المضمون التربوي في الحكاية الخرافية اليمنية من خلال حكاية "وريقة الحناء"

الاستـــلام: 14/ 10 /2025
التحكيم: 29/ 11 /٢٠٢٥
القبـــــول: 09/ 12 /٢٠٢٥

رشيد سعد ملهي الدبعي [*،١]

© 2026 University of Science and Technology, Aden, Yemen. This article can be distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

© 2026 جامعة العلوم والتكنولوجيا، المركز الرئيس عدن، اليمن. يمكن إعادة استخدام المادة المنشورة حسب رخصة مؤسسة المشاع الإبداعي شريطة الاستشهاد بالمؤلف والمجلة.

[١] دائرة الترجمة والتوثيق والنشر، مركز البحوث والتطوير التربوي، عدن، اليمن
[*] عنوان المراسلة: yazando@gmail.com

المضمون التربوي في الحكاية الخرافية اليمنية من خلال حكاية "وريقة الحناء"

الملخص:

سعت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على المضمون التربوي المضمر في الحكاية الخرافية اليمنية، من خلال حكاية (وريقة الحناء)، واتخذت من تحليل المحتوى وفق إجراءات استقرائية وظيفية ووصفية منهجًا لها؛ لاستنطاق رموز الحكاية وما تستكنهه من أبعاد ثقافية وتربوية، واستجلاء تقنية توظيف التراث التربوي في الشخصيات الحكائية والأحداث.

وقد أفضى التحليل إلى أنَّ حكاية (وريقة الحناء) بُنيت على مضمونٍ تربوي محوري، سعت إلى ترسيخه عبر عناصر الحكي المختلفة، متخذةً من الخبرة والتجربة والمعاناة وعجائبية الأحداث والشخصيات المتنوعة وسيلةً لتأكيده، وعمدت إلى استخلاص العبرة عن طريق التجربة نفسها، مترفعةً عن أسلوب الوعظ المباشر، ما أكسبها قبولاً واستمرارًا وفاعليةً لدى المتلقي.

الكلمات المفتاحية: ***خرافة، الحكاية الخرافية، وريقة الحناء، سند ريلا.***

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

المقدمة

تتربع الحكاية الخرافية سُدة القصص الشعبي؛ لما تتمتع به من إبداعٍ فني جمالي منضبطٍ ذي طابعٍ عالمي، عرفته الشعوب جميعًا منذ أقدم العصور، وضمنته صورًا عديدةً من أحلامها وآمالها، وثقافتها وقيمها، وعاداتها وتقاليدها، فصار فنُّ الحكاية الخرافية من أهم العوامل في غرس القيم التربوية، وتعزيز الانتماء للجماعة، وتمثُّل قيم المواطنة، والحفاظ على الوشائج الاجتماعية بين الأجيال المتلاحقة، وغدا أكثر فاعليةً وتأثيرًا في المتلقي كونه يستخدم تقنياتٍ جاذبة مثل: العالم العجائبي، والتوجيه التربوي غير المباشر عبر التجارب والاستنباطات، واستدعاء الرموز المتجذرة في الذاكرة الجمعية، ما جعله الأقدر على الإدهاش وإحداث التغيير، والأقرب إلى المتلقي، وعنه انبثقت أشكالٌ أدبية حديثة ذائعة في أدبنا الحديث.

كل هذه الميزات، أغرت الباحث على الدراسة المعمقة لواحدةٍ من الحكايات الخرافية ذائعة الصيت في المجتمع اليمني، ووقع الاختيار على حكاية (وريقة الحناء)؛ لأنَّها تجمع بين العالمية والمحلية، فهي تشترك مع حكاية سندريلا العالمية بعددٍ من الموتيفات والوظائف، وتحتفظ بخصوصيتها، وانتمائها إلى بيئتها المحلية، وهي واحدة من الحكايات الخرافية التي كان الباحث قد جمعها جمعًا ميدانيًا من أفواه الرواة الشعبين ، جرى استدعاؤها اليوم لإخضاعها للدراسة؛ للوقوف على تقنية الحكي الخرافي فيها، وطريقة توظيفها للمضمون التربوي؛ ليكون أكثر فاعلية واستمرارية في الأجيال المتعاقبة. متخذًا من منهج التحليل المورفولوجي والتحليل الوصفي وإجراءاتهما محورًا لهذه الدراسة.

الخرافة:

تطوَّرت دلالة كلمة (خرافة) في قواميس اللغة، ومن هذه الدلالات إطلاقها على كل حديثٍ يُستَمْلَح ويُتعَجَبُ منه (ابن منظور، دون، ٦٦/٩) .

و(خرافة) رجلٌ عربي ينتسب إلى قبيلة بني عذرة أو جهينة - على اختلاف في الروايات - اختطفته الجن، واستهوته إلى عالمها، فعاد يُحدِّث الناس بما شاهده في عالم الجن، وكانت أخباره وحكاياته تتسم بالبُعد عن الواقع والغرابة، ويتحدث عن أشخاص من عوالم مجهولة، فأطلق الناس على تلك الأحاديث والحكايات اسم راويها، فعُرفت بحديث خرافة، وأطلقته العرب بعد ذلك على كل ما لا أصل له من الأقوال "ثم كثر في كلامهم حتى قالوا للأباطيل خرافات" (الزمخشري،١٩٦٢، ٣٦١/١) .

وورد في السنة النبوية الشريفة "حديث خرافة" بصيغ عديدةٍ طويلةٍ مفصلةٍ في بعض الكتب، وفي أخرى قصيرة مقتضبة، ومن روايات هذا الحديث ما ورد في كتاب (المعارف) لابن قتيبة الدنيوري: "حدثني أبو سفيان الغنوي قال: حدثنا سعيد بن عبد الله السلمي، قال: حدثنا علي بن سارة عن ثابت عن أنس بن مالك، أنَّ النبي - صلى الله عليه وسلم - قال لعائشة - رضي الله عنها - "إن أصدق الأحاديث حديث خرافة، وكان رجلاً من بني عذرة سبته الجن فكان يكون معهم فإذا استرقوا السمع أخبروه، فيخبر به أهل الأرض فيجدونه كما قال" (ابن قتيبة،١٩٩٢، ٦١١). ولم تقتصر كلمة خرافة على الأحداث غير المعقولة، بل أصبحت مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق (يونس،٢٠٠٧، ٤١٧).

الحكاية الخرافية:

تنتمي الحكاية الخرافية إلى القصص الشعبي المتمثل بالأنماط الحكائية الآتية: (الحكاية الخرافية ـ الحكاية الشعبية ـ حكاية الحيوان ـ الحكاية المرحة ـ حكاية الألغاز) والحكاية الخرافية أكثرها أدبية؛ كونها تعتمد على الخيال، ولرموزها عُمق، وتتمتع بقيمٍ جماليةٍ متعددة، وتسير وفق قوانين ناظمة، ولها قواعد وأصولٌ محددة .

وينظر الباحثون إلى الحكاية الخرافية على أنَّها بقايا معتقداتٍ فقدت مغزاها، تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور، عن طريق تلك التأليفات التي تصوِّر مدركاتٍ غير حسية (دير لاين، ١٩٩٠، ٣٢)، وإلى مثل هذا القول يذهب (بروب)، فيرى أنَّ الحكايات الخرافية تأسَّست في تكوينها على الأسطورة (بروب،١٩٨٦، ٣٦)، ويوافقه (ليفي ستروس) ـ عالم الإنثربولوجية والمهتم بدراسة الأسطورة ـ حيث يرى في الحكاية الخرافية أسطورة خبَت إلى حدٍّ ما (ميليتنسكي، ١٩٩٦، ٢١٦).

فالحكاية الخرافية وإن كانت سليلة الأسطورة، وتربطها بها عُرى وثقى، إلا أنَّها تتميز عنها بمميزاتٍ أبرزها :

أنَّها ذات لغةٍ دارجة، بينما الأسطورة ذات لغةٍ فصحى، والأسطورة بطبيعة تأليفها تعود إلى عصورٍ ممعنةٍ في القدم، فهي تصف طقوساً دينية، ومعتقداتٍ إيمانيةٍ لازمت الإنسان في زمنٍ غابر، فهي حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانًا لا يتزعزع (سواح،٢٠٢٥، ٢٤)، كما أنَّها وصفٌ لتفسير ظواهر كونية عجز العقل البشري عن تفسيرها تفسيرًا علميًا في ذلك الزمن الموغل في القدم (إبراهيم،١٩٨١، ٢٨)، بينما إن وُجد في الحكاية الخرافية ما يوشي بمعتقدٍ ديني بدائي فهو غير مقصود لذاته، بل هو بقايا أسطورة فقدَت وظيفتها ولم تعد دينًا أو علماً، بل تحوَّلت إلى رمزٍ احتفظ به الإنسان في شعوره ولا شعوره الجمعي، ومن أمثلة هذه المعتقدات في الحكاية الخرافية اليمنية: الأخت التي تحوَّلت بعد دفنها إلى نخلة، ومن ثم إلى بلحة، وعادت إلى الحياة مرةً أخرى في حكاية (قعادة زاج وقعادة زجاج) ووريقة الحناء التي تحوَّلت بفعل السحر إلى حمامةٍ برية، وأمها التي عادت روحها في صورة امرأةٍ عجوزٍ لترعى ابنتها، وتقدِّم لها العون والدعم بعد أن جارت عليها زوجة الأب، وأساءت معاملتها، وأرهقتها بالأعمال القاسية.

ويمكن تعريف الحكاية الخرافية بأنَّها "نوعٌ سردي شعبي مشروطٌ بعناصر ثابتة محددة رائعة، تهيمن عليها الخرافات من سحرٍ وجنٍّ وفعلٍ غير معقول، متحررةً من المنطق الصارم للزمان، ودون أن تنتهي إلى مغزى وعظي أو أخلاقي مباشر، وهي تقدِّم كل هذا العالم العجائبي بوصفه أمرًا طبيعيًا" (يعلى، ٢٠٠١، ٧٠)، تعمل عن طريقه على "إعادة بناء الواقع بطريقةٍ تجعله مأهولاً بالكائنات الغريبة، فتخلق عالمًا يتكلم فيه الحيوان، وتتحرك الأشياء وتتحرر الغرائز، إنَّه عالمٌ مفتوحٌ على مصراعيه لكل أنشطة المتخيل؛ تختلط فيه السخرية والمرح بعنف الرغبات الطفولية، وتنطلق فيه حكمة السنين منظمةً أحوال البشر من جديد" (فخر الدين،٢٠١٤م، ٢١)، وتخلص عبره إلى نهايةٍ سعيدة، تعيد التوازن للنفس البشرية وللحياة، فتكافئ الخيِّر بخيره والشرير بشرِّه، ما يجعل منها أدبًا معبرًا عن الرغبة الإنسانية الملحَّة في تغيير وجود الإنسان الداخلي، بل تغيير الوجود كله (إبراهيم، ١٩٨١، ٩٢) .

