**الحكاية الشعبية المحلية**

 **( المحــــــاجية)**

**المبحث الأول ــــ تعريف المحــــــاجية :**

يضطر الباحث –أحيانا- لاجتياز منطقة البحث(المسيلة) طولا وعرضا دون أن يجد لمصطلحي (خرافة) و(أسطورة) أثرا يذكر، وذكر إنسان المنطقة الشعبي أو غيره لهما لا يتعدى دلالتيهما اللغوية لا الفنية (اللاّواقع/ اللاّمنطق/ اللاّحقيقة)، وبالمثل تتكرر الحالة في مناطق وطنية وعربية كثيرة لا تفرق بين هذه الأنماط الثلاثة . . و لهذا السبب وأسباب أخــــــــــــرى اختزلت بإلحاح من خصوصية الدراسة ومحلّيتها الأنمــــــــــــاط الثلاثة الشهيرة في نمط جامع هو(المحاجية)، وقد حرّضنا على ذلك الآتي :

1 ـــ الاعتراف الصريح لواحد من أشهر دارسي الإبداع الشعبي لمنطقة المسيلة ( عزي بوخالفة ) حين دراسته لقصص المسيلة الشعبي، بقوله : « يتعذر وضع حدود فاصلة بين الأسطورة والحكاية الشعبية (...) والخرافة (...) نظرا لارتباطها الوثيق ببعضها..».([[1]](#footnote-2))

2 ـــ اقتراح أحد أشهر أعلام الفولكلور العالمي (وليام باسكوم /W Bascom) بجمع هذه الأنماط الثلاثة في شكل تعبيري واحد تحت مسمّى (الحكاية النثرية)، حيث ربط الخلاف حول هذه الأنماط بالخلاف حول طبيعة علم الفولكلور نفسه ، وقد قال في ذلك : « وهناك اقتراح قد يكون غير تقليدي ولكنه غير مسبوق، بأن هذه الأشكال الثلاثة أكثر اتساعا وهي الحكاية النثرية وهذا الاقتراح يوفر نظاما تصنيفيا حيث يتم وضع هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط مثلها في ذلك مثل الفئة الشكلية للأمثال والألغاز والأنـــــــــــــــــواع الأخرى من الفنون اللفظية » ([[2]](#footnote-3)).

3 ـــــ نازعني في انتقاء تسمية لهذا النمط الهجين تسام عالمية ، وأخرى عربية ، فاخترت عليهما المسمّى المحلّي (المحاجية)، يحدوني في ذلك أصالة (محمد الجوهري) في مقاله : « إذا خُــيرنا بين التركيز على الأشكال العالمية أو المحلية البحتة نرحب دون تردد بالاحتمال الثاني، فالمحلية هي سبيلنا إلى الأصالة، والأصالة هي التي يمكن أن تحقق لنا إضــــــــــــــــــــــــافة حضارية إلى التراث العالمي» ([[3]](#footnote-4)) .

 فأما مصطلح (حكاية) فيطلقه ناس المسيلة على الحادثة أيا كانت ، فقولهم مثلا : (واش لحكاية) ينطلي على مداليل عدّة في إطار الحدث وتعني: (ما الذي وقع لك) أو (ماذا فعلت) أو(ماذا تعني بكذا) أو (لماذا لم تفعل كذا) أو(ماذا تريد) ، سؤال بألف جواب! يفسره موضعه في سياق الكلام، وقد يطلق المصطلح على القص عموماً بما في ذلك السيرة الذاتية كقولهم (إحك لي عن حياتك) أو (حياة غيرك) أو عن ظاهرة ما (احك لي عن موت فلان) ، فإذن لا يعترف قاموس المنطقة اللهجي فنيا بمصطلحات (أسطورة، خرافة، حكاية شعبية)، والأمر ذاته يُنعت به واقع الحكاية في الإبداع الشعبي العربي، الذي استعاض عن هذه المصطلحات جميعها بأخرى تخصه ذات ارتباط ببيئته المحلّية، من مثل :

ـــــ الأردن : (سالفة/ سوالف) و(خريفة/ خراريف)([[4]](#footnote-5)) .

ـــــ مصر: (حدوته/ حواديت) و(مثلات، سهراية، أحاديث...)([[5]](#footnote-6)) .

ــــــ الكويت : يطلق مصطلح (ســـــــــــــــــــــــــالفة) على الحكي القريب من الواقع ، ومصطلح (حزّاية) على خلافه ([[6]](#footnote-7)) .

ـــــ العراق : (سالفة أوسالوفة) والجمع (سوالف أو سواليف أو سالفات) والمعنى: السالف أو السابق (الماضي).([[7]](#footnote-8))

ـــــ دول عربية أخرى: حجاية، حجوة، خروفة، حتو، سبحونة.([[8]](#footnote-9))

ويطلق مصطلح (أمحاجية) في منطقة البحث ( المسيلة ) على أنماط القص الثلاثة (أسطورة وخرافة وحكاية شعبية)، وهي نعت لا يفارق دوائر جغرافية فلكلورية جزائرية كثيرة، ذكره دارسوها بشكله ومضمونه، منهم تمثيلا (ليلى قريش)([[9]](#footnote-10)) و (عبد الحميد بورايو)([[10]](#footnote-11)) و(ثريا تيحاني)([[11]](#footnote-12)) و(عزي بوخالفة)([[12]](#footnote-13))، وهو نعت عن قصد لا من قبيل الصدفة، ففي الآونة الأخيرة شهدت ساحة الدراسات الشعبية ميلا علميا وأكاديميا لاستعمال المصطلح المحلّي لأنه الأقرب إلى تعريف الفن ، فأهل مكة أدرى بشعابها من غيرهم ، ولذلك ابتدع الرواة هكذا نعوتا ومسمّيات قصد تحديد معنى/مدلول النمط الحكائي أو تقريب فهمه، وهو ما أكده كثيرون([[13]](#footnote-14)). بل ويتعدى دور الرواة ذلك إلى التحكم في التصنيفات القصصية ، والتمييز بين أنواع الحكي المختلفة ، اعتمادا على بيئة الحكي نفسها والظروف المحيطة بعملية الحكي، لأن مصطلحات (أسطورة، خرافة، حكاية شعبية) هي في الأصل نعوت علمية اقتضتها ضرورات الأبحاث والدراسات الأكاديمية لا غير.

والمحاجية من أفعال (حاجاني/ ايحاجيني/ حاجيني) بمعنى (حكالي/ يحكي لي/ احك لي)، والغريب عدم استعمال مجتمع الحكي المسيلي لاسم الفاعل منها (المحاجي)، وإذا أراد التعبير عن فاعل الحكي ذكروه بشخصه (البارح حاجانا جدي أو حاجاتنا جدّة)، دون توظيف مسميات (القاص/ القصاص/ الحاكي/ الحكّاي/ المحاجي) ،وكأنهم بذلك ينفون فعل الحكي عن فاعل محترف أو متخصص، في إشارة منهم إلى مشاعية فعل الحكي الذي هو مهمة الجميع دون استثناء . وإن لم ير (عزي بوخالفة)([[14]](#footnote-15)) غاية ما من ولع مجتمع الحكي المسيلي بهذا المصطلح، واعتباره لافتة إشهارية لأهم قصصهم الشعبي، فإن البحث رصد جملة من الغايات - نزعم - أنها كذلك أهمها :

1. المصطلح دلالة على المشاركة التي يحققها الحكي بين ملقيه ومتلقيه مشاركة نفسية وعاطفية خصوصاً، أشار إليها الشاعر الشعبي للمنطقة بتوظيفه المصطلح نفسه في قوله: ([[15]](#footnote-16))

نشكي ونبكي يا لقصبة أنا ويّاك × حاجيني انحاجيك إذا الحزن اْقدانا

2. لا ينحصر توظيف هذا المصطلح في منطقة الحضنة (المسيلة) فحسب ، بل يتعداه إلى مناطق جزائرية أخرى (الجنوب الجزائري) ، بل وفي بلدان عربية كالعراق (حجّاية) ، والسودان (حجوة/ أحاجي) ، وبالعودة إلى القاموس اللغوي العربي التراثي خاصة اتضح أن : «حجئت بالشيء، وتحجيت به : تمسكت به ولزمته»([[16]](#footnote-17)) وهو ما يحيل على معنى أهمية الحكي الشعبي والمحاجية على الخصوص لدى مجتمعات المحاجية الشعبية بما فيها مجتمع الدراسة.

3. يتقارب مصطلح (امحاجية) اللهجي من المصطلح الفصيح (الأحاجي)، الــــــــــــدال على (اللّغز) ، المفيد بدوره بدلالة (التعمية والإضمار)([[17]](#footnote-18))، وهي ميزة فنية يمتاز بها الحكي على مستوى أحداثه ، وشخوصه ورموزه وعلاقته بالواقع ، بينما يلصقه ( عبد المالك مرتاض) ([[18]](#footnote-19)) بالجحا الذي هو العقل والذكاء والفطنة . والمعنى ذاته يكرسه « نص المقدمة الأكثر شيوعا والتصاقا بنص اللغز الجزائري وهو: حاجيتك ما جيتك »([[19]](#footnote-20)) كمفتتح للبناء الهيكلي العام لنص اللغز، وأهل المسيلة ينطقونها (حانجيتك بانجيتك، لوكان ماهوما، ماجيتك)، ثم تردف بنص سؤال اللغز .

4. للقصة ( لمحاجية ) ومشتقاتها معانٍ عديدة في التواصل اللهجي الشعبي للمنطقة ، فمنه ما ذكره (سعيدي محمد)([[20]](#footnote-21)) : من أنها تعني (التناقض) بدليل قولهم : (ايحاجي ويفسّر)، فالعبارة ككل تعني (التناقض) ، أما (ايحاجي) فتعني السؤال وهو المعني الأساس للألغاز. والغريب في استعمال اللفظة اللهجي حملها لدلالة (الكلام غير المباح) ، من خلال قولهم : (حبيتنا اْنتحاجاو) تمثيلا، أي : كلام سري غير لائق ، وربما يعود الأمر إلى ارتباط المحاجية في ذهن إنسان المنطقة الشعبي بزمن الحكي السائد وهو الليل أو الظلام، بما يحمله (الليل والحكي) من مدلولي الاستتار والتخفي .

**المبحث الثاني ـــ لذة الخيانة لنص المحاجية :**

تجابه المحاجية في الآونة الأخيرة جملة من التحديات، فرضه عليها مستجد الحدث الحياتي المتسارع ، كانت نتيجته محاولة تغاير آلية للنص الشعبي بغاية التلون بلون هذا الحدث الجديد والمتجدد، في فعل نعته المهتمون بهذا الشأن : بـ (إعادة إنتاج الإبداع الشعبي) ، من بينهم (محمد رجب النجار) الذي انبرى لتعريف هذه الحالة بقوله :« مجموعة الممارسات الإبداعية المبذولة من طرف مبدعين شعبيين لتأويل الموروث القصصي تأويلا جديدا يتفق والسياق الاجتماعي والتاريخي المنتج خلاله ، حتى يواصل هذا الموروث دوره في تجسيد حالة الوجدان الجمعي إدراكيا وتعبيريا ومورفولوجيا «.([[21]](#footnote-22))

ويرجع البعض أسباب ذلك إلى :([[22]](#footnote-23))

1. إزاحة الكتابة للشفاهة .
2. انتشار العلم بين الرواة .
3. طغيان التقنيات الحديثة .

ولا يرى (محمد الجوهري) ([[23]](#footnote-24)) في ذلك ما يسيء للإبداع الشعبي، فالمأثورات الشعبية -بحد تعبيره- يحكمها قانـــــــــــــــــــــــــــونان أساسيان:

1**. قانون الاستمرار**: الذي يكون بموجبه استمرار التراث الشعبي زمكانا تحفظه رواية الأجيال عن بعضها.

2**. قانون نشوء البدائل**: فالتراث الشعبي شبه بالحياة الإنسانية ، إذ مع استمراريتها تتجدد وتتبدل، وبالمثل هناك في إبداع الشعوب ما يموت ويحيا، ويتحول ويتجمد، ويهاجر ويستقر، ومنها ما يفقد وظائفه ، ومنها ما يكتسي وظائف جديدة .

وبما أن المحاجية شكل تعبيري مكثف يضمنه الشعب خلاصة حكيه وقصصه وتجاربه ومعارفه العقدية والفنية والعرفية والمادية، فإنه أكثر عرضة لإعادة التشكيل أو الصناعة أو لذة الخيانة بتحول بنياته التقليدية المنغلقة إلى أخرى مستجدة منفتحة، ومن إبداع تتحكم فيه أعراف القرية( البادية ) إلى آخر متأثر بغزو معارف القرية (العولمة)، وقد رصد البحث في إنجاز العبور من بنيات الشفاهة إلى بنيات الكتابة تحولين هامين هما:

**أولا ـــ العبور من بنية اللهجة إلى بنية الفصحى:**  من أشد ما يواجهه دارس المادة الشعبية، نوعية صورة النص الفصحى أو اللهجية، لأن طبيعة الدراسة تختلف بينهما، بل قد تؤول عملية استنطاقهما إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف .

فتوسل الحكي باللهجة يحُول دون فهمها من الآخر (الإنسان الشعبي غير المحلي)، واعتماده الفصحى يبعده عن عميق معناه وخبايا مداليله، لوجود عبارات عامية تنزلق بها الفصحى إلى غير مدلولها النفسي والاجتماعي والعقدي ، وتبتعد بها عن  ما وضعها له مبدعها قصدا ومرمى، ولتحاشي سالب الخيارين نحا به - الحكي الشعبي- فريق محايد مسلكا وسطا أو بين بين، لغة فصحى بسيطة قريبة إلى اللهجة ميسورة للجميع ، وفي نفس الوقت تحترم المعنى الشعبي باحترام لسانه .

