

الحكاية الشعبية في دولة الإمارات مقاربة بين المحلية والعالمية

مريم جمعة فرج



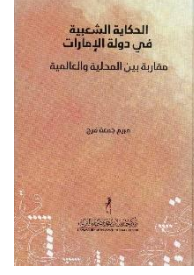
مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث
HAMDAN BIN MOHAMMED HERITAGE CENTER

الحكاية الشعبىة فى دولة الإمارات

مقاربة بين المحلية والعالمية

الباحثة: مريم جمعة فرج





الحكاية الشعبية في دولة الإمارات

مقاربة بين المحليّة والعالميّة

الباحثة: مريم جمعة فرج

© جميع الحقوق محفوظة

الناشر مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث - حكومة دبي

دبي: ص.ب ٣٣٣٥٠٠، دبي الإمارات العربية المتحدة

هاتف: +٩٧١ ٤٣٧٣٧٠٠٠

البريد الإلكتروني: info@hhc.gov.ae - الموقع على الشبكة: www.hhc.gov.ae



@hhcgovae



Hhcgovae



الطبعة الأولى: ٢٠١٥م

هذا الإصدار خاص بمركز حمدان بن محمد لإحياء التراث، لا يجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الإصدار بأي شكل كان (بما في ذلك النسخ المصورة أو استخدام الوسائل الإلكترونية) من دون الموافقة المكتوبة لأصحاب حقوق النشر. وينبغي توجيه الطلبات الخاصة بالحصول على الموافقة المكتوبة لأصحاب حقوق النشر بهدف إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب، إلى الناشرين طبقاً لقانون حقوق النشر الدولي لعام ١٩٥٦م، وللقانون الاتحادي رقم (٧) لعام ٢٠٠٢م الخاص بحقوق النشر الخاصة بالمنشئ الأصلي والمنشئ الثانويين. وكل من يتصرف بما يخالف حقوق النشر المذكورة سيكون عرضة للملاحقة القانونية والمطالبة بالأضرار الناجمة عن ذلك.

ISBN ٩٧٨-٩٩٤٨-١٨-٨٨٦-٥

طبع ونشر في دولة الإمارات العربية المتحدة

الحكاية الشعبيّة في دولة الإمارات
مقاربة بين المحليّة والعالميّة

مقدمة المركز

يُولي مركز "حمدان بن محمد لإحياء التراث" متميّلاً في إدارة البحوث والدراسات اهتماماً بالغاً بكلّ ما يتعلّق بإصدار ونشر البحوث الأكاديميّة في مختلف أوجه التراث والتاريخ الإماراتي بشكلٍ خاص، والعربي والإسلامي بشكل عام. ويأتي هذا الاهتمام انطلاقاً من رؤية سمو الشيخ حمدان بن محمد بن راشد آل مكتوم وليّ عهد دبي؛ التي تؤكد أنّ التراث مصدر قوّة للأُمم، يمثل شاهداً على تاريخها، كما يبرز عراقة ماضيها وأصالة تاريخها.

وتحقيقاً لهذه الرؤية الحكيمّة؛ فإنّ مركز "حمدان بن محمد لإحياء التراث" يسعى جاهداً إلى طلب المعرفة والمعلومة وتقصيها والوصول إليها عن طريق البحث العلمي، الذي يستند إلى مناهج علمية معترفٍ بها في مجال جمع التراث وتدوين التاريخ.

تشكّل الحكاية الشعبيّة رافداً أساسياً من روافد التّراث الشّفاهي الإنساني؛ فقد أسهمت في حفظ الكثير من هذا التّراث، سواء الشعر أو الأغنية أو الألفاظ الدّارجة، وجادت بالكثير من النّصوص الأدبية وأثّرت لغتها، حيث اقتبس الرّوائيون والشّعراء والمسرحيّون وغيرهم من الفنّانين منها لنصوصهم وأعمالهم الأدبيّة؛ فهي مخزونٌ ثقافيٌّ غنيّ.

يزخر مجتمع الإمارات كغيره من المجتمعات الإنسانية بالحكايات الشعبيّة التي طالما ردّتها الجدّات والأمّهات والزّواة الشعبيّون وتناقلتها الألسنُ والشّفاه.

وقد أثبتت الكثيرُ من الدّراسات أنّ الحكاية الشعبيّة في المجتمعات الإنسانية على اختلاف مشاربها متشابهةٌ في الكثير من تجاربها الإنسانية وقيمها الاجتماعيّة والأخلاقيّة، وهذا البحث يُلقي الضّوء على هذا التقارب الإنساني الثقافي للحكاية الشعبيّة الإماراتيّة مع الحكاية العالميّة؛ من خلال توضيح العلاقة التقاريّة بين المحليّ والعالميّ.

إدارة البحوث والدراسات

مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث

مقدمة

إلى أي مدى تتشابه تجاربنا الإنسانية؟

عندما نبحث في "الخزّوفة" أو الحكاية الشعبيّة الإماراتية من أجل القيام بشيءٍ كالمقاربة بين المحليّة والعالميّة، فإننا لا نفعل أكثر من التّحليق في فضاءاتها، وبينما نحن كذلك فإنّ ثمة سؤالاً يراودنا كلّما حلّقنا بعيداً في ذلك الأفق وهو.. إلى أيّ مدى تتشابه تجاربنا الإنسانيّة، وإلى أيّ مدى تختلف؟

يقول الباحث في علم الاجتماع "آرثر.و. فرانك" في كتابه: "لا بدّ أنّ السؤال عمّا هو مهمّ في الحكايات -الخصائص- التي تمكّنها من العمل، ليس وحده الفضول، ولكنه حياة الإنسان التي تقوم على القصص التي يسمّعها، إنه الشّعور بالذات الذي تمنحنا إيّاه هذه القصص والعلاقات المشتركة التي تخلّقها بيننا..."^(١)

تلك هي الحكاية، ما إن نسمّعها وتنعوّد آذاننا الاستماع إليها حتى تصير محفورةً في ذاكرتنا، محفوظةً في تاريخنا. وإذا لم يكن هنالك مؤلّفٌ مبدعٌ أو مؤلفون مبدعون نعرفهم بأسمائهم وراء حكاياتنا الشعبيّة؛ فهي لم تأت من فراغ، وإنما تنطبق عليها مقولة موت المؤلّف وحياة الحكاية التي تهّمنا ونبحث فيها باعتبارها منتجاً إبداعياً إنسانياً.

إنّ الحكاية في صيغتها العملية ليست إلا تفاعلاً إنسانياً مع ظروف الحياة عبر العصور المختلفة، وهي الوعاء الذي يحفظ فيه أيّ مجتمع إنسانيّ تراثه الدالّ على هذا التفاعل، وما يتّصل به من قيم معرفيّة اجتماعيّة ثقافيّة، وكلّ ما له علاقة بحياة الناس في سلوكهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومزاجهم وميولهم، في حين أنّ عالميتها وكونيتها

(١) آرثر.و. فرانك. (٢٠١١). إفساح المجال للقصص كي تنشر.

تأتي من تطابق واختلاف دلالات هذا النشاط.

إنّ ما يسعى إليه هذا البحث هو إلقاء المزيد من الضوء على البعد الإنساني الكوني للحكاية الشعبيّة؛ باعتباره الرّكيزة الأساسيّة للوعي بها، ومن هنا فإنّه سيعتمد فرضيتين أساسيتين:

١- أنّ هناك حاجة إلى التوسّع بشكلٍ عام في الدّراسات التي تتناول الأدب الشعبيّ، "الحكاية" على وجه الخصوص في إطارها المحلّي، لتأصيل "مفهوم عالميتها".

٢- أنّ المناهج العلميّة الحديثة يمكنها أن تساعد في تحليل النصوص أو الحكايات، وذلك بهدف بيان الكيفيّة التي تؤدّي من خلالها وظائفها الدلاليّة الاجتماعيّة الثقافيّة، وكيف يتشابه ذلك أو يختلف في البيئة الواحدة وفي بيئات متعدّدة، تأخذ في الاتّساع الجغرافي، ليتسّى لنا توضيح العلاقة بين المحلّي والعالمي. ومن هنا فإنّ البحث سيعتمد أسلوباً تأويلياً ثقافياً، باعتبار أنّ النص حالة ثقافية وليست فحسب نصّاً أدبياً وجمالياً.. كما يقول أحد الباحثين.

في هذا البحث سنتطرّق للحكاية الشعبيّة في دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، وهي على جانبٍ كبيرٍ من الأهميّة باعتبارها بوجهٍ عام أدباً له وظيفة نسقيّة ثقافيّة، كما أنّ له فنيّاته وجماليّاته، ومن هنا فهي بحاجةٍ إلى المزيد من البحث والدراسة، ومن ثمّ سنسعى إلى مقاربتها من خلال استخدامنا لمنهجيةٍ ثقافيةٍ قائمةٍ على ربطها بسياقها الثقافيّ، لتحليل العناصر والدلالات المتّصلة بالتشابه والاختلاف فيما بين النصوص المحليّة المختارة وبينها وبين نصوصٍ خليجيّةٍ وعربيّةٍ وعالميّةٍ، وما إذا كان

أَيُّ من التشابه أو الاختلاف يشكّل عنصراً للتقارب أو التنافر والعزلة.

وعلى الرغم من وفرة النماذج التي تحتوي عليها هذه الحكاية محلياً، إلا أننا سنختار عيّنةً منها، وهي أربع حكايات تشكل نماذج تظهر فيها المعاني والدلالات، من خلال المشار إليه الذي يمتلك وظيفةً تعبيريةً واضحة. وهكذا فإنه إلى جانب الأسلوب النظري الذي يقوم على القراءة والبحث والاطلاع، سنقوم بالجمع الميداني للحكايات الشعبية المحلية والعربية والعالمية الشفاهية والمدونة.

وأخيراً.. فإنّ هنالك سؤالاً ما زال يراودنا منذ التفكير في الحكاية الشعبية، وهو: هل تحتاج الحكاية الشعبية الإماراتية البسيطة إلى أن نمنع في التفكير في مدى التشابه والاختلاف والتحليل فيما يتعلّق بهويتها؟ والجواب: هو أنها بوضوحها لا تحتاج إلى هذا كلّ، بل إنّ ما تحتاج إليه من خلال التّحليق في فضائها هو استنطاق الماضي واستشراف المستقبل، وهكذا يفعل الآخرون على ضفافٍ أخرى من هذا العالم.

شجرة ضخمة:

يرى كثير من الباحثين أن الحكاية الشعبية هي حصاد من الموروث الشعبي المتواجد في العالم ويحمل سمات متشابهة "وإذا كان كلّ شعبٍ من الشعوب يحصد حكاياته من فروع أشجاره الشعبيّة، فإنّ هذه الفروع جميعها تنتمي إلى شجرة ضخمة، يغذيها الموروث الشعبي المتشابه في العالم كله"^(٢). ومن هنا فإنّ أحد أهمّ الموضوعات التي تركز على البحث في الحكاية الشعبيّة كما أسلفنا هو البحث في الخيط الرفيع الفاصل بين خصوصيتها وعالميتها بغضّ النظر عن البحث في أسئلة أخرى، مثل السؤال: هل يعود أصل الحكاية إلى تشابه التجربة الإنسانية في كلّ مكان وزمان في أنحاء العالم أم أنّ أصل الحكاية واحد في الأساس.

لكن في هذا السياق نشير إلى أنّ علاقة الحكاية بالبحث هي أيضاً في الاستفادة من السؤال السابق، والسعي إلى قراءة دقيقة لتأصيل مفهوم العالمية لا كنوع من نفي خصوصيّة هذه التجربة، ولكن لزيادة الوعي بها. "إنّني أفضّل أن نعيّ هذا الموروث بوعيٍ مختلفٍ يتمثل في أنموذج مغايرٍ لتلقّي يتجاوز السمع إلى الكتابة، عبر ملامسة ما امتزجنا به وامتزج بنا، حتى لا يمضي موروثنا الحكائي الشعبي وهو جزءٌ من الأدب الشعبي، ونحن معه، إلى الهلاك"^(٣).

(٢) عباس عبد الحليم عباس. (٢٠١١). الحكاية الشعبية: الأصل، لعبة الأقنعة.

(٣) معجب العدواني. (٢٠٠٠). الحكاية الشعبية سطوة المفاهيم النقدية: تفعيل المناهج النقدية الحديثة والموروث الحكائي الشعبي.

ومن هنا؛ فإنّ مسألة كالسعي إلى البحث في الحكاية الشعبيّة كجزء من الموروث الثقافي المحلي ومقارنتها محلياً وعربياً وعالمياً، لا بدّ من اعتمادها على الدقّة والحذر، ممّا يمكننا من فرز المعاني والدلالات مع توسيع دائرتها ليتحقّق لنا الوصول إلى مثل هذا المستوى، وأوّل ما يساعدنا على هذا هو تدوينها كفعلٍ ضروريّ يأتي قبل كلّ شيء.

ما هي الحكاية الشعبيّة؟

عرّفت الحكاية الشعبيّة بشكل بسيط: بأنّها القصّة التي يتمّ تداولها شفاهياً من جيلٍ إلى جيل، مع تعدّد رواياتها وعدم معرفة اسم مؤلفها، كما أنّ بعض هذه القصص مبنئ على الخيال وبعضها الآخر ينطوي على جزء من الحقيقة المعيّنة بمرور الزمن. ومن وجهة نظر الباحثة البحرينيّة الدكتورة "ضياء الكعبي" فإنّ أقرب تحديدٍ للسؤال حول ما هي الحكاية الشعبيّة؛ "فهي نوعٌ من أنواع الأدب الشعبيّ التعبيري، كما هي الأسطورة والحكاية الخرافيّة والأغنية والمثل الشعبيّ والنكتة واللّغز"^(٤). وإذا كان لها هذه الصّفة الجماهيرية؛ فهي بالتالي من أكثر أنواع الأدب تأثيراً، بغضّ النظر عن أصولها الشّفاهيّة وعدم معرفة مؤلّفيها، فهي الأكثر احتواءً على ما يمسّ حياتنا الإنسانيّة وعلى التعبير عنه بما تحتوي عليه بنيتها من الرّمزيّة.

وبالنسبة للأدب الشعبيّ العربي، تتشابه كلّ من الحكاية الشعبيّة والسيرة الشعبيّة، في الأصول الشفاهية لكلّ منهما، على الرّغم من اختلافاتهما الواضحة، كما أنّ كلاهما يستمدّ أصوله من خلفيّة تاريخيّة

(٤) نبيلة إبراهيم. (١٩٨١). أشكال التعبير في الأدب الشعبي.

بعيدة، ترجع إلى مراحل مختلفة قادت إلى تنقلها جغرافياً بطرقٍ عدّة، منها التجارة والحروب والفتوحات، إلا أنه على الرغم من ذلك يمكن تتبع أصولها الكونية الإنسانية التي ظهرت قبل مئات، بل آلاف السنين، وفقاً للدراسات العلمية ووفقاً لنظريتين تناولتا هذا الموضوع؛ فقد حاولت كلٌّ منهما تفسير العناصر المشتركة بين الحكايات المنتشرة في أماكن مختلفة من العالم. وفيما ترى إحداها أنّ أصل هذه الحكايات واحد قبل أن تنتشر على مدى قرونٍ من الزّمان؛ ترى الأخرى أنّ التشابه في عناصر الحكاية يعود لتشابه التجارب الإنسانية في أماكن مختلفة من العالم، ومن ثمّ فهي تظهر كحكايات بشكل منفصل وبأصول متعدّدة حسب أماكن نشأتها.

وفي نظرية "الاستعارة" لـ "تيودور بنفي" ١٨٥٩م، تعتبر الهند حسب هذا الباحث الشّهير المستودع الأوّل للحكاية الذي انتشرت منه نحو بلاد الشرق، كفارس وبلاد العرب ثم أوروبا. ويشبّه الكثيرون الحكاية الشعبية بالمسافر بين أماكن مختلفة حول العالم، وهو الذي يمكن التعرّف إليه على الرغم من اختلاف مظهره الخارجي، تبعاً للتقاليد والأعراف التي يمارسها. ومن ثمّ فلو تساءلنا: ما هي الحكاية الشّعبية؟ فلن يكون من السّهل الإجابة عن هذا السؤال دون الأخذ بعين الاعتبار سؤالاً آخر يأتي قبله، فحواه ما هو الشّيء الذي يجعلها تبدو مختلفة؟ ليأتي النقاش حول سفر الحكاية الشّعبية استكمالاً للحديث عن "التّراث" لاعتباراتٍ تتّصل بالعلاقة بينهما حسب هذا الرّأي. إنّنا نفترض أنّ الحكاية الشّعبية بمثابة المسافر الذي أسّس علاقةً قويّةً له أثناء مروره بمجتمعٍ ما من المجتمعات الإنسانية، واختلط بأفراده ومارس نشاطهم واكتسب منهم نمط تفكيرهم وسلوكياتهم وتقاليدهم.

١-١ التراث:

لعل أبسط التعريفات المتصلة بالتراث والتراث الثقافي التي يمكن الاستفادة منها بشكل جماعي، هي الصادرة عن منظمة اليونسكو (المؤتمر العالمي بشأن السياسات الثقافية، مكسيكو ١٩٨٢م)، فالتراث جزء لا يتجزأ من الثقافة، وهي "تتخلل النسيج الاجتماعي إلى حد يجعل بروز دورها حاسماً، بحيث يمكن القول في نهاية الأمر بامتزاج أجزاء الثقافة بالحياة نفسها". وإضافةً إلى ذلك فهي نشاطٌ محليٌّ بشريٌّ في المجتمعات الإنسانية، يتم التعبير عنها بأشكالٍ مختلفة ومتعددة، وهي "عالمية ولكنها ليست واحدة".

إنّ ما يلفت الانتباه إلى هذا التعريف للتراث هو قرينه من تعريف الثقافة، وكونه أحد أهم دعائم العمل الثقافي. وحول مفهوم التراث فإن "الأدب الشعبي من منظور النقد الثقافي ٢٠١٢م" "مفهوم الميراث والإرث ليس حلول الأب مكان الابن، ولكن المفهوم الأدق هو حضور الأب في الابن تعصيلاً له".^(٥)

هكذا يشمل مصطلح "تراث" النشاط الإبداعي الإنساني في المجتمع، من ماضيه الذي يستلهم منه حاضره الصورة التي كان عليها نمط تفكيره وسلوكه، عبوراً نحو مستقبله. ويأتي ذلك في أشكالٍ متنوعة؛ اقتصادية، سياسية، واجتماعية ثقافية. وينظر إلى التراث باعتباره أحد أهم مظاهر الإبداع الفردي والجماعي لأي مجتمع. وهو في معناه اللغوي مصدر الفعل (ورث)، أي انتقال ما يتبقى من أمور مادية ومعنوية من الآباء إلى الأبناء. كما أنّ له علاقةً قويةً بتحديد هويتهم.

إنّ مكونات هذا التراث تشمل "خلاصة ما خلفته الأجيال السالفة

(٥) محمد نجيب التلاوي. (٢٠١٢). الأدب الشعبي من منظور النقد الثقافي.

للأجيال الحالية.. من ثقافة تقليدية أو شعبية يلقي عليها الضوء من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية"، كما ورد في ويكيبيديا الموسوعة الحرة. ويقسم التراث إلى تراث مادي وتراث غير مادي (معنوي)، والتراث المادي: هو الناتج الإنساني الفكري الذي يجسده كل ما يصنعه ويسهم في صناعته أفراد المجتمع ليعبروا من خلاله عن تجاربهم التاريخية، كالمواقع الأثرية وما تضمه المتاحف من آثار وأعمال فنية ومخطوطات ومعالم وأدوات الموسيقى والصناعات اليدوية أما التراث غير المادي: فهو العادات والتقاليد، واللغة، والقصص والحكايات، والموسيقى، والرياضة والألعاب، والطب، والمعتقدات والقيم؛ ذات العلاقة بأنماط التفكير، ومن ثم السلوك الذي يؤدي إلى التطور والاحتفاظ بالاستقلالية، غير أن هذا التراث غير المادي هو ما يعنينا في هذا البحث، وهو ما يندرج أيضاً تحت مسمى التراث الثقافي، وينضوي تحته التراث الأدبي الشعبي.