سندريلا اليمنية

تنتمي حكاية (وريقة الحناء) إلى طراز البطلة المضطهدة، وتندرج تحت رقم (٥١٠) في تصنيف آرن ـ تومسون ـ أوثر للحكاية الخرافية (الرفاعي، ٢٠٠٦، ٦٦)، وهذا الطراز خاصٌّ بحكاية سندريلا، وهي حكاية ذائعة الصيت "فهي منتشرة لدى أغلب شعوب الأرض، وقد دُوِّنت في أوروبا في ثلاثمائة وخمسة وأربعون نصًا مختلفًا في رقعةٍ تمتد من

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

إيرلندا إلى روسيا، وبأسماء مختلفة ومتعددة" (سعد الدين، ١٩٧٩، ١٦) فسندريلا اليمنية تعرف باسم (وريقة الحناء)، وسندريلا المصرية (رودوبس)، وتعرف سندريلا في الصين باسم (بي هسين)، و(ست الحسن) في العراق، و(فاسيليسا) في روسيا، وفي إيطاليا (سينيرنتولا)، و(بنت السماك) في سلطنة عمان، و(سندريلون) في فرنسا، و(أمي سميكة) في الكويت، و(عيشة الرمادة) في المغرب، وغير ذلك من الأسماء الكثيرة التي يتردَّد صداها في أنحاء العالم المختلفة، وتحكى بلغاتٍ متعددة.

وحكاية (وريقة الحناء) لاقت الكثير من العناية، خلافًا لغيرها من الحكايات الخرافية اليمنية، فتحوَّلت إلى عملٍ تلفزيوني مشترك بين التلفزيون اليمني والتلفزيون المصري، شارك في تجسيد شخصياتها نخبة من الممثلين المصرين واليمنيين، على رأسهم الفنانة الكبيرة أمينة رزق، والفنانة إحسان القلعاوي، وكذلك قدِّمت (وريقة الحناء) باعتبارها مسلسلًا إذاعيًا بثته الإذاعة اليمنية في حلقات، كما أنَّ (وريقة الحناء) استخدمت رمزًا استلهمه الفنانون التشكيليون في أعمالهم الفنية، وتحوَّلت إلى أيقونةٍ وظَّفتها الباحثة أروى عبده عثمان لتقدِّم عن طريقها توثيقًا لعددٍ من الحكايات اليمنية تحت مُسمَّى (حزاوي وريقة الحناء) الصادرة عن بيت الموروث الشعبي بثلاثة أجزاء.

حكاية وريقة الحناء:

تتحدث حكاية (وريقة الحناء) عن بنتٍ صغيرةٍ اسمها (وريقة الحناء)، كانت تعيش مع أبيها بعد موت أمها، مما اضطر الأب إلى الزواج بامرأةٍ أخرى، كانت أرملة، ولها بنت بنفس عمر وريقة الحناء اسمها كِرام، إلا أنَّها كانت قبيحةً، كسولةً، شرهةً إلى الطعام، سيئة الطباع، غليظة السلوك، خلافًا لوريقة الحناء التي اتَّسمت بصفات الجمال الظاهري والباطني، فهي جميلة المنظر، فاضلة الأفعال، مؤدبة، تقدِّر الكبير، وتعطف على الصغير، وهذا ما أوغر صدر زوجة أبيها، فأخذت تقسو عليها، وتكلِّفها من الأعمال فوق طاقتها، وتمعن في إيذائها، خلافًا لابنتها كِرام التي كانت تدلِّلها، وتعتني بها.

وذات مرةٍ كلَّفتها بأعمالٍ تعجيزية، طلبت منها أن تخرج إلى المرعى، ومعها الأبقار والأغنام والحمير وصغارها لترعاها، وتمنع الصغار من أن ترضع من أمها، وتجلب معها الحشائش طعامًا للأبقار في منزلها، وأعطتها حبلاً وفأسًا، طالبةً منها أن تجلب معها حطبًا أثناء عودتها، ولم تكتفِ بذلك، بل أحضرت لها حبًّا مختلف الأشكال والأحجام خلطت بعضه ببعض، وطلبت منها أن تفصل بعضه عن بعض، وتجعل كل نوعٍ في وعاءٍ خاصٍّ به.

خرجت وريقة الحناء تجرُّ خطاها مهمومةً تفكر كيف ستنجز ما طلبته منها زوجة أبيها، وما إن وصلت إلى المرعى حتى نادتها عجوز، وطلبت منها أن تأتيَ إليها، فاعتذرت إليها وريقة الحناء بلطف، ووضَّحت لها ما يشغل بالها، ويلهيها، رقَّت العجوز لها، فأرشدتها إلى أن تضع الحبَّ المخلوط في طريق النمل، وتضع الحبل الأول في طريق الحشَّاش - مَن يجمعن الحشائش -، وتضع الحبل الآخر في طريق الحطَّاب - مَن يجمعن الحطب -، وتترك البقر والأغنام والحمير في المرعى، وتأتي إليها، فلما صنعت ما طلبت منها العجوز، أقبلت عليها، فطلبت منها العجوز أن تفلي شعرها، وتخلِّصها مما فيه من قمل، ففعلت ذلك عن رضا وطيب خاطر، كانت كلما أمسكت قملةً من رأس العجوز، قالت لها: إنَّها تشبه قملة أمي، فتطرب العجوز لذلك، وتدعو لها برجاحة العقل، وبعد أن انتهت شعرت بالعطش الشديد، فقالت للعجوز: يا جدتي، أريد ماءً لأشرب منه، فدلَّتها العجوز على بئرٍ في الجوار، وقالت لها: إن طلبت منك أن تقدمي إليها فلا تذهبي، وإن طلبت منك أن تبتعدي عنها فاذهبي إليها واشربي من مائها، فلما أقبلت على البئر، نفذت وصية العجوز بحذافيرها، وما إن شربت حتى عادت مكسوةً ذهبًا من أعلى رأسها إلى أخمص قدميها، ولما عادت إلى المرعى، وجدت الحبَّ قد فصل بعضه

عن بعض، والحطب مجموعاً ومشدوداً بحبل الحطب، وكذلك الحشائش، ووجدت الأبقار والأغنام والحمير قد شبعت وامتلأت لبناً، فأخذت تدعو أباها طالبةً منه أن يلقاها (بالجمل والجمَّال والمكتري والحمَّال والطاسة والطرنطاسة) ـ الطاسة آلة موسيقية مغطاة بجلد، يُضرب عليها بعصوين رفيعين، فتصدر صوتاً حاداً قوياً. والطرنطاسة اسم للصوت الصادر عنها وعن الطبول المصاحبة لها ـ، كانت زوجة الأب كلما سمعت نداها تقول للزوج: لابد أنَّها قد أضاعت الأبقار، وتشوَّش عليه؛ كي لا يسمع نداها، ولما أرهف السمع وفهم الخطب ذهب مسرعاً إليها، في موكبٍ فيه كل ما طلبت، انبهر الأب بالمجوهرات والذهب الذي يتدلى من جسمها، وكان كلما أخذ منه حلَّ محله آخر وتدلى، فحُمل الذهب على الجمال، والحشائش والحطب على الحمير، وعادت وريقة الحناء بموكبٍ تتقدمه الطبول وكأنَّها عروس تزف.

ازدادت زوجة الأب حنقاً، وقرَّرت أن ترسل ابنتها كِرام إلى المرعى، عسى أن تنال ما نالته وريقة الحناء، وكلَّفتها بما كلَّفت به وريقة الحناء، وما إن وصلت كِرام إلى المرعى حتى نادتها العجوز، طالبةً منها أن تقبل عليها، ولكنَّها ردَّت عليها بغلظة، فأخبرتها العجوز أن تضع الحبَّ بطريق النمل، وتجعل الحبل الأول في طريق الحُشَّاش، والآخر في طريق الحُطَّاب، وتترك البقر والأغنام ترعى وتأتي إليها، ففعلت ما أمرتها، وجاءت إليها متذمرة، طلبت العجوز منها تفلية شعرها، فأخذت تفليه مرغمة، وكانت كلما وجدت قملة تصرخ قائلة: حيَّة وحنش، وكانت العجوز تذعر لصراخها، وتدعو عليها بالجنون، وتقصع القملة بظفريها وهي تقول: "قِرْع انتَنَش" ـ القرع الدُبَّاء وانتنش: اصدر صوتاً عند كسره ـ، شعرت كِرام بالعطش، فأخبرت العجوز بحاجتها إلى الماء لتروي ظمأها، أرشدتها العجوز إلى مكان البئر، ونصحتها بمخالفة ما تطلب البئر منها، فإن دعتها إلى الدنو تبتعد، وإن طلبت منها الابتعاد تدنو وتشرب، وما إن دنت كِرام من البئر نادتها لتقبل عليها، فذهبت مسرعةً وشربت من مائها، فعادت مملوءة بالدمامل والبثور، والبق والقراد تمتص دمها، فنادت أمها طالبةً منها أن تقبل عليها بالمقص والمقاص والمَجْمَرَة والإبرة ـ المَجْمَرَة وعاءٌ فخاري يُوضع بداخله الجمر ـ، أقبلت الأم مسرعةً إليها ومعها كل ما طلبت، فلما رأتها راعها ما حلَّ بابنتها، فأخذت تنزع البق والقراد من جسمها، وبالمقص تقصُّ البثور والدمامل، ولكنَّها كانت كلما قصَّتها زادت طولاً وعلواً، فتكويها بالجمر التي بالمَجْمَرَة، وتفقأها بالإبرة ولكن دون فائدة.

مرَّت الأيام، وأعلن عن إقامة عرسٍ كبيرٍ دُعي إليه كل الناس صغيرهم وكبيرهم، من كل القرى المجاورة، فما كان من زوجة الأب إلا أن منعت وريقة الحناء من الحضور، وكلَّفتها بأعمالٍ كثيرةٍ يصعب استكمالها بأيامٍ متوالية، كلفَّتها بطحن الحبِّ بالرحى، وتنظيف البيت والغرف، وأمام المنزل، وحضيرة الأبقار والأغنام، وغسل الثياب، وإعداد الطعام، وجلب الماء، تملَّكت وريقة الحناء الحسرة؛ لعدم استطاعتها شهود هذا الحدث العظيم، وما إن انطلقت زوجة الأب وابنتها حتى أقبلت العجوز على وريقة الحناء، فطلبت منها أن تضع الحبَّ على الرحى وتقول لها: يا رحى، اطحني، وتطلب من المكنسة أن تنظف البيت، وهكذا تمكَّنت وريقة الحناء بمساعدة العجوز من إنجاز الأعمال في لمحة بصر.

أحضرت العجوز لوريقة الحناء ملابس في غاية الروعة والجمال، وحذاءً ذهبياً، وأركبتها حصاناً لتذهب به إلى الحفل، وطلبت منها عندما تأكل أن تحتفظ بجزءٍ من حبَّات الطعام في يديها وأن ترميها في الهواء حينما تقوم للرقص، وأن تعود قبل عودة زوجة أبيها وابنتها حتى لا ينكشف أمرها، وصلت الحفلة، فأذهل الحضور بجمالها، وطلبت أم كِرام من ابنتها أن تفعل فعل الفتاة الفاتنة، فكانت تقلِّدها، وتعمل عملها، طلب الحضور من الفتاة الجميلة الرقص فلبَّت الطلب، وما إن وقفت للرقص حتى ألقت الحبَّ من يديها، فتحلقت حولها الحمام، كانت ترقص وهنَّ يطفن حولها، انبهر

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

الحضور بجمالها، وحركات رقصها وحسن هندامها، أرادت كِرام تقليدها، فأخذت بيدها بقايا عظام ورمتها في الهواء فتطايرت وأصابت الخادمة التي تضرب على الطبل في رأسها فتوقفت محتجة، ورفضت أن تواصل الغناء، والتطبيل، هنا انتهزت وريقة الحناء الفرصة، وتسلّلت تاركة الحفلة، لتعود قبل كِرام وأمها، وأثناء خروجها سقطت فردة من حذائها ولم تلتقطها بسبب الزحام، وخوفًا من تأخرها، عادت إلى البيت وأخفت ملابسها الذهبية، ولبست ملابسها البالية، وعادت كِرام وأمها لتجداها في البيت.

