جامعة النَّجاح الوطنيَّة
كليَّة الدّراسات العليا

حكاية جبينة في الأَدبين الشَّعبيّ والرَّسميّ:
نماذج مختارة من الأَدب الفلسطينيّ

إعداد
آية إبراهيم محمود بشارات

إشراف
أ. د. إحسان الديك

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2022م

حكاية جبينة في الأَدبين الشَّعبيّ والرَّسميّ:
نماذج مختارة من الأَدب الفلسطينيّ

إعداد

آية إبراهيم محمود بشارات

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2022/10/29م، وأجيزت:

أ. د. إحسان الديك	
المشرف الرئيسي	التوقيع
د. زاهي سلامة	
الممتحن الخارجي	التوقيع
أ. د. يحيى جبر	
الممتحن الداخلي	التوقيع
د. نادر قاسم	
الممتحن الداخلي	التوقيع

الإهْدَاء

إلى الّتي روتْ ظمأ أيامي بدعائها (أمي رحمها الله).

إلى مصدر حرفي وكلمتي، ومُلهِمي (أبي رحمه الله).

إلى نبع المحبة والوفاء، أخواتي وإخوتي وعائلاتهم.

إلى الّذين نهلتُ من معين علمهم، أساتذتي الأفاضل.

إلى بلسم الروح، اللواتي لا ينصفهن اقتباس، صديقاتي.

إِلى كل مَنْ احتوانا بمحبته وحلمه وسعة صدره.

إِلى القابضينَ على جمر الهُويّة الفلسطينيّة.

إلى بلادنا العميقة البعيدة في معانيها.

الشّكر والتّقدير

أتقدم بالشّكر والتّقدير والعرفان من الأستاذ الدكتور إحسان الديك، الّذي أعانني على اختيار عنوان هـذه الأطروحة، وجاد عليّ بعلمه فيها، حيث كان له الأثر العظيم في إنجازها وبلورتها، فكان خيـر موجـه ومشرف، وأسأل الله له دوام الصحة ووافر العافية.

والشّكر موصول إلى رئيس قسم اللغة العربية الدكتور نـادر قاسـم، لإضـاءاته العلميـة وتوجيهاتـه وإرشاداته المعرفيّة القيّمة، وأتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة الكريمة، الّذين تفضلوا مشـكورين بمناقشة أطروحتي.

ولا أنسى في هذا المقام، أن أشكر كل الّذين لم يبخلوا عليَّ بالنّصيحة والتوجيه، أو الإجابة عن أسئلتي، وأخص بالذكر كلًا من الدكتور عباس المصري، والباحث في التراث الشعبي الفلسـطيني نبيـل علقـم، والكاتب يحيى يخلف.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

حكاية جبينة في الأَدبين الشَّعبيّ والرَّسميّ:
نماذج مختارة من الأَدب الفلسطينيّ

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشـــارة اليـــه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالبة: ريم ابراهيم محمود بشارات

التوقيع: ريم بشارات

التاريخ: ٢٠٢٢/١٠/٢٩

فهرس المحتويات

الإهْدَاء ..... ج

الشّكر والتّقدير ..... د

الإقرار ..... ه

فهرس المحتويات ..... و

الملخص ..... ح

المقدمة 1

التمهيد: حكاية جبينة في الأَدب الشّعبيّ 4

الحكاية الشعبيَّة 4

الحكاية الخرافيّة 5

أصولها وموطنها 6

سماتها الفنية 7

سماتها الموضوعية 8

الفصل الأول: حكاية جبينة في الأدب الشَّعبي الفلسطيني 9

أولًا: المفهوم الدلالي لجبينة 9

ثانيًا: صيغ حكاية جبينة 10

ثالثًا: الإطار الشكلي في حكاية جبينة 25

رابعًا: تقاطع حكاية جبينة مع الحكايات الخرافية الفلسطينية– (نماذج مختارة). 37

خامسًا: تقاطع حكاية جبينة مع الحكايات العالمية والعربية. (نماذج مختارة). 43

سابعًا: المضامين في حكاية جبينة. 51

الفصل الثاني: حكاية جبينه في الأدب الفلسطيني الحديث: نماذج مختارة 72

التمهيد 72

أثر الموروث الشعبي في الأدب الفلسطيني 72

أولًا: حكاية جبينة في النثر 74

الرواية 75
القصة 105
السيرة 122
السيرة الروائية 133
ثانيًا: حكاية جبينة في الشعر الفلسطيني 138
الخاتمة 152
المراجع العلمية 154
Abstract ..... b

حكاية جبينة في الأَدبين الشَّعبيّ والرَّسميّ: نماذج مختارة من الأدب الفلسطينيّ

إعداد

آية إبراهيم محمود بشارات

إشراف

أ. د. إحسان الديك

الملخص

تناولت هذه الدراسة حكاية جبينة في الأدبين الشعبي والرسمي، فهي واحدة من الحكايات الخرافية الفلسطينية، الّتي درجت على أَلسنة العوام، ووصلتنا في صيغ شفاهية مختلفة، وباتتْ شائعة الهُوية، تحمل سمات تميزها عن غيرها من الأنماط الحكائية الشعبية.

