغرافية وهندسية، وتملأ نفسية الإنسان بالأفكار والذكريات المختلفة. في حين تَسُود في الأماكن المفتوحة الحركة والتنقل، و"تكون شديدة الانتماء إلى مجموعة كبيرة من الناس، والعكس في انتماء الناس إليها، وتتضمن الأماكن المفتوحة الطرق، والأسواق، والحدائق، والمدن، والضواحي، والبساتين، والصحراء، وساحات الحروب، وغيرها" (فهد، ٢٠١١، ص١٩٠)

وفي حكاية الخيل الإنسية نجد من الأماكن المفتوحة: المزرعة، وبلد الشاب، وبلد الشيخ، ومكان الرماد. فأما المزرعة فهي مزرعة شيخ البلد التي استقر فيها رمادوه، وكان له فيها عريشة (بيت من جذوع النخل وسعفه) يأوي إليها، وفيها أيضًا عريش حظيرة البوش والحمير والخيول التي يملكها شيخ البلد، وفي المزرعة أيضًا بيت الشيخ، وقد عمل في المزرعة بعد ذلك الرجل الذي جاء من وطن البطل وتعرَّفه، وأرسل معه المال إلى والده الفقير ورسالة التعارف، وبعدها قَدِم والد البطل إلى بلدة الشيخ، وعمل في المزرعة نفسِها، ورأى البطل والده وتعرف عليه، ومنعه من الخدمة في المزرعة، واتضحت الحقيقة. فكانت المزرعة هي المسرح الذي دارت فيها أهم الأحداث، بدءا بعمل البطل في الحظيرة، وانتهاء بزواجه من ابنة الشيخ، وانكشاف الحقيقة، وهي الفضاء الذي نَمَت فيه شخصية البطل، ولايزال كثير من الناس في الأرياف إلى يومنا يعيشون في مزارع، ويعملون بها، وفيها يجتمع شمل الأسرة، ويُسْتقبَل الضيفان.

وأما مكان الرماد فمفتوح، وعادة ما يقوم أهل البلد بحرق كمية من الأخشاب، وجذوع النخيل، والأشجار وأغصانها في أماكن مفتوحة، فتتحول إلى فحم يستخدمونه في أعمال مختلفة، واستغل البطل هذا المكان مصدرًا للمادة التي يغير بها لونه، ومكانًا للتنكّر، يقول الراوي: "راح الولد وشاف هناك مكان غبار، أو رماد حيت ما يغَبْروا، ودهن عمره بذاك الرماد، وغدى أسود ما ينشاف منه شي غير عيونه، وسألوه هيش اسمك؟ قال اسمي رمادوه" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤)

وفي بلد الوالد ترعرع الولد رمادوه، وأصابه ظلم زوجة والده، وكاد فيها أن يخسر خيله الإنسية، فهي تُمثِّل منشأ هُوِّيَّتِه، ومصدر انتمائه، وذكرى طفولته، في حين تُمثِّل بلد الشيخ مكان الأمان، والعدل، والرزق، والاستقرار النفسي والاجتماعي. والبلد يمثل هوية الإنسان، وانتمائه، وذكرياته، وطموحاته. وقد هجر البطل بلاده رغما عنه، يقول الراوي: "جا الولد، سار يداور بالخيل حادر وساند، ثلاث

مرات، وآخر شي عق الرسالة فحضن أبوه واختفى، ما حد عرفه شرّق وا غرّب" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤)، وهنا لفظ من خصوصية البيئة العمانية، وهو "حادر وساند"، ويقصد به: شمالًا وجنوبًا، وكأن الشمال ارتبط بالانحدار والسُّفْل متأثرًا بمفهوم اليد الشمال في الثقافة الإسلامية، في حين ارتباط الجنوب بسند الجبل والعُلُوّ؛ لأن من يستقبل الشمس تكون يدُه اليمنى جهة الجنوب، ويدُه اليسار جهة الشمال. ومن الجذرين نفسيهما جاء في الحكاية عن الابن لمّا هرب: "ومَحّد عرفه: شَرّق وا غَرّب، وا حَدّر وا سَنّد" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤).

وأما الأماكن المغلقة في الحكاية فدار الحاكم، وبيت الأب، وغرفة رمادوه، وغرفة البنت. ويُقصَد بدار الحاكم: بيت شيخ القبيلة، أضِيفت إلى وظيفة الشيخ لأن نظام الحكم في البلد قَبَلِيّ قائم على الاحتكام إلى الأعراف في بيت الشيخ، بالإضافة إلى أنها الدار التي أعطت رمادوه الأمان، وصنعت مَجْدَه الذي ارتبط بالزواج من ابنة الشيخ، يقول الراوي: "وسكن عند الشيخ، والمهم الشيخ سواله غرفة جمب غرفته، وغرفة بنته قريبة مناك" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤).

في حين كان بيت الأب علامة الإساءة والأسى في طفولة رمادوه، وورد من أجزاء البيت: الحَوِي، وهو الفِنَاء، وفيه نادى الأب جارات زوجته، طالبًا أن يساعدنه في كشف جُرْم زوجته، بعد أن وصلته رسالة ابنه يخبره فيها بمكيدة الزوجة، وسبب هروبه من البلد، فأخرجت الجارات كل الخوص اليابس والخبز من فراش الزوجة، ووضعنه في الحوي؛ ليكون شاهدا على مكيدتها وخبثها. فالحوي مكان كُشِفَت فيه مكيدة الزوجة وافتضح أمرها، يقول الراوي: "سار نهم اثنين من حريم الحارة، قالهن تعالن البيت، قالن: هيش تبا وهيش الكاين؟ قالهن: أنتن تعالن وبس، يوم جن الحريم قالهن: انتن ثَوَّرَنْ فلانة... ويْسُوقَنْ ذاك الخير، ويترسن الحوي، والحرمة ما فيها شي". (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤)

وشمل بيت الأب منامة زوجته، وهي سرير من سعف مشدودٍ بعضُه ببعض بالحبال، يرتفع قليلًا عن الأرض فوق مصطبة، وعلى السعف الفراش، ومثّلت المنامة ملاذ الزوجة لتتمرض وتصطنع الأوجاع، "وتمت الحرمة فوق المنامة كلّما تجلَّبِت صوب، تكسر الخبز، والرَّيِّل يحسّب عظامتها اتكسر" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣) وانطلت الحيلة على الزوج، وهذا دليل على سذاجته، وشدة ثقته بزوجه، ويدلنا كذلك على ضعف الحبك الحقيقي للحكاية الشعبية، واعتمادها على الخرافة (الأعاجيب والأساطير).