أعلن ابن السلطان رغبته في الزواج من صاحبة فردة الحذاء التي وجدها، فأخذ يبحث عنها عبر قياس فردة الحذاء على أقدام الفتيات في القرى، أخفت زوجة الأب وريقة الحناء حين جاء الدور على منزلها، جعلت كِرام تلبس الحذاء، وتحاول إدخال رجلها فيه بكل ما أوتيت من قوة دون فائدة، سئلت زوجة الأب: هل في البيت فتاة أخرى فنفت ذلك، وعندما ألحُّوا عليها بالسؤال أجابت أنَّ هناك فتاة ولكنها لم تحضر العرس، فكيف سيأتي الحذاء عليها؟! ولكنهم طلبوا إحضارها، قاست وريقة الحناء الحذاء فكان موافقًا لمقاسها، ووجد ابن السلطان ضالته والفتاة التي يبحث عنها. تقدَّم لخطبتها، ولكن أباها غالى في مهرها، وقال لابن السلطان: إن ابنتي ليست كالفتيات، بل هي غيرهن جميعًا، إذا ضحكت برق البرق، وإن بكت هطل المطر، وإن تمخطت سال الذهب، وإن أرسلت شعرها جنَّ الليل، وإن بالت تدفق العطر، وإن تبرزت فاح الزبد - دهنٌ مجموعٌ من عطورٍ متنوعةٍ تدهن به النساء مفارقهن - وافق ابن السلطان على ما طلب الأب، وقال له: إن تبين خلاف ذلك سأعاقبك بأن أوثقك في مدخل الخيل تدوسك ذهابًا وإيابًا، وأوثق خال وريقة الحناء في طريق السيل، وافق الأب على الشرط، ووفَّى ابن السلطان المهر.

تميزت زوجة الأب غيظًا، وقبل العرس وضعت إبرًا سحريةً وأشواك نخلٍ على فراش وريقة الحناء، وما إن أوت إلى فراشها حتى تخرمتها تلك الإبر والأشواك فتحوَّلت إلى جَوْلَبَة - الجولبة حمامة برية -، وقامت زوجة الأب بزفِّ ابنتها كِرام إلى ابن السلطان، الذي امتحنها بعد الزواج للتأكد من الميزات التي ادَّعاها الأب في ابنته، فلما لم يجد شيئًا من ذلك، وضع الأب في طريق الخيل، والخال في مدارب السيل.

ذهب البتول - البتول: اسم يُطلق على مَن يحرث الأرض ويستصلحها بالمحراث - في اليوم التالي إلى أرض ابن السلطان للعمل فيها، وما إن رأته الحمامة البرية حتى خرجت من كهفها واستقرَّت على غصن شجرة ونادت البتول.

)وا بَتول وا بَتول كيف رأيت الحريو والحريوة - تعني العريس وعروسه،

فيرد عليها: بَخَيِّرين، على خير.

إلا أبو العروسة: معقم للخيل، وخال العروسة: معقم للسيل.

فتقول له: (كِنَانك كِنَانك وا بَتول)؛ ثم تبكي، فيهطل المطر غزيرًا على ذلك الحول.

عاد البتول من الحول باكرًا، فاستغرب ابن السلطان عودته، وسأله عن سبب العودة، فأخبره بنزول المطر الذي أعاق عمله، فقال له: غدًا تذهب للعمل. ويتكرَّر الفعل في اليوم الثاني، ويعود البتول باكرًا، ولما يسأله ابن السلطان عن سبب عودته دون إنجاز العمل، يتذرَّع البتول بنزول المطر، ويحكي لابن السلطان ما تقوم به الحمامة عندما تراه.

في المرة الثالثة، يقرِّر ابن السلطان الذهاب مع البتول لاستجلاء الأمر، ولما اقتربا من الحول أراه البتول الكهف الذي تخرج منه الحمامة البرية، فتسلَّل إليه ابن السلطان، وكمن لها فيه بعد خروجها منه وتوجهها إلى الشجرة، وبعد أن نادت البتول ودار بينهما الحوار آلمها مصير أبيها وخالها، فبكت وتسابقت قطرات المطر على الحول إثر بكائها، عادت إلى الكهف، فأمسك بها ابن السلطان، وأعطاها الأمان، فأخبرته بقصَّتها، فأخذ ينزع الإبر والشوك من جسمها ليحرِّرها من السحر، فكانت كلما تألَّمت وبكت نزل المطر لبكائها، وعادت وريقة الحناء كما كانت فتاة في غاية

الجمال، امتحنها ابن السلطان، وتحقّق من مصداقية أوصافها، فأمر البتول بذبح الثورين أمام وريقة الحناء، واحدٌ لتخلصها من السحر، والثاني في مدخل القصر فداءً وحفظًا لها.

دخلت وريقة الحناء إلى القصر، وأرسل ابن السلطان مَن يفرج عن والدها وخالها، ويكرمهما، وأمر بذبح كِرام، وأرسل لحمها إلى أمها، وما إن وصل لحمها فرحت الأم بهدية ابن السلطان، وقامت بطبخه وتحضيره للأكل، ولكن القطَّ كان يصرخ، ويقول: "قرّطط قرّطط أصبع كِرَام بالدُولة" ـ الدولة: وتسمى: في بعض الأرياف اليمنية (القصيص)، وهو وعاءٌ من فخار يطبخ به اللحم، وقرطط: محاكاة لصوت أكل اللحم والعظم .

كانت أم كِرام تنهر (القط) وترميه بالأحجار، قائلةً له: إنَّ ابنتها في العز والخدم والحشم، وهو يكرِّر مقولته ويدور حولها، وما إن كشفت الأم وعاء اللحم لتتأكد من نضوجه حتى ترى أصابع ابنتها وخاتمها، فيأكلها الأسى وتخرج هائمة على وجهها.

وتعيش وريقة الحناء وابن السلطان بسعادةٍ وهناء، وينجبون أبناء وبنات .

هذه رواية فاطمة عقلان، وهناك رواياتٌ أخرى لنفس الحكاية وثّقها الباحث، وهي تتفق مع هذه الرواية في مكوناتها الأساسية، ولا تختلف عنها في الأحداث الرئيسة، وتقتصر الفروق الطفيفة في التفاصيل التي لا تغير من مسار الأحداث وتواليها، ومن أبرز الاختلافات في التفاصيل ما جاء في رواية صفية عبد الخالق، حيث تروي أنَّ لوريقة الحناء عِجْلَة صغيرة (أنثى صغيرة البقر) منحتها أمها إياها قبل أن تموت، كانت ترعاها وتتسلّى بها، وبعد أن تعود كِرام من البئر مثخنةً بالجراح، تمرض مرضًا شديدًا، فتدَّعي زوجة الأب أنَّ ابنتها لن تشفى من مرضها إلا بذبح عجلة وريقة الحناء، تدَّعي ذلك إمعانًا في إيذائها، فتذبح البقرة الصغيرة، تحزن وريقة الحناء على ما حلَّ بعجلتها، وتخرج باكية، فتلتقي العجوز، فتواسيها وتطلب منها أن تأخذ جلدها وعظامها وتدفنها في الموضع الذي كانت تنام العجلة فيه، فتفعل وريقة الحناء ذلك، وعندما تأتي أحداث الوليمة الكبيرة، وتمنع زوجة الأب وريقة الحناء من الذهاب معها، تأتي العجوز فترشد وريقة الحناء بالذهاب إلى الموضع الذي دفنت فيه جلد العجلة وعظامها، وما إن تحفر في ذلك المكان تجد الجلد والعظام قد تحوَّلا إلى ثوبٍ موشى بالذهب، وبجواره حذاءٌ من ذهب صُنع وفق مقاس قدميها، فأخذتها ولبستها وذهبت إلى العرس، راكبةً الحصان الذي أحضرته لها العجوز ، كما أنَّ هذه الرواية تجعل زوجة الأب تخفي وريقة الحناء داخل المافي ـ الكانون والتنور، حتى لا يقاس الحذاء على قدمها، إلا أنَّ وريقة الحناء تخرج قدمها من عين الكانون، وما إن ترى قدمها حتى تخرج منه ملطخة بالرماد، وتمنح فرصةً لقياس الحذاء، فيكون موافقًا لمقاسها، كما أنَّ الرواية تصرِّح بنهاية الأم المأساوية، فبعد أن تتحقق من ذبح ابنتها تسير هائمةً على وجهها، وتتردَّى من جبل فتموت، بينما تكتفي الروايات الأخرى بهيمانها وحزنها على ذبح ابنتها.

وتضيق الاختلافات في رواية: قرطلة عبده محمد، فتقتصر على تسمية العجوز بالدِّجْرة، وفي روايتها يكمِن ابن السلطان للحمامة تحت الشجرة ويطلب منها النزول، ويهددها فترضخ له وتحط بين يديه.

وريقة الحناء في كتاب حكايات وأساطير يمنية:

كما أنَّ حكاية (وريقة الحناء) وردت في كتاب (حكايات وأساطير يمنية) لعلي محمد عبده (عبده، ١٩٨٥، ٤٣-٥٤) باسم ورقة الحناء، وكان ترتيبها الثالثة بين حكايات الكتاب ص (٤٣ ـ ٥٤)، وهي تشترك مع الحكايات المجموعة من قبل الباحث في الأحداث الرئيسة، إلا أنَّ فيها اختلافات ملحوظة، وهذا أمرٌ واردٌ؛ لأنَّ هذه النصوص مرويات شفوية، وتخضع لذاكرة الرَّاوي، وقدرته على الضبط، ومن أبرز الاختلافات الآتي:

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

- العجوز تعاملت بصورتين مختلفتين مع وريقة الحناء وكِرام، فعاقبت كِرام مرتين، مرةً بحثّها على أن تقول للبقر: "جوع وباعد"، ومرةً ثانية عندما حثّتها على سلوك الفعل الخطأ مع البئر، فعوقبت بأن تعود محملة بالثعابين والعقارب، أمّا في الحكايات التي جمعها الباحث، فالعجوز تختبر البطل الحقيقي (وريقة الحناء) والبطل المزيف (كِرام) نفس الاختبار، إلا أنّ البطل الحقيقي ينجح بالاختبار، بينما يخفق البطل المزيف فيستحق العقاب.
- تنسحب كِرام وأمها من الحكاية بعد زواج وريقة الحناء بابن السلطان، وينتهي دورهما، بينما تظلان فاعلتين في الحكايات المجموعة من قبل الباحث، وتنالان عقابًا قاسيًا في نهاية الحكاية جزاء أفعالهما .
- الإساءة إلى البطل في الحكاية التي وثّقها: علي محمد عبده، تتوزّع على امرأتين: الأولى زوجة الأب (أم كِرام)، والثانية زوجة ابن السلطان الأولى، التي تقوم بدور زوجة الأب بعد غيابها، فتكلّف ماشطة القصر أن تضع في رأس وريقة الحناء شوكًا سحريًا تتحوّل بسببه إلى جولبة - حمامة برية -، بينما الحكايات الأخرى لم تتحدث عن زوجة أخرى لابن السلطان، ولا عن الماشطة التي استؤجرت للقيام بالتخلّص من وريقة الحناء وتحويلها إلى طائر.