٢-١ التراث الثقافي:

وكما ذكر سابقاً، فهو يشمل التراث المادي وغير المادي، لكنه أيضاً يضم بين مكوناته الأدب والفن فيما يطلق عليه التراث الشعبي، فيما يُشار إلى الشعر والحكايات والقصص والأمثال بالمرورث الأدبي الشعبي، وهو في الغالب ما يُعرف في منطقة الخليج والعالم العربي بالمرورث الثقافي "الشفاهي" لكونه غير مكتوب، ويتم نقله من خلال الكلام، وهناك من يسميه الأدب التعبيري.

غير أن الأهم في هذا التراث هو الخصائص التي تمكنه من "أن يكون أساساً لنهضة اجتماعية ثقافية، تسهم في التنمية الاقتصادية

للجماعة والمجتمع^(٦). ومن هنا يمكننا العودة إلى التأكيد على ما ذكرناه سابقاً بخصوص الثقافة، وهو عالمية هذا التراث الثقافي التي لا تعني في تفسيراتها أنه واحد.

وقياساً على هذه الأهمية؛ فإنّ ما تعوّل عليه المجتمعات الإنسانية هو حفظ هذا التراث، وبحفظه فهي تحفظ هويتها من الضياع. ويُعدّ حفظ التراث الثقافي الشعبي أو "الفلكلور" حسب التسمية التي أطلقها عالم الآثار البريطاني "وليام جون تومز" ١٨٤٦ في ملاحظاته، هدفاً رئيساً على المستوى العالمي. ويرى بعض الباحثين أنّ الاهتمام بالتراث الشعبي يتنامى في وقتٍ يتزامن مع ظهور الأزمات الطارئة التي تشمل المجتمعات الإنسانية حول العالم.

١-٣ الأدب الشعبي:

نتساءل هنا بجديّة عن "مفهوم" الأدب الشعبي محلياً وعربياً وعالمياً وعن موقع الحكاية الشعبيّة منه. لقد كان وما زال الأدب الشعبي منهلّاً للباحثين عن معطيات لها علاقة بالفكر الإنساني، لمقارنتها والكشف عن حقيقة مهمة تتعلق به، وهي أنّ هذا الأدب كغيره من أشكال الإبداع الثقافي ليس على الإطلاق جامداً، بل هو متجدّد، يزدهر ويتطوّر ويزداد غنى بالتواصل بين الثقافات، ما يعني إنسانيته وعالميته.

إنّ "الأدب الشعبي هو مجمل الفنون القوليّة التلقائيّة، وهذه الفنون هي على رأس قائمة فروع التراث، وقد نقلت هذه الفنون بلهجة دارجة، وبشكل شفاهي، وهي تعبيرٌ عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة، ومع الإنسان، والأدب الشعبي بهذا المفهوم عبارة عن تنويعٍ لخبرات الإنسان ومعارفه

(٦) أحمد مرسى. (٢٠١٣). الملكية الفكرية والمأثورات الشعبية.

وأحاسيسه ومشاعره، وتشتمل هذه الفنون على الحكاية الشعبيّة، المثل الشعبي، الأغنية الشعبيّة، النّادرة والنّكت، نداءات الباعة ... إلى آخره" (٧).

والحقيقة أنّ هذا الأدب ليس نوعاً أو إبداعاً منبثقاً هامشياً كما يرى البعض، سعياً إلى تمييزه عن الأدب الرسمي، فهو على الرّغم من نفي بعضهم لصفته كأدب، ونعته أحياناً بالسّوقيّة والابتذال لاختلاف خصوصيته وأشكاله، بما في ذلك الشّفافيّة الغالبة على جزء كبير منه، إلا أنه يتميّز كثيراً عن الأدب السّوقي. وينفي ابن خلدون في مقدّمته ما جاء من وصف للأدب الشعبي بالدّويّة ومن ثمّ تهميشه، ويرى أنه من الممكن في كتابة الأدب أن تستخدم بعض اللهجات العاميّة القريبة من الفصحى كلهجات البدو في عصره، يقول: ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربي (يعني اللهجة العاميّة البدويّة) واستقرينا أحكامه، نعتاض عن الحركات الإعرابيّة في دالّتها بأمر أخرى موجودة فيه، فتكون لها قوانين تخصّها.

إنّ هذا الوصف لا ينطبق على الأدب الشعبي، فهو لغة سهلة على السامع يوميّة مباشرة، أمّا من حيث الشكل فنّياً لا يتحدّد بأشكال معيّنة، بل إنّ لمؤلّفه حرية اختيار الشكل ولو افترضنا أنّها حكاية فهي لا تأتي في صيغة محدّدة لا يمكن الإبداع فيها، وكما أنّ هناك عناصر للبداية والنهاية وهناك حبكة، فإنّ البداية أو النهاية ربّما ذكرت بلغة شاعرية أو مستشهدّة بمثل قصير أو تأخذ شكلاً يزاوج بين الأشكال المختلفة. "وهي اللغة الفصحى المبسّطة، التي تكاد تقترب من اللهجة العاميّة في شكلها الظاهري، ولكن هذا التقارب بينهما: تقارب كلّ عاميات اللغة، بحيث تكاد تقنع كلّ لهجة أنّها منها ... أن تخضعها لكتبتها، دون أن تشعر بأنّها

(٧) محمود ذهني. (١٩٧٢). الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه.

قامت بعملية ترجمة واضحة^(٨).

أما بالنسبة لجماهيرية الأدب الشعبي، فنرى أنّ جماهيره لا يتحدّدون بشريحة أو طبقة معيّنة أو جنس (رجل أو امرأة) وهو قابلٌ للانتشار، عابرٌ للزّمان والمكان لا يتحدّد بفترة تاريخيّة معيّنة، بل له صفة الخلود في ذاكرة الناس بحيويته ما يجعل له مرجعيّة. فأنت تتلقّى أبياتاً شعريّة ممّا ردّده وتردّده الجماهير في دولة عربيّة أخرى ومثله تقرأ حكاية أو تستمع إلى مَثَلٍ أو بيتٍ من قصيدة من الموروث الشعبي الشعري المتداول حول العالم فتفاعل معها في يومنا هذا.

كما أنّ علاقة مفصليّة تربط الأدب الشعبي بالأدب الرسمي، فهو بحسب اتّصاله مباشرةً بالجماهير أو الشعب؛ يعتبر أحد أهمّ مصادر القوّة في هذا الأدب، وهو ما يحقق إنسانيته، ولعلّ ذلك بعضٌ ممّا ذهب إليه ابن خلدون في مقولته عن الأدب الشعبي، ومثل ذلك ما نجده على المستوى العالمي، حيث نجد ارتباط الآداب الأوروبيّة بالميثولوجيا الإغريقيّة كإلياذة. وفي الأدب العربي القديم والحديث نجد توظيفاً للأدب الشعبي لدى كبار الكتّاب والشعراء والمبدعين (بدر شاكر السّياب في قصيدة "غريب على الخليج" يستلهم الموروث الشعبي، وممدوح عدوان يفعل الشيء ذاته مستلهماً التراث العربي في قصيدة "روي عن الخنساء". وهناك من الأدب الشعبي ما لا يمكن الفصل بين شعبيته ورسميته، كما يتجسّد لدى ابن المقفّع في "كليلة ودمنة" والحكايات الواردة في رسائل إخوان الصّفا على لسان الحيوان، الرسالة الثانية والعشرين "١٥٢-٣١٧:٢"، والجاحظ، وكتاب ألف ليلة وليلة).

(٨) محمد رجب السامرائي. (٢٠١٣). صور الأدب الشعبي في المصادر العربيّة.

١-٤ الحكاية الشعبية:

يقول الباحث د. معجب العدواني تحت عنوان: مدخل نظري إلى قراءة الحكاية الشعبية "تندرج الحكاية الشعبية في إطار المصطلح العام الذي يتضمن أشكالاً من السرد في تعابيرها الشفاهية، إذ تسرد من خلال راوٍ افتراضي سلسلة من الأحداث المتخيّلة، ويعتمد هذا النص مختلفاً عن غيره على ثلاثة أسس: أولها ارتكانه إلى النقل الشفاهي، وثانيها انتماءه إلى الثقافة التقليدية، أما ثالثها فهو كون مضمونه دنيوياً لا دينياً"^(٩).

ومما لا شكّ فيه أنّ النصّ الحكائي حسب الكثيرين، ومنهم الباحث "فراس السواح"، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة ١٩٨١م، يختلف عن الحكاية الخرافية والأسطورة بموضوعاته وعناصر السرد فيه وواقعيته، حيث يبتعد عن التّعقيد ويميل إلى البساطة في فلسفته وخياله، وسعيه نحو المتعة والتشويق، وإلقاء الضوء على حياة الإنسان العادي، كما أنّ هذا التعريف بالنسبة للموروث الحكائي العربي يمكن تقسيمه إلى نوعين؛ نوعٌ يستند في مرجعيته إلى العقل الجمعي وهو غير محدّد المؤلف، ويحتوى على مخزونٍ من المعتقدات والعادات ومعايير السلوك والتجارب التي يُخشى عليها من الضياع، في خضمّ المتغيّرات كحكايات الخيال والسّحر والجان والحيوان والواقع المعيش الذي يلبس ثوب الخيال والحقيقة ولا يخلو من المتعة والموعظة، ونوعٌ يُجزم بواقعيته وحقيقة ما يتضمّنه من أحداثٍ صاغها العقل في شكلٍ فنيٍّ يتولّى في جوهره الأساسي التعبير عن روح الجماعة (كالملاحم والسير) .

أمّا من حيث أنواع الحكاية الشعبية، فهي متعدّدة كما هو الحال في غيرها من أشكال الأدب الشعبي، ويمكننا هنا الاستفادة من التصنيفات

(٩) معجب العدواني. (٢٠٠٠)، مرجع سابق

التي تضعها الدكتورة نبيلة إبراهيم في "القصص الشعبي.. تقسيم الأنواع القصصية الشعبية إلى الحكاية الخرافية التي قام بتصنيفها الباحث الروسي فلاديمير بروب، حكاية المعتقدات، وهي ترتبط بالقوى الخارقة للطبيعة أو مشكلات الحياة أو الموت ذاتها، وهنالك ما يرتبط بالظواهر الطبيعية، القصص التاريخي، القصص الفني الرمزي أو القصص التمثيلي، قصص الحيوان، الحكاية الهزلية، القصص الديني، حكايات التسلسل والتراكم والتّصعيد"^(١٠).

وفي حين، يُرجع باحثون ومنهم المستشرق الألماني "ماكس مولر"، وهو من أتباع نظرية "أسطورة الشمس"، الامتداد التاريخي للحكاية إلى الهند وإلى الحكايات السنسكريتية البوذية، كما ورد في كتابه المترجم إلى الألمانية الذي يحتوي على مجموعة من الحكايات الخرافية الهندية ومحاضراته "حول هجرة الحكاية ١٨٨١ م، نيويورك"، يرى آخرون أنه من الصّعوبة بمكان تتبع أصل الحكاية الشعبية، لا سيّما وأنّ نصوصاً حكايةً مشابهة قد وجدت لدى شعوبٍ غير آرية، كما في مصر القديمة تعود إلى ٢٠٠٠ عام قبل الميلاد، وتمّ نقلها إلى مناطق أخرى عبر الحروب والبعثات التبشيرية ورحلات الغجر واليهود والشعوب المتاجرة.

غير أنّ النصّ الحكائي يشكل علامةً في حدّ ذاته، وهي تؤدّي وظيفةً معيّنة اجتماعية، ثقافية، نفسية، قيمية، دينية، جمالية. وما نريده في هذا البحث من الحكاية الشعبية في صيغتها الكونية باعتبارها علامة، هو خصائصها البنائية ووظائفها الاجتماعية الثقافية كنسقٍ يحتوي على أصواتٍ داخلية نصية وأخرى خارجية تتحكّم في تحديد وظيفتها وتفسيرها حسب السياق الثقافي الاجتماعي الذي ترد ضمنه، وهنا لا بدّ من التأكيد

(١٠) نبيلة إبراهيم. (١٩٨١). مرجع سابق.

على أنّ من الضروري أن نستفيد في أيّ منهجية للبحث من "فلاديمير بروب أحد أهمّ دأرسي الأدب الشعبي خاصّة الحكاية الشعبيّة، انظر كتاب (مورفولوجيا القصة ١٩٢٨م)، باهتمامه بوظيفة البنى الداخليّة للنص القصصي، كما نهتمّ إلى جانب البحث في البنى الداخليّة، بالبنى الخارجيّة (السّياق الاجتماعي الثقافي) للوصول إلى الخصائص المهمّة أيضاً باعتبارها إنسانيّة كونيّة.

الخروفة الإماراتية

حكاية بعدة نكهات:

تطلق على الحكاية الشعبية في العالم العربي تسميات عدّة، مثل: "الحدوتة" في مصر وفلسطين و"الحزاية" في الكويت والبحرين وقطر، و"الحجاية والخريفية" في المغرب، وفي بعض مناطق المملكة العربية السعودية "خبيرة وخرفينة"^(١١)... إلخ، وفي دولة الإمارات العربية يطلق عليها مسمّى خروفة (ربما كان تصغير خرافة أقرب إلى هذا المعنى). وتتميّز الخروفة عادةً بالبساطة والوضوح، كما أنّ من النادر احتواءها على بُعد أسطوري ملحمي؛ كما هو موجود في قصص السيرة الشعبية التي لا يخلو منها الأدب الشعبي الإماراتي (أبو زيد، عنتر بن شداد، عزيز وعليا والعقيلي، دغرة تونس). وتتميز الحكاية الإماراتية بتعدد لهجاتها تعدّداً جغرافياً ولو بسيطاً، حيث نجد البيئة الحضرية بملاحمها الثقافية، وكذلك البيئة البدوية والزراعية والجبلية، وعلى الرغم من تعدّد الحكاية الواحدة بين بيئة وأخرى إلا أنّ ما يميّزها هو احتفاظها بالمضمون، لكن ممّا لا شكّ فيه أنّ الحكاية الشعبية الإماراتية هي الوعاء الحافظ لموروث الأجداد والآباء الثقافي الفكري الذي يمتدّ عبر أجيالٍ ومراحل زمنيةٍ

(١١) عبده خال. (٢٠١٣). أساطير تهامية.

بعيدة؛ ليصلنا عبقه عبر تجليها في سماء الذاكرة" (١٢).

ومن هنا، فإنّ السرد الحكائي الشفاهي وموضوعاته الكثيرة المتعدّدة، هو ما يميّز الموروث الحكائي في الإمارات وكونه شفاهياً في الأساس لا ينزع عنه غطاء الشرعيّة في أن يكون أدباً، على ألاّ يظلّ كذلك دون تدوينه. أمّا موضوعاته فيدور بعضها بشيء من الموضوعيّة حول حياة الناس (حب الملح)، وبعضها الحيوان (زيد وارباب) أو الجان والخوارق والمتخيّل (البديحة، أم الدويس) أو السيرة الشّعبيّة العربيّة، وهناك حكايات تتّصل بالموروث الديني الأخلاقي، ومن ثمّ فهو ما يملّي علينا كما أسلفنا التّحليق في فضاءاته بأجنحة القراءة والبحث، من أجل إيقاظ الوعي به في داخلنا.

الوعي بما يعنيه حقيقة، ويمكننا أن نستشهد بما ورد في هذا الصّدّد مما يعنيه أحمد راشد ثاني في كتاباته حول السرد الشّفاهي في مجموعات الثلاث، ومنها إلاّ جمل حمدان في الظل بارك (٢٤) حكاية من الإمارات) بقوله: لاحظنا أنّ الفهم العام للحكاية "الشّعبيّة" يختزلها في أنّها حكاية تروى للأطفال مثل "خروفة" (تصغير خرافة) وهذا الفهم محتاج إلى مراجعة، إذ للحكاية دورها المتعدّد في المجتمعات الشّفاهيّة، فهي تُنوّم الأطفال وتورث الحرف للصّبيان؛ ويتسارى ويسمر بها الجيران والمسافرون، وعمال البحر والصّحراء وقاطنو الجبال، ويتسابق إلى إتقان روايتها المطاوعة ومهرة الكلام لكسب ودّ هذا الوجيه، أو ذاك الشاعر. من هنا، فإنّ الحكاية (والقصيدة) هما الجناحان اللذان يطير بهما في الوجود ذلك المجتمع الذي سبق التّفط وفورته.

(١٢) أحمد راشد ثاني. (٢٠٠٥). مرجع سابق.

٢-١ علاقة قوية بين الحكاية الشعبية الإماراتية وشقيقتها الخليجية والعربية:

على الرغم من أهميتها كموضوع للبحث، إلا أنّ الحكاية الشعبية في عالمنا العربي ككل؛ شرقه وغربه، لم تحظ كما يلاحظ النقاد بما يفيد حقها من الدراسة والبحث الثقافي. ولا يستغرب هذا العزوف عن الاهتمام بالتأويل الثقافي العديد من الباحثين المعاصرين، ومنهم الباحثة الأكاديمية البحرينية (د. ضياء الكعبي) التي تنتقد تركيز البحث حول الحكاية الشعبية على التحليل البنيوي الجمالي. وتشير إلى دراسات سعت إلى الاهتمام بالجانب التأويلي الثقافي، منها دراسة الدكتور "عبد الحميد بورايو" الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات ١٩٩٢، ودراسة الدكتور "محمد الجويلي" أنثروبولوجيا الحكاية، دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية ٢٠٠٣، ودراسة الدكتور معجب العدواني "مرايا التأويل، قراءات في التراث السردى" ٢٠١٠.

ومن هنا؛ فلا بدّ من التنويه إلى الجهد الذي تقوم به د. ضياء الكعبي في هذا المجال بدراساتها التي تشمل السرد العربي والسرد في منطقة الخليج وشبه الجزيرة العربية، ورفده بما يفيد من منظور ثقافي تأويلي، انظر "الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي، دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعات حكاية شعبية، مجلة الثقافة الشعبية، السنة الرابعة، العدد الثالث عشر، ربيع، ٢٠١١"، والسرديات السلطانية العربية، مقارنة تأويلية ثقافية لكتاب "كليلة ودمنة"، حوليات جامعة عين شمس، أبريل، ٢٠١٤. و"منهجية النقد الثقافي وتطبيقاته: السرد العربي القديم أنموذجا تصوّر مقترح" ٢٠١٠.

ولعلّ هذه الإنجازات وغيرها هي ما يصل بين التقاليد السردية العربية في جزئياتها الممتدة من المحيط إلى الخليج، حيث لا يمكن تجاهل الجهود التي بذلها ويذلها جامعون ومدوّنون وباحثون من دولة الإمارات، في إطار العمل على دراسة الموروث الشعبي الحكائي وإثبات هويته العربية الأصيلة ضمن منهجية علمية ثقافية. والتّنويع إلى ما قام ويقوم به الباحثون: "عبد العزيز عبد الرحمن المسلم" الباحث الأكاديمي، والأديب والشاعر والباحث "أحمد راشد ثاني"، والباحثة والكاتبة "عائشة سعيد الزعابي"، والباحثة "عائشة خميس الظاهري"، والباحثة "منيرة عبد الله الحميدي" وغيرهم، غير أنّ الحكاية في عالمنا العربي على الرّغم من هذه المقاربات لا يمكن تحديدها بجيز جغرافي واحد أو ثقافة واحدة، والرّغم بوحدها دون تنوّعات. إنّها بهذا المعنى لا تتجاوز إطارها الضيق والمنظور التقليدي البسيط الذي ظلّت حبيسة له، لتتمدّد أفقياً وعمودياً في تشكّلها، وهي كما يرى الكثير من الباحثين والمتخصّصين في التراث لا تزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث؛ للكشف عن خبايا هذا التّشكّل بمنهجية بحثٍ ثقافي حديثة تمكّن من الوصول إلى الهدف.

ونحن هنا من خلال عرض نماذج من الحكاية الإماراتية التي تتعدّد رواياتها في الثقافة الواحدة ومقارنتها بمثيلاتها الخليجية والعربية، ثم بناء على فرضية وجود هذه الحكايات في ثقافات أخرى تتقارب وتتباعد خواصها؛ سنسعى إلى إلقاء الضّوء على عناصر تشابها وتلاقيها القريبة والبعيدة الإنسانية، فهي ليست بمعزل عمّا يدور من حولها وعبر هذا الامتداد الأفقي العمودي، فإنّ ذلك هو ما يمنحها مساحةً للعمل على إثبات الهوية الثقافية.