أما غرفة رمادوه فهي العريشة التي بناها له شيخ البلد، فكان يأوي فيها، واختارها الشيخ في مزرعته ليكون قريبا من مكان عمله، وصارت فيما بعد سكنا له ولزوجته ابنة الشيخ. وقد نتساءل كيف يرضى شيخ القبيلة بأن تسكن ابنته في عريشة يسيرة بعد زواجها من رمادوه؟ ونُرجِّح أنه

عقاب لها؛ لاختيارها الزواج من رمادوه خادم الحظيرة بدلًا من ابن عمٍّ لها، لكن البنت الصغرى كانت واثقة من اختيارها الزوج الأنسب؛ لأن غرفتها القريبة من عريشة رمادوه مكّنتها من اكتشاف سرّه، ومعرفة أنه شاب جميل المنظر. ومن العجائبي أن البنت الصغرى في ليلة زفافها ودخولها عريشة رمادوه تحولت العريشة إلى قصر فيه البوش والخيول، فهل الخيل الإنسية وهبت الزوجين القصر بعد أن سخرت الفتيات من اختيار البنت الصغرى لرمادوه؟

وثمة حوض ماء كان رمادوه يسبح فيه حينما وقعت عينا الابنة الصغرى عليه، ورأت لونه الحقيقي وجماله، فهذا المكان غيّر منزلة رمادوه، ورفع نصيبه إلى السعادة بالزواج منها، ويمكن اعتبار حدث الاستحمام في الحوض حَلْقةَ معاكسةِ الاضطراب وتوجيهِ الحكاية نحو حَلْقة الإصلاح (النهاية السعيدة). وأما عريشة البوش فهي حظيرة شيخ القبيلة، وفيها عمل رمادوه، ومنها كسب قوته.

وذُكِر في الحكاية أشياء محسوسة مثل الخطوط والفلوس وكبدة الخيل الإنسية، فقد ذكرت الحكاية أن التليفونات لم تكن موجودة، فكان الناس يتراسلون بالخطوط، والخطُّ رسالة يبعثها الكاتب في غربته على يد مسافر إلى المكان الذي ينبغي أن تصل إليه الرسالة، واستُعمِل الخط وسيلة اتصال في الحكاية مرتين: حين أرسل الزوج بخط إلى زوجته يخبرها بيوم وصوله إلى البلد، فقامت تعد العدة، وتدبر المكيدة للخلاص من ابن الزوج رمادوه؛ لِئَلّا يخبر والده بما كانت تعمله من أعمال مشينة في غيابه، فوصول الخط للزوجة كان إنذارا لها بقدوم الزوج، وافتضاح أمرها على لسان ولده، وأما الخط الثاني فأرسله رمادوه في نهاية الحكاية، وكان سببًا للقائهما، ولَمّ شمل الأسرة من جديد، والعفو عمّا سلف.

وأمّا كبدة الخيل الإنسية فجاء في سياق طلب الشفاء للزوجة: "راح الرَّيِّل مع المعلم، وقال له: حرمتي مريضة، وحالتها كذا وكذا، قال له: إذا تباها تصح لازم تاكل كبدة الخيل الإنسية" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣)

وأمّا الفلوس فهي المال الذي بعث به رمادوه إلى والده الفقير المعدم؛ ليكون وسيلة ترفع عنه ضنك العيش، ودليلا قاطعا لوالده بأنه حي يُرزَق، وهذا يدل على شهامة البطل وبره بوالده: "حصّل الأبو رسالة مكتوب فيها: لأنك يا أبوي لا تستغرب من الفلوس، هذي من عند ولدك اللي طالع من صلب ظهرك، وثار الريال يصيح" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٦)

**٣- الإطار الزماني:**

تتمثل أنماط الزمن السردي في السرد اللاحق، والسرد السابق، والسرد المتزامن. فأما السرد المتزامن فلم يرد في حكايتنا، ويُقْصَد به أن تتحدث شخصية عن حدث يحصل في نفس وقت

حديثها لشخصية أخرى غائبة عنها. وأما السرد اللاحق (ويسمّى الارتداد أيضًا) فتأخير الحدث عن موضعه من سلسلة الأحداث التي كان ينبغي أن يكون بينها في مشهد مَعيَّن من مشاهد العمل (الرواية أو القصة القصيرة أو الحكاية أو نحوها من أجناس السرد)، وترحيلُه إلى موضع آخر في الرواية بحيث يُحْدِثِ ذِكْرُه المتأخر استرجاعًا للمشهد السابق الذي كان ينبغي أن يكون فيه، ومثاله في حكايتنا ذكر زواج والد رمادوه من أمه بعد الحديث عن زوجته الثانية: "في الزمان حرمة وريال عايشين على حوف وعلى عراء، وقال: فلانة هيش رأيك أسافر أدور شغل؟ وهو من قبل كان متزوج وعنده ولد...." (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣)، وهو ارتداد معقول بتقديم الأهم (وهو الزوجة الثانية) على المهم (الزوجة الأولى)؛ لأن محور الصراع بين هذه الزوجة الثانية والبطل، فليس ثمة أهمية للتفصيل في الزوجة الأولى الغائب دورها عن مسرح الأحداث.

وأما السرد السابق فهو "مخالفة لِسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدثٍ لم يحن وقته بعد" (زيتوني، ٢٠٠٢، ص١٥)، ومثاله في حكايتنا تبشير شيخ القبيلة أخاه بأن يُحْظِر له بناته ليسمع رأيهن في أبناء عمهن: "أني اليوم جاي أريد القربة منك، أريد أخطب بناتك حق ولادي. قال له: زين، أني باكر بحظرهن وبتسمع جوابهن" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥) وهو تقديم متوقع لأنه ضمن حوار فيه ردّ مباشر على طلبٍ.