فتناولتُ في الفصل الأول حكاية جبينة في الأَدب الشعبي الفلسطيني، ووضحتُ المفهوم الدلالي والاصطلاحي لجبينة، ثمَّ تحدثتُ عن صيغ الحكاية في أَماكن مختلفة من فلسطين، استقيتُها من مصادر متنوعة بعضها من الكتب، والمقابلات الشخصية، ومواقع (الانترنت) كـ (اليوتيوب)، واختلفت هذه الصيغ في بعض موتيفاتها بالزيادة والتعديل أَو الحذف، لكنّها حملت الفكرة نفسها في تمني المرأة أَنْ تنجب فتاة بيضاء كالجبن، وغدر الفتيات أَو الغول أَو زوجة الأَب بها، وإنقاذ جبينة وتخليصها من الظلم، فقامت حكاية جبينة بهذا على ثنائية الخير والشرّ، وهي الثنائية القائم عليها عالمنا الواقعي.

ثمَّ تحدثتُ عنْ الإطار الشكلي في حكاية جبينة، وأَشرتُ إِلى تداخل الأَجناس الأَدبية (المسرحية والأغنية) في الحكاية بوصفها فنًّا نثريًّا، وما تبع هذا التداخل الأدبي من سمة فنية، أَغنت النص الحكائي، وخلقت فيه عنصر التشويق، ثمَّ انتقلتُ إلى الحديث عن الإطار الفني لحكاية جبينة، المُتجسد في عناصر الحكاية الخرافية كالبطل، والحدث، والزمان، والمكان.

وتطرقتُ إِلى تقاطع حكاية جبينة مع نماذج من الحكاية الخرافية الفلسطينية: كحكاية ريحانة، وبنت الطرنج، ولولجة، ... وغيرها. وتقاطع حكاية جبينة مع حكايات أخرى عالمية كراعية الإِوز، أوعربية

كالجرجوف. ثمَّ أَسهبتُ في الحديث عن المضمونين اللـذين انطـوتْ عليهمـا الحكايـة، كالمضـمون الأسطوري، وصلتُه بجبينة الوجه الآخر لعشتار، والحضور الأمومي المتمثل في شجرة الدوم، والخرزة الزرقاء، وبعض الحيوانات كالطيور. وتناولتُ بالتحليل وجه عشتار القاتم، المُتجلي في الغول والعبـدة، أَمّا المضمون الاجتماعي فعرضتُ لأهم القيم الاجتماعية، الّتي بـدتْ فـي معـاني الوفـاء، والعـدل، والتعاضد الاجتماعي. وقضايا تمس المجتمع كالحسد، والصراع الطبقي، أو التمييز العنصري.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ (حكاية جبينة في الأدب الفلسطيني)، تناولتُ بالشرح والتحليل حضـور الحكاية في شقي الأدب النثر والشعر، حيثُ غدتْ جبينة رمزًا تراثيًا، ترويه الأجيال أمـيهم ومـثقفهم، ونتيجة لهذا ارتد المثقف إِلى تراثه، ينهل مادة أَدبه منه.

وقد اتخذها السواد الأَعظم من الأُدباء الفلسطينيين، رمزًا للألم والعذاب والشتات الفلسطيني، فاسـتطاع الأَديب أنْ يفرغ هواجسه بتناصه مع هذا القالب الفلكلوري، وبرهن منه على قيمة التراث الفلسـطيني، وغناه بالمضامين التي تنقاد طواعية لأمر الأديب في إيصال فكرة اجتماعية أَو سياسـية تأريخيـة، أو غيرها، مما استدعى توظيف المنهج التكامليّ، الَّذي يجمع بين عدة مناهج، كالمنهج الاستقرائي التحليلي، والمنهج الوصفي التحليلي، والمنهج الأسطوريّ، والمنهج الأسلوبيّ، والمنهج النفسيّ.

الكلمات المفتاحية: حكاية جبينة؛ الأَدب الشَّعبيّ الفلسطينيّ؛ الأدب الفلسطينيّ.

المقدمة

الحمد لله الّذي جعل الشّكر من أجلّ منازل السّائرين، والصلاة والسلام علـى سـيّد الشّـاكرين وإمـام الحامدين نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أَجمعين.

حظيتِ الحكاية الشعبية باهتمام الباحثين في مجال التراث الإنساني، لكونها إحدى القوالـب الفلكلوريـة التي تُعبّر عن روح الشعب، وانبثقت الحكاية الخرافية عن دائرة الحكاية الشعبية، وانطوتْ على مزايـا فنية وموضوعيّة خاصة تميزها عن الأنواع الأخرى في القالب الحكائي. وتعدُّ جبينة إِحـدى الحكايـات الخرافية الفلسطينيّة، الّتي حفظت الأجيال سرديتها، وتناقلتها شفاهيًّا، حتى أَصبحت نموذجًا شعبيًّا، يحبّـذ معاني الخير والمحبة، وينفّر من الغدر والكراهية.

ووقع اختياري على هذه الدراسة، بتشجيع من أستاذي الفاضل (إحسان الديك) وانطلاقًا من شغفي القديم بالأدب الشعبيّ الفلسطينيّ، وعلى وجه الخصوص الحكائيّ منه، إِذ إِنَّه يربطنا بأُصولنا ويمـتّن عُـرى وجودنا، ويستدعي حضوره صورة من نقلوه لنا بوفاء وحب من جداتٍ وأمهات، فوجـدتُ أَنَّ حكايـة جبينة رمزًا تراثيًّا فلسطينيًّا، يستحق تسليط الضوء عليها بالدراسة والتحليل، ولنـدرة الدراسـات الّتـي تناولتها، وللفتِ النظر للقيمة الجمالية الفنيّة والموضوعية الكامنة فيها.