وفي هذا المسعى، سنعرض أربع حكاياتٍ إماراتية نسلط

عليها الضّوء عبر قراءتها كنصوصٍ مكتوبةٍ ومسجّلةٍ باللّهجة المحليّة ومدوّنة باللغة العربيّة الفصحى)، ونبحث في الآلية التي تحقّق من خلالها وظائفها ضمن سياقٍ اجتماعيّ ثقافيّ، لا سيّما تلك الدّلالات التي تحتوي عليها، ثم نسعى إلى مقاربتها بنصوصٍ عربيّة وعالميّة، والحكايات هي:

الأولى:

بنت الشبيك (حكايات من المنطقة الشرقية) جمع وتدوين "منيرة الحميدي"، بنت السماك (حكايات شعبية من مدينة العين)، جمع وتدوين "عائشة خميس الظاهري"، بديحة (حكايات خرافية) جمع وتدوين "عبد العزيز المسلم"، بديحة نموذج محكي "السيدة موزة خلفان الرايحي" الإمارات.

قصة (فسيجرة) دولة قطر.

سندريلا (الفرعونية، مصر القديمة).

الثانية:

(زيد ورباب، دينوه ورباب) "أحمد راشد ثاني"، الإمارات.

حكاية (سبعة صبايا في قصبايا) تونس، من التراث القصصي التونسي.

(الذئب والعنزات السبع) جيکوب و لهليهم غريم

The wolf and the seven goats (Germany) ألمانيا.

الثالثة:

(أم الدويس) "عائشة سعيد الزعابي"، "عبد العزيز المسلّم" الإمارات.
(السعلاة) د. "معجب العدواني" السعودية.
(الساحرات ذوات القرون)، من التراث الإيرلندي.

الرابعة:

حب الملح "عبد العزيز المسلّم" الإمارات.
بنت الملك والملح "سمير ياسين الصالح" دولة الكويت.
(الأميرة التي أحبّت والدها كما تحبّ الملح)، جمع وتدوين "ميف ستوكس" الهند.
يقول الباحث فلاديمير بروب في مورفولوجيا القصة "ينبغي دراسة قصص شعبٍ واحد، وتحديد كافة أشكالها الأساسية والمشتقة، ثم القيام بالعمل نفسه عند شعبٍ آخر، والانتقال إلى مواجهة النتائج بعضها ببعض، وهكذا نستطيع أن نبسط أطروحة الأشكال العالمية"^(١٣).
وكما يلاحظ القارئ، فإننا أيضاً نسعى إلى تناول نماذج من الحكاية ذات النسق البسيط، المبني معظمها على موضوعات الصراع بين الخير والشرّ والمشاعر الإنسانية كالحبّ والخوف والكراهية والفرح والقيم الإنسانية، والتي تتميّز بلغة بسيطة (شاعرية في الكثير من الأحيان)، وهو ما تتميّز به الخروفة الإماراتية في صيغتها البسيطة، التي على الرغم من أنها تبدو سهلة في ظاهرها إلا أنها ليست ساذجة، وتحتاج إلى قراءة أكثر عمقاً لتتبع عناصر البناء السردية والجماليات التي تقوم عليها، والدلالات

(١٣) فلاديمير بروب. (١٩٢٨). مورفولوجيا القصة.

والتشكلات الثقافية البيئية التي تسهم في إعطاء هذا الخطاب السردى المتميز بالخصوصية المعنى الأكثر انفتاحاً على الكوني.

وحسب هذه النصوص (الحكايات)، فهي تحتوي على العناصر الآتية:

الموضوع: موضوعات اجتماعية ثقافية كالخير والشر والحب والكراهية والظلم، والدين والأخلاق، والمرأة والقيم والعادات والفكاهة والمرح، إلخ.

الشخصيات: واقعية وخيالية (كالجن والسحرة) حيوانية، ظواهر طبيعية، إلخ.

وظيفة الشخصيات: لعب دور البطل (حمدة) في حكاية البديحة، العنزة (الأم) في حكاية زيد وارباب، (ابنة الشيخ) في حكاية حب الملح. إلى جانب لعب دور البطل المزيف (كما في حالة زوجة الأب) في البديحة.

دوافع الخطاب: الإمتاع وتهذيب سلوك كالعمل، والوفاء، والحب، والشجاعة، والصدق، وفعل الخير ... إلخ السخرية والمعرفة والإخبار والوعظ والحكمة.. إلخ

الدلالة الرمزية الثقافية: السمكة السحرية (البديحة.. مثلاً) الحذاء الزجاجي أو الحريري، المسبحة، قراءة الآيات، القربة، الطوي، الذئب، الساحر.

قيمة الدلالة: تعزيز قيمة السلوك الاجتماعي، فهم الذات والآخر، التعبير عن المعتقدات الدينية والفكرية.

ملاحظة: انظر الملحق (٢).

وهكذا.. فالخرّوفة (الحكاية) الشعبيّة الإماراتيّة كغيرها تحتوي على عناصر سرديّة متكاملة من موضوعات عامّة اجتماعيّة ثقافيّة فكرية، مطعّمة بالكثير والعديد من أشكال الخيال والسحرية التي لا تصدّق أحياناً. وكما يمكن أن يقال فإنه طالما أنّ أحداً لم يعط تفسيراً حقيقياً لشيءٍ، مثل سمكة البديحة الخرافيّة أو أم الدويس وما وراء الطبيعة في شخصيتها أو العنزة الخارقة التي تستخرج أولادها من بطن الذئب وابنة الشيخ المظلومة التي تلعب المصادفة دوراً رئيساً في زواجها وعودتها إلى أهلها على سبيل المثال، أو أيّ حيلة أخرى... فإنه لن يكون (من غير المنطقي) الزعم بأن مثل هذه القصص الخياليّة ربّما كانت تأتي بمثابة رموزٍ مرتبطةٍ بالواقع.

فالشّخصيات التي تلعب دور البطولة كالفتاة حمدة وابنة الشيخ والمرأة والرجل اللذين تصادفهما أم الدويس بسيطة وإنسانيّة بحتة، حتى عندما تكون في صورة الحيوان أو الظواهر الطبيعيّة والأشياء، فهي إما تجسّد أناساً يعملون جاهدين من أجل تحقيق أحلامهم وطموحهم أو أبطالاً مزيّفين أشراراً يحتالون ويظلمون من أجل العيش دون التفريق بين الصّواب والخطأ، وهناك المنبوذون والحكماء والحمقى والظالمون والانتهازيون والطّماعون، والشخصيات التي تميل إلى مساعدة الآخرين بطريقة أو أخرى. وللمزيد من التفاصيل حول واقعيّة الحكاية الشعبيّة وخلوّها من "التأمّلات الفلسفية والميتافيزيقية" وتركيزها على تفاصيل

الحياة اليومية للإنسان العادي، انظر "السرديات الشعبية العربية، التمثيلات الثقافية والتأويل، د. ضياء الكعبي، د. معجب العدواني" ٢٠١٤.

في ذات الوقت لا تخلو هذه الحكاية من دوافع ونوايا ظاهرة أو ضمنية، كرسائل منها ما يرمي إلى تحقيق المتعة وتهذيب السلوك الاجتماعي والوعظ الديني أو السخرية أو نشر المعرفة وغيره، في حين أنّ لغة الحكاية غالباً ما تكون العامية المحلية، نظراً لتناقل القصص بأسلوب شفاهي في الأساس، كما تتميز هذه اللغة بالبراءة والحياد والقدرة على وصف الواقع. أمّا الدلالات الثقافية فهي تأتي كرموز لإضفاء أهمية خاصة على أشياء معينة ذات علاقة بالبيئة والحياة الاجتماعية الثقافية. هذه الرموز قد لا تكون مباشرةً وصريحةً، ولكنها تغلف بنوع من الفانتازيا وعدم التطابق مع الواقع بحرفية في أحيان كثيرة، كما في سمكة البديحة رمز الخصب والخصب والتفاؤل بالحياة؛ وهي كائنٌ يعيش في البحر، مصدر الرزق في الأساس. بوجه عام، فإنّ قيمة هذه الدلالة الثقافية في أنّها تضيف نوعاً من الحركة والإثارة على القصص، إلى جانب قدرتها على تمرير أهدافه ودوافعه

٢-٢ الراوي/ سويره ما سويره:

وعلى الرغم من أهمية الحديث عن الراوي (المُرسل) وحنكته في سرد الحكاية الإماراتية أو أيّ حكاية شعبية في أيّ ثقافة، ولعبته السردية التي تورط المستمع (المتلقي) في متابعة دقيقة، خاصةً فيما يتعلق بالدلالات الثقافية وتوظيفها، إلّا أنّنا سنعرض له بشكل مختصر، باعتباره لا يشكل وظيفة في تحليلنا هذا، على الرغم من أهميته في تزويد المتلقي بجزئيات تهم في التوصيل، كجمله الاستهلالية، أو تقديمه للحكاية في أجواء

استثنائية يؤسّسها هو بذلك، كما تنمّ عن تمرّسه في القص، مثلما يتجلّى في كتابات د. أمينة خميس الظاهري حول الموضوع "كتابات شعرية وثنية، تعود إلى الثمانينيات" التي تصوّر تلك اللعبة السردية وطقوسها المميزة، تقول: "بسطت جدّتي حصيرها في حوش البيت، كانت قد انتهت من صلاة العشاء وحان موعد النوم، استلقت بثوبها الأبيض (الشربتي)، وهو نوعٌ من القماش الخفيف الشّفاف على بساط من الحصر الممدّدة واستلقى جميع الصّغار بجانبها. إنه موعد الحكاية مع جدّتي. استلقيت بجانبها ورأسي في صدرها، راحت أصابعها تتخلّل شعري المعقوص منذ الصّباح وبدأت الحديث، ولكن قبل سرد الحكاية هناك امتحان ما قبل الحكاية لشحذ السّمع وشدّ الانتباه، سؤال ما قبل الحكاية كلّ يوم:

سورة ما سورة كم تحتها، تحتها بنتين وولد؟

وكان علينا البحث عن سورة التي لا بدّ أنّها هنا حولنا، إمّا أن تكون جارة، وإمّا قريبة. وبعد التوصل إليها تبدأ جدّتي بسرد الحكاية، ولطالما حدّثتنا جدّتي عن بنات نعش ونجمة سهيل وبنت السماك وأبو زيد الهلالي وغيرهم. رحلت جدّتي ورحلت الحكاية معها^(١٤).

أيّ كانت تلك العبارات الجاذبة للانتباه المتفاوتة في صيغتها، كأن يقول الراوي: (هاذيج بنيه أو كان يا ما كان أو صلوا على النبي، فيقول السّامعون: صلى الله عليه وسلم، هنا ك واحد عنده بنت.. إلخ) ثم تأتي الخاتمة والإغلاق (وخليتهم وجيت عنهم وعطوني ثلاث جنايا. واحد فر.. وواحد زر.. وواحد دفنته تحت الخرس واخضر. أو.. وخليتهم وجيت عنهم، وما عطوني إلا ثلاث جنايا، واحد فر وواحد زر) إلا أنّها لا تتفاوت في أهدافها. والراوى هو من يعطي لمحةً عامّةً عن الحكاية بما في ذلك

(١٤) أمينة الظاهري. (١٩٨٦). كتابات نثرية وشعرية.

الزّمان والمكان (على الرّغم من عدم دقّة تحديدهما) والشخصيات وتقطيع الحكاية إلى مقاطع متسلسلة مشوّقة، وسنلقي الضّوء على وظيفته في عملية التّواصل بينه كمرسلٍ وبين المستمع كمتلقٍ.

وفي حين، هناك من يميل إلى التأكيد على هُوية الراوي كأنثى عادةً ما تجلس في المساءات، في بيتها الإماراتي التقليدي، داخل العريش أو الخيمة أو الغرفة أو تجلس في الخارج أمام البيت وفي الريح على بساط من الرّمل النّقي الناعم يتحلّق حولها أطفالها لتروي الحكايات المسلّية، إلا أنّ الحكاية كما يقول الرّوائي السعودي "عبده خال" .. جرت العادة أن يكون راوي الخرفينات أو الخباير (جمع حُبيرة أي رواية) أنثى، فمن النادر أن يروي تلك الخرفينات الرّجال، انظر "قالت عجيبة: أساطير تهامية ٢٠١٣"، وهو ما يشير إلى قلة ممارسة الرّجل لدور الراوي. كما أنّ الحكاية لم تكن لتقتصر في روايتها على الطفل، وكما أنّ الراوي ربما كان رجلاً، فإنّ المتلقّي ربما كان شخصاً بالغاً، يضاف إلى ذلك أنّ مما يميّز السرد الحكائي الإماراتي هو تلك الجماهيرية وهذا السّباق لكي ينعم المتلقّي بأجواء الحميميّة والدّفء، الذي يجمعه بالراوي، ليستمتع بلغته البريئة وخياله الخصب وقدرته على اللّعب بعواطفه.

حتى إنه ربّما أغواه بلغته الشّاعرية أو بتلك الأبيات الصّريحة من الشّعْر أو الأغاني الشّعبيّة والألغاز التي يرصّع بها نصوصه لتتألّف في ذهن المتلقّي مطلقاً لخياله العنان. وبتحليقه في أجواء الحكاية "العجيبة" يجتاز حدودها ويوائمها بعوالم أخرى، مستعيناً بمخزونه الثقافي وقدراته الذّهنيّة. وباعتبار الحكاية الشّعبيّة أدباً؛ فإنّ تناول ما يحدث بين المرسل والمتلقّي حينئذ ضمن إطاره المرتبط بالثقافي، ربما تمّ توضيحه في ضوء النموذج الاتّصالي الذي يشير إليه الدكتور عبد الله الغدّامي، كالآتي:

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل	المرسل إليه
--------	-------------

أداة الاتصال

العنصر النسقي

وحسب وظيفة الحكاية كنص؛ فإنّ هنالك سبع وظائف يمكن اختصارها كما يلي:

- وظيفة ذاتية، حيث المرسل والعلاقة بينه وبين المرسل إليه وتأثيره فيه، من خلال تعابيره وانفعالاته ومواقفه.
- وظيفة معرفية/ نفعية تتعلق بالمرسل إليه.
- وظيفة مرجعية تتعلق بالسياق التاريخي البيئي الأدبي وغيره ممّا يتّصل بالواقع المحيط بهما.
- وظيفة معجمية تتعلق بالشفرة والمفردات والتعبيرات المستخدمة الموجودة داخل النص.
- وظيفة تنبيهية تتّصل بأداة الاتصال وهي اللغة، كقول المرسل: صلوا على النّبي مثلاً، وحتى استخدامه التعبير بالحركة أحياناً.

– وظيفة شاعرية/ جمالية تتعلق بلغته وشاعريتها وأسلوبه في التعبير.

وظيفة نسقيّة، لا تقتصر على النص كحالةٍ أدبيّةٍ جمالية فقط، بل تتعدّى ذلك إلى النظر اليه "كحالة ثقافية"، وهو ما نهدف إلى التركيز عليه في هذا البحث.

قراءة في نماذج البحث

نقدّم في هذه القراءة كما أسلفنا، أربع حكايات شعبيّة إماراتيّة، كما نقدم نموذجين أو أكثر لكلّ حكاية. وتهدف القراءة إلى محاولة اختبار النصوص حسبما تسمح به منهجيّة التأويل الثقافي؛ لاستجلاء الدلالات التي تحتاج إلى الإبانة، وبوصفها مرجعيّاتٍ ثقافية تاريخية. ففي ضوء هذه القراءة "فإنّ هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرس في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصّغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المسود"^(١٥)، انظر عبد الله الغدامي ٢٠٠١. والنصوص الشعبيّة الإماراتيّة الأربعة كما سبق وبيّنا، هي حكايات: البديحة، أم الدويس، زيد وأرباب، حب الملح.

تطبيق

حكاية البديحة:

نستعرض من هذه الحكاية أربعة نماذج إماراتيّة، ثلاثة منها مدوّنة، وهي: "بديحة" نموذج متداول في المدن، تدوين الباحث الأكاديمي "عبد العزيز المسلم"، و"بنت الشبيك" نموذج من المنطقة الشرقيّة، للباحثة "منيرة الحميدي"، و"بنت السماك" نموذج من مدينة العين؛

(١٥) عبد الله الغدامي. (٢٠٠١). النقد الثقافي. مرجع سابق.

للباحثة "عائشة الظاهري"، ونموذج من بادية الإمارات اعتمدنا فيه اللهجة الشّفاهيّة للسيدة "موزة بنت خلفان الرايحي"، ومن النماذج الخليجيّة نعرض لنموذج من دولة قطر "فسيجرة"، ومن مصر القديمة نستعرض حكاية "رادوييس" أو سندريلا الفرعونية كنموذج عالمي شهير.

البديحة: نموذج محكي (موزة خلفان، ربة منزل، ٢٠١٥) تقول الحكاية: هاي بنية يتيمة عند عمتها، والعمة عندها بنت، وهي تحب بنتها أكثر من البناوة، ابوها ياب بدح فوق خمس بدحاة، قالت لها عمتها سيري قطيعهن على البحر، سارت البنت تقطع السمك، قالت لها بديحة منهن فكييني وانا بغنيج، قالت لها البنية أهلي قالوا لي: من غداج ومن عشاج، قالت لها البديحة: إذا ما غدوج وما عشوج تعالي بتلقين غداج كله هنه وعشاج كله هنه لكن فكييني وبغنيج، قامت البنت وفكتها في البحر.

يوم ردت البيت قالت لها العمة إنني شاله خمس سمكات وييتي أربع، قالت لها البنية وحدة شردت عني وهي حية شو اسوي بها؟ قالت لها العمة اليوم ما بتذوقين الغدا، قالت البنت ما اباه يغنييني الله. وطبخوا الغدا وكلوا ويوم خلصوا قالوا لها سيوي كبي العظام على البحر، يوم يت إلى انه الصحن مغطاي بغداه، تغدت البنية ويوم عداها في الليل بعد سارت وياها العشا وتعشت. إنزين، بعد هاذاك اليوم قالوا بيستوي عرس وسارت العمة وبنتها والبناوة اليتيمة خلوها، يوم خلوها تمت تصيح، جان تسير لين البحر. جان تيهها البديحة وتأخذها وتغططها في البحر وخلاف زختها وامزرتها كلها ذهب، لبستها كاملة ذهب وثياب وكل شي، وسارت وياها المعاريس.

يوم ساروا المعاريس تعجبوا العرب لي هناك، والعمة ما عرفتها وهي

يالسة هذا البديحة والبديحة تراها مستوية حرمة. تمت العمة تكرمها واطالعتها واتقول.. يا حافظ عليها، يا الله يا ذهب فيها، يا الله وآبخت أهلها. وهي ما تدريها أنها بناوتها. انزين، هاذيل البديحة والبناءة نشن قبل ما تنش العمة، ووين سارت البديحة ويا البنية؟ خذتها وغططتها في البحر وفصختها الذهب كله وقالت لها هذا نعال البسيه وسيري الغيل، والنعال ذهب! قالت لها سيري وغسلي ريولج في الغيل. غسلت البنت ريولها في الغيل ونسيت النعال هناك وروحت.

خلاف جان يمر الشيخ الغيل، يوم يا الشيخ جريب جان يشوف نعال، جان يشله ويقول.. اللي يوز عليها هذا النعال أنا باخذها، شوفوا حظ هذيج البنية الفقيرة اليتيمة، قاموا وشلوا النعال ودعموبه على الناس كلها، ويوم سمعت العمة أن هذا الشيخ يدور الحرمة هاي اللي يوز عليها النعال بياخذها، زخت البناءة وحطتها في التنور حتى ما يشوفونها وخلت الابتها.

يو... يو خلق الله يدورون، تدرين هم طالبين منهم الشيوخ، تموا يترابعون البيت ها والبيت ها يقايسون النعال، ويو يقايسون بيتهم جان يقول الديج... كوكوكوه عمتي الزينه في التنور وعمتي الشينة فوق الصرير. قالوا الناس ها تسمعون الديج شو يقول؛ لكن اصبروا ولبسوا البنت اللي على الصرير. لكن الديج قالها قالها الأولية والثانية، جان يسيرون يكشفون عن التنور، لنها مثل الصراية البنية، جان يقايسون عليها النعال، وردوا وقالوا للشيخ اترى هاذي البنت ريناها محطوطه داخل التنور العمة ما تبانا نشوفها، قاهم الشيخ انتوا قايستوا النعال، قالوا هيه، قال اعيل سيروا خطبوا.