وثمة زمان تاريخي للسرد، وهو أن "يكون زمن الحكاية إما مطلقا كما في قصص الأساطير والخرافات والحكايات الشعبية فيكون عسيرًا تحديده، وإما أن يكون محددًا دقيقًا كما في الروايات التاريخية" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٢٣٠-٢٣١) وكل العناصر التي تضمنتها حكايتنا لا تجزم بزمان محدد، سوى الزمان الذي يسبق عصر النهضة في عُمان (قبل ١٩٧٠)، وهو زمن مفتوح اتسم بشظف العيش، وارتحال الرجال لطلب الرزق، واستعمال الدواب في التنقل وحمل المتاع، والاستعانة بالأشخاص والرسائل في نقل الأخبار، مع وجود فئة قليلة متعلمة. ونرى أن هذا الزمان (ما قبل عصر النهضة) هو الذي غلب على الحكايات العُمانية؛ لأنها جُمِعَت متأخرة من كبار السن الذين المخضرمين الذين شهدوا عصر النهضة وما قبله، فلم تكن ذاكرتُهم تتسع في الغالب إلا لسرد الزمان الذي عاصروه واعتبروه قديمًا غريبًا على جيل اليوم.

**ثانيًا: السياق التداولي:**

ندرس في هذا السياق الزوايا السلوكية لوصف الشخصيات من حيث (القدرة العقلية، والملامح النفسية، والرغبات، والتعامل مع الآخرين)، ونستخلص الأعراف والتقاليد والقيم السائدة في زمن الشخصيات.

في بداية الحكاية يُشاور الزوج زوجته في أن يسافر لطلب الرزق، وهذا يدل على شخصية الزوج الودود غير المتسلط، ونستنتج تعلُّقه بها من سؤاله عنها فور وصوله البيت بعد عودته من السفر، فقد سأل عنها قبل كل شيء. ثم إن سفره لطلب الرزق يدل على شظف العيش الذي كان يعاني منه أهل عُمان في ذلك الزمان الذي ليس ببعيد (في سبيعينات القرن العشرين وقبلها).

ويدُلّ تعاون الجارات مع الزوجة في إمدادها بالخبز اليابس على عادة المجتمعات المسلمة عمومًا، والعربية خصوصًا، في توقير الجار، ومعونته، والوقوف معه في السراء والضراء. ومن عاداته أيضًا احترام كلمة الكبار، وتقديمها على كلمة الصغار، فالأب صدّق زوجته حين قالت له إن ولده لم ينفعها بشيء في مرضها، وبادر فورًا إلى اتهام ابنه بالعقوق، وحين حاول الولد الدفاع عن نفسه وبيان أن عمته (زوجة أبيه) لم تكن مريضة قبل مجيء أبيه– أخرسه الأب فورًا.

و"المعلم" لفظ يحمل دلالة عُرْفية هي توقير صاحب العلم، ففي ذلك الزمان شُغِلَت الناسُ ببطونها، والبحث عن لقمة العيش لسدّ جوعها وجوع عيالها، فلم يكترث أكثر الناس لِمَحْوِ أمّيتهم؛ لأنهم لم يكونوا يرون العِلْمَ مصدرًا مُهِمًّا للرزق، فإذا ما رأوا رجُلًا منهم صرف وقته لطلب العلم استعظموا شأنه ووصفوه بالمعلم، كناية عن كونه مرجع أهل القرية في الفتوى والتقوى، ولمّا كان الطب الشعبي من العلوم سُمِّي الطبيب الشعبي أيضًا مُعلِّمًا، وربما اختلط العلم بالشعوذة لجهل الناس بالتفرقة بينهما، وهذا ما نُرجِّحه في شخصية المعلم الذي أرسلت إليه الزوجة مَن يقنعه بأن علاجها لا يحصل إلا بأكلها كبد الخيل، ولا يمكن لمعلم أن يقبل التواطؤ مع الزوجة قبل أن يفحص عِلّتها إلا إذا كان من هؤلاء الدّجّالين، ونرجّح أن في الحكاية مسكوتًا عنه هو نلقّي المعلم رشوة مُرْسَلة من الزوجة، لأنه ما كان ليكذب لو لم تكن له مصلحة مادية.

ومن الأعراف في المجتمع القَبَليّ العربي رفض الزواج من الرقيق، ولأجل هذا كانت صويحبات ابنة شيخ القبيلة كلّما رأيْن رمادوه يَلْمِزْنَهُ "يقولَنْ: صُوخوا هذا، مِن بِتْسَهَّك يأخذ هَذِيّه" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥) أي: مَن هذه الفتاة التي تَنْزِلُ عن مستواها الاجتماعي فتقبل الزواج بهذا الرجل؟! وقد صرّح العم بهذا العرف لمّا رأى البنت الصغيرة تختار رمادوه فقال مستنكرًا: "وكيف تأخذ خادم؟! ما يصير!" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥)

ومن العادات أن تزور العروس بيت والدها بعد سبعة أيام من عُرْسها "وعاد ترا أوّل الزّوَارة مِن سبع" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥)، ويُعد الرقم (٧) رمزًا ثقافيا ودينيًا عند الشعوب المختلفة "فالرقم ٧ هو عدد أيام الأسبوع، ويرمز إلى كل يوم من أيام حياتنا، وهو أيضا عدد السماوات، يقول الله تعالى {اللهُ الَّذِيْ خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الأَرْضِ مِثْلَهُنَّ} (الطلاق:١٢)،

وهناك عجائب الدنيا السبع المعروفة، ويرمز كذلك إلى مراحل التطور: الجسم المادي، والشعور، والذكاء، والحدث، والعقل، والإرادة، والخلود" (مهنا، ١٩٩٧، ص٤٩)

"وتلفت الحكاية انتباه الأطفال إلى ما قد يعانيه الأهل من فقر، وإلى ضرورة استعدادهم للاعتماد على أنفسهم في تأمين ما يلزمهم من طعام، وشراب، بل ومساعدة والديهم المحتاجين أيضا، كما تؤكد لحمة العائلة وضرورة تعاونها" (بتلهايم، ١٩٨٥، ص٢٠٩) فمن الأعراف العربية والواجبات الشرعية أن يَعُول الابنُ أباه مادام في شظف من العيش، وقد رأينا في الحكاية رمادوه يمنع أباه من تناول المحراث للعمل في المزرعة، ولم يكن الأب قد تعرَف ابنه بعدُ في حين عرفه ابنه؛ لأن الابن كبر وتغيرت ملامحه في حين بقيت ملامح الأب على عهدها.

