# مورفولوجيا الحكاية الخرافية
# في كتاب (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب)
# لعبد الكريم الجهيمان

**دكتور/ محمد بن سعيد الهاجري**
**أستاذ مساعد - كلية الجبيل الجامعية**
**المملكة العربية السعودية**

**ملخص:**

تهدف هذه الدراسة إلى تكوين فهمٍ بنيويٍ لحكايات خرافية أوردها الكاتب والأديب السعودي "عبد الكريم الجهيمان" في كتابه ذي الأجزاء الخمسة ، والمعنون بـ"أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب"، وذلك وفق منهجية مورفولوجية تستند إلى تحديدات "فلاديمير بروب" *(Vladimir Propp)* لمورفولوجيا الحكاية الخرافية، والموزعَة على وظائف مرتبة ومحددة حسب الدلالة التي تتهيأ بها، وقد مكنّنا هذا الطرح النظري والتطبيقي من تحديد وظائف مهيمنة في بنية الحكايات الخرافية، ونظرا لما أتاحته هذه الوظائف من دلالة إثر ربطها بمحتوى الحكايات، كان لزاما أن نتعدى المقاربة الشكلانية بإيراد فهم ممكن للدلالة الكامنة وراء محتوى الحكايات، فتوصلنا إلى إبراز بعض السمات القارة في الحكي الخرافي الجهيماني، ويمكن أن تكون سمات بارزة ودالة أيضا على خصوصية القصص الشعبي السعودي لأنهما ينهلان من نفس المنابع الجغرافية والاجتماعية والثقافية والتاريخية.

**الكلمات المفتاحية: خرافة، وظيفة، طقوس، راوي، صحراء.**

## Abstract:

This study aims to form a structural understanding of the miraculous tales reported by the Saudi writer "Abdul Karim Al-Juhaiman" in his five-volume book, entitled “Popular Myths from the Heart of the Arabian Peninsula”, according to a morphological methodology based on the determinations of “Vladimir Propp” of morphology The fairy tale, which is distributed into ordered and specific functions according to the significance that it is prepared for, and this subtraction theoretical and practical enabled us to identify dominant functions in the structure of fairy tales, and given the significance these functions provided after linking them to the content of tales, it was necessary to go beyond the formal approach by providing a possible understanding of the underlying significance. Behind the content of the tales, we managed to highlight some well-established featuresin the Juhaymani mythical tale, and they can be prominent features and also indicative of the specificity of the Saudi folk stories because they draw from the same geographical, social, cultural and historical sources.

**Keywords: myth, function, ritual, narrator, desert.**

**مقدمة:**

احتاج الإنسان في بدءِ وجوده المضيَّ في سُبلٍ متفرقة، لسدِّ حاجاته الفطرية، وعبر الرّحلات التي دأب عليها، والصعاب التي لقيها، والأهوال التي واجهها، ومعاشرته للكائنات من بني جلدته، ومن غير جنسه، تشكّلت في ذاته خبرات وإدراكات معرفية بسيطة، بدأ بواسطتها وعيه الفكري والثقافي في التكون، ولم يكن ذلك الوعي الناشئ قادرا على تفسير كل ما حوله تفسيرا منطقيا، وإنما كان تفسيرا بسيطا بساطة التجارِب اليومية التي خاضها ذلك الإنسان، بناءً على قدراته المحدودة في الفهم والاستيعاب آنذاك، فما تمكّن من إدراكه تجسّد في عقله على شكل خبرات، وما لم يستطع استيعابه جسّده في خيالات خرافية وأسطورية ، ثم اجتمعت الخبرات المنطقية مع التصورات غير المفسرة في ذوات عِدّة، لتشكّل مخيالا جماعيا، تبلور فيما بعد على شكل معتقدات وعادات وتقاليد مختلفة، ودأبت الجماعات على الحفاظ على هذا المخيال الشعبي بوسائل عديدة، لعل أهمها وسيلة الحكي؛ فالحكي إتاحة متواترة للزمن الأول، فهو يوفر استمرار وانتقال الخبرات الإنسانية والقصص –سواء كانت حقيقية أو خرافية – وتواترها جيلا بعد جيل. وقد تنوعت طرق الحكي وقوالبه وعناصره حتى ضمها الأدب في أجناس أدبية مختلفة، لعل من أبرزها الحكاية الخرافية التي تعد تمثيلا حقيقيا للمخيال الشعبي، لكن مع التطور المعرفي والطبيعي أضحت المضامين الخرافية اليوم لا تهم في ذاتها، بقدر ما تهم القيم الإنسانية والثقافية المختفية وراءها، هكذا بقيت الحكايات الخرافية حيّة تقتات من مغازيها في مرويات شفهية وكتابية لحكّائين ولكُتاب حرصوا على أن يكون نتاجهم الأدبي مفعما بالعجائبية، انطلاقا من قناعة أدبية تجعل من هذا الصنف أكثر تلقيا وتأثيرا، نقول ذلك ونحن نقترب من نموذج عربي رائدٍ في الأدب الشعبي، نهل كثيرا من الحكي الخرافي، ففي سياق إحيائه للتراث الشعبي السعودي استند "عبد الكريم الجهيمان" في كتابه (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب)[1] على محكيات خرافية، وقد تمازج أدبه مع الثقافة المحلية لينتج صورا دلالية، سنبرزها في هذه الدراسة، وذلك انطلاقا من الإشكالية الآتية: كيف عبَّرت أساطير الجهيمان مورفولوجياً عن هُويَّة أدبية شعبية خاصة وعامة؟

إنّ الالتفات إلى الدراسات السابقة التي كانت حول "أساطير الجهيمان" يكشف لنا أن البحوث التي تناولت كتاب (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب)، والمقاربات

[1] عبد الكريم الجهيمان: أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب(الرياض: دار أشبال العرب، ط١، ١٩٨٠).

النقدية التي اعتنت بهذا الكتاب التراثي القيّم ضئيلة جدا، وقد غلب عليها الطابع التاريخي والاهتمام بحياة المؤلف، نذكر على سبيل المثال:

- كتاب (سادن الأساطير والأمثال_ عبد الكريم الجهيمان_ قرن من العطاء) الذي يبدو كتابا سيريّا لحياة المؤلف، كما ضمّ الكتاب أيضا شهادات لمعاصري "الجهيمان" ودراسات وصفية محدودة لإنتاجه الأدبي والثقافي[1]،
- كتاب (عبد الكريم الجهيمان_ رحلة العمر والفكر)[2]،الذي يُعد مثل سابقه كتابا توثيقيا وإضاءة بانورامية شاملة لحياة "الجهيمان"، وفيه أشار الكاتب إلى الحكايات الواردة في كتاب (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب).
- كتاب (تداعي الواقع في الحكايات_ عبد الكريم الجهيمان نموذجاً)، وقد قدّم فيه مؤلفه دراسة تصنيفية للحكايات، وفق تحديدات تاريخية وثقافية واجتماعية[3].
- كتاب (رحلة أبي سهيل: قراءات في حياة وأدب عبد الكريم الجهيمان)[4]، وفيه إشارة للأساطير الواردة في الحكايات، في سياق حديث الكاتب عن مؤلفات "الجهيمان" الأدبية.

ما يلاحظ على هذه الكتب اهتمامها المحصور في السيرة الذاتية والأدبية لعبد الكريم الجهيمان، لذلك لم تكن مقاربات نقدية معمقة، وهو ما دفعنا إلى ملء هذا الفراغ بدراسة تُخالف كل ما سبق، فتُقدمُ تحليلا وتدليلا منهجيا لحكايات خرافية ضمّها كتاب"أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب"، وفق منهجية شكلانية مورفولوجية.

**١.الحدود النّوعية للحكاية الخرافية:**

إنّ تفادي الحديث عن جينالوجيا الحكاية الخرافية يبدو موافقا لشروط المنهج المطبَّق؛ إذ لن تبحث هذه الدراسة في أصول الحكاية الخرافية أو في مصادرها أو في ظروف نشأتها أو في تاريخ تطورها. وهذا ما حرص عليه "فلاديمير بروب" أيضا، إذ أصرّ منذ البداية بتصريح واضح وصريح عن ابتعاد منهجه المورفولوجي عن قضية التأريخ، لأن ذلك يتناقض مع خصوصية منهجه، يقول: "ونحن لسنا بعد بصدد الحديث عن الدراسة التاريخية للقصص، وإنما نكتفي بالحديث عن وصفها، فالحديث عن التكوين دون تخصيص أي انتباه لمشكل الوصف – حسبما جرت العادة – إنما هو حديثٌ لا غنى فيه، فقبل توضيح المشكل الخاص بأصل القصة يجب علينا أن نعرف ما

[1] ينظر: محمد عبد الرزاق القشمعي: سادن الأساطير والأمثال_ عبد الكريم الجهيمان_ قرن من العطاء (الرياض: مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠١).

[2] ينظر: محمد عبد الرزاق القشمعي: عبد الكريم الجهيمان_ رحلة العمر والفكر (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨).

[3] ينظر: عبد الله محمد العبد المحسن: تداعي الواقع في الحكايات_ عبد الكريم الجهيمان نموذجاً (الرياض، ٢٠٠٥).

[4] ينظر: ناصر بن محمد الحميدي: رحلة أبي سهيل- قراءات في حياة وأدب عبد الكريم الجهيمان (الرياض: دار الجسر، ط١، ١٩٩٢).

هي القصة"[1]، وطالما أنه ابتعد عن تاريخية القصة الخرافية، فإنه ركز في معرفتها على جانبين؛ جانب البنية والوظائف، وهو الجانب الأهم الذي غطى مساحة كبيرة من كتابه، وجانب آخر قبل ذلك تناول فيه بصورة مقتضبة قضية التصنيف، أي عَلاقة القصة العجيبة بغيرها من الأنواع الحكائية المجاورة[2]، لذلك قبل التطرق إلى منهجية "بروب" وتطبيقها على الحكايات الخرافية لابد أن نضبط أولاً الحدود النّوعية للحكاية الخرافية.

إنّ ثراء المخيال الشعبي في مضامينه وأشكاله وأغراضه ومقاصده ومعتقداته، منح الأدب الشعبي قوالب متنوعة لضمّ كل ذلك المخيال في أنواع أدبية شعبية عديدة، كالشعر، والحكاية، والمثل، والنكتة، واللغز...الخ، ويبدو واضحا أن هذه الأنواع متباينة من الناحية الشكلية؛ فالشعر غير الحكاية، والحكاية خلاف المثل، والمثل يختلف عن النكتة...، لكن بالنسبة للحكاية نجد أن التمييز بين أنواعها الخاصة معقد إلى حد ما، لاحتوائها على أنواع متشابكة ومتقاطعة في سمات معينة، ومختلفة في سمات أخرى، فهناك الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية، وحكايات البطولة، والحكايات الهزلية، وحكاية الأساطير...، وما دام موضوع الدراسة يتعلق بالحكاية الخرافية، فسنبرز الخصائص التي تميزها عن الحكاية الشعبية، لأن هذه الأخيرة تعدُّ أكثر الأنواع الحكائية اقترابا منها.

إنّ تداخل الحكاية الخرافية مع الأنواع الحكائية المجاورة يعود أساسا إلى قضية المضامين؛ فكل الأنواع يمكنها أن تنهل من العجيب والغريب؛ فمواجهة البطل لوحش، أو تحوله إلى كائن طائر، أو صراعه مع المردة والكائنات المهولة مثلا، يمكن أن نجد هذا المحتوى في كل الأنواع الحكائية الشعبية، مع اختلاف في درجة حضوره، لذلك فالاستناد إلى المضامين لا يعطينا تمييزا واضحا بين الحكاية الخرافية والأنواع الأخرى، يعني أنّ "الحكاية الشعبية والخرافية وأسطورة الآلهة وحكاية البطولة تتألف في عمومها من نفس الموضوعات، ومن ثم فإن الفرق بين الأنواع المختلفة للرواية الشعبية لا يتمثل في الموضوع ذاته"[3]، وإنما يرجع الفرق جوهريا إلى الأشكال البنيوية لكل نوع.

---

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو(دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦)، ص ٢٠.

[2] ينظر: نفسه، ص ٢٠- ٣٥.

[3] فريدريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية_ (نشأتها_ مناهج دراستها_ فنيتها)، ترجمة: نبيلة ابراهيم، مُراجعة: عز الدين اسماعيل(بيروت: دار القلم، ط١، ١٩٧٣)، ص ١٣٨.

هناك عدّة جوانب تتباين فيها الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية، فمن جانب توظيف الحقيقة والخيال، تعدُّ الحكاية الشعبية شكلا بسيطا مرتبطا بالواقع ومعبرا عن الحقيقة إلى أبعد حد، بينما الحكاية الخرافية شكل مُركَّب يبتعد تماما عن الحقيقة والواقع، إذ يتشكل عالمها من كائنات وأحداث غريبة عجيبة يكون البطل جزءا منها، ثم إنّ الحكاية الشعبية وهي تحاكي الواقع فإنّها "تنمو دائما وأبدا من نفس التصورات العقيدية، وهي بذلك لم تتعرض عبر مئات السنين إلا لصور ضئيلة من التغيير، فكثيرا ما نجد الحكايات الشعبية المتشابهة تعيش في أماكن مختلفة تماما وترتبط بشخوص مختلفة، وليس هذا من قبيل الصدفة، فإنّ ما تحكيه الحكايات الشعبية يمكن أن يُصادف كل شخص فيها"[1]، لذلك فالحكاية الشعبية تأخذ مأخذ الحقيقة وهي تستدل بشواهد تؤيد ما فيها من حقيقة، بينما الحكاية الخرافية لا تأخذ هذا المأخذ، وعالمها عالم مفعم بالخيال، لكن بالرغم من ذلك فهي تحاول أن تضفي على وقائعها الخرافية احتمالية الحدوث، ليس لتكون قريبة من الحقيقة أو الواقع، وإنما لتهيئ قبولا لدى القاص أو المتلقي، حيث تتجسد الأحداث في ذهنهما وكأنها تحدث أمامهما.

تختلف الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية في تشكيل الشخوص أيضا، فالحكاية الشعبية تصوّر الإنسان الوحيد، الذي يتّصل بالعالم الآخر وكثيرا ما يخضع له، أما الإنسان في الحكاية الخرافية فيتّصل بمحض اختياره بقوى العالم الآخر، وتكون هذه القوى مساعدة أو معادية للبطل، كما تكون لها وظيفة محددة دائما، وهي أن تقود البطل إلى الهدف المحدد، فالمواهب التي يتحصل عليها البطل من قوى مانحة هي التي تساعده في تحقيق أهدافه، حيث يبدو عاجزا عن ذلك دونها[2]، أما القوى التي يتّصل بها البطل في الحكاية الشعبية فغالبا ما تكون قوى معادية، لأن الحكاية الشعبية تهدف إلى تشكيل صورة مثالية عن البطل الذي يستطيع وحده تحقيق مراده، بقيمه وبما يتميز به عن الآخرين، لذلك فهل لا يحتاج غالبا إلى مانح، وكل ما يصادفه في طريقه يأخذ صورة الكائن المعادي، وحينما يحقق مراده يكون رمزا لتلك القيمة التي سعى بها منذ البداية.

لذلك كثيرا ما يكون بطل الحكاية الشعبية ومحورها شخصية مُعبّرة عن معنى من المعاني الشائعة في المجتمع، وتكون الشخصية في هذه الحالة شخصية حقيقية تاريخية تشتهر بين الناس بصفة من الصفات، فيستغل الحكّاؤون هذه الشهرة، ويجعلون

---

[1] نفسه، ص ١٣٩.

[2] ينظر: نفسه، ص ١٣٩.

من الشخصية محورا ينسجون حولها ما شاؤوا من الحكايات والنوادر والمفارقات التي تعبر عن روح المجتمع وحقيقة رغباته وميوله المكبوتة. من ذلك أن جعلوا من شخصية "جحا" عنوانا لعدد لا يُحصى من الحكايات والمفارقات التي تبرز معاني الغفلة أو الحكمة أو العبرة في الأمور الشائعة بين الناس، أما إذا كان موضوع الحكاية الشعبية خارج هذا النطاق مثل الحكايات التي تتناول بعض الشؤون العامة، أو بعض الطوائف التي لها طابع خاص في المجتمع، فإن البطل في هذه الحالة يكون شخصية نموذجية للصفة التي تمتاز بها الطائفة، مثل: الفلاح العبيط، والشيخ المتفرنج، والأفندي المتحذلق... إلى آخر تلك الصفات الشائعة والذائعة[1].

إن الحكاية الشعبية وهي تحرص على إظهار القيم الإنسانية الحسنة أو الرديئة في ذات البطل، وقدرته على إنجاز المهمة وَحدَه، تريد إظهار العمق النفسي والواقعي لشخوص الحكاية، أما الحكاية الخرافية فهي تميل إلى التسطيح في تشكيل الشخوص، وكأنّ أبطالها يعيشون بلا عالم واقعي داخلي وبلا عالم محيط بهم، فإذا حكت الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكي، فهي لا تفعل هذا لكي تنقل إلينا حالة نفسية، وإنما تتخذ ذلك وسيلة للاستمرار في السرد وإدراك الهدف، فما أن يفعل البطل هذا، حتى تظهر له الكائنات المساعدة، فتأخذ بيده لكي توصله إلى هدفه، والبطل لا يمتلك – نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحي– طاقة من الذكاء وإنما يمتلك الموهبة، ومن خواص هذه الموهبة أنها مؤقتة وليس دائمة، فهي تظهر في فترة من الفترات التي يمر بها البطل ثم تختفي بعد ذلك[2].

وفي سياق التشكيل السطحي للشخوص، يتميز أبطال الحكاية الخرافية بخاصية التسامي؛ فالحكاية الخرافية تسمو بشخوصها فتُفْقِدَها جوهرها الفردي، وتحولها إلى أشكال خفيفة الوزن والحركة. إنها تسمو بشخوصها فوق الواقع الداخلي والخارجي، وهي تفرغهم من عواطف الغضب والثورة والحقد والحسد، ومقدرة الحكاية الخرافية على التسامي أكسبها المقدرة على امتلاك الحقيقة والتعلق بها لا النفور منها، فشخوصها تتحرك في خفة من أجل الوصول إلى الهدف، وهي لا تقف في عالم ثقيل متعب، وإنما في عالم جميل مملوء بالسحر والأمل[3]، وكأنها تود أن تقول: هكذا ينبغي أن تعيش خفيفا متفائلا متحركا مغامرا، مؤمنا بالقوى السحرية في عالم الغموض الذي

---

[1] ينظر: محمد فهمي عبد اللطيف:الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي،(القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٧٩)، ص ٢٤، ٢٦.

[2] ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: دار النهضة للطباع والنشر، ط١، ١٩٨٦)، ص ٦٣.

[3] ينظر: نبيلة إبراهيم، سابق، ص ٦٤.

تعيشه، ذلك لأن الحكاية الخرافية تحوّل كل ما هو ثقيل في عالم الواقع، وكل ما هو غير مرئي إلى أشكال خفيفة مرئية، منسابة في دائرة الوجود عن طريق التلاعب الحر، والإجابة التي تقدمها الحكاية الخرافية عن أحوال الإنسان إجابة قاطعة، لا عن طريق الشرح والتفسير، مثلما نجده في الحكاية الشعبية، وإنما عن طريق وسائل سحرية، وذلك مما يُظهر نمط التسطيح الغالب عليها، وهي لا تهدف من وراء ذلك إلى أن تدفع الإنسان إلى الاعتراف بالواقع الداخلي أو الخارجي، وإنما تود لو أن الإنسان لم يشغل نفسه بكل هذا، وعاش خفيفا في الأجواء السحرية، تلك الأجواء التي رآها الإنسان القديم لازمة لحياته[1].

إنّ البطل في الحكاية الخرافية تنقصه تجربة البعد بينه وبين العالم المجهول وعالم الخوارق الذي يلجه، فهو يختلط بالغيلان والجن والنساء الساحرات والمردة، كما لو كانت مثله، فيقبل بهدوء وثقة وشعور اطمئنان أن تقوم الكائنات الخرافية بمساعدته، أو أنه يُحاربها، أو لا يُعطيها أهمية، وهو بذلك لا يُقابل شخوص العالم الخرافي مقابلة المتعجب، وإنما يقابلها مقابلة المساوم في سبيل الوصول إلى مآربه، يعني أنه لا يمتلك الإحساس النفسي الذي يدفعه إلى إبداء العجب من كل ما هو غريب وعجيب، أما البطل في الحكاية الشعبية فهو إنسان واقعي يعيش حياة واقعية، ولا ينقصه في نفس الوقت الإحساس بكل ما هو مجهول، ولكنه إذا قام بمغامرة في عالم مجهول، فإنما تدفعه المعرفة وحدها لخوض هذه المغامرات، وما يلبث أن يرتد إلى عالمه الواقعي مدركا أنه إنما ينتمي إلى عالمه المعلوم، وإن شعر بأن كل ما هو مجهول له سيطرة كبيرة عليه، أي إنّ عالم الحكاية الخرافية ذو بعد واحد، في حين أن عالم الحكاية الشعبية فهو ذو بعدين[2].

إنّ هاتين الصورتين المختلفين للبطل، تعود أساسا لبنية المعتقد لدى الإنسان؛ فقديما كان الإنسان يقبل كل شيء على أنه ممكن الحدوث، بل ويكون متيقنا من إمكانية حدوث العجيب والغريب، وذلك بسبب محدودية تفكيره، أما بعد أن امتلك تفكيرا منطقيا وعلميا وتفسيرا حقيقيا، فقد اختلف المعتقد لديه، في هذا السياق يُفرّق "محمد فهمي عبد اللطيف" بين الحكاية الخرافية والتي سمّاها (الحدوتة)، والحكاية الشعبية قائلا: "إن الحيوانات في الحدوتة حيوانات عاقلة، لها إدراك وتفكير؛ فهي في الواقع تؤدي دورها على أنه حقيقة؛ لأن الحدوتة نشأت في مرحلة الطفولة الإنسانية، وكان الناس يعتقدون

[1] ينظر: نفسه، ص ٦٥.

[2] ينظر: نفسه ،ص ٦٢ــ ٦٣.

أن الحيوانات والطيور والحشرات، بل الأشجار والأحجار مخلوقات حيّة لديها القدرة على العمل والنطق، ولها إرادة فيما تفعل، أما الحكاية الشعبية فهي مجرد رموز وشخوص يختفي وراءها الإنسان الذي يتكلم ويُدبر ويفعل"[1].