 ويتضمن هذا العبور عبورا آخر أشد ، عاينه البحث في نص المحاجية محليا ، هو عبورها من( بنية اللهجة إلى بنية اللهجة) ، فلقد كان لانتشار العلم بين الرواة بسبب وسائل الإعلام المختلفة، ومخالطتهم للمتعلمين : ( راوية لها بنات جامعيات مثلا) أو (راو أبناؤه أساتذة مثلا)، كل ذلك ساهم في إعادة تشكيل لهجة أو لغة شعبية جديدة لم تألفها المحاجية، ولم تتعود عليها بنيتها الحكائية ، فمساحة الفهم بين لهجة اليوم ولهجة البارحة أقرب بكثير للفوارق الفنية التي تحدثها هجرة النصوص الشعبية من إطارها اللهجي إلى المتفاصح ، وتمثيلا لذلك : يفرق الراوي القديم في إرادته لدلالة (الفقر) مثلا بين عدة مصطلحات، يلمسها الراوي الحديث في كلمة واحدة جامعة (فقير وجمعها فقراء أو فقاقير!)، بينما تأخذ لها في الرواية الشعبية القديمة مسارات مفهوماتية عديدة هي كالآتي:([[24]](#footnote-25))

- مزلوط: فترة من العوز عابرة.

- زوالي: لا يقدر إلا على توفير الأهم (الخبز والماء) .

- عريان: فقير ولا يكسب شيئا حتى المأوي له ولأسرته.

 - حالته طايبة: يعاكسه الحظ، فبرغم السعي والعمل حالته لا تتحسن.

- خالية عليه: إضافة إلى العوز وقلة الحيلة تتحوطه المصائب والأمراض من كل جهة.

- عل الحديدة: أقصى درجات الفاقة، حتى الخبز لا يقدر على توفيره.

 - طايحة بيه: كان في أحسن حال، ثم انقلب عليه الزمان.

- ريحته فايحة/ماتتشمش: منبوذ اجتماعيا، يجمع إلى الفقر قلة السمعة.

**ثــــــــــانيا - العبور من بنية المسموع إلى بنية المقروء :** من غايات التدوين المسموع أو المشافه، الحفاظ على إبداعات الشعب و حكيه بخاصة من الضياع و الإهمال، في ظل انسداد العلاقة بينه و الناس و انحصار تداوله لدى العامة و المريدين ، و في نفس الوقت « قد يصيبها أيضا بحذف كثير و تغير إرادي ولا إرادي حينا آخر، مما قد يطمس هويتها الحقيقية و يفقدها الكثير مما يؤسس لمكوناتها و جماليتها...»([[25]](#footnote-26)).

فبين كل من المسموع و المقروء أو المشافه و المدون علاقة تبادلية ، ولكن الشفاهي أعمق دلالة و أكثر دينامية من الكتابي لاعتبارات جمة ، سوى أن المحاجية تعاني من علاقة أدق هي العبور من (بنية المسموع إلى بنية المسموع !) أو إعادة تشكيل المشافه القديم بما يتلاءم و المشافه الحديث ، المنصاع للمتغايرات الجديدة والنسق الحياتي المتجدد. وتجسدت هذه الإعادة في جملة مظاهر هي :

**1- التنويعات النصية :** من أخص ميزات النص الحكائي المشافه قديما ميل الرواة فيه إلى الرمز و التعريض، لانحدار الخطاب المسموع من الأكبر سنا إلى الأصغر عمرا ، ولعلاقة القرابة بين الملقي المتحدث و المتلقي السامع . هذان الاعتباران أهملهما رواة اليوم ، الأمر الذي جعل المحاجية تتضمن عبارات سطحية خاوية إلا من مضمونها اللغوي الباهت كقولهم مثلا : (حبّو يزّوْجو) . ( اشتاق الزوْج لزوْجتو) . ( اشتاقت الزوجة لزوجها ). وهي تحوير أو تبديل لعبارات تضمنتها المحاجية القديمة على التوالي : (حبّو يبنيو دار) . (حن الزوج لأولاده/ضنايتو) . (حنّت الناقة للمخلول) . والتشكيلات النصية المعادة في المحاجية الشفاهية الآنية لا تحصى .

**2- الاستعارة و الاستلهام :**  للمتغيرات الحديثة أيما تأثير في إعادة تشكيل بعض صور المحاجية القديمة ورموزها الحكائية ، لتتحول (الغولة) مثلا من امرأة عجوز شمطاء بشعة المنظر تقتات على لحوم البشر (مين نبداك يا شحمة اللوداع) ، إلى ( شبح دراغولا) مصاص الدماء . ويتحول مقياس جمال جميلة المحاجيات بعد أن كان بشعرها الأسود الطويل (يتجرجر على الأرض) ، إلى فستان عروس أبيض ترتديه (يتجرجر في الأرض).

**3- الإزاحة والإحلال** : تمتاز المحاجية غالبا بانقطاعات بين بعض مفاصل السرد، أو فراغات أو محطات لاستراحة الراوي من جهة، أو لتعقيبه على حدث ما قصد الاعتبار أو توجيه النصح للمتلقي أو للشرح أو للاستدلال والاستشهاد . كأن يعقب الراوي على حدث سردي يصف المرأة بالدهاء والحيلة ببعض أبيات الشاعر (الشيخ عبد الرحمان المجذوب)([[26]](#footnote-27))، من رباعياته الشهيرة :

 بهت النســــــــــــــــا بهتين    ×  من بهتهم جيت هارب

 يتحزموا باللفــــــــــــــــــــــاع      ×  ويتخللوا بالعقــــــــــــــــــارب

وهذا ما تعدمه المحاجية اليوم ، لضحالة ثقافة الراوي الشعبية . سوى أن بعض الرواة أزاحوا هكذا نصوص مؤثرة و أحلوا بدلها أقاصيص من واقع الحياة اليومية أو مشاهد تلفزيونية لها علاقة بالحدث . والبعض يكتفي بقوله عز وجل : ﴿ **إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ** ﴾ .([[27]](#footnote-28))

**المبحث الثالث ـــ محاجية بقرة اليتامى ( بقرة ليتامى ).**

 تتقاطع المحاجية لمنطقة البحث مع الكثير من الحكي المحلي و الإقليمي و الغربي و العالمي حتى . وهذه المشاركة ليست غريبة في بنية الحكي الشعبي ، إذ يرسوا عليها اتفاق أغلب دراسي الفولكلور .

فمع ما يوجد بينها من اختلاف في بعض التفصيلات يرى (عمر عبد الرحمان الساريسي) : أن هذا « لا ينفي أنها متفقة أساسا في الإطار العام لمجرى الأحداث وفي الهدف »([[28]](#footnote-29)) أيضا ، وينطبق هذا الحكم على واحدة من أشهر المحاجيات المحلية هي (بقــــــــــــرة اليتامى) ، فإضافة إلى انتشارها اللاّمحدود محليا ، تلوح بأذرعها في مساحات حكي عربية و عالمية ، فالمحاجيــة « تسعى دائما إلى تحقيق الشمول الكلي، بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية منطلقة من الخاص إلى العام، مستعينة على ذلك بالحدث الكبير الفاصل، و الشخصية النمطية المحددة، و بالفكرة الواضحة ، والتعبير العفوي البسيط »([[29]](#footnote-30))، ومن هنا كانت ضرورة المماثلة بين الحكي رغم تغاير المكان، ولكن لهذا المكان -حتما- طابعه الخاص الذي تتشكل في إطاره المحاجية فتتفق بنيتها العامة مع بنياتها الفرعية ، فموضوع (اليتم) كظاهرة إنسانية يطرقه التعبير الشعبي أينما كان، و لكن بأصباغ ثــقافية مختلفة .

واللاّفت في نص (بقــرة اليتامى ) الموحد محليا، وروده في مدونة المحكي العربي مجزءا إلى قسمين، بوحدتي موضوع مستقلتين:([[30]](#footnote-31))

 1- القسم الأول بعنوان : (بقرة اليتامى) .

 2- القسم الثاني بعنوان :( حكاية الغزال)([[31]](#footnote-32)).

 كما وردت محاجية (بقرة اليتامى) في قصص (الأخوين جريم/Grimm) ذائعة الصيت والشهرة في المحكي العالمي عامة و الأوربي بخاصة، تحت عنوان: ( الغزال المسحور) ([[32]](#footnote-33)).

لا يهم الاختلاف الطفيف بين المتن المحلي والمتنين العربي والأوربي، طالما أن المسرد العام و الرئيس واحد، فلا وجود لحكايات محلية أو عربية أو أجنبية طالما أن « معظم الحكايات الشعبية لها طابع العالمية من حيث الأحداث أو الموتيفات . والاختلافات غالبا ما تكون جزئية أو ثانوية ، ليست أكثر من اختلافات في رواية الحكاية الواحدة ضمن البلد الواحد أو المنطقة الجغرافية الواحدة »([[33]](#footnote-34)) .

 وتتصدر محاجية (بقرة اليتامى) المحلية أهمية و شيوعا ، عــــــــــــددا وافرا من المحاجيات، أشهرها : ( نجمة/عشبة خضار ــــ ﭬــــرن ذهب و ﭬـــــرن فضة ــــ اتفتحي يا سكـــــــــــرة ــــ حديدوان ـــــ حب حب رمان آكبدي ــــــ لــﭬـرع بوكريشة / التفاح ليفوح ـــــ الغولة واسبع بنات ـــــ لونجة بنت الغول ــــــ احكاية الغولة ... ).

 ومختصر مضمون المحاجية : أن رجلا كان له زوجتان ، له من الأولى ( لعاقلة ) بنت و ولد ، ومن الثانية ( لقبيحة ) بنت ، وكانت القبيحة شديدة الغيرة من ضرتها خلافا للعاقلة ، فكانت تسعى على الدوام في أذيتها و تكيد لها المكائد ما قدرت ، ولأنها تحسن الخياطة كان ولدا ضرتها يتوسلانها أن تخيط لهما لباسا جديدا فتأبى وتقول لهما : إذا ماتت أمكما سأخيط لكما لباسا من حرير . وذات مرة قبلت طلبهما شرط ذهابهما إلى الغابة فيحضران عقارب وثعابين ويضعانها وسط قفة التمر، ثم يتظاهران بالجوع ويطالبان أمهما بالتمر ففعلا ، و حينها نالت العقارب والثعابين من أمهما فماتت ، فصارا يتيمين تحت سطوة زوجة أبيهما، التي حرمتهما من كل شيء حتى الطعام ، فلجآ إلى بقرة لأمهما كانت تدر عليهما من حليبها ، فأمرت ابنتها الوحيدة بتقفي أثرهما والتقامها ضرع البقرة كما يفعلان ، فرفستها لتصيب احدى عينيها بالعمى، فكنيت بـ (العورة) . فطالبت والدهما ببيعها فخرج بها إلى السوق مرغما لكن دون جدوى ، فتسترت بزي الرجال وحاولت ، لكن الناس تنبهوا إلى أنها ليتيمين فعزفوا عن شرائها . ثم احتالت عليه - كما أوصتها ستوت - و تظاهرت له بالمرض ، وأوهمته أن أنجع دواء لدائها لحم البقرة ، فأرغمته على ذبحها . ثم إلى قبر أمهما الذي كان يسقيهما عسلا فأحرقته . ثم إلى نخلة نبتت مكان القبر كانا يطعمان من تمرها فقطعتها . وأخيرا أرغمت والدهما على الرحيل ، فبقيا وحيدين ما أضطرهما إلى سلك طريقهما وسط الغابة أين انتهى بهما الترحال المضني إلى شجرة كبيرة اتخذاها مأوى لهما، وكان بالقرب منها عين ماء شرب منها أخوها غير مبال بتحذيرها فتحول إلى غزال، وكعادته كان ابن السلطان يرتاد العين ليسقى فرسه فرآها فأعجب بها، وبفضل حيل(ستّوت أم لبيوت) قبلته اليتيمة زوجا شريطة أن يكون أخوها (الغزال) معها في حديقة القصر، فقبل شرطها وعاشا في هناء إلى أن حل ببابها يومًا مَا أبوها سائلا ، فعرفته ولم يعرفها وأكرمته بأن أعطته رغيفا دست وسطه ذهبا، ولما عاد إلى زوجته لم تشك بأن الفاعل ابنته ، فتتبعت أثرها و لحقتها إلى قصرها ، واحتالت عليها في غياب زوجها بأن رمتها في بئر القصر، ووضعت ابنتها (العورة) مكانها، إلى أن عاد ابن السلطان، وبعد لأي اكتشف أمرها فنكل بها وبأمها، وأعاد زوجته إلى قصره سالمة مسلمة ، ثم ألحق بها والدها وأخيها الذي عاد إلى هيئته البشرية ، لتعيش الأســـــــــــــــرة في هناء وسعادة .

**المبحث الرابع ـــ خصائص المحاجية .**

نخلص في نهاية الحديث عن المحاجية أو القصة الشعبية المتوسطة لمنطقة البحث ، إلى استقراء جملة من الميزات الخاصة بهذا الشكل التعبيري السردي، في إطاره البيئي المحلي أو المجتمع الشعبي المشكل لهذا النمط الحكائي، بالاعتماد على النموذج المتخير للدراسة، لكن دون إغفال نصوص أخرى شبيهة به ، وتتشارك معه في نفس النمط ، فمن المناسب استنتاج «سمات الحكاية الشعبية من المجتمع الذي نبعت منه هذه الحكايات، بل من المادة التي تم جمعها من الحكايات في هذا المجتمع، بحيث أن هذه السمات تنطبق عليها بشكل خاص ودقيق، ولا تصلح عامة للحكاية الشعبية حيثما وُجدت »([[34]](#footnote-35))

ومن المهم تركيز البحث على الأهم والأخص من الميزات ذات الحضور الوازن في الرهانات الفنية للمحكي الشعبي المسيلي :

**أولا ـــــ العـنــــــــــوان :**

لكل حكاية هوية أو عنوان يسم مضمونها، ويسبقه إلى وعي المتلقي، ولذلك ترتكز الروايات الشعبية على مسميات / عنوانات ، يكون عنصر التشويق فيها شرط أولى وأساسي، ويستنبط العنوان غالبا من تسامي الشخصيات الحكائية ذات الدلالة الاجتماعية بأبعادها الرمزية كـ: (نجمة /عشبة خضار ، حديدوان ، لونجة بنت الغول ، لقرع بوكريشة ...) ، وفي هذه الحالة أُستُحب أن يكون عنوانها ( اليتيــــــــــــــــــــــــمة / ليتيمة ) . أو لاعتبارات أخرى فنية ، منها - مثلا - موتيفات حكائية كـ : ( التفاح ليفوح ، حب حب رمان آكبدي ، ﭬــــرن ذهب و ﭬـــــرن فضة ، اتفتحي يا سكـــــــــــرة ...) . ورغم ورود (بقرة اليتامى ) بصور مروية متعددة ، وهيئات سردية مغايرة - إلى حد ما- لازمت هويتها السردية عنوانا واحدا انفرد بخطابها الحكائي في الأوساط الشعبية المهتمة بفعل القص، لكن وجه الغرابة في هذا العنوان / الشعار، هو جزئية الاستحواذ على مضمون النص لا كله ، وباهت سلطته على مغـــــــــــزاه ، وهامشية حضوره القصصي . فإذا افترضنا أن عناصر هذا المعمار السردي الرئيسة هي :

1. الوضع التمهيدي : وصف خلفية الحكاية ، الزمان والمكان والشخوص الفاعـــــلة ، والتعالق فيما بينها .
2. الصراع بين زوجة الأب واليتيمين .
3. انفصالهما عن الأسرة وبدأ المغامرة .
4. اليتيمان في كنف ابن السلطان .
5. ملاحقة زوجة الأب لهما ومحاولة إلحاق الضرر بهما.
6. الوضع الختامي: معاقبة زوجة الأب ، والتئام شمل الأسرة ، والعيش في سعادة وهناء .