وقسَّمتُ دراستي إلى تمهيد، وفصلين وخاتمة. أَما التمهيد فتحدثتُ فيه عـن ماهيـة الحكايـة الشـعبيّة والحكاية الخرافيّة، ووسمتُ الفصل الأول بـ (حكاية جبينة في الأدب الشعبي الفلسطينيّ) فتناولتُ فيهـا المفهوم الدلالي لجبينة ثمَّ صيغ حكاية جبينة ثُمَّ الإطار الشكلي والإطار الفني فيه، ثمَّ أَسهبت في الحديث عن تقاطع حكاية جبينة مع الحكايات الخرافيّة الفلسطينيّة والحكايات العالميّة والعربيّة (نماذج مختـارة)، وعرضتُ لأهم المضامين الموضوعيّة الّتي حملتها الحكاية.

وصدَّرتُ الفصل الثاني بتمهيد، أوجزت فيه الحديث عن (أَثر الموروث الشعبي في الأدب الفلسطيني) ثم انتقلتُ للحديث عن حضور حكاية جبينة في النثر والشعر الفلسطينيين.

وقد حضرت حكاية جبينة في النثر الفلسطينيّ، بعد أنْ اتخذت مكانة مرموقة في الوجدان الإنسانيّ الفلسطينيّ، وتناصَ معها الكتّاب، فوردت في الرواية، كاليد الدافئة، وأم الزينات، وجبينة أكلها الغول، أَما القصة، فحضرت عند إميل حبيبي بشكل واضح في الخرزة الزرقاء وعودة جبينة، وأم الروبابيكيا، وضمَّنها إِميل حبيبي لسيرته الروائية: سرايا بنت الغول، واستُحضرت كذلك في السيرة الذاتية عند حسين البرغوثي، ووليد سيف.

ووردت جبينة في نصوص بعض الشعراء الفلسطينيين: كأحمد دحبور، في قصيدته: وردة للناصرة، وخالد أبو خالد في قصيدته: أصداء شجرة مقطوعة، وحضر الجانب الغنائي من الحكاية في معظم النصوص الشعرية، إلّا ما كان عند شاعر واحد، في هذه الدراسة. على خلاف ما كان في النثر، إِذ حضرت الحكاية كاملة، أو ببعض موتيفاتها، ويُرد ذلك إلى طبيعة النص النثريّ، الّذي يلتقي مع الشكل الحكائي، والّذي يتيح للكاتب حرية إِذابة النص الحكائيّ، أو التعالق معه.

واتبعتُ المنهج التكاملي في دراستي، الّذي يجمع بين عدة مناهج، أولها المنهج الاستقرائيّ التحليليّ، حيث جمعتُ صيغ حكاية جبينة الشفاهية، وما تلاقى معها من حكايات خرافيّة فلسطينيّة وعالميّة وعربيّة، وخلصتُ منها إِلى نقاط التلاقي والاختلاف بين الحكايات. وثانيها المنهج الوصفي التحليليّ، الّذي أَفدتُ منه في دراستي وتحليلي لنص حكاية جبينة والنصوص الأدبيّة الّتي توافرت فيها الحكاية، واستقيتُ المعاني الدلاليّة والفنيّة من تحليل الحكاية، وحضورها في الأدب. وثالثها المنهج الأسطوريّ، حيث وقفتُ في دراستي عنده في رد حكاية جبينة إلى جذورها الأسطوريّة، وتأصيل الحق الفلسطينيّ منها، والمعاني الأسطورية العميقة الّتي قصدها الأديب بالتناص مع جبينة في النثر أَو الشعر. ورابعها المنهج الأسلوبيّ، حيثُ تحدثتُ فيه عن التناص الشعبيّ في النصوص الأدبيّة، وآخرها المنهج النفسيّ، وما ارتبط به من دوافع وغايات نفسيّة حدتْ بالأديب لاستحضار جبينة.

وأَفدتُ في هذه الدراسة من بعض المقالات والدراسات السابقة والكتب، ومنها، على سبيل المثال، مقال لـ (ثيزير بوسر): بعنوان: (الحكاية الخرافيّة)، ومقال لحسن عبد الله بعنوان: (ثلاثية التراث والمخيم

والمرأة في رواية جبينة أكلها الغول)، ودراسة إحسان الديك، بعنوان: (الملامح الأسطوريّة في الحكاية الخرافيّة– حكاية جبينة نموذجًا).وكتاب عمر الساريسي، بعنوان: الحكاية الشعبيّة في المجتمع الفلسطينيّ، وكتاب خليل حسونة، بعنوان: الفلكلور الفلسطيني دلالات وملامح، وكتاب فردريش فون ديرلاين، بعنوان: الحكاية الخرافيّة (نشأتها. مناهج دراستها. فنيتها).

وتتضح أهمية الدراسة، لكونها الدراسة الوحيدة، الّتي تناولت (حكاية جبينة في الأدبين الشّعبيّ والرّسميّ) دراسة مستقلة ومتفردة، كما وضحتِ القيمة الفنيّة والموضوعيّة الماثلة في هذه الحكاية، والدور الّذي أدّته وحملته، حين ضمّنها الأديب الفلسطيني نصوصه النثريّة والشعريّة.