وبالنسبة للعرض فإنّ الحكاية الخرافية ذات طريقة تجريدية، وهي إلى ذلك تسمو بالموضوع والصور إلى درجة المثالية، أما الحكاية الشعبية فحسية، تصوّر العوالم الأخرى في دقة وتفصيل، كملابس الأقزام مثلا، ومظهرهم وأعمارهم وأجناسهم ويمتزج كل هذا بوصفها للطبيعة، وتحاول الحكاية الشعبية أن تعرض خصائصها وطبيعتها، حينما تتناول مخلوقات العالم الآخر فتتحدث عن ماضيهم وعاداتهم اليومية، ولا تعرف الحكاية الخرافية هذا الوصف، فهي تحكي عن العفاريت والمردة والجن ولكنها لا تصفهم، وتدل عناية الحكاية الشعبية بالتفاصيل وبالوصف الدقيق على طابعها الجاد، بينما الحكاية الخرافية تتحرك بين ما هو جاد وما هو هزلي؛ إذ غالبا ما تتلازم فيها الأشياء المفزعة الغريبة والصور والأفكار التي تفيض بالرقّة ودقّة الإحساس، فهذه وتلك أشياء ضرورية فيها على السواء، لكن تراوح الحكاية الخرافية بين الجدية والهزلية لا يعني مطلقا انتفاء طابع الجدية والغرض التعليمي منها[2]؛ فالمغزى المتخفي وراء العرض غالبا ما يحمل طابعا إرشاديا وأخلاقيا وإنسانيا.

ومن سمات التجريد، نجد الأسلوب الانعزالي الذي يطال كل عناصر الحكاية الخرافية؛ فالبطل منعزل عن الزمان والمكان، ومنعزل عن الأهل والأقارب، بل إن الأحداث الجزئية تبدو منعزلة عن بعضها البعض، فزوجة الأب القاسية تطرح أمام ابنة زوجها المسكينة أكواما من الحبوب المختلطة وتكلّفها بفرز هذه الحبوب بعضها عن بعض، ثم تأتي الطيور الخيّرة لتساعد الابنة في أداء مهمتها القاسية، فيُنجَز العمل في ميعاده، ولا تسطيع زوجة الأب أن تفسر ذلك، بل إنها لا تحاول أن تفسره فتعيد الحدث نفسه، وكأنه منعزل عما قبله، فتطرح أمامها أكواما أخرى لتفرزها[3]، ويطال هذا الانعزال الزمن والمكان أيضا، فالزمن في الحكاية الخرافية غير محدَد،فلا نجد فيه صفات الزمن المعتاد، حيث لا تمنحنا الحكاية تحديدا للفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث، على خلاف الحكاية الشعبية التي نجد فيها هذه العناصر محددة ومفسَّرة ومتطابقة مع أحداث الحكاية ومتعلقة بالواقع والحقيقة.

---

[1] محمد فهمي عبد اللطيف، سابق، ص ٢٣-٢٤.

[2] ينظر: فريدريش فون دير لاين، سابق، ص ١٤٤.

[3] ينظر :نبيلة إبراهيم، سابق، ص ٦٤.

إنّ ارتباط الحكاية الشعبية بالواقع وتركيزها على تفاصيل العرض للتمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، يدل على أنها "تعبير موضوعي، أما الحكاية الخرافية فتعبير ذاتي، وتقابل الحكاية الشعبية في الأنواع الأدبية الراقية القصة، أما الحكاية الخرافية فتُقابلها الرواية"[1]، وارتباط الحكاية الخرافية بذاتية القاص يدل على أن لهذا الأخير الحرية الكاملة في اختلاق العوالم الحكائية، وفق القيم التي يريد ترسيخها، وهي قيم أخلاقية غالبا وليس مطلقا، لأن "هناك شخوصا في الحكاية الخرافية، لا تجعلنا نشعر بأنها تسعى إلى الخير، أو بأن هناك ظلما قد وقع عليها، فالأميرة التي نامت مائة عام، ومثلها الأمير الذي جاء ليوقظها ويتزوج بها، لا تقدم أعمالا خيِّرة يكافآن عليها، كما أنهما لم يظلما في الحياة، حتى يرفع مبدأ العدالة عنهما الظلم، فكيف يمكننا أن نفسر ذلك؟ إنّ هذا يفسره شيء آخر هو ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب وسحري، كما يفسره أن الحكاية الخرافية لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلي"[2].

إنّ الطابع الذاتي لهذا النوع يرتبط حسب ما نقلته "نبيلة إبراهيم" عن "الأخوين جرم" بالأدب الفني، بخلاف الحكاية الشعبية التي ترتبط بالأدب الشعبي، وتُورد "نبيلة إبراهيم" في هذا السياق مساجلة بين "يعقوب جريم" و"أخيم فون أرنيم" في شأن القيمة الفنية للأدبين، حيث يدافع الثاني عن الطابع الذاتي للحكاية الخرافية في سياق دفاعه عن الأدب الفني، فيرى أنّ قيمة الحكاية الخرافية لا تتعلق بتسلية الأطفال فقط، وإنما تكمن في خلق المقدرة على الخلق في نفوس الكبار، وهي إن لم تكن وسيلة لإثارة المقدرة على الخلق، فقدت قيمتها وسحرها. وإنّ قيمة القديم تتمثل في أنه يبعث على خلق الجديد، ولهذا فإن الأدباء عليهم أن يبدؤوا من حيث انتهى القديم[3]، ونجد هذا التصور في الحكايات الخرافية التي أوردها "عبد الكريم الجهيمان، فـ "سبحونة القطية" مثلا تشبه في محتواها الرئيس حكاية "ساندريلا" العالمية، لكن الجهيمان أضفى عليها طابعا تخييليا ذاتيا، إذ تصرّف في الحكاية حسب ما كان يريد نقله.

**٢.مورفولوجيا الحكاية الخرافية:**

تتأسس مورفولوجيا الحكاية الخرافية عند "فلاديمير بروب" على أفكار شكلانية بحتة، إذ تتجه كل عنايته النقدية نحو الاهتمام ببنية الشكل، من منطلق أن ما يميّز

[1] نبيلة إبراهيم سابق، ص ١٤٤.
[2] نفسه ، ص ٦١.
[3] ينظر:نفسه، ص ٦٠.

الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات الأخرى هو بنيته اللغوية، وأنّ الاهتمام بهذه البنية سيُمكّن من إقامة علم الأدب أو الأدبية، فلكي يكون الأدب علما قائما بذاته، لابد أن تكون صفة العلم منبثقة من المادة اللغوية والشكلية للأدب، حتى يتخلص هذا الأخير من تبعيته للعلوم الأخرى الغريبة عن طبيعته، وينفرد بمنهجيته العلمية، هكذا كان الحلم البنيوي بعد أن حفّزته الجهود النقدية للمدرسة الشكلانية، ولم يكن ذلك ممكنا إلا عبر دراسة الأدب في حد ذاته بمعزل عن الظروف المحيطة به، لذلك تم النظر إلى الأعمال الأدبية نظرة بنيوية تُشكّلها مجموعة عناصر، وكل عنصر له علاقة وطيدة بعنصر آخر حتى تتهيأ صورة البنية، بوصفها "أبنية كُلِّية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتراكيبها بهذا النمط الذي تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة"[1].

إنّ هذا التصور البنيوي هو أساس فهم الأدب وأنواعه،ونلفي في مفهوم المورفولوجيا صورة واضحة عن هذا التصور البنيوي، وإن كان المفهوم مستوردا من علم النبات، بوصفه دراسة الأشكال، أي دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع، فإن "بروب" صاغه في ميدان الأدب، من أجل وضع مورفولوجيا خاصة بالقصة الخرافية، حيث يتم دراسة أشكال الحكي وشكلنة العناصر التي تكونه، وربطها ببعضها البعض وفق آليات واضحة، ومن ثم وضع القوانين التي تحكم البنية، وبنفس الدِقّة التي تضاهي مورفولوجيا التشكيلات العضوية[2].

وما دام قِوام المنهجية التي يتّبعها "بروب" يكمن في الاهتمام بالأجزاء التي تُشكِّل البنية، فإنه "يقوم أولا بعزل الأجزاء المكونة للقصص العجيب، ثم مقارنة القصص حسب أجزائها المكونِة، لتكون نتيجة العمل هي دراسة في الشكل *(une morphologie)*، أي وصفا للقصص تبعا لأجزائها المكونة وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض إضافة إلى علاقتها بالكل"[3]، وتُعد (الشخصيات) أهم العناصر التي يوليها بروب عناية نقدية، فهي التي تُحرك الأحداث وتنقل الحكي من نسق إلى نسق، وتقوم بوظائف عديدة، وتظهر بأشكال مختلفة، وقد اكتشف أن في الشخصيات "قيما ثابتة وأخرى متغيرة. وما يتغير هو أسماء الشخصيات (وصفاتها في الوقت

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٢)، ص ٩١.

[2] ينظر :فلاديمير بروب،سابق،ص ١٥.

[3] نفسه ،ص ٣٦.

نفسه). وما لا يتغير هو أفعالها *(actions)* أو وظائفها *(Fonctions)*. ويمكن أن نستخلص من ذلك أنه غالبا ما تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة. وهذا ما يسمح لنا بدراسة القصص انطلاقا من وظائف الشخصيات"[1].

ويعني ذلك أن شخصيات القصص مهما تغيّرت فإنها تقوم غالبا بنفس الأعمال، وأما الأداة التي يتم بها إنجاز وظيفة ما، فهي التي يمكن أن تتغير. إنها إذا قيمة متغيرة، ولكن الوظيفة بحد ذاتها قيمة ثابتة. ومعرفة ما تقوم به الشخصيات هو السؤال الوحيد المهم في دراسة القصة. فأما من يقوم بالشيء وكيف يقوم به، فإنها أسئلة لا تُطرح إلا بشكل ثانوي، وما دام الفعل هو الأهم فإنّ كل وظيفة ستأخذ تسمية معبرة عن الفعل الذي تمثله كـ(الحظر) *(Interdiction)* والاستجواب *(Interrogation)* والهرب *(Fuite)*...الخ، وبالإضافة إلى ثبات هذه الوظائف، فهي محدودة العدد في القصة الخرافية، وهي بالتتالي نفسه على الأغلب، مع أن غياب بعضها لا يغير أبدا من انتظام الوظائف الأخرى، وقبل أن يحدد بروب وظائف الشخصيات حسب الترتيب الذي تمليه القصص يشير إلى أن كل وظيفة ستحمل وصفا موجزا للفعل الذي تمثله، وتعريفا موجزا قدر المستطاع، وعلامة اصطلاحية تُسند إليها[2]، لكن سنكتفي بذكر اسم الوظيفة، وإيراد تعريف موجز لها من أجل الاختصار، ومن أجل تكوين رؤية منهجية للحكايات الخرافية التي سنحللها.

تأتي الوظائف على النحو التالي مرتبة:

- **الابتعاد:** الابتعاد عن المنزل إلى العمل/ إلى الغابة/ في رحلة/ إلى التجارة/ فردا أو جماعة/ وفاة فرد من العائلة شكل معزز للابتعاد/ عن رغبة أو اضطرار...الخ.
- **الحظر (المنع):** عليك ألّا تدخل إلى الغرفة/ لا تخرج/ لا تذهب/ لا تقل شيئا/ ابق ....الخ.
- **التجاوز:** تعرض الحظر إلى التجاوز/ كسر قيود المنع/ التمرد/ ظهور المعتدي...الخ.
- **الاستخبار**: السؤال من أين جاء؟/ أين ذهب؟/ أين هو؟/ أسئلة المعتدي والضحية...الخ.
- **الإخبار:** المعتدي يتلقى معلومات عن ضحيته/ الترصد....الخ.

---

[1] فلاديمير بروب،سابق، ص ٣٧.

[2] ينظر: نفسه، ص ٣٧-٤٢.

وتشكل هذه الوظائف تمهيدا للمسار الخرافي الذي يتشكل في الحكاية الخرافية.

- **الخديعة:** باستعمال أدوات سحرية/ مأكولات مسمومة/ الاستحواذ: مثل أن يتحول الشاب إلى عنزة أو التنين إلى شاب وسيم، أو الساحرة إلى عجوز طيّبة...الخ.
- **التواطؤ:** الضحية تخضع للمعتدي رغما عنها، لأنها لا تمتلك قدرة على مواجهة الوحش/ تنام الضحية أو تُجرح....الخ.
- **الإساءة:** يقوم المعتدي بإلحاق الأذى بضحيته، وهي من أهم الوظائف، لأن كل ما سبق يقوم عليها، فالابتعاد والحظر والتجاوز والإخبار والخديعة كلها تهيئ لهذه الوظيفة، وتظهر على شكل: قتل/ اختطاف/ سرقة/ اعتداء سحري/ سلب أشياء....الخ.
- **الحاجة:** أحد الأفراد يرغب في شيء ما/ الحاجة إلى خطيب أو إلى خطيبة/ أو إلى أداة سحرية/ أو إلى شيء لا يُستغنى عنه كالماء/ أو إلى حصان/ أو إلى شيء غريب كطائر النار....الخ.
- **الوساطة**: تفشي خبر الإساءة أو الحاجة/ البطل يبحث عن مساعدة والسعي نحو الرد/ يُسمح للبطل بالذهاب أو يتم إرساله، وهذه الوظيفة هي لحظة التحول في الأحداث/ نداء النجدة من الملك مع الوعد أو الوعيد أو معا/ خروج البطل خروجا ذاتيا مُعلَنا أو مخفيا...الخ، وتُعضَد لحظة الانتقال والتحول بوسائل إضافية مع الإساءة، مثل أن يُطرد البطل، أو يأخذ الوالدان أبناءهم إلى الغابة ويتركوهم هناك، والبطل الذي يخرج برغبة ذاتية هو: البطل الباحث، أما الذي يخرج مطرودا فهو البطل الضحية.
- **الفعل المعاكس:** البطل الباحث يوافق على التحرك ويقرره، أما الأبطال الذين تعرضوا للإساءة أو الخيانة أو السحر، فإنهم لا يتمتعون بإرادة التحرك، لذلك يغيب هذا العنصر عندهم.
- **الرحيل:** يغادر البطل داره، ويختلف رحيل البطل الباحث عن البطل الضحية، فالأول نحو غاية وهدف، أما الثاني فلا غاية ولا هدف له، طريق مجهول ومغامرات...الخ.
- **المانح (المساعد):** الذي يلتقيه البطل بعد رحيله، فيُساعده على رفع الضرر الذي أُلحق به، سواء كان البطل باحثا أو ضحية، مثل أن يعطيه أداة سحرية، أو امتحان المانح للبطل حتى يُساعده، أو يعرض عليه خدمة أو أجرا، أو قضاء حاجة، أو

مساعدته في الهروب، أو يطلب من البطل الإفراج، أو أن يعرض البطل خدماته السحرية، أو أن يقوم بمبادلة...الخ.

- **رد فعل البطل:** رد فعل البطل على أفعال المانح، مثل أن يجتاز الامتحان، أو يُقدم خدمة، أو يقوم بتحرير المانح، أو يوافق على المبادلة، ثم يقوم بخداع المانح ليسترجع ما أبدله...الخ.
- **تلقي الأداة السحرية:** توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل، قد تكون على شكل حيوانات أو أشياء يخرج منها مساعدون، أو أشياء سحرية/ يُشار له بمكانها/ أو تُصنع/ أو تُشترى/ أو يتلقاها مصادفة/ أو تظهر عفويا/ أو تُشرب وتُؤكل/ أو تُسرق...الخ.
- **تنقل في المكان:** يُنقل البطل/ أو يُقاد/ أو يُصطحب إلى المكان الذي توجد فيه ضالته/ يُنقل عن طريق الطيران/ أو اليابسة/ أو الماء/ أو الحيوان/ أو عن طريق وسائل اتصال مباشرة كالسلم/ أو مدخل سري/ أو اقتفاء أثر...الخ.
- **المعركة:** يتواجه البطل والمعتدي في معركة...الخ.
- **سمة:** يوسم البطل بعلامة مطبوعة على جسده/ أو جُرح/ أو يُوضع في إصبعه خاتم/ أو منديل...الخ
- **انتصار:** هزيمة المعتدي في عراك/ أو في منافسة/ أو في رهان/ أو يُقتل قبل المعركة أثناء النوم مثلا...الخ.
- **إصلاح:** إصلاح الإساءة البدئية أو سد الحاجة، مثل: أن يُخطف موضوع البحث عنوة أو بالحيلة/ أو يستخدم البطل نفس أساليب المعتدي/ أو بفعل طُعم/ أو نتيجة أفعال مسبقة/ أو باللجوء إلى الأداة السحرية/ أو بعد مطاردة...الخ.
- **العودة:** يعود البطل بنفس طريقة الرحيل أو بأشكال أخرى، بمساعدة كائنات خرافية أو أدوات سحرية، أو بالهروب...الخ.
- **المطاردة:** مطاردة البطل/ يطير المطارد للحاق بالبطل/ أو يُرسل مطاردين/ أو يتحول المطارد إلى حيوان/ أو يتحول إلى شيء جذاب للقبض على البطل...الخ.
- **النجدة:** يُحمل البطل في الأجواء/ أو يهرب بحيلته/ أو بسحره/ أو بقدرته على التحول إلى حيوانات أو إلى أشياء/ أو أن يستعين بحيوانات في هروبه...الخ.
- **الوصول متنكرا:** يصل البطل متنكرا إلى داره أو إلى بلد آخر.
- **مزاعم باطلة:** يقوم البطل المزيف بإظهار مزاعم باطلة/ البطل المزيف هو الذي يدّعي أنه قام بالمهمة، سواء كان من عائلة البطل أو قائدا أو شخصا آخر...الخ

- **مهمة صعبة:** يُكلف البطل بمهمة صعبة، وتختلف المهام: اختبار الاستحمام في النار/ إلقاء الأحاجي/ اختبار القوة والبراعة...الخ.
- **إنجاز المهمة:** إنجاز البطل للمهمة.
- **التعرف:** التعرف على البطل، يتم ذلك بواسطة علامة أو نَدبَة وسمته، أو بفضل أداة أُعطيت له..الخ
- **اكتشاف:** فضح الشرير/ سواء كان بطلا مزيفا/ أو معتديا/ أو اكتشاف الخديعة..الخ.
- **التجلي:** يكتسب البطل مظهرا جديدا، بفضل الفعل السحري الذي يقوم به مساعده/ أو يبني قصرا يستقر فيه/ أو يصبح أميرا...الخ.
- **عقاب:** عقاب البطل المزيف أو المعتدي/ يُقتل برصاصة/ أو يُطرد/ أو يُعذب...الخ.
- **زواج**: يتزوج البطل، ويرقى إلى سدّة العرش، ويحصل على امرأة أو مملكة/ أحيانا لا يصبح ملكا لأنه لم يتزوج أميرة/ بدلا من الأميرة قد يحصل على مكافأة على شكل نقود أو تعويض آخر من أي نوع...الخ[1].

بعد هذا التصنيف يؤكد "بروب" على أن هذه الوظائف تمثل إجمالا كل تحركات البطل والشخصيات، وتخرج من هذا التصنيف حالات نادرة وغامضة، لا يمكننا أن نعدها وظائفا قارة وصالحة لكل الحكايات الخرافية، عدا ذلك فكل الوظائف تمثل بنية متناسقة ومترابطة، تحيل كل وظيفة إلى الوظيفة التي سبقتها[2]، لكن من الوارد ألّا نجدها بالترتيب نفسه، إذ يمكن لبعض الوظائف أن تغيّر موقعها، فعلى سبيل المثال لا تكون المعركة ضد المعتدي إلا بعد مطاردة، أو أن تداول الأداة السحرية يكون أحيانا سابقا لرحيل البطل عن دياره، كما تجدر الإشارة إلى أن الحكاية أحيانا تخترق معايير التبعية مهما كانت هذه المعايير واضحة بذاتها، فالإساءة وإصلاحها مثلا تفصل بينهما قصة طويلة، وقد يضيّع القاص خيط المقصوص، فتبدو القصة وقد أخذت طريقا آخر تماما في أحداثها[3].

إنّ إمعان النظر في النهج الشكلاني الذي واظب عليه "بروب" يؤكد لنا غياب اليقينية في عمله، فالافتراضات الممكنة التي وضعها، والتي صاحبت كل وظيفة،

---

[1] ينظر: فلاديمير بروب، سابق، ص ٤٣-٨١.
[2] ينظر :نفسه، ص ٨٢.
[3] ينظر :نفسه ، ص ١٣٣.

استحوذت على تفكيره، فأصبح خاضعا لبنية كل حكاية، كما اهتم بالكثرة سعيا منه إلى تحديد شامل لمورفولوجية الحكاية الخرافية، لكنه أهمل الدِقَّة، لذلك نلاحظ بعض الاضطراب في الوظائف التي وضعها، فالنهاية السعيدة مثلا والتي تتمثل في وظيفة عامة هي (الزواج)، لا تصدق هذه الوظيفة على كل الحكايات الخرافية، فكثير منها لا ينتهي بزواج، فقد تكون النهاية بحصول البطل على مكافأة إثر نجاحه في المهمة أو تنتهي الحكاية بحلٍ معين، وقد أشار "بروب" لذلك، لكنه وضع هذا الافتراض تحت وظيفة الزواج، وهنا يظهر الاختلال في اعتقادي؛ إذ كان من الأصوب أن تكون المكافأة وظيفة عامة، ويدخل ضمنها الزواج واعتلاء العرش كنوع من المكافأة، ثم إنّ"بروب" لم ينتبه لبعض الوظائف الممكنة، كوظيفة (الشرط) مثلا، والتي تُحدد قدرة وأهلية البطل في إنجاز المهمة، مثل أنْ يشترط الملك على من يتزوج ابنته أن يعبر النهر، وإنْ كان "بروب" قد أشار إلى هذه الوظيفة في سياق علاقة البطل بالمانح، حيث يقوم هذا الأخير باختبار قدرة البطل حتى يساعده، أي في مرحلة يكون البطل فيها قد اُختير لإنجاز المهمة، لكنه لم يتحدث عن الشرط في مرحلة اختيار البطل المؤهل لإنجاز المهمة، ثم إنّ "بروب" لا يبدو واضحا اهتمامه بسياق الحكي، أي بالراوي والمروي له ودورهما في المروي.

**٣. طقوس الحكي والتلقي في الحكاية الخرافية:**

إنَّ المنطق الشكلاني الذي استند إليه "بروب" يفصل المحكي (البنية النصية) عن ما قبلها وما بعدها، وما فيها من محتوى، لذلك يبدو جهده النقدي منصبا تماما على نسق الحكي وعناصره الداخلية التي تُهيّؤه، ووظيفة كل عنصر وعلاقاته بالعناصر الأخرى. إنّ هذا المنحى أملى عليه أن يُقصي كل ما له علاقة بنشأة الحكاية أو مآلها، أي عزل مورفولوجيا الحكاية عن الشخص الذي يحكيها أو السامع الذي يتلقاها، أو المضمون الذي تقدمه، ولو أنّ هناك من يقول:إن "بروب" في جزء من كتابه غير مترجم إلى العربية قد تطرق إلى سيكولوجيا الراوي والخلق، وإلى أفكار اجتماعية خاصة ببنية الحكاية الخرافية، خاصة عامل البيئة التي تؤثر سلبا وإيجابا في نقل الأحداث وتطورها، بالإضافة إلى إشارته إلى التمثل أو الاستيعاب بين الشعوب، وإلى تنوع الأحداث وتفسير مهمة الراوي من حكاية إلى أخرى[١]، وهذا ما يجعلنا نتطرق

[١] ينظر:ياسين النصير: المساحة المتخفية_ قراءات في الحكاية الشعبية(بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥)، ص ٨.