نجد أن العنوان : (بقرة / اليتامى) يتعالق مع العنصر الثاني فقط (الصراع بين زوجة الأب واليتيمين) ، محاولة منها إلحاق الضرر/ النقص بهما على نسق المحاولات التالية :

1. محاولة منعهما الانتفاع بالبقرة ، ببيعها ثم ذبحها .
2. محاولة منعهما الانتفاع من قبر أمهما حرقا .
3. محاولة منعهما الانتفاع من ثمر النخلة التي نبتت مكان القبر قطعا.

بمحصلة استنتاجية بسيطة نخلص إلى أن: العنوان المتخير لهذه المحاجية من طرف رواتها - طبعا- له صلة تكاد تكون ضعيفة بنصها ومضمونها / خطابها بشكـــــــــــــــــــــل عام ، وهو بالتقريب ( ثلث السدس)، أي يحوز عنصرا واحدا من العناصر الست الرئيسية، (العنصر رقم: 02)، ومن فروع هذا العنصر الثلاثة فرعه الأول فقط (العنصر : أ ) ، بنسبة تقريبية تقدر ب:(05,5%). فموضوع ( البقرة ) الذي ارتكز عليه العنوان الحكائي ، لا يمثل من المجموع الكلي للمحاجية سوى (1/20) ، وهو تمثيل لا يرقى إلى مستوى عنوان يتربع على عرش عناوين المحاجية في منطقة البحث .

بداية يمكن تفسير هذه الظاهرة الفنية بالاستناد إلى مقولة عالم الفولكلور(البرث فسلسكي) في كتابه (محاولة لوضع نظرية في الحكاية الخرافية) ، من أن بداية الحكاية هي حكايات قصيرة وبسيطة([[35]](#footnote-36)). مما يعني أن الجزء الخاص من المحاجية بالبقرة ، والذي يمثل من مجموعها الكلي(1/20) ، هو النص الأصلي للمحاجية ، و يمثل المرجعية التأسيسية لنصها الكلي، ثم أضافت الجماعات الشعبية لاحقا باقي المشاهد والأحداث ( الأجزاء المكملة) ، إلى أن صارت إلى ما هي عليه اليوم . وهو أمر معقول في ظل شفاهية نصها وتخويل الرواة كامل حرية التصرف في النص الشعبي عموما والحكائي بخاصة . و هذا الإجراء الفني ليس غريبا في عالم المحكى العربي الشعبي التراثي، إذ تأسس عليه نص (كليلة و دمنة) الشعبي - لامحالة - والذي أخذ له عنوان باب واحد من مجموع أبوابها (21)، هو باب ( الأسد والثور) فقط .

 كما نعتقد أن إقحام مصطلح ( البقرة ) في المكون الدلالي للعنوان ، رغم أن هذا المصطلح ( البقرة ) ليس موضوعا مركزيا في المحاجية ، بقدر ما هو موضوع هامشي لا يتعدى حضوره بداية متن المحاجية ، ثم إن (البقرة) ليست حيوانا ناطقا ولا فاعلا . له علاقة بالجانب العقدي، فالبقرة عنوان لأول سور القرآن الكريم وأطولها ، لها في وعي  المجتمع الشعبي وافر القداسة، إذ يربطها بالبركة والنماء واستجلاب الزرق ، وطرد الشياطين من البيت ، وإخلائه من طاقاته السالبة ، ومن الهم والغم ، مع نشرها للسكينة والطمأنينة والهدوء ، وبذلك يحلو للإنسان الشعبي ربطها أي( البقــــرة) بموضوع اليتم . ففي المتن الحكائي العربي / المشرقي -مثلا- عنوانات حكائية  تذهب بموضوع ( البقـــــرة ) إلى أبعد من ذلك ، ک ( اليتيـــــــــــمة وبقــــــــــــرة النبي ).([[36]](#footnote-37))

وللإشارة ، فإن موضوع ( اليتم ) في الدلالة المحلية لمنطقة البحث لا يعني فقدان الولد لأمه فحسب ، بل يتعداه إلى دلالة مبالغة كرّستها  الرواية النسوية المتسلطة على فعل الحكي، والبالغة التأثير على المحكي الشعبي بشكل لافت ، مفادها : (اليتيم هو من عاش في كنف زوجة الأب، حتى وإن كانت أمه  حيّة تُرزق) ، في إغماز من المرأة (الحضنية!) إلى رفض (التعدد)، مهما كان ، وأيا كان، وكيف كان، ومتى كان، ومن أي كان.!.

**ثانيا ـــ مفتتح المحاجية وقفلتها** :

بعد العنوان يأتي الدور على خصيصة أخرى تخص ( الدخلة و الخرجة ) للمحاجية ، ودون شك فلمراسيم الدخول والخروج في أي عمل غايات تخص العمل نفسه ، وقد ركز البحث من مجموع الميزات والخصائص على هذا المكون الحكائي لأسباب أبرزها :

* إهمال الدراسات الشعبية له ، رغم أنه مكون استراتيجي في علم تشكل الحكاية .
* أهميته لعملية الحكي عموما، وللرّاوي ومحيط المحكي بشكل خاص، لأن هذه الصيغ تتغاير بفعل الرواة والمحيط الثقافي، فهي من ثم أساس لفهم خلفيات الراوي الثقافية ومكونات المحيط الاجتماعية.

ولا يكاد المحكي الشعبي الشفاهي والمكتوب يخلوا من هذه الصيغ/ الشعارات الاستهلالية والاختتامية . العالمي منه من خلال البدايات النمطية الشهيرة (كان يا مكان، في قديم الزمان ...) أو العربي([[37]](#footnote-38)) ، أو الجزائري ([[38]](#footnote-39)). وتتوسل الدراسات ذات التوجه الشعبي للدلالة على ذلك بتعبيرات مختلفة أهمها: ( مفتتح حكائي/خطاب افتتاحي/ افتتاحية حكائية/ صيغة تمهيدية/ صيغ تدشينية)، في مقابل ( صيغة نهائية/ ختامية/ قفلة حكائية...)، ويحلو للبعض التعبير عنها بمصطلحي (دخلة/خرجة) أو الجمع بينهما في صيغة موحّدة ( شعار فولكلوري)([[39]](#footnote-40)).

أما (أحمد زياد محبك) فـيسم مفتتح الحكاية بـ:( الدهليز) ، وهو « حكاية قصيرة جدا، ذات فكــــــــــــــــــــــــــرة هزلية سخيفة و ضــــاحكة، يُلقى بلغة محفوظة مسجـــوعة أو منظومة... »([[40]](#footnote-41)). بينمــــا ينعته ( أحمد بسّام ساعي) بـ : (البساط) و جمعه (بسط)، والتي هي: « مسجوعات أو زجليات ، تركيب طريف للكلمات أو الجمل أو المعاني، وكأن هذه البسط تبسط القول للقاصّة لتدخل في رواية الحكاية أو تبسط أذهان المستمعين لترقب الحكاية بلهفة وشوق » ([[41]](#footnote-42)).

 وقد انزلق توظيف هذه المصطلحات إلى أحكــام تفاضلية، حيث مال(عبد المالك أشهبون) ([[42]](#footnote-43)) إلى مصطلح (بداية حكائية) واعتبره الأنسب مقارنة بمصطلحات :

* مطلع: ذو البعد التراثي .
* فاتحة: ذات بعد ديني.
* استهلال: دلالة عامة و مشاعة.

وبينما يرى البعض غياب الجدوى من هذا المكون الحكائي « ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى بعده»([[43]](#footnote-44)) ، ولا يمت لها «بصلة سوى لفت السمع وتنبيه الذهن إلى الحكاية، ومردّ ذلك إلى الصياغة المنغمة سجعا ورصفا لألفاظ منتقاة بعناية»([[44]](#footnote-45)). يراها آخرون «شفرة مكونة من سلسلة الإرشادات المنتظمة والمتقاطعة ، التي تدل على رسالة متماسكة ذات أبعاد جمالية واجتماعية وبنائية ، لازمت القص الشعبي الشفوي المكتوب في كل الأمم، وعلى أساسها تتوالى الأحداث وتتراكم فيما بعد لتنفرج حلقات الحكاية بالنهاية التي تعتبر لحظة تتويج سيرورة هذه الأحداث »([[45]](#footnote-46)).

وسبب ذلك أن صيغة الابتداء الحكائية تقوم بوظيفة استئذان المستمع، و تنبيهه إلى بداية فعل الحكي، ووضعه في جو المحكي وإثارة اهتمامه، وجذب انتباهه ليتكثف ترقبه وشوقه لسماع الحكاية، فـ « الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية بمختلف صيغه [يضطلع] بدور التأطير الوجداني للحكاية في بدايتها ونهايتها...»([[46]](#footnote-47))، ويضطلع أيضا بدور تخييلي ينقل من خلاله الراوي سامعيه من واقعهم المعيش صوب عالم الحكي الخيالي . و في المقابل يقوم الخطاب الاختتامي بوظيفة عكسية، يُعاد من خلالها السامع إلى واقعه المعيوش الذي كان عليه قبل بدء فعل الحكي([[47]](#footnote-48)) ، وكأن الراوي الشعبي باختراعه هذين الصيغتين يعترف لمتلقيه بأن ما يقدمه له هو خطاب أسطوري خرافي يطبع الحكاية بطابع اللاّواقع والعجائبي و المتخيل الغريب.

وهو ذاته المراد من مفتتح محاجية (بقرة اليتامى) من خلال صيغته التعبيرية : ( قالك ما قالك ، حاجيتك ماجيتك ، لوكان ماهوما ما ماجيتك ، يا سادة يا مادة ، يدينا على طريق الهنا والسعادة ، على ستوت أم البيوت ، أخزوها يا سامعين ، الله يخزيها و يلعنها ، اتسبّح واتنبح ، واتطيّر ضروس الكلب حتى اْيعود ينبّح ، العايبة تسوطي الكيفان، والعمية تخيّط الكتان، والطرشة اتجيب لخْبر مين كان )([[48]](#footnote-49)). والصيغة نفسها مزادة أو منقوصة يُدشن بها المحكي الجزائري في مناطق متعددة ([[49]](#footnote-50)). ولأن هذه الصيغة التعبيرية التدشينية ذات استعمال كاسح في المرويات الحكائية الشعبية للمنطقة ، يستنطقها البحث لاستدرار الهام من الميزات ، وهي كالآتي :

1- الصياغة المنغمة سجعا و رصفا لألفاظ متخيرة ومنتقاة بعناية .

2- اللاّمنطق في توظيف المعاني ذات الدلالات المخالفة للحقيقة والمضادة للعقــــــــل والواقــــــــــع ( العمياء تخيط، والعرجاء تقفز، والصماء تلتقط أدق الأخبار...) ، والآلية ذاتها حلس للكثير من الصيغ التمهيدية في الحكي العربي ، منها تمثيلا : ( البرغوث قد الأرنب ، اسرجتوا واركبتوا (...) لقيت المزابل عم تنبح عالكلاب ، والحيط راكب عالحرامي...) ([[50]](#footnote-51)) .

3- طول البداية وقصر النهاية : للمحاجية ارتباط بالخطاب الملفوظ والشفاهي، وخلافا للمكتوب منه المقرون غالبا بالمتلقي المفرد يتعدد متلقي الخطابات المروية والمشافهة، ولأن المحاجية مُروى شفاهي، تجري عملية الاتصال فيها بين وضع راوٍ مفرد وسامع متعدد، فتكون صيغة الابتداء فيها مديدة الخطاب، تمكن السامع من اتخاذه وضعه الجديد والمناسب استعدادا لفعل الحكي ، ويتمثل الوضع الجديد( وضع الاستعداد للحكي ) في حالتين :

* الحالة الجسدية **:** بأن يحول السامع انتباهه من جماعته التي تشاركه السماع إلى الراوي و إهمال الجماعة .
* الحالة النفسية **:** تنصل السامع كليا من واقعه المعيش بتراكماته الشخصية والأسرية والاجتماعية، و التوجه بشعوره صوب عالم الحكي بأطره المتخيلة و العجائبية و الغرائبية .

 وهو وضع يستدعي برهة من الزمن مديدة ، و لذلك كلّما طالت صيغة البدء ، كلما تكثف حضور المتلقي جسدًا وروحًا . وقد رصد البحث صيغة الافتتاح بأشكال منوعة مراعاة لعوامل متنوعة منها :

* صيغة غير مباشرة : يكون التنبيه فيها تعبيريا أو لغويا.
* صيغة مباشرة : و يتنوع التنبيه فيها إلى :

 ــــــــ تنبيه استفهامي: هل تسمعونني؟ هل أبدأ الحكي ؟

 ـــــــ تنبيه أدائي : كأن يضرب الرّاوي براحة يده ضربا خفيفا على رؤوس الأولاد المستمعين ، أو يصفق لجذب انتباههم .