إن عبارة "لَبّيك سيدي لبيك" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٦) التي نُسِبت في آخر الحكاية إلى الخيل الإنسية وهي تقولها لصاحبها رمادوه تثير تناصًّا مع أسطورة علي بابا والعفريت الذي اعتاد أن يقول له كلّما خرج من المصباح "شُبَّيك لُبَّيبك"

**ثالثًا: السياق اللغوي:**

نستكشف السياق اللغوي عبر الألفاظ المعجمية، والبُنى الصرفية، والأدوات والمظاهر النحوية، فلفظة (خْمَيرات) التي ذُكِرَت في سياق ما تصنعه الزوجة ضد الابن في غياب أبيه مأخوذة من الخَمِيرة، والخَمِيرة تُدَسّ في العجين لتسريع نضجه وتحوُّله إلى خبز في الفرن، فكأن ما تصنعه دسائس لتعجيل تضجُّر الابن وهروبه.

والعربية تستعمل الكنايات المبهمة النائبة عن الأعلام والأزمنة والأمكنة نحو (فلان، أيّانَ، كذا، كم، كأيِّن)، وفي حكاية الخيل الإنسية وجدنا لفظة "اليوم الفلاني" الذي حَدَّده الزوج للعودة إلى وطنه، وأخفاه الراوي لعدم عناية المتلقي به. وكذلك ورد "المكان الفلاني" تعبيرًا عن محل الشغل الذي سيختاره شيخ القبيلة لرمادوه.

وذكرت الحكاية جارات الزوجة بقولها "اليارات"، وهو يُحِيلُنا إلى استنتاج أن الحكاية تعود إلى المحافظات العمانية التي تقلب الجيم ياء، مثل محافظة شمال الباطنة، ومحافظة الشرقية، ومحافظة الوسطى. وهي المحافظات نفسها التي تقلب القاف جيمًا كما ورد في الحكاية "ما لجِيت حَدْ مَعِيَهْ" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣) أي: ما لَقِيْتُ.

والعرب تقول "بعدئذٍ" مستعملة (إذٍ) عِوَضًا عن الجملة المحذوفة بعد الظرف (بَعْدَ)، وقد تحوّلت (إذ) في لهجة معظم سُكّان عمان إلى مورفيم مكوَّن من الياء والنون (بعدين)، واستَعْمَلَتِ الحكايةُ هذا المورفيم في "وبعدين حطت الفراش" أي: وبعد أن فرشت على المنامة طبقتين من الخبز اليابس والخوص الخبز اليابس وضعت الفراش.

وفي نص الحكاية "والولد راح اشترى خيل" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣)، وفيه مظهر لغوي هو تحويل الخيل إلى مفرد، وهو في الأصل اسم جمع ليس له مفرد من لفظه، شأنه شأن النساء والأبابيل، ولعل هذا التحويل ناتج عن توهُّم أن الخيل اسم جنس جمعي مثل التَّمْر والنَّبْق الذي يَصْدُقُ على القليل والكثير، لأن الخَيْل على وَزْنِهما، لكن لا يقال في مفرد الخيل: خَيْلة، كما يقال في التَمْر والنَّبْق: تمرة ونبقة. ومما يدل على أن الخيل أصبحت مفردًا في لهجة الحكاية أن جَمْعها (الخيول) ورد في سياق الحديث عن أنواع الماشية "البوش والخيول والحمير" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤) التي يملكها شيخ القبيلة. ومن اسم الجمع: الرَّبْع، وقد جُمِعَ في الحكاية عند الحديث عن صويحبات ابنة شيخ القبيلة "يتمشّن هي ورَبايِعْها" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤)

وورد "الأبو" في الحكاية، بإثبات الواو على لغة التمام رغم عدم إضافته، ونرى أن بقاء علامة إعراب الأسماء الستة (الأبو، الأخو، الحمو) ناتج عن إشباع حركة الحرف الأخير ليصير الاسم ثلاثة أحرف فيسهل نطقه أكثر من بقائه بحرفين فقط. ومن الإشباع في الحكاية أيضًا مَدّ الكسرة الدالة على ضمير المخاطبة الفاعلة: "عرفتي".

وفي العربية يقولون: أيْشٍ هذا؟ أي: أيُّ شيءٍ هذا، وهو من باب إدغام الكلم بعضِه ببعض، نحو (وَيْلُمِّه) أي: ويلٌ لأمِّه، ونجد في الحكاية الهمزة في (أيش) قد قُلِبَت هاء: "هيش"، حين سأل الزوج زوجتها عمّا أصابها، وذلك لأن مخرج الهاء قريب من مخرج الهمزة، ويُسمّى قلبُ الهمزة هاء: هَنْهَنة، كما قالوا في (أراق): هَرَاقَ. وجاء في الحكاية أيضًا "مَحّد"، وأصلها: ما أحد. ونلحظ في الحكاية إسقاط اللهجة للهمزة المتطرفة حين يسبقها سكون أو مد، مثل همزة شيء: (شي)، وهمزة جاء: (جا)، وهذا مشهور في القديم عند مراعاة فواصل السجع، وإيقاع الشِّعْرِ. والهمزة من حروف الإعلال لأنها تتعاور هي والألف والياء والواو، فقد جاء في الحكاية تسهيلها في مثل "الكاين".