أولا لسياق الحكي حيث الراوي والمروي له وأوضاعهما، وذلك قبل الشروع في التحليل المورفولوجي للحكايات الخرافية.

خصوصا وأن الدراسات البنيوية– وهي قريبة جدا من منهجية "بروب" –قد اهتمت بالمؤلف والمتلقي الحقيقيين أو الضمنيين، من خلال التشكيلات البنيوية التي يأخذانها في النص. يقول "جيرار جينيت"*(Gérard Genette)* بعد أن عاد إلى خطاب الحكاية: "يبدو لي أننا إذ نمنح دراسة التشخيص امتياز تقطيع الخطاب السردي، وبالتالي توجيه تحليله، نكون قد قدّمنا تنازلا مفرطا لما ليس إلا "أثرا" من بين آثار أخرى، وأرى أن المفضَّل (أن ما هو أكثر "انتماء إلى السرديات") حتما، ولو نسبيا، هو حلُّ التشخيص إلى وسائله المشكِّلة (التي ليست خاصة به كلها)، من تسمية ووصف وتبئير وحكاية للأقوال أو الأفكار أو لهما معا، وعلاقة ذلك بالمقام السردي...الخ"[1]، ويظهر من كلام "جينيت" إمكانية النظر إلى المؤلف بنيويا بواسطة تمظهراته كراوٍ، ثم إنّه لم يربط هذه القضية بمجال السرديات، وإنما بمجال أوسع هو مجال الشعريات، ويوضح ذلك بقوله: "إذ ليس للسرديات في نظري، أن تذهب إلى ما وراء المقام السردي، ومن الواضح أن مقامي المؤلف المفترض والقارئ المفترض يقعان في هذا ما وراء، ولكن إذا لم تكن هذه القضية في نظري، تدخل في دائرة اختصاص السرديات، فإنها تدخل حتما في دائرة اختصاص الشعريات التي هي دائرة أوسع"[2].

وكما يتلبس المؤلف بالراوي، يتلبس المتلقي بالمروي له، وهو طرف لا يمكن الاستغناء عنه أيضا في بنية الحكاية، يقول "جيرالد برينس" *(Gerald Prince)*: "إنّ السرد بأسره –سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وسواء أكان يروي وقائع حقيقية أم أسطورية، وسواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد – لا يفترض فقط (على الأقل) راويا معينا، بل يفترض، أيضا (على الأقل)، مرويا عليه *(Narratee)*"[3]، إننا ونحن نستند إلى الاهتمامات البنيوية بشأن الراوي والمروي عليه، نريد توجيه التحليل إلى الجدة (الحكّاءة) التي اعتمد عليها الكاتب بوصفها راويا، وإلى الأطفال بوصفهم مرويا لهم. فهُما عنصران أساسيان في بنية الحكاية، لأنّ "الحكاية الخرافية تُقَوَضُ بنيتها حالا إن جردت منهما، ذلك أنهما الإطار الذي يوفر الأسباب الكاملة، لظهور الحكاية، الأمر الذي يستحيل معه، وجود حكاية خرافية، دون

[1] جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم(بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠)، ص ١٩٠.

[2] نفسه، ص ١٩١-١٩٢.

[3] جيرالد برينس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن: جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٩٩)، ص ٥١.

أن تتشكل وسْط إطارٍ صارمٍ، قوامه العلاقة بين الراوي والمروي له"[1]، ومنه لا يمكن منطقيا فصل بنية الحكاية عن ثنائية المرسل والمتلقي، فكلهما يندمجان في الحكي ويوجِّهان مساره، لذلك عُدَّت "ثنائية النطق والسمع التي تحيل إلى الراوي والمروي له الموجّه الأساس للبنية السردية في الخرافة"[2].

وإذا كان الراوي والمروي له عنصرين مندمجين في الحكاية الخرافية، فليس يعني هذا أنهما شخصيتين داخل الحكاية، فالراوي الذي يسرد الحكاية وهو خارج عنها يقتصر دوره على رواية الأحداث، وهو بذلك راوٍ مفارق لمرويه، ولكنه يتدخل دائما في مرويه، وهذا ما يفسر اندماجه في الحكي، وقد يأخذ تدخله مسوغات عديدة، منها: التأكيد على صدق مرويه، حيث يتعمد إيهام المروي له بصدق ما يحكيه ليكسب ثقته حينما يدرج حكايات أخرى بعد ذلك، أو أن تدخله يكون من أجل تنظيم المادة المروية، فظهور الشخصيات والأماكن وترتيب الأحداث والمساحات الوصفية من صميم عمله، إذ ليس ما يقدمه للمروي له من طرق يتصرف بها على الحكاية هو ما حدث فعلا[3]، بمعنى أنه يتصرف في الحكاية تقديما وتأخيرا وحذفا...الخ.

وقد أشار "بروب" إلى ذلك في سياق حديثه عن الوظائف التي تُؤدَى بها الشخصيات، ويبدو أنها ستساغ إمكانية التقديم والتأخير اللذين تخضع لهما الوظائف، قائلا: "ويمكن الالتفات – على وجه الخصوص – إلى أن العناصر (الوضع موضع الاختبار، وردّ فعل البطل، والمكافأة) غالبا ما تأتي سابقة، فهل في هذا اختراق للقاعدة؟ لا، بالتأكيد؛ فالأمر هنا لا يتعلق بتعاقبٍ جديد للوظائف، وإنما بتعاقب معكوس؛ فالقصة على سبيل المثال – تقدم الإساءة أولا، ثم الحصول على المساعد الذي يقوم بإصلاح الإساءة، ولكن التعاقب المعكوس يقدم الحصول على المساعد أولا، ثم الإساءة التي يترتب عليه إصلاحها"[4].ويعني ذلك أن الحكاية الخرافية قد يغيب عنها النمط الترتيبي المفترض للوظائف، ويتضح من كلام "بروب" أنه موافق على التغيير الذي قد يصيب تراتبية الوظائف.

إنّ خلخلة انتظامية الوظائف يعود أساسا حسب اعتقادي إلى فعالية الراوي وقدرته على حياكة الحكاية الخرافية بطريقة مشوّقة ومؤثِرة، فالراوي "هو الشخص

---

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية_ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠)، ص ١٢١.

[2] نفسه، ص ٩٩.

[3] ينظر:نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم_ مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة(عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٢)، ص ٣٦_٣٧.

[4] فلاديمير بروب، سابق، ص ١٣٠.

الذي يجمع بين موهبة الحفظ ومتعة الرواية في آن واحد، أي أنه الشخص الذي يمتلك طاقة فنية تعادل تلك الطاقة التي يمتلكها كاتب القصة على سبيل المثال"[1]، لذلك فرواية الحكاية الخرافية ونقلها ليست قدرة متاحة للجميع، وإنما هي محدودة بمجموعة من قصاصي الحكايات الخرافية الموهوبين، الذين يجمعون بين متعة السرد وموهبة خلق الحكاية[2]، لكن هذه المميزات تتحول دائما إلى شروط ينبغي توفرها في الراوي حتى يكون مؤهلا لسرد الحكاية الخرافية، في هذا السياق يمكن أن "ننظر إلى المتلقين بوصفهم عنصرا مصححا للرواية وضابطا لها على الدوام، فكما أن الأطفال لا يسمحون بتحريف نص حكاية حُكيت لهم من قبل، كذلك يتحتم على القاص عند إعادته لرواية الحكاية الخرافية نفسها أمام نفس المجموعة من المتلقين، أن يعيد رواية الحكاية بالطريقة نفسها"[3]، نقول هذا لنتوجه نحو الجدة التي اختارها "عبد الكريم الجهيمان" راويا لحكاياته، ونتوجه أيضا إلى الأولاد الذين كانت تُلقى عليهم الروايات بوصفهم مرويا عليهم، أو رواة في بعض الحكايات التي تتحول فيها الجدة إلى متلق، كما يبرز زمن الحكي بمواصفات محددة، وتظهر طريقة الحكي والاستماع بهيئات محددة أيضا.

عموما سنتجاوز شكلانية بروب لندلل على طقوس الحكي والتلقي المتجسدة في أجزاء الكتاب الخمسة، وذلك بعد التحليل الآتي:

| عنوان الحكاية | نوع الحكاية | زمن الحكاية | راوي الحكاية | اقتراح الحكاية | وضعية الحكي | تمهيد للحكاية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **حصان أخوي خضير** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | بشكل دائري | / |
| **القطية** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | / | تمهيد للمحتوى |
| **النباقات سبع بنيات** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | بشكل دائري | / |
| **احتدب دنيدش وإلا بناتك** | سبحونة | الليل | الجدة | الجدة | بشكل دائري | تمهيد لنوع الحكاية |
| **الشاة المتجنسة** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | / | تمهيد للمحتوى |
| **بنت الغول** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | / | / |

[1] فريدريشفون دير لاين، سابق، ص ٦.
[2] ينظر: نفسه، ص ١٥٨.
[3] فريدريش فون دير لاين، سابق، ص ١٥٨.

| عنوان الحكاية | نوع الحكاية | زمن الحكاية | راوي الحكاية | اقتراح الحكاية | وضعية الحكي | تمهيد للحكاية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **العفريت مع الأخوين الغني والفقير** | سالفة | الليل | الجدة | الأولاد | / | / |
| **الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن** | سبحونة | الليل | الجدة | الجدة | / | / |
| **الغول مع الأخوان الثلاثة** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | / | / |
| **بليبل الصياح** | سبحونة | الليل | الأولاد | الأولاد | بشكل دائري | / |
| **الأرملة والعفريت الذي أولاده من حجارة** | سبحونة | الليل | الجدة | الجدة | بشكل دائري | / |
| **محمد وزوجته العاقر** | سبحونة | الليل | الجدة | الأولاد | / | / |
| **العجوز الساحرة والفتى الجميل** | سبحونة | الليل | الأولاد | الأولاد | بشكل دائري | تمهيد لمحتوى |

**- نوع الحكاية:**

يوضح الجدول سمات معينة على نوع الحكاية الخرافية وزمنها وراويها وأشكال أخرى، فنوع الحكاية الخرافية يأتي غالبا على شكل "سبحونة"، مما يدل على أن هذا النوع يشتغل كعتبة ممهدة تُعطي معرفة أولية بأن الحكاية ستأخذ مجرى الخرافة، نظرا للعلاقة الوطيدة بين "السبحونة" والطابع الخرافي والأسطوري الذي تتهيأ به الحكاية عادة، أما "السالفة" فترتبط بحكاية ماضية وقعت ويُعاد سردها مع تكثيف التخييل فيها، لكنها عموما لا تأخذ مجرى الخرافة. يوضح الكاتب الفرق بين "سبحونة" و"سالفة" بقوله: "سالفة ومعناها الحادثة الماضية التي سلفت وانتهت، أما سبحونة فاسم مشتق من مطلع الأسطورة ومبتداها الذي يكون غالبا بذكر الله وتمجيده وتسبيحه.. ومن هذا الافتتاح اشتقت التسمية"[1]، وباستثناء حكاية "العفريت مع الأخوين الغني والفقير" الذي وردت "سالفة"، فإن كل الحكايات الخرافية الأخرى مصنفة تحت مسمى "سبحونة".

ثم إنّ تركيز الكاتب على الحكاية ذات الطابع الخرافي كان انطلاقا من قدرتها الكبيرة على تبيين الوعي الفكري الذي انبعثت منه، وهي من ناحية تعمل على بناء

[1] عبدالكريم الجهيمان، ج١ سابق، ص ١٢.

الفكر وصقله وتوجيهه، وتحمل من ناحية أخرى بُعدا أنثروبولوجياً، حيث "تُمكن الأساطير الدارس الاجتماعي من دراسة أحوال المجتمعات الماضية، ومشاكلهم وأحلامهم وأمانيهم، وطرق عيشهم وتعاشرهم"[1]، وتحاول من ناحية ثالثة ترسيخ قيم تربوية وأخلاقية وإنسانية في ذوات المتلقين.

يُفرِّق الكاتب ضمنيا بين نوعين من الحكايات، من خلال تضمّن كل نوع للحكي الخرافي؛ فالسالفة تبدو بعيدة عن الخرافة، بالمقارنة بالسبحونة التي تتهيأ وفق نمط أسطوري وخرافي، لذلك يمكن تمثيل السبحونة بالحكاية الشعبية الخرافية، أما السالفة والتي قال عنها "حادثة ماضية وانتهت"، فهي أقرب للحكاية الشعبية وللحقيقة.

**- زمن الحكي:**

يظهر جليا في الجدول السابق أن كل الحكايات الخرافية كانت تُروى ليلا، ولكي نوضح علاقة الخرافة بالليل نعود أولا إلى الرابطة الدلالية بين الخرافة والليل؛ فقد جاء في لسان العرب أن الخُرافةُ هي: "الحديث المُستَمْلَحُ من الكذب، والخرافاتِ الموضوعةَ من حديث الليل، وكل ما يُكَذِّبُونه من الأحاديث، وكل ما يُستَملح ويُتَعَجَّبُ منه"[2]، فإضافة إلى ارتباط الخرافة بالكذب يبدو من مفهوم الخرافة أنها تنشأ ليلا، ويبدو أن هناك ارتباطاً بين الكذب والليل ، فالليل يستر وجوه المتحدثين ، ولا يُظهر انفعالاتهم ، فهو إذاً يستر الكذب المرافق للخرافة، كما أن الليل يساعد على انبثاق الحكي، وإطلاق العنان للمخيلّة دون حد أو قيد، فالنهار الذي تتزاحم فيه الأشغال والأعمال والهموم والمشاكل، وتكثر فيه الحركة والانتقال والانشغال، يعوضه الليل بسكينة وهدوء محفزٍ لانبعاث وتلقي الحكي.

حيث يستقرّ أفراد الأسرة في حيز مكاني واحد، وتميل وجدانهم للحكي وللاستماع، فيلتفون حول راوية متمكن من ناصية الحكي، ويرمون كل تركيزهم عليه، ويحرصون على منع أيّ سبب لقطع الحكاية، ويسمحون لتلك الحكايات الخرافية أن تسترسل في أذهانهم وتحلق بهم في خيالات ممكنة ولا ممكنة، بعد أن يكون الليل قد تكفل بحراسة العقول من أي سلب يدفعها نحو التفكير في مشاغل الحياة اليومية، لذلك جرت العادة أن تُروى الحكايات الخرافية "في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة، في جو شبه طقوسي، عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية، ويُحرم

[1] عبدالكريم الجهيمان، ج١سابق، ص ١٤.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة (خرف)، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم (بيروت: دار الكتب العلمية، ج٩، ٢٠٠٩) ص ٧٠.

تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يُصاب بأذى في نفسه أو في ذريته"[١]، لذلك ارتبطت الحكاية الخرافية ارتباطا وجوديا بالليل، حتى سُميّت بـ "ابنة الليل"[٢]، ومما يدل على ذلك حكايات ألف ليلة وليلة التي كما يدل اسمها كانت تُروى ليلا، ثم إن الحكاية الخرافية نشأت بداية في مجتمعات تقليدية ذات طابع بدائي، لم تعرف العلم والكهرباء، وعلى هذا النحو صاحبت الليل والإظلام، حتى فقدت كثيرا من قيمتها في عصر التقنية والتكنولوجيا.

ولكي نكون أكثر دِقَّة نقول:إن الحكايات الخرافية تتناسب مع ليالي الشتاء تناسبا مضاعفا بالمقارنة مع ليالي الصيف، فطول ليالي الشتاء يتناسب مع طول الحكايات وتناسلها؛ فيتيح الوقت الكافي لسرد الحكايات وتداولها ،كما تتلاءم ليالي الشتاء مع متطلبات الدفء لتكون أكثر مطلبا ودافعا للحكي، "حيث يتحلق الأطفال حول موقد النار، فيستمتعون بدفئها وبدفء الحكاية، ويعيشون في عوالم الشخصيات الغارقة في اليوتوبيا، ويبنون مدن الوهم ويقيمون فيها كما يحلو لهم، وبعد الحكاية لا يأتِ إلا النوم، فربما يقتنصون أحلاما في الكرى"[٣]. وعلى هذا النسق جاءت حكايات الجهيمان، فباستثناء: حكاية "احتدب دنيدش"[٤]، وحكاية: "العفريت مع الأخوين الغني والفقير"[٥]، وحكاية: "الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن"[٦]، فإن كل الحكايات الخرافية الأخرى حُكيت في ليالي الشتاء.

ويظهر أنّ الجدة حينما كانت تطلق حكاياتها الخرافية ليلا، فإنّها تريد أن توفّر جوا لتَقَبُل أحداث الحكايات وشخصياتها العجائبية بوصفها كائنات حقيقية، فالغول والعفريت والجان لا يخرجون إلا ليلا، هكذا ينسجم زمن الحكي مع موضوعه وعناصره، لتخلق صدقا في تلقي الأطفال الذين يعتقدون أن "كلامها صادق وإن اتخذ طابعا خرافيا، فعندما يسمعون أن الحيوان كان يتكلم في الماضي كلاما حقيقيا يأخذون ذلك بمحمل الجِدّ"[٧]، باعتبار أن تلك الكائنات التي يسمعون عنها يحق لها التواجد ليلا، فتتبعث من تلك الحكايات الخرافية وتسكن عقولهم، وقد يتخيلونها متجسدة أمامهم بشكل

---

[١] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية في المغرب العربي (بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٩٢)، ص ٧.

[٢] عبد الله إبراهيم، سابق، ص ٧١.

[٣] محمد البوعبيدي: حكايات الأمثال الشعبية المغربية (القاهرة: ببلومانيا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢١)، ص ١٥.

[٤] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٢، ص ٢٣٥.

[٥] ينظر:نفسه، ج٣، ص ٢٧٣.

[٦] ينظر:نفسه، ج٤، ص ٤٥.

[٧] مصطفى يعلى: الحكاية الشعبية المغربية_ بنيات السرد والمتخيل(المغرب: دار نشر المعرفة، ط١، ٢٠١٤)، ، ص ٢١.

من الأشكال، لذلك فالأجواء التي يوفرها الليل داخل الحكي وخارجه تجعله مُدَّة مميزة ومحفزة على سرد الحكايات وتلقيها.

**- تمظهرات الراوي والمروي له:**

يعتمد الكاتب في أغلب الحكايات الخرافية التي أوردها، على الجَدّة بوصفها راويا، ويُقابلها الأولاد بوصفهم مرويا لهم، وذلك استنادا لمرجعية ثقافية شعبية تُعطي أهلية وقدرة الحكي المتأصلة في شخص له خبرة طويلة في الحياة، مما يجعله في موضع يوجب الاستماع والإنصات له، لذلك فنقل المأثور الشعبي يعود في الأساس إلى فكرة الصغير عن هذا الشخص، وللدور الذي يقوم به الشخص في داخل الجماعة، بواسطة ما تمنحه إياه الثقافة الشعبية من مكانة وتقدير، فكبار السن في المجتمعات الشعبية موضع تبجيل واحترام دائمين، فهم المرجع لكثير من الأمور التي ترتبط بالأعراف والتقاليد، ولديهم حلول كثيرة لمواقف الحياة التي يصعب حلها، ومن هنا يمكن القول إنّ صورة كبار السن لدى الطفل محوطة دائما بالاحترام، وأقوالهم هي الحكمة الصادقة، والاحترام والصدق هما الأساس الذي يعتمد عليه الرواة خلال سرد الحكايات، والاحترام يولّد التركيز عند الاستماع، والصدق يطغى على كل ما يقوله الكبير، فتحمل الحكايات الغريبة والعجيبة إمكانية الحدوث في زمن ومكان ما، وعلى هذا النحو كانت الجدة في الوجدان الشعبي تمثل الراوي الصادق الذي اكتسب خبرة الحكي واكتسب خبرة المربي من تربية الأبناء والأحفاد، فكانت الأقرب إلى قلوب الصغار يأخذون منها ما تقصه عليهم في متعة وسعادة، بل صارت الجدة هي مصدر أي معلومة لهم وتبقى المعلومة في عقل الصغير حتى آخر عمره مرتبطة بمصدرها الجدة[1].

وتأخذ الجدة أشكالا عديدة في عملية الحكي، لكنها لا تبتعد عن دورها بوصفها راويا عليما بكل ما يدور في الحكايات الخرافية، فتؤطر أحداثها وتتوجه بها نحو نهاية محددة، وقبل ذلك تكون قد هيّأت بداية مناسبة للموضوع، وهي على دراية بكل ما يجول في خاطر شخصيات حكاياتها الخرافية، ومن خبرتها أيضا أن تكون على معرفة بتشكل أفكار الأطفال حين تلقيهم لأحداث الحكاية، فتحاول أن تناسب بين مسار الحكاية وتوقع الأطفال، وعموما "يجتمع الأولاد حول جدتهم أو أمهم، فتروي لهم مغامرات الأبطال الخرافيين، وأداؤها غير قاصر على النساء، بل يؤديها الرجال والشبان أحيانا

[1] ينظر: أماني الجندي، رواة الحكي والطفل (مصر: وكالة الصحافة العربية، ط١، ٢٠٢١)، ص ٣٥-٣٨.

في تجمعات الأسرة أو تجمعات أخرى خارج البيت، مع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط هم النساء"[1].

إنّ ارتباط سرد الحكاية الخرافية بالمرأة عادة يوحي بتفسيرات عديدة، فالمرأة القابعة في منزلها تجد متنفسا كبيرا في الحكي، لأنّه أداة فعالة في دفع الطاقة الكلامية التي تتميز بها المرأة عن الرجل، خصوصا إذا استمال المتلقي هذا النوع من الحديث، وقد نفسر ذلك أيضا، بوصف الحكي فعل مقاومة تواجه به المرأة ثقافة المجتمع، خاصة المجتمع التقليدي الذي يُخضع المرأة ولا يعطِي لها حرية ومجالا كبيرا للكلام، لذلك تحاول المرأة عبر الحكي "أن تخرج من السياج الذي أحاطها به الرجل عن طريق مدن من الخيال بأمكنة وشخصيات تفعل فيها ما تريد وتلقى من تشاء بلا حسيب ولا رقيب"[2]، فنظرا للخنق الذي تمارسه الهيمنة الذكورية ضدها، تلجأ المرأة إلى الحكي كمتنفس لحياتها الرتيبة. وقد تستخدم الحكي لغايات أخرى، فهي تروي الحكايات الخرافية من أجل أبنائها وأحفادها حتى تمكنهم من النوم خاصة عندما ينقص الطعام أو ينعدم[3]، كما تبرز علاقة المرأة بالحكي، بدورها في تنشئة الأطفال وتقويم سلوكهم وأخلاقهم، حيث تلجأ إلى الحكايات الخرافية لما تحتويه من قيم أخلاقية وتربوية.