والملاحظ أن هذا النهج من تقنيات الافتتاح المطولة، شديدة الالتصاق بالخطابات الشفاهية ، وبالأخص الخطاب الديني من خلال فواتح ( الحمد ، والشكر، والدعاء ، والاستغفار، والصلاة على الرسول(ص) ، والتسليم على الصحابة الأطهار، والترحم على التابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين). كما ينزع إليه الخطاب السياسي أيضا فيطول مدخله وتقصُر فسحته!.

 وخلاف صيغة البدء ترد الصيغة الختامية قصيرة و مقتبسة ومقتضبة : ( أحنا ادينا طريق طريق ، وهوما ادّاو حريق حريق ) ، أو (هذا ماسمعنا ، وهذا ماقلنا) ، وقد تكون أقصر ( واخلاصت المحاجية! ) ، وقد لا تكون إذا سبق النوم صيغة الختم إلى إدراك المستمعين .

 والسبب أن بداية الحكي تكون فيها سلطة الحكي في يد المتلقي، فيسعى الملقي جهده لجذب انتباهه، وأسر وعيه التخييلي، بما طال وراق من صيغ البدء . بينما تتحول هذه السلطة نهاية الحكاية إلى الملقي، بعد حيازته لهدف الحكي، فيميل ميلا إلى اللاّبلاغة ، وبلاغة الندرة .

**ثـــالثا ــــ شخــــــوص المحاجية :**

تتخذ الشخوص الحكائية ، ثلاثة أشكال نسقية ، رصدها البحث في محاجيات منطقة الدراسة بما فيها بقرة ليتامى ، يفيد فرزها وتحديدها وتمييزها عن بعضها في إضاءة خلفياتها السردية والفنية، وهي كالآتي :

**1 - نسق توصيفي :**

أ- توصيف أسري: الأب،الابن ،الابنة ، زوجةالأب(الضرة)، الخال، الأخت، الربيبة.

ب- توصيف اجتماعي: ابن السلطان ، الدبّــــــــار(الحكيم) ، الـــــراعي ...

ج- توصيف شخصي : وهو قسمان :

* إيجابي : حديدوان ، لقرع بوكريشة ، لفحل ، المرفّح( الغني) ...
* سلبي : وهو قسمان أيضا :

 ـــــــ جسماني : العورة ، العايبة ، الطرشة ...

 ـــــــ نفساني : ستوت ، الجايح ، ابنة الراعي(انعدام الفهم)…

**2 ـــــ نسق وظــــــيفي :**

 أ- مركزية وهامشية : اليتيمة / الأب .

 ب- متحركة وثابتة : اليتيمان / ستوت .

 ج- خيّرة وشريرة : اليتيمة / زوجة الأب .

 د- معرفة ونكرة : ابن السلطان / رجل في السوق استنكر بيع بقرة اليتامى .

**3 ـــــ نسق نـــــــــــــوعي :**

أ- بشرية : الأب ، الزوجة ، اليتيمة ، ابن السلطان ...

ب- حيوانات : وترد بصورتين : حيوانات لكنها ناطقة ، كالغراب يخاطب اليتيم (لطخ بالطين ياحسين، ناسك رحلت وانت اقعدت ايتيم ) . الدجاجة تخاطب زوجة الأب ( تيس تيس ، راس العورة في التليس ، مكّالين ابنيتهم ) . أو هي في الأصل إنسان مُسِخ حيوانا بفعل ما ، كاليتيم الذي خالف أمر أخته وشرب من عين الماء فتحول غزالاً.

ج- خارقة : الغول ، الغولة ، الجان ، العفريت ...

 وللفائدة فالحيوان ناطقا كان أو صامتا في الحجي أداة من أدوات فنية كثيرة يتوسّل بها لتحقيق مجموعة من الغايات التعليمية أو التربوية أو الوعظية أو النصْحية ، كما أنه مرموز كوني وشراكة إنسانية تمتطيه الحكاية/ القصة الشعبية قصد تسهيل عميلة ترحالها عبر عوالم جغرافية وثقافية عديدة ، فالذئب مثلا في (المسيلة) هو نفسه في قطبي الكرة الأرضية . أما( المرأة ) فتختلف صورتها الطبيعية و الاجتماعية من مجتمع لآخر، وطابع الأنوثة فيها يتكون بطبوع : الثقافة والاعتقاد والاجتماع والجغرافيا والمناخ حتى . ومن ميزاته في القص أنه وسيلة لبلاغة الخطاب و التوصيل ، وإعفاء الراوي من توصيف للشخصية قد يمتدّ لسماتها النفسية والجسدية و السلوكية و الإيديولوجية ، وهو ما تعفيه منه شخصية الحيوان فتضعه وجها لوجه أمام الغاية الأسمى و الغرض الأنبل والهدف الرئيس من الإبداع الشعبي ، الذي يسعي مبدعه إيصاله إلى جمهوره بأي شكل . كما لا يختلف اثنان مهما كانت الفوارق بينهما ( السياسية ، والدينية ، والمذهبية و الاجتماعية و الجغرافية والحضارية ) في أن الأسد هو ملك الغابة ورئيسها، و الثعلب ماكرها ، و الذئب خبيثها الذي لا يُؤمن جانبه ، و الحمامة ضحيتها ، ومالك الحزين حكيمها ، و الثعبان برغم ملمسه الناعم سيد الغدر و الخديعة . والغاية نفسها تُرصد من خلال مسميات علَمية رمزية كـ : ( الستّوت ، الدبّار ، العوْرة ، ابنة الرّاعي ، السلطان ، الوزير ، الغولة ، حديدوان ، نجمة خضّار ، امرأة الأب ، اليتيم ، اليتيمة ...) .

ولعل أبرز شخصيتين من شخوص المحاجية وأشهرها في عالم ( حاجيني ياجدة حاجيني)، وحضورها في أغلب الحكي الشعبي ، و مقامها فيه مقـــــــــــــــــــــام الملح في الطعـــــــــــــــــــام همـــــــــــا شخصيتا : ( الغولة) و (وستوت) .

 فأما شخصية ( الغــــــــــــــولة )([[51]](#footnote-52)) ، فهي كائن بشري ميتافيزيقي بقدرات خارقة ، خيرة أحيانا وشريرة أحايين ، غلب شرها على خيرها المشروط غالبا بالنفعية أو الطاعة العمياء ، وتستأثر الغيلان في المحاجية المحلية باهتمام خاص من قبل الملقي والمتلقي بخلاف الجن والعفاريت وماشابه، ذات الطابع الفولكلوري والاعتقادي لا الحكائي، وصورتها في المخال الشعبي للمنطقة : عجوز شمطاء تقتات على لحوم البشر. واتضح من خلال بحث ميداني أنجزه طلبتنا في الجامعة بعنوان : (الحكي الشعبي وأثره على الطفل في المرحلة الابتدائية) ، أن الطفل كمتلق أساسي للمحاجية ينطلق في رسمه لصورة الغولة من مصادر ثلاثة :

* وصف الراوي ، ولأنها المرأة غالبا يركز المحكي على الغولة بدل الغول.
* وسائل الإعلام المختلفة خاصة أفلام الرعب .
* علاقات الطفل الأسرية و الاجتماعية ، كأن يُسقط شخصية الغولة على شخوص يعرفها و يكرهها في نفس الوقت ، أو امرأة مجنونة تُذرع الشوارع بهيئة رثة وصورة بشعة و كلام لا يفقه .

 ومن خلال رسوم استبيانية لأكثر من ثلاثين تلميذ و تلميذة - تحت إشراف طلبة البحث - ، اتضح أن التركيز من صفات الغولة الجسمانية كان على : ( عين واحدة ، بروز الأسنان) ، و يوحي ذلك - بحد زعمنا- بــــــــ :

* بروز الأسنان : دلالة على أكل لحوم البشر.
* عين واحدة : مخالفة الطبيعة البشرية ( ليست بشرا ).

 وأما شخصية ( ستوت ) ، فلا يذكرها الرواة إلا مقرونة بعبارة (أم البيوت)، لكثرة ما تطأ رجلاها بيوت الناس . واللفظة شائعة الاستعمال في قاموس لهجة المنطقة اسما (ستوت) ، أو فعلا (يستت) وتعني : أي شخص رجلا أو امرأة يبدو بمظهر إيجابي و مخبر سلبي، وربما كان أقرب توصيف لها بيت (الحطيئة ) يهجو أمه :

 أغربالا إذا استودعت سرًا \*\*\* وكانونا على المتحدثينا!?([[52]](#footnote-53))

وترد في المحاجية بوظيفة مزدوجة تجمع إلى الإساءة تقديم العون كما الحال في (بقرة ليتامى) في ظهورها المزدوج ، ففي الأول نصحت زوجة الأب أن تتظاهر لزوجها بالمرض، ثم تطالبه بلحم البقرة دواءً لعلتها، مع ما في ذلك من ضرر لليتيمين، أما في ثاني مشاهدها فكانت عونا لابن السلطان على اليتيمة ، وحتى و إن اتسم فعلها بالنفعية لكليهما فهو في \_ حقيقته\_ محض احتيال و خديعة .

فـ (ستوت) رغم أنها شخصيّة ثابتة وهامشية الدور الحكائي، تكتفي غالبا بمساعدة شخوص مركزية (زوجة الأب) (ابن السلطان) ، إلا أنها محركة للأحداث فاعلة في نموها و تطورها ، فلولاها ما فقد اليتيمان ما حرضهما على مغامرة الرحيل المُمددة لسير أحداث المحاجية ، وبفضلها أيضا ارتبطت الشخصية الرئيسة بابن السلطان كشخصيه حاسمة في إنهاء الحكاية نهاية سعيدة لبطلتها من جهة ، وللمتلقي من جهة ثانية ، الذي تعد سعادة البطل نهاية المحكي هدفًا رئيسًا من أهداف تلقيه للمحاجية .

يرى (محمد عبد المعيد خان) : أن الناس جُبلوا على تعظيم الفائت وتحجيم المندثر وتقديس المتهالك ، فالكوخ يتحول إلى قصر مشيد، والميت لا شأن له يصير آلهة أو بطلا لا يفري فريه أحد([[53]](#footnote-54)) . فالرجل الشرير أو المرأة القبيحة يقحمهما الخيال الشعبي عالم اللاّمعقول، فيتحولان إلى غول وغولة ، والخادمة في البيوت تتحول إلى ستوت أم الدّواهي التي لا يتحداها أحد دهاءً وبديهة ، والفتاة الخيّرة عادية الجمال تصير فاتنة ساحرة الجمال لا يصلح للاقتران بها إلا ابن السلطان، وزوجة الأب لا تكتفي بمعاملة ربائبها معاملة السوء ، بل تمنع عنهم الماء والطعام ولو أرادت الهواء الذي يتنفسانه ، والبقرة تمنع وتمنح ضرعها لمن تشاء !!!.

وعليه لا نشك في كون شخوص المحاجية شخصيات حقيقية ، منتزعة من واقع حياة الناس الاجتماعية والحياتية ، لكن الخيال الشعبي المجبول على مزج الماضي بالمقدس والمنصرم بالعجيب هو من غاير هذه الشخوص من حالها الاعتيادي إلى حالتها الغرائبية . و لـ (نبيلة إبراهيم )([[54]](#footnote-55)) موقف مشابه من الشخصية الحكائية بهيئتها الغريبة المميزة والمنفردة ، هو لأنها تجسد أدوارا لا أفعالا ، وتفرد الحكاية الشعبية يعود إلى تفرد أدوار( الحضور السردي لشخصية ستوت في جميع المحاجيات) ، لا أفعال ( اقتصار حضورها على محاجية بقرة ليتامى فحسب ) ، والدور أكبر من الفعل ، له صلة بالشخصية النمطية . وعليه تعد كل حكاية - بقرة ليتامى- حلقة في سلسلة طويلة من الحكايات - جميع المحاجيات - فيجيء من ثم فعل الشخصية في أكثر من حكاية مكــــــــــررًا لا متغايــــــــــــرًا .

**رابـــــــــعا ـــ زمكـــــــــــــــــــــان المحاجية** :

المكان و الزمان عجلتان لسير و سيرورة المحاجية ، بقيادة الشخصية . فـ « الزمان و المكان إطاران قبليان لإدراك المستمع وفهمه لما يُحكى، وبدونهما يكون عاجزا عن الفهم»([[55]](#footnote-56)) فالمكان يعزز تفاعل المتلقي مع الأحداث ، والزمان يسعى لربط خياله بالوقائع ، ولا نعتقد فيما يعتقده البعض ([[56]](#footnote-57)) بمركزية الزمان و هامشية المكان في عملية المحكي .

فأما بخصوص زمان المحاجية ، فإن الحسْم فيه غالبا يكون مع بداية الحكي : لغة ( كان واحد الراجل...) أو (كان بكري) أو ( في زمان فات...) أو (أيام فاتت...) أو حتى بواسطة اللغة الصوتية ( إييييييه!!!) ، وقد يحوز العدد (3) في التسلسل الزمني لسير أحداث المحاجية هذا المقصد لارتباطه بمعتقدات سحيقة ، وهو إجراء فني أدائي لا سردي ، يمتهنه بعض المؤدين لا كلهم ، كأن تُكرر الأحداث التالية ثلاث مرات : (ذهاب الأب إلى السوق لبيع البقرة ) ، ( نداؤه : يالي يشري بقرة ليتامى ... ) ،( تتبع العورة لأثر اليتيمين ذهابا إلى البقرة ) ، ( شرب اليتيم من عين الماء ) ، ( نداءات : الغراب والدجاجة ) . وغيرها صيغا وتعابير تتنوع على أفواه الرواة لتفصل في زمنية زمن المحاجية الموغل في القدم من ناحية والمجهول من ناحية أخرى . أو من خلال دلالات تثوي خلف صيغ الافتتاح وخطابات البدء التي « تعتمد على المفارقات اللغوية القائمة على سلب المعنى من أجل توليد الدلالة »([[57]](#footnote-58)) ، والدالة على اللاّزمن ، أو الزمن الموغل في الماضوية ، وقد يكون المكان نفسه دلالة على زمن أسطوري تليد( مرّة ، كان واحد في غابة) . فـ « زمن الماضي هو عبارة عن مكان ، لأن المكان هو الزمن منفيا »([[58]](#footnote-59)) . وأما المكــــــــــــــــــــــــــــــان فيتمظهر في ( بقرة ليتامى ) بمظهرين :

 ــــــ مظهر مألــوف/واقعـــــــي: البيت، السوق ، المقبرة ، المرعى، ساقية الماء (الوادي)، القصر...