من البنى الصرفية اللافتة في الحكاية قول الراوي عن الابن: "وصار يداور بالخيل" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤)، وأصلها: يَدُور، أي يَطُوف، لكنّ اللهجة تستعمل "يدور" حين يكون نصف قُطْر الدائرة قصيرًا، و"يداور" حين يكون نصف القطر طويلًا، فالحكاية اختارت "يداور" للتعبير عن ابتعاد الابن عن البيت في طَوَفانه حوله، تمهيدًا للهروب.

وكذلك بِنْية "رمادوه" فهي من بِنَى التصغير في اللهجة العمانية الدالة على التدليل تارة، والتحقير تارة أخرى، كما يقال في مقامِ تحقيرِ مَن لا شأن له: "شَوَانوه"، وفي مقام تدليل الطفل: "حَمَادوه".

وثمة ظاهر صرفية أخرى قديمة هي زيادة الألف والنون قبل ياء النسب عند نسبة المرء إلى سمة جسدية مثل (اللِّحْياني، الرَّقْباني)، أو نسبته إلى بواطن الأمور وظواهرها (الرُّوحاني، المِنْظراني)، أو نسبته إلى جهة (فوقاني، تحتاني)، أو نسبته إلى صفة كلامية (كَلْماني: كثير الكلام، بَلْتعاني: فصيح اللسان)، أو نسبته للدلالة على الانتماء أو التفرد (الربّاني، الصنعاني)، أو نسبته إلى بعض المهن (الفاكِهاني، الصيدلاني). ونجد مثل هذا في الحكاية في وصف البنت الوسطى من بنات الشيخ وابن عمها الأوسط: "والوسطانية وَرّت الرمّانة فوق ولد العم الوسطاني" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥)

وصار مورفيم المفرد في اسم الإشارة (ذي) مَدْمُوجًا مع مورفيم الجمع (أولئك) في قول الراوي "ذيلاك العرب" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٤). ومن جهة أخرى حَلّ مورفيم الباء محل السين في الدلالة على الاستقبال نحو قول شيخ القبيلة لأخيه لمّا جاء يخطب بنات الشيخ لأبنائه الثلاثة: "أنا باكر بحظرهن وبتسمع جوابهن" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥)

ونلحظ في لهجة الحكاية الجمع بين ضميرين يعودان على المتكلم هما (أنا) والياء، وذلك في قول الابن للمساكين الذين ضَيّفوه في بلد شيخ القبيلة: "أنِي جاي أدوّر على شغل" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥)

ومن اللطائف اللغوية في حكاية الخيل الإنسية نسبة اسم الصوت "هاه هاه" إلى الزمان وجعل الزمان ناطقًا مُعبِّرًا عن مُضيِّه نحو المستقبل وتعاقُبِ أيامه: "تَمّ الزمان هاه هاه هاه" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥).

وثمة ظاهرة المشترك اللفظي homophones الذي ليس بين ألفاظه المشتركة رابط معنوي، كما قالوا عن Bank بأنه مشترك لفظي لأنه يعني الضِّفّة والمصرف، وليس بينهما علاقة معنوية. ومثل هذا في الحكاية كلمة (أب) فقد وردت بمعنى الوالد، وجاءت بمعنى حرف النفي (ليس) كما في قول بنتي الشيخ لأختهن الصغرى بعد أن اكتشفن جمال رمادوه: "كيف عرفتي إنه أب رمادوه؟" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥) أي: كيف عرفتِ إنه ليس رمادوه؟

ولمّا كان المتحسِّس (الباحث عن مفقود) يستعمل حواسّه سَمّته العرب متحسِّسًا، وعلى الشاكلة نفسها نجد اللهجة قد اشتقت من اللمس معنى البحث عن مفقود كما ورد في الحكاية على لسان أهل البنت الصغرى: "قوموا لمسوها، يمكن رمادوه ودّاها مكان" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٥)

وثَمّة جانب آخر للسياق اللفظي هو الأدوات اللغوية التي يستعين بها الناقد لاكتشاف الملامح السردية للنص، وتُحقِّق له القدرة على تصنيفه وتحليله وفق المصطلحات والمفاهيم السردية، ومن هذا القبيل المعاييرُ اللغوية التي تساعد في ضبط وجهة النظر، ونسبتها إلى ذات مُبئِّرة، وهذه

المعايير حسب وجهة نظر راباتال هي الانفصال التلفظي، والمُدْرِك المُبَئِر، والمُدْرَك المُبَأّر، ومظاهر المُدرَكات. وعَرَّفَ وجهة النظر بأنها "الطريقة التي ينظر بها أحد الفاعلين إلى موضوع ما بكل المعاني التي تتضمن الفعل ينظر، وأما الفاعل فيعبر عن وجهة نظره تجاه الموضوع بطريق مباشرة بالتصريح، أو غير مباشرة بالتلميح. واهتم راباتال بما سماه (عملية التبئير) وهي التركيز على الموضوعات المرئية في السرد وفق الراوي والشخصية" (شارودو؛ وآخر، ٢٠١٤، ص٤٢٥-٤٢٦)

ويظهر الانفصال التلفظي في حكاية الخيل الإنسية عند انتقال الصوت من طرف إلى طرف آخر، مثل انتقال الصوت من الراوي إلى شخصية أخرى، فقد بدأت الحكاية بوجهة نظر الراوي الذي يسرد الحكاية "في الزمان حرمة وريال عايشين على حوف وعلى عراء" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣)، ثم حدث انفصال تلفظي حين انتقلت وجهة النظر إلى والد رمادوه بقوله: "فلانة هيش رأيك أسافر أدور شغل؟" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣)، ثم عادت وجهة النظر الى الراوي مرة أخرى، ثم إلى الزوجة، وهكذا تنتقل وجهة النظر أو الرؤية من مُبَئِر إلى مُبَئِرٍ آخر، وفي هذا الانتقال نكتشف نمط تفكير الشخصية حين تُعبِّر عن سلوكها، ووجهة نظرها حين تَصِفُ الآخرين، ونلاحظ أن المساحة الكبرى للتبئير كانت للراوي؛ لأن نمط الحكاية يغلب عليه التبئير الصفري (السارد العليم).