ونلاحظ خلف كل الحكايات الخرافية التي أوردها الجهيمان على لسان الجدة قيما تستهدف تربية النشء، نظرا لقدرة هذه الحكايات الخرافية في التأثير على ذوات الأطفال، وهو التأثير الذي يعود أساسا إلى انجذابهم للحكايات ذات المضمون خرافيا، ومن أشكال ذلك الانجذاب ما يظهر في الجدول حيث تأتي الحكايات غالبا باقتراح الأطفال، ولم يتغير ذلك إلا نادرا، فعدا حكايات: احتدب دنيدش وإلا بناتك[4]، وسبحونة: الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن[5]، وسبحونة: الأرملة والعفريت الذي أولاده من حجارة[6]، والتي كانت باقتراح من الجدة، فإن كل الحكايات الخرافية الأخرى كانت باختيار من الأطفال.

كما يندر تبادل مراكز الحكي، فيصبح أحد الأولاد راويا، أما الجدة وبقية الأولاد فيكونون مرويا لهم، لم يحدث ذلك إلا في سبحونة: بليبل الصياح[7]، وسبحونة:

---

[1] عبد الحميد بورايو، سابق، ص ٧.
[2] محمد البوعبيدي، سابق، ص ١٤.
[3] ينظر :مصطفى يعلى، سابق، ص ٢٢.
[4] ينظر :عبد الكريم الجهيمان، ج٢، ص ٢٣٥.
[5] ينظر :نفسه، ج٤، ص ٤٥.
[6] ينظر :نفسه، ج٥، ص ٢٥.
[7] ينظر :نفسه، ج٤، ص ١٨٥.

العجوز الساحرة والفتى الجميل[1]، ولم يكن ذلك إلا لسبب واضح، وهو مرض الجدة في كلتا الحكايتين الخرافيتين، إذ أنهكها المرض فاعتذرت ووكّلت أحد الأولاد للحكي، مما يعني أن الحكاية الخرافية قد تُؤَدى بغير أهل الخبرة الطويلة والسن المديدة، إذ "يُصادف أن يقوم أحد كبار الأطفال بدور الراوي وينصت الأطفال إليه، والاستماع إليه يعتمد على أحاسيس وانفعالات غير التي تحكم العلاقة بين الجدة والصغار، فالطفل الكبير يمتلك ما لا يمتلكه الصغار، يمتلك المعرفة بالحكاية التي لا يعرفونها أو قد يكون من المتفوقين دراسيا بالقدر الذي يميزه عن أقرانه، وكذلك يمكنه السيطرة عليهم، وإن وُجِدَ من يعرفها فسرعان ما يقاطعه وقد يُفسد الجلسة، وهو ما لا يحدث أبدا مع الكبار حتى ولو كرروا الحكاية ألف مرة، لأن هناك الاحترام والحنان الذي يفتقدهما الطفل الأكبر"[2]، ومما يعني ذلك أن الشروط الضرورية لسرد الحكاية الخرافية قد تغيب عن شخص الطفل؛ فالحكي يتطلب مرانا وسعة اطلاع وتجارب حياتية كثيرة، وذاكرة مليئة بالقصص، فلا يمنح الحكي ملكته إلا بعد دهور طوال، لذلك فالسماح للطفل بالحكي كان في إطار محدود ونادر.

- **المؤشرات السردية وما قبل السردية لبداية الحكاية:**

نقصد بالمؤشرات السردية تلك المقاطع الحكائية الخاصة التي ترد قبل بداية الحكاية الخرافية لتعطي صورة أولّية عن مضمون أو نوع الحكاية، أما المؤشرات ما قبل السردية، فنعني بها الوضعيات التي تتهيأ بها الجدة والأولاد قبل بَدْءِ الحكاية، حيث يلتف الأولاد غالبا حول الجدة مشكلين حلقة حتى لا يفوتهم شيئا مما تقوله، ونجد هذه الوضعية متكررة على عتبة عدة حكايات، وإن كان الكاتب لم يورد دلالة واضحة عنها في بعض الحكايات الخرافية، فإنه يُرجَحُ أن يكون إلقاء وتلقي الحكايات كلها بالوضعية نفسها، أي بشكل دائري، وتكثر هذه الوضعية في الحكاية الشعبية حيث يأخذ "مسرح الحكاية شكلا على طريقة حلقة دائرية يقع الحكاء في وسطها أو مركزها أو في المكان الأقرب إلى كل المستمعين، حيث يتمكنون من متابعته بسهولة ودون عناء كبير، مع الحفاظ على الصمت وحسن الإصغاء والتساؤل الحذر والتطرق إلى الجزئيات التي يحتاجها الصغار"[3]، وبالنسبة للأطفال فاستدارتهم في حلقة، دلالة على حاجة في رسم

[1] ينظر:نفسه، ج٥، ص ١٧٣.
[2] أماني الجندي، سابق، ص ٣٧.
[3] محمد البوعبيدي، سابق، ص ١٤.

الزمن بشكل دائري، تنتفي معه بدايته ونهايته، كما ينتفي تحديد الزمن في الحكاية الخرافية[1].

ويحدث عادة أن تستجيب الجدة لحلقة الأطفال فتسوي جلستها وتعتدل قبالتهم، وتسبق ذلك بنحنحة في صوتها، دلالة على شروعها في الحكي، ويتجاوب الأطفال بإنصات وصمت وتركيز[2]، وتوحي هذه الطقوس الإعدادية على طابع الحكاية الخرافية المتميز عن الحديث العادي، لذلك يتم تهيئة أجواء مناسبة لها، وكما أسلفنا القول "يكون الإلقاء غالبا مصحوبا بتلوين صوتين يناسب المواقف والشخصيات، وبإشارات اليدين والعينين والرأس، فيها قدر من التمثيل والتقليد، ويتم التلقي بإصغاء حاد، قد يتخلله الضحك، أو الفزع، كما يقتضي الموقف، ولكن في تقدير واحترام، وتصديق واندهاش، ومن غير مقاطعة"[3]، إنّ هذه الاستعدادات السياقية تؤكد على ضرورة امتلاك الراوي لأدوات مسرحية من أجل اتقان دوره، ومنح طاقة إضافية لقيمة الحكايات الخرافية.

وبمقابل هذا الاستعداد السياقي_ خارج حكائي، يبرز التهيؤ النسقي _ داخل حكائي، حيث تُسبَق بعض الحكايات الخرافية بتمهيد قبل بداية أحداثها، وحسب ما جاء في الحكايات فإن التمهيد يأخذ شكلين، فإما يكون متعلقا بنوع الحكاية الخرافية، مثلما يظهر في سبحونة "احتدب دنيدش وإلا بناتك"، إذ "قالت الجدة: سوف أسبحن عليكم سبحونة فيها خيال وفيها حقيقة.. فيها مبالغات وفيها حقائق ثابتات، وعليكم أن تستمعوا وأن تحكموا عقولكم فيما تسمعون فتصدقون ما يقبله العقل وتستمعون بالمبالغات.. فكم من خيال خير من حقيقة.. وكم من أمل خير من واقع!!"[4]، وإما يكون التمهيد حول محتوى الحكاية الخرافية، على لسان الجدة أو على لسان أحد الأولاد حينما يقوم بالحكي، مثلما يظهر في سبحونة "العجوز الساحرة والفتى الجميل، إذ "قال أحدهم إن لدي سبحونة تتعلق بالسحر.. وتتعلق بالنفاثات في العقد لا أظنكم قد سمعتموها قبل الآن.. فقال الأطفال بصوت واحد قصها علينا كفيت كل شر وهوان"[5]، ومما يُلاحظ على الحكايات الخرافية إجمالا قلة استناد الجهيمان على إدراج التمهيدات، وذلك يبدو من رغبة في إبقاء شغف الحكاية مع تقدم مسار الحكي، ومن جهة أخرى تحمل التمهيدات الواردة في حكايات خرافية محدودة إشارة على العجائبية والأسطورية

[1] ينظر: فريدريش فون دير لاين، سابق، ص ١٥١.
[2] ينظر على سبيل المثال: عبدالكريم الجهيمان، ج١سابق، ص ١٧. وكذلك: ج١، ص ٧١.
[3] أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي_ دراسة تحليلية للحكاية الشعبية (بيروت: دار المعرفة، ط١، ٢٠٠٥) ص ١٩-٢٠.
[4] عبدالكريم الجهيمان، ج٢سابق، ص ٢٣٥.
[5] نفسه، ج٥، ص ١٧٣.

المفرطة التي ستكون في هذه الحكايات الخرافية، فتتميز عن تلك التي وردت دون تمهيد.

يأتي بعد ذلك استهلال ثابت في كل الحكايات الخرافية، عبارة نصية متعالية، تنتمي لكل نص، ولا ترتبط بأي نص، تبدأ به الجدة دائما بقولها: (هنا هاك الواحد والواحد الله في سماه العالي وإلى هنا هاك الرجال اللي..)، والذي يُعد من الاستهلالات الأكثر أصالة في الحكاية الشعبية العربية، نظرا لدلالة الثناء وتمجيد الله تعالى الكامنة فيه، إذ يعتبر الاستهلال الذي يرد يتهيأ بذكر الله والصلاة على رسول الله مَزِيّة في الحكاية العربية والإسلامية، كما يوضح "فريدريش فون دير لاين"، لكونه "ناشئٌ عن عقيدة تؤمن بقضاء الله وقدره، ويمثل هذا الإيمان خضوعا مطلقا لله، وبه نتج اطمئنان نفسي عجيب ليس من السهل أن يصاب بهزة، وفي هذا المِزَاج ذابت الحكاية الخرافية ذوبانا طبيعيا جميلا"[1]، وهو استهلال يختلف تماما عن تلك الاستهلالات التي تحمل دلالة زمنية، كقولهم: (كان يا مكان في قديم الزمان)، أو تلك التي تأتي على شكل مدح للملك كقول شهرزاد في ليالي ألف ليلة وليلة: (أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد).

ولعل الاستهلال الذي تبدأ به الحكاية الخرافية دائما، والذي يحمل ثناءً وتمجيدا لله تعالى دالٌ على أن الشخصيات الواردة في الحكاية ورغم طبيعتها وأشكالها الخرافية والعجائبية التي تبدو عليها، فهي تحت قدرة الخالق عزّ وجل، كما يحمل بعدا أخلاقيا مُهما، فالأطفال وهم في كامل تركيزهم وقدرتهم الاستيعابية مع بداية الحكاية الخرافية يُذَكّرهم الراوي بالله سبحانه وتعالى، فيرددون بثناء وتسبيح أيضا، أما بقية الاستهلال (وإلى هنا هاك الرجال اللي..) فيحمل الاستهلال دلالة خفية على أن الحكايات الخرافية الواردة ليست من نسج الكاتب ولا من إبداع راويه، وإنما هي منقولة عن الأولين، وتوارثتها الأجيال، ويوضح الجهيمان ذلك في مقدمة الجزء الأول من الكتاب قائلا: "وهذه المجموعة الأولى من الأساطير الشعبية، صغتها حسب ما سمعتها لم أزد فيها ولم أنقص منها وقد جعلتها بأسلوب عربي ليفهمها القارئ العربي في كل قطر من أقطار العروبة ما عدا بعض الأناشيد والحكم المسجوعة فقد أبقيتها كما هي لم أغيّر فيها ولم أحوّر.."[2].

---

[1] فريدريش فون دير لاين،سابق، ص ٢٢٠.

[2] عبدالكريم الجهيمان، ج١سابق، ص ١٢.

**٤. التحديد المورفولوجي للحكايات الخرافية في أساطير الجهيمان:**

إنّ محاولة الإحاطة بكل الوظائف المورفولوجية في الحكايات الخرافية المختارة سيكلف البحث عناءً لا فائدة منه، لذلك لا يهم الإحاطة بكل تفاصيل الأحداث الواردة في الحكايات، وإنما التركيز فقط على الوظائف التي تُبرز الحدث الخرافي، أو تلك الوظائف التي تُمهد له أو تأتي بعده نتيجة له، لذلك سيتم تحديد الوظائف في النسق الخرافي الوارد في الحكايات، ونقصد بالنسق الخرافي مجموعة الوظائف التي يشكل مجموعها صورة الطابع الخرافي في الحكاية، وذلك طبقا لـ "مبدأ الملاءمة" الذي اجترحه "رولان بارت"، "فلا توصف الوقائع المجمعة، إلا من زاوية نظر واحدة، ولا يحتفظ بالتالي من كتلة الوقائع غير المتجانسة إلا بالسمات التي تهم زاوية النظر تلك، في حين يُقصى الباقي"[١]، لذلك سيركز التحليل على الوظائف المورفولوجية البارزة، ثم الانتقال إلى التدليل بمحاولة الكشف عن المُعطى الدلالي الكامن خلف المحتوى الحكائي الخرافي، لنصل إلى إنشاء شبكة علاقات بين الحكايات الخرافية، انطلاقا من تواتر الوظائف وتشابه البِنَى.

**أ. الوظائف ذات النسق الخرافي:**

**- سبجونة حصان أخوي خضير:**

تروي خرافة الحصان المتجنس (أي جني في شكل حصان) الذي يملكه "خضير" وأخته "جوزاء"والتي كلما رآها الحصان جنَّ جنونه وأحدث ضجة كبيرة، فقررت الفتاة بإيعاز من أخيها الخروج من المدينة:**/ ابتعاد/**، وسرعان ما يلحقها الحصان نظرا لتميزه بحاسة شم قوية، ونظر حاد، وقدرة على اقتفاء الأثر:**/استخبار/**، فلجأت السيدة وجاريتها إلى الشجرة التي مالت لمساعدتهما، ثم علت وعادت لمكانها:**/المانح/**. وحينما اقترب الحصان وصار أسفل الشجرة، رمت جوزاء عباءتها عليه راجية أن يبتلعها فيموت:**/وساطة/**، لكنه أكلها ولم يحدث له شيء، ثم رمت أغراضها فأكلها أيضا، وبعد ثلاث محاولات تتمكن جوزاء من خداع الحصان والقضاء عليه، إذ طلبت منه أن يفتح فمه لتسقط فيه، فلما فعل ذلك رمت مقصا سدَّ حلقه، فتمدد فاقدا الحياة:**/انتصار/**. ثم نزلت جوزاء وجاريتها من الشجرة، وشقا بطن الحصان واستخرجا أغراضهما ثم أكلوا كبده، واستمرّا تحركا في مجاهل الصحراء بحثا عن ملجأ:**/الحاجة/**، فأبصرتا نارا بعيدة بجانبها بيتا، وذهبت الجارية إلى صاحب البيت،

[١] رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم: محمد البكري (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٧)، ص ١٤١.

فمنحها شرارة نارٍ على رأس إصبعها لتصطلي بها مع سيدتها:**/المانح/**، لكن الشرارة تنطفئ قبل وصول الجارية، فعادت لتأخذ شرارة ثانية، وقد اشترط عليها صاحب البيت ألّا تعود مرة أخرى وإلا قتلها، فعادت مرة ثالثة، ولم تأخذ التحذير على محمل الجِدِّ فأخذ السكين وقتلها:**/إساءة/.** ولمّا تأخرت في العودة شككت جوزاء في الأمر واتجهت صوب الدار:**/استخبار/.** ولما اكتشفت ما حدث فكرت في حيلة للفرار من الرجل، بعد أن راودها عن نفسها، فطلبت منه أن يمهلها لتستريح قليلا، وأن يقدم لها بعض الأكل أولا:**/تواطؤ/.** وعندما هَمَّ الرجل بإيقاد التنور، قفزت جوزاء خلف ظهره ودفعته في قعر التنور فاحترق ومات:**/إصلاح/.**سارت جوزاء مرة أخرى في الصحراء حتى وصلت لبستانٍ مليءٍ بالثمار، فأكلت حتى شبعت، ثم توجهت إلى البيت المهجور الذي يتوسط البستان، وتسللت إلى بيت الدرجة باعتباره أكثر غرف البيت إهمالا، وبقيت هناك، لا تخرج إلا في تلك اللحظة التي يضع فيها الخادم قصعة طعام وست بيضات وسط البيت، فتأكل نصفها وتترك الباقي:**/تنقل في المكان/.**تعجب صاحب البستان من المجهول الذي يأكل الطعام ويترك نصفه، فأعاد الكرّة ثلاث مرات، وفي كل مرة يجد نصف الطعام مأكولا، وفي الرابعة قرر الاختباء في إحدى زوايا البيت المظلمة، وترقب ما سيحدث:**/استخبار/.** تفاجأ صاحب البستان بخروج السيدة وأكلها نصف الطعام، فأمسكها وسألها: جنية أم أنسية؟ فقالت: من خيار الإنس:**/تَعرّف/.**اعتنى بها أياما، ثم طلبها للزواج فوافقت، وعاشا الزوجين في سعادة، ورُزِقوا الكثير من البنين والبنات:**/زواج/**[1].

**- سبحونة القطية:** والقطية تصغيرُ "قطاة"، وهي طير صحراوي سريع الطيران في حجم الحمامة وفي لونها تقريبا.

تروي خرافة قصة فتاة عاشت مقهورة وخادمة لزوجة أبيها وبناتها:**/إساءة/**، حتى فرّج الله عليها، إذ جاء يومٌ أعلن فيه الملك عن رغبته في تزويج ابنه، فأقام سهرة وعزم فيها جميع نسوة المدينة، فتزيّنت الزوجة وبناتها وذهبن إلى الحفلة، وتركن الفتاة "زينب" لتقوم بشؤون المنزل:**/حظر/**، وكان الحزن يملؤها، لكنها قررت التمرد والذهاب إلى الحفلة:**/تجاوز/**، فاستنجدت زينب بالقطاة السحرية التي أحضرها والدها لها دون علمه بقدراتها السحرية:**/تلقي الأداة السحرية/**، وقد قطعت القطاة وعدا لزينب أنْ تحقق لها كل أمانيها إن خلّت سبيلها:**/رد فعل البطل/**، وحين حرّرتها الفتاة قامت القطاة

[1] ينظر:عبدالكريم الجهيمان، ج١سابق، ص ١٧-٣٠.

بتزيينها بأبهى حُلّة، وسخّرت لها عربة مُذهبة أوصلتها إلى قصر الملك:**/المانح/**، حين وصولها دَهِشَ الجميع لجمالها ولمظهرها، ثم جذبت الأمير برقصتها حتى اختارها في نفسه:**/تجلي/**، فلما همّت بالمغادرة سقط أحد نعليها، فكان دليلا للأمير في العثور عليها**/سمة/**، فلما وجدها خطبها وذاع صيتها وتغيّر حالها إلى الأفضل، وهي شاهدة ذاهلة لهذا التغير:**/تجلي/**،ثم تزوجها الأمير، وعاشا في سبات ونبات ورُزِقُوا الكثير من البنات والبنين:**/زواج/**[1].

تؤسس خرافتي: "حصان أخوي خضير" و"القطية" لقيمة الصبر، والفرج الذي يعقب الشدائد، والعسر الذي يمنح يُسرا، ففي الحكاية الخرافية الأولى لم تدر جوزاء ما تخبئ لها الأقدار، فوراء تلك المصائب التي لقيتها كان هناك خيرا كثيرا، ثم إنها لم تصل إلى سعادتها إلا بقوتها وذكائها وتحملها، فلكل شيء ثمن، ولا تُمنح العطايا بالتمني، وإنما تؤخذ الدنيا غلابا، ولعل مما يدل على شدة تحملها للأهوال تكرار وظيفة (الاستخبار) ثلاث مرات دلالة على شدة تحملها، إذ لم تتراجع بالرغم من كل ما لقيته، وإنما مضت تقدما في عالم مجهول، تستخبر كل خطر يواجهها، وقد تلاءمت وظيفة (الاستخبار) مع تكرار وظيفة (المانح)، إذ كلما حرصت الفتاة على صبرها، وجدت من يُهَوِّنُ عليها مصائبها، حتى وصلت إلى حياة جديدة وسعيدة. وكان الأمر مماثلا في خرافة "القطية"، فالفتاة زينب "تصبر وتتحمل جميع الإهانات والمتاعب تسليما لأمر الواقع الذي لا مفر منه وانتظار الفرج الذي لابد أن تأتي به الأقدار، فاليسر يتبع العسر، والفرج يتبع الشدة"[2].

**- سبحونة النباقات سبع بُنيات:**

تروي هذه السبحونة خرافة سبع بنات توجّهن نحو شجر السدر لقطف النبق منه**/ابتعاد/**، فسألن الشجرة الأولى والثانية فقالتا: لا:**/إساءة/**،أما الثالثة فقالت: نعم:**/إصلاح/**، ونشير في هذا السياق إلى آلية التكرار في بنية الحكاية الخرافية، والذي عادة ما يكون بثلاث مرات، لأهمية الحدث، يعني أن الحكاية الخرافية "إذا أرادت أن تبرز حدثا، فإنها تكرره، على أن تقوم بذلك بطريقة أكثر اقتصادا من الأولى، ويتصل ذلك بقانون العدد ثلاثة، إذ يتحتم على الإنسان أن يكرر المحاولة ثلاث مرات حتى يصل إلى غايته، وتعد المرة الأخيرة أشق المراحل، وتكلل بالنجاح"[3]، وقد كان على

[1] ينظر :نفسه، ص ٣١- ٥٦.
[2] عبدالكريم الجهيمان، ج١، سابق، ص ٣٤.
[3] فريدريش فون دير لاين، سابق، ص ١٤٦.

إحدى البنات صعود الشجرة، فتجادلوا حول من تصعد، نظرا للأشواك التي تملأ الشجرة:**/مهمة صعبة/**، حتى تكفّلت "أم جعيد" بذلك، فصعدت واستمرت في القطف حتى امتلأت كل القفف:**/إنجاز المهمة/**، وفي طريق العودة فوجئت إحدى البنات بقفتها وقد امتلأت بالحشرات، فنفضت كل قفتها حتى صارت فارغة، ونفس الفتاة مليئة بالحسرة:**/إساءة/**، وحتى لا تعود إلى بيتها صفر اليدين قررت الرجوع إلى الشجرة، فجنت منها أحسن النبق:**/إصلاح/**، وقبل نزولها باغتها عفريت أسفل الشجرة، فحاولت تملقه ومداراته وقطف النبق له:**/تواطؤ/**، لكنه قام بأسرها ثم أمرها بجمع الحطب، فلما أشعل النار انتاب البنت خوف عظيم:**/اكتشاف/**، وفكرت في حيلة للنجاة، فاقتربت من العفريت بدعوى نزع قملة من رأسه، ثم دفعته وَسْط النار، فاحترق ومات:**/انتصار/**، وقد كان بحوزته كنز كبير، فأفرغت البنت قفتها من النبق وملأتها بالذهب والفضة وجواهر كثيرة، ثم عادت إلى منزلها، وقد غيّرت تلك القفة حياة الأسرة نحو الأفضل، فعاشوا في رغد من العيش:**(مكافأة) ضمن:/زواج/**[1].