ولا بد من التنويه إلى أهم العقبات الّتي اعترضتني، وأهمها صعوبة الوصول إلى بعض المصادر والمراجع إلكترونيًّا، وافتقار المكتبات العامة لها.

هذا وأرجو من الله التوفيق والسداد والعون.

التمهيد

حكاية جبينة في الأَدب الشّعبيّ

الحكاية الشعبيَّة

يعكس الأدب الشعبيّ واقع المجتمعات، ويعبَّر عن فكرها، ويجلو الغموض عن وجهها، ويحدد أَبعادها الاجتماعيّة، والسياسيّة، والدينيّة ... وغيرها. " فهو ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي"[1]. " أدب عاميتها التقليدي، الشفاهي، مجهول المؤلف المتوارث جيلًا بعد جيل"[2].

وتتنوَّع القوالب الشعبيّة، بين الجانبين النثريّ والشعريّ والأدائيّ الحركيّ، إذ تتمثل في: " الأسطورة، والخرافة، والحكاية الشعبية، والأقوال السائرة، والأمثال، والألغاز، والأقوال السحرية، والموسيقى، والرقص، والعادات، والممارسات، والمعتقدات، والمهارات الفنية"[3].

وتعدَّ الحكاية[4] الشعبيّة إحدى القوالب الشعبيّة النَّثريّة، وقدْ أولاها الفلسطينيّ اهتمامًا، فاتخذها وسيلةً لصقل هويته التراثيّة الوطنيّة الأصيلة، وشاهدًا حيًّا على تجذّره في أرضه، فهي من" أقدم الموضوعات، الّتي ابتدعها الخيال البشريّ منذ عصور غارقة في القدم؛ لاعتمادها الرواية المستندة إِلى صفة الوراثة، والانتقال عبر الأذهان، باعتبارها حكايات جماعيّة لا فردية للمجتمعات القديمة"[5].

وعُرّفتِ الحكاية الشعبيّة اصطلاحًا أَنَّها: " تلك الحكايات والمأثورات، الّتي اعتدنا سماعها من جيل إِلى جيل عن طريق التواتر بالحكي أَو الرواية الشفهيّة"[6].

---

[1] إبراهيم، نبيلة. **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ط2. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. (د.ت). ص3.

[2] صالح، أحمد رشدي. **الأدب الشعبي**. ط3. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. 1971. ص14.

[3] المرجع نفسه. ص 16.

[4] ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب**. ط1. دار صادر. بيروت. 2000. مادة (حكى). " الحكاية: كقولك: حكيت فلانًا وحاكيته: فعلتُ مثل فعله، أو قلتُ مثل قوله سواء لم أجاوز... والمحاكاة: المشابهة".

[5] موسى، إبراهيم. **صوت التراث والهوية " دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر**". (د. ط). دار الهوى للطباعة والنشر. كفر قرع. فلسطين. 2001. ص21.

[6] عبد الحكيم، شوقي. **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**. (د. ط). مطبعة أطلس. القاهرة. (د. ت). ص243.

وتعددتِ الحكايات الشعبيّة، واختلفت في مسـمياتها تبعًـا لغـرض الحكايـة وقاصَّـها، إذ وُجِـد أنَّ إطار الحكاية الشعبيّة يضم الحكاية الخرافية، وحكاية الواقع الاجتماعي، أو الحكاية الشعبية في المعنـى الخاص، والحكاية المرحة، وحكاية الحيوان، وحكاية المعتقدات، وحكاية التجارب الشخصـية، وحكايـة الشطار[1].

فلمْ يكنْ التنوع في أَنماط الحكاية الشعبية محض صدفة، إنَّما هو حاصل معرفي في اللاوعي الجمعـي، تراوح بين الحقيقة والخيال، وأَدى العامل النفسي دورًا في تحقيقها وتشكيلها، فانطلق الإِنسان حينًا مـن واقعه وتجاربه، وما رسخ في شعوره من عقائد كونية ودينية، فجسَّدها محاكيًا أو مصرحًا بمـا كـان، وشارك الحيوان هذه الحكايات، وجعله رموزًا تخفى وراءها، خوفًا ورغبةً في التغيير، واحتلتْ شخوص العالم الآخر (القوى الخارقة) حيزًا من حكاياته، آمنَ بها، ووَّثقتها ذاكرته في قالب خرافي، ارتد صداه، حتى حسبها السامع في أحايين كثيرة حقيقة، تحققت أَحداثها ومجرياتها.

الحكاية الخرافيّة

انبثقتِ الحكاية الخرافية عن الإطار العام للحكاية الشعبية، والخرافة (لغة) مصدرها: "... الخرف: فساد العقل من الكبر. والخريف: أَحد فصول السنة... والخرافة: الحديث المُستملح من الكذب"[2].