وأمّا المُدْرِك المبئِّر "فيُتَعَرَف إليه داخل النص السردي بالإجابة عن السؤال: من يرى؟ من يدرِك؟ أي من هو الراوي؟ من يتحدث؟ من يصف؟ ويكون المُبَئِّر عادة أحد اثنين: الراوي، أو شخصية من الشخصيات المشاركة، وإذا كان السرد بضمير المتكلم فبإمكان الراوي الذي يسرد أحداثا ماضية أن يقتصر على نقل الأحداث من وجهة نظره بوصفه شخصية... ويمكن للراوي أن يجمع بين دوري الراوي والمبئِّر، بل ويمكن أن يروي، وأن يكون مُبَئِّرا يعرض وجهة نظر مُبَئِّر ثان هو الشخصية... ويمكن أن يظهر مُبَئِّر ثالث هو الراوي العليم، حين ترد معلومات لا يمكن نسبتها إلى الشخصية المشاركة، ولا إلى الشخصية نفسها، وذلك في حالة السرد بضمير المتكلم في القص التذكري" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٣٦٩-٣٧٠) ويظهر المُدْرِك المُبَئِّر في المشاهد السابقة على التوالي (الراوي، والأب، والابن، والزوجة)، فهي الفواعل التركيبية والدلالية لأفعال الإدراك في تلك الأحداث. ويمكننا أن نستنتج من ظهور هذه الشخصيات في بداية الحكاية أنها كانت العامل الأساس في حدوث الاضطراب؛ إذ إن سفر الزوج قد أسفر عنه سوء أخلاق الزوجة وخبثها، وتآمرها على ابن الزوج للخلاص منه وخيله الإنسية.

وأمّا المدرَك المُبَأَّر فهو "مكون من مكونات العالم الممثَّل، سواء كان شخصية، أو مكانا، أو زمانا، أو حدثا"، (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٣٦٩) فهو من تقع عليه رؤية المُدْرِك المبئِّر سواء كان وصفًا، أو حدثا مُسْندًا إلى شخصية، ومثاله وصف الراوي لطبيعة حياة تلك الأسرة، وحالتها المادية، وأفرادها، والمدرَك في حالة الأب حواره مع زوجته في مسألة السفر بحثا عن الرزق. والمدرَك في حالة الزوجة طلبها من الجارات إمدادها بالخوص، والخبز اليابس لتدبير مكيدتها. والمدرَك في حالة رمادوه معرفته بمكيده زوجة الأب للتخلص من الخيل الإنسية.

وأما مظاهر المدرَكات فهي العناصر الخارجة عن نطاق المدرَك، لكنها تعرف به، أي ما لا تراه الشخصية لكنه متعلق بما تراه، ومثالها في حكايتنا ما ورد في وصف الخطة التي عملتها الزوجة: "وقبل لا يجي الريل قامت فرشت خبز فوق المنامة، وحطت فوق الخبز خوص، وفوق الخوص خبز، وفوق الخبز خوص، وبعدين حطت الفراش وجا الريل" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٣)، فعندما جاء الزوج لم يشاهد كل ما تحت الفراش من أعمال، وإنما شاهد الزوجة تعاني من المرض والآلام الشديدة. ولما تسلم الوالد من الرجل الرسالة من ولده (رمادوه)، فأعطى الفلوس للزوجة وخبأ الرسالة، فالزوجة فرحت بالمال ولم تدرك سر الرسالة، "ثار الريال يصيح جاته الحرمة علامك؟ كون فيك علامك؟ قال لها: لا تسألينى الحين بس إندوك هذي الفلوس" (الدرمكي؛ آخرون، ٢٠١٥، ج١ ص١٢٦)

ويتضمن هذا السياق كذلك دراسة أنماط التبئير في الحكاية، و"التبئير مبحث من مباحث الصيغة والصوت، ونعني به كيف يقدم الراوي الخبر السردي؟ أعلى لسانه أم على لسان الشخصيات؟ فكل مقولة أو وجهة نظر في النص تنطلق من بؤرة هي (الراوي أو الكاتب أو الشخصيات)، وينقسم التبئير إلى ثلاثة أقسام: التبئير الصفري، ويكون السارد أعلم من الشخصيات، فيذكر أحداثا وأوصافا لا تدركها الشخصيات، والتبئير الخارجي فيه يقول الراوي أقل مما تعلمه الشخصيات، فهي تجمع مقولات الشخصيات، ومقولات الراوي التي تدركها الشخصيات، والتبئير الداخلي فيه يكون الخبر السردي على لسان الشخصيات، فالراوي لا يقول إلا ما تعلمه الشخصية" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٦٥-٦٦، ٢٧٩)، وتمثل حكاية (الخيل الأنسية) نمط التبئير الصفري، ففي بداية الحكاية عندما بدأت زوجة الأب بتنفيذ خطتها، وعندما أتمت الأمر، نلحظ أن الزوج لم يكن يعلم بكل تلك الخبايا التي تحت الفراش، ولم يكن يعلم بتآمرها مع المعلم الذي سيخبره بأن شفاء الزوجة يكمن في أكلها كبد خيل إنسية، في حين كان الراوي عليمًا بكل تلك التفصيلات. وفي موقف البنت الصغرى، ورغبتها في الزواج من رمادوه، ورفضها لابن عمها، لم تكن بقية الشخصيات في الحكاية تدرك السبب في حين كان الراوي يعلم السبب. وحين

تَنَكَّر رمادوه، ودهن جسمه بالرماد لم تكن الشخصيات في البداية تعلم ذلك حتى اتضحت الحقيقة لها لاحقًا، في حين كان الراوي يعلم ذلك منذ البداية.