 ــــــ مظهر غير مألوف / رمزي : الغابة ، الشجرة ، عين الماء ، البئر...

 كما لا يختلف اثنان في تزيّي فضاءات الحكاية الشعبية بدلالات الترميز، لم تعدم محاجية ( بقرة ليتامى ) المحلية هي الأخرى هذا الزي ، من خلال أهم فضاءاتها :

**1 ــــــ مرموز فضائية الغابة** : تعتبر الغابة / غابة الحكي، مع ما تحويه من مفاجآت ومخاطر، فضاءً أرحم من بيت العائلة الدافئ لبطل المحاجية أو بطلتها ، تجد في عتمتها وانغلاقها الأمن والأمان والراحة والسكينة ، مما لا توفره الفضاءات الأسرية، بفعل زوجه شريرة و أب ضعيف فاقد للحيلة ، ولجوء البطلة إلى الغابة « طريقة للبحث عن عدالة في الطبيعة لتعويض عدالة مفقودة في المجتمع أو مغيبة في الثقافة »([[59]](#footnote-60)) . فالغابة بأشجارها وأغوالها وظلامها لا تعدوا أن تكون هي الحياة رحبة و ضيقة ، آمنة وخطرة .

ولذلك لا أساير من يرى أن الغابة فضاء يرتبط بالأسطورة ، فلو خُيّر رواة الحكاية اليوم بينه وبين فضاءات حديثة لاختاروه ، لأنه الفضاء الأنسب الذي ينأى بفعل الحكي عن أوصاف المكان وملابساته ومسافاته الطولية والعرضية ، إلى غايات المحكي المأمولة : كانتصار الخير على الشر، وزحزحة الحق للباطل . وهو ما يعيه المحاجي حق الوعي حين توظيفه لعبارة :( أبلاد يعمّرها ، وابلاد يخْليها... ) للدلالة على قياس مسافة الفضاء .

 **2 ــــ مرموز فضائية الشجرة** : الشجرة جزء من الفضاء الأرحب ، يأوي إليها المضطهدون أمثال اليتيمين في محاجية (بقرة ليتامى) ، للاحتماء من مخاطر الغابة / الحياة ، فلا أقل إذن من أن توصف بـ ( ملجئ أيتام ) . و« كما في حكايات كثيرة ، فإن الشجرة دائما نافعة كلما تعلق الأمر بصورة الأنثى المضطهدة »([[60]](#footnote-61)) .

**3 ــــ مرموز فضائية عين الماء :** العين الطافحة بالماء رمز من رموز النماء في هذه الحياة، بل هي الحياة نفسها ، لأن الله عز وجل جعل من الماء كل شيء حيا ، فلا غرابة إن يختارها الحكاة فضاءً لبداية حياة جديدة وهانئة لبطلتهم بعد طول عناء ، و لكن يعلم هؤلاء الحكاة أن لا كمال لسعادة في الحياة ، فكان الفضاء نفسه سببا في الإساءة إليها ، بأن مُسخ أخوها غزالاً و صارت تتحوطه المخاطر من كل صوب .

**4 ـــــ مرموز فضائية البئر:** لا يكاد يُذكر البئر في ثقافة المنطقة الشعبية ، إلا و يستذكر الخيال الشعبي حكاية يوسف عليه السلام وإخوته ، ولذلك ترد في الكثير من المحاجيات دالة على فضاء ضيق عقابي، والغرض نفسه توسلت به زوجة الأب حين غيّبت اليتيمة في البئر، وعلى النهج السردي القرآني ينهي رواة المحاجية حبيس هذا الفضاء غالبا.

وأغرب ما في محاجية ( بقرة ليتامى) ، الموتيف الحكائي الشهير في محاجيات المنطقة : ( واد من سمن وواد من عسل / لبن ) ، الذي يراه من يراه استنساخا للمثل العربي (سمن على عسل) ويضرب - غالبا - للتوافق بين شيئين . لكن هناك ([[61]](#footnote-62)) من ينحو به منحاً زمكانياًّ ، يحيل على زمن الجنة الخالد ومكانها اللاّمحدود ([[62]](#footnote-63)) ، خاصة وأنّ الحكي يقرنه على الدوام بالقبر والميت من الشخوص الخـيّـــــــرة .

**خـــــــامسا ــــ الــــــــــراوي و زمــــــــــــن الرواية في المحاجية :**

 تقتصر طقوس الحكي/الحجي من المحاجية على جانبها الفني، كتقاليد البدء والنهاية وعمومية المكان ، وماضوية الزمان ، ونمطية الشخوص . بل يتعداها إلى الطقس الزمني الأنسب لالتقاء النص المُحكى بملقيه ومتلقيه ، وإن كانت الثقافات الشعبية الكونية تتفق على أزمنة محدّدة تبيح فيها فعل الحكي ، فإن مجتمعات الرواة تتغاير فيما بينها حول مراسيم زمنية مُعينة لإباحة الحكي ، و تختلف حول مواعيده ومواقيته ، كل حسب ظروفه البيئية والاجتماعية والعقدية حتّى . وزمنية حكي بيئة الدراسة زمنان :

1 ـــ الزمن اليومي **:** ويقتصر على اللّيل دون النهار ، لغاية - دون شك- نفعية معاشية ، طالما أن مجتمع الروّاة مجتمعٌ فلاحي يفتتح كسبه مع بزوغ الشمس و ينهيه مع انحصارها بداية الظلمة ، فالنهار يُحبس على العمل و الاشتغال و تلقيط الرزق ، و هو ما جعل المعتقد الشعبي يبرأ من الحكي نهاراً ، فيتوعد رواة النهار بالقرع و الجرب و هلمّ عاهات ، ليس إلا سوى احترام الجهد و إعلاء قيمة العمل و الاسترزاق .

2 ــ الزمن الحولي / السنوي : فالشتاء - لا محالة - أنسب فصول السنة تحفيزا لفعل الحكي، واستثارة للذواكر الشعبية الحكائية ، وذلك لطول زمن ليله ، بحيث يكون كافيا للاستمتاع بالحكاية / المحاجية ، والنوم معاً ، ويستحيل الحجي أو تضعف روايته صَيفا بسبب الحرارة المرتفعة ، التي لا تساعد على النوم من ناحية ، ومن ناحية أخرى جنوح كبار السن إلى العراء و المتنفس من المكان غير المناسب للحكي ، مع خروج الصغار لممارسة ألعابهم الشعبية الليلية ، التي تحلّ محل الحكي صيفا .

وزمنا اللّيل والشتاء يؤهلان بشدّة تربع المرأة على عرش حجي المحاجية ، واستئثار الرواية النسوية بالمحكي لمنطقة الدراسة . والهيمنة ذاتها في المحكي الجزائري ، كما أكدّها ( عبد الحميد بورايو) بقوله : « ومع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط [ ويقصد الحكاية ] هم النساء»([[63]](#footnote-64)). والوضع ذاته يحياه المحكى العربي ، إذ الحكايات الشعبية هي من اختصاص المرأة بامتياز، لكنها ليست محرّمة على الرجل([[64]](#footnote-65)).

 وإذا جاز لنا تحديد ملقي ومتلقي المحاجية بشيء من التفصيل وفق معياري الجنس والعمر، باعتماد جميع الاحتمالات مع تحديد الاحتمال المعتمد والمشاع في منطقة البحث، من خلال الجدول التالي :

|  |  |
| --- | --- |
| المعيار | المــــلقـــــــــــــــــــــــــي X المتــلقــــــــــــــــــــــي |
| الجنس | ذكر X ذكر | أنثى X أنثى | ذكر X أنثى | أنثى X ذكر |
| العمر |  كبيرX كبير | صغيرX صغير |  كبيرX صغير |  صغيرX كبير |

فتكون الخلاصة أن عملية الاتصال الحكائية في مجتمع الحكي للمنطقة تنحصر في الآتي:

* الراوي : المرأة أو الأنثى المسنة و الكبيرة .
* المستمع : الأولاد صغار السن ذكرانا و إناثا.

 وهذا الحكم لا ينفي بالضرورة حصول الأوضاع الأخرى من الاتصال ، ولكن بشكل باهت ، حيث لا تتحمّس له عملية الحكي المحلية ، ولا مجتمعها الشعبي .

 والبرهـــــان على الهيمنة النسوية في مجتمع حكي المحاجية ، وإرخـــــاء سلطتها على المحكي ، رواية وإعـــــــــــــــــــادة لتشكيله وصناعته ، زيادة ونقصـــــــــانا وتحويرًا ، وليس ببعيد المساهمة فـــــــــــي إبداعه ، التــــــــــــــــــــــالي:

**1** ــــــــــ التصوير المقذع و الفض للمرأة المنافسة على الزوج أو زوجة الأب (مرت لُبيّ) ، إلى درجة اقـتران اليتم - بمفهوم الحكي - بها لا بافتقاد الأم ، بل حتى وإن كانت حية ترزق.

**2** ـــــــــــ من النادر أن يحدث في محاجيات المنطقة زواج المرأة بعد وفاة زوجها ، فيغدوا الصراع من ثم بين الزوج و أبناء زوجته . و المستفاد من ذلك :

 **أ ــــ** وفاء المرأة لكيان الزوجية بخلاف الرجل.

 **ب ـــــ** المرأة لا تحسن فهم الخلفيات النفسية للزوج الشرير في صراعه مع أبناء زوجته.

 **ج ــــــ** تتأسس محاجية ( بقرة ليتامى ) على مغالبة شرسة ، بين قوة شريرة (الزوجة الثانية)، و ضُعف خـيّر ( الأبناء اليتامى) ، ومصدر هذا الضعف هو اليتم الذي لا تراه الرواية النسوية من جهة الأب ، بل من جهة الأم فقط .

 **د ـــــــ** المرأة أقدر على حماية أولادها من الرجل، الذي تسببت أُبوَته في شقاء ولديه مرّتيـــن: الإذعان بطلب زوجته بالرحيل وترك ولديه وحيدين دون راع ، ثم فضح مكان تواجدهما لزوجته فملاحقتها لهما.

**3** ــــــ ترجيح قيم الأمومة على الأبوة : فالأبوة في الفعل الحجائي/ الحكائي لمنطقة البحث - في الغالب الأعم - مرموز لصور النكد والضرر والإخصاء ، كانت في (بقرة ليتامى) وراء التعاسة المكررّة لليتيمين ، وألحقت بهما الضرر والنقص مرتين ، بسبب هشاشة القرار وخور العزيمة والانصياع للآخر. أما الأمومة فخلاف ، ترمز إلى السند العاطفي والروحي والمادي ، حتى وإن كانت غائبة ( حليب البقرة ، سمن و عسل القبر، ثمر النخلة )، بل الأبناء هم من يلحق الضرر بها عكس الأبوة . وتقصير الرواية النسوية لحدث الحضور الأمومي ، وفصلها عن الأدوار الفاعلة « هو إبراز لقيمتها ، فالمفارقة هنا هي أن الغياب يعني الحضور والأهمية والتأكيد على دور الأم في حياة الأفراد » ([[65]](#footnote-66)) ، فليس من الصدفة أن تعلي المحاجية مقام الخال/ الأخوال في العديد من مواطنها وتهمل دور العم/ الأعمام ! .

**4** ــــــ الانحياز للأنوثة على حساب الذكورة : فظهور الأنثى في المحاجية بمظهر الفاعل المقتدر ( شرا وخيرا) و إسنادها الأدوار المحورية، و تنمية الأحداث بواسطتها. يقابله لا فاعلية الدور الذكوري، فـ (الأب) شخصيته تابعة لدور الزوجة المركزي ، و( الابن) أيضا شخصية يميه فعلها وسط دور الابنة المحوري ، وفوق ذلك تجسد هذه الشخصية بشربها من ماء عين الغابة والانصياع للِلّذة المحظورة ، خلاف أخته ، صورة للذكورة المهلهلة غير القادرة على كبح جماح الميول النفسية ، والمنهارة قبل إغراءات اللّذة مـــــــــــــــــــــع ما تحويه من أخطار ومهالك . وللرواية النسوية كما يتبدّى من خلال المحاجية المقترحة منظور قيمي يتعارض- في كثير الحالات - وأعراف مجتمع الحكي المحلي ، ويسعى في خلخلة قواعده الاجتماعية والأخلاقية والثقافية ، حيث تسري قيم العطف والرحمة والرعاية والقوامة من الأنوثة (اليتيمة) نزولا إلى الرجولة (اليتيم) لا العكس . أما شخصية ( ابن السلطان) فلا تعتبرها الرواية الشفاهية النسوية شخصية ذكورية ، بل منطقة شهباء بين هذا و ذاك ، فـ (سلطان) المحاجية لا يتمتع بالسلطة السياسية ، بل بسلطة الحجي التي تعني : الحماية و الرّعاية و مقارعة ( الحقرة) . وقد يكون القصد تعال من المرأة - كـــــــــــــــراو - على الرجال أيا كان ، مالم يتمتع فارس أحلامها بسلطة الجاه و المال والقوة ، والجمال حتى!

والخلاصة أن للرواية النسوية أيما تأثير على تلوين المحكي الشعبي المحلي بتلاوين وأصباغ تخص عالم الأنثى ، حتى في علاقتها مع محيطها العائلي والاجتماعي . فالعلاقة – مثلا - بين الكنّة والحماة ليست بالمحمودة ولا الطيبة ، و كثرة كثيرة من الثقافات الشعبية تصفها بالشائنة أو (علاقة القط بالفأر) ، لا تكاد تسكن حتى تثار و تحمى . فليس غريبا - إذن - ذلك الوصف للحماة في المحاجية المُسقط على شخصيتين قريبتين جسمانيا من صورة الحماة الحقيقية، وهما شخصيتا ( الغولة و ستوت ) !!!.