تجلّيات المضمون التربوي الثقافي في حكاية وريقة الحناء

تبدع الحكاية الخرافية نماذج ذات اتجاه أخلاقي، ترفض عن طريقها عالمنا الواقعي، وتحلُّ محله عالمًا أجمل وأكثر منه بهاءً وسحرًا (إبراهيم، ١٩٨١، ٨٨)، وتقيم مسرحًا خياليًا تؤدي فيه الكائنات أدوارها الخيِّرة والشريرة، القوية والضعيفة، المتسلطة والخاضعة، ثم هي أثناء ذلك تقرِّب إلى المتلقي النماذج التي ينبغي أن تحتذى، وتبعد أو تشوه النماذج التي ينبغي أن ترفض (الجوهري، ٢٠٠٨، ١٩٨)، وعبر الحكاية يُنقل تراث المجتمع وقيمه وعادته وتقاليده لتكون فنارًا يسترشد به السائرون، ويتمثلونه في حياتهم وموقفهم الاجتماعية المختلفة، وحكاية وريقة الحناء مثل غيرها من الحكايات الخرافية تحمل تاريخًا ذهنيًا وثقافيًا للشعب، يتدفق من ذاكرته الجماعية، ويحتاج إلى مَن يُميط اللثام عنه، وينفض غبار الإهمال عن مدلولاته الأدبية والتربوية والثقافية .

ملامح البيئة المحلية في حكاية وريقة الحناء

مع مجهولية الزمان والمكان في الحكاية الخرافية، فهو موغل في القدم، حاصلٌ في قديم الأيام، وحادثٌ في سالف العصور والأزمان، وأحداثها دارت في بلدٍ من البلدان، إلا أنّ الحكاية لا تخلو من تلميح للبيئة التي قيلت فيها، فالرَّاوي يصبغ الحكاية التي يرويها بألوانٍ من البيئة التي ينتمي إليها، لتكون أكثر جذبًا وإدهاشًا للسامعين، وأكثر تأثيرًا فيهم، وعليه، فحكاية (وريقة الحناء) تعكس ملامح البيئة المحلية اليمنية التي تنتمي إليها، فهي تحتوي على مفردات الريف اليمني ومجتمعه، وتقاليده المتبعة وطقوسه المكتنزة في الوجدان الشعبي، ومن أبرز هذه الملامح العمل في الرعي، وجمع الحطب للوقود، وجلب الحشائش من الجبال والسفوح طعامًا للمواشي، والرَّحى مطحنة الحبِّ البدائية، والبئر التي ينزل إلى داخلها لشرب الماء وجلبه منها، والقط الذي يتنقل في جنبات المنزل وردهاته بكل حريةٍ وكأنّه واحدٌ من أفراده، و(البتول) الفلاح المختص بحراثة الأرض وزراعتها ونسبته إلى مَن يعمل عندهم، فيُعرف بهم وينادى منسوبًا إليهم، مثل بتول ابن السلطان، وهي عادة قديمة تراجع انتشارها في الآونة الأخيرة بعد ظهور آلات الحراثة الحديثة، كان لكل مالكٍ من مالكي الأراضي الزراعية الواسعة بتولٌ يهتم بأرضه، ويرعى ثيرانه التي يستصلح بها أرضه، ويقدِّم لها الطعام المناسب، ويقوم بفحصها وعلاجها إن تطلب الأمر، ويجهز أدوات الحراثة، كالنير والسحب الجزء الحديدي الذي يحدث أخاديد على الأرض، عندما يُسحب لتقليب التربة وزراعتها، وغيرها من متعلقات المحراث والزراعة.

ومن العادات الاجتماعية في البيئة المحلية تفلية الشعر، وهي من الظواهر القديمة التي تراجعت واختفت في الآونة الأخيرة، ومما ورد في السيرة النبوية عن التفلي، حديث أم حرام بنت ملحان ـ رضي الله عنها ـ أنَّ النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ قصدها يومًا فأطعمته، وجعلت تفلي رأسه (عمدة القاري شرح صحيح البخاري، ٢١٦/٢٤، ٧٠٠١/٢٠) وفي حكاية وريقة الحناء: طلبت العجوز من وريقة الحناء وكرام تفلية شعرها وتخليصها من القمل التي فيه، ففعلت الفتاتان ذلك الفعل، وتعاملتا مع القمل في رأسها بطريقتين مختلفتين، جعلت العجوز تدعو لوريقة الحناء بزيادة رجاحة عقلها، وتدعو على كِرام بزيادة جنونها .

نقلت الحكاية طقوس الاحتفال بالأعراس المتمثلة بالزينة، ولبس الملابس الفاخرة، وإقامة الولائم العامرة بالطعام، والرقص في الأماكن المفتوحة، وسط حلقةٍ من النساء، أخذت وريقة الحناء ترقص وسط إعجاب الحاضرات، والحمام يطوف فوق رأسها، ويدور معها كأنَّها تشاركها الرقص، وما إن يحين دور كِرام وتتقدَّم للرقص حتى يطير من يدها عظمٌ يصيب الخادمة في رأسها، فتتوقف عن الضرب على الدف والغناء؛ معترضةً عما حلَّ بها من أذىً، والخادمة تنتمي إلى طبقة المهمشين وهنَّ مَن يقمن بالخدمة في الأعراس، ويضربن على الدفوف، ويردِّدن الأغاني لترقيص النساء في الأعراس، ويقمن باستقبالهن بالأهازيج وتوديعهن بها، وهنَّ مَن يقمن بزفِّ العروس إلى عريسها في الريف اليمني.

معتقدات وتقاليد تمثلت بالذبح وإسالة الدم أمام العروس، فما إن تتحرَّر وريقة الحناء من السحر، وتعود لهيئتها البشرية حتى يأمر ابن السلطان البتول بذبح الثور الأول فرحًا بعودتها إلى بشريتها وتحرُّرها من السحر، وعندما تلج بيت زوجها يذبح الثور الآخر في بوابة القصر، وتمرُّ من فوقه لدفع الأرواح الشريرة عنها، وهذا يحيل إلى معتقدٍ شعبي من رواسب الماضي، يرى أنَّ العروس محسود، والأرواح الشريرة تتأهَّب لمهاجمته، لاسيما في الأعراس لكي تفسد الفرحة وتعكر الصفو، ولذا، فالعروس لا تزفُّ من بيت أبيها إلى بيت زوجها إلا في الساعة التي يحدِّدها المنجم، ساعة غفلة الشياطين والجن وانشغالهم عنها.

ســـاعة الرحمن ذا الحين والشياطين غافلين
والشياطين في جبل صِيْن في البحار هم غَاطِسِين

وأغاني زفة العروس لا تبدأ إلا بذكر الله؛ تبركًا وحفظًا من العين والشر الذي يترصَّد العروس لينال منها، وساعة الزهرة هي الساعة الفلكية الأنسب للاقتران والزواج، كما يُعتقد.

تعوَّذِي ألا بسْمِلِي مُحَوَّطة لا تخجلي
أم العروسة وكلي وجهزيها واسألي
يا ساعة الزهرة أقبلي وقارني لا تغفلي

وهي تسير على بركة الله الذي يتكفل بحفظها من أذى المتربصين والشيطان:

على امسيري على امسيري ألا باسم الله الرحمن
على امسيري على امسيري ولا مؤذي ولا شيطان[1].

[1] ـ أغان يمنية مشهورة لا تخلو الأعراس اليمنية منها. جبل صين، والبحار: أماكن يحبس فيها الشياطين كما في المعتقد الشعبي.

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

عتبة الحكاية:

العنوان هو العتبة الأولى التي تطرق سمع المتلقي أثناء رواية الحكاية، ومنه يلج إلى عالم الحكاية، وهو العلامة الأبرز التي تبقى ملتصقة بالذهن، بعد ذوبان القصة في اللاوعي (الخالدي،٢٠١٣، ٧٧) فيكون جسرًا يسلكه المتلقي إلى المضمون، وعناوين الحكاية الخرافية اليمنية تمتاز بالبساطة والوضوح، وتبتعد عن المراوغة، وتكون في إطار الجملة الاسمية لا تتعداها إلى ما سواها ـ في الغالب الأعم ـ، وهذا يتضح جليًا في الكتب التي وثّقت الحكاية الشعبية اليمنية، ككتاب (حكايات وأساطير يمنية)، و(السردية الشعبية اليمنية)، و(حزاوي وريقة الحناء) وعنوان حكاية (وريقة الحناء) ينتمي إلى العناوين المرتبطة بالشخصية، وهو يدلُّ على الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، وفي ذلك اختزالٌ وتكثيف، ما يجعل المتلقي يبحث عن مدلول هذا العنوان وعلاقته بالحكاية، فيتابع أحداث الحكاية، وينصت إلى الرَّاوي "بحثًا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان" (رحيم، ٢٠٠٨، ٣٣٤).

و(وريقة الحناء) عنوانٌ مكوَّنٌ من اسمين، الأول جاء نكرةً مصغرًا للدلالة على التحبيب، اكتسب تعريفه من الإضافة إلى الاسم الذي يليه الحناء.

والحناء، شجرٌ ورقه كورق الرُّمَّان وعيدانه كعيدانه (محروس، ٢٠٠، ٧٥١/٥). وزهره عنقودي أبيض، يتّخذ ورقه المجففة خضابًا أحمر، وله رائحة طيبة، وللحناء مضامين عميقة في المأثور الشعبي، فهو مرتبطٌ بالحياة منذ الميلاد حتى الممات، وله استخدامات عديدة في التطبيب، كما يُخضب به بياض الشعر ليبدو صاحب الشعر الأبيض شابًا بهيًا ونضرًا، روي أنَّ حسان بن ثابت ـ رضي الله عنه ـ كان يصبغ عنفقته وشاربه بالحناء دون سائر لحيته، فسأله ابنه عبد الرحمن عن سرِّ فعله ذاك، فقال له: لأبدو وكأني أسدٌ والغٌ في دم (الأصفهاني،٢٠٠٨، ١٠٦/٤). وينظر إلى الحناء دينيًا على أنَّه سيِّد ريحان أهل الجنة (موسوعة الألباني الصحيحة، ١٨٢٤/٣ ـ ١٤١٦٣). وشجرته مباركة، من نبات الجنة، واحراقها يُعدُّ إثمًا وذنبًا (الغربي،٢٠١٢، ٥٢). ويرمز الحناء للفرحة والبهجة والفأل الحسن، وله تقاليد اجتماعية ترتبط بالاحتفالية، ويُعدُّ الحناء جزءًا أصيلاً من طقوس الزواج في الوطن العربي عمومًا، وفي اليمن على وجه الخصوص، وتسمى هذه الظاهرة عند العرب (ببشاشة العروس)، روي أنَّ عبد الرحمن بن عوف جاء النبي - صلى الله عليه وسلم - وبه أثر صفرة، فسأله، فأخبره أنَّه تزوَّج امرأة من الأنصار (عمدة القاري في شرح صحيح البخاري، ٢٠٢/٢٠، ٥١٥٣/٨٥) .

و(ليلة الحناء) ليلة تسبق يوم الزفاف، ولها تقاليد خاصة، وأغانٍ ذائعة الصيت في الأوساط اليمنية.

وا	على	امْحنا	وا	على	امْحنا
وا	على	امْحنا	كلنا		فرحان
وا	على	امْحنا	كلنا		هيمان
كلنا		بارك	كلنا		هنَّا[2]

[٢] ـ من أغاني ليلة الحناء المشهورة في اليمن، من قصيدة مغناة للشاعر عبد الله هادي سبيت، وكلمة أمحنا تعني الحناء، حلت الميم محل اللام وفق ظاهرة لغوية تعرف بطمطمة حمير، تنتشر في بعض مناطق اليمن حتى اليوم.