ساروا يخطبون عند الأبو. قالت العمة اخذوا بنتي، قالوا لا، نحن ما

نباها نحن نبا اليتيمة وقالوا حق الأبو.. إن ما يوزتنا إياها بتشوف شي ما شفته. ويوزهم الأبو، لكن شو سوت العمة؟ قامت اطعمت البنية العروس عومة وسح، مزرتها مرة، لين انتفخ بطنها حتى أن الشيخ يردها، لكن شو سوت اليتيمة؟ اليتيمة سارت البحر عند البديحة، ويتما البديحة وشلتها ولبستها هاذاك اللبس وحطتلها الذهب كامل مرة، وقالت لها يوم بيي الريل قولي له.. افرش رداك. انزين، خذها الريل، ويوم عداها قالت.. افرش رداك... وفرش رداه وعقت فيه هاك الذهب، واصبح الشيخ غني زيادة، وأصبحت هي جنبها حمامة. قالوا سيروا اخذوا اختها حق اخوه، قال الشيخ ما اظني ياخوية لكن أقولك سير خذ اختها.

ساروا يخطبون اختها حق اخوه، قالت العمة.. بسوي في بنتي مثل ما سويت بيناوتي؛ قامت واطعمت بنتها عومة وسح حولي ويوزتها اخو الشيخ، ويوم قالت له افرش رداك فرش رداه وكرمكم الله مزرتة من الوسخ، قام الشيخ وشلها هي وبقشتها ووداها حق امها، وقال لها... هاي بنتج ما اباه، وخليتهم وجيت عنهم وعطوني ثلاث جنايا، واحد فر، وواحد زر، وواحد دفنته تحت الخرس واخضر.

بنت السماك: جمع وتدوين (عائشة خميس الظاهري)، ٢٠٠٨، حكايات شعبية من العين (دولة الإمارات العربية المتحدة) باللهجة المحلية.

تقول الحكاية: هناك واحد عنده بنت وما عندها أم، وهو بحار يسير البحر ييب (يجلب) سمج (سمك) وعرس وخلها عمة، والعمة يابت بنت، وتمت العمة حاكرتها وتأمر عليها وتشغلها.. وكلما تخبر أبوها ما يصدقها.. يوم واحد راح الأب (الأب) يصيد سمج. ياب ثلاث سمجات منهم سمجة إنسية (ساحرة). قالت لها العمة: قومي روحي

غسلي السمج.. قالتلها: إن شاء الله، راحت البنت الشريعة (عين الماء)، فقطعت السمج ويت على وحده قالتلها: لا تقطعيني انا إنسية، لاتقولي شي، شو ما تبين بعطيح... قالت البنت "إن شاء الله" وسارت البنت وغسلت السمج الهنتين (الاثنتين) والسمجة الثالثة بطلتها (تركته) وخلتها تروح.. قالت العمة: وين وحده أكيد أعطيتها فلانة ولا أعطيتها علانة ولا أكلتها. والسمجة موصية البنت: يوم بتي تغسل الوعيان أتقولها: خريشي الماي وأنا بيعج (سآتي لك) شوتين؟ شو ما تبين أنا حاضرة..

وتمت العمة تخبر عليها أبوها ويوم تسير تغسل الوعيان (الأواني) تخريش الماي وتيها السمجه. ومثل ما يقولون الأوليين تعطيها حلوى وتعطيها مشجاج (مشك) لحم وتروح البنت البيت وتكون البنت متغديه عند السمجه.. خطف الوقت وياها واحد يخطبها.. ما يخطب بنت العمة، قالوا: شو تطلبون على بنتكم؟ قالت نطلبها جونية (كيدس كبير) بصل وجونية جاشع (سمك صغير مجفف ومطحون) ونطلب زرق دياي (روث دجاج).. فراحت البنية وشلت الوعيان وراحت تغسل وخريشت الماي.. قالت السمجه للبنت: ها شوفي خاطرج؟ (ماذا تريدن) قالت البنت هذي السالفه وهذي السالفه.. قالت السمجه للبنت: ما علج منها يوم بيعقصولج راسج (يمشطونك).. يوم بتسيرين الفلي (جدول الماء) قوليلهم: وقفوا يوصل شويه هني.. شالوها وساروا على البوش (الجمال) وعرسوا...

يوم وصلوا عند الشريعة قالت لهم وقفوا شوي.. خريشت الماي وياتها السمجه.. ونشت (قامت) السمجة وغسلتها راسها.. وسبحتها (حممتها) وأكلتها وطلعت الأكل اللي في بطنها.. وخلتها وراحت. وشلها (أخذها معه) ريلها وراحوا. وصتها العمة وقالتلها يوم

بيعورج بطنج (عندما تشعرين بوجع في بطنك) قوليله بنات السماج ما يبولن إلا في رداء رياهن (رجاهن). عورها البنت بطنها، واستحت تقول للزوج وقالت للزوج: أنا باسير خاري (خارج).. بطني يعورني فقال لها: لا.. وفرشلها رداءه وسيرها بطنها.. ونزلت من بطنها حروف ذهب وترست (ملأت) الرداء. ويوم أخوه الصبح يصبحبه ويباركله.. قال ها.. قال المعرس تعال هذى وهذ السالفة.. قاله أنا بسير أخطب أختها.. وبعد اسبوع ساروا يزوروا البنية وخطبوا بنت العمه للأخو. وتمت العمه تدعس بنتها بصل وجاشع بصل وجاشع، عرست وسوا (اقام) عرسهم وشل (أخذ) حرمة.. وبوم ركبوها على الناقة ما قالت شي سيده (رأسا) خطفوا.. فقالت له: فلان عليه بوله، وسار المعرس وفرش رداءه كله.. وقالها الزوج: وقفي وقفي وعطاها ملة (وعاء).. وقالها الزوج: هذي المله.. ومزريها ونشت ومزرتها.. ويات الأم الصبح تدق الباب تحسب بتحصل بنتها مثل أختها.. فقالت للزوج: كيف حالك ابوي.. قالها: والله بخير عمتي الحمد لله بخير وعافية.. يوم عبرت (سافرت) قالها: شوفي هاذيح بنتج وهاذا رداها واللي تبينه تخمينه (تأخذينه) من هذا البيت خميه، ولا أبا (أريد) اشوفج ولا اشوف بنتج في هذا البيت.

بديحة (عبد العزيز المسلم، حكايات خرافية، نسخة مطورة من حيث الحبكة واستخدام العريّة الفصحى القريبة من العامية).

لدى المسلم.. تبدأ هذه الحكاية القصيرة بمقدمة تعريفية عن الشخصية الرئيسية للقصة، وهي "حمدة" الفتاة اليتيمة "كانت في أحد البلدان فتاة جميلة اسمها "حمدة" وكانت فتاة يتيمة تعيش مع والدها الصياد الفقير.. تخرج معه كل يوم في رحلة صيده.. وكانت حياتهما

حياة بسيطة بائسة، بالكاد يحصلان على قوت يومهما.. " ثم يبدأ بعرض الأحداث بالتسلسل.. عندما يتزوج الأب امرأة لديها ابنة.. وهنا يفسح المجال للأحداث المثيرة ككراهية زوجة الأب لخدمة، وتكليفها بأعمال شاقة صعبة، منها استقبال أبيها الصياد وجلب الصيد من عنده. أمّا لحظة تطوّر الأحداث وصراع الشخصيات، فتكون شديدة الإثارة "في أحد الأيام ذهبت حمدة إلى شاطئ البحر لاستقبال والدها، وعندما عاد سلّمها ما صاده من سمك، فلم تكن إلا ثلاث سمكات إحداها "بديحة". أخذت حمدة الأسماك وتوجهت إلى المنزل، وبينما هي في الطريق سمعت صوتاً يقول لها: "اتركيني وسوف أسعدك.." وهكذا رجعت السمكة إلى البحر وما إن اكتشفت زوجة الأب غياب السمكة حتى عاقبتها بالحرمان من الغذاء، لتخرج حمدة إلى البحر منادية البديحة لمساعدتها في هذه المحنة.

وبالفعل فقد استمرت السمكة في تقديم الطعام لها، ولم تكف بهذه المساعدة، بل مكّنتها من حضور الحفل الذي أقامه السلطان لاختيار عروس لابنه من العامة، وكانت حمدة تلبس الحذاء الذهبي الذي قدّمته لها البديحة، وما إن يسقط الحذاء من قدمها بينما هي تسرع بالعودة إلى المنزل حتى يلتقطه ابن السلطان من غدير الماء، ويطلب من أبيه أن يزوّجه من صاحبتة. يسرع الحرس بتنفيذ أوامر السلطان بالبحث عن هذه الفتاة حتى يجدوها مخبّأة من قبل زوجة أبيها في التّنور مشياً على نداء الديك "كوكو كوكو" الشلقا (الحولاء) والبلقاء (في لونها سواد وبياض) فوق الصرير (السرير) وعمّي الزينة في التّنور". وتسعى زوجة الأب لإفساد زواج حمدة من ابن السلطان بشقّ الطرق، فتُفْشِل البديحة مساعيها وتتزوّج الفتاة من ابن السلطان.

3- بنت الشبيك (منيرة الحميدي، مركز حمدان بن محمد لإحياء التراث، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٤) حكاية من المنطقة الشرقية بدولة الإمارات العربية المتحدة، بالفصحى القريية من العامية.

تبدأ الحكاية هكذا: كان يا ما كان في قديم الزمان.. يحكى أنّ هناك بنتاً يتيمة فقيرة.. ولم يبق لها سوى والدها الذي يجتهد ويكد في صنع الشباك وصيد السمك.. ومع مرور الأيام فكر الأب العطوف في الزواج من امرأة أخرى لكي تكون بمثابة أم لابنته الوحيدة.. وقرّر الأب أن يكلف أحد الأصدقاء بالبحث له عن زوجة.. فاستطاع خلال أيام قليلة أن يجد له زوجة مترملة ولها بنت في سن ابنته.. ومع مرور الأيام سافر الأب إلى بلادٍ بعيدة لكي يؤمّن لهم أطيب العيش.. مرّت الأيام وعاد الأب الطيب إلى بيته.. فقدّم الهدية الغالية إلى ابنته، ومن ثم قدّم الهدايا لزوجته وابنتها.. فبدأت الغيرة تدبّ في نفسها. وفي إحدى المرات ذهبت البنت برفقة أبيها إلى البحر لاصطياد السمك، ولم تمرّ لحظات إلّا والأب يصطاد سمكة كبيرة جداً، فأخذت البنت السمكة ووضعتها في الجفير (السلة المصنوعة من خوص النخيل).. وعندما وصلت إلى منتصف الطريق استغربت من السمكة وهي تتحرك في الجفير.. لكن السمكة تكلمت وقالت: لا تخافي عليك أن ترجعيني إلى البحر حيث أعيش؛ فأنا سمكة ويسمّوني البياحة (نوع من السمك).. رقّ قلب البنت لها ومضت بالسمكة إلى البحر وأعادتها فيه.. وعادت إلى البيت لتواجه عقاب زوجة أبيها وأبيها الذي يتعاطف مع زوجته.

وفي أحد الأيام أذيع خبر أنّ الأمير ابن الحاكم يريد الزواج من فتاة جميلة.. فاستعدّت زوجة الأب وألبست ابنتها أجمل لباس وزيّنتها.. وفي الوقت نفسه قامت بسكب يونيتين (كيسين) من حبّ الشعير وحبّ

البر، وأمرت البنت اليتيمة أن تفرز كلّ الحبوب وإلا كان جزاؤها العقاب، وانصرفت هي وابنتها. وبعد ذلك "جاءت البياحة إلى الفتاة فرأتها تقبع بين الحبوب الكثيرة، فقامت بجلب أسرابٍ من العصافير لمساعدتها.. وقدّمت للفتاة كوشا من ذهب (حلي من ذهب تلبس في رجل المرأة)، وطلبت منها أن ترمي بهذا الكوش في حوض الماء الذي سيأتي إليه الأمير ليسقي فرسه. وجد الأمير الكوش وقال: من يدخل في رجلها هذا الكوش ستكون زوجة لي.. فاصططت الفتيات طوابير.. ولم يدخل الكوش في رجل أيّ منهن" وفجأة دخلت بنت الشبيك بحلتها الجديدة.. فسألها الناس من أنت؟ فقالت: أنا بنت الشبيك جئت لأقيس الكوش على رجلي. وبعد صراع بينها وبين زوجة الأب نجحت في إقناع الآخرين بحكايتها مع السمكة، عندها ندم الأب على معاملته القاسية لها وقام بطرد الزوجة، لتتزوج ابنته في النهاية من الأمير". والواقع أنّ قراءة هذه النماذج المتشابهة من حكاية البديحة، ربما أوصلتنا إلى عددٍ من الاستنتاجات التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

- تتمحور الحكايات الأربع حول الفتاة اليتيمة والدافع الوحيد الذي يحملها على البحث عمّا يمكنها من مساعدة أبيها، فيما يبرز دور زوجة الأب في الحكايات كلها كعائقٍ لفعل البحث. هذا العائق يؤدّي إلى ظهور مساعد يعمل على إزالته (البديحة، السمكة الإنسيّة، البياحة). في النهاية يتحقّق فعل الفتاة وتحصل على المكافأة بزواجها من ابن الحاكم.

وبقراءة هذه النماذج، نجد أنها تنتمي إلى حكايات الخيال الشعبي الممزوج بالواقعيّة المرصّعة بشيء من الرّمزيّة، كما تحوي دلالاتٍ لها علاقةٌ بهُوياتٍ فرعية وهوية واحدة في النهاية، يدلّ عليها المضمون

الواحد. وهي وإن تفاوتت بيئاتها ما بين البحرية -وهي غالباً ما تشير إلى المدينة أو الزّراعيّة كمدينة العين- أو الجبليّة الزّراعيّة البحرية كالمنطقة الشرقية؛ فإنّ حكاية البديحة عند عبد العزيز المسلم لا تتناقض مع حكاية (السيدة موزة خلفان) وبنت الشبيك أو بنت السماك، ولا أحد يمكنه الزعم بأنّ إحداها الأصل والأخرى هي المقتبسة منها، على الرغم من التباين الطّفيف في الإطار الاجتماعي الثقافي الذي تستخدم من أجله مفردات وتعابير تشير إليه. كما تأتي شخوص الحكايات واحدة عادية لا مجال لأسطرتها، وهي الفتاة اليتيمة التي يعطيها نص المسلم اسم حمدة، والأب الذي يغيب كثيراً وزوجة الأب وهي لاعب رئيس في الصّراع بينها وبين ابنته، ويوجّه إليها في النص شيء من السّخرية من مواقفها، فيما تقبّع ابنتها في الظّل.

والواقع أنّ حكايات مثل حكاية البديحة وأم الدويس حظيت بالعديد من الروايات والتأويلات في المنطقة وخارجها هي وغيرها، ويشير عبد العزيز المسلم إلى أنّ حكاية البديحة ترتبط في الخيال الشعبي بما له القدرة على تحقيق الأمنية والحلم، وهو غالباً ما يكون كائناً خارقاً كالجنّ وكلّ ما هو غير إنسي، ويمكنك أن تتصوّر شيئاً كالعصا السّحرية مثلاً وغيره من الماورائيات (غير المرئي)، وفيما تتجسّد في الموروث الشعبي الإماراتي كسمكة (جنية) تخرج من البحر، نجدها تظهر لدى شعوب أخرى ككائنٍ مختلفٍ، كجنيّة امرأة أو غير ذلك، وعلى الرّغم من هذا تجد أنّ هناك الكثير من التشابه عندما ينثر حبّ الأرز والشّعير، ثم تلتقطه العصافير على سبيل المثال، والحفلة التي تقام وزوجة الأب وبناتها وحيلها.

وبينما يدور الموضوع الرئيس بشكلٍ بسيطٍ حول الصّراع بين الخير والشّرّ والمكافأة بالتّخليص من العذاب والعقاب، فإنّ ثمة ما يدلّ على

مضامين أكثر عمقاً، منها الإنساني والاجتماعي والثقافي والنفسي، تعبّر عنه هذه النصوص، من خلال شخوصها ومن خلال ارتباطها باللغة والثقافة المحليّة والهويّة الإماراتية. ولذا فإنّ المفردات والتعابير، سواء باللهجة الإماراتيّة أو العاميّة العربيّة بوجه عام، تأتي في سياقٍ فنيّ لغوي وإن كان بريئاً فهو ثريٌّ وله جماليته. إنّ تشكّلات الثقافة في الخيال الشعبي تأتي مستترّة خلف الدلالات والرموز:

- سحرية السمكة وقيمة هذا الرمز المائي الذي يلعب دور المخلص ورافع الظلم عن الفتاة.
- البحر والماء، سواء كان ماء البحر نفسه أو الشريعة أو الغيل أو الحوض فهو الذي يحزّن في جوفه العوالم الأسطوريّة، ومعها تأتي الحياة والأمل والحرية، وهو يحتضن أبطال الحكاية كصدرٍ حنون.
- التنّور والديك، وهو مستلهمٌ من التّراث الخليجي والعربي، وكلّها من العوامل المساعدة التي تتسبّب بدلاً من تدمير البطلة والتّماذي في ظلمها وقهرها، في رفع الظلم عنها؛ من خلال الكشف عن مكان إخفائها وفضح مخطّط زوجة الأب إمّا بصياح الديك أو إبقاء البطلة في مكانٍ أمين، على العكس ممّا تصوّرت زوجة الأب من أنه مساعدٌ لها لينقلب السّحر على السّاحر. وفي النهاية فإنّ هذه الحكايات تقدّم ما شاء الله لها ممّا يلزم للتشويق.
- تقدّم الحكايات السابقة نموذجاً لحكايةٍ مكرّرة يمكن مقارنته بحكاياتٍ خليجيّة وعربيّة وعالميّة يقارب عددها المئات حول العالم. ولعلّ أحد هذه النماذج ما يرد في حكاية "فسيجرة" من التراث الحكائي الشعبي القطري، والتّموذج، يوجد أيضاً في التراث الحكائي الشعبي البحريني. وحكاية "سندريلا الفرعونية، رادوبيس" من مصر القديمة وغيرها الكثير مما

يزيد هذه الحكاية الشعبيّة جمالاً. إنّ كلّ هذه الحكايات المتشابهة سواء كانت تُمَثُّ بمجورها بعيداً بعيداً إلى "سندريلا الفرعونية" "رادوبيس والحذاء الزجاجي" أو كانت في الهند أو لدى الإغريق، فهي تؤكد إنسانيّة وعالميّة التراث الشعبي، وتنفي وجوده كظاهرة معزولة.

حكاية " فسيجرة" قطر:

تدور قصّة (فسيجرة) حول الفتاة اليتيمة (حمدة) التي تعيش مع أبيها وزوجته وابنة زوجة أبيها، وتعاني من معاملة زوجة الأب السيّئة التي كانت تجبرها على القيام بالأعمال المنزليّة الشاقّة. تقول الحكاية: إنّ زوجة الأب أمرت حمدة أن تذهب إلى البحر لتنظيف السّمك، وبينما هي تقوم بهذه المهمّة إذا بسمكة "فسكرة" من بينها تخاطبها: يا بنتي هديني وباساعدج وباسوي لج اللي تبينه، فأطلقت الفتاة سراح السمكة لتعود إلى البحر وعادت هي إلى المنزل، وهناك نالت العقاب على يد زوجة أبيها بحرمانها من وجبة الغداء. ذهبت حمدة إلى البحر وقالت للسمكة: يا يمه جوعانه.. طلعت (ظهرت) السمكة وعطتها الأكل، فحمدت الله.

في هذه الأثناء.. يقرّر الحاكم أن يزوّج ابنه من فتاة من عامة الشعب، فتسرع زوجته لدعوة النساء والفتيات إلى بيتها لاختيار زوجة ابنها، وتسرع زوجة الأب من جهة بتلبية الدعوة هي وابنتها، تاركتين حمدة تنظف الحبّ والشعير، وهنا تستغيث الفتاة بفسيجرة لتساعدها، فتمنحها حذاءً من الذهب وفستاناً من الحرير وكيساً من الذهب لتوزيعه على المدعويين وهي ذاهبة إلى الحفل.

وفي القصر يراها ابن الحاكم فيخبر أباه برغبته في الزواج منها، لكنها تسرع في العودة إلى المنزل قبل وصول زوجة أبيها، فيسقط الحذاء من رجلها، وعندما تُلْتَقَطُ فردة الحذاء، تأمر زوجة الحاكم بأن تقيسها كلّ الفتيات لمعرفة صاحبتها.