ويتضمن السياق اللفظي أيضًا أنماط المقطع السردي، وهو "وحدة سردية مركبة من مجموعة أحداث تخضع في تتابعها لتتطور مخصوص" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص١١)، وثمة أنماط مختلفة للمقطع السردي اقترحها فلاديمير بروب، ورولان بارت، وكلورد بريمون، وتزفيتان تودوروف. وقد فضّلنا أنموذج تودوروف لِدقّة أقسامه ووضوح الفارق بينها دون تداخل، فهو يرى أن الجمل القصصية يمكن تصنيفها إلى خمس حلقات متسلسلة، فإن وُجِدَت كل هذه الحلقات كان المقطع تامًّا، وإن فُقِدَ بعضُها كان ناقصًا، وهذه الحلقات هي: التوازن، والاضطراب، واختلال التوازن، والاضطراب المعاكس، والتوازن الفريد. فأمّا التوازن فهو حالة الاستقرار، أي كل الأحداث المقبولة في عُرْف الشخصيات، ولا تُمثِّل خروجًا عن أعراف المجتمع وعاداته، وأما الاضطراب فيعني "حلول عنصر جديد في مسار القصص يقطع التوازن الأولي كالاعتداء أو عدم الامتثال لقاعدة أو أمر، وبذلك يكون الاضطراب بداية لسيرورة التحول" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٢٩)، وأما الاضطراب المعاكس فهو "محاولة الإصلاح، وتتحقق من خلال السعي إلى حل المشكلة بواسطة الأفعال، ومداره على ما تستخدمه الشخصية من وسائل لمحاولة حل المشكل الذي تسبب في اختلال التوازن" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٢٧)، وأمّا التوازن الفريد فهو الإصلاح "الذي ينتهي به المقطع، ويتمثل في استتباب الأمور من جديد، فهو الوضع النهائي للمقطع سلبا أو إيجابا" (القاضي؛ وآخرون، ٢٠١٠، ص٢٧-٢٨).

وقد ورد المقطع السردي لحكاية الخيل الإنسية تامًّا على النحو الآتي:

١.التوازن: سفر الأب لطلب الرزق.

٢.الاضطراب: مكايد المرأة ضد ابن زوجها.

٣.الاختلال: اتهام الابن بالتقصير في حق عمته، وهروبه من البيت، وتنكُّره في هيئة رمادوه.

٤.معاكسة الاضطراب: زواج رمادوه من ابنة الشيخ، وتحسُّن حالته المعيشية، وإرساله مالًا ورسالة إلى أبيه.

٥.الإصلاح: لقاء الابن بأبيه، وعفوه عن عمته.

**الخاتمة:**

تُعدُّ هذه الدراسة في حدود اطلاعنا أول محاولة في الأدب العماني تتناول الحكاية الشعبية العمانية من منظور فرانسواز أرمينكو التداولي، مستثمرة مفهوم السياق الموسّع عندها بأبعاده المختلفة (الظرفي، واللفظي، والتداولي، والاقتضائي)، والكشف عن أنساقها الدلالية والتواصلية،

ومن ثمّ فإن الدراسة تعدُّ إضافة نوعية إلى حقل الدراسات العمانية والعربية بإدخال مقاربة تداولية حديثة لم يسبق توظيفها بحسب ما توفر لنا من دراسات في الحكاية الشعبية. وتوصلت هذه الدراسة إلى أن الحكاية الشعبية العُمانية لا تُفهم على نحو كامل إلا في ضوء سياقها التداولي والاجتماعي، إذ تبيّن أن السياقات المحيطة بالحكاية – سواء كانت ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية – تشكّل جزءًا جوهريًا من بنيتها الدلالية والوظيفية. وقد أثبت تطبيق نموذج فرانسواز أرمينكو فعاليته في تحليل هذا التفاعل بين النص والسياق، حيث كشف عن مدى انغراس الحكاية الشعبية في نسيج الحياة اليومية للمجتمع العُماني، وقدرتها على التعبير عن تطلعاته وهواجسه وأحكامه القيمية. كما أظهرت النتائج أن المتلقي ليس عنصراً سلبياً في عملية السرد، بل يشارك بفاعلية في تشكيل مضمون الحكاية، من خلال توقعاته واستجاباته وأسئلته، مما يجعل الحكاية حدثاً تواصلياً حيوياً لا مجرد نصٍ جامد.

ومن بين أهم ما كشفته الدراسة أيضاً أن الحكاية الشعبية تمثّل وسيلة فعالة لنقل الهوية الثقافية العُمانية، حيث تحتفظ بالعديد من الأنساق الرمزية المرتبطة بالسلطة، والعلاقات الاجتماعية، والقيم الأخلاقية، وتعكس تحولات المجتمع بطريقة ضمنية. وقد أظهر التحليل كذلك مرونة البنية السردية للحكاية الشفهية، إذ إنها قابلة لإعادة الإنتاج بحسب تغيّر الرواة والمتلقين والسياقات، من دون أن تفقد ملامحها البنيوية الأساسية.

بناءً على هذه النتائج، توصي الدراسة بضرورة توسيع نطاق الدراسات النقدية التي تتناول الحكاية الشعبية العُمانية، من خلال توظيف مقاربات تداولية وسيميائية حديثة تكشف عن الأبعاد العميقة للنص الشعبي. كما تُوصي بإنشاء مشروعات لتوثيق الحكايات الشفهية باستخدام الوسائط الرقمية الحديثة، بما يضمن حفظها ونقلها للأجيال القادمة ضمن إطارها السياقي والثقافي الأصيل. ومن التوصيات المهمة أيضاً تشجيع الباحثين على اعتماد مقاربات متعددة التخصصات تجمع بين الأدب الشعبي والأنثروبولوجيا واللسانيات التداولية لفهم الحكاية فهماً أكثر شمولاً. وأخيراً، توصي الدراسة بإدماج الحكايات الشعبية العُمانية في المناهج التعليمية، ليس فقط كمواد سردية تقليدية، وإنما بوصفها أدوات تعليمية تفاعلية تعزز قيم الهوية والانتماء وتنمي مهارات التلقي والتفكير النقدي لدى الطلاب.

وأخيرا نشير إلى بعض الدراسات المعنية بالحكاية الشعبية العربية والعالمية منها: التحليل النفسي للحكايات الشعبية لبرونو بتلهايم ١٩٨٥، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات الشعبية لعبد الحميد بو رايو ١٩٩٢، الاشتغال العاملي في الحكاية العمانية العجيبة، مقاربة سيميائية لخلود البوسعيدي ٢٠١٥، السياق في الحكاية الشعبية

العمانية وفق منظور فرانسواز أرمينكو، مقاربة تداولية ٢٠١٨، آليات تحليل الحكاية الشعبية لدى عبد الحميد بورايو حكاية الإخوة الثلاثة أنموذجا، لإبراهيم مزاري، ٢٠٢٢.