**- سبحونة احتدب دنيدش وإلا بناتك:**

تروي هذه السبحونة خرافة ثلاث بنات أخذهن والدهن إلى الغابة بعد أن ضاقت زوجته بهن ذرعا، فأرغمته على الاختيار بين "دنيدش" وهو فرجها بعد أن زيّنته بالذهب، أو البنات، فاختار زوجته لأنها الأصل وبناته فرعٌ، والأصل أولى:**/تواطؤ/**، فأخذ بناته إلى الغابة وتركهن هناك:**/إساءة/**، وقد تطرق "بروب" إلى هذا الفعل بالتحديد في سياق حديثه عن تعضيد الانتقال بوسائل إضافية فوق الإساءة، منها أن يأخذ الوالد أولاده إلى الغابة ويتركهم هناك[2]. وبقي الرجل مع بناته حتى رقدن، ولما استيقظن لم يجدن والدهن ولا زوجته:**/خديعة/**، وكدن يهلكن جوعا وعطشا، لولا تكفل الكلب بهن، حيث يجلب لهن زبيلا من الطعام من غار الجن كل عشية:**/المانح/**، وقد كانت الفتاة الصغرى كثيرة البحث والتطلع، فقامت بتتبع الكلب لمعرفة حقيقته وحقيقة المكان الذي يجلب منه الطعام:**/تنقل في المكان/**. ثم يدرك الكلب أن الفتاة قد عرفت سره وعلاقته بغار الجن، فيحول رجلها إلى رجل كلب:**/عقاب/.** ويأمر البنات جميعا بالرحيل إلى المدينة، وقد تنبأ بمصير كل واحدة منهن:**/رحيل/**، وتبدأ حكاية البنت الصغرى بتسللها إلى أحد بساتين المدينة، فتقضي الليل فيه، وتخرج نهارا خفية لتأكل من طعام العمال:**/تنقل في المكان/**،فشكا العمال نقص الطعام، مما

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج١سابق، ص ٥٧-٦٧.
[2] فلاديمير بروب، سابق، ص ٥٤.

جعل صاحب البستان يكلف ابنه مراقبة المكان: **/استخبار/.** فلما خرجت الفتاة إلى قصعة الطعام أمسك بها ثم سألها: أنسية أم جنية، فقالت: من خيار الإنس:**/تعرف/.** وأُغرم الفتى بالبنت وشاءها زوجة رغم علمه بعاهة رجلها، فعقد عليها وتزوجها:**/زواج/.** ثم تستخدم الفتاة الصرة السحرية التي منحها إياها الكلب، بعد أن شعرت بتهديد العجوز التي حاولت كشف أمرها:**/تلقي الأداة السحرية/.** فعادت رجلها إلى طبيعتها، وعاشت الفتاة مع زوجها ورُزِقُوا أولادا:**/تجلي/.** أما البنت الثانية والتي كانت تقتات من قرصة دقيق تجمع قمحها من نسوة بعد مساعدتها لهن:**/المانح/،** فكانت تشترط على من تريد أن تشتري قرصتها العجيبة أن تقايضها بزوجها:**/رد فعل البطل/.** وقد ظنت إحداهن الأمر مزاحا ولم تأخذه على محمل الجِدِّ فقبلت المقايضة:**/تواطؤ/.** فلما سمِع الزوج أن امرأته قد سمحت فيه من أجل قرصة دقيق قرر الزواج بالبنت والتخلي عن زوجته:**/تجلي/.** فعقد الرجل على البنت وتزوجها ورُزقوا بنين وبنات:**/زواج/.** أما البنت الثالثة والتي شاءت العمل عند صاحب البستان الذي لجأت إليه، فقد أظهرت تفانيا وإتقانا في العمل:**/سمة/،** فأُعجب بها صاحب البستان، فعقد عليها وتزوجها:**/زواج/**[1].

ثم تأخذ هذه الحكاية الخرافية مسارا آخر مع الخنفساء التي التصقت بوجه الفتاة، وبدأت أحداثا أخرى ليست لها علاقة بأبطال الحكاية، لذلك سنتجاوزها لأنّ تحديد الوظائف يكون تبعا لتحركات البطل فقط، نحو هدفه أو هدف الحكاية الخرافية، فنحن ننظر للأحداث من وجهة نظر بطلها فحسب، أما الحوادث الفرعية فلا تستخدم إلا إذا كانت لها علاقة مباشرة بالبطل[2].

على نفس منوال الحكايتين الخرافيتين الأولى والثانية تُشيّد خرافتي: "النباقات سبع بنيات" و"احتدب دنيدش وإلا بناتك" دلالة لقيمة الصبر، لكن من منزع آخر هو (حب البقاء)، ففي سبحونة النباقات تتغلب الفتاة على العفريت بقوة حب البقاء[3]، وتتحصل على كنز كبير نتيجة قوتها تلك، وكذلك الأمر بالنسبة للفتيات الثلاث في سبحونة دنيدش، فقد كن كثيرات البحث والتطلع والإصرار على البقاء[4]، ونلاحظ تكرار وظيفة (تنقل في المكان) كدليل على إصرارهن المستمر في الحياة، وفي كل تنقل

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٢ سابق، ص ٢٣٥-٢٥٦.
[2] ينظر: فون دير لاين، سابق، ص ١٤٧.
[3] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج١ سابق، ص ٥٦.
[4] ينظر: نفسه، ج٢، ص ص ٢٤٢، ٢٥٠، ٢٥٢.

يُصادفن مساعدا لهن، لذلك تكررت وظيفة (المانح)، ولعل المنحة الأكبر أن تزوجن كلهن وعشن سعيدات، ويُبين ذلك تكرار وظيفة (الزواج) ثلاث مرات.

- **سبحونة الشاة المتجنسة:** أي الجنية التي تقمصت جلد شاة.

تبدأ الخرافة من خروج الرجل وأسرته بحثا عن أسباب الحياة، بعد أن استحوذ الفقر عليهم، فبحثوا حتى وجدوا قصرا، فسكنوا فيه:**/الحاجة/**، وفي إحدى الليالي جاءت شاة سمينة مكتظة بالحليب، فظنوا أنها رزقٌ من الله، فأبقَوها عندهم، وكانوا يرتوون من حليبها كل يوم:**/المانح/**، لكن سرعان ما اكتشفت المرأة أن الشاة تتكلم وتضحك، فأوجست منها خيفة وأخبرت زوجها:**/اكتشاف/**، لكنه لم يأخذ الأمر على محمل الجِدِّ معتقدا أن الشاة رزقا من الله، ولا يمكنه الهروب من هذا الرزق:**/تواطؤ/**، أما الزوجة فجمعت أغراضها وأولادها ورحلت عن القصر خفية:**/رحيل/**، فلما جاء الليل وأقبل الرجل على الشاة ليحلبها تكلمت معه قائلة: إني أريد أن آكلك، فاختر من أين أبدأ:**/خديعة/**، فأحس الزوج بقوة الشاة المارد واستسلم لها، فقضت عليه الشاة وبدأت أكله حتى أتت عليه كله:**/إساءة/**. ثم اقتفت أثر المرأة والأولاد حتى وجدتهم:**/مطاردة/**، حين فتحت المرأة الباب على الشاة، عرف كل منهما الآخر، فقامت المرأة باستضافة الشاة ريثما تفكر في حيلة للقضاء عليها:**/تواطؤ/**، فلما شبعت الشاة من كرم الأسرة، دعتها المرأة للرقص، فوافقت الشاة، وحين هبت المرأة للرقص نظّمت أبياتا شعرية لترقص على أنغامها، وكان في الأبيات إشارات للخطر الذي يهدد حياتها وحياة أولادها:**/وساطة/**، فلما سمع جارها الأغنية فهم مغزاها:**/النجدة/**، فأخذ بندقيته وتسلل إلى بيت جارته وقتل الشاة:**/عقاب/**، فأنقذ المرأة التي بدورها شكرته على شجاعته ونخوته وشهامته:**/حل: ضمن زواج/**[1].

تضمنت خرافة"احتدب دنيدش وإلا بناتك" إيحاءً بصورة رجل يائس، ضحى ببناته من أجل زوجته، ومثل هذا الإيحاء نجده في خرافة "الشاة المتجنّسة" التي يأتمنها الرجل، ولم ينتبه للرزق الذي لا خير فيه، فليس كل ذي فائدة تؤتمن حقيقته، وقد قضى على حياته بسبب سذاجته، أما الزوجة فلقد مكّنها الاحتراز من الحفاظ على حياتها، ونلاحظ تكرر وظيفة (تواطؤ) مرتين، لكن بدلالتين متناقضتين؛ فالأولى تتعلق بالرجل وتدل على هوانه وضعفه واستسلامه، أما الثانية فتتعلق بالمرأة وتدل على قوتها

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٣سابق، ص ٤١-٥٠.

واحتراسها ويقظتها، التواطؤ الأول دفع الرجل إلى الهلاك، أما الثاني فقد حافظ على حياة المرأة.

**- سبحونة بنت الغول:**

تروي خرافة بنت الغول حكاية فتاة مسكينة، وكيف تحولت من محنة إلى حياة سعيدة بزواجها من ابن السلطان، وتبدأ الخرافة بخروج الزوجة وأخت زوجها إلى الصحراء رغبة في التنزه، ثم أرادا المكوث قليلا في أحد البساتين:**/ابتعاد/**،لكن الزوجة سرعان ما قررت العودة إلى البيت بحجة إحضار الكبريت لإيقاد النار، وفي نيتها ترك أخت زوجها في الصحراء:**/خديعة/.** وحينما تيقنت الفتاة من كيد الزوجة بعدم مجيئها، قررت مغادرة البستان والسير في طريق مجهول قد يوصلها إلى بر الأمان:**/تجاوز/.** فإذا بها تُبصر نورا بعيدا، فلما اقتربت وجدت نفسها أمام قصر كبير، فدخلت باحثة عن موجود ما، فأدركت أن القصر خالٍ:**/استخبار/**، فلما لجأت إلى إحدى الغرف تفاجأت بدخول عفريت إلى القصر، فاتجهت إلى الحمام لتختبئ فيه:**/الحاجة/.** لكن العفريت يدخل الحمام وأثناء قضاء حاجته يطلق ريحا فانفجرت الفتاة ضاحكة لصوت الريح، ولما قبض عليها قالت: أنا ابنة ريحك:**/وساطة/**، فرحّب بها وسخّر لها كل ما تريد وتشاء:**/المانح/**، لكنه منع عليها دخول غرفة واحدة:**/حظر/**، وبعد فترة دفع الفتاة فضولها لدخول الغرفة، فقامت بذلك:**/تجاوز/**، وكان سبب المنع هو النافذة السحرية التي ما إن أطلت منها حتى رأت قصر السلطان، ومن إحدى نوافذه أخبرتها زوجة ابن السلطان أن الغول سوف يسمنك ثم يأكلك، فشعرت الفتاة بخوف وحزن عميق:**/إساءة/**، فلما سألها الغول عن سبب تبدل حالها اعترفت بدخولها الغرفة، وحكت ما دار بينها وبين زوجة ابن السلطان، فأمرها الغول بالتزيّن بأبهى ما عندها من لباس وحلي، ثم دخول الغرفة مرة أخرى وإخبار زوجة ابن السلطان ما يلي: أنا بنت الغول يكبرني ويسمنني، ثم ابن السلطان يتزوجني:**/وساطة/**، فلما سمعت ابنة السلطان ذلك غضبت وطلبت من زوجها تأديب الفتاة، لكنه لم يبال بتحريض زوجته، لأنه عشق الفتاة، فلما اكتشفت الزوجة ذلك رمت نفسها من إحدى نوافذ القصر فوقعت ميتة:**/عقاب/.** ثم خطب ابن السلطان الفتاة من الغول وتزوجها:**/زواج/**، لكن الفتاة وبإيعاز من الغول لم تتكلم مع زوجها حتى ينطق باسمها، والزوج لا يعرف اسمها، فلما ضاق منها ذرعا، تزوج زوجة أخرى فاحترقت، ثم تزوج أختها فاحترقت أيضا، وكان سبب احتراقهما قدرة ابنة الغول في الولوج إلى نار التنور فلا تُصاب بأذى:**/تلقي الأداة السحرية/**، فلما أرادتا مجاراتها وفعل ذلك احترقتا:**/خديعة/**، وبقي ابن السلطان

حزينا بحياته مع ابنة الغول التي تأبى التكلم، وجاء يوم سمع ابن السلطان شكوى إبريق الصيني من إبريق النحاس قائلا: يا ستي ططر، فعرف الأمير أن ذلك هو اسمها:**/تعرف/**، فنادها به: يا ططر، فاستجابت له، وصار يأمرها فتُطيعه، ويُحدثها فتحدثه، وعاشا في سبات ونبات:**/تجلي/**[1].

تُضمر هذه الحكاية الخرافية مظاهر الخديعة والخيانة والغدر التي تسوء حال الإنسان دائما، لكن إذا امتلك الإنسان اعتدادا كافيا بالنفس، وثقة كبيرة فلا يضره شيئ، بل إنّ مظاهر السوء قد تجلب له خيرا كثيرا؛ فالفتاة التي وجدت نفسها تائهة في الصحراء لم ترغب في العودة إلى منزل أخيها، وإنما وثقت في نفسها، ومضت في طريق اختارته بذاتها رغم ما قد يجلب لها ذلك من سوء، لكنها لم تجد أمامها إلا الخير الذي لم تجده عند بني جنسها من البشر[2]، ومما يدل على بروز مظاهر السوء تكرار وظيفة (الخديعة)، وأيضا تكرار وظيفة (الوساطة) التي تعضد الانتقال بوسائل إضافية عن الإساءة كما وضحنا فيما سبق.

**- سالفة العفريت مع الأخوين الغني والفقير:**

تروي هذه الحكاية سالفة بطابع خرافي، وتتعلق بأخوين، أحدهما غني والآخر فقير، ويتّصف الغني بالجشع وحب جمع المال، ويكاد لا ينفقه على نفسه أو على زوجته، وقد حرمه الله من نعمة الأولاد، أما الفقير فكان كل ما يكسبه من جمع الحطب وبيع الأعشاب ينفقه على زوجته وبناته الست، فلم يدّخر جهدا ولا مالا في سبيل أسرته، حتى رزقه الله بكنز عظيم. ويظهر أن هذه الحكاية بُنيّت على تناقضات بين غنيّ وفقير، والتناقض عادة من عناصر بنية الحكاية الخرافية، حيث يتم تصوير النقيضين: الكبير والصغير، الغني والفقير، الشاب والكهل، الشيطان والإنسان[3].

وتبدأ بذهاب الفقير إلى الصحراء، من أجل البحث عن نوع من الأعشاب المرغوبة:**/ابتعاد/.** وإذا به أمام قصر عظيم، فاقترب منه خفية يترصد الحركة، فرأى عفريتا يخرج من القصر، ويغلق الباب ويحفر حفرة للمفتاح ويدفنه فيها، ثم يذهب إلى الصحراء لاصطياد فريسة:**/استخبار/.** فامتزجت رغبة الرجل الفقير بجوعه، واندفع إلى دخول القصر، فأزال التراب عن المفتاح، وفتح باب القصر ودخل:**/الحاجة/**، ثم قادته رائحة الطعام الشهي إلى المطبخ، فوجد لحوما مطبوخة، أكل منها حتى شبع،

---

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٣سابق، ص ١٨١-١٩٤.

[2] ينظر: نفسه، ص ١٨٦.

[3] ينظر: فريدريش فون دير لاين، سابق، ص ١٤٧.

ليتجول بعدها في الغرف فشاهد حيوانات وبشرا أمواتا، ومعلقين من أرجلهم، وآخرون ينتظرون دورهم في القتل:**/تنقل في المكان/**، فنصحوه بالهروب، لكنه حينما قرر الاختباء في إحدى زوايا القصر حتى الصباح،اقترحوا عليه أن يختبئ في أعلى المقصورة:**/المانح/**، ولما عاد العفريت أحس بوجود شخص، فكرر نداءه على الداخل، لكن الرجل وحماره التزما الصمت حتى الصباح:**/خديعة/**، ولما خرج العفريت صباحا، نزل الرجل الفقير وتجول في الغرف، فوجد كنوزا كثيرة، وأخذ جميع الأوعية التي كانت معه وملأها ذهبا، وخرج من القصر عائدا إلى بلده:**/العودة/**، فاستقبلته زوجته وأولاده بفرح وسرور أزال خوفهم عليه، وزاد الفرح بأكياس الذهب:**/تجلي/**، ولما سمع أخوه الغني بثروته جاءه متملقا يدعوه إلى ضيافته ليخبره كل شيء، فقصّ الفقير عليه كل ما جرى له:**/إخبار/**، فطمع الغني وزاد طمعه حينما حثّته زوجته على الذّهاب إلى القصر ليكتنز ذهبا:**/الحاجة/**، وقد شرح له الفقير كل الخطوات الواجبة عليه، فأهمل أهم نصائحه لما دخل إلى القصر، والتقى بالرجال الأحياء المحبوسين، ولم يأخذ بتحذيراتهم:**/تجاوز/**، وأقبل بلهف على الذهب، ولما دخل العفريت وكرر نداءه سيطر الخوف على الرجل، مما جعله يجيب العفريت:**/تواطؤ/**، فعرف العفريت أن في القصر شخصا غريبا، فقبض عليه وعلّقه هو وحماره من أرجلهم حتى ماتوا:**/إساءة/**[1].

**- الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن:**

تروي هذه السبحونة خرافة الصديقين: الأحدب والسليم، اللذين يقتاتان من جمع الحطب والأعشاب النافعة وبيعهما، ويبدو أن بداية هذه الحكاية شبيهة ببداية الحكاية السابقة، كما أنها تصور النقيضين، وكيف سيصبح الأحدب سليما والسليم أحدبا.

تبدأ الخرافة بخروج الحطاب الأحدب عشية يوم الجمعة إلى الصحراء، يتلمس رزقا من حطبٍ، أو صيدٍ، أو عشبة ضائعةٍ:**/ابتعاد/**،ثم حمل ما توفر له ومضى عائدا والليل قد أظلم، وفي طريقه رأى بصيصا من النور، فظنّ أنه لقوم مسافرين أو لفِرَقٍ من البادية تقيم عريسا، فاقترب راغبا في بعض الطعام الذي يسد جوعه:**/الحاجة/**، وعندما وصل رأى وجوها غريبة، فسلّم عليهم وردوا له السلام، ثم دخل بينهم وبدأ يرقص ويغني مثلهم، وقد ابتكر لهم مقطعا غنائيا استحسنوه وظلوا يرددونه:**/وساطة/**. فأراد رئيس القوم – وهم من الجن – مكافأة الأحدب، فنزع منه حدبته، وملؤوا أكياسه بالذهب:**/المانح/**، فعاد الحطاب الأحدب سليما إلى قريته معافى:**/العودة/**، وصار لا

[1] ينظر:عبدالكريم الجهيمان، ج٣سابق، ص ٢٧٣-٢٨٤.

يقتات إلا من الذهب:**/تجلي/**، فاستغرب صديقه من تبدل حال الأحدب، فقد صار سليما وغنيا، فألحَّ عليه أن يخبره بما جرى له، فأخبره الأحدب السليم بالقصة:**/استخبار/**، فعزم الصديق السليم على الذهاب إلى أولئك القوم، متّبعا الطريق الذي رسمه له الأحدب السليم:**/الحاجة/**. فوصل إليهم ليلا ووجدهم في غنائهم ورقصهم، فانغمس معهم:**/وساطة/**، لكن المقطع الغنائي الذي أضافه لم يطربهم، بل استهجنوه وأفسد عليهم طربهم، فأراد رئيسهم قتله:**/إساءة/**، لكنه توسل إليهم بصديقه الأحدب الذي أمتعهم ذات ليلة، فعفَوْ عن قتله، لكنهم عاقبوه بحدبة صديقه، فغرسوها في ظهره:**/عقاب/**، وعاد حزينا إلى أهله واختفى في منزله حتى لا يراه الناس بتلك الحدبة:**/العودة/**، وعندما تفقّده صديقه الأحدب السليم، ليعرف نتيجة رحلته، أخبره بكل ما وقع عليه:**/إخبار/**، فقرر الأحدب السليم التكفل بكل ما يحتاج رفيقه السليم الأحدب:**/إصلاح/**[1].

يبدو واضحا أن خرافتي: "العفريت مع الأخوين الغني والفقير"، و"الأحدب ورفيقه من الجن"، تُرسّخ جزاءً قاسيا لكل من يأخذه الجشع، فلا يرضى بيُسر حاله، وإنما يندفع بطمع دون أن يقيم حسابا للعواقب، فالأخ الغني في الحكاية الأولى، والذي عاقبه الله أولا، أنْ منع عن حجره الأولاد، قضى على حياته بطمعه، أما الفقير الذي بقي مكافحا راضيا بما منحه الله، فاعتنى ببناته على أكمل وجه رغم عوزه، فقد يرزقه الله بعد ذلك رزقا واسعا. ومما يدل على المسار الدلالي للحكاية الخرافية تكرار وظيفة (الحاجة) مرتين بدلالتين متناقضتين ومتناسبتين مع المضمون الخرافي؛ فالأولى انتهت بخير مثلما تدل عليها وظيفة (التجلي) المتصلة بالأخ الفقير الذي بدأ حياة جديدة إثر الذهب الذي وجده، أما الثانية فقد انتهت بسوء عبر وظيفة (الإساءة) المتعلقة بالأخ الغني الذي لقى حتفه بسبب طمعه وجشعه، وبنفس المسار الحكائي تكررت وظيفة (الحاجة) في الحكاية الثانية، ففي حالة الأحدب انتهت وظيفة (الحاجة) بوظيفة (التجلي)، إذ صار الأحدب غنيا وزالت عنه حدبته، أما النقيض وهو صديقه فقد امتزجت حاجته بالطمع فانتهت بوظيفتي: (الإساءة) و(العقاب)، نتيجة لجشعه وطمعه.

**- سبحونة الغول مع الإخوان الثلاثة:**

تروي هذه السبحونة خرافة ثلاثة أطفال فرّط فيهم والدهم، فعاشوا مع امرأة الغول، بعد أن خلّصوها من زوجها الذي تزوجته قسرا، فأكرمتهم من الكنوز التي

[1] ينظر: نفسه، ص ٤٥-٥٤.

خبّأها الغول، ولمّا كبروا بحث أصغرهم عن والديه حتى وجدهما في خربة يكاد الفقر يقضي عليهم، فتكفل بهم ولم يبد لهما سوءاً.