وعليه .. إذا أردت أن تتمتع بالحكي في المسيلة / الحضنة ، فعليك بالأماكن النائية و الفضاءات الساكنة الهادئة ، في ليلة من ليالي الشتاء الباردة ، حيث لا كهرباء و لا توابع الكهرباء من وسائل الوصل الحديثة ، و بالضبط أين أكوام النساء و العجائز..

**ســـــــادسا ـــ الأداء في المحــــــــــــــــــــــــــاجية :**

من جملة ما ألمحت إليه الدراسات الشعبية في شأن إبداعات الشعوب الحكائية ، أنّ الحكاية بدأت أول ما بدأت أدباّ ، حيث الرابط القوي بين ذصّها و مؤلفه الفرد، ثم احتضنتها الرواية الشعبية في مرحلة وُ سِمت بالشفاهية ، ليحولها الغيورون على التراث و حماته إلى نص كتابي مقروء ، أو بصورة الكتابة نقلا من أفواه سواد الشعب إلى بياض الورق . ولا يستبعد استلهام بعض من الأدباء لقيمها و مضامينها أشكالا حديثة ، لتعود مرة ثانية إلى رحمها الأول (الأدب) . وبين هذه الأسفار الأربعة في مسافة الزمن تبقى مرحلتها الشفاهية هي الأهم في مسارها الفني و الحضاري ، لالتصاقها بالمجموع لا الفرد ، و المتحرك المتنامي لا الثابت الجامد ، ولتميز « تجربة السماع عن تجربة القراءة ، ففي الثانية يقتصر الاتصال بين الراوي و المستمعين على الوساطة اللغوية أو التعبيرية ، في حين هي في الأول متشعبة و معقدّة ، تأخذ بعين الاعتبار وسائط عدّة ، ومعطى مادي مختلف ملموس و محسوس »([[66]](#footnote-67)).

ويجر موضوع شفاهة المحكي و إعلاء مقامه على كتابيته و أدبيته إلى الأقسى والأصعب من الاستفهامات : فهل راوي الحكاية مبدع أم هو مجرد حلقة من حلقات الوصل بين تناقل الأجيال للحكاية ؟ وهل نصوصها المخرجة حديثا ، مكررّة بالتواتر يَنسحب عليها مصطلح عمل فني/ خلق فني ، أم أنها مجرد اجترارات سامجة لصورتها الأصلية الأدبية ؟

ويبقى الجواب عن ذلك مغامرة فهمية في ظل الصراع الحاد بين الشفاهة و الكتابة للاستحواذ على الحكاية ، وإلا فإن « قدرة الإبداع الفني والخلق الفني تبدأ عن طريق الإحساسات البصرية و السمعية (...) فالإبداع في المأثورات الشعبية الأدبية هو العملية العقلية والنفسية والثقافية والحركية »([[67]](#footnote-68)) أيضا، و هو ما يعني أن عنصر الأداء بوسائطه البصرية والسمعية والحركية في الفعل الحكائي مكون أساس لعملية الإبداع ، وأن الـــــــــــــــراوي له- بهذا الفهم - مبدع لا محالة إذا التزم بشروط الأداء الناجحة .

فـ « الأداء الفني هو الخطوة المكملة لعملية الخلق ، أو هو الصورة التطبيقية لاكتمال القدرات الفنية ونضجها ، مما يؤهل المبدع لإنشاء العمل الفني الشعبي أمام جمهوره » ([[68]](#footnote-69))، حينها يصبح من الجائز خلق مقولة في إبداع المروي الشفاهي بعناصر: (المُؤدّي/ النص المُؤدَّى / المؤدَّى له).

وتكمن أهمية المؤدي للمروي الشعبي، و أحقيته في تملكه لملكية إبداعه فيما يراه الدارسون نسخا للظاهرة الأدبية النخبوية ، كالشعر تماما بين نصه الساكن الجامد المقروء و نصّه الفاعل أو المؤدّى ، فالأول جسد بلا روح ، أما الثاني فجسد وروح ، وبنفس الطريقة تحدث المفارقة في النصوص المغناة / المؤداة ، يفضل أحدها الآخر.

وتتجسد إبداعية الأداء في علاقته بعنصر أساس في عملية الإبداع الحديثة و هي المتلقي / المؤدّى له ، فالمؤدي الناجح لنص الحكاية المشافه - إذا سلمنا بمقولة موت المؤلف الشهيرة - هو من أمات مؤلفها الأصلي أمام أنظار سامعيه و مباركة جمهور المتلقين ، ونصّب نفسه مكانه حاكما شرعيا على عرش الحكاية . ومع ما لفعل الأداء في الحكي الشعبي من أهمية - للأسف الشديد- تبقى « الدراسات و الأبحاث في هذا المجال قليلة جداّ ، كأن المراجع التي تناولت هذا النمط من الدرس تكاد أن تقل إلى حد الندرة » ([[69]](#footnote-70)) . ويعرف ( أحمد علي مرسي )([[70]](#footnote-71)) الأداء على أنه : وضع معين يتخذه الراوي أمام جمهوره ، يختلف عن وضعه في الحياة و علاقاته مع الآخرين ، يتكامل مع هدف يريد تحقيقه ، ويستدعي ذلك منه تهيئا بغايات خفية و ظاهرة . كما و يتساوى عنصر الأداء في المحكي الشفاهي فنيا وعنصر اللغة ، لأن كليهما يستدعي متحدثا ومُستمعا .

 إن المؤدي للحكاية كمبدع ،لا يكفيه في تأديته لمهمته مخاتلات اللغة و دقتها في التعبير عن مواطن الحكي الجوّانية ، وتلاوين ثقافة مجتمعه الشعبي، وتخيّره منها ما يلامس شغاف جمهوره شائقا ورائقا، بل يتعدّاه إلى وسائط أخرى عديدة ، بدءاً بصوته وصمته وتقاسيم وجهه وإشارات حركته وتنقله ، ومحاكاته لأصوات الأشخاص والحيوانات والمناخ وظواهر الطبيعية المختلفة ، ليصبح حكيه ذا أبعاد تصويرية وسماعية ، واضعا في الحسبان كل قنوات الاتصال التي تربطه بوعي المتلقي وإدراكه .

 وقد ألمحت سلفا إلى أن موطن المحاجية هو الليل ، وهي ميزة يتعمّم بها الحكي في أصقاع ثقافية كثيرة . ومن أنواع السرد مالا يُروى إلاّ بعد مغيب الشمس يرى ( عبد الفتاح كيليطو ) ([[71]](#footnote-72))، لأن الأشياء العجيبة لا يجوز إثارتها إلا خلال الظلمة .. بالفعل كما كانت تتصرف كبيرة سحرة الحكي (شهرزاد) حين كانت تقص ليلا وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح .

ويشترط الحكي ليلا وضعا خاصا من الأداء ، ينبني على الخطاب السمعي فحسب خلافا لحكي النهار المؤسس على الخطابين السمعي البصري ، حينها يزداد أداء الرواة عسرا وصعوبة وتكثيفا لاختزاله في المؤثرات السمعية دون غيرها ، كما تتقلص إمكانية اللغة فتصير لغة إنصات فقط ، ما يجبر الراوي على إظهار اقتدار فائق  يمزج فيه بين اللغوي والصوتي ، وتتغاير حركة الجسد إلي حركة للصورة ، ويستغني عن اللغة الجسدية مكتفيا باللغة التصويرية .

أما (المُؤدى له) فيختار من مجموع وضعيات الأداء المعروفة (الجلوس، الوقوف، الاتكاء، الاستلقاء) الوضع الأخير ، ومن جهة وسائط الأداء (الحركة ، الإشارة ، التلوين الصوتي ) الواسطة الثالثة لتلقيه (المُؤدَّى) ، ويتشارك في وضع الاستلقاء مع (المؤدِّي) في زمن ما بين اليقظة والنعاس ، فيكون زمن النوم زمنا لانقضاء الحكي . كل ذلك في لحمة من الحميمية الجسدية والقــــــــــرابية ( الأم وأولادها .. الجدة وأحفادها ..) وسط فضاء عائلي مستغلق ، فتكون من ثم نمطية الأداء محكومة بفعل هذا الوضع من الطرفين ، فالمؤدي بطاقته الصوتية ، والمؤدى له بطاقته الإصغائية ، مغمض العينين، مسترخي الحواس والجسد، محدود الحركة، منفتح الذهن ، شره الخيال ، نهم المخيلة . وجدير بالذكر أن المخيلة تنشط وتتحفز بفعل السماع أكثر من فعل الرؤية ، لأن السماع تجريدي والرؤية محسوسة ، وهو ما يضاعف متعة المحكي .

ويعتبر الأداء خاصية شعبية لاقترانه بلازمة من لوازمها هي الشفاهة ، ولذلك لا ينحصر في الحكي دون باقي إبداعات الشعب الأخرى ، فتميزه الجماعة بمسميات خاصة منها مــــــــــثلا : ( المـــــــــدّاح ، البـــــــــــــــــرّاح ، النكــــــــــــّات ، النشّــــــــــــــــــــاد / المنشد ، الشيّاد ، الندّابة /النادبة . القزّان/ القــــــــــزّانة...) ، لكنها مع ذلك لا تخص مؤدي الحكاية / المحاجية بتسمية معينة ، ولا حتى اسم الفاعل من (المحاجية ) ، فتقول : ( المحاجي أو الحاكي) ، والسبب - زعما - أن الحكي دون غيره لا يرتبط بشخص بعينه ، بل هو متاح للجميع ، لأن « الحكايات والأغاني يؤديها المؤدي ومستمعوه ، لا المؤدي وحده »([[72]](#footnote-73)) . ويشترط مجتمع المحاجية في قبوله للمؤدي ما يلي :

* قدرته على التسويق والتوصيل ، واستشراف مواطن التشوق لدى مستمعيه .
* مراعاته لمقتضى حال المؤدى لهم ( الايجاز، الاطناب ، التركيز على حدث معين ...).
* المطابقة ببن الحدث المحكي والفرجة السماعية والبصرية ، أو بين لغة الحكي وطريقة الأداء .

وقد رصد البحث حين تقصيه لهذه الظاهرة الفنية بين مجتمع رواة منطقة البحث ، أن نقظ الراوي لأحد هذه الشروط و عدم التزامه بها ، سيجعله عرضة لتدخل مــــــــــــــــؤدٍ آخر يقوم بدور المؤدي المساعد ، وهو واحد المؤدى لهم ، ويكون - غالبا - أكبرهم عمرا ( الابن الأكبر أو البنت الكبرى) ، أو أحد الوالدين إذا اجتمعا معا في حلقة الحكي ، يدعمه أثناء أدائه ، بملئ مواطن السهو في الحكاية ، أو الغفلة والنسيان والتجاوز والخلط ببن الحوادث . لأن الأداء الجيد ضرورة فنية لمتعة الحجي ، يلزمه مؤد كفؤ ، ومؤدى له يفقه هذه الكفاءة ، كشرط من شروط عافية المحاجية واستمراريتها، لاكتساحها المكان واختراقها للزمان .

**ســــــــــابعا ــــ البني الشاغــــرة في المحاجية :**

تتسم بنية المحاجية بتراص الأحداث وتواترها ، الحدث تلوى الآخر دون انقطاع ، في لحمة من البناء السردي المتماسك . ويجئ التسلسل الأزماني كلاحقة من لواحق هذه اللّحمة، وبدوره يضاعف الفضاء هذه الوشاجة إذ يميه وسط الحدث، فيصير هو نفسه حدثا لا فضاء، ويتعالق الكل في خدمة الهدف ، ففي المحاجية « كما في الحياة ينتصر الشر في البداية ، فهو لا يتورع عن استعمال كل الطرق والأساليب مهما كانت، دنيئة أو خسيسة لكي يصل إلى أهدافه ، والمفارقة في كل هذا هو أن الشر هو المحرك المركزي في الحكي، بحيث يبقي الحكي آسنا رتيبا بدون وظيفة الإساءة (...) فالشخصية الشريرة التي تؤذي العائلة في أحد أفرادها [كما في بقرة اليتامى ] تفتح باب الاحتمالات وتحرك السرد في اتجاهات مختلفة بسبب ما تخلفه من ترقب وتوقع للمتلقي، وإمكانات قابلة للتحقق في السرد بالنسبة للراوي »([[73]](#footnote-74)) . فشرور الحكي مصدرها واقع الحياة ، لأن الأصل في الفن أنه مادة من الواقع ، والواقع صورة للفكر والتفكر وإعمال العقل. وفي القرآن الكريم : ﴿ فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ ([[74]](#footnote-75)).

 فالمحاجية تؤسس بنيتها الكلية على نسق مرحلي هش الحدود ليتحدد بالمضمون لا السرد، من بداية تحدد الأدوار، وتمايز ببن الخير والشر، ثم مغامرة يلاحق فيها الشر الخير ، فنهاية مرحة للخير نكدة للشر. ويلفّ الجميع فاتحة سابقة وختام يعلن عن وقف الحكي، لكن ذلك لا يمنع من وجود فراغات تتخلل جسم الحكاية ، ولا يمانع في أن يخلق المؤدي للمحاجية بنى شاغرة داخل البنية الكل ، إثباتا لاقتداره الأدائي ، وتملّكه لحق الإبداع ، وتحقيقا لأهداف فنية  وسردية وحكائية ، رصد البحث منها تنويعات عديدة و متنوعة ، لا يستغني عنها عديد (الرواة / المؤدون / المحاجيون /الحكواتيون أو الحَكّاية) ، هي كالآتي :

1 ـــ التنبيه الصوتي والحركي : ويكون صوتا إما بالنداء (هاي!) مثلا ، أو بذكر اسم من أسماء المؤدى لهم كـ (محمد !) . أو حركيا بأن يضرب الحاكي بيده  ضربا خفيفا على أحد رؤوس المتلقين . والقصد من ذلك تأكده من متابعتهم لسير الحكي .

2 ـــ الصمت مدّة وجيـــــــــــــزة : فإذا استبطأها المؤدَّى له طالب بمواصلة الحكي ، أما إن عدم المؤدي الاستجابة فسيضطر لوقف الحكي .