**المصادر والمراجع**

١-مشروع جمع التاريخ المروي للأدب الشعبي في جنوب الباطنة، م.(٢٠١٥). (ط١) عُمان، مسقط: وزارة التراث والثقافة.

٢-أرمينكو، ف.(١٩٨٦). *المقاربة التداولية*، ترجمة: سعيد علوش، (د.ط) المغرب، الرباط: مركز الإنماء الوطني.

٣-بتلهايم، ب.(١٩٨٥). *التحليل النفسي للحكايات*، ترجمة: طلال حرب، (د.ط) لبنان، بيروت: دار المروج.

٤-بول، س.(١٩٩٦). *المفهوم الحديث للمكان والزمان*، ترجمة: السيد عطا، (د.ط) مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥-بولان، إ.(٢٠١٨). *المقاربة التداولية للأدب*، تر: محمد تنفو؛ ليلى أحمياني، (ط١) مصر، القاهرة: رؤية لتوزيع والنشر.

٦-روبول، آن، موشلار، جاك، (٢٠٠٣)، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس؛ محمد الشيباني، (ط١) لبنان، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٧-زيتوني، ل.(٢٠٠٢). معجم *مصطلحات نقد الرّواية*، (ط١) لبنان، بيروت: دار النهار للنشر.

٨-سرحان، ن.(١٩٨٨). *الحكاية الشعبية الفلسطينية*، (ط٢) لبنان، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٩-شارودو، باتريك، منغينيو، دومينيك. (٢٠١٤)، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهري؛ حمادي صمود، (ط١) تونس، تونس: المركز الوطني للترجمة.

١٠-عبدالحكيم، ش.(١٩٨٢)، *الزير سالم أبو ليلى المهلهل*، (ط١)، لبنان، بيروت: دار ابن خلدون.

١١-فهد، ض.(٢٠٢١). *علي أحمد باكثير وأدبه النثري الرواية التاريخية أنموذجًا، دراسة فنية*، العراق، بغداد: الجامعة العراقية، رسالة ماجستير.

١٢-القاضي، م. (٢٠١٠). معجم السرديات، (ط١) تونس، تونس: دار محمد علي.

١٣-الكندي، خ.(٢٠١٨). *الوعي بالوجود في الحكايات المروية العمانية في ضوء نظرية السبر*، (ط١)، عُمان، مسقط: بيت الغشام.

١٤-مهنا، غ.(١٩٩٧). *أدب الحكاية الشعبية*، (ط١)، مصر، القاهرة: الشركة المصرية العالمية.

١٥-النبلاوي، ع.(٢٠١٥). *الحكايات الشعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية والثقافية، دراسة أنثروبولوجية*، عُمان، مسقط: جامعة السلطان قابوس، رسالة ماجستير.

16-AL-Bualy, A.(2005). *An Omani-folktale*, festival.si.edu/articles/2005/an-Omani-folktale.

17-Haney, J.(2014). *The Complete Folktales of A. N. Afanas'ev*, ([1]st ed), America, Mississippi: University press of Mississippi

**References**


1.Ministry of Heritage and Culture. (2015). *The Oral History Project of Folk Literature in South Al Batinah* (1st ed.). Muscat, Oman: Ministry of Heritage and Culture.

2.Ermenkou, F. (1986). *The Pragmatic Approach* (Said Alloush, Trans.). Rabat, Morocco: National Development Center.

3.Bettelheim, B. (1985). *The Psychoanalysis of Fairy Tales* (Talal Harb, Trans.). Beirut, Lebanon: Al-Murouj Publishing House.

4.Paul, S. (1996). *The Modern Concept of Space and Time* (Al-Sayyid Ata, Trans.). Cairo, Egypt: Egyptian General Book Organization.

5.Boulan, I. (2018). *The Pragmatic Approach to Literature* (Mohamed Tanfo & Laila Ahmiani, Trans.) (1st ed.). Cairo, Egypt: Ru'ya for Publishing and Distribution.

6.(2003). *Pragmatics Today: A New Science in Communication* (Saif al-Din Daghfous & Mohamed Al-Shaibani, Trans.) (1st ed.). Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.

7.Zaytouni, L. (2002). *Dictionary of Narrative Criticism Terms* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Nahar Publishing.

8.Sarhan, N. (1988). *The Palestinian Folktale* (2nd ed.). Beirut, Lebanon: Arab Institute for Studies and Publishing.

9.(2014). *Dictionary of Discourse Analysis* (Abdelkader Al-Mahri & Hammadi Sammoud, Trans.) (1st ed.). Tunis, Tunisia: National Center for Translation.

10.Abdel-Hakim, S. (1982). *Al-Zeer Salem Abu Layla Al-Muhalhil* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Ibn Khaldun Publishing.

11.Fahd, D. (2021). *Ali Ahmed Bakathir and His Prose Literature: The Historical Novel as a Model, A Technical Study* (Master's thesis). Baghdad, Iraq: Iraqi University.

12.(2010). *Dictionary of Narratology* (1st ed.). Tunis, Tunisia: Mohamed Ali Publishing House.

13.Al-Kindi, K. (2018). *Consciousness of Existence in Omani Oral Tales in Light of the Probe Theory* (1st ed.). Muscat, Oman: Bait Al-Ghasham.

14.Muhanna, G. (1997). *The Literature of Folktales* (1st ed.). Cairo, Egypt: Egyptian International Company.

15.Al-Niblawi, A. (2015). *Omani Folktales and Their Social and Cultural Significance: An Anthropological Study* (Master's thesis). Muscat, Oman: Sultan Qaboos University.

16.Al-Bualy, A. (2005). *An Omani Folktale*. Retrieved from: https://festival.si.edu/articles/2005/an-Omani-folktale