أمَّا اصطلاحًا. "فهي حكاية تروى، ولا يعرف لها مؤلف، وتعيش متناقلةً من جيل إِلى جيل محفوظة في الصدور مروية على الشفاه، وتمتاز بأَنَّها تبتعد عن الواقع في شخوصها الهوائيـة، الّتـي لا أبعـاد ولا وصف لها، وتتخذ الشكل الإنساني، ولكنَّها تبتعد إِلى عالم موازٍ له... كما أَنَّها تمتلئ بـالقوى الخارقـة والغيبية. وأَحداثها تمتد، أَو تقصر حسب سَيْر البطل، إِذ إِنَّ البطل هو محور الحكاية، وليس الحدث"[3].

---

[1] ينظر: الساريسي، عمر عبد الرحمن. **الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني- دراسة ونصوص**. ص86.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (خرف).

[3] الحسن، غسان. **الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن**. ط1. دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق. 1988. ص13.

وتلتقي الحكاية الخرافية مع الحكاية الشعبية في شفاهيتها، وتواترها عبر الأجيال، ومجهولية مؤلفها، لكنّها تتطلب قدرًا من الخيال، يفوق الحكاية الشعبية، إذ حظيتِ الخوارق وعناصر السحر فيها بمكانة استثنائية، فارتبطتْ عناصرها بالمعتقدات الدينية.

أصولها وموطنها

تعددتِ الآراء في أَصل الحكاية الخرافية، فتشير (فردريش فون ديرلاين) إِلى تفسير (يولس) لها، حيثُ إِنّها تصف كل ما هو غريب وعجيب، ولا صلة لها بالواقع. أَمَّا (لوتي) فوسمها بالتجريدية، إِذ لا ترتبط بالآلهة والأَرواح كالحكاية الشعبية، وتخلو من عنصري الزمان والمكان، وبهذا تكون بعيدة عن التعبير النفسي.

وفسَّرها علماء الأساطير والفلك، أَنَّها محاكاة للظواهر الطبيعية والكونية، ورأى الإنثروبولوجيون (كتايلور) أَنَّ الحكايات الخرافية أَساسها المعتقدات الدينية، وعدَّها (سانت بيف) بقايا طقوس قديمة، أمّا (فرويد) فرآها رمزًا للظواهر الجنسية، وعدّها (يونج) حصيلة تجارب اللاشعور، الَّتي يعيشها الإنسان[1]. وردَّها بعضهم إِلى الشائعة، ثمَّ عُدّلت، واتخذت قالبًا فنيًّا[2].

ويُلحظ اختلاف آراء العلماء في ردّ الحكاية الخرافية إِلى أَصلها، ومردُّ هذا تعدد مصادرهم، فوجدوا في المظاهر الطبيعية أَساسًا لها، وعدَّها آخرون كالشعر، فاعتمدوا الخيال أَساسًا لنشأتها، وعُدت من منظور التيار النفسي حصيلة تجارب فردية أو جمعية، وعلى ذلك جمعت بين الفائدة والإِمتاع والتسلية، بنقلها لصورة الواقع.

[1] ينظر: ديرلاين، فردريش فون. **الحكاية الخرافية**. ترجمة: نبيلة إبراهيم. (د. ط). دار القلم. بيروت. 1973. ص68..

[2] ينظر: زكي، أحمد كمال. **الأساطير**. (د. ط). دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967. ص14.

سماتها الفنية

واتسمتِ الحكاية الخرافية بالفنيَّة، إذ " إنّها شكل قصصي رمزي، لا تحلُّ صورة حلًا معنويًّا مجـــردًا"[1]. "وتتكون وفقًا للقاعدة من مجموعة من الموضوعات المختلفة، يجتمع بعضها إلى بعض مـــرة أُخـــرى، مكونًا سلاسل صغيرة من الموضوعات، ويمكننا أَنْ نطلق على هذه السلاسل لفـــظ الحـــوادث، ومـــن مجموعة الحوادث تتكون الحكاية الخرافية"[2].

"وتتميز حكاياتنا الخرافية ببنائها المتماسك ونموها المنطقي، الّذي يحدث التأثير عـــن طريـــق وســـائل أُسلوبية معينة، كوسيلة تكرار الشيء ثلاث مرات".[3] " وربما حلَّ قانون الأربعة محل الثلاثة في بعـــض القصص الشعبية."[4]

وأَمَّا شخوص الحكاية الخرافية: فهي الجن، والغيلان، والنساء، الســـاحرات، والمـــردة، والحيوانـــات. وتشارك شخوص الحكاية الخرافية من البشر الأشكال السابقة، ويشـــاركونهم الـــرأي، وينفـــون عـــنهم همومهم وأَحزانهم وتجاربهم، متسلحين بذلك بوازع نفسي. وتتميز كذلك بالانعزالية، فتنعزل الشـــخوص عن العوالم الزمانية الماضي والمستقبل[5].

يمكن القول: إِنَّ الحكاية الخرافية حظيت بمكانة أدبية بفضل مزاياها الفنيَّة المستقلة، من تعميم للمكـــان والزمان، وتكرار لنمط معين من الأرقام كثلاثة أو أربعة، واستقلاليتها الفنية، حيثُ عُمم َالمكان والزمان فيها، وتسلسل البناء الحكائي، واستقلاليّة شخوصها، التي تشكَّلت من الثنائية المرئية وغير المرئية.

---

[1] بوسر، ثيزير: **الحكايةالخرافية. شؤون أدبية** (مجلة أدبية يصدرها اتحادكتاب وأدباء الإمارات). العدد 1995/31. ص37.

[2] ديرلاين، فردريش فون. **الحكاية الخرافية**. ص45.