3 ـــ الاستفهام : والقصد إشراك المتلقين في عملية الحكي ، ومفاحصة فعاليتهم من خلال توقعهم لأحداث المحاجية ، كأن يسألهم : ( وحين عــــــــــــــــــــــــــــاد اليتيمان إلى البيت ووجداه خاليا. ماذا فعلا ؟ ) .

4 ـــ التضمين : شرحه لحدث ما من أحداث المحاجية بأقصوصة شعبية تحمل نفس المغزى ، فعند حديثه عن تظاهر زوجة الأب بالمرض وعينيها على ذبح البقــــــــــــــــــرة ، يسرد المؤدي ( حكاية القــــــرد والغيلم ) من كليـــــــــــــــــــلة ودمنة ، لتوازي مضمونيهما واتفاقهما في المغزى .

 5 ـــ الإسقـــــــــــاط : ويكون على أحداث واقعية ، أو شخوص معروفة ، أو أسماء مناطق محددة ، أو حيوانات . بهذه الطريقة يسيّر المؤدي المحاجية فهما وإدراكا ، لاقتران الخيال بالواقع الحسي .. فستوت -مثلا- هي المتسولة الفلانية ، وزوجة الأب الجارة علّانة ، والبقــــــــــــرة بقرة علّان ، والعين عين الماء القريبة من كذا ...

6 ـــ التعليم والنصح والإرشاد : يتعين على المؤدي -غالبا - تبطين بعض مفاصل الحكي بتلميحات وكنايات ، يقحمها إقحاما لإفادة المؤدى له ( خاصة إذا كان صغير السن ) ترغيبا وترهيبا . فاليتيم تحول إلي غزال لأنه عصى أمر من يكبره سنا ( أخته ) ، وشبيه به من يعصي والديه أو معلمته ...

7 ـــ خير خلف لخير سلف : من مطامح المؤدين الأساسية في حكيهم ، خلق جيل من الرواة ، يتعقب خطاهم ليخلفهم فيما هم عليه ويواصل مسيرة الحكي ، هذه الغاية تجعلهم يسلكون في الحكي طرقا معينة ، منها مثلا طريقة (الليالي/ شهر زاد) بقطع المحاجية ، ثم مواصلتها في ليلة قادمة ، ليستهلونها بمطالبة متلقيهم (الصغار خاصة) تذكيرهم بالجـــزء المحكى سلفا .

 فالبنية الشاغــــــــــرة /الفراغات في الحكي ، لا تقتصر على إرادة المؤدى فحسب ، بل إن طبيعة المحاجية ذاتها تتضمن هذا الإجراء ، بشخوصها وأحداثها وأما كنها وأزمانها التي يطبعها التعميم ، والتعميم بنية في السرد تستهوي الخيال والمخيلة .

**ثـامنا ــ اللغة و التعبيــرات المنغمة في المحاجية / إيقاع الكلمة المنثورة :**

 للحكي الشعبي في عديد الثقافات صياغته الخاصة ، تعتمد بالأساس على لغة بسيطة لا سطحية ، و« البساطة ليست مرادفة للتسطيح الذي لا يحرك الفكر أو العواطف، بل هي ضد التعقيد والغموض الذي يتطلب من القارئ قراءة النص أكثر من مرة ، مع أعمال الفكر في الربط ، ومحاولة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير، إن متلقي النص الشعبي يستمع إليه مرة واحدة في الجلسة الواحدة ، ولهذا لابد  أن يصل النص كاملا إليه بكل ما يحمل من شفرات تخص نظام الجماعة ، وما يحمله في نفس الوقت من متعة جمالية ، وإذا لم يحدث هذا بسبب غموض النص أو تعقيده ، انقطعت عملية التواصل »([[75]](#footnote-76)). كما أنها لغة  لهجية متفاصحة تأخذ لها مقاما وسطا بين لغة النخبة الفصيحة ودارجة العوام والدهماء من الناس ، تتمايز عن الأولى بعدم اعتدادها بقواعدها النحوية والصرفية ، وعن الثانية في استهجانها  لفظها الغازي والدخيل ، وثمة تنويه مهم جرنا إليه الفضول من جهة والاحتكاك ببعض الرواة من جهة أخرى ، هو حيازة الراوي لخطابين لغويين متباينين ، أحدهما للتواصل المجتمعي والثاني حكرا على فعل القص دون سواه . وأهم ما يميز الأخير في مجتمع الحكي المحلي الآتي :

**1 ــ** استهجانه من حروف هجاء العربية ( حروف الحلق) ، المكلفة لجهاز النطق وبالأخص حرفا : ( الهمزة . الغين )، اللذان يحولان بموجب قاعدة (الإبدال والإعلال ) إلى : ( حرف مد . قاف ) ، فتصبح الألفاظ (بئر . طأس . مؤمن ) ، (بير . طاس . مومن )، كما تتحول الألفاظ (غار. غمزة . غلة ) إلى ( قار. قمزة. قلة ) ، وهذا الإبدال يخص ساكنة البوادي من جهة المنطقة الجنوبية خاصة ، وينضاف إلي ذلك دون تعميم إبدالات أخرى غير شائعة منها : (ق= ﭪ و ك) مثل (قتلو= كتلو أو ﭬــتلو) . والكل بغاية التخفيف على النطق . وكأني برواة ومؤدي المحاجية في بيئة البحث يختلقون لحكيهم أحكاما لغوية ونطقية ، شبَه بتلك التي تختص بتجويد القرآن الكريم وتلاوته .

**2 ــ** اعتماد التعريض والكناية : ويتم اعتمادهما في لغة الحكي بشكل لافت ، لما يحملانه من طاقة فنية شديدة الإيحاء والتصوير . ويكون ذلك لغايات بلاغية عديدة منها :

 **أ**- التفاؤل : (طاجين : فراح / ملح : ربح / نار : عافية ...) .

 **ب**- لفت الانتباه إلى قيمة الشيء وأهميته : وذلك من خلال توظيف المجاز المرسل، فالزوجة يطلق عليها (عايلة) إشارة إلى دورها في تآلف الأسرة الصغيرة . وكذا مسميات ( الكسكس = اطعام ) . ( الكسرة أو الخبز = النعمة ) . (الأرض المزروعة = البلاد ) . ( الولد = الكبدة ) ...

 **ج**- لفت الانتباه إلى خطورة الشيء : من مثل نعت ( الخيان أو الخيانة ) . وتطلق على السارق ، في إشارة إلى خطورة السرقة على المجتمع واعتبارها  خيانة له ، ومن هذا الكثير .

 ولأن زمن المحاجية غالبا هو الليل مصدر السكون والهدوء ، فإنها « تعتمد إلى حد ما على صياغة بعض الأحداث والمواقف أو العناصر في كلمات لها قافية تؤدى بطريقة  منغمة»([[76]](#footnote-77)) ، فالأذن تأنس كثيرا للكلمة المنغومة وترتاح للجمل المسجوعة، وترهف الحواس لموسيقى الصياغة و التعبير ذات الوطئ الخفيف المتناغم في النفس والروح ، و« يكون الاختيار و موقع المقاطع من النص له دلالة من حيث فنية الرواية أو من حيث التعبير عن عنصر أساســــــــــــي في [ المحاجية ] . وذلك لجذب الانتباه بشكل مركز»([[77]](#footnote-78)) ، أو لاستمالة الحضور النفسي للمتلقي لحضور آخر يريده المؤدي لمحاجيته وهو الحضور الفني و الجمالي أو سحر المتعة. دون إغفال متعة النفع وتوسيع المعرفة .

وقد رصد الباحث انطلاقا من تجاربه الفردية الاسترجاعية والآنية أن بنية المنغوم في نص المحاجية ترد بصور ثلاث هي :

**1 ـــ** المقاطع المنغمة المتوارثة : وهي إذ جازت النسبة (منجز الأجداد) ، حيث ترد الصياغة المنغومة جزءا لا يتجزأ من صياغة و لغة المحاجية ككل ، إذ يعدّها الرواة و المؤدون مكونا أساسيا من مضمونها، وبنية رئيسية في بنيتها السردية ، لصلتها الوثقى بالشخصية و المكان والزمان و الحدث . منها تمثيلا لا حصرا :

 ـــ عبارة ( الواحد ربي / الواحد الله ) . التي تلازم العدد (واحد)، كقولهم : (جاه واحد الراجل- والواحد ربي- وقالو : علاه اتبيع في بقرة ليتامى ...)

ــــــ عبارة ( ابلاد يعمّرها وابلاد يخْليها ) . للدلالة على طول مسافة الترحال .

ــــــ عبارة ( راح وقت وجا وقت ) : توالي الأزمان .

ـــــــ عبارة ( كان هنا .. ما كان ) : انقطاع خبره فجأة .

ـــــــ عبارة ( شبيك لبيك وعبدك بين يديك ) : الائتمار والطاعة .

ـــــــ عبارة ( يتغدى بيها قبل ما تتعش بيه ) : للمخاتلة وتحين الفرص .

ـــــــ عبارة ( يلعب بذيلو أو دار على ذيلو ): الغدر والخيانة .

ــــــــ عبارة ( جنس ولا انس/ونس) . بمعنى : هل أنت جني أم إنسي ، للسؤال عن هوية الغريب . ويحلو للبعض تكملتها بعبارة ملحقة : ( ولاّ خدّام ف لبوسيسي ).

ــــــــ عبارة ( اخرجوا يا فيران من الغيران ) ، لإشعار المتخفي بافتضاح أمره .

**2 ــــ**المقاطع المنغمة المشتركة : هناك جمل / تعبيرات منغومة لا يتوارثها الحكي . ولذلك لا تتواصل مع جميع نصوصه ، لكنها معروفة لدى جميع المؤدين ، كونها صيغا اجتماعية يفرضها الواقع اللغوي لمجتمع الحكي . وتتعامل بها الجماعة في حديثها أخذا و عطاء ، فيوظفها الرواة بشكل نسبي ومتفاوت . وهي : إما أقوالا شعبية سائرة كـ ( عاد الما لمجراه - اللي فيه يكفيه - مافيها ما يعجب - حشيشة طالبة معيشة - ميش كل خضرة حشيش - يدخل الدار من بابها - ديرها حلقة في وذنك - يبيع القرد ويضحك على شاريه - يحلب المعزة من ذيلها...أو صيغا ضدّية ، بذكر الصفة وضدها للدلالة على معنى ما ، كقولهم : ( طالع هابط - ما اضحك ما ابكى - ما اكلاها ما ارماها - ما اقتلها ما احياها - ناض وطاح (نوضة وطيحة) ...

**3 ــــ** المقاطع المنغمة الذاتية : أو (صناعة المقاطع المنغمة) ، ويختص بها رواة دون آخرين ، بحسب ثقافاتهم و مواهبهم ، واقتداراتهم الفنية ، وإندماجهم في ثقافة مجتمعهم الشعبية، وتتمظهر في خطاب المحاجية نثرا و شعرا :

**ـــــــ** المظهر النثري : ويغلب عليه رصف المؤدي حكايته بما يعرفه من أمثال و حكم شعبية و مواعظ ذات صلة بمعارفه الخاصة ، وبوقائع ومشاهد المحاجية، وبفلسفة مجتمعه الشعبي. وللتمثيل لذلك المشاهد الآتية في محاجية (بقرة ليتامى) :

- مشهد ابنة زوجة الأب ( العورة ) ، وهي تلاحق أخويها من أبيها ( اليتيمة وأخوها )، يعقب الراوي : ( كب الجرة على فمها تطلع الطفلة لأمها ).

- مشهدها أيضا تتزين لابن السلطان حين عودته : (ماعاز العورة غير الكحل).

- مشهد الزوجة تلاحق اليتيمة في غياب زوجها ابن السلطان:( في ليلة ليتيمة غاب القمر) .

 **ـــــ** المظهر الشعري : تعرض البحث لذلك في مواطن سابقة منه . و أشار إلى أن أشعار (المجذوب) الحكمية من رباعيته الشهيرة ذات حضور قوي ووازن في ثقافة الإنسان الشعبي للمنطقة . بما في ذلك مؤدو الحكي، الذين لا يتوانون في تبطينها حكيهم خاصة منها ما تعلق بـ: ( كيد النساء - غدر الإنسان لأخيه - الكبر والتعالي على خلق الله - إقبال الدنيا على سفلتها وإدبارها عن سادتها و أحرارها - غدر الزمان وتحوله من حال إلى حال ...) ، دون إغفالهم - طبعا - لأشعار شعراء الملحون المحليين ، من مثيل الشاعر ( محمد بن زوالي ) ([[78]](#footnote-79)) في شكواه من غدر الدنيا بقــــــــــــــــــــــــــــــــوله :

 يا حسراه عليك يا دار الدنيــــــــــــــــــــــــــــا \*\*\* و غــــــــرّارة برجالها عنها قالــــــــــــــــــوا

 منّي كنت اصحيح تتولّع بـــــــــــــــــــــّيا \*\*\* واحليل اللّي طاح وارشات احبالو

وقد لا ينسج المؤدي صياغته المنغومة من المثل أو الشعر، بل بتكراره كلمة في سياقه المنغوم ، كأن يقول في مشهد إلحاح الزوجة على زوجها ذبح بقرة اليتامى ما نصه : (بقــــــــــــــــــرة إبليس طلبت من زوجها ذبح بقــــــــــــــــــــــــــرة اليتامى) .

**4** ـــــــــ المقاطع المنغومة السردية : هي عبارات أو جمل شديدة الصلة بالأحداث السردية ، والإخلال بها إخلالا بلحمة مضمون المحاجية ، ولذلك يلتزم بها غالبية الرواة :

 ــــــــــ الأب يبيع البقرة في السوق ، كان يقول : ( اللّي يشري بقرة ليتامى ، ما يربح ما يشوف السعد ) .

 ــــــــــ زوجة الأب وهي في السوق تبيع البقرة : ( اذبح وملّح ، وبيع تربح ) .

 ـــــــــــ غراب ينصح اليتيم : ( لطخ بالطين يا حسين ، ناسك رحلت وانت اقعدت يتيم ) .

 ــــــــــــ اليتيمة تخاطب أخاها : ( يا خويا يابن اما ، خلّاوونا الدار للهوالة والغوالة ) .