وهي رمزٌ لوفاء الزوجة لزوجها، ويُعيد باحثو الإنثروبولوجيا هذا الطقس إلى أسطورةٍ مصريةٍ قديمة، ترى أنَّ إيزيس أخذت تجمع أشلاء زوجها أوزوريس الذي مزَّقه إله الشر (سيث) إلى (١٤) قطعة، وعندما انتهت من الجمع كانت يداها قد صبغتا باللون الأحمر بسبب الدم، فاتخذ المصريون من صبغ اليدين بالحناء رمزًا للوفاء والمحبة (البناء، ٢٠١٤، ١٠). ومظاهر الحناء تحيل إلى التغير في الهيئة والشكل، والانتقال من حياةٍ إلى أخرى، من العزوبية إلى الزوجية، ومن الاضطراب إلى الاستقرار، ويتأكد هذا الاستقرار بمظاهر نقش الحناء الذي ترسمه المرأة وتتزيَّن به؛ لزوجها لتبدو بهيئةٍ جديدةٍ جاذبة، تسبيه وتأسره.

شفت ناقش الحنا يا بُوي من فنَّه
طائر من الجنة ما أحلى نقشة الحنا
سبحان من صوَّر كانه قمر نوَّر[3]

كل هذا التغيير في المضمون والهيئة تحدثه وريقة صغيرة، هي وريقة الحناء، ما يجعلها معادلاً موضوعيًا لهذه الحكاية، فوريقة الحناء تنتقل من حالة البؤس والظلم والاضطهاد إلى حالة الاستقرار والسعادة، وتستقر في قصر ابن السلطان، وتنجب الأبناء والبنات. والعنوان بمضمونه الثقافي مصدر جذبٍ للمتلقي، الذي يظل يتحين الفرصة والوقت ليلمس هذا الانقلاب والتحوُّل، فتمتلئ نفسه سعادةً وسروراً وانشراحًا، كما تمتلئ نفس العروس بهجةً وبهاءً.

المحتوى:

إنَّ أي عملٍ حكائي يقوم على وظيفةٍ مركزيةٍ تكون هي الأساس الذي يُبنى عليه، وتمثِّل "الصورة المجردة التي يسعى الرَّاوي إلى تجليتها باعتماد مختلف الصور الملموسة (شخصيات ـ أفعال ـ زمان ـ مكان) التي تجسد عن طريقها" (يقطين، ١٩٩٧، ٣٥). وحكاية (وريقة الحناء) اتخذت من قضية الأمومة وظيفةً مركزية لها؛ لأنَّها قضية تشغل التفكير الجمعي وتؤرِّقه، وتمس جوهرًا أساسيًا فيه هو الاستقرار والتوازن، لذا، عملت الحكاية على معالجة هذه القضية بطرقٍ مختلفة ومستوياتٍ متعددة، مستندةً في مقاربتها على موروثٍ ثقافي شعبي ضخم، وتموضعت هذه المعالجات على النحو الآتي:

الأمومة المُبعدة:

كان لابتعاد الأم بالموت أثرٌ على سيرورة الحكي، فبسببه اختلَّ توازن الأسرة، لأنَّها فقدت ركنها الرَّكين، وعمودها المتين، وبسببه تفقد البيت تماسكها، وتترنَّح كينونتها، فبفقدان الأم يتوارى الحنان، وتحلُّ محله الأحزان والانكسارات، ويتَّسع الفراغ العاطفي، وتخالج الوجدان غصص وأتراح، ويكون اليُتم نتيجةً وليدةً لهذا الفقد، الذي يتحوَّل إلى ثلمٍ يتَّسع على راقعيه، ولا يقتصر ضرره على الأسرة فحسب؛ بل يشمل المجتمع الذي لا يتوانى عن المشاركة في رأبه وإصلاحه، لعله يعوِّض اليتيم جزءًا من الحنان المفقود، ليكون عضوًا فاعلاً في محيطه، نافعًا لمجتمعه، لبنة بناءٍ لا معولَ هدم ﴿فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ﴾ (الضحى،٩) فالأم تمثِّل الحلقة الأضعف في المجتمع، ومن هنا جاء التقدير والاحترام للأم، واحتلَّت بسببه مكانةً عاليةً لا تبلغ، وصارت الأمومة مضمونًا متأصلاً في ثقافتنا الشعبية والدينية على حدٍّ سواء. فعاطفة الأم نحو أولادها، وعاطفة الأولاد نحو أمهم هي العاطفة الأصلية الوحيدة،

[3] ـ أغنية يمنية مشهورة.

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

وكل ما عداها يأتي بالاكتساب والتعلُّم (سواح،٢٠٠٢، ٣٢). وقد عالجت حكاية (وريقة الحناء) هذا الفقد والنقص بصورٍ شتى، متخذةً من غياب الأم مفتاحًا تدير عن طريقه حركة الأحداث، فوفاة الوالدين يُعدُّ شكلاً من أشكال الابتعاد (بروب، ١٩٩٦، ٤٨). الذي يفقد الحكي توازنه، كما يسلب المجتمع استقراره، فتبدأ بوضع الحلول بالبحث عن امرأةٍ أخرى، تملأ هذا الفراغ، وتسدُّ هذا النقص الحاصل بوفاة الأم، وتعيد التوازن إلى الأسرة والمجتمع وإلى الحكاية.

الأمومة المزيفة:

يتزوَّج الأب بامرأةٍ أخرى، أرملة ومعها بنت، معتقدًا أنَّ هذه الصفات قد أكسبتها خبرة، وجعلت منها أمًّا حانية، وربة بيتٍ حاذقة، لعلها تصلح ما أفسده الدهر، وتعيد للأسرة تماسكها وجزءًا من استقرارها، ولكنَّ الوضع يزداد سوءًا، فتتعامل زوجة الأب مع وريقة الحناء معاملة غير إنسانية، تقسو عليها، وتكلفها فوق طاقتها من الأعمال، وتتعامل معها كخادمة في البيت، وليست ابنة تحيطها بالشفقة والرعاية والرحمة، وعندما تتهيَّأ وريقة الحناء للزواج من ابن السلطان تكيد لها كيدًا عظيمًا، وتحوِّلها إلى حمامةٍ بريَّةٍ ترتاد القفار، وتسكن كهفًا في أعالي الجبال، والهدف من تجسيد مظاهر القسوة في هذه الحكاية هو تأكيد قيمة الأم الحقيقية، التي تبقى مشدودةً إلى أبنائها برابطة الأمومة، والتي لا تحلُّ محلها أي امرأةٍ أخرى، وكذلك للكشف عن عقدة زوجة الأب التي تحيك الدسائس والمؤامرات ضد فتاة ضعيفة، وفي هذا انعكاس للثقافة الشعبية التي ترى زوجة الأب شرًا محضًا، "تحاول دائمًا التخلص من أبناء زوجها، ولا يوجد ملمحٌ إيجابي فيها، وربما يكون هذا انعكاسًا للمثل الشعبي القائل: "زوجة الأب سخطة من الرب، لا بتحب ولا بتنحب" (دوابشة وفشفاشة، ٢٠١٥، ٧١). يزداد الأمر سوءًا بتسلط هذه المرأة على الأب الذي يكون دوره سلبيًا في هذه الحكاية، فيقف متفرجًا لما تواجهه ابنته من قسوةٍ ومخاطر، مسلمًا مقاليد السلطة لزوجته، فيطغى حضور زوجة الأب، وتصبح سلطتها مطلقةً على هذه الأسرة، "وبسقوط السلطة الذكورية يصبح المركز هامشًا، وبالتالي، يختل النظام الاجتماعي" (سلطاني وحني، ٢٠٢٠، ٢٩٤). وإن كان الأب أقرَّ بالنقص وسلَّم الزمام لزوجته القاسية، وتلاشت شخصيته أمامها، وصار ظلاً تابعًا لها، فإنَّ الحكي الشعبي لا بد أن يتدخل ليوقف الظلم ويحدَّ من جبروته، والمخيال الشعبي لا تعييه الحيلة للتخلص من هذا الوضع والاختلال، فيسعى لإعادة التوازن عن طريق مخلوقاتٍ ميتافيزيقيةٍ خارجةٍ عن المألوف، فيبتكر شخصيةً مساعدةً وواهبة، تقوم بما عجز عنه الأب، وتعمل على رفع الظلم الواقع على وريقة الحناء.

الأمومة الخارقة:

تظهر شخصية العجوز في الحكاية بصورةٍ مبتكرة، فهي تجمع بين بُعدين :

البُعد الواقعي: فالعجوز هي الجَدَّة التي خبرت الحياة، واكتسبت حظًا وافرًا من الحكمة، وهي أم قبل أن تكون جَدَّة.

البُعد الخيالي: حيث أسند الرَّاوي إلى العجوز في هذه الحكاية دور مخلوقٍ خارق، ينجز المهام بلمح العين، ويكافئ البطل، فكأنَّها عفريت أو جنِّي المصباح الذي يلبِّي الطلبات ويحقق الأمنيات والرغبات.

تلج العجوز إلى عالم الحكي لتقدم النصح لوريقة الحناء، وترشدها إلى سبل التحرُّر من الظلم بعد أن تختبر صدقها وتعجب بأخلاقها، فتزيح عن كاهلها الهمَّ الكبير، وتساعدها في إنجاز المهمات، وتكاليف زوجة الأب التي لا تنتهي، وتأخذ بيدها حتى توصلها إلى الاستقرار في قصر ابن السلطان، فتكون أحنَّ عليها من زوجة أبيها، فهي روح الأم تبدَّت في هيئةٍ أخرى، نفخ الحكي الشعبي فيها الحياة، وأعادها لتكمل دورها في رعاية ابنتها إلى أن توصلها إلى برِّ الأمان .

وفي رواية (صفية عبد الخالق) لهذه الحكاية، تضيف شخصيةً أخرى، هي البقرة التي منحتها الأم لابنتها قبل وفاتها، وتظل تعتني بها وريقة الحناء، وتجد سلوتها معها إلى أن تذبحها زوجة الأب، مدَّعيةً أنَّ شفاء ابنتها المريضة مرهونٌ بذبح البقرة، إمعانًا منها في إيذاء وريقة الحناء، وإبعادها عن كل شيءٍ يصلها بأمها، بعد أن حيَّدت دور أبيها، حتى تبدو أكثر ضعفًا واستسلامًا لها، تخضع وريقة الحناء مكرهةً للأمر الواقع، فتقوم بعد ذبح بقرتها وأكل لحمها بجمع جلدها وعظامها ودفنهما في الموضع الذي كانت تنام فيه البقرة، فيتحوَّل جلدها وعظامها المدفون إلى لباسٍ موشى بالذهب، وحذاءٍ ذهبي، يكونان السبب في سعادة وريقة الحناء .

يلاحظ أنَّ الحكاية عندما أرادت أن تسدَّ النقص الذي تركته الأم الحنونة، حاولت تعويضه بامرأةٍ بشريةٍ أخرى تمثَّلت في زوجة الأب، ولكن الأمر ازداد سوءًا، واتَّسعت دائرة المعاناة لتتحوَّل المشكلة من فقد الأم والحاجة إلى الحنان الذي كان الأب يعوض جزءًا منه، إلى انعدام الحنان تمامًا، ومواجهة أفعالٍ شريرةٍ أضافت إلى فقد الأم فقدًا آخر؛ تمثَّل بالقسوة والتسلُّط والقهر.

تواجه الحكاية هذا النقص بإصلاحٍ آخر، فتبدع شخصيةً أخرى نصف بشرية، إنَّها العجوز الخارقة، التي لا تكون إلا روح الأم، عادت بصورةٍ أخرى، تقوم بمساندة الفتاة اليتيمة، وتعوِّضها عن الفقد والقهر التي هي فيه، وهذا ما يفسِّر خروج العجوز في هذه الحكاية عن الصورة النمطية التي رسمتها المُخيِّلة الشعبية لها .