[3] المرجع نفسه. ص72.

[4] أورلك. **الخصائص الملحمية في الحكاية الشعبية**. ترجمة: إبراهيم العلم. مجلة التراث والمجتمع. مركز دراسات التراث والمجتمـــع الفلسطيني. جمعية إنعاش الأسرة. رام الله. العدد2/1978. ص157.

[5] ينظر: إبراهيم، نبيلة. **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ص71-76.

سماتها الموضوعية

تتناول الحكاية الخرافية ما يمس الجانب الاجتماعي شأنها شأن أشكال الحكاية الشعبيَّة الأخرى " فهي تكافئ الخير بخيره والشرير بشرّه، فالحكاية الخرافية لا تفسر علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي، وإنَّما تصوره كذلك في صراعه مع عالمه الداخلي".[1]

وتقف الحكايات الخرافية موقفًا افتراضيًا في عالمنا الحقيقي المَعِيش، فتحاكيه، وتلتقي معه حيث إنَّها تصنع حلولًا وتصورات علاجية للمفصل من الأمور، كالظلم والعنصرية... وغيرها، وتوجّهه لتحقيق قيم العدل، والمحبة وإنهاء الشر، وجعل الحياة وردية اللون، وتنتصر بهذا للبطل، الّذي قد يكون مضطهدًا[2].

فتستمد الحكاية الخرافية موضوعاتها من المجتمع، وتطرح قضاياه في شكل خيالي، ولا تحفل بنهاية واحدة في كل المواقف الخرافية وتعمد إِلى سرد الأحداث، وتتصاعد إِلى أنْ تكون النهاية وفق ما يقتضيه الراوي، وهي بهذا لا تعبأ بنفسية وشعور البطل، وإنَّما بقدر ارتباط البطل بالحدث، وتجسدُ صورًا تربوية وأخلاقية، تقيم المجتمعات في قالب أسطوري، يوحي بأهمية الفضائل المُستمدة من الجانب العقائدي. ونتيجة ذلك شاعتِ الحكاية الخرافية، ومن الحكايات الخرافية الفلسطينيَة التي انطوت على هذه المضامين (الطير الأخضر، حب الرمان، جبينة... وغيرها).

[1] إبراهيم، نبيلة. **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ص66.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص70-71.

الفصل الأول

حكاية جبينة في الأدب الشَّعبي الفلسطيني

أولًا: المفهوم الدلالي لجبينة

جبينة (لغة): مشتقة من الفعل (جبن). "... والجُبن والجُبُن والجُبُنُّ مثقل: الّذي يؤكل، والواحدة من كل ذلك بالهاء جُبُنَّة، وتَجبَّنَ اللَّبن: صارَ كالجبن... الجوهري: الجُبن هذا الَّذي يؤكل، والجُبنة أخص منه"[1].

"والجبن: ومنه المَجْبَنة: هي المادة المُستخرجة من مِعي جدي حديث الولادة، لتستخدم في صناعة الجبن، وتشتهر بعض قرى فلسطين بإنتاج الحليب، الّذي تصنع منه الألبان والأجبان والزبدة... الخ. وكان أَهلنا في القرى يصنعون الجبن عن طريق تسخين الحليب قليلًا، ثمَّ وضع (المَسْوة) فيه: وهي مادة مخثرة تؤخذ من معدة حمل رضيع، وتوضع داخل قطعة قماش، وتحرك وبعد فترة قصيرة يتخثر الحليب، ثم تعمل الأقراص، وتُملَّح... والجبّان: صانع الجبن، أَو بائعه"[2].

أمَّا اصطلاحًا: فَجبينة، حكاية شعبية " تصغير لكلمة جبنة، وجبينة لا تعني اسمًا فقط، بلْ اسمًا بمواصفات معينة، إِذ تحيلنا على الشكل، الّذي تأخذه أقراص الجبنة المصنوعة من حليب الماعز الأبيض، وهكذا فإنَّ الأم تطلب من الله ابنة ذات بشرة جميلة ووجه مستدير"[3].

ويستلهم من سيميائية عنوان (جبينة) الدلائل الرمزية للون الأبيض، وكيفية انعكاسه على صاحبة الاسم "فهو رمز للنقاء، والطهارة، والنظافة، والنور الإلهي، ويقولون: الأمل، والتفاؤل، والحياة... والخير،

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (جبن).

[2] لوباني، حسين علي. **معجم الألفاظ التراثية في فلسطين**. ط1. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. 2001. مادة (جبن).

[3] كناعنة، شريف. مهوى، إبراهيم. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. (د. ط). مؤسسة الدراسات الفلسطينية. بيروت. 2001. ص119.

وربما يعود ذلك لعلاقة الأبيض بالنور والإشراق، كما يُعدّ الأبيض راية الاستسلام، الَّتي ترفع باللون الأبيض؛ للدلالة على نقاء السريرة، والرغبة في المهادنة، وطرح الحقد والكراهية"[1].

"وهو لون الكشف، والرؤيا والنعمة، والتجلي المبهر، وموقظ الإدراك والفهم، ومتجاوزهما في آن معًا، إنَّه لون التجلي الإلهي، الّذي يبقى محيطًا برأس كل من يتعرف إلى الله على شكل هالة من النور، الَّذي هو حاصل أو مجموع الألوان، هذا البياض المنتصر، لا يمكن أنْ يظهر إلَّا في القمة"[2].