وكانت بداية الخرافة بذهاب الرجل وزوجته مع أولادهم، إلى الصحراء وفي نية الرجل التخلص من أولاده بعد أن صار عاجزا على التكفل بهم:**/وساطة/**، فذهبوا بهم وتركوهم وحدهم في الصحراء:**/خديعة/.** لكن الطفل الصغير الأكثر ذكاءً كان قد سمع مسبقا بمكيدة أبيه، فملأ جيوبه بالحصى ثم ألقاها على طول الطريق حتى يعرف مسار العودة:**/المانح/**، فلما تيقّن الأولاد من مكر أبيهم بكى الأخوة الكبار، وأرادوا العودة إلى أمهم لا إلى أبيهم، فدلّهم الصغير على كيفية الرجوع حتى وصلوا:**/العودة/**، فاستقبلتهم أمهم بفرحة مفرطة:**/إصلاح/**، لكن والدهم بقي عازما على التخلي عنهم، فأخذهم إلى الوادي وتركهم هناك:**/وساطة/**، وحاول الطفل الصغير بذكائه العودة مرة أخرى، بواسطة فتات الخبز الذي نثره في الطريق:**/المانح/**، لكن العصافير كانت قد أكلت الفتات، فضاعت طريق العودة:**/إساءة/**، فمضوا تائهين في الصحراء حتى وجدوا منزلا فقصدوه لعلّهم يجدون فيه ما يسدُّ جوعهم، فقبلت مساعدتهم السيدة التي وافَوْها عند الباب:**/المانح/**، لكنها حذرتهم من الغول صاحب المنزل، الذي ما إن حضر حتى اختبأ الأولاد:**/تنقل في المكان/**، لكن الصغير أراد منازلة هذا الغول الذي هدد كل شيء:**/مهمة صعبة/**، فدلّته السيدة على طريقة قتله، وذلك أن يضربه ضربة واحدة، ولا يزيد مهما أغراه الغول بالمال:**/المانح/**، فتقدم الصغير خفية وقطع رأس الغول الصغير بضربة واحدة ولم يزد، رغم أن الغول أغراه بكنز وبمكانه:**/إنجاز المهمة/**، فخرّ الغول صريعا ومات:**/عقاب/**، فشكرتهم السيدة وهنّأوها على نجاتها، ثم اتجهوا جميعا إلى مكان الكنوز المخبأة، فلما وجدوها حملوا منها ما استطاعوا، ثم مضوا مع السيدة التي صارت لا تناديهم إلا بأولادها، وهم لا ينادوها إلا بأمهم:**/تجلي/**، حتى وصلوا إلى البلد المنشود، فاشتروا بيتا وأثثوه بأحسن الأثاث، ثم اشتغلوا بالتجارة، والسيدة تقوم بشؤونهم المنزلية:**/مكافأة: ضمن: زواج/**، ثم شاء الأخ الصغير البحث عن والديه، رغم أن أخوته لم يأذنوا له بالرحيل، لكنه صمم على ذلك وسار يبحث عنهما:**/رحيل/**، فتنقل من بلد إلى بلد، ومن قرية إلى أخرى، حتى وصل إلى بيت مهدم يشبه بيت أهله كل الشبه:**/استخبار/**، فلما دقّ الباب فوجئ بصوت ضعيفٍ يأذن له بالدخول، كان صوت أمه وقد صارت عجوزا، فضمّها وضمته إلى صدرها، ثم التقى

والده الذي غطى الخجل كل وجهه**:/العودة/**، فقام الولد بتهيئة والديه للسفر معه وبدءِ حياة جديدة وسعيدة**:/تجلي/**[1].

وعلى وتيرة بضع خرافات سابقة تقدم سبحونة "الغول مع الإخوان الثلاثة" مسارا دلاليا تتشكل عبره فكرة، أنْ خلف المصائب التي يلقاها الإنسان قد يكون هناك خيرٌ كثيرٌ، وأنه واجب على الإنسان تخطي كل العواقب حتى توصله الحياة إلى الفرج، وأن القيم الأُسرية قد تخذلك أحيانا، لكن لتُكسبك حياة أفضل. وتتعضد هذه الدلالة بما يظهر على التحديد الوظائفي للحكاية الخرافية، إذ نجد تكرار وظيفة (المانح) ثلاث مرات بدلالات مختلفة وموحية، فالمانح الأول هو الحصى التي مكّنت الأطفال على العودة إلى بيتهم، والحصى حجارة تدل على الثبات وعلى الأصل، يعني ذلك أن ثبات الأولاد يكون بعودتهم إلى أصلهم أي إلى منزلهم، أما المانح الثاني وهو فتاتُ الخبز، فلم يُمكّن الأولاد من الرجوع، والخبز يدل عادة على الرزق وعلى الحياة، فكأنّ هذه الحكاية الخرافية تريد القول للأولاد بأنّ رزقكم وحياتكم لا تكون بالعودة إلى بيتكم، وإنما بسلك طريق آخر، وذلك ما كان مع المانح الثالث وهو المرأة التي دلتهم على كنوز الغول، فأصبحوا أغنياء، لكن ذلك لم ينسهم أصلهم، إذ اجتمع شملهم مع والداهم وعاشوا جميعا سعداء.

**- سبحونة بليبل الصياح:**

تروي هذه الخرافة حكاية البنت التي طردها أبوها من المنزل، بعد أن أشقته في إحضار هدية لها، ولم يعلم أنها تحتوي على قدرة سحرية، إذ استهان بالهدية التي تشبه التفاحة، وبداخلها مروحة صغيرة، كلما حرّكتها الفتاة حضر بليبل أمامها، وهو رجل يحقق لها كل الأماني، حتى تزوجها في النهاية، لأنها قامت بشفائه.

تبدأ الحكاية من سفر الرجل إلى مكة بغرض الحج**:/ابتعاد/**، فلما قضى مناسكه ظلَّ وقتا طويلا يبحث عن (بليبل الصياح) الهدية التي طلبتها ابنته الصغرى، حتى وجدها عند تاجر فقام بشرائها**:/الحاجة/**، فلما شاهد شكل هذه الهدية بدا غاضبا، وفي اعتقاده أنها لا تستحق كل هذا العناء، فلما عاد أنَّبَ ابنته لأنها حمّلته شقاءً كبيرا من أجل هذه السخافة**:/إساءة/**، ثم إن ابنته كذلك لا تعلم ما هو بليبل الصياح، وإنما هي أمنية استحوذت على عقلها وقلبها، فزاد غضب الأب حينما أدرك أن تعبه كان حول شيء قد لا يكون له وجود، فوبّخ ابنته وقام بطردها، فجمعت البنت أغراضها ومضت

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٤، سابق، ص ٥٥، ٦٨.

إلى الصحراء:**/رحيل/**، حتى وجدت بستانا وكان صاحبه شيخا كبيرا لم يرزق أولادا، فرحّب بها وبمقامها عنده:**/إصلاح/**، ولما استقرت في إحدى غرف البيت رمت الهدية التي سببت غضب الأب ورحيلها من منزلها:**/رد فعل البطل/**، لكن بعد مدة ومع سقوط الأمطار وطلوع الشمس ذاب شكل الهدية الذي يشبه التفاحة، وخرجت من باطنه علبة مصنوعة من الذهب الخالص، تحتوي على مِرْوَحَة صغيرة، فحرّكتها البنت يمينا وشمالا، وإذا برجل يطلع منها ويخبر البنت بأنه بليبل الصياح:**/تلقي الأداة السحرية/**، فاعتذرت منه لأنها كانت جاهلة بما تعني هذه القطعة، فسامحها بليبل، وقال:إنه في خدمتها ومتى احتاجته عليها تحريك المِرْوَحَة فقط؛ فيكون حاضرا أمامها:**/المانح/**، وجاء يوم قامت الفتاة باستضافة فتاتين غريبتين عن المدينة، وأكرمتهما بمساعدة بليبل:**/المانح/**، فلما رأت الفتاتان ما يقوم به بليبل امتلأتا حسدا من الفتاة وحاولتا تكدير نعمتها:**/خديعة/**،فلما عجزت إحداهما عن سرقة العلبة السحرية، قامت الأخرى بغرز شظية زجاج في النافذة التي يخرج منها بليبل، وعندما طلع ليتفقد مطالب البنت أصيب بجروح بالغة:**/إساءة/**، فلجأ بليبل إلى بيت أهله ولم يعد قادرا على تلبية مطالب البنت، والتي صارت تحرك المِرْوَحَة مرارا فلا يحضر صاحبها، فشككت في الأمر، ثم سافرت بحثا عنه:**/تنقل في المكان/**، حتى صادفت حمامتين تتحدثان عن مرض بليبل، وأنّ شفاءه يكون باصطياد حمامتين لهما أوصاف معينة، يأكل واحدة منهما صباحا، والأخرى مساءً، ففهمت الفتاة تلك المحاورة، وعرفت ما وجب عليها:**/المانح/**، فوجدت صيادا وأغرته بمالٍ فاصطاد لها الحمامتين المرغوبتين:**/المانح/**، ثم بحثت عن بيت بليبل حتى وجدته، فدخلت عليه وأعطته حمامة مشوية فأتى عليها كلها، وبدأ حاله يتحسن، ثم عادت مساءً وأعطته حمامة ثانية، فقام سليما معافى بعد أكله للحمامة:**/رد فعل البطل/**، فشكرها وعرض عليها الزواج فقبلت:**/تجلي/**، فعقد القاضي عقد النكاح بحضور الشهود، وتزوج بليبل بالبنت وعاشا في سبات ونبات:**/زواج/**[1].

يتضاعف التخييل في هذه الحكاية الخرافية، فإذا كانت فكرة "خروج بليبل من المِرْوَحَة" ليحقق أماني البنت تذكرنا بحكاية "علاء الدين والمصباح السحري"، وبـ "القرابة الحميمية بين القصص"[2]، فإنّ ما يميز هذه الحكاية أن بليبل صار له أهل، لجأ إليهم لأنه أصيب بجروح في إحدى خرجاته، فقامت البنت بشفائه بحمامتين أكلهما، ثم تزوج بليبل البنت، كل هذه الصور التخييلية ضاعفت الطابع العجائبي لهذه الحكاية

[1] ينظر:عبدالكريم الجهيمان، ج٤سابق، ص ١٨٥-١٩٨.
[2] فلاديمير بروب، سابق، ص ١٣٥

الخرافية، لكنها من جهة أخرى دلت على بساطة التفكير عند الطفل، إذ تبدو هذه القصص ممكنة الحدوث، لا سيما إذا علمنا أن من قام بروي هذه الحكاية الخرافية هو أحد الأطفال[1]، ولم ينقص ذلك من قيمة الحكاية، وإنما دلّ بوضوح عن حقيقتها التي لابد أن تُعاش؛ فالحياة حركة بين "الحقيقة والخيال وبهذا يكون التنقل من حال إلى حال.. فيتجدد النشاط وتنطلق الأفكار من عقالها.. وتتفاعل الأماني والأحلام فتتحول بعد مرورها بطورٍ بعد طورٍ إلى حقائقَ نافعة تدفع إلى ألوان جديدة من ألوان الحياة"[2].

**- سبحونة الأرملة والعفريت الذي أولاده من حجارة:**

تروي هذه السبحونة خرافة سيدتين؛ الأولى امرأة طيّبة كافأها العفريت بكنز كبير لأنها اعتنت بأولاده، والثانية امرأة حقيرة لقت حتفها بسبب سوء أخلاقها وعدم عنايتها بأبناء الغول.

تنطلق الحكاية من دأب النسوة على الخروج كل يوم إلى الصحراء من أجل جمع الأعشاب والارتزاق ومن ثم بيعها:**/الحاجة/**، وحدث أن أرملة من تلك النسوة استبطأت مجيء الأخريات، فخرجت وحدها في منتصف الليل، وهي تظن أنه وقت الفجر:**/ابتعاد/**، فسارت مع الخوف حتى مرت على شجرة فتعلقت عباءتها بأحد أغصانها، فلما همت لتخلّص عباءتها سألتها الشجرة عن مقصدها في هذا الليل:**/استخبار/**، ثم طلبت منها قليلا من حب الفلفل والقرنفل، فلما منحتها المرأة ذلك، استحسنت الشجرة كرم المرأة وطيبتها، فقررت مساعدتها:**/المانح/**، فأخبرتها بخطر الغول الذي ستلقاه في الطريق، وأنه يجب عليها أن تمدحه، ثم إذا طلب منها العناية بأولاده فيلزم عليها فعل ذلك، لأنه سيكافئها مكافأة سخية، ففعلت المرأة كل ذلك عندما التقت الغول:**/رد فعل البطل/**، وفرح الغول بهذه المرأة حينما عاد ووجد أولاده بأحسن حالٍ، فأعطاها صندوقا مملوءاً بالذهب واللؤلؤ والجواهر، وقبل مغادرتها طلب منها العودة إليه إن أرادت المزيد:**/مكافأة: ضمن: زواج/**،فتغير حال المرأة وظهرت عليها النعمة، وصارت لا تخرج إلى الصحراء لجمع الأعشاب، وقد أصبح الجميع يتقرب إليها:**/تجلي/**، فحسدتها جارتها وأرادت أن تقوم بما قامت به الأرملة بعدما عرفت سر ثروتها، فأعدّت عدتها وخرجت ليلا ومشت في الطريق نفسه:**/الحاجة/**، فلما التصقت عباءتها بغصن الشجرة جرّت رِداءها بعنف، ووجهت كلاما قبيحا للشجرة التي ترفّعت عن الرد ولم تخبرها عن خطر الغول، ولا عن كيفية استمالته، ولا عن طريقة

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٤ سابق، ص ١٨٥.
[2] نفسه، ج١، ص ١٥.

الحصول على الكنز، لأنها لا تستحق ذلك:/عقاب/، فلما التقت المرأة بالغول لم ترد السلام عليه بل شتمته، وحينما أمرها برعاية أولاده ضيّعتهم ولم تأبه بهم:/إساءة/، وكان شغلها الشاغل إيجاد الكنز، فأمسكها الغول وقطع رأسها:/عقاب/[1].

تريد هذه الحكاية الخرافية القول إن الدنيا نصيب، "يكون الطريق واحد يسعدُ فيه قوم ويشقى فيه آخرون"[2]، لكن من المهم أن يكون الطريق مُهيّأً بالصدق والطيبة والكرم ومكارم الأخلاق؛ فذلك مؤشر أوّلي على حصول الرزق واليُسر في الدنيا، مثلما حدث مع الأرملة التي نجحت في امتحان المانح، أي في امتحان الشجرة التي عرفت معدن الأرملة؛ فدلتها على طريق كسب الثروة، أما المرأة الخبيثة التي أساءت معاملة الشجرة والعفريت، فقد قضت عليها أخلاقها القبيحة، ومما يُعضد هذا المعنى تكرار وظيفة (الحاجة) بدلالتين متناقضتين، فالحاجة الأولى تمثلها الأرملة التي خرجت دون علمٍ أن كنزا ينتظرها، لكنها بقيت محافظة على معدنها الأصيل وعلى نقاوة سلوكها وأخلاقها؛ فانتهت حاجتها بمكافأة تغيّرت معها حياتها تماما، أما الحاجة الثانية فتتعلق بالمرأة الخبيثة التي ورغم علمها بهدفها مسبقا، فإنها في النهاية لقت حتفها ولم تلق الكنز، لأن أخلاقها السيئة رسمت لها طريقا مغايرا لطريق الأرملة.

**- سبحونة محمد وزوجته العاقر:**

تروي هذه السبحونة خرافة البنت "جميلة" التي تمتلك القدرة على التحول من هيئتها البشرية إلى ناقة، وقد كانت تتنقل بين الهيئتين خفية، لكيلا يطّلع أحد على سرها، لكنها في الأخير تستقر في هيئة فتاة حتى تتزوج بالشاب الصياد الذي أحبّته وأحبّها.

وتبدأ الحكاية من رجل وزوجته وقد مرت عليهما سنوات من زواجهما، لكنها لم يُرزقا بمولود، فلجأت الزوجة، متضرعة إلى الله أن يرزقها مولودا حتى وإن كان حيوانا:/وساطة/، وكان الحال أن وضعت بنتا لكن على شكل ناقة:/إساءة/، ورغم ندمها من تلك الدعوة التي صادفت بابا من أبواب السماء مفتوحا، إلا أنها وزوجها قاما برعاية البنت، وأحاطوها بكثير من العطف والشفقة:/إصلاح/، فكبرت البنت "جميلة"، وهي تخفي سرّها عن كل إنسان، إذ كانت تتحول خفية عن الجميع، وكان يوم أن خرجت بجلد الناقة مع الفتيات للتنزه في الغابة، فلما ابتعدت عنهن تحولت إلى فتاة:/تلقي الأداة السحرية/، من أجل جمع الحطب لأهلها:/الحاجة/، وصادف ذلك أن

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٥سابق، ص ٢٥-٣٦.

[2] نفسه، ص ٣٦.

رأى شابٌ صياد تحولها إلى فتاة فائقة الجمال:**/تعرف/**، فأسرت قلبه، فقام بخطبة الناقة وَسْط ذهول أهله وأهلها، ثم شاءت جميلة أن تكشف سرّها، وتتخلص نهائيا من هيئتها الحيوانية، وتدوم على مظهر الفتاة، لكي تتزوج الشاب الصياد الذي شغفها حبا:**/تجلي/**، وكان الحال أن تزوجا وعاشا في أمان ووئام:**/زواج/**[1].

تستند هذه الحكاية الخرافية على فكرة التحول العجائبي، والتي تعدّ من الأنماط السائدة والبُنى الثابتة في الحكاية الخرافية، ويأخذ التحول تنويعات عديدة، فمن ناحية الشكل يظهر الإنسي بهيئة حيوانية أو العكس أو قد يتحول إلى جماد ما، أما من ناحية المضمون يكون التحول اختياريا أو إجباريا أو خضوعيا، وقد يكون بطريقة مباشرة بتأثير أداة سحرية مثلا، أو بطريقة غير مباشرة مثل أن يولد البطل متحولا عن طبيعته، وتعد هذه الولادة ذات شكل ملحمي حسب "بروب"، ففي البدء يكون البطل غائبا ثم يولد في ظروف عجيبة. والولادة العجيبة للبطل إحدى العناصر المهمة في القصة، فهي شكل من أشكال ظهوره على مسرح الأحداث[2]، مثلما هو حال البنت التي ولدت على شكل ناقة، لكن تحولها أخذ بعد ذلك طابعا اختياريا، حيث تنتقل بين هيئة الحيوان وهيئة الإنسان، حتى استقرت على شكل الفتاة رغبة في الاقتران بالشاب الذي أحبته، لتقول هذه الخرافة إن الأوضاع التي قد يُجبل عليها الإنسان يمكن أن تتغير إذا نزعت رغبته في مخالفة ما فُطِرَ عليه.

**- سبحونة العجوز الساحرة والفتى الجميل:**

تروي هذه السبحونة خرافة العجوز الساحرة التي استحوذ عليها جمال الشاب، فلما حاولت إغراءه تمنّع عنها بعفة، فقررت سحره، فتحول إلى خروف، فاشترته العجوز واستأثرت به، لكن والدا الشاب اكتشفا مكرها، فقبضا عليها، وهدداها حتى أعادت الولد إلى طبيعته إنسانا سويا.

وقبل ذلك يُرزق الرجل وابنة عمه بمولود، فلما شبَّ كانت هوايته صيد الطيور، فدأب على الخروج إلى بستان في طرف البلدة من أجل الصيد:**/ابتعاد/**، وفي إحدى خرجاته صادف عجوزا، فحاولت أن تغريه بأية طريقة لأنها أُعجبت بجماله:**/استخبار/**، فلما عجزت كل وسائلها بسبب عفة الرجل قررت سحره:**/خديعة/**، فمنحته زجاجة عطر لأنه اصطاد لها حمامة، فلما شمّ رائحة ذلك العطر تحول إلى خروف:**/إساءة/**، فصار يتبع أمه وأباه محاولا شرح ما وقع له، لكنهما لم يفهما ذلك،

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٥ سابق، ص ٦٢-٧٧.

[2] ينظر: فلاديمير بروب، سابق، ص ١٠٣.

وكانا منشغلين بالبحث عن ابنهما **:/الحاجة/**، حتى يئسا من إمكانية وجوده، كما يئسا من الخروف فباعوه بثمن بخس لرجل يريد تسمينه لكي يضحي به**:/إساءة/**، لكن زوجة هذا الرجل شعرت بريبة من الخروف بسبب نظرته التي خُيّل لها أنها نظرة إنسان، فدفعت زوجها إلى بيعه، فكانت التي اشترته العجوز الساحرة**:/خديعة/**، وأخذته معها سعيدة ومسرورة، واهتمت به جيدا أكلا ونظافة حتى تحسنت صحته، وصار في النهار ينقلب إلى خروف وفي الليل يعود شابا**:/تلقي الأداة السحرية/**، وكانت تلك الليالي التي تقضيها العجوز مع الشاب من أسعد الليالي التي مرت بها في حياتها**:/تواطؤ/**، لكن أم الشاب لم تفقد الأمل في العثور على ولدها، وجاء يوم أن اجتمعت مع نسوة، فسمعت منهن عن السحر وقصصه، وكانت زوجة الرجل الذي اشترى الخروف بادئ الأمر حاضرة، فنبّهت أم الولد بفكرة أن ولدها ربما وقع في غرام إحدى الساحرات فحولته إلى خروف**:/المانح/**،وقد صدقت الأم إمكانية وقوع ذلك، فذهبت مع زوجها ليبحثا عن مكان الخروف**:/استخبار/**، فاكتشفا أنه عند العجوز الساحرة، وبعد تهديد شديد دلّتهما على مكان الخروف**:/اكتشاف/**، ثم أخذت العجوز زجاجة بها مواد سحرية، ومسحت بقليل منها على جلد الخروف فانقلب شابا سويا**:/تجلي/**، وبعد عودة ابنهما قرر الوالدان عفوا عن العجوز بشرط أن لا تعود إلى مثل هذه الأمور، فإن عادت فإنهم سوف يكشفان كل مستور**:/وساطة/**[1].

يُخالف المسار الخرافي لسبحونة "العجوز الساحرة والفتى الجميل" كل الحكايات الخرافية السابقة، إذ لم تكن الجدة هي الراوي، وإنما قام أحد الأطفال بروايتها، ثم إنّ الجدة لم تكن حاضرة سهرة إلقاء هذه الحكاية الخرافية، ولعل ذلك كان مقصودا من الكاتب، للحفاظ على قداسة ومكانة الجدة في ذوات الأطفال، باعتبار أن هذه الخرافة تتضمن صورة قبيحة لعجوز ساحرة، ثم إنّ المحتوى كان مغايرا للمضامين السابقة، فقد تعرضت الحكاية لموضوع السحر، والسحر مهما عظُمَ كيده فإنّه يزول في النهاية، ولا يفلح الساحر حيث أتى، ومما يدل على تباين هذه الحكاية الخرافية، أن تكرار الوظيفة لم يكن بدلالتين متناقضتين، وإنما بدلالة واحدة، فقد تكررت وظيفة الخديعة لتدل على السوء الذي أُصيب به الشاب.

[1] ينظر:عبدالكريم الجهيمان، ج٥سابق، ص ١٧٣-١٨٥.