الشخصية الحكائية:

اتَّسمت حكاية (وريقة الحناء) التي جمعها الباحث، بالشمول وجاءت معبرةً عن جوهر التجربة الإنسانية، ومن مظاهر الشمول أنَّها رسمت شخصياتها رسمًا دقيقًا يعكس تشكيل الشرائح الاجتماعية التي تعيش على أرض الواقع، وصلت إلى ما يزيد عن إحدى عشرة شخصية، أدَّت أدوارًا في تضافر الأحداث وتطورها، وجاءت متنوعةً توزَّعت بين الشخصية الواقعية، والشخصية المؤنسنة، والشخصية العجائبية، والشخصية الحيوانية، وهي شخصياتٌ نمطية نتعرف عليها عن طريق تموضعها في الأسرة، (أبو وريقة الحناء، أم كِرام، الربيبة كِرام، الخال) أو بمكانتها الاجتماعية (ابن السلطان، البتول، الجمال، الحمال)، وتقدِّمها بصورٍ عديدة (غني وفقير، شرير وخير، مساعد ومعتدٍ، محوري وثانوي)، إلا أنَّها تقدم "تلك الشخصيات وغيرها في توازنٍ وانسجامٍ غريبين، هو توازن الحياة وانسجامها على الرغم مما يبدو فيها، مَن تعدُّد وتناقض واختلاف" (محبك، ٢٠٠٥، ٢٤) وقد أسهمت هذه الشخصيات في أحداث الحكاية، وتفاوتت أدوارها صعودًا وهبوطًا عن طريق ما أسند إليها من وظائف .

والشخصيات المنجزة في هذه الحكاية على النحو الآتي:

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

جدول (١) الشخصيات المنجزة في الحكاية ووظائفها.

الشخصية	الدور	الوظيفة	المضامين التربوية	التثمين
وريقة الحناء	البطل الحقيقي	ابتعاد بفعل غياب الأم بالموت. اختبار ينتهي بالزواج سعادة مستمرة.	التواضع ـ البر ـ احترام الكبير ـ الصبر على الأذى الجد	إيجابي
كِرام	البطل المزيف	اختبار ينتهي بالفشل. نجاح مرحلي ينتهي بنهاية مأساوية "الذبح".	التعالي ـ عدم احترام الكبير ـ الكذب ـ الكسل.	سلبي
العجوز ـ البقرة	المساعد	مساعدة البطل في إنجاز المهمة ـ إصلاح الإساءة ـ تغيير الهيئة.	التعاون ـ التأكد من طيبة البطل واستحقاقه العون.	إيجابي
العجوز	الواهب	اختبار البطل، منح البطل حصانًا.	الإحسان	إيجابي
زوجة الأب أم كرام	المعتدي	الإساءة إلى البطل الحقيقي وتحويله إلى حمامة برية تسكن الكهف.	الحسد ، الكراهية، الحقد ، الغدر، الغيرة والاحتيال، الابتداء بالإيذاء.	سلبي
زوجة الأب أم كِرام	المرسل	ترسل البطل إلى الحقول، تطرده من المنزل ليعيش في الكهف.	الرغبة في القضاء على البطل والتخلص منه.	سلبي
ابن السلطان	اضطلع بدور الأميرة	التعرُّف على البطل الحقيقي. إنزال العقاب بالبطل المزيف، الزواج بالبطل الحقيقي.	العدل والإنصاف رفع الظلم عن البطل.	إيجابي

وهناك عددٌ من الشخصيات وردت في هذه الحكاية، إلا أنَّها لم تضطلع بوظائف أساسية في الحكاية، وهي شخصيات ثانوية، وظيفتها تأثيثية؛ لملء الثغرات، وسدّ الفجوات التي قد تحدث أثناء فعل الحكي، ومنها: الجمل والجمال، والمكتري والحمال التي ذهبت للعودة بوريقة الحناء، بعد ظفرها بالذهب، الذي وهبته البئر لها ، والحصان الذي نقل وريقة الحناء إلى الحفل عندما مُنعت من حضوره .

تنوَّعت الشخصيات، لتشمل :

الشخصية المؤنسنة المتمثلة في الجماد: كالبئر التي تتحدَّث، وتعاقب المسيء، وتكافئ المحسن، والحيوان: كالقط الذي يبلغ أم كِرام بذبح ابنتها بكلماتٍ مسجوعة .

الشخصية العجيبة: المتحوِّلة إلى حمامةٍ برية، بفعل الإبر والأشواك السحرية، تسكن الكهف، وتتنقل بين الأشجار، وتتحدَّث إلى البتول .

وهذا التنوع في الشخصيات أمرٌ ضروري في أي عمل "تتجاذبه الصراعات الفكرية والاجتماعية، يقتضي حضور شخصياتٍ متضاربة الأهواء والأهداف والنزعات" (بغداد، ٢٠٢٢، ١٦). كما هو بين في أفعال الشخصيات التي تتراوح أفعالها بين الخير والشر.

ولأنَّ البطل في هذه الحكاية ينتمي إلى البطل الضحية، فإنَّ قوَّته تكمن في أخلاقه وقيمه، التي تربَّى عليها، المتمثلة بصبره على الأذى، وتحمُّله الجور، واحترام الآخر، ودائمًا ما تأتي الأشياء الخارقة الميتافيزيقية لتقف إلى جواره، فيهيئ الله له سبل النجاح والفوز وفق المنظور الديني، وتأتيه الكائنات الخارقة لتساعده وفق التفكير الشعبي الأسطوري، "فإذا ما أعيته القوة البدنية والحيلة أعانته قوى خارجية مختلفة كالجن التي تعطف عليه لإعجابها بصفةٍ من صفاته" (سعد الدين، ١٩٧٩، ١٩) حتى تصل الحكاية إلى مبتغاها، وتقرر انتصار الخير وتضعضع الشر بل وزواله إلى غير رجعة.

أفعال الأميرة في هذه الحكاية أسندت إلى ابن السلطان، فهو يتعرَّف على البطل، ويكافئه، وينزل أقسى العقاب بالبطل المزيف، وهذا تمرد على إرغامات بروب، التي تسند هذه الأعمال إلى الأميرة، وبعضها إلى أبيها، وفي هذا اختصارٌ للحكي للوصول إلى النهاية السعيدة التي ينتظرها السامع، ووضع حدٍّ للألم الذي ظل يتَّسع ويتمدَّد في مصاحبته للأحداث منذ البداية، المتمثل باليُتم إثر ابتعاد الأم، ثم تنوع اضطهاد زوجة الأب، ليعلن عن طريقها إنصاف البطل المحروم، وتحرُّره من هيمنة القوى الشريرة المتسلطة، ورد الاعتبار له.

الرموز ومضمونها

برز في حكاية وريقة الحناء عدد من الرموز التي لها أبعاد ثقافية، وقد وظِّفت توظيفًا ذكيًا؛ لإبراز بعض المضامين التربوية الثقافية، ولجأت الحكاية إلى هذه الرموز والصور المتجذِّرة في الوعي الجمعي الشعبي؛ لأنَّ ديناميكية الحكاية الشعبية لا تعمل بالموعظة المباشرة، والتقرير الخطابي، وإنَّما تعمد إلى الخبرة والتجربة والمعاناة، لتكون العبرة عن طريق التجربة نفسها، ما يعطيها مكانةً متقدمةً في القبول، واستمرار تناقلها عبر الأجيال المتعاقبة.

توزَّعت الرموز في حكاية (وريقة الحناء) إلى رموزٍ خيِّرةٍ مضيئة، ورموزٍ شريرةٍ معتمة؛ لتنسجم مع عناصر الحكاية المتمثلة بالشخصيات ومستوى أفعالها، والأحداث وحركتها الصاعدة والهابطة، وللتأكيد على الشر والخير باعتبارهما قيمتين تتصارعان في النص المروي، وفيها إيحاءاتٌ كاشفة عن المظاهر الأكثر خفاءً في الواقع، ومعنى كلمة خفي يحيل على ثقافةٍ متجذرةٍ اكتنزتها الذاكرة الجمعية، واستطاعت على مرِّ العصور وتعاقب الدهور أن تنغرس في اللاوعي الجمعي؛ لتوظَّف في أساليب سردية، وفعالياتٍ ثقافيةٍ متنوعة.

ومن الرموز التي احتوت عليها حكاية (وريقة الحناء) :

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

البئر :

البئر جوف في باطن الأرض، يرمز في الغالب للخيانة والغدر، والفراق والحسد والحقد ، "ولعلَّ أشهر بئر في الثقافة العربية البئر الذي ألقي فيه يوسف من طرف إخوته الحاسدين، ويُسمَّى (جُب الأحزان)، والذي يعبِّر عن الحقد والحسد الذي بلغ من الأخوة مبلغًا عظيمًا" (فخر الدين، ٢٠١٤، ١٨٥/٢)، والبئر مسكن العفريت، ومأوى الحيَّات والثعابين والعقارب، وكل ما يؤذي الإنسان، والبئر مكمن السر وحرزه "السر في بير" (شعلان، ٢٠٠٣، ٥٢٨/٢) كما في المثل الشعبي، والبئر يحيلنا إلى أعماق ذواتنا إلى الأماكن غير المكتشفة من غرائزنا اللاواعية (فخر الدين، ٢٠١٤، ١٨٦) فما أن تأتي وريقة الحناء، الطيبة القلب، الحسنة الأخلاق لتشرب من ماء البئر حتى تعود محملةً بالذهب والجواهر الثمينة، وما إن تقترب منها (كِرام) الكسولة، خبيثة القلب، سيئة الأخلاق، وتشرب من مائها حتى تعود مشوهة بالكدمات والبثور والقراد والبق. فماء البئر الذي يتدفق من قعرها يظهر ما في قعر النفس، فصفاء النفس وطيبتها عند وريقة الحناء انعكس في صورة ذهبٍ ومجوهراتٍ تغطِّي جسمها ، كلما أخِذ جزءٌ منه حلَّ محله آخر، وهكذا الأخلاق الطيبة كالمسك الذي يفوح وينتشر فلا تجد من صاحبه إلا ريحًا حسنة، وعلى النقيض، ما إن تشرب كِرام ، خبيثة النفس، سيئة الطبع، حتى يظهر ما في قعر نفسها ، فيكون دمامل وبثورًا وكدمات وتورمات وقرادًا وبقًّا ينهشها ، ويُغطِّي جسمها ، كلما نزع منها جزءٌ نما وزاد ، فتكون مصدر قلق وخوفٍ يتحاشى الناس الجلوس معها ، والاقتراب منها .