فتبادر زوجة الأب بإخفاء حمدة في التّنور وتشر عليها الحبّ والشّعير، وعندما سألتها الخادم فيه بنت ثانية عندهم قالت مرت الأبو: لا، وتوهم ييمشون (وبينما هم يوشكون على المغادرة) إلا سمعوا الديج (الديك) يصيح ويقول: كوكو كوكو عمتي حمدة في التّنور.. عليها الحبّ منتور.. طول يومها تحمي التّنور.. وتنظّف الجذور (قدور الطبخ). أخبر الخادم زوجة الحاكم بما حدث، فأتوا إلى منزل حمدة وخطبوها، وطلبت زوجة الأب منهم صرة رويد (فجل) وصرة بقل وخيشة (كيس خيش) عوم (سمك سردين مجفف) لتأكله الفتاة ليلة زواجها.. ففعلت.

لكنّها ذهبت إلى البحر ونادت السمكة التي نظّفت بطنها وأمرتها أن تقول لابن الحاكم ليلة العرس: «بطني يعورني وأخاف أروح الحمام عطني غترتك»، ففعل ذلك وفوجئ في الصباح بالؤلؤ والمرجان في الغترة. وما إن وصلت الحكاية إلى زوجة الأب حتى أطعمت ابنتها العروس الرويد والبقل والعموم، وأوصتها أن تفعل الشيء ذاته في غترة زوجها، ففعلت وكان أن طلقها زوجها بسبب فظاعة ما حدث.

حكاية "سندريلا الفرعونية" مصر:

تقع أحداث هذه الحكاية في مصر الفرعونية، في مدينة "منف" حيث يعيش تاجر شهير مع زوجته وابنته رادوبيس في القصر، وعندما تقترب الزوجة من الموت بسبب مرضٍ خطير، تهدي ابنتها حذاءً من جلد الغزال

الذهبي ليجلب لها الحظ السعيد. وبعد موتها يتزوج الأب فتنجب زوجته ابنتين وتُعامل رادوبيس بقسوة. يقرر ابن الفرعون اختيار زوجة له في عيد الربيع وقيم حفلاً، تذهب زوجة الأب وابنتاها ويتركن الفتاة لوحدها في المنزل، فتقوم بفتح الصندوق الذي يوجد به الحذاء، وتذهب لغسل رجليها المتسختين، فينقضّ عليه النسر ويخطف إحدى فردتيه ويحلّق بعيداً حتى يصل إلى مكان الاحتفال ويقع منه الحذاء، ليعثر عليه ابن الفرعون ويعجب به ويقرّر الزواج من صاحبتة، وبعد رحلة بحثٍ طويلةٍ في المنازل عن صاحبة الحذاء، تدعو زوجة الأب ابن الفرعون كي يقيس الحذاء على ابنتها فيحضر إلى منزلها، وبعد فشل محاولاتها يكتشف وجود رادوبيس فيسأل زوجة الأب عنها لتخبره بأنها ابنة البستاني، إلا أنه يطلب منها أن تقيس الحذاء الذي يكتشف أنه بمقاس رجلها، وتذهب هي لتحضر الفردة الأخرى لتثبت أنه حذاءها، فيقرّر الزواج منها.

إنّ قراءة حكايتي (فسيجرة) و(رادوبيس) تبدو كما لو أنّها ذات القراءة لحكاية البديحة وبنت السماك وبنت الشبيك، مع وجود شيء من التحوير في الحبكة دون أن يمَسّ المضمون أو الشخصيات الرئيسة، ومنها الفتاة اليتيمة رادوبيس أو حمدة، حيث نجد الشخصية الرئيسة ودوافعها للبحث عما يمكن أن يحقق إنسانيتها، ثم يأتي دور العائق وهو ذاته زوجة الأب وبشكل مضاد يتجلّى دور المساعد (السمكة، النسر، الديك، الحذاء، الكوش، التنور إلخ)؛ وهو ذو دلالة رمزية، فيتحقق هدف هذه الشخصية وتكافأ. وفيما عدا ذلك فإنّ لكلّ واحدة من هذه الحكايات ارتكازاً على ذاكرتها الثقافية المحليّة، وهو ما تتشابه فيه الحكايات كلّها على نحو يجعلها أيضاً متماثلة عوضاً عن اختلافها، كما يجعلها قابلةً للتحقّق كقصّة عابرة لإطار الزمان والمكان، حيث هذه المعاناة العاديّة في

حياة الكثير من الفتيات في هذه الحياة؛ ما يمنحها القدرة على الاقتراب من العادي.

حكاية أم الدويس، (الحكاية الثانية من الإمارات)

تحمل هذه الحكاية أكثر من عنوان في الموروث الحكائي الإماراتي، حيث يكون مسماها عند البعض (أم الدويس)، ويطلق عليها آخرون تسميات: أم دويس وأم داس أو أم داسين، والواضح في التسميات هو استخدام كلمة واحدة ومشتقاتها «داس»، وهو أداة قطع شبيهة بالمنجل، وتتميز هذه الحكاية بشعبية عظيمة تضمن لها التداول إلى يومنا هذا. وأصل الحكاية كما يظهر من تعدد رواياتها في مجتمع الإمارات بين بيئة وأخرى غير معروف ومحدد الزمان، لكن وبالأطلاع على ما جاء في ثقافات أخرى؛ يجد قارئ أو سامع هذه الرواية الشفاهية في الأساس في دولة الإمارات، نماذج مشابهة في دول خليجية كالمملكة العربية السعودية، حيث تعرف بالسَّعلاة، ودولة البحرين حيث تقترب من شخصية أم حمار، وفي فلسطين وبلاد الشام حيث تعرف بالغولة. وفي الموروث السردى الأوروبي الشرقي وروسيا وإسبانيا نجد لها شخصية قريبة هي باباياغا، إيشا كونتيسة، والساحرة ذات القرن أو الساحرات ذوات القرون في إيرلندا، وهناك نسخ أخرى في شرق وجنوب آسيا وأفريقيا.

وعلى الرغم من تعدد روايتها، فإن ما يوحّد هذه الحكاية هو بطلتها الأنثى التي خلق منها العقل الاجتماعي في الثقافات المختلفة، أسطورة رهيبة لا يمكن تمثيلها إلا بالشر والغموض. كما أنّ ممّا يضيفه الباحث عبد العزيز المسلم هو ارتباط هذه الحكاية بالثقافة الشعبية المحلية في المنطقة، ممّا يمنحها زخماً وبعداً له خصوصيته، من حيث بنائه على

المتخيّل الشّعبي. وحكاية أم الدويس مثلاً تعتبر الأكثر ثراءً هنا. يقول: "إنّ حكاية أم الدويس تفاجئك بوجودها في التراث الشّعبي المغربي باسم (عيشة قنديشة)، وفي إسبانيا باسم (إيشا كونتيسا)، غير أنك على الرّغم من ذلك لا يمكنك التكهّن بأصلها. وقد قمت بنشرها بأكثر من صيغة وفي دولة الإمارات. كما أنّ هناك من يحاول أن يؤكد لك أنّها حكاية حقيقية. غير أنّ ما يشير إليه ذلك هو أنّ كلّ شيء يتمّ إسقاطه على الواقع".

الحكاية: (عبد العزيز المسلم. مقابلة خاصّة، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، دولة الإمارات العربية ٢٠١٥).

1- حكاية امرأة.. تقول بعض الروايات: سمعت إحداهنّ طرّقاً على باب بيتها قبل أذان الفجر، وهو الوقت الذي تعودت فيه النساء الخروج لكي "يروين" (يجلبن الماء من الطوي أو البئر البعيدة في قرب الماء المصنوعة من الجلد)، فلما فتحت الباب وجدت امرأة تقف في الخارج لتدعوها إلى الخروج معاً للطوي فاستجابت المرأة وخرجتا معاً، وفي الطريق كانت تتناهى إلى سمع المرأة أصوات غريبة كصوت خطوات رجلي الحمار أثناء المشي، وصوت احتكاك الحديد الصادر عن يدي رفيقتها. لكنّ المرأة لم تتوقّف واستمرّت في السير معها على الرّغم من الشكّ فيها، وفجأة وقبل وصولهما إلى مكان البئر سألتها.. أين باقي النساء اللاتي تعودن أن يخرجن معنا كلّ يوم؟ فأجابتها بأنّها لا تعرف عنهنّ شيئاً وربما لن يخرجن في ذلك اليوم. وبينما المرأة تلتفت إليها تراءت لها عيناها كعيني قطّة؛ ما زاد من شكوكها وخوفها، وهنا طلبت منها أن تسمح لها بالعودة إلى البيت لكي تبدل قربتها الممزّقة من الأسفل بأخرى صالحة للاستعمال وتركّت تلك القربة معها. وعادت إلى البيت وأغلقت الباب، ولما

طال انتظار أم الدويس لحقت بها إلى بيتها وطرقت الباب ولم تفتح لها المرأة، فما كان من تلك المخلوقة إلا أن قامت بتمزيق القربة، وهو الأمر الذي لا يستطيع الإنسان العادي القيام به. (وهناك رواية تقول بأن زوج المرأة قد خرج بعدما استنكر هذا الطّرق القوي المستمرّ على الباب لتقطع عضوه التناسلي).

ويضيف: ممّا سمعناه من رواية حول هذه الشخصية: أنّ أم الدويس كانت بنتاً تنحدر من عائلة ميسورة الحال، وقد خطبها أحد الذين كانوا يعملون لدى أسرّها فرفضت العائلة، لكنها أقامت عرساً ووليمةً لهذا الرجل، وقُدِّم له السّم خلافاً فمات، وكانت الفتاة تستعدّ بزّي العروس وزينتها وعطرها، غير أنّ ما خلفته هذه الحادثة لها هو الصّدمة والهرب من بيت أهلها. وهكذا ظلت تهيم على وجهها في الخلاء إلى أن تلبّستها الجن، إلا أنّ ما خلصت إليه هو أنه تولدت لديها الرغبة في الانتقام من الرجال؛ لأنهم كانوا السبب في قتل زوج المستقبل؛ لتصاب بالتّعاسة طوال حياتها. هكذا بدأت تتراءى للناس في الدّروب والأماكن المهجورة، ومما يرويه بعضهم أنّها كانت تستدرج بعض الأشخاص الذين يمرّون في القوافل، وهناك من يقول أنّها كانت تتراءى لسائقي السيارات، فيما بعد بظهور السيارات في المنطقة، في صورة مصباحين كشّافين يشبهان كشّافي أيّ سيارة تسير في المقدمة، ليتبعها الناس فتضلّهم عن الطريق وتخرج لهم ليروها في صورة فتاة جميلة جداً ورشيقة بكامل زينتها يفوح عطرها فيشّمه الناس من مكانٍ بعيد، ثم تتحوّل إلى صورتها الحقيقية، أي إلى امرأة ذات يدين يشبهان الداسين (جمع داس) ومنه أخذت اسمها، ورجليها كرجلي حمار، وهناك من يزعم أن الاثنين رجلا حمارٍ أو أنّ واحدةً منهما تشبه رجل الحمار أو أنّ إحداها داس والأخرى كرجل

الحمار، وأنها ما إن تتراءى لرجلٍ شابٍ حتى تقع عيناه على مفاتها وبمجرد أن يدنو منها تهم بقتله بقطع عضوه التناسلي أو ذبحه والقضاء عليه. وقد تطورت أوصافها حسب المعطيات الحضارية في المنطقة.

ورواية رجل: (الباحثة عائشة سعيد الزعابي)

باختصار تقول الحكاية: عاش مبخوت مثله مثل غيره من سكان البادية شجاعاً لا يهاب شيئاً، وكان يقوم برحلةٍ مرّة كل شهر، وفي إحدى رحلاته خرج قاصداً المدينة، لكن زوجته حصّة كلّفته بإحضار نوعٍ من العطور أخذ من وقته الكثير. وفي طريق العودة كان الليل قد جنّ وسار ساعاتٍ في تلك الصحراء. إلا أنه فوجئ بشخص ينادي عليه ويطلب الغوث، فما إن وصل الرّبوّة حتى وجد امرأةً عجوزاً قد هدّ جسمها التعب، ترقد على الأرض منهوكة القوى، فقالت له بصوتٍ واهن: «إنني امرأةٌ عليلة، وقد أصيبت قدماي بشيء شجّها وجرحها، أرجوك أن تربطها لي، فما إن انحنى ليتفقد موضع الجرح حتى انقضّت عليه وأخذت تكيل له اللّكمات حتى كاد أن يفقد وعيه، ثم ضمّته إلى صدرها اليبس فكادت روحه تصعد إلى بارئها. وبحسن ذكائه استطاع أن يتخلّص منها، فركب ناقته وساقها حتى أخذت تعدو بسرعة، وعاد إلى أهله سالماً وحدّثهم بما رآه وشاهده".

أم الدويس تغيب المرأة الإنسان وتفوّق الجنس والغواية:

أم الدويس النموذج الإماراتي شخصيّة غيبيّة، وفي هذه الحكاية يتقاطع الواقع مع الخيال ويلتقي الثقافي الاجتماعي بالديني والأسطوري.. ومع ذلك فهي حتى لو أقرّ بها فإنها اختراعٌ صاغه العقل الجماعي والثقافة

السائدة لخديعة الرجل والمرأة أو حتى خديعة الطفل وتخويفهم.. غير أنّ أهمّ ما تشير إليه هو ذلك الوهم الذي يقلص حجم المرأة بما فيه فكرها بتخييرها بين أمرين، هما: إمّا أن تكون المغوية الشيطانة المثيرة للغريزة (التي تظهر للرجل فتمارس معه الجنس ثم تقطع عضوه التناسلي فيموت)، أو الضعيفة المدجّنة التي لا حماية لها خارج حدود بيتها (كصاحبة القرية التي نجت). وتتأسّس الحكاية على الرّغم من بساطتها على حنكةٍ ومثانةٍ سردية، إذ إنّ كلّ الروايات تبدأ بتوضيح الدوافع التي من أجلها تخرج المرأة من بيتها لتقابل أم الدويس أمام الباب ويخرج الرجل إلى المكان الموحش ليقابل الشخصية ذاتها، وهي دوافع منطقية تتجسّد في السعي إلى توفير احتياجاتهما، وبينما هما كذلك يبرز العائق الذي يمنعهما من إتمام تلك المهام، وهو التقاؤهما فجأةً بأم الدويس التي لا تلوي على شيء سوى تدميرهما بشرها. وتمتلى الحكاية، سواء جاءت على لسان بطلتها المرأة أو على لسان بطلها الرجل، بالكثير من الإشارات الصّريحة والضمّنية. ولعلّ بإمكان القارئ أن يستخدمها كمفرداتٍ وتعابير ذات بُعد دلالي. وفي هذه النصوص كلّها فإنّ أم الدويس الكائن المسخ أنثى كونها في اللغة أم الدويس وليس أبو الدويس مثلاً، وهي إشارة صريحة إلى هويتها الجنسيّة. كما ترد أوصاف الجمال والأناقة الأنثويّة، وفي كثير من الأحيان أوصاف كعين القطّة، ما جعل الناس يختزلونها في المرأة المبالغة في الجمال أو المغرية، وهو ممّا يحمل حتى المرأة التي تعيش في المدينة الأكثر تحضّراً من القرية على التبرؤ من صفاتها (عينها) لتسعى إلى تجنّبها بالاختباء في بيتٍ أو مكان آمن أو ملابس لها القدرة على حمايتها من الشر. وعندما تلتقي أم الدويس رجلاً بدوياً أو قروياً يبدو هذا الرجل قوياً عاقلاً، فرغم أنه يكاد أن يستجيب لرغبتها حين توشك أن تراوده

عن نفسه بالإشارة له بأن يقترب منها، إلا أنه يثوب إلى عقله ويستعيد من الشيطان فيهزمها شرّ هزيمةٍ ويمضي في طريقه منتصراً، وقد أدّى دورين دور الراوي الذي يسرد لنا الحكاية الآن، ودور بطل الحكاية الذي عاش مع أم الدويس ذلك الصّراع الذي كاد أن يفقده وعيه. وهكذا تظلّ هذه المرأة منبوذةً من الجميع حسب العرف الاجتماعي الذي يحتّم على المرأة ألا تحيد عنه (فقد سارعت المرأة المدنية للخروج قبل الموعد المتفق عليه من قبل صديقاتها لتروي استجابةً لنداء الفتاة الغامضة)، فكان أن أفلتت بمعجزة من الموت. وفي النصوص يأتي صراحةً ذكر رموز، منها على سبيل المثال:

الطوي والماء والقربة:

حكاية أم الدويس لا تخلو من رسائل مرجعية ثقافية يلمسها القارئ؛ فالطوي والجربة مرتبطان بالماء، والماء رمز للحياة وهذه دلالة، أمّا المرأة فهي التي تجلب الحياة والاستقرار فيما أم الدويس تسعى إلى إعاقته عن تأدية وظيفتها في الحياة بتقطيع قربتها في النهاية، ويلعب كلٌّ من الطوي والماء والقربة دوراً مساعداً، إما في خروج المرأة من البيت إلى الطوي، وهو المساحة المتاحة أمامها للتحرّك بعيداً عن البيت، أو في إنقاذها من هلاكٍ محقق على يد أم الدويس، حين ناولتها القربة لتشغلها بها اثناء قيامها بالإجراءات التي تساعد على الاختباء بعيداً عنها.

البيت والباب والطرق المستمر:

يمثل كلٌّ من البيت والباب العامل المساعد على إنقاذ المرأة، وكما تبدو وظيفة القربة والطوي محمّلة بالرمزية؛ فإنّ الباب والبيت يجمعهما شيء

واحد هو أنّ أحدهما يحيل إلى الآخر، فما إن يُطرق الباب في ساعة مبكرة من الصّباح حتى تتبيّن نوايا الفتاة الخبيثة، فترتدّ المرأة على عقبيها لتتلاشى وراءه في داخل البيت الذي يوحى البقاء فيه بعدم الرّغبة في الانفتاح على عالم خارجيّ غامضٍ وغادر.

الرّجل والصّحراء والوهم:

لم يخطر ببال راوي قصّة أم الدويس أنه بينما هو يسير في الصّحراء في الليل، إنّما يسير في طريق موحش غير سوي، إلا عندما صادفته تلك المرأة المغوية وتبيّن له ضعفها ثم قبّحياتها بعدما استفاق من غفلته. وحين شكّ في هويتها غير رأيه في المرأة واستدرك الأمر بالفرار بحياته من أم الدويس، ليستعرض فعله البطولي أمام أهله، وربما تسوّى لنا هنا فهم ما يقوله المسعودي في مروج الذهب: «وقد تنازع الناس في الهواتف والجنان، فذكر فريقٌ منهم أنّ ما تذكره العرب...، إنّما يعرض لها من قبيل التّوحد في القفار والتّفرد في الأودية والسلوك في المهامة والمرورة الموحشة»^(١٦)، فهي وهم ارتبط بالمكان يؤسّر اتّساعه ودروبه وأغواره في كلّ الثقافات، وفي الثقافة الشّعبيّة الإماراتيّة لا تقلّ هذه الصّورة عن غيرها حضوراً في الذاكرة الإماراتيّة، التي تصلها بالتاريخ والغزوات والمعارك والحكايات التي يمتزج فيها الواقع بالخيال بعلاقة قويّة.

(١٦) معجب العدواني (٢٠٠٠)، مرجع سابق.