**ب. أشكال الوجود الخرافي:**

إنّ التحليل المورفولوجي وتحديد الوظائف كشف لنا عن أشكال مختلفة من الوجود الخرافي، وقد تمثّل ذلك الوجود في حضور:

- الجن.
- السحر.
- الجماد الناطق.
- الغيلان والعفاريت والوحوش.
- المسخ والتحول.

ولكل شكّلٍ مظهرٌ محددٌ، ووظيفةٌ واحدة، فإما تقوم الشخصية ذات الشكل الخرافي بدور المانح المساعد للبطل أو أنها تمثل دور المعيق المعتدي، كما يلي:

**- الجن:**

يقوم الجن بثلاثة أدوار في الحكايات الخرافية موضوع الدرس؛ ففي خرافات يُجسّد شخصية المعتدي، مثلما هو الحال في خرافة "حصان أخوي خضير" حيث يظهر الجن على شكل حصان، ويطارد الفتاة من أجل التهامها، وفي خرافة "الشاة المتجنّسة" تبرز الجنية المتجنسة في شكل شاة، التي التهمت الرجل وحاولت التهام زوجته، أما الدور الثاني فيمثل فيه الجن دور المساعد، مثل الكلب الذي يحضر الأكل من غار الجن للبنات الضائعات في خرافة "احتدب دنيدش وإلا بناتك"، وكذلك الجني الذي يخرج من المُروحة ليقوم بتنفيذ طلبات البنت في خرافة "بليبل الصياح"، وحينما أصيب بجروح في إحدى خرجاته تكفّلت به البنت ثم تزوجت به، لذلك فقد قام بدور شخصية المساعد، أما الدور الثالث فيقوم فيه الجن بالوظيفتين معا، إذ نجده مساعدا ومعتديا في الخرافة نفسها، مثل رئيس الجن في "الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن"، والذي أزال الحدبة عن ظهر الرجل الأحدب، لأنه ساعد فِرْقَة الجن على الغناء، والجني نفسه يقوم بدور المعتدي حينما قام بغرز الحدبة في ظهر الرجل السليم لأنه أفسد حفلة الجن.

**- السحر:**

تنوعت تمظهرات السحر في الحكايات الخرافية، وبرز دوره بواسطة مفعوله، وذلك بأشكال مختلفة؛ فنجد في خرافة "القطية" الطائر السحري أو "القطاة" التي ساعدت الفتاة في عملها، ثم جهّزتها بلباس وعطر فاخرين، ثم أحضرت لها عربة مُذّهبة يجرها حصان أشقر لتنقلها إلى قصر الملك، هكذا شكّلت القطاة السحرية عنصرا مساعدا للبطل، وفي المقابل يبرز الدور الماكر للسحر؛ فالعجوز في خرافة "العجوز الساحرة

والفتى الجميل" تقوم بسحر الفتى حتى تستأثر به، فحوّلته إلى خروف بعد أن استنشق العطر الذي منحته إياه، لكنها في الأخير قامت وبمفعول السحر أيضا بإرجاع الفتى إلى هيئته الطبيعية، لذلك يبرز السحر في هذه الخرافة عبر العجوز بدورين، فهو مانح ومعتدي.

**- الجماد الناطق:**

يتمثل غالبا في الشجرة التي تتكلم وتقوم بدور المساعد للبطل، ففي خرافة "حصان أخوي خضير"انحنت الشجرة لترفع البنت "جوزاء" وجاريتها وتُنقِذهما من خطر الحصان ، وكذلك شجرة السدر في خرافة "النباقات سبع بنيات" التي منحت للفتيات النبق حينما طلبن منها ذلك، وأيضا الشجرة التي أخبرت المرأة الطيّبة عن خطر العفريت في خرافة "الأرملة والعفريت الذي أولاده من حجارة"، ودلّتها عن طريقة الظفر بكنوزه وذلك برعاية أبنائه الذين من حجارة، وفي نفس الخرافة لم تخبر الشجرة المرأة القبيحة بسبب سوء خلقها، فالتهمها العفريت. ونجد شكلا آخر للجماد الناطق متمثل في الإبريق الصيني الذي راح يشكو من إبريق النحاس إلى سيدته ابنة الغول في خرافة "بنت الغول"، وقد شكّل الإبريق شخصية المانح، إذ بواسطته تمكّن الأمير من معرفة اسم زوجته بنت الغول، كما أنه عنصر مانح للبطل أيضا، فلقد كان الإبريق يُحضّر الشاي بنفسه لابنة الغول.

**- غيلان وعفاريت ووحوش:**

تظهر هذه الكائنات الخرافية بتجسيدها لدورين أيضا، مثلها مثل بقية الأشكال الخرافية الأخرى، فهي إما شخوص مانحة، كالغول في خرافة "بنت الغول" الذي اعتنى بالفتاة ثم ساعدها على الزواج من الأمير، لذلك فهو عنصر مساعد للبطل. أو شخوص معتدية كالوحش في خرافة "النباقات سبع بُنيات"، الذي حاول قتل الفتاة، وذلك العفريت في خرافة "العفريت مع الأخوين الغني والفقير"، وهو صاحب قصر عظيم، يُعلق فيه فرائسه من الإنس والحيوان لافتراسهم، وقد استطاع "الفقير" بذكائه وشجاعته النجاة من الغول،والاستحواذ على كَمية من الكنز الذي يخفيه الغول في القصر، أما الغني فدفعه طمعه وحمقه إلى الهلاك، حيث علّقه الغول ثم أكله، لذلك يمثل العفريت في هذه الخرافة شخصية المعتدي. ويمثل الغول في "خرافة "الغول مع الإخوان الثلاثة" شخصية المعتدي أيضا، فهو ذو سبعة رؤوس وفي كل رأس عينان وأذنان، وأنف وشفتان،آوى الفتية إلى بيته، ثم قتلوه ليتخلصوا من شره، وينقذوا المرأة زوجته من بطشه.

**- المسخ والتحول:**

نجد حضورا لشكل من أشكال المسخ في خرافة "احتدب دنيدش وإلا بناتك"،حيث يقوم الكلب بالبزق على رجل الفتاة فتحولت رجلها إلى رجل كلب، وصارت الفتاة مشوهة، عقابا لها لأنها اكتشفت غار الجن الذي يأوي إليه الكلب، لكنه منحها صرة سحرية إذا أحرقتها زالت عنها اللعنة، لذلك فهو عنصر مساعد على العموم، بمعنى أن الفتاة لم تمتلك قدرة التحول لوحدها، لولا مساعدة الكلب لها، مثلما لم يمتلك الفتى الجميل تلك القدرة في خرافة "العجوز الساحرة والفتى الجميل"، حيث كان ينقلب في النهار إلى خروف، وفي الليل يعود شابا جميلا كامل الأوصاف، وذلك تأثرا بمفعول السحر الذي تعرض له من العجوز الساحرة، والتي مثّلت شخصية المعتدي بواسطة السحر.

وقد يكون البطل ممتلكا لقدرة التحول والانتقال من هيئة إلى أخرى، مثلما نجده في خرافة "محمد وزوجته العاقر"، حيث تلد الزوجة بنتا على شكل ناقة، ثم تمتلك البنت "جميلة" قدرة على التحول من ناقة إلى فتاة والعكس كذلك، ولأنها تستطيع التحول برغبتها، وامتلاكها قدرة ذاتية في التحول، فإنها تقوم بدور المساعد أيضا، حيث تعين عائلتها في جلب الحطب، ثم تستقر في الأخير على هيئة الفتاة لتتزوج بالشاب الصياد.

بإحصاء أفعال الشخصيات ذات الشكل الخرافي نستنتج أن دور المانح قد تواتر (١٢) مرة ضمن تلك الأفعال، بينما تواتر دور المعتدي (٠٨) مرات، مما يعني أن الفعل الخرافي سواء تكفّل به الجن أو الغيلان أو العفاريت، أو كان نتيجة سحرٍ، فإنّه غالبا ما يكون مساعدا للبطل، ورغم قدرة تلك الكائنات على إلحاق الضرر والإساءة للبطل، فإنّها قامت بدور المُعين، فسهلت له مهمته، أو يسّرت له حاله، أو قضت له حاجته، خاصة إذا اتّصف البطل بقيمٍ أخلاقية وإنسانية نبيلة، وهنا تكمن الدلالة التي تريد الحكايات الخرافية نقلها؛ فإذا تحلّى المرء بشيمٍ كريمة وأخلاق أصيلة، وتنزه عن الطمع والجشع والحسد والخديعة، وغيرها من الصفات القبيحة، فإنّه سيحقق مراده ولن يعيقه شيء، وإن صادف في طريقه من يُخفي له مضرة فإنه سينتصر في النهاية إذا بقي محافظا على ذاته نقية من كل أخلاق دنيئة.

إنّ هذا الوازع الأخلاقي قد حاولت الحكاية الخرافية منذ القِدم ترسيخه في عالمها "الذي يُبيّنُ للأقوياء والأشرار ومثلهم الأخيار مكانهم المحدد وفقا لخطة ثابتة"[١]،

[١] فريدريش فون دير لاين، سابق، ص ١٥٤.

وهو ما حاول "الجهيمان" ترسيخه أيضا في حكاياته الخرافية التي تستهدف صقل القيم الأخلاقية والتربوية في النشء عبر المضامين التي تختفي وراء الأحداث الخرافية، ونشير هنا إلى أن الحدث الخرافي يعد بؤرة الحكاية الخرافية، ويكون عادة مرتبطا بظهور شخصيات خرافية، يُحدَّدُ دورها وقيمتها بواسطة وظيفة من الوظائف، وحول هذه الوظيفة توجد عدة وظائف أخرى تمثل تمهيدات قبلية للحدث الخرافي أو نتائج بعدية له، وتُساعد هذه الوظائف بتوسيع النسق الخرافي الكامن في الحكاية الخرافية، لأنّ الحدث الخرافي، على خلاف الشخصية الخرافية لا يُحدَّدُ بوظيفة واحدة، وإنما بمجموعة من الوظائف لأن الحكاية الخرافية تمثل نسقا من الوظائف، وعبر النسق تتشكل دلالة أوضح للمضامين الواردة في الحكايات الخرافية.

**٥. مضامين الأنساق الخرافية في أساطير الجهيمان وعلاقاتها بالقص السعودي:**

إنّ تنويع المضامين يعود أساسا إلى الغرض والغاية من الحكاية الخرافية، لذلك يمكن أن تتشابه مضامين الحكايات الخرافية، ويمكن أن تكون متباينة، على خلاف البنية المورفولوجية التي يتحرك المحتوى وفقها، والتي تتشكل من عناصر ثابتة ومحددة ويمكن حصرها في تركيبة واحدة تتمثل في وظائف قارة رغم اختلاف الحكايات، وهذا ما جعل "بروب" يبتعد عن الاهتمام بالمضامين، ويحصر تركيزه على البنية الشكلية (التصويرة) التي تقبع خلف المضامين[١]، لكن لا يعني ذلك أن الدراسة المورفولوجية مفصولة تماما عن المضامين، بل هي خطوة أولى للاقتراب إلى الموضوع؛ إذ وبعد كل التحديدات المورفولوجية "سيكون بوسعنا أن نتصدى لمسألة معرفة الكيفية التي يتألف بها كل موضوع، وما الذي يمثله"[٢]، وطبقا لذلك ستمكننا التحديدات المورفولوجية من ربط الوظائف ببِنى عامة لا تقتصر على الموضوع فقط، لأننا قد أوردنا تحديدا للموضوع بعد كل حكاية خرافية، وإنّما كذلك بمحاولة ربط الوظائف ببنية أشمل، تتمثل في السياق الأدبي والثقافي الذي انبثقت منه هذه الحكايات الخرافية، أي بالقص الشعبي السعودي وبالثقافة السعودية عموما، وذلك بداية من الجدول الآتي الذي يوضح تواتر الوظائف في الحكايات المدروسة:

[١] ينظر: فلاديمير بروب، سابق، ص ١٣٧.
[٢] نفسه، ص ١٣٩.

| الحكاية / الوظيفة | حصان أخوي خضير | القطية | النباقات سبع بنيات | احتلب دنيلش وإلا بناتك | الشاة المتجنسة | بنت الغول | الغربيت مع الأخوين الغني والفقير | الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن | الغول مع الإخوان الثلاثة | بليبل الصياح | الأرملة والغربيت الذي أولاده من حجارة | محمد وزوجته العاقر | العجوز الساحرة والفتى الجميل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ابتعاد | × | | × | | | × | × | × | | × | × | | × |
| حظر | × | | | | | × | | | | | | | |
| تجاوز | | × | | | | × | × | | | | | | |
| إخبار | | × | | | | | × | × | | | | | |
| استخبار | ××<br>× | | | × | | × | × | × | × | | × | | ××× |
| خديعة | | | | × | × | ×× | × | | × | × | | | ×× |
| تواطؤ | × | | × | ×× | ×× | | × | | | | | | × |
| إساءة | × | × | ×× | × | × | × | ×× | × | × | ×× | × | × | ×× |
| الحاجة | × | | | | × | × | ×× | ×× | | × | ×× | × | × |
| وساطة | × | | | | × | ×× | | ×× | ×× | | | ×× | ×× |
| الفعل المعاكس | | | | | | | | | | | | | |
| رحيل | | | | × | × | | | | × | × | | | |
| الماتح | ×× | × | | ×× | × | × | × | × | ×××× | ×××× | × | | × |
| ردفعل البطل | | × | | × | | | | | | ×× | × | | |
| تلقي الأداة السحرية | | × | | × | | × | | | | × | | × | × |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تنقل في المكان | × | | | ×× | | | × | | × | | | |
| معركة | | | | | | | | | | | | |
| سمة | | × | | × | | | | | | | | |
| انتصار | × | | × | | × | | | | | | | |
| اصلاح | × | | ×× | | | × | | × | × | × | | |
| عودة | | | | | | × | | ×× | × | | | |
| مطاردة | | | | | × | | | | | | | |
| نجدة | | | | | × | | | | | | | |
| مزاعم باطلة | | | | | | | | | | | | |
| مهمة صعبة | | | × | | | | | × | | | | |
| إنجاز المهمة | | | × | | | | | × | | | | |
| تعرّف | × | | | × | | × | | | | × | | |
| اكتشاف | | | × | | × | | | | | | | × |
| تجلي | | × | | ×× | | × | × | × | × | × | × | × |
| عقاب | | | | × | × | × | × | × | ×× | | | |
| زواج | × | × | | ××× | × | × | × | × | × | × | × | |

يمثل الجدول السابق الأنساق الحكائية الخرافية المتشكلة بمجموعة من الوظائف في كل حكاية خرافية، وما يلاحظ في الجدول وجود وظائف مُكرّرة بين الحكايات الخرافية، لذلك فهي وظائف بارزة، أو بالأحرى هي وظائف مهيمنة إذا ما ربطناها بالاتجاه القصصي الذي يمثلها، أي باتجاه سياقي_ ما وراء نصي، وإن كانت دراسة الحكاية الخرافية دراسة سياقية يحتاج إلى دراسة مستقلة كما يقرُّ "بروب"، فإنّ ما يحفزنا على تحديد العلاقات بين مورفولوجيا الحكاية وسياقها الأدبي والثقافي هو أن الوظائف تُؤدي دور المحور الموجِّه لهذا للسياق_ ما وراء نصي[1]، لذلك سيكون تحليلنا

[1] ينظر :فلاديمير بروب، سابق، ص ١٣٥.

للوظائف المتكررة وفق منظورين: منظور خاص وآخر عام؛ ففي المنظور الخاص سيتم ربط أثر كل وظيفة مهيمنة بفحوى الدلالة في الحكايات الخرافية لدى الجهيمان، ثم في القص الشعبي السعودي عامة، لأن كل وظيفة فيها أثرٌ لثقافة مثلما يوضّح "بروب" قائلا:".. فالولادة العجائبية، وأنواع الحظر، والمكافأة بمنح الأداة السحرية، والهرب والمطاردة...الخ، كل هذه العناصر جديرة بأن تُخصَّ بدراسات مستقلة، ومن الجلي أن دراسة من هذا النوع لا يمكن أن تتوقف عند حدود القصة. فغالبية العناصر التي تؤلفها تعود إلى هذه الواقعة أو تلك من الوقائع الماديَة المرتبطة بالأخلاق أو الثقافة أو الدين...الخ"[1]، أما من ناحية المنظور العام فسنبتكر محاور محددة، حيث يؤُول النسق الخرافي إلى نسق دلالي يمثل محورا معينا، ويضم كل محور مجموعة من الوظائف، تُصنَّف وفق منطق الدلالة فيها، ثم الكشف عن علاقة المحاور المهيمنة بالقص والثقافة الشعبية السعودية.

إنّ تحديد الوظائف في الحكايات الخرافية التي اخترناها من متن الجهيمان يكشف لنا عن وجود (٢٨) وظيفة من أصل (٣١)، إذ تغيب ثلاث وظائف فقط وهي: (الفعل المعاكس، مزاعم باطلة، معركة) من مجموع الوظائف الكلي، ويشكّل غياب كل وظيفة دلالة واضحة، ففي الفعل المعاكس مثلا نلاحظ أن معظم أبطال الحكايات الخرافية كانوا إما مطرودين أو مسحورين أو تعرضوا لخيانة أو إساءة، لذلك هم لا يتمتعون بإرادة التحرر أو التحرك، وقد نتج على ذلك غياب هذه الوظيفة[2]،أي أنّ البطل كان ضحية فعل ما، فهو يغادر بلدته مُكرها أو مجبرا، أو يتعرض للاحتقار في بيته، أو يتم أخذه ثم تركه وحيدا في الصحراء...[3]. إنّ عجز البطل في البداية ثم وصوله إلى مبتغاه في النهاية يشير إلى وجود عنصر مساعد له في مهمته، ولعل ذلك ما يفسر ورود وظيفة المانح (١٩) مرة عبر كل الحكايات الخرافية، إذ تعد أكثر الوظائف حضورا، كما يشير ذلك إلى خصيصة في الحكاية الخرافية، حيث إن البطل يفتقر غالبا إلى قوة ذاتية تمكنه من أداء مهمته أو إنقاذ نفسه أو الحصول على شيء معين، لذلك فهو يستند إلى قِوى مانحة ومساعدة لإصلاح الافتقار مثلا، بخلاف البطل في الحكاية الشعبية الذي يعتمد على ذاته وعقله وعلى عمق تجربته الإنسانية[4].

---

[1] نفسه، ص ١٣٥.

[2] ينظر:فلاديمير بروب، سابق، ص ٥٥.

[3] ينظر على سبيل المثال: الجهيمان، ج١، ص ٢١، ٣٤، وينظر: ج٢، ص ٢٤١، وأيضا: ج٣، ص ٢٨٤...الخ

[4] ينظر:نبيلة ابراهيم، قصصنا الشعبي_ من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة: دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٤)، ص ١٢٥.

بالإضافة إلى وظيفة "المانح" تبرز وظيفة "الإساءة" التي تواترت (١٧) مرة في الحكايات، وتتميز بوجودها في كل الحكايات، لكونها "الوظيفة الوحيدة الواجبة الحضور في كافة القصص"[١]، لذلك فهذه الوظيفة مُهمة جدا، لأنها تمنح للقصة حركتها، وكل الوظائف التي تسبقها: (الابتعاد، تجاوز، حظر، استخبار/ خديعة) تهيئ لها وجودا لتكون ممكنة أو تُسهِّل وقوعها[٢]، ونظرا للبنية النمطية التي نجدها عادة في الحكاية الخرافية حيث تبدأ بإساءة ثم تنتهي بزواج أو مكافأة أو حل من نوع ما، فإنّ وظيفة الإساءة تسحب معها بعض الوظائف القبلية والبعدية، لذلك تبرز وظيفة "الاستخبار" التي تكررت (١٢) مرة، والتي تظهر على شكل أسئلة، يصل بها المعتدي إلى البطل لتحقيق الإساءة، أما الوظائف البعدية التي ترتبط بالإساءة، فنجد وظيفتي: "الحاجة" و"الوساطة" اللتان تكررتا (١٢) في الحكايات، وهما تبرزان النقص الذي يطال البطل بفعل الإساءة، لكن بما أن الحكايات تتيح حضورا دائما لوظيفة المانح، فإنّ الإساءة تنتهي قبل نهاية الحكاية، حيث يأخذ البطل هيئة جديدة (تجلي) بعد تخلّصه من الإساءة، لذلك نلاحظ أن وظيفة "تجلي" قد تكررت (١٢) مرة، ثم تكون تتمة الحكاية بوظيفة دالة على نجاح البطل (زواج أو مكافأة) وقد تكررت هذه الوظيفة (١١) مرة كما أخذت ثلاثة أشكال، فإما هي زواج أو مكافأة، وقد رمزنا للمكافأة بحرم الميم، أو حل معين والذي رمزنا له بحرف الحاء.

إنّ الوظائف البارزة في الحكايات الخرافية، والتي هي كالآتي: المانح/ الإساءة/ استخبار/ الحاجة/ الوساطة/ تجلي/ زواج أو مكافأة/، يمكن أن تشير إلى خصائص معينة في الحكي الشعبي السعودي، وبما أنبعض الحكايات التي أوردها الجهيمان كسبحونة: القطية مثلا أو بليبل الصياح أو الحطاب الأحدب ورفيقه من الجن أو الغول مع الإخوان الثلاثة ليست منبثقة من البيئة المحلية، فإنّ الجهيمان حاول تأصيلها وفق نظرة ذاتية ومحلية، ويدل مصطلح (قلب جزيرة العرب) الذي ورد في العنوان على مسعى الكاتب؛ إذ يوحي المصطلح إلى هُوِيّة ثقافية متجذرة[٣]، يعني أن الكاتب لم يختر هذه الحكايات عبثا، وإن كان فيها ما لا يعبر عن خصوصية للمنطقة مثلما ما نقده البعض[٤]، فإن بناءها وتشييد معناها كان وفق ما يناسب الثقافة المحلية، فقد جعل بيئة الحكايات الخرافية بيئة صحراوية تعبيرا عن خصوصية شبه الجزيرة

[١] فلاديمير بروب، سابق، ص ١٢٤.

[٢] ينظر :نفسه، ص ٤٨.

[٣] ينظر :عبدالله محمد الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٥)، ص ٩٧.

[٤] سليمان بن صالح الخراشي، نظرة شرعية في أساطير شعبية،د.ن، د.ت، ص ٢٥.

العربية،"لأن الحياة في الصحراء تتوقف خارج الخيام مع أفول الشمس مما يجعل الليل طويلاً وبخاصة في أمسيات الشتاء؛ فقد كان لزاماً على البدوي أن يخترع من أساليب العيش ما يبدِّد به سويعات من الزمن كل يوم حتى يتمكن من تمضية جزء من الليل الطويل بالدرجة الأولى، وحتى يتمكن من الانتصار على العالم خارج الخيمة الذي يزرع الخوف والوحشة في نفسه"[1]، فيبدأ الحكاية واصفا البطل يخرج إلى الصحراء راغبا أو مرغما، وفي الصحراء يلتقي بالمانح، إذ وفي كل القصص تقريبا، التي تواترت فيها وظيفة المانح باعتباره أكثر الوظائف تكرارا نلفي له موقعا متشابها، فهو عادة موجود في الصحراء[2].