ويحيلنا هذا إلى أنَّ اسم جبينة تجاوز الجانب المادي المتمثل في الإشراق والوضوح إلى الجانب الروحي الأعمق، فالمرأة تمنت ابنة بيضاء البشرة والسريرة، فانعكس الطهر، والنقاء، والخير، والعطاء، وكراهية الشر على نفس جبينة، وانطبعتِ الشخصية بسمات نفسية، ارتد صداها على أَجزاء الحكاية، وظهر أثر العامل النفسيّ جليًا في عنوان الحكاية، وامتدتْ سلطته على كيانها، فامتلكت جبينة قلبًا نقيًا أبيض، لم تدرك بادئ الأمر وجود لون آخر غيره في فضاء حكايتها.

ثانيًا: صيغ حكاية جبينة

رُويت حكاية جبينة بأنماط سردية مختلفة، شأنها في ذلك شأن الحكايات الشعبية الأخرى، إذ تعدد الرواة، فتعددت الألسن، فوصلتنا الحكاية بهُويات جغرافية مختلفة، حتى وجدنا اختلافها في البقعة الواحدة، وتجلى الاختلاف في حذف، أَو زيادة بعض الجزيئات على هيكل الحكاية، ومردَّه ما ارتآه الراوي مناسبًا لمجتمعه، وما اتفق مع نفسية مستمعيه وأَهوائهم.

---

[1] فريدة، سوزيف. **جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصرة– قراءة في شعرية شاكر السياب**. رسالة دكتوراة. كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة جيلالي ليابس. 2016. ص34.

[2] عبيد، كلود. **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**. مراجعة وتقديم: محمد حمود. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. 2013. ص59.

الصيغة الأولى: رواية قول يا طير

وجاءتِ الرواية على لسان امرأة في الخامسة والسبعين من عمرها من المزرعة الشـــرقية فـــي رام الله تقول: كان يا ما كان في قديمِ الزمان هَالمرَة، لا تِحْبل، وَلا اتجيب، يوم مَرّ بَيّاع هالجبنـــة، الله نَطـــق عَلسانْها حِبلتْ، وجابَت هَالبِنت وِجها أبيض، مِثل قُرص الْجِبنة، وسمَّتها (جبينة).

وكِبرَت جبينَة، وَأصبحتْ فتاة جميلة، وباتت بنات الحارة تغار مِنها، فدبرن لها مكيدة فذهبن لها وقُلِـــن: يَلا يا جبينة انرُوح نلَقِط دوم، قَالتلهِن: غِير ما تقُولِن لَأمي. رُحِن قَالِن لَإمها: يا أُم جبينة بِحيـــاة جبينـــة تخَلي جبينة تِيجي مَعانا نَلقط دوم[1]. رُحِن قَالن لَأبوها: يا أبو جبينة بِحياة جبينة تخَلي جبينة تِيجي مَعانـــا نلَقط دوم. قَالهن: أنا بُخصنِيش. رُوحِن قولِن لعَمِتها. رُحن قَالِن لَعَمتها: يا عمة جبينة بِحياة جبينة تَخلّي جبينة تِيجي معانا نلَقِط دوم. قَالتلهِن: أنا بُخصْنيش[2]. روحن قُولن لخالتها: رُحِن قَالن لَخالتها: يـــا خالـــة جبينة، بِحياة جبينة، تخَلي جبينة تِيجي مَعانا نلَقِط دوم. قالتلهِن خالتها: طيب خَليها ترُوح[3].

ثم ذهبت الفتيات إلى شجرة الدوم، وهناك عقدن مكيدة لجبينة فقلن: (أَني اللّي بِدها تِطلَعلنـــا عَالشـــجرة) فصعدت جبينة، وبدأت بِجَني الدوم لهن، وقُلن لها: (إِحنا بِنمَليلِك جُونتِك). فملأن لها جونتهـــا[4] حلزونًـــا وملأن جونتهن دومًا، وتركنها أعلى الشجرة، وعُدن إلى القرية، وحين سأَلت أُمها عنها قلن لها: جبينـــة ما رَحتِش مَعنا[5].

---

[1] لوباني، علي حسين. **معجم الألفاظ التراثية في فلسطين**. مادة (دوم). الدوم: جنس شجر من فصيلة النخليات ساقه متشعبة يســتخرج من ثماره نوع من الدبس. ولقد راجت في النصف الأول من القرن العشرين، في مدن فلسطين (دومك دوم).

[2] لا شأن لي.

[3] ينظر: مهوّي، إبراهيم. كناعنة، د. شريف. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص119.

[4] لوباني، علي حسين. **معجم الألفاظ التراثية في فلسطين**. مادة (جون). الجونة: وعاء مجوف يكون من قش القمح وسوقه ونحـــوه، ذو قعر واسع، وفم أوسع من القعر...).

[5] ينظر: مهوّي، إبراهيم. كناعنة، د. شريف. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص120.