المعتقد:

تقول الدكتورة ضياء الكعبي: "يمثل النسق العقائدي عنصراً بارزاً في الحكايات الشعبيّة العربيّة... ويتحرّك المتخيّل الشعبي في إطار الدين الذي يتمثل في الممارسات والتّصورات الدينيّة الرّاجعة لفئات اجتماعيّة اعتبرت ممثلة للشّعب» السرديات الشعبيّة العربيّة، التمثيلات الثقافيّة والتأويل، ٢٠١٤. "وفيما بين الواقع الذي يتمثل في الراوي نفسه الذي ينتمي إلى عالم البشر الحقيقيين وبين الخيال والوهم الذي يسوقه في هذه الحكاية حتى يكاد يكون ما يفرّق بينهما كشعرة معاوية في اشتباكهما، فإنّ ما يقال هنا يكاد يصل إلى مستوى الاعتقاد الرّاسخ بأنّ تحصّنه بالدين يعني إيمانه بأنّ أم الدويس موجودة، كما هو وجود وسيلة للقضاء عليها وكلّها مستمدّة من الدين. هذا الرّغم بوجود مثل هذه المخلوقات كثيراً ما يواجهه الإنسان في مجتمعاتنا العربيّة وهو رهن بالمستوى الذي يبدو عليه البعض من التخلّف إلى حدّ اعتبار الوهم جزءاً ممّا ورد في الدين. إنّ أهمّ ما في حكاية أم الدويس هو تلك الخلفيّة التي تؤسّس لكلّ حكاية في الموروث الشعبي الإنساني. وفي حين أنّ ذلك يستمرّ في الاتّساع، فإنّ ما يمكننا قوله هنا هو ما يورده عبد العزيز المسلم "مّا يزرع في ذهن الإنسان خاصّة قديماً أنّ هناك مجموعة من المحاذير التي ما أن يكبر ويصبح شاباً،

حتى تظلّ في مكانها تذكره بأنّ يحمي نفسه من السّقوط في الرذيلة، وفي الإمارات كان يقال في السابق أنّ مخلوقاً كأم الدويس يظهر في كلّ مكان كما يظهر للجميع وليس الشباب فقط. وعلى الجميع أن يحذروا هذه الغواية.

حكاية السعلاة نموذج من (المملكة العربية السعودية)

يرى الدكتور معجب العدواني في معرض تأويله النقدي لحكاية السعلاة أنّها من تلك الحكايات التي "تتمتع بالسطوة النصية الظاهرة التي تسهل لتداولها سرعة تثبيت دعامة الواقع فيها، وإحالة كلّ ما هو خيالي إلى واقعٍ معيش" (١٧). ويورد ضمن تأويله لها نموذجين مهمّين يبدو كلّ منهما مماثلاً لما يمكن أن نراه في حكاية أم الدويس، وهو ما يجعلها قابلةً للمقاربة. تقول الحكاية: كانت السّعلاة تستمع إلى حوار بين امرأتين تتفقان على الخروج في الصباح الباكر إلى أحد الجبال المجاورة لجمع الأعلاف، وفي منتصف الليل أقبلت السّعلاة إلى إحدى المرأتين، وطرقت الباب عليها، لتدعوها إلى الخروج معها وهي تحاكي صوت صديقتها المرأة الأخرى. أخذت حبلها وجبتها وخرجت معها، وفي الطريق المظلم أخبرتها السعلاة المتمثلة في صورة امرأة أنّ عليها أن تسير هي أولاً والمرأة ثانياً، حيث تنوي أن تأكلها بعد أن تضللّها عن الطريق، وبدأت المرأة تسير خلف السّعلاة، وحينها كانت تلمح قدح النار وتطير الشرر المنبعث من احتكاك قدمي السّعلاة على الأرض، وما إن تلتفت إليها السّعلاة ترى المرأة شرراً يتصاعد من عينيها، عندئذٍ تأكّد للمرأة أنّ هذه هي السّعلاة وليست صديقتها كما تدّعي، فقالت لها المرأة: انتظري قليلاً حتى أتبول جانباً، وانزوت المرأة خلف شجرة صغيرة ووضعت جبتها على الشجرة، وفرت هاربة. انتظرت السّعلاة قليلاً. وحين أحسّت بتأخّر المرأة؛ جرت نحو الشجرة وانقضّت على الجبة معتقدة أنّ المرأة لا تزال ترتديها، وحين لم تجدّها سارعت إلى الركض إلى البيت، وما أن أوشكت على اللحاق بالمرأة تمكنت المرأة من الوصول إلى المنزل، وأغلقت الباب بسرعةٍ شديدة في الوقت الذي رمت

(١٧) معجب العدواني. (٢٠٠٠)، مرجع سابق.

فيه السَّعلاة بكلِّ ثقلها على الباب، وهي تفتح فاتها فركزت أنيابها في باب المنزل.... يذكر الدكتور العدواني في بحثه حول هذه الحكاية، صفات وتفسيرات لما تتضمنه السَّعلاة كمفردة معجمية ومرجعيتها التاريخية والثقافية العربية، وهي مشابحة لما يرد في ذكر أم الدويس ذات العينين الغريبتين المرعبتين، ولدى السَّعلاة عينان تقدحان شرراً وقدمان تصدران ناراً، فيما هما اليدان لدى أم الدويس كمنجلين، وأياً كانت الأعضاء والأوصاف، فهي كائن "يتخفى في هيئة امرأة". وحسب ابن منظور فإنَّ السَّعلاة «الغول، وقيل هي ساحر الجن،... وقيل: هي الأنثى من الغيلان". فيما تفسيرها المعجمي ينسبها إلى ما ورد في الحديث الشريف «لا صفر ولا غول ولكن السعالي»^(١٨). وحسب تشبيهها بالمرأة، فهي حالة مطروحة للنقاش بالنسبة للرجال، وفيهم من يتحدّى هذا الكائن بتدجينه أو الزواج منها و(سترها) أو حتى مجاورته واستئناسه ما يفتح المجال أمام الثقافة الشعبية لتفسيرها، وكذلك أسطرها سلباً وإيجاباً.

وفي هذه الحكاية على الرّغم من أنّ العوامل المساعدة التي تخلص المرأة الضّحيّة من السَّعلاة وشّرّها تتزايد، فهي كما في الحكاية الإماراتيّة حجة الابتعاد للحاجة إلى التّبول، والجبّة في حكاية السعلاة وهي مساوية في دورها للقربة في حكاية أم الدويس حين تعطيان لأم الدويس والسَّعلاة، ومن ثمّ يتأتّى للمرأتين الإفلات والعودة إلى البيت لحمايتهما، إلّا أنّها دلالات تبدو مغروسة عميقاً في قلب الثقافتين السعديّة والإمارتيّة التي يحقّ لكلّ منها أن تستلهم من واقعها البيئي التاريخي وحتى الجغرافي.

(١٨) معجب العدواني. (٢٠٠٠) مرجع سابق.

حكاية الساحرات ذوات القرون (نموذج من إيرلندا):

يمثل الموروث الحكائي الإيرلندي منهاً خصباً للكثير من الدراسات والكتابات، بما فيها الأدبية التي أثرت الثقافة الإيرلندية المحلية والغربية والعالمية. وعلى حدّ تعبير الكاتب والباحث الإيرلندي «جون أوهانلون»^(١٩)، فإنّ الحكاية الشعبيّة لدى الإيرلنديين يرد ذكرها دائماً بمزيدٍ من الاحترام والتّحفظ^(١٩). معتقدات. والحكاية الشعبيّة الإيرلندية تأتي إمّا شفهيّة أو مدوّنة، وهي تتفوّق من حيث عناصرها وتاريخها على باقي الموروث الحكائي الأوروبي.

تقول الحكاية: إنّ ربّة منزل من أسرة ثرية استيقظت ذات ليلة لتغزّل الصّوف، وكان الآخرون نائمين في تلك الساعة المتأخّرة من الليل. وفجأةً تناهى إلى سمعها طرق على الباب، فقامت وفتحته سائلة: من بالباب؟ فأجابها الصّوت: أنا السّاحرة ذات القرن، ومع ذلك فقد فتحت الباب معتقدة أنّ إحدى صديقاتها تمزح معها، وما إن دخلت المرأة الزّائرة التي تحمل في يدها آلة ندف الصّوف حتى شرعت في تمشيّطه، بينما تراءى لصاحبة المنزل قرنها بوضوح، وفيما هي كذلك إذا بأخرى تطرق الباب لتفتحه ربّة المنزل وتدخل وتفعل الشّيء ذاته، حتى بلغ عدد السّاحرات اللاتي دخلن المنزل اثنتي عشرة. طلبت ذوات القرون من المرأة أن تحضر لهنّ كعكةً ليأكلنها، فلم تتأخّر، حيث إنّها كانت قد وقعت تحت تأثير سحرهن. فبحثت عن وعاءٍ لجلب الماء لكنها لم تجده، فأسرعت السّاحرات بإعطائها منخلًا فحملته وذهبت إلى بئر الماء، ولما حاولت ملأه بالماء لم تنجح، حيث كان الماء ينسكب منه فأخذت تبكي، وبينما هي كذلك سمعت صوتاً كان يأتيها من البئر ويقول لها: خذي مجموعة

(١٩) جون أوهانلون. (١٨٧٠). معتقدات خرافية

من الطّحالب الموجودة هنا واخلطوها بالطين وألصقي المنخل لكي يحتفظ بالماء، واستأنف الصوت: الآن عودي إلى المنزل وقفي عند الزّاوية الشّمالية وقولي: (يا نساء جبل فنين إنّ السماء فوقه تحترق)، وما إن قالتها وسمعتها الساحرات حتى هربن وهنّ يُصدرن الصّرخات العالية التي ترثي ما حدث للجبل الذي يقيم فيه كبيرهن. في تلك الأثناء أمر الصّوت المرأة بأن تقوم برشّ الماء الذي غسلت فيه رجل أحد أطفالها على عتبة المنزل لكي تمنع الساحرات من الدخول، ومن ثم تفكّك السحر الذي وضعنه في أفواههم عندما أطعموهم الكعك الممزوج بالدم، وتحكم غلق باب منزلها. وبعد ذلك استيقظ الجميع من حولها، وما إن عادت الساحرات وأمرن الماء المسكوب على عتبة الباب بفتحه ومغلاق الباب والكعكة أن يفتحوا لهنّ، حتى باءت مساعيهنّ بالفشل، فقفطن عائداتٍ إلى الجبل وعاشت المرأة وأسرّتها بسلام. تبدو الحكاية عن الساحرات وأمور ما وراء الطبيعة في الموروث الإيرلندي مشابهةً لغيرها في الموروث الشرقي والغربي، غير أنّ من الأشياء المهمّة في هذه الحكاية هو الأثر "العباءة" التي كانت ترتديها إحدى الساحرات التي تسقط منها أثناء طيرانها بالقرب من منزل المرأة « فيبقى هذا الأثر لمدة ٥٠٠ سنة تتناقله الأجيال المتعاقبة من الأسرة، كشاهد على معركة المرأة الليلية مع السّاحرات الشرّيرات. ولعلّ بإمكان القارئ أن يتبيّن رمزية ودلالة القرون لدى السّاحرات، وهي تحلّ محلّ عين القطّة واليدين الداسين ورجلي الحمار، كما تبدو المرأة في الموروث الحكائي الأوروبي كواحدة من الموضوعات الرئيسة، وهي صورة نمطيّة تعكس اختزالها في الذاكرة الشعبيّة كأنتى وقيامها بمهام محدّدة. ومن خلال قراءة هذه الحكاية يمكن رصد العناصر الرئيسة في حكاية الساحرات ذوات القرون ومقارنتها بكلّ من حكايتي أم الدويس والسعلاة،

في ضوء المعطيات المتعلقة بالشخصيات الرئيسة، وما يمثلته اختزالها في الذاكرة الشّعبيّة من بعد. فالمرأة الطيّبة ربة المنزل هي اللاعب الرئيسي في الحكاية كما في الحكايتين السابقتين. وهي في داخلها تحمل الدوافع ذاتها التي تحمل المرأتين في الحكايتين السابقتين على الالتقاء بالشّر، حيث تتناوب الرغبة في خدمة أسرتها وتوفير احتياجات منزلها، كالماء والأعلاف والصّوف وغزله. هذه الدوافع تجبر بالتأكيد على ترقب لحظة البدء للقيام بالمهمّة، غير أنّ عائقاً من النوع ذاته هو حضور الشّر ووقوفه في طريقهنّ يمنعهنّ من القيام بتلك المهام. وفيما هي الأمور تمضي هكذا، يظهر دور العناصر المساعدة التي تعمل على إزالة العائق، كالقربة والجبة وبئر الماء والصّوت الذي يلهم بعمل شيءٍ كالرقية لدرء الخطر في حالتي أم الدويس والساحرات. وما إن يتم ذلك حتى يتحقّق الهرب والإفلات من الشّر، وهو أيضاً ما يبدو قريباً من مكافأة المرأة التي تحافظ على بيتها.

الحكاية الثالثة من الإمارات

حكاية: (دينوه وأرباب، نموذج إماراتي بالفصحى، أحمد راشد ثاني)

تقول الحكاية: ارتحل قوم عن ديارهم ذات صيف قائف، وتركوا خلفهم عنزة أليفة على وشك الوضع، فولدت هذه جديّين صغيرين أسمتهما دينوه وأرباب. وكانت كلما أرادت الخروج للرعي، توصيهما بالألا يفتحا باب الحظيرة لأىّ طارقٍ إلا بعد التأكد من هويته. فكانت تخرج في الصّباح وتعود مع الغروب تحمل لهما بعض الحشيش على قرنيها وهي حامل، والحليب في ضرعها، وحين تصل باب البيت تنادي على "السخلين" قائلة:

دينوه دينوه يا أرباب

بطل عن أملك الباب

قريناتها من حشيش

وبطيناتها من حليب

فيعرفها الصّغيران من صوّتها، ويفتحان لها الباب، ويرضعان ويأكلان ما أحضرته من الحشيش ويرقدان إلى جانبها. وكان في المنطقة سبعة من السحرة، كان أحدهم يراقب تحركات الأم. وذات يوم اغتنم فرصة ذهابها للرعي، فاقترّب من باب البيت، إلا أنّ الجديين اكتشفا أمره ولم يفتحا له الباب فارتدّ خائباً، لكنّ الساحر عاد في اليوم الثاني وقرع الباب، ثم هتف مقلّداً صوت الأم:

دينوه دينوه يا أرباب...

فانخدع الصّغيران وفتحا له الباب، فانقضّ عليهما وابتلعهما. عادت العنزة الأم كعادتها عند الغروب، ونادت على الوليدين بأغنيتهما المعتادة، ولكنها لم تتلقَ جواباً عن ندائها، فدفعت الباب ودخلت البيت وصعقت لاختفاء دينوه وأرباب، أدركت أنّ أحد السّحرة قد أصابهما بمكروه. انطلقت الأم إلى حيث يقيم السّحرة، وكانوا يتهيّأون للعشاء وقد وضع كلّ واحدٍ منهم قدره على النار، واقتربت من الأوّل وقلبت القدر من أمامه، فبادرها قائلاً:

يا من أضوي ضوياتي

وأنا باعشي صغيراتي

فردت عليه قائلة:

أنا الحدادية من هو ما كل عيلاتي؟

فأقسم الساحر الأوّل لها أنه لم يمَسّ ولديها بسوء. ذهبت الأم إلى الساحر الثاني فالثالث فالرابع فالخامس فالسادس. وفعلت معهم جميعاً الشيء نفسه، فأكدوا لها براءتهم. وأخيراً وصلت إلى السابع وهو كبير السحرة، فقلبت القدر من أمامه، فقال:

من جيت اضوي ضوياتي

وانا بعشي صغيراتي

فقلبت القدر من

أمامه فقال:....

فردت عليه قائلة:....

فلم ينكر الساحر الكبير فعلته، واعترف بأنه هو الذي ابتلع ولديها، بل إنه أخذ يمّني نفسه بوجبة دسمة عندما يلتهم الأم نفسها بعد قليل، غير أنّ الأمّ استجمعت شجاعة هائلة لم تعتدّها في نفسها من قبل، وهجمت على كبير السحرة، وبقرت بطنه بقرنيها وأخرجت ولديها وهما لا يزالان على قيد الحياة، وعادت بهما إلى البيت على التّو. وفي تلك الليلة، سهرت العنزة على ولديها إلى أن أمّنتهما من خوف، وأطعمتهما من جوع، وسقتهما من عطش، وأغفى دينوه وأرباب وادعين مطمئنّين، وصوت الأمّ يتردّد في مسمعهما: حاذروا أن تفتحوا بابكم لكلّ طارقٍ أو منادٍ، بل انظروا حتى تتبيّنوا، فليس من رأى كمن سمع.

وهكذا تنتهي الحكاية بعودة الصّغار إلى الحياة ليجربوا الأمان في بيئة يمكن لها أن تحميهم من الأخطار، وهو درسٌ في الحكمة والأخلاق، وتأمّل في الحياة والموت، يتأملها الإنسان في نفسه وفي غيره. ومثل هذه الحكاية تُردّد في معظم دول العالم العربي، حيث أبطالها الأمّ أو الأب من جهة والذئب أو الساحر أو الغول أو الثعلب، ونجدها في القصص العربي في الحكاية السّوريّة الحمصيّة (سنيسل ورباب"، والعراقيّة "سنيسل ورباب"، وفي ليبيا "العنزات الثلاث"... إلخ. وفي القرآن ترد قصص الإنسان وتعامله مع الحيوان على نحوٍ رمزيّ يشمل الغراب والنمل والنحل والفيل والكلب والأنعام، كما يمتدّ هذا الاحتواء ليشمل الموروث السردى

العربي من العهد العباسي الأوّل (٧٥١ - ٩٤٥م) وانفتاحه الحضاري على الثقافات الأخرى، كالهندية والفارسية واليونانية، ولعلّ من أشهر ما تحتفظ به المكتبة العربية إلى اليوم هو قصص "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" لابن المقفع، وكلّها حكايات تدور موضوعاتها حول الذكاء والحكمة والأخلاق والقيم.. ولعلّنا نعرض هنا لهذه الحكاية.

حكاية سبعة صبايا في قصبايا، نموذج من تونس وليبيا، من التراث الشعبي:

تذكر الحكاية أنّ رجلاً لديه سبع بناتٍ يتيمات يحبّهنّ، ولما قرّر أن يذهب إلى الحج أوصاهنّ أن يقفلن الباب على أنفسهنّ، ولما سمع الغول بسفره وتركه بناته في المنزل، فكر في أن يذهب إليهنّ ويأكلهنّ في الليل "سبعة صبايا في قصبايا يطيح الليل وناكلهم". وحينما سمع الكلب هذه العبارة، أجابه: "سيدي وصاني عليهم والله ما تذوقهم"، فهرب خائفاً من الكلب. وفي وقتٍ مبكّرٍ من صباح اليوم التالي تنكّر في ثيابٍ نسائيةٍ منتحلاً شخصية خالة البنات، وتوجّه إليهنّ: "حببت نجي البارح نبات بحذاكم نونسكم، يا خي الكلب بهز علي وقطع لي حاكي الجديد". ولما صدّقه البنات رفضت الصّغرى أن تصدقه ونفت أن يكون لديها خالة فلم يستمعوا لها. وفي الليل ذبحوا الكلب، وجاء الغول فرحاً إليهن. لكن الفتاة الصّغرى احتفظت بأذن الكلب لديها وما إن سمعت الغول يهدّد بأكل الفتيات.. حتى أجابت "سيدي وصاني عليهم والله ما تذوقهم". فهرب الغول وعاود الكرة في اليوم التالي ليسمع نفس العبارة من الكلب ويهرب، ولما رجع أبوهن من الحج سأل عن الكلب فأخبرته الصّغرى بما حدث فنفي أن تكون هنّ خالة لكي تزورهنّ وحفر حفرةً كبيرة وضع فيها النار أمام باب الدار وغطّاها بالحصيرة والرّمْل. وفي الليل أقبل الغول ولم

ينبح الكلب، لكنه وقع في الحفرة وهو يحاول فتح الباب فمات.

الحكاية هنا تتماثل مع حكاية دينوه ورباب أو زيد وأرباب وسنيسل ورباب والعنزات السبع. وهي كذلك من حيث مضمونها، حيث تخرج الأم أو الأب لأداء مهمّة إنسانيّة عادية كجلب الطعام أو الذهاب إلى الحج وغيره من الأماكن التي يرتادها الناس عادة، فيبرز دور العائق في شخصية المعتدي، الساحر أو الغول أو الثعلب وهكذا مما يمثل خطراً على حياة الآخرين، ثم يأتي دور العوامل المساعدة على إنقاذ الصّغار كالأم والأب والكلب والحفرة، إلخ. وفي الحكاية يتم إنقاذ الأبناء وإعطاؤهم درساً في الذكاء وغيره من الدروس، غير أنّ هذه الحكايات يغلب عليها الطابع الرمزي الذي يجسّد الصّورة الذهنيّة لأبطالها من الجنسين؛ فالصبيا والعنزات موسومة بالبراءة والضعف والسذاجة، أمّا الثعلب والذئب والغول فتشير إلى المكر والوحشيّة والافتراس.