إنّ الربط بين المانح والصحراء يفرز دلالة عن صفات الكرم والمنح والبذل التي يتميز بها ابن البادية في صورته الحقيقية أو السردية التي نجدها في القصص أو في الحكايات الخرافية، ويذكرنا ذلك بـ"الأرضية القصصية العربية التي تقوم على الأصالة والقيم والحقائق والأخبار والوقائع التي تمتزج بالخيال في أجواء الصحراء، وما جرى فيها من حكايات وقصص راح العرب يتندرون بها في مجالسهم وأحاديث سمرهم"[3]، كما تذكرنا أساطير الجهيمان بأحاديث السمر لابن خميس التي نشرها بعنوان: قصص من البادية، فكلاهما يستلهم من الصحراء، حيث تفيض قصص ابن خميس بالأفكار والمعاني، وتنمو وتكبر في رحم الصحراء[4]، وهذا ما يوحي بنزعة التأصل التي يبدو عليها القصص الشعبي السعودي، والذي يتميز عن غيره في البيئات العربية الأخرى بكونه منبثقا من تربة العرب الأصلية، وبما أن "مهد العرب الأصلي هو جزيرة العرب، فإنّ جميع ما فيه من تراث هو عربي قحٌّ خالص، بخلاف ما في الأقطار الأخرى، ولهذا فإنّ التراث الشعبي في بلاد العرب الأولى يختلف عن تراث الشعوب التي ورثها في الأقطار التي استولوا عليها وسكنوها (..) فهو في مهد العرب جزء من حياتهم قديمه وحديثه، والعناية به عناية بتاريخ العرب أنفسهم"[5].

إنّ علاقة "المانح" بالصحراء تعطي صورة صادقة عن أصالة القيم التي تمنحها الصحراء، وهي قيم نجدها حاضرة في القصص الشعبي السعودي، إذ يُروى عن الجود والكرم والصدق والأمن وجميع مكارم الأخلاق حكايات كثيرة، وإن كانت

---

[1] حسام رشاد الأحمد، بنية السَّرد وخصائصه الفنية في الأدبِ الشَّعبيِّ للخَليجِ العربيِّ(البحرين: الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، ع٥٦، ٢٠٢٢)، ص ٥٤.

[2] ينظر على سبيل المثال: الجهيمان، ج١، ص ٢٢، ٣٦، وكذلك: ج٢، ص: ٢٣٨، وغيرها...

[3] محمود رداوي: دراسات في القصة السعودية والخليج العربي(الرياض: الجمعية العربية للثقافة والفنون، ط١، ١٩٨٤)، ص ٤٩.

[4] نفسه، ص ٤٩.

[5] محمد بن أحمد العقيلي: الأدب الشعبي في الجنوب(الرياض: دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، ج١، ط١، ١٩٧٢)، ص ٧.

للصحراء معنى آخر دالا على الضياع والتيه أو الهروب، فإن وجود المانح فيها دائما هو إشعاع دلاليٌّ لمعاني القيم الأصيلة، لكن قبل وجود المانح تُؤسَس الحكاية على وجود البطل أولا، فهو أهم عناصرها ومحور أحداثها، لذلك من الأجدر التطرق لعلاقة البطل بالصحراء، فقبل ملاقاته للمانح يخرج البطل إلى الصحراء من أجل شيء معين (لحاجة معينة)، لذلك تبرز وظيفة "الحاجة" من بين أكثر الوظائف تكررا في الحكايات، وتحمل غالبا دلالة واحدة هي البحث عن الرزق وأسباب الحياة وسدّ الجوع[1]، هكذا تصبح الصحراء مانحا.

أما عن وظيفة الإساءة، فهي بنيويا تمثل ذروة الأحداث أو عقدة الحكاية؛إذ تظهر بواسطتها الصراعات والتناقضات والاضطرابات بين جانبين عادة، لذلك فهي تمنح للقصص الشعبي ثروة حكائية، ووفق هذا المنظور استغل "الجهيمان" الحمولة الدلالية لوظيفة الإساءة، مثلما استغل القصص السعودي ذلك إذ مكّن الاهتمام بفكرة الصراع - عبر وظيفة الإساءة –من تقديم "سجلٍ حافل لوصف حياة الجزيرة وما جرى فيها من مظاهر الحياة المختلفة من غزواتٍ وحروب، وكرّ وفرّ، وخصب ومجاعات وحروب واختلافات قبلية (..) ودراسة عادات كل قبيلة وتقاليدها وقصص حروبها وأساطيرها"[2]، وذلك سواء كان طابع الحكاية حقيقيا مثلما يظهر في القصص الشعبي السعودي عامة، حيث تنبثق الحكايات من وقائع الغزوات والحروب المدفونة في ذاكرة صحراء شبه الجزيرة العربية، أو كان طابعا خرافيا مثلما يظهر في أساطير "الجهيمان" التي أوردناها، والتي تبرز مظهر الإساءة والخطر كأحد مخرجات الدلالة عن فضاء الصحراء؛ فالعفريت والجن والغول تسكن الصحراء، وهي غالباً تقف ضد البطل وتمنعه من إنجاز مهمته، وهي مصدر خوف ورعب، وفي حالة واحدة نجدها مُعِينَة للبطل إذا قدّم لها هذا الأخير خدمة معينة[3].

إننا نريد القول إن الحكايات الخرافية التي كتبها"الجهيمان" لها علاقة وطيدة بفضاء الصحراء، وضمن ذلك تشكل كل وظيفة مورفولوجية مهيمنة دلالة ضمن فضاء الصحراء، فالمانح دلالة على القوى المساعدة والخيّرة ، كما تدخل معه وظائف: التجلي والزواج أو المكافأة داخل منطق الدلالة نفسه، لأنها حصيلة منطقية لتأثير تلك القوى، أما الإساءة وبجوارها وظيفة الحاجة أيضا فلهما دلالة على الفقد أو النقص أو الأذى

[1] ينظر على سبيل المثال: عبدالكريم الجهيمان، ج١، ص ٤٢، وكذلك: ج٣، ص ٢٧٨، وأيضا: ج٤، ص ٤٨. وغيرها...

[2] محمد بن أحمد العقيلي، سابق، ص ١٨.

[3] ينظر على سبيل المثال: عبدالكريم الجهيمان، ج٤، ص ٤٩، وكذلك: ج٥، ص ٣١، وغيرها.

الذي يتعرض له البطل، إما بفعل طبيعة الصحراء وما تتصف به من قحط وجدب، والتي تدفع البطل إلى خروج بغية في كسبٍ ما، أو بتخيّل وجود قوى شريرة تسكن الصحراء، وتترصد بسوء لكل مارٍ بها.

ويبدو واضحا وجود فاصل دلالي بين القوتين، أي بين القوى المانحة من جهة، والتي تدفع البطل نحو غايته وهدفه، والقوى الشريرة من جهة أخرى، ومن أجل ملأ هذا الفراغ الدلالي نلفي وجود وظائف مهيمنة أخرى، ذات دلالة حركية وديناميية، تقوم بدورها في الربط والوصل بين دلالتي المنح والفقد، وهذه الوظائف هي: الاستخبار والابتعاد والوساطة، وهي من بين الوظائف التي تواترت بكثرة في الحكايات الخرافية، لأن وجود المانح أو الإساءة يفترض منطقيا وجود وظائف انتقالية يتحرك ضمنها البطل، ولولا هذه الوظائف ما كان هناك مانح ولا كان هناك مسيء؛ فلولا الاستخبار ما وصل المعتدي إلى البطل[1]، ولولا الابتعاد ما استفاد البطل من المانح[2]، ثم إن الوجود البارز للوظائف الانتقالية يمنح دلالة عن اتساع الفضاء الذي يتحرك فيه البطل، فهو يخرج إلى بستان بعيد[3]، أو يسافر من مدينة إلى أخرى لغرض ما[4]، أو يقطع الفيافي لإنقاذ نفسه[5]...، وامتداد هذا المسار الانتقالي يحيلنا مرة أخرى إلى فضاء الصحراء، وكأن كل شيء في هذه الحكايات مستمد من الإشعاع الدلالي لهذا الفضاء، فيمثل هذا الفضاء الصحراوي بذلا دلاليّا للقصص الشعبي السعودي، الذي يستقي موضوعاته وحكاياته وخرافته من هذا الفضاء، دلالة على التأصل النابع من خصوصية المنطقة.

وإذا كان الأدب الشعبي السعودي عامة بشعره ونثره هو ابن الصحراء، فإنّ ذلك لا يعني في جميع الأحوال أن أعلامه كانوا بدواً يسكنون خيمة في الصحراء، وإنما يعني أن قيمهم الاجتماعية والأخلاقية هي قيم الصحراء النبيلة، وأن نظرتهم إلى الحياة كانت نظرة بسيطة وصافية وصادقة، فأجادوا في استعمال مظاهر الصحراء الطبيعية على الأرض، وفي السماء كأدوات تشبيه فنية[6]، لذلك فرغم أن هذا النوع من الأدب يفقد جغرافيته البدوية مع تقدم الزمن وامتزاجه ببيئات معاصرة، فإنّ روحه

---

[1] ينظر: نفسه، ج١، ص ٢١، وكذلك: ج٣، ص ٢٨٣. وغيرها...

[2] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٣، ص ٤٢، وكذلك: ج٤، ص ٦٢، وغيرها.

[3] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج٣، ص ١٨٢، وكذلك: ج٥، ١٧٣. وغيرها...

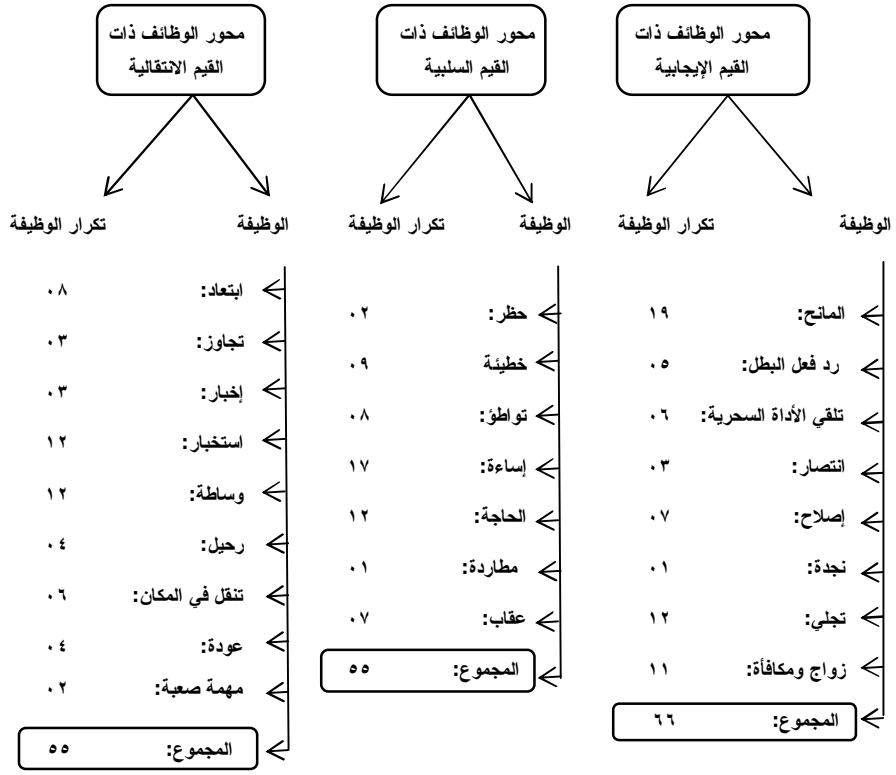
[4] ينظر: نفسه، ج٤، ص ٥٦، وكذلك: ج٤، ص ١٩٥. وغيرها...

[5] ينظر: نفسه: ج١، ص ٢١، وكذلك: ج٢، ص ٢٤٤. وغيرها..

[6] ينظر:شاكر النابلسي: عاشق الخزامى_ حفريات الحب والحكمة في شعر خالد الفيصل(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦)، ص ١٧١-١٧٢.

وقيمه المنبعثة من البادية والصحراء ظلت راسخة وثابتة؛ لتبقى "شجرة الفن والإبداع السعودية شجرة نخل؛ متينة في جذورها، شامخة في جذعها، شهية في تمرها، منسجمة مع كل النخيل مستمدة نموها وبقاءها من الصحراء، التي تستقي منها ذاتُ النخيل الحرارة والهواء"[1].

وتدلّ حكايات"الجهيمان"الخرافية على هذه الروح من خلال ما يطفو عليها من وظائف حكائية وما يغوص فيها من مؤشرات دلالية، ثم إنّ اشتغال الوظائف المهيمنة، وانسجام سطحها مع عمقها الدلالي يكشف لنا عن ثلاثة محاور رئيسة في الحكايات، تُحدد الوظائف المهيمنة دلالة كل محور، وتجر معها مجموعة من الوظائف الثانوية، فهناك الوظائف ذات القيم الإيجابية التي تنفع البطل، وهناك ذات القيم التي تسيئ للبطل، وهناك الوظائف التي يتحرك وفقها البطل، كالآتي:




[1] محمد رداوي، سابق، ص ٧.

يُظهِر هذا المخطط التوزيعي للوظائف التقارب الشديد بين قيم المحاور الثلاثة، كما يُبرز التدرج المنطقي لمسار الحكاية الخرافية إذا رتبّنا المحاور وفق مجموع تكرار الوظائف من أصغرها إلى أكبرها، فهناك القيم الانتقالية ثم السلبية ثم الإيجابية، هكذا يبتعد البطل من أجل هدف معين، ثم يتعرض لإساءة تعيق طريقه، ثم ينجح في أداء مهمته أو إيجاد ضالته، وهذا هو المسار المنطقي للحكاية الخرافية التي تبدأ ببطء وذلك بخروج البطل، ثم يبدأ الحدث الخرافي بالتشكل تزامنا مع مهمة البطل مهما كان شكلها، ثم تنتهي منطقيا نهاية سعيدة، ونكون قد افترضنا مسبقا هذه النهاية ولا غيرها، وذلك وفقا لمسار الأحداث التي يمنحنا تصورا عن ختام الحكاية الخرافية قبل أن تنتهي.

وبما أن محور الوظائف ذات القيم الإيجابية يضم أكبر مجموع للوظائف المتكررة، فذلك يدل على حرص الحكاية الشعبية عموما على ترسيخ القيم التربوية والأخلاقية؛ فنجدها تنتهي بوظيفة ذات قيمة إيجابية لترسيخ فكرة أو سلوك معين. إنّ هيمنة الوظائف ذات القيم الإيجابية في أساطير الجهيمان والتي تبرز الطابع التربوي لهذه الحكايات كما شاءها صاحبها[1]،أو كما يبدو عليها، يبدو مطابقا لغاية الحكاية الشعبية عموما، ولغاية القصص الشعبي السعودي على وجه التخصيص، الذي يتمازج فيه الترفيه مع الترشيد، حيث يستهدف الحكاؤون "تهذيب النشء، وتعليمه، وإعطاء العضة من حوادث معينة، ثم يأتي دور الترفيه، ولهم قصص طريفة، وحكايات ذات مغاز متعددة، يروونها في أساليب أدبية رفيعة تفيض عذوبة ورقة"[2]، وبذلك يتجاور البعد الأخلاقي والتربوي مع البعد الترفيهي مع البعد الجغرافي مع التاريخي والاجتماعي ليشكل مجموع الأبعاد هُوِيّة مميزة للأدب الشعبي السعودي، وطاقة قادرة على العطاء الدائم، مادام أن اجتماع الأبعاد المذكورة يعني تكوين ذات أصيلة ومتأصلة ومحافظة على تراثها.

[1] ينظر: عبدالكريم الجهيمان، ج١، ص ١٤.

[2] عاتق بن غيث البلادي: الأدب الشعبي في الحجاز(مكة: دار مكة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٢)، ص ٥.

**خاتمة:**

إنّ التحليل المورفولوجي لعيّنة من الحكايات الخرافية التي دوَّنهـا"الجهيمـان" يكشف لنا عن نسيج محكوم وموجّه نحو غاية محددة، من بداية الحكاية إلـى نهايتهـا؛ فالبطل ينطلق من حالة (فقدان) ينتهي إلى حالة (إيجاد)، وقد تشكّل هذا النـسيج وفـق نسق واحد سارت عليه كل الحكايات، وعبره تشكلت دلالة المسرّة التي تعقب المضرّة، ووفق سياق واحد أيضا، هو فضاء الصحراء المنبعثـة دلالاتـه المختلفـة عبـر كـل الحكايات الخرافية، مما يعني أن المسار الدلالي والمعنـى المتـضمن فيـه، لا يمكـن فصلهما عن أشكال الحكي وعناصره البنيوية، لذلك فمورفولوجيا الحكاية الخرافية التـي اجترحها "بروب" بقدر ما حاولت توطين تحليل علمي للخرافة، وكشف العلاقـات بـين عناصرها البنائية، فإنّها أهملت من جانب آخر المضامين التي تستهدفها الخرافـة فـي الأساس، لذلك نجدها غافلة عن الجانب الثقـافي والاجتمـاعي والنفـسي والتـاريخي المبثوث في الحكايات، ويمكن لنا من خلال هذه الدراسة استنتاج بعض النتائج ، وهـي كما يلي :

- لم تختلف الحكاية الخرافية السعودية عن غيرها من الحكايات الخرافية في البلـدان الأخرى؛ إذ حوت مختلف أشكال الوجود الخرافـي؛ كـالجن، والـسحر، والجمـاد الناطق، والغيلان، والوحوش، وكذلك المسخ والتحول.
- اشتمل التكوين البنائي للحكاية الخرافية السعودية على جميع وظائف بـروب عـدا ثلاثة وظائف، هي: الفعل المعاكس، ومزاعم باطلة، ومعركة.
- أبان التحليل البنيوي لأنساق الحكاية الخرافية السعودية عن ارتباطها الوثيق بالثقافة المحلية؛ إذ عكست بنية الحكاية الخرافية ارتباط أغلبها بالبيئة الـصحراوية، تعبيـراً عن خصوصية شبه الجزيرة العربية.
- انعكست قيم الصحراء على صفات أبطال الحكاية الخرافية السعودية وشخوصـها؛ فظهر الكرم، والبذل، والمنح، وتأصل العطاء، والجود، والصدق، في علاقة تبادليـة بين الصحراء وساكنيها، ظهرت جليا في تفاصيل حكايات الجهيمان. ولعل ذلك مـا يفسر ورود وظيفة المانح (١٩) مرة ، كأكثر الوظائف حضوراً.
- إن اشتغال الوظائف المهيمنة، وانسجام سطحها مع عمقها الدلالي، يكشف لنا عـن ثلاثة محاور رئيسة في الحكايات الخرافية السعودية؛ فتحدد هذه الوظائف المهيمنـة دلالة كل محور، وتجر معها مجموعة من الوظائف الثانوية؛ فهناك الوظـائف ذات القيم الإيجابية التي تنفع البطل، وهناك وظائف ذات قـيم تـسيء للبطـل، وهنـاك

الوظائف التي يتحرك وفقها البطل. ولعل تواجد أكبر مجموع للوظائف المتكررة ضمن محور الوظائف ذات القيم الإيجابية، يدل على حرص القصص الشعبي السعودي على ترسيخ القيم التربوية والأخلاقية.

إننا نأمل أن تفتح هذه الدراسة درباً في هذا الاتجاه،كما نأمل أن تلي هذه الدراسة دراسات أخرى؛ فتُقدم شروحا وتأويلات ثقافية أو أنثروبولوجية لأساطير الجهيمان، باعتبارها عيّنة أدبية شعبية ما تزال خصبة للكشف النقدي.

**قائمة المصادر والمراجع:**

**- المصادر:**

- عبد الكريم الجهيمان: أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب(الرياض: دار أشبال العرب، ج١، ج٢، ج٣، ج٤، ج٥، ط١، ١٩٨٠).

**- المراجع:**

١. إبراهيم، عبد الله:السردية العربية_ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠).

٢. إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: دار النهضة للطباع والنشر، ط١، ١٩٨٦).

٣. الأحمد، حسام رشاد: بنية السَّرد وخصائصه الفنية في الأدبِ الشَّعبيِّ للخَليجِ العَرَبيِّ (البحرين: الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، ع٥٦، ٢٠٢٢).

٤. بارت، رولان: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم: محمد البكري (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٧).

٥. بروب، فلاديمير: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو (دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦).

٦. برينس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن: جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٩٩).

٧. بورايو، عبد الحميد: الحكايات الخرافية في المغرب العربي (بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٩٢).

٨. البوعبيدي، محمد:حكايات الأمثال الشعبية المغربية (القاهرة: ببلومانيا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢١).

٩. جيرار جينيت:عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم(بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠).

١٠. الحميدي، ناصر بن محمد: رحلة أبي سهيل- قراءات في حياة وأدب عبد الكريم الجهيمان (الرياض: دار الجسر، ط١، ١٩٩٢).

١١. الخراشي، سليمان بن صالح: نظرة شرعية في أساطير شعبية، دن، د.ت.

١٢. رداوي، محمود: دراسات في القصة السعودية والخليج العربي(الرياض: الجمعية العربية للثقافة والفنون، ط١، ١٩٨٤).
١٣. الشاهد، نبيل حمدي عبد المقصود: العجائبي في السرد العربي القديم_ مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة(عمان:مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع،ط١، ٢٠١٢).
١٤. عبد اللطيف، محمد فهمي:الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي،(القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٧٩).
١٥. العبد المحسن،عبد الله محمد: تداعي الواقع في الحكايات_ عبد الكريم الجهيمان نموذجاً (الرياض، ٢٠٠٥).
١٦. العقيلي،محمد بن أحمد: الأدب الشعبي في الجنوب(الرياض: دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، ج١، ط١، ١٩٧٢).
١٧. فضل،صلاح: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٢).
١٨. القشمعي،محمد عبد الرزاق:
- سادن الأساطير والأمثال_ عبد الكريم الجهيمان_ قرن من العطاء (الرياض: مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠١).
-عبد الكريم الجهيمان_ رحلة العمر والفكر (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨).
١٩. ابن منظور، جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (خرف)،تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم (بيروت: دار الكتب العلمية،ج٩، ٢٠٠٩).
٢٠. النابلسي، شاكر:عاشق الخزامي_ حفريات الحب والحكمة في شعر خالد الفيصل(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦).
٢١. النصير، ياسين:الاستهلال_ فن البدايات في النص الأدبي(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١.
٢٢. يعلى، مصطفى: الحكاية الشعبية المغربية_ بنيات السرد والمتخيل (المغرب: دار نشر المعرفة، ط١، ٢٠١٤).