الحمامة:

تختلف رمزية الطير في المُخيِّلة الشعبية اليمنية من جنسٍ إلى آخر، فالحمامة لها قداسة في ثقافتنا الشعبية؛ لأنَّها ناصرت الرسول أثناء هجرته (الدميري، ٢٠٠٥، ١١٤). وبنت عشَّها في باب الغار الذي لجأ إليه - عليه أفضل الصلاة والتسليم - ورفيقه، ووضعتْ بيضها فيه، ما جعل الكفار يبتعدون عن الغار، لذا، فيحرم اصطياد حمام الحرم لأنَّها من نسلها (الزهري، ٢٠٠١، ١٩٥/١). وهي رمزٌ للسلام، عادت حاملةً غصن الزيتون إلى سيدنا نوح لتبشره بانحسار الماء عن الأرض، وترمز للطهارة والوفاء، وما الطوق الذي على عنقها إلا تقديرًا لهذا الوفاء، منحها إياه نبي الله نوح ـ عليه السلام ـ تكريمًا لها (عجينة، ١٩٩٤ ، ٣٠١/١) خلافًا للغراب الذي ذهب ولم يعُد ، وظلَّ يأكل الحشرات والديدان (ابن كثير، ٢٠٠٠، ٩٥٨)، فهو للشر رمز، وصوته فجٌّ كاد أن يودي بالرسول وصاحبه، ويُعلم الكفار بمكان اختبائهما ، حيث كان يصرخ بأعلى صوته "في الغار في الغار في الغار" ليرشد الكفار إلى مكانهما ، ولولا الحمامة وبيضها لوصل إليهما الكافرون ، منه اشتقت الغُربة، وغراب البين رمز الشؤم (الجاحظ، ١٩٦٥، ٤٣١/٣)، وهو قاتل أخيه، كما صنع قابيل بهابيل (سعد الدين، ١٩٧٩، ٣١)؛ لذا، فالغراب في ثقافتنا الشعبية ينتمي إلى الرموز المعتمة الشريرة، وعكسه الحمامة، فهي تنتمي إلى الرموز الخيِّرة المضيئة.

وحكاية (وريقة الحناء) استخدمت هذا الرمز لتأكيد هذه الدلالة الثقافية، فما أن يحين موعد زواج وريقة الحناء من ابن السلطان حتى تتسلَّل زوجة أبيها الشريرة، فتضع على فراشها إبرًا سحرية وأشواكًا ، ولما تخلد وريقة الحناء إلى فراشها للنوم تتخرَّمها تلك الإبر والأشواك، فتتحوَّل إلى حمامةٍ برية، تطير لتستقرَّ في كهفٍ صغيرٍ في أعالي جبل، وتظل على هيئتها تلك، فلا يعيدها إلى وضعها الطبيعي ويخلصها من السحر إلا الحبيب الطيب ابن السلطان، الذي يصل إليها ، فينزع ما انغرز في جسمها من إبر وأشواك، فتعود كما كانت فتاةً رائعة الجمال، جميلة الخصال.

فصورة الحمامة تتداخل مع صورة المرأة الجميلة الطيبة في هذه الحكاية، لتؤكد مضمونًا تربويًا يعلي من شأن الخير ويقرِّره، وتتعاضد الرموز لتكون صورةً فنيةً رائعة الجمال، فالحمامة تستقرُّ في كهفٍ بعلو جبل، كما يصنع العُبَّاد

والزُّهَّاد الذين يعتزلون الحياة للتحنُّث والعبادة والتفكر، وتحطُّ على غصن شجرة عالٍ تحتمي فيه، وتسأل (البتول) الفلاح عن حال العروسين وأبيها وخالها، فلما تعلم ما حلَّ بهما تجهش بالبكاء، فتتأثر الطبيعة بحالها وتبكي لبكائها، فتتساقط حبات المطر غزيرة على ذلك الحول، ويعود البتول أدراجه دون أن ينجز عمله، فالظلم ترفضه الطباع السوية، وتتبرأ منه السماوات والأرض، وتبكي لفقد المحبة والسماحة والعدل والإنصاف .

القصر:

يرد رمز القصر في الذاكرة الجمعية مرتبطًا بالرفاهية والعيش الرغيد والخدم والحشم، و"يجسد حلم الفقراء والمعدمين في الحكاية الشعبية؛ لأنَّه رمز للسلطة والرخاء الذي ينقذ من قساوة الواقع" (فخر الدين، ٢٠١٤، ٢١٧) والوصول إلى القصر أقصى ما تطمح إليه النفس البشرية، ففي حكاية وريقة الحناء ما إن تفقد وريقة الحناء حذاءها الذهبي، ويقع في يد ابن السلطان حتى يبدأ بالبحث عن صاحبته من بيتٍ إلى بيت، وتتمنى كل فتاةٍ يُقرع باب بيتها أن يوافق ذلك الحذاء غير الطبيعي مقاس قدمها؛ لتكون سيدة القصر، فلا يحصل من ذلك شيء، فقد حاولت كِرام جاهدةً أن تدخل قدمها في ذلك الحذاء إلا أنَّها عجزت، واستسلمت مرغمةً لتترك الحذاء لغيرها، وما أن يأتي الدور على وريقة الحناء حتى تتطابق قدمها مع مقاس الحذاء؛ فيكون ذلك إيذانًا بزواجها بابن السلطان، ويحدَّد ميعاد الزواج لتنتقل إلى العيش في القصر، الذي هو فضاء مرتبط بالجنة، لا يدخله إلا الطيبون، ومقاسه لا يتطابق إلا مع مقاس وريقة الحناء، طيبة القلب حسنة الأخلاق، فتفوز بابن السلطان وقصره.

والقصر إن وصل إليه غير مستحقيه يكون مصيرهم القتل والهلاك، فما أن تحتال أم كِرام، وتتخلص من وريقة الحناء بالسحر، وتوهِم ابن السلطان أنَّ ابنتها كِرام هي وريقة الحناء، وتصل بها إلى القصر حتى تنكشف حيلتها وتظهر حقيقتها، فيتبدَّل الحال، ويعاقبها ابن السلطان بالذبح، ويرسل لحمها إلى أمها لتزداد حسرة، وتموت غمًّا، فيتقرَّر النصر للخير، والاندحار للشر دون شفقةٍ أو رحمة، فالجزاءُ من جنس العمل.

الحذاء:

يُعدُّ الحذاء ملمحًا أساسيًا من ملامح حكاية (سندريلا) التي تنتمي إليها حكاية (وريقة الحناء) اليمنية، ويُسمَّى الحذاء بلغة، لتبليغه صاحبه مبتغاه، قال الشاعر:

لتبليغها المضطر تدعى ببلغة وإن قست بالتشبيه سميتها نعلا

(دوزي، ١٩٨٠، ٤٣٣/١)، والحذاء يرمز للتوافق والتآلف والانسجام، "ففي أنحاء من أوروبا تشيع ممارسة طقسية تتلخص في رمي فردة حذاء خلف العروسين أثناء مغادرتهما مكان الاحتفال، مع ترديد عبارة أتمنى أن تناسب قياسك كما يناسب هذا الحذاء قياس قدمي" (الرفاعي، ٢٠٠٩، ١٠٧). "ومن شاءت أن يلازمها زوجها فلا يتركها، كان عليها أن تنزع نعله بنفسها من قدميه، عشية حفلة الزواج" (كانافاجيو، ١٩٩٣، ٧٦). والحذاء والقدم استحوذا منذ أقدم العصور على قوةٍ لها أثرها على الحب (ديرلاين، ١٩٩٠، ٧٩) .

فما إن تحضر وريقة الحناء العرس بلباسها الباذخ وحذائها الذهبي، وتشد أنظار الحضور إلى جمالها وزينتها، ورقصها الذي تصاحبه الحمام، تتذكَّر موعد العودة، فتغادر المكان على عجل؛ لتسبق زوجة أبيها في الوصول إلى البيت، وفي وسط الزحام عند مغادرتها المكان يسقط حذاؤها، فيلتقطه ابن السلطان، ويكون الوسيلة التي تبلغه صاحبة الحذاء، ويتعرَّف بواسطته على وريقة الحناء، بعد أن يتطابق قياس قدمها مع مقاس الحذاء دون غيرها من الفتيات.

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

تفرُّد الحذاء دلالة على تفرد صاحبته، بما تحمله من أخلاقٍ وطيبة، وبما تتفرَّد به من حُبِّ ابن السلطان وإعجابه بها، لذا، ظلَّ يبحث عنها من بيتٍ إلى بيت، لتسوقه الأقدار إلى منزلها، ويتزوَّج بها، فهي المستحقة الوحيدة لهذا النصر والفوز، ومن القصر سينتشر الخير، وسينير جنبات الدنيا من حوله، وفي هذا تبديد للشر، وإعلان انجلائه وزواله.

صور الخير والشر في تتابع الأحداث:

سارت الأحداث في حكاية (وريقة الحناء) بنحوٍ متتابع، عكست الصراع بين الجمال والقبح، والخير والشر، فتجلَّى الخير في الجمال الظاهر الذي وُصفت به وريقة الحناء، وبدا الشر قبحًا ظاهرًا في هيئة كِرام، وتمثَّل الخير في جمال الباطن الصدق في القول، وطيبة القلب، وكرم الخلق التي أكدتها أفعال وريقة الحناء، وتميَّز الشر في الخداع، وقسوة القلب وغلظة الخلق التي أثبتتها أفعال كِرام، وثنائية الأفعال تعكس اهتمام المجتمع بالخير إلى حدٍّ بعيد، واهتمامه بالشر بنفس الدرجة والفعالية؛ لأنَّ العقلية الشعبية ترى أنَّ الشر سمٌّ يسري في جسد المجتمع (مرسي، ١٩٨٦، ٦٣) يجب أن يلجم بالخير الذي يصلح الحياة ويجملها ويُعيد إليها توازنها خلافًا للشر.

أفعال وريقة الحناء	النتيجة
الخروج إلى المرعى، تلتقي العجوز، تتعامل معها باحترام، تدعو لها العجوز برجاحة العقل.	إيجابية
الذهاب إلى العرس، تحسن التصرُّف، يُعجب بها الحضور، وتحلِّق حولها الحمام.	إيجابية
يتحقق زواجها بابن السلطان بعد معارك مع الشر، واصطبار على الأذى، يعقبه سعادة دائمة.	إيجابية

وعلى النقيض من هذه الأفعال الخيرة تتجلَّى الأفعال الشريرة لتؤكد الصراع الذي يفضي إلى انتصار الخير واندحار الشر بنهايةٍ قاسيةٍ ترضي الذوق العام لأفراد المجتمع.

أفعال كِرام	النتيجة
الخروج إلى المرعى، تلتقي العجوز، تتعامل معها بغلظة، تدعو عليها العجوز بالجنون.	سلبية
الذهاب إلى العرس، تسيء التصرُّف، تصيب الخادمة، فتتوقف عن الغناء وينفض العرس.	سلبية
تتزوج بابن السلطان بالحيلة والخداع، سعادة مؤقتة تنتهي بالقتل	سلبية

عجائبية الأحداث:

العجيب، هو تجاوز المألوف، واقتحام المستحيل بخيالٍ جامحٍ طليقٍ مبدعٍ ومبتكرٍ، يجوب الوجود بإحساسٍ مطلقٍ بالحرية المطلقة (أبو ديب، ٢٠٠٧، ٨). "مصدره روح الشعب، وغالبًا ما يأتي لتحقيق الخلاص عندما تنعدم كل الحيل وتنقطع كل السبل" (محبك، ٢٠٠٥، ٨٦). وبهذه المبالغة الشيقة، تستطيع الحكاية الخرافية أن تقلب الأحداث، وتؤكد المضمون المخفي في ثنايا الحكاية، فتسلم قوى الشر بالهزيمة، وتنسحب من مسرح الأحداث، وتتركه لمن يستحقه.