حكاية الذئب والصغار السبعة، الأخوان غريم:

يعود تاريخ هذه الحكاية ومثلها حكاية ليلي والذئب في الغرب إلى القرون التي تسبق الميلاد، وهي مستلهمة أيضاً من الموروث الحكائي حول العالم في مصر والهند ولدى اليونان، وللباحث عنها أن يجدها كذلك في الأدب الحكائي لدول مثل كوريا واليابان وغيرها من دول آسيا، غير أنّ من أشهر من قام بتدوين هذه الحكاية وغيرها في أوروبا هما الألمانيان الأخوان "غريم".

وكما ترد لدى الأخوين غريم «تذهب الماعز إلى الغابة للبحث عن طعام لصغارها، وهي تحذّره من الذئب المفترس. وما إن تغادر حتى يصل الذئب متقمّصاً شخصيّة الأم للإيقاع بهم، لكنهم لايفتحون له الباب عندما يكتشفون اختلاف ذيله عن ذيل أمهم، ويكرّر فعلته في اليوم التالي

بعدها يلطخ قدمه بالطحين الأبيض لتبدو كقدم الأم ويقلد صوتها الناعم، فيفتحون له ليلتهمهم فيما يفلت أصغرهم ويختبئ، وتعود الأم لكي تفاجأ بالذئب وقد التهم صغارها. يخرج الصغير من مخبئه ويساعد أمه في إحضار مقصّ وإبرة وبعض الخيوط لتفتح بطن الذئب وتخرج صغارها، وتملأ بطنه بالحجارة مرّة ثانية وتخيطة. وعندما يشعر الذئب بالعطش بعد طرده يذهب إلى النهر ليشرب الماء؛ فيغرق ويموت جرّاء الثقل الموضوع في بطنه، وتعيش العنزة وصغارها في سعادة".

يقدم الأخوان غريم هذه الحكاية المماثلة الموغلة في القدم، وإن اختلفت في بيئاتها ومرجعيتها التاريخية والثقافية. وهي من خلال تفاصيلها السهلة توصل القارئ أو حتى السامع إلى نفس الغاية المقصودة في الحكايات السابقة، وإن جعلته يعيش في بيئة غريبة تختلف في تضاريسها الجغرافية، فهناك الغابة التي تحلّ محلّ المرعى والحج الذي يخرج إليه الأب، الغابة التي تخرج إليها الأم لتحضّر الطعام لصغارها، والذئب الذي يحلّ محلّ السحرة والغول والابن الصغير الذي يفلت من الذئب ويساعد أمه في تخليص إخوته ويحلّ محلّ الكلب الويّ الذي يساعد في تخليص الصّبابا، وعلى الرّغم من ذلك تبدو المضامين متشابهة وقادرة على توفير نفس المتعة والتشويق والإدهاش بفعل ما تقوم به شخصوها.

الحكاية الرابعة (الإمارات):

(حب الملح) عبد العزيز المسلم:

يحكى أنّ "شيخاً له ثلاث بنات، بعد موت زوجته بنى لكلّ منهنّ قصراً صغيراً، وكان يزورهنّ واحدةً واحدةً كلّ صباح.. وفي يوم من الأيام أراد أن يختبر محبة بناته له.. ذهب لزيارة ابنته الكبرى.. سأها: يا بنتي كم تحبّيني؟ فقالت: أحبّك يا والدي كالعسل! ثمّ زار ابنته الوسطى وألقى

عليها السؤال ذاته فأجابته: أحبك يا والدي كما أحب السكر.. فانشرح صدره.. وذهب إلى قصر ابنته الصغيرة وسألها: كم تحبيني؟ ففكرت ملياً، ثم قالت: أحبك يا والدي كالملح!.. فغضب الشيخ غضباً شديداً وقال لها: احلمي ملابسك وارحلي عن القصر.. لا أريد أن أراك بعد اليوم. خشيت البنت على نفسها.. فخرجت وبعد مسيرة عدّة أيام.. وصلت إلى أحد البلاد المجاورة، فجلست على بوابة القصر وقد أهلكها التعب.. وفي الصباح خرج ابن حاكم تلك البلاد من القصر.. فاقترب منها وسألها: ما الذي جاء بك؟ وماذا تبغين؟ فقالت له: إنني أبحث عن عمل.. فأدخلها القصر وطلب من مسؤولة الخدم أن تكلفها ببعض العمل.. وبعد يومين دخل إلى مطابخ القصر فبهره جمال الفتاة وأعجب بها.. وقرّر الزواج منها.. فعارض الأب أول الأمر.. غير أنّ الابن ظلّ يقنعه.. فوافق.. دارت الأيام ومرض الحاكم مرضاً شديداً توفي على إثره. وفي يوم من الأيام سمعت الفتاة من زوجها الحاكم أنّ أحد شيوخ البلدان المجاورة سيزوره.. وعرفت أنّ الزائر هو والدها.. فأمرت الخدم أن يعدّوا وليمة.. ولكن عليهم ألا يضيفوا الملح إلى الطعام. جاء الشيخ الضيف وحن موعده تناوله الطعام.. ومدّ يده.. ولكن سرعان ما كفّ يده عن الطعام.. قائلاً: إنّ مائدتكم شهية، لكنّها خالية من الملح تماماً.. فأجابت الزوجة: كنت أظنّ أنّك لا تحبّ الملح، بل إنك كما يقال غضبت من إحدى بناتك وطردتها عندما شبّهت محبّتها لك بالملح.. حدّق الشيخ ملياً في وجهها. فتبيّن له من ملامحها أنّها ابنته.. فقام إليها وعانقها واسترضاها...".

قصة "بنت الملك والملح" الكويت:

تقول القصة باختصار: كان لملك ثلاث بنات وبعد موت زوجته بنى لكلٍ منهنّ قصرًا صغيراً تسكنه، وكان يزورهن واحدةً واحدةً كلّ صباحٍ ليطمئن عليهنّ، وأراد الملك ذات يوم أن يختبر محبة بناته له. ذهب لزيارة ابنته الكبرى كعادته وبعد الحديث والسلام، سأها:

يا ابنتي.. كم تحبيني؟

فقلت: نعم أحبّك يا أبت كالعسل!

ثم زار ابنته الوسطى وألقى عليها السؤال نفسه، فأجابت: نعم يا والدي أحبّك كما أحبّ السكر.

وذهب إلى قصر الصغرى، وسأها:

كم تحبيني يا ابنتي؟

ففكرت الصبيّة مليّاً، ثم قالت: أحبّك يا والدي كالملح! فغضب الملك غضباً شديداً، وقال لها:

احملي ملابسك وارحلي عن القصر.. لا أريد أن أراك بعد اليوم. خشيت البنت على نفسها من غضب والدها، وخرجت في الليل.. وبعد مسيرة عدّة أيام بلياليها وصلت قصر أحد الملوك في الممالك المجاورة، فجلست على بوابة القصر. وفي صباح اليوم التالي خرج ابن هذا الملك من القصر، فاسترعى نظرها انتباهه، فاقترب منها وسأها:

ما الذي جاء بك إلى هنا أيتها الصبيّة؟ وماذا تبغين؟ فقلت له:

إنني أبحث عن عمل أعيش منه أيّها الأمير.

رقّ قلب الأمير لحالها فأدخلها القصر وطلب من مسؤولة الخدم في

قصر أبيه أن تكلفها ببعض أعمال القصر، وبدأ الأمير يراقبها.

وبعد يومين.. دخل الأمير إلى مطابخ القصر فبهره جمالها وأعجب بها.. قرّر الزواج منها.. وفتح والده برغبته في الزواج منها، فعارض الأب أوّل الأمر معارضةً شديدة، غير أنّ الابن ظلّ يقنعه.. وقال: إنّ تصرّفاتها تدلّ على أنّها من عائلة كريمة.. فوافق.

وفعلًا تزوجها.. ودارت الأيام والأعوام ومرض الأب مرضاً شديداً، وتوفي بعدها، فخلفه ابنه في الحكم وأصبحت الفتاة زوجة الحاكم.

وفي يوم من الأيام سمعت الفتاة من زوجها الملك أنّ ملك البلد المجاورة سيزوره وأمر بالاستعداد، وعرفت الفتاة أنّ الزائر هو والدها، فأخفت الأمر عن زوجها.. وبدأت تُعدّ لزيارته، ولكنها أمرت الخدم بأن يعدّوا الوليمة لهذه الزيارة.. ولكن عليهم ألا يضيفوا الملح.. وجاء الملك الضيف وحلّ موعد تناوله الطعام، وتزيّنت المائدة بأطباق الحلوى الملوّنة، مدّ الملك الضيف يده إلى الطعام وراح يتذوّق الأطباق واحداً إثر الآخر، ولكن سرعان ما كفّ يده عن الطعام، وقال: إنّ مائدتكم كريمة، ولكنها خالية من الملح.. سمعته الزوجة فقالت له:

يبدو أنك غير راغبٍ في طعامنا أيّها الملك. فرد الضيف: كيف لي أن آكل؟

فأجابت الملكة:

كنت أظنّ أيّها الملك أنك لا تحبّ الملح، بل إنك كما يقال غضبت من إحدي بناتك وطردها من قصرِكَ عندما شبّهت محبتها لك بالملح، لا بالسُّكَّر والعسل!

حدّق الملك مليّاً في وجهها فتبيّن ملامحها وأدرك ما كانت ترمي إليه، فقام إليها وعانقها واسترضاهما على ما ارتكبه بحقّها.. وبقي في ضيافتها

هي وزوجها أياً ما أخرى لا يأكل فيها إلا الأطباق التي تصنعها بيدها.

حكاية "الأميرة التي أحبّت والدها كما تحبّ الملح، نموذج من الهند، من التراث الشعبي المجهول المؤلف".

تقول الحكاية: «كان هناك ملكٌ يعيش في أحد البلدان مع بناته السبع،

وفي يوم من الأيام طلبهنّ ليسأل: كم تحبّني كلّ واحدة منكنّ؟ فأجابت ستّ منهنّ أنّنّ يُحبّنه كما يُحبّين الحلوى والسكر، أمّا الصغرى فقد قالت إنّها تحبّه كما تحبّ الملح، فغضب منها وأمر الخدم أن يأخذوها إلى الغابة. نفّذ الخدم ما أَرادَه الأب وذهبوا بها إلى الغابة وصنعوا لها كوخاً صغيراً، وضعوها فيه، ثم تركوها وعادوا. خافت الفتاة وخشيت أن تفترسها الوحوش ثم نامت وعندما استيقظت وجدت طعاماً وماءً أرسلته الآلهة لها، فأكلت وشربت ونامت في كوخها. وفي اليوم التالي غادرته إلى مكانٍ بعيد، إلى أن شاهدت قصرًا فخماً جميلاً؛ فدخلته وظلّت تطوف بغرفته واحدةً تلو الأخرى فلم تشاهد أحداً، لكنها وجدت طعاماً في غرفة الطعام، فاستأنفت تجوالها في القصر إلى أن دخلت غرفةً كان ينام فيها ابن الملك على سريرهِ ووجهه مغطّى بشال، فأزاحته عن وجهه. اكتشفت الفتاة أنّ ابن الملك ميّت وأنّ إبراً كثيرةً مغروسةً في جسده، فأخرجتها فعاد إلى الحياة، إلا أنّها حين ذهبت لتستحمّ كانت الخادمة قد أخبرته بأنّها هي التي أخرجت الإبر، فوعدها بالزواج وعندما خرجت الأميرة من الحمام فوجئت بما حصل. وذات يوم قرّر ابن الملك السّفَر، فسأل زوجته وخادمته ماذا تريد كلّ منهما، فطلبت الزوجة الثياب الجميلة والساري، وطلبت الخادمة (الأميرة) أن يحضر لها صندوق جوهرة الشّمس. وبعد بحثٍ طويل ذهب إلى رجلٍ فقيرٍ في الغابة فوجد الصّندوق، الذي يقدّم كهدية له ويعود إلى قصره. عندما تستلم الفتاة الصندوق، تذهب إلى

كوخها في الغابة لتستمتع بالموسيقى والعزف الذي تقوم به الحوريات بداخله. وذات مرة يكتشف ابن الملك مكانها فيذهب إلى هناك ليسمعها تغني وهي تسرد قصّة طردها من قصر أبيها، فيعجب بها ويطلب منها أن يتزوّجها ويترك الخادمة، فتكتب رسالةً لأهلها تخبرهم بذلك. وذات يوم يأتي أهلها لزيارتها فتعدّ لهم طعاماً خالياً من الملح، فما كان منهم بعد مرور أسبوع إلا أن طلبوا طعاماً يحتوي على الملح. وهكذا يكتشف الأب أنّ ابنته حكيمة على الرّغم من صغر سنّها فيسترضيها".

حكاية الأميرة التي تحبّ أباهما كحبّها للملح؛ من قصص الحكمة التي لا يكاد يخلو منها الموروث القصصي في أيّ بلدٍ في العالم. وحسب موضوعها تبدو مناسبةً لأن يستمع إليها الناس في مراحل عمرية مختلفة؛ بدءاً بالمرحلة الدراسية التي تفرض على الإنسان اكتشاف شيء كالعلاقة بينه وبين الآخرين، فهي تطرح موضوعاً جديراً بالتأمّل في الحياة وفي الطبيعة الإنسانيّة، كما تبدو واقعيّةً إلى الحدّ الذي يذكر بممارساتٍ وطقوسٍ اجتماعيّةٍ دأبت عليها بعض المجتمعات الإنسانيّة من تقاليد تمنح شيئاً كملح الطعام أهميّةً خاصّة، من خلال الاحتفاء بالضيّف أو الاحتفال بمناسبات، كالزواج مثلاً برشّ الملح على الحاضرين أو العروسين، أو حتى في مجتمعاتنا العربيّة في معتقداتها حول الملح... إلخ، كما تجسّده الخرافات والأساطير، فالملح يرمز أيضاً إلى الحبّ وقيم العطاء التي تجعل للحياة معنى. وهناك المزيد ممّا يمكن الاستفادة منه في حياتنا الإنسانيّة من الحكمة التي تتأبّى مما نكتسبه في هذه الحياة من خبرة، وها هو الأب يكتشف ما تعنيه الابنة بقولها أنّها تحبّه كما تحب الملح، وها هي الابنة التي تواجه الواقع المتمثل في جهل أبيها لهذه الحقيقة، فتحرم من الكثير ممّا تتمتع به في الحياة.. ليكتشف أخيراً أنّها صاحبة حكمةٍ وعقلٍ وذكاء، على الرّغم من صغر سنّها.

الخاتمة

تناول هذا العمل الحكاية الشعبية الإماراتية في مقارنة بين المحلي والعالمي، ولا شك أن هذا التحليل السريع في فضاء الحكاية الشعبية الإماراتية، هو مما يحتاج إلى متابعة وتعمق في قراءة أبعاده على نحو أكثر شمولاً. أمّا من حيث بساطته؛ فإنّ هذا البحث لم يتناول إلا عدداً قليلاً من النماذج الحكائيّة لمقابلتها، ومن ثمّ فإنّ الحاجة إلى أن نضع في اعتبارنا نماذج أكثر، وربما أشكالاً أخرى للحكاية الشعبية تصبح ملحّة، نظراً لما يحويه الموروث الحكائي الإماراتي من ثراء وتنوع. أمّا اليوم وموروثنا الحكائي الشعبي في طور الجمع والتوثيق؛ فإنّ المزيد من البحث والدراسة لا بدّ لها أن تفرد له. البحث الذي يبني على قاعدة معلوماتٍ محليةٍ تهدف إلى توفير البيانات الموثقة بمنهجية علمية، كما أنّ الكثير من الجهد الثقافي في مجال الإعلام بأشكاله المختلفة لا بدّ وأن يوجّه إليه الأنظار. فمن خلال ما قمنا به من تتبع تأويلي؛ تبين أنّ كلاً من عناصر المحليّة والعالميّة الكونيّة تتجلّى بوضوح في هذا الأدب، ما يؤهّله لأن ينظر إليه بوصفه أدباً إنسانياً، كما أنّ جزءاً مهماً من هذا العمل هو من أجل الوعي بنا وبالآخر، من حيث الردّ عن السؤال عن تجربتنا الإنسانية، وإلى أيّ مدى تتشابه وتختلف. فيما يشكل الاختلاف في حدّ ذاته نوعاً من التشابه.

مقابلة الباحث الإماراتي المتخصص في شؤون التراث

الأستاذ/ عبد العزيز المسلم

بدايات:

أعتقد أنّ الحكاية جنسٌ أدبي جاذبٌ جداً، وكون الجيل الذي أنتمي له أو حتى الأجيال السابقة كانت بحاجة إلى شيءٍ من الترفيه والتحفيز الذهني، فإن الحكاية كانت هي المورد الرئيس. لقد كانت الحكاية الجنس المهم في الأدب الشعبي لكل من يستمع إليها وكما هو لدى الكبار؛ فقد كانت الحكاية بالنسبة للطفل تؤدي دوراً مهماً. وبشكل عام، فإنّ الأدب الشعبي كما نعرف يشتمل على أنواع كالأمثال الشعبيّة والألغاز والشعر، ولكن تبقى الحكاية هي الأكثر جذباً والأكثر إغراءً للطفل عندما يستمع إليها، وفيما يتعلق بالحكاية الشعبيّة محلياً، أذكر أنّ الوالدة كانت تفتخر دائماً بأنها حافظة من الدرجة الأولى، وكانت تقول إنها نشأت في بيتٍ كلّ من البنات اللاتي لا يوجد لديهنّ إخوة من الذكور، فكانت هي وأخواتها يجلسن ليستمعن إلى حكايات جدتي "شيخة" التي كانت تحفظها مباشرة، ومنذ البداية كنت أنا أستمع إليها وأبدي تعلقي بالحكاية، وما زلت أتذكر كشكولي المدرسي الذي كنت أكتب فيه الحكايات التي كنت أستمع إليها، وعمره الآن يربو على خمسةٍ وثلاثين عاماً. لقد كنت آتي إليها لأخذ منها الحكاية، وكانت تسردها على مسامعي حتى وهي تنهمك في أعمالها المنزليّة، وفي إحدى المرات تنبّهت إلى أنّ طرف كشكولي كان متسخاً ببقع التمر الذي كانت تقوم بذلك لعمل "البثينة"، بينما كانت تقصّ الحكاية وكنت أساعدها في ذلك مقابل الحكاية.

الكائنات الخرافية في السرد الشفاهي:

لقد نما لديّ فنّ الإصغاء للحكاية وحفظها؛ وكنت أحفظ كمّاً كبيراً من الحكايات، لذلك عندما قمت بتأليف كتيبي الثلاثة التي كانت تحتوي على الحكايات الشعبيّة الإماراتيّة، كنت أرجع إلى تلك الحكايات التي أعدت كتابتها باللغة العربية الفصحى، وحتى هذه المرحلة لم أدرك أنّ هناك رابطاً بين الحكاية المحليّة والعالميّة، فقد كنت أتعامل معها كنوعٍ من الترفيه الذي أحتاج إليه. والحقيقة أنّني في البداية كنت أركّز على الحكايات ذات الطابع المرعب المخيف؛ لكي أقصّها على أقراني؛ متّخذاً منها أداةً لبثّ الرعب في أنفسهم، وكانت الحكايات مثل: "أم الدويس" و"عبد المنجل" و"خطاف رفاي" و"أم الهيلان" و«الغاقة» وغيرها، هي التي بدأت العمل عليها، فكان مشروعني الذي بدأت به هو البحث في "الكائنات الخرافيّة في السرد الشفاهي"، حيث كان الاشتغال على هذا الكائن لوحده الذي اجتزأته من الحكاية للبحث فيه، واشتمل البحث على أكثر من خمسة وثلاثين كائناً خرافيّاً. وهنا، وأثناء قراءتي؛ اكتشفت أنّ حكاياتنا ليست "متقوّعة" أيّ أنه قد تكون لها مصادر، وعلى سبيل المثال هنالك "السيرة الهلاليّة" التي تجد أنّ أجزاءً منها تسرد كحكاياتٍ مجتزأة، وأنّ أقساماً منها تُقال كحكاياتٍ خاصّة. فهناك على سبيل المثال قصّة "عزيز" وحكايات أخرى نقرأها ونسمعها ونشاهدها كذلك على شاشة التلفزيون، كحكاية "السندريلا" وغيرها تشبه قصّة "البديحة" في موروثنا الحكائي الإماراتي. وقبل فترةٍ من الزمن سمعت قصّة من جدّة زوجتي، وهي من إمارة "عجمان" هي قصة "الحمالي صابر"؛ اكتشفت أنّها قريبةٌ من "أحدب نوتردام" بتفاصيلها، وفي معرض أبوطي للكتاب وجدت أنّ باحثة بولنديّة قامت بنشر مجموعةٍ من

الحكايات التي قامت بترجمة عددٍ منها من الموروث القصصي الشعبي الإماراتي؛ بسبب التشابه بينها وبين حكايات شعبيةٍ بولندية، كذلك أشارت وهي تتحدّث إلى إحدى الأخوات، إلى أنّها حصلت عليها من الأعمال التي قمت أنا بتوثيقها، وهو ما تشير إليه في مقدّماتها التي تضمّنت شكري. وهناك قصّة "الجميلة والوحش"، وهي موجودة لدينا في قصّة "ميرة وإلهام".. وهكذا الكثير من الحكايات.