 ــــــــــ اليتيمة عند رشق مغزل والديها في الأرض قالت : ( يامغزل اما و بي ، لوحلي عريفات ، وين انبات) .

 ــــــــــ اليتيم حين تعرص للذبح ينادي أخته وهي في قاع البئر : (عيشة يابنت اما، لماس امضاو، واطناجر احماو ، وخيّك بين لحياة ولموت ) .

 ــــــــــ رد أخته اليتيمة :( ولد السلطان عل ركبة ، وحنش بو سبع روس ايقادع فيا ) .

 ــــــــــ الدجاجة لزوجة الأب وضيفاتها :( تيس تيس، راس العوره في التليس، مكّالين ابنيتهم)

 ـــــــ ضيوف الزوجة : ( انا اكليت الريّة ، مانبكي مايشرشحو عينيا . وانا اكليت الكبدة ، مانبكي ما نتهدّى . وانا اكليت لقصير، مانبكي مانحير) .

والملاحظ - أيضا - أن المضمون المحكي المنغم أقرب إلى فهم ووعي المتلقي ( الكبير) دون ( الصغير) ، فإذا كان ولا بد من متلق صغير تحول خطاب الحكي من (المؤدي إلى المؤدي) نفسه . ومع علمه بعدم استيعاب الطفل هكذا عبارات منغومة ذات منتج مفهوماتي عميق يصر المؤدي على ترصيفها وسط حكيه لغـــــــــــــــــــايات نفسانية وجوانية ، وأخرى كثيرة في نفس يعقوب !!!.

 وأدرك القلم الصباح ، فسكت عن الكلام المباح !

 انتهى

 ××××××××××××××××××××××××××××××××××××××

 ناصر ع العزيز

1. ()- عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)، ص94. [↑](#footnote-ref-2)
2. () - وليام باسكوم، (الأشكال الفولكلورية، الحكايات النثرية)، تر: محمد بهنسي، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 64،65 /99. [↑](#footnote-ref-3)
3. ()- محمد الجوهري، علم الفولكلور، 01/73. [↑](#footnote-ref-4)
4. ()- ينظر : طه الهباهبة ، الحكاية الشعبية في محافظة معان، دارالينابيع للنشروالتوزيع، عمان، ط01/1992م، ص23. [↑](#footnote-ref-5)
5. ()- ينظر: خالد أبو الليل،( تصنيف الحكايات الشعبية المصرية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر،ع 94/95 ، ص53،54. [↑](#footnote-ref-6)
6. ()- ينظر: مرسي الصباغ ، دراسات في الثقافة الشعبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط01/2000م، ص153. [↑](#footnote-ref-7)
7. ()- ينظر: كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبية العراقية، دراسة و نصوص، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ط1979 ، ص07. [↑](#footnote-ref-8)
8. ()- ينظر: مرسي الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية، ص153.152. [↑](#footnote-ref-9)
9. ()- ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص100. [↑](#footnote-ref-10)
10. ()- ينظر: عبد الحميد يورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص41. [↑](#footnote-ref-11)
11. ()- ينظر: ثريا تيجاني، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري (وادي سوف)، ص 156. [↑](#footnote-ref-12)
12. ()- ينظر: عزي بوخالفة، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)،ص 61. [↑](#footnote-ref-13)
13. ()- ينظر:عبد الحميد بورايو،الأدب الشعبي الجزائري، ص89. وخالد أبو الليل،( تصنيف الحكايات الشعبية المصرية)، ص53. [↑](#footnote-ref-14)
14. ()- ينظر: عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)، ص61 . [↑](#footnote-ref-15)
15. () ـ الشاعر الشعبي (عبد الحميد المسيلي)، ديوانه المخطوط . [↑](#footnote-ref-16)
16. ()- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط03/1414ه، 01/54. [↑](#footnote-ref-17)
17. ()- ينظر : ابن منظور، لسان العرب ، 05/405. [↑](#footnote-ref-18)
18. ()- ينظر:عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، ط2007،ص13. [↑](#footnote-ref-19)
19. ()- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، ط1998م، ، ص104. [↑](#footnote-ref-20)
20. ()- ينظر: المرجع نفسه ، ص 97. [↑](#footnote-ref-21)
21. ()- محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوــ سردية . نقلا عن إبراهيم عبد الحافظ، (إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر، 68 و69 / 22 . [↑](#footnote-ref-22)
22. ()- ينظر: إبراهيم عبد الحافظ ،(إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر، 68 و69 / 22 . [↑](#footnote-ref-23)
23. ()- ينظر محمد الجوهري وآخرون، النظرية في علم الفولكلور، الأسس العامة ودراسات تطبيقية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط2003، ص398.397. [↑](#footnote-ref-24)
24. ()- هذه الفوارق في لغة الحكي نبهني إليها مجموعة رواة بدويين، من كبار السن، فاضلو بين حكي الأسياد -بحد تعبيرهم- وحكي الذراري، في إشارة منهم إلى ذهاب الحكي الصحيح والحقيقي مع الأوائل والمتبقي منه اليوم قشوره لا لبه، وكلمة (ذراري) لا تعني صغر السن، بل قلة الخبرة أو نقص الحرفية . [↑](#footnote-ref-25)
25. ()- نور الهدى باديس ،( المشافهة والتدوين ، الثابت والمتغير )، مجلة الثقافة الشعبية ، 13 / 20. [↑](#footnote-ref-26)
26. ()- كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب ، تصنيف و شرح : نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية بالجزائر ، (د. ت) ، ص28 . و الجدير بالملاحظة أن أشعار المجذوب في المسيلة والحضنة عموما ذات انتشار مهول يحفظها العامة والخاصة. ولا يطلقون عليها مسمى (شعر) بل (حكمة) . حتى أن الكثيرين يعتقدون أنه شاعر محلي لا مغربي . [↑](#footnote-ref-27)
27. ()- سورة يوسف ، الآية 28 . ويذكرها العامة هكذا ( إن كيدهم لعظيم) . [↑](#footnote-ref-28)
28. ()- عمر عبد الرحمان الساريسي ، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن، في قوالب تمثيلية ، وزارة الثقافة . عمان ، الأردن ،ط 01 /2011م ، ص 140. [↑](#footnote-ref-29)
29. ()- أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط01 /2005م، ص 125. [↑](#footnote-ref-30)
30. ()- ينظر :عمر عبد الرحمان الساريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، النصوص، (جمع و إعداد) . دار الكرمل للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، ط01/1985م ، ص137،284. وتجدر الإشارة إلى أن الساريسي واحد من أكبر جامعي القصص الشعبي العربي بتعداد (151) حكاية شعبية عربية . [↑](#footnote-ref-31)
31. ()- يشترك المتنان العربي و المحلي في غاية المحكي ، مع اختلافهما الطفيف في عناصر (الشخوص ،الأحداث، الوقائع ) . [↑](#footnote-ref-32)
32. ()- ينظر: قصص جريم . تر: كمال رضوان، الطبعة الأصلية: آرتيا ، براغ ،(1961) الطبعة العربية : دار الفتى الغربي للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1987، ص، 179.

(4)- كامل إسماعيل ،( تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 14/ 30،31 [↑](#footnote-ref-33)
33. [↑](#footnote-ref-34)
34. ()- عمر عبد الرحمان الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، ص 285. [↑](#footnote-ref-35)
35. ()- ينظر: فردريش فون ديرلاين ، الحكـــــــــــاية الخرافية . نشــــــــــأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها . تر: نبيلة إبراهيــــــــــم . دار غريب للطبــــــــــــــــــــــــــاعة ، القاهــــــــــــــرة ، ( د. ت ) ، ص 155 .

 [↑](#footnote-ref-36)
36. ()- ينظر عمر عبد الرحمان الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، النصوص، ص163 . [↑](#footnote-ref-37)
37. ()ـ- ينظر : كامل إسماعيل ، (تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية )، مجلة الثقافة الشعبية، 14/25. [↑](#footnote-ref-38)
38. ()- ينظر: عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، ص141ـ 143. [↑](#footnote-ref-39)
39. ()- ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي، ص 146،147. [↑](#footnote-ref-40)
40. () - أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان ط01/2005م ، ص20. [↑](#footnote-ref-41)
41. () - أحمد بسام ساعي ، الحكاية الشعبية في اللاذقية ، نقلا عن كامل إسماعيل ( تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية )، مجلة الثقافية الشعبية ، 14/27, [↑](#footnote-ref-42)
42. () - ينظر عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،27 / 54. [↑](#footnote-ref-43)
43. ()- أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، ص20. [↑](#footnote-ref-44)
44. ()- عادل أبو شنب ، كان يا مكان ، دراسة أدبية اجتماعية للحكايات الشعبية و أثرها في تكوين شخصية الفرد العربي . نقلا عن كامل إسماعيل ،( تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية. 14/27. [↑](#footnote-ref-45)
45. () - عبدالمالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية )، مجلة الثقافة الشعبية.27/42. [↑](#footnote-ref-46)
46. () - المرجع نفسه.27/44. [↑](#footnote-ref-47)
47. () - ينظر عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص 141- 143. [↑](#footnote-ref-48)
48. () - الشرح بالفصحى : قيل فيما يقال ، أتيت لك بحكاية سأحكيها لك / لكم ، ولولا رجلاي ما أتيت إليك .. أيها السادة الطيبين ، نسأله السعادة و الهناء ، إن ( ستوت) التي لا تترك بيتا إلا دخلته ، عليها الخزي و اللعنة ، تتظاهر بالتسبيح و التدين ، لكنها من الخطورة و الدهاء تستطيع نزع أضراس الكلب فتؤلمه فيُكثر من النباح و العويل ، وفي زمن الغدر و الخديعة ، تتظاهر المرأة بالعرج لكنها تقفز أماكن وعرة ، و تبدى لك العمى لكنها تحسن الخياطة بإتقان ، و تتظاهر بالصمم ، ثم تأتيك من أخبار الناس و الدنيا مالا يقدر عليه الأصحاء و المعافون . [↑](#footnote-ref-49)
49. () ـ ينظر عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية ، ص133. [↑](#footnote-ref-50)
50. ()ـ ينظر : كامل إسماعيل ،( تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 14/28. [↑](#footnote-ref-51)
51. () ـ الغول : يعني الهلاك ، أو التلون و الظهور بصور مختلفة ، ينظر في هذا الموضوع بشكل مفصل ، كمال الدين الدميري،

حياة الحيوان الكبرى ، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، ط01/2001م ، ج02 ، ص 646ـ 650. [↑](#footnote-ref-52)
52. () ـــ ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السّكيت ، دراسة و تبويبب : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ،ط01/1993م.ص187. [↑](#footnote-ref-53)
53. () ـ ينظر: عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط01/ 2005م، ص20. [↑](#footnote-ref-54)
54. () ـ ينظر: نبيلة إبراهيم ، (خصوصيات الإبداع الشعبي) ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد10 ، عدد 3،4 / يناير1992، ص72 . [↑](#footnote-ref-55)
55. () ـ عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،27/48 . [↑](#footnote-ref-56)
56. () ـ ينظر : المرجع نفسه ، 27/48. [↑](#footnote-ref-57)
57. () ـ بورايو عبد الحميد ، الأدب الشعبي الجزائري ، ص143. [↑](#footnote-ref-58)
58. () ـ محمد حجو، الإنسان و انسجام الكون . (القول للفيلسوف هيجل) ، ص162. [↑](#footnote-ref-59)
59. () ـ المرجع نفسه ، ص175. [↑](#footnote-ref-60)
60. () ـ محمد حجو، الإنسان و انسجام الكون ، ص175. [↑](#footnote-ref-61)
61. () ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 269. [↑](#footnote-ref-62)
62. () ـ المراد بذلك قوله عزوجل : «... **وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى**...» ، سورة محمد ، الآية :15 . [↑](#footnote-ref-63)
63. () - عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، ص141. [↑](#footnote-ref-64)
64. () - كامل إسماعيل ،( تقنيات المقدمة و الخاتمة في السرديات الشعبية )، مجلة الثقافة الشعبية ،14 /28. [↑](#footnote-ref-65)
65. () - محمد حجو ، الإنسان و انسجام الكون ، ص245. [↑](#footnote-ref-66)
66. () - عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية )، مجلة الثقافة الشعبية ،27/47. [↑](#footnote-ref-67)
67. () - محمد حسين هلال ،( الأداء في الحكاية الشعبية ) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 94 و95/17. [↑](#footnote-ref-68)
68. () - المرجع نفسه ،94 و95 /18. [↑](#footnote-ref-69)
69. ()- محمد حسين هلال ، ( الأداء في الحكاية الشعبية ) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 94 و95 /20 . [↑](#footnote-ref-70)
70. ()- ينظر: أحمد علي مرسي ، مقدمة في الفولكلور علي مرسي، مقدمة في الفولكلور،عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ، ط02/1995م ، ص110 . ويعتبر من الدارسين القلائل الذين طرقوا موضوع الأداء و نوّهوا إلى ضرورته للأبحاث الشعبية ، في مؤلفه السابق تحت عنوان : ( الأداء و المؤدون) ، ص107-128 . [↑](#footnote-ref-71)
71. ()- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الغــــــــــــائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط02 ،2007م ،ص10 . [↑](#footnote-ref-72)
72. ()- أحمد على مرسي ، مقدمة في الفو لكلور ، ص155. [↑](#footnote-ref-73)
73. () - محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون ، ص229.228. [↑](#footnote-ref-74)
74. () ـ سورة الأعراف ، الآية : 176 . [↑](#footnote-ref-75)
75. ()- نبيلة إبراهيم ،( خصوصيات الإبداع الشعبي ) ، مجلة فصول، م 10، ع 3، 4، ص73. [↑](#footnote-ref-76)
76. ()- عدلي محمد إبراهيم ، ( المقاطع المنغمة ، في الحكاية الشعبية المصرية )، مجلة الفنون الشعبية /مصر . 26/ 67. [↑](#footnote-ref-77)
77. ()- المرجع نفسه . 26/ 67. [↑](#footnote-ref-78)
78. () - الشاعر الشعبي محمد بن زوالي ، ديوانه المخطوط . [↑](#footnote-ref-79)