فعل الكائنات العجيبة

البئر ← تكافئ وريقة الحناء بالمجوهرات والذهب، فتزداد حُسنًا وبهاءً.
البئر ← تعاقب كِرام بالدمامل والكدمات والبق والقراد، فتبدو أكثر قبحًا.
الحذاء ← يوافق مقاس وريقة الحناء؛ إيذانًا بتحررها من الظلم.
الحذاء ← لا يتوافق مع مقاس كِرام، تأكيدًا على هزيمتها.
البقرة ← يتحوّل جلدها وعظامها إلى فستانٍ وحذاءٍ ذهبي لوريقة الحناء.
البقرة ← تذبح بالحيلة لإنزال الإيذاء بوريقة الحناء، فتجمع جلدها وعظامها وفاءً لذكرى أمها.
الحصان ← ينقل وريقة الحناء إلى حفلة العرس ويعود بها في الوقت المناسب.
الحمامة ← تتحوّل وريقة الحناء إلى حمامةٍ بفعل السحر لحرمانها من الزواج.
الحمامة ← ينزل المطر لبكائها إبرازًا لصفات وريقة الحناء العجيبة والمدهشة.
القط ← يتغنى فرحًا بمقتل كِرام، ويعلم الأم بمصير ابنتها، ويفرح لزوال الشر.

ويبلغ الترويج للخير منتهاه، عندما تتحوّل أفعال وريقة الحناء إلى أفعالٍ عجيبةٍ خارقة، فما تحمله من قيمٍ رفيعةٍ، وصفاتٍ نبيلة، جعل منها مخلوقًا مُدهشًا، بل قدّيسًا.

تبكي، فينزل المطر لبكائها

تضحك، فيبرق البرق لضحكها

تسدل شعرها، فيجن الليل لإسداله.

تتمخط، فيكون مخاطها ذهبًا.

تبول، فيكون عطرًا فائح الرائحة.

تتبرّز، فيتحوّل زبدًا مستخلصًا من عددٍ من العطور.

عددٌ من الأفعال الرمزية العجيبة المتوالية، تحمل في طيّاتها البشر والسعادة والتفاؤل، فما أن ينكفئ الشر، الذي كان يلقي بسدفه الثقال على الحياة، يحول بينها وبين الجمال، ويحجبها عن الخيرات، ويحرمها من الرحمات، ويكدر صفوها بالظلم والقسوة، يتبدّد كل ذلك بالتخلُّص من رمز الشر (كِرام ـ زوجة الأب)، ومعه يتبدّل القبح حُسنًا، وتكتسي الحياة بشرًا، ويصفو العيش، فيكون الخير بكل تفاصيله المادية والمعنوية مطرًا يلوّن الحياة بالخصب، وعطرًا يملأ النفوس انشراحًا. جمالٌ ظاهري يقابله جمالٌ داخلي .

الخاتمة:

إنَّ حكاية (وريقة الحناء) تنتمي إلى الحكايات الخرافية المنضوية تحت مُسمَّى القصص الشعبي اليمني، وتندرج تحت طراز حكاية (سندريلا)، فهي تجمع بين الموتيفات العالمية للحكاية الخرافية، مع احتفاظها بصبغتها المحلية، عاكسة الثقافة الشعبية المحلية بأدق تفاصيلها، فهي تمثل بحق البيئة الاجتماعية اليمنية، وتبرز الواقع الاجتماعي المعاش بكل تناقضاته .

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

عمل المخيال الشعبي على ترسيخ قيم المجتمع ومبادئه، والمحافظة على هويته عبر مضمونٍ تربوي مضمرٍ أودعه النص الحكائي، وعمد إلى استخلاص العبرة والعظة، عبر التجربة والأحداث، ليكون لها أبلغ تأثيرٍ في المتلقي.

تضافرت كل مكونات الحكاية لتعزّز المضمون التربوي بطرقٍ غير مباشرة، فهي تقدّس عاطفة الأمومة، وتعلي من دور الأم في بناء الأسرة واستقرارها، وترى أنّ وجودها جوهري، وفيه حماية للأبناء والمجتمع، ولا يضطلع أحدٌ بدورها أو يحلُّ محلها.

رفعَتْ من قدر الشخصيات الخيّرة؛ لتحبّبها إلى السامع، وتغريه باتخاذها مثالاً يُقتدى، وهشّمت الشخصيات الشريرة، وحطّت من قدرها؛ لتصير منبوذةً، ومحل سخطه واعتراضه .

للحكاية الخرافية عالمها الخاص، وهو عالمٌ مثالي موازٍ لعالمنا الواقعي، تسود فيه الفضيلة، وتحكمه قيم العدالة والخير، وتزول فيه الفوارق الطبقية، وتذوب الحواجز بين مخلوقاته، يتعاضد مجتمعه لنصرة الحق وإعلائه، وتطغى عليه العجائبية والدهشة والمبالغة، وكسر المألوف، واختراق المستحيل؛ لتخلص إلى هدفها المنشود المتمثل بانتصار الخير، واندحار الشر دون رجعة.

المراجع:

إبراهيم، ن. (١٩٨١). *أشكال التعبير في الأدب الشعبي* (الطبعة ٣). دار غريب.

ابن قتيبة، ع. ب. م. (١٩٩٢). *المعارف* (ث. عكاشة، محرر؛ الطبعة ٦). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن كثير، إ. ب. ع. (٢٠٠٠). *تفسير القرآن العظيم* (الطبعة ١). دار ابن حزم.

ابن منظور، ج. ا. م. ب. م. (د.ت.). *لسان العرب*. دار صادر.

أبو ديب، ك. (٢٠٠٧). *الأدب العجائبي والعالم الغرائبي* (الطبعة ١). دار الساقي.

الأصفهاني، أ. ا. ع. ب. ا. (٢٠٠٨). *كتاب الأغاني* (الطبعة ٣). دار صادر.

بروب، ف. (١٩٨٦). *مورفولوجية الخرافة* (ا. ا. الخطيب، مترجم). الشركة العربية للناشرين المتحدين.

بروب، ف. (١٩٩٦). *مورفولوجيا القصة* (ع. ك. حسن و س. بن عمو، مترجمين؛ الطبعة ١). شراع للدراسات والنشر والتوزيع.

بغداد، ع. (٢٠٢٢). المضمون التربوي في القصة الشعبية الجزائرية - "بقرة ليتامى" نموذجًا. *مجلة بحوث سيميائية*، ١٠ (١٧)، ١٢–٢٦.

البناء، ب. ق. (٢٠١٤). ليلة الحناء موروث العادات ووحي الأساطير. *مجلة الثقافة الشعبية*، ٧(٢٦)، ١٠.

الجاحظ، ع. ب. ب. (١٩٦٥). *كتاب الحيوان* (ع. س. هارون، محرر؛ الطبعة ٢). مكتبة مصطفى الحلبي وأولاده.

الجوهري، وآخرون. (٢٠٠٨). *الطفل والتنشئة الاجتماعية* [كتاب إلكتروني]. مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة.

الخالدي، ز. ا. (٢٠١٣). *الموروث الشعبي الحكائي في قصص الأطفال* (الطبعة ١). تموز للطباعة والنشر والتوزيع.

الدميري، ك. ا. م. (٢٠٠٥). *حياة الحيوان الكبرى* (ا. صالح، محرر؛ الطبعة ١). دار البشائر للطباعة والنشر.

دوابشة، م. و فشفاشة، إ. (٢٠١٥). المرأة في الحكاية الشعبية الفلسطينية. *مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث*، ١ (١)، ٦٦–٩١.

دوزي، ر. (١٩٨٠). *تكملة المعاجم العربية* (م. س. النعيمي، مترجم). دار الرشيد.

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413

دير لاين، ف. ف. (١٩٩٠). *الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)* (ن. إبراهيم، مترجمة). مكتبة غريب.

رحيم، ع. ق. (٢٠٠٨). العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه. *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خيضر بسكرة*، ١ (٣/٢)، ٣٢٣–٣٤٤.

الرفاعي، ح. ا. (٢٠٠٩). *أمي سميكة - سند ريلا دراسة مقارنة في الحكاية الخرافية*. مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت.

الزمخشري، ج. ا. م. ب. ع. (١٩٦٢). *المستقصى في أمثال العرب* (المجلد ١). مطبعة مجلس دار المعارف العثمانية.

الزهري، م. ب. س. (٢٠٠١). *كتاب الطبقات الكبرى* (ع. م. عمر، محرر؛ الطبعة ١). مكتبة الخانجي.

الزين، ح. ا. (٢٠١٣). *موسوعة الألباني الصحيحة* (الطبعة ١). مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.

سعد الدين، ك. (١٩٧٩). *الحكاية الشعبية العراقية دراسة ونصوص*. دار الرشيد للنشر.

سلطاني، س. و حني، ع. (٢٠٢٠). الأنساق الشعبية المضمرة في الحكاية الشعبية حكاية بقرة اليتامى أنموذجًا. *مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية*، ٢ (٥)، ١٩٨–٢١١.

سواح، ف. (٢٠٠٢). *لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة* (الطبعة ٨). دار علاء الدين.

سواح، ف. (٢٠٢٥). *الأسطورة والمعنى دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية* [نسخة إلكترونية]. مؤسسة هنداوي.

شعلان، ا. ا. (٢٠٠٣). *موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة* (الطبعة ١). دار الأفاق العربية.

عبده، ع. م. (١٩٨٥). *حكايات وأساطير يمنية* (الطبعة ٢). دار الكلمة.

عثمان، أ. ع. (٢٠٠٥). *قراءة في السردية الشعبية اليمنية ٧٠ حكاية شعبية* (الطبعة ١). إصدارات بيت الموروث الشعبي.

عثمان، أ. ع. (٢٠١٠). *حزاوي وريقة الحناء* (المجلد ٢، الطبعة ١). إصدارات بيت الموروث الشعبي.

عثمان، أ. ع. (٢٠١٠). *حزاوي وريقة الحناء* (المجلد ٣، الطبعة ١). إصدارات بيت الموروث الشعبي.

عجينة، م. (٢٠٠٤). *أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها* (الطبعة ١). دار الفارابي.

العيبي، ب. ا. ا. م. (٢٠١٠). *عمدة القاري شرح صحيح البخاري* (الطبعة ١). دار الكتب العلمية.

الغربي، ا. (٢٠١٢). في الأساطير الشعبية أسطورة شجيرة حناء وقمر. *مجلة الثقافة الشعبية، ٥*(١٨)، ٥٠–٥٧.

فخر الدين، م. (٢٠١٤). *الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل* (الطبعة ١). دار نشر المعرفة للنشر والتوزيع.

كانافاجيو، ب. (١٩٩٣). *معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوروبا* (ا. الطبال، مترجم؛ الطبعة ١). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

محبك، أ. ز. (٢٠٠٥). *من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية* (الطبعة ١). دار المعرفة للطباعة والنشر.

محروس، ع. ص. ع. وآخرون. (٢٠٠٠). *المعجم الكبير* (الطبعة ١). إصدارات مجمع اللغة العربية.

مرسي، أ. (١٩٨٦). مفهوم الشر في الأدب الشعبي دراسة للشخصيات الشريرة في السيرة الشعبية. *مجلة عالم الفكر، ١٧*(١)، ٦٣–٨٠.

ميليتنكسي، إ. (١٩٩٦). *الدراسة البنيوية والنمطية للقصة* (ع. ك. حسن و س. بن عمو، مترجمين؛ الطبعة ١). شراع للنشر والتوزيع.

يعلى، م. (٢٠٠١). *القصص الشعبي بالمغرب "دراسة مورفولوجية"* (الطبعة ١). شركة النشر والتوزيع المدارس.

يقطين، س. (١٩٩٧). *قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية* (الطبعة ١). المركز الثقافي العربي.

يونس، ع. (٢٠٠٧). *رائد التراث الشعبي عبد الحميد يونس الأعمال الكاملة* (المجلد ١). المجلس الأعلى للثقافة.

https://doi.org/10.20428/jss.v32i01.3413