من الإمارات إلى الصين:

الواقع أنّي أعتقد بأنّ العرب بسبب وجودهم على البحر، وكونهم من الشعوب التي تعشق التنقل والسفر إلى أماكن بعيدة ومختلفة من العالم، مثل: "الهند" و"الصين" و"شرق أفريقيا"، جعلهم ينقلون هذه الحكايات حسب موقعهم التجاري، وفي الإمارات معروف أنّ ثلاث أو أربع عائلات من إمارة رأس الخيمة أقامت في الصين منذ قرون، وهم الآن صينيون وهذا ما اكتشفت صحّته بعد التّقصّي، وقد يتساءل أحدهم.. ولكن ما هي علاقتنا نحن في الإمارات بالصين؟ لقد كانت مدينة "دبا" أحد أهمّ محطّات "طريق الحرير"، وكانت تتّصل بالعديد من الطرق الأخرى المؤدّية إلى هذا الطريق، وكانت أسواق العرب ومنها: سوق "الشحر" وسوق "صحار" وسوق "عكاظ" وهي طبعاً معروفة؛ وكانت سوق دبا من أهمّ الأسواق التي تعقد حسب الموسم، ويتّصل ذلك بموسم بيع الحرير في الصين. وقد تكون أحداث مثل "الحروب الصليبيّة" في "بلاد الشام" قد أسهمت هي الأخرى في نقل الحكايات وجلبها إلى المنطقة من أوروبا، ولاننسى الدور الذي لعبه الأوروبيون الذين جاؤوا إلى بلادنا وعاشوا فيها، غير أنه على الرغم من ذلك، يمكن القول

بأنّ الشرق كان دائماً مصدراً للحكايات ومكاناً لولادتها، وهو ما تعترف به أوروبا أيضاً، وكذلك لا ننسى أفريقيا التي تعتبر أحد أهمّ مصادر الحكاية لأوروبا ولنا.

ومن الأمور المهمّة لنا أيضاً، هنا في المنطقة ما يعرف في التراث الشعبي بـ "غبة سلامة وبناتها" وفي رواية أمين معلوف "حدائق النور" يتحدّث معلوف عن "ماني" أو صاحب المذهب المانوي (القرن الثالث الميلادي) عندما خرج من فارس وذهب إلى الهند ومَرَّ بهذا المكان، يقول: "وجاورتنا سلامة وبناتها، وهي مجموعة حيتان" .. ومن ثمّ فقد تكون هذه من التراث ما قبل الإسلامي؛ أي من فترة الخمسمائة عام ما بين المسيح وبين الإسلام، ربما تكون من الحكايات التي عرفت في تلك الفترة، وربما كما تقول الخرافة أنّ هذه كائنات كالحيتان مسخت وتحوّلت إلى جبال، وهكذا تتكوّن الأسطورة على سبيل المثال. أعتقد أنّنا مرتبطون بتراث ما قبل الإسلام، ومرتبطون بغيره، ممّا يوحي بأنّ هذه الحكايات كانت موجودةً في هذه المنطقة قبل انتقالها إلى أوروبا عن طريق بلاد مثل: "إسبانيا" و"جنوب إيطاليا" وغيرها.

وهكذا فإنّ ظهور الحكاية في الإمارات بشكلٍ عام مرتبط بتراثنا العربي والتراث المحيط بنا. وفي الإمارات قد تكون الحكاية الشعبية أزيّة وقديمة جداً بوجود الإنسان، فمن المعروف أنّ الناس جاؤوا من أماكن كثيرة مختلفة، هنالك من ينتمي إلى قبائل "الأزد" اليمنية وآخرون نزحوا من "عمان"، كما أنّ هناك من ينحدرون من القبائل "النزارية" ومن "الأحساء" و"الحجاز" ومن "بادية نجد"، كما أتى آخرون من "شرق أفريقيا"، وأنا أعتقد أنّ الحكايات منها حكاية "بابادرياه" شرق إفريقية جاءت نتيجة ارتباط منطقتنا بمناطق مثل "زنجبار" و"لامو"

و"بimba" و"تانغا" و"مباسا" وغيرها، وفي هذه المناطق تطلق كلمة "بابا" على المالك أو الأب وهو لدينا مسؤول "العدة"، أو الفرقة أو الشخص المهيمن في "الزار" فبابا درياه قد يكون هو مالك البحر أو سيّد البحر ومن الحكايات المعروفة أيضاً حكاية "صوندا" وصوندا اسم "سواحلي" معروف، أعتقد أنّ مصادرنا هي هذه من شرق الجزيرة العربيّة وغرب الجزيرة العربيّة، وتراث "البحر الأحمر" وشرق أفريقيا و"الهند"، وهي مصدر رئيس للحكايات الشعبيّة وبلاد "فارس". كما أعتقد أنّ بلاد ما وراء النهر كان لها تأثير ولكنه بعيد، وأتصوّر أنه عندما جهّز الخليفة "عمر بن الخطاب" جيوشه للذهاب إلى فارس وغيرها، عندما استخدم البحر فلا بدّ من أن يكون قد اعتمد في جزء من ذلك على أهل الخليج، حيث العمل في البحر وعملية صناعة السفن، ما يعني أنّ الحكاية كان قد تمّ تناقلها في تلك الفترة من الزمن.

كلّ شيء يسقط على الواقع:

عالمياً.. تقول النظريات أنه لا يمكننا أن نثبت أصل الحكاية، ولكن لكلّ حكاية نكهة تبوح بأنّ كلّ منطقة وكلّ مكان في هذا العالم قد أضاف لها شيئاً من نكهته وتأثيراته الجغرافيّة والإثنيّة وغيرها حسب احتياجاتها، وهكذا ظلّ كلّ شيء يتغيّر حسب هذه المناطق التي تنتقل بينها الحكاية، ودون منازع فإنّني حتى أثناء لقائي بأشخاص من أوروبا وغيرها من دول العالم، كانوا يقولون بأنّنا نحن في الشّرق مصدر الحكايات، هذا على الرغم من تقديمهم هم لهذه الحكايات بشكلٍ أجمل من خلال فنّ "الغرافيك" وغيره، ونحن ما زلنا نرى أنهم عندما يعرضون قصصاً مثل حكايات علاء الدين على سبيل المثال، أنهم يظهرونه بملابس شرقيّة. وهناك ما يمكن أن يقال

عن عالميّة الحكاية وعدم تفوقها في مكانٍ واحد، فعندما تقرأ حكاية "أم الدويس" في تراثنا الإماراتي الشعبي؛ تفاجأ بنسخة حكاية مشابهة لها في "المغرب" هي حكاية "عيشة قنديشة"، وتجدها في "إسبانيا" باسم "إيشا كونتيسا"، وقد قرأتها في مصادر رئيسة، وعندما نشرت هذه الحكاية كنت قد كتبتها بأكثر من صيغة واحدة، حتى أنّ سيّدة اتّصلت بي لتقول: "إن هذه ليست خروفة ولكنها قصّة امرأة حقيقية" فأصابني الصدمة، غير أنّ ما يبدو هو أنّ كلّ شيءٍ من الممكن أن يسقط على الواقع، فحكاية مثل قصّة "عبد المزنجل" على سبيل المثال، هنالك من يؤكّد أنّها قصّة حقيقية وأنّ بطلها شخصٌ معروفٌ هنا في "الشارقة" بدولة الإمارات العربية، وأنه كان يعيش في بقعة من الأرض في مكان محدّد، وفي الأثناء ذاتها هناك من يؤكّد أنه من "رأس الخيمة" وأنه كان جنياً، ما يعني أنّ كلّاً منا يسقط الشيء على واقعه، غير أنّ الإسبان يقولون إنّ عائشة كونتيسا هي عيشة قنديشة المغربيّة، ومن ثمّ فقد تكون هذه حكاية عربية خرجت من المنطقة العربية أثناء الهجرات، ومنها هجرة الهلاليين، وبدون أيّ حرج فأنا أعتقد بأنّ الشرق واحدٌ من أهمّ مصادر الحكاية، وهناك كاتب مثل "فرنش" الذي كان يقول بأنه يعتقد بأنّ الحكايات ربما يكون قد أوجدها الفرس والهنود، ولكن أجمل من رواها وقدمها لنا هم العرب".

أحمد راشد ثاني. (٢٠٠٥)

إلا جمل حمدان في الظلّ بارك. المجمع الثقافي، أبوظبي.

أحمد علي مرسى. (٢٠١٣).

حول الملكية الفكرية والمأثورات الشعبية.

مجلة المأثورات الشعبية، العدد ٨١، الدوحة، قطر. آرثر. و. فرانك. (٢٠١٠). إفراح المجال
للقصص كي تنشر غيرها. شيكاغو، أمريكا، مطبعة شيكاغو.

أمنية خميس الظاهري. (١٩٨٦).

كتابات شعرية ونثرية. جريدة الخليج. الشارقة، الإمارات العربية المتحدة. الأخوان جيكون
وويلهلم غريم. (١٨٨٤-١٨٩٢). حكاية الذئب والصغار السبعة، هاوسهولد تيلز، ترجمة
مارغريت هنت، لندن.

بدر شاكر السياب. (١٩٥٣).

غريب على الخليج، الكويت.

سمير المرزوقي وجميل شاكر. (١٩٨٦).

مدخل إلى نظرية القصة.

دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

ضياء الكعبي. (٢٠١٠).

منهجية النقد الثقافي وتطبيقاته: السرد العربي القديم أنموذجاً "تصور مقترح، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية".

ضياء الكعبي. (٢٠١١).

الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي، دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعاتٍ حكاية شعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد الثالث عشر، البحرين .

عائشة خميس الظاهري. (٢٠٠٨).

بنت السماك، حكايات شعبية من مدينة العين، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي.

عائشة سعيد الزعابي. (٢٠٠٩).

القصة الشعبية في الإمارات، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع. الإمارات العربية المتحدة.

عباس عبد الحليم عباس. (٢٠١١).

الحكاية الشعبية.. الأصل ولعبة الأقنعة. مجلة الثقافة الشعبية، العدد ١٧، البحرين، ٢٠١١.

عبد الله الغدامي. (٢٠٠١).

النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية.

عبده خال. (٢٠١٣).

أساطير حجازية، أساطير تهامية، دار الساقى، لندن، المملكة المتحدة.

عبد الحميد بورايو. (١٩٩٢).

الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات. دار الطليعة، بيروت.

عبد العزيز المسلّم. (٢٠١١).

حب الملح. ثقافية الشارقة. ٢٠١١. الإمارات العربية المتحدة.

عبد العزيز المسلّم. (٢٠١٢).

حكايات خرافية، ط ٢، دار كتاب للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة.

فراس السواح. (١٩٨١).

مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت.

فلاديمير بروب. (١٩٢٨)

مورفولوجيا القصة، ليننغراد، روسيا.

ماكس مولر. (١٨٨١).

حول هجرة الحكاية، نيويورك، أمريكا.

محمد الجويلي. (١٩٩٣).

أنثروبولوجيا الحكاية، دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية، مطبعة تونس، قرطاج، تونس.

محمد رجب السامرائي (٢٠١٣).

صور الأدب الشعبي في المصادر العربية - دراسة توثيقية: مجلة المأثورات الشعبية.

محمد نجيب التلاوى. (٢٠١٢).

الأدب الشعبي من منظور النقد الثقافي، مجلة الجسرة الثقافية، العدد ١٤.

محمد طالب الدويك. (١٩٨٤).

القصص الشعبي في قطر. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربيّة، الدوحة، قطر.

محمود ذهني. (١٩٧٢).

الأدب الشعبي العربي.. مفهومه ومضمونه، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة.

معجب العدواني. (٢٠٠٠). تفعيل المناهج النقدية الحديثة في الموروث الحكائي الشعبي، مركز زايد للتراث والتاريخ، أبوظبي.

معجب العدواني. (٢٠١٣). مرايا التاويل: قراءات في التراث السّردى. النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الرياض، بيروت، الدار البيضاء.

ممدوح عدوان. (١٨٧٩).

روي عن النساء، مجموعة الظّل الأخضر. وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

منيرة عبد الله الحميدي. (٢٠١٤).

بنت الشبيك حكايات من المنطقة الشرقيّة، مركز حمدان بن محمد

لإحياء التراث، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

ميف ستوكس. (١٨٧٩).

الأميرة التي أحبّت والدها كما تحبّ الملح، جمع وتدوين حكايات شعبية هندية، الهند.

نبيلة إبراهيم. (١٩٨١).

أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة.

نبيلة إبراهيم. (١٩٨٥).

القصص الشعبي.. جمعه وتصنيفه. الدوحة، قطر. نظرية الاستعارة "تيودور بنفي"، ١٨٥٩.

وليام جون تومس (١٩٢٣).

ملاحظات واستفسارات، مطبعة جامعة أكسفورد، بريطانيا.

ياسين أحمد الصّالح. (١٩٩٤).

حكاية بنت الملك والملح، جمع وتدوين حكايات شعبية من الخليج.

الجزء الأوّل، مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربيّة، قطر.

رسائل الإخوان، الرسالة الثانية والعشرون ٢: ١٥٢ - ٣١٧.

السّرديات السلطانيّة العربيّة، مقارنة تأويليّة ثقافيّة لكتاب "كليلة ودمنة"، حوليات جامعة عين

شمس، أبريل، ٢٠١٤.

معتقدات خرافية - الفلكلور الإيرلندي - أيرلندا، ١٨٧٠.

مراجع حيّة

المقابلات الشفهية:

السيدة موزة خلفان الرّاجحي

الباحث الأكاديمي عبد العزيز عبد الرحمن المسلّم

السيدة فاطمة عابد المرّي.

الأستاذ عبد العزيز المسلّم.

ملحق ١ : شرح المفردات المحلية:

- ١ - هاي بنية: كان هناك بنت.
- ٢ - عمتها: زوجة أبيها.
- ٣ - البناوة: ابنة الزوج أو الزوجة.
- ٤ - ياب: أحضر.
- ٥ - بدح: جمع بديحة، وهو نوع من السمك.
- ٦ - فوق: أكثر من.
- ٧ - سيري قطيعهن: اذهبي ونظفهن، أي السمك.
- ٨ - بغنيج: سأغنيك.
- ٩ - من غداج ومن عشاج: من غدائك ومن عشائك.
- ١٠ - هنه: هنا.
- ١١ - يوم ردت: لما رجعت.
- ١٢ - شالة خمس سمكات: حاملة معك خمس سمكات.
- ١٣ - بيتي أربع: عدت بأربع.
- ١٤ - شردت عني: هربت مني.
- ١٥ - شو أسوي: ماذا أفعل.
- ١٦ - ما اباه: لا أريده.
- ١٧ - خلصوا: انتهوا.
- ١٨ - يوم يت: عندما عادت.
- ١٩ - مغطاي: مغطى.
- ٢٠ - بغداه: بالغداء الموضوع فيه.

- ٢١- يوم عداها في الليل: ولما أتاها الليل.
- ٢٢- ياها: أتاها.
- ٢٣- انزين: "طيب" بالعامية.
- ٢٤- هاذاك: ذلك.
- ٢٥- بيستوي: سيقام.
- ٢٦- خلوها: تركوها.
- ٢٧- تصيح: تبكي.
- ٢٨- جان تسير لين البحر: وكان أن ذهبت إلى البحر.
- ٢٩- تيها: تأتيها.
- ٣٠- وتغططها: وتغطسها في البحر.
- ٣١- خلاف: بعد ذلك، فيما بعد.
- ٣٢- زختها: أمسكتها.
- ٣٣- امزرتها: ملأتها.
- ٣٤- وياها: معها.
- ٣٥- لي هناك: الذين كانوا هناك.
- ٣٦- حرمة: امرأة.
- ٣٧- تمت: ظلت.
- ٣٨- يا حافظ عليها: عبارة تقال في مدح الإنسان.
- ٣٩- وابخت: يال حظ، محظوظ.
- ٤٠- هاذيل: هؤلاء.

- ٤١- نشن: قمن وغادرن.
- ٤٢- وين: أين
- ٤٣- ويا: مع.
- ٤٤- فصختها: خلعت عنها.
- ٤٥- الغيل: المكان الذي يحتجز فيه ما يتبقى من ماء المطر في بطن الوادي.
- ٤٦- إيوز: يناسب المقاس.
- ٤٧- شوفوا: انظروا، انظروا كيف أصبح.
- ٤٨- هاي: هذه.
- ٤٩- حطتها: وضعتها.
- ٥٠- يو: جاؤوا، أتوا.
- ٥١- يدورون: يبحثون
- ٥٢- ها: هذا.
- ٥٣- الديج: الديك.
- ٥٤- شو: ماذا.
- ٥٥- لنها: إذا بها.
- ٥٦- الصراية: المصباح المستخدم في الإضاءة قديماً.
- ٥٧- ريناها: رأيناها.
- ٥٨- هيه: أجل.
- ٥٩- أعييل: إذاً.
- ٦٠- عومة: سمك السردين الصغير المجفف.

- ٦١- سح: تمر.
- ٦٢- مرة: تماماً.
- ٦٣- هاذاك: ذاك.
- ٦٤- يوم بيبي: عندما يأتي.
- ٦٥- الريل: الزوج.
- ٦٦- يوم عداها: عندما حان الوقت.
- ٦٧- عقت: أَلقت.
- ٦٨- هاك: ذلك.
- ٦٩- ما اظني: لا أظن.
- ٧٠- حولي: قديم دار عليه الحول.
- ٧١- يوزتها: زوجتها.
- ٧٢- وداها حق فلان: أرسلها له.
- ٧٣- بنتج: ابنتك.
- ٧٤- ما أباه: لا أريدها.
- ٧٥- خليتهم: تركتهم.
- ٧٦- زر: ذهب وغادر.
- ٧٧- الخرس: آنية يوضع بداخلها الماء قديماً لحفظه وتبريده.

ملحق ٢

الموضوع: موضوعات اجتماعية ثقافية كالخير والشر والحب، والكراهية والظلم، والدين والأخلاق، والمرأة والقيم والعادات والفكاهة والمرح.. إلخ

الشخصيات، واقعية وخيالية (كالجن والسحرة) حيوانية، ظواهر طبيعية.. إلخ

وظيفة الشخصيات، لعب دور البطل (حمدة) في حكاية البديحة، العنزة (الأم) في حكاية زيد وارباب، (ابنة الشيخ) في حكاية حب الملح.

لعب دور البطل المزيف (كما في حالة زوجة الأب) في البديحة، البطولة المساعدة كما يظهر في دور (ابن السلطان في حكاية البديحة، وابن الحاكم المنتقد في حكاية حب الملح) المكافأة (بالزواج، فعل الخير، رفع الظلم... إلخ)

دوافع الخطاب: الإمتاع وتهذيب سلوك كالعمل، والوفاء، والحب، والشجاعة، والصدق، وفعل الخير.. إلخ والسخرية والمعرفة والإخبار والوعظ والحكمة.. إلخ

الدلالة الرمزية الثقافية: السمكة السحرية (البديحة..مثلاً) الحذاء الزجاجي أو الحريري،
المسبحة، قراءة الآيات، القرية، الطوي، الذئب، الساحر

قيمة الدلالة، تعزيز قيمة السلوك الاجتماعي، فهم الذات والآخر، التعبير عن المعتقدات
الدينية والفكرية

الفهرس العام

٤	مقدمة المركز
٧	مقدمة
١٠	الفصل الأول
٢١	الفصل الثاني
٣٤	الفصل الثالث
٧١	الخاتمة
٧٨	المراجع