وعند المساء مرَّ فارس، فاضطربت فرسه فقال لها: (طِيحي[1]) (عَليكِ الله وَأمانَ الله). بعدين ردت البنت، وطاحتْ، وركَّبها وَراه عَالفرس، ورَوْحَها معاه، ثم قررت جبينة أن تدهن نفسها بالسواد، وعند الصباح ظنّوها عبدة، فقرروا أن يرسلوها، لترعى الأغنام، فصارت تغني وتقول[2]:

يـــــا طُيـــــور طَـــــايْرة فـــــي جِبـــــال عَاليـــــة

سَـــــلِمن عَـــــإمي وَأَبـــــوي وقُـــــولِن جبينـــــة رَاعْيـــــة

ترعَـــــى غَـــــنَم وترعـــــى نُـــــوق وتْقَيّـــــل تِحْـــــت الدَّالْيـــــة

وتبدأ بالبكاء، فتبكي معها الأغنام والأبقار، ثمَّ لاحظ الأمير يومًا بعد يوم هزل الماشية، فقرر تتبعها ومعرفة السبب، فشاهدها تبكي، وتغني، وتشاركها الطيور والحيوانات البكاء، وعند المغرب ناداها ابن الأمير وقال لها: "تعالي، قرِّي الصحيح. مين إنتِ، وشو اللّي صار مَعِك" قَالتله: (أنا اسمِي جبينة، وصار معي هِيذ هِيذ هِيذ.) وقامت هالشّحَار[3] الأسود عن وجهها والّا هي شو؟ مثل القمر. أَجا[4] ابن الأمير أمْلَك[5] عليها. وقاموا هَالأفرَاح والليالي المِلاح، وتجوزها، وجَابت أُمها وأَبوها لَعِندها.[6]

الصيغة الثانية: رواية الفلكلور الفلسطينيّ

تتقاطع صيغة الراوي حسونة مع الصيغة السابقة، فاتفقتْ في بعض الجزيئات، من تمني أَنْ تنجب المرأة طفلة كالجبنة، وخديعة الفتيات عند شجرة الدوم، وملء وعاء جبينة بالحصى، ثُمَّ خَطْف الغول لها، وطرأت تعديلات طفيفة على موتيفات الصيغة، لكنَّ التغيير الأكبر كان في الموتيفتين الآتيتين.

---

[1] انزلي.

[2] ينظر: مهوّي، إبراهيم. كناعنة، د. شريف. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص120.

[3] المادة السوداء المتكونة بفعل الاحتراق.

[4] جاء.

[5] تزوج.

[6] ينظر: مهوّي، إبراهيم. كناعنة، شريف. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص121.

أمّا الموتيفة الأولى فأخذها الغول، وحبسها في قصره؛ ليأكلها لاحقًا، واستمر يخرج، ويعود إلى قصره، واستمرتْ بالبكاء، كلّما تذكرت أهلها، ثمَّ مرَّ فارس، فنادته قائلة[1]:

هي يا رَاكِب الفَرَس

والْفَرَس مسَنَّنِة

قَرِبْ عَليَّ جَاي

واقترب الفارس منها، ورأى الغول، فأجهز عليه، وأَخذ جبينة معه، وعرف بلدها وأَهلها، وكان أهلها أثناء ذلك يبحثون عنها، فدُهشوا حين رأوا الفارس قادمًا عليهم ومعه جبينة، سألها الفارس عن أهلها، قالت له: في المِطْرَح الفلَاني، وكانوا أَهلها يدَورُوا عليها، ولافين كل القَبايل والبلاد.

وفي الموتيفة الثانية، أَعاد الفارس جبينة لأهلها، وأخبرهم بما كان، فأكرمه والدها، وقال أَبوها: بَقدَرِش أَجازيك إلّا أَعطِيك هَالبِنت عَطِيّة ما وَراها جَزِيّة، وعِمِلُوا هَلفرَاح واللّيالِي المِلاح بِرَجعِت بِنْتهُم وُجِيزَتها[2].

فحملتْ الصيغة دلالات اجتماعية، حيثُ قيمة الابن أو الابنة حين يكون أحدهما وحيد أبويه، فيحظى بالدلال والإجلال من الوسط العائلي، وأشادتْ بقيمة بعض الأخلاق العربية: كنصرة الملهوف، وإكرام الضيف ثلاثة أيام دون سؤاله عن حاجته أو اسمه، والكرم المعنوي، وحِفْظ المعروف، وتَأثَّر الراوي دينيًّا بما جاء في قصة سيدنا شعيب، حين كافأ موسى بتزويجه إحدى ابنتيه. " قال إنِّي أُرِيدُ أنْ أُنكِحَك إِحْدى ابنتيَّ هاتينِ على أنْ تَأجُرني ثَمانِيَ حُجَجٍ". سورة القصص. آية (27).

الصيغة الثالثة: رواية الحكاية الشعبية ودورها التربوي

يروي الكاتب هذه الرواية عن أميرة العريان من طوباس، وتجري هذه الصيغة مجرى الصيغ السابقة، فينحصر المكر والخداع في العبدة السوداء الخادمة، مع اختلاف في الموتيفيتن الآتيتين.

---

[1] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ط1. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله. 2003. ص107.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص108– 109.

فوظف في الموتيفة الأولى، القلادة بديلًاعن الخرزة الزرقاء، فَجُهزت جبينة بالهدايا، ولبَّستها أحلى ثياب، وأَرسلتْ معها خَدّامة عَبْدة سُودَا؛ حتى تقود لها الجمل، وأعطتها سِتها قلادة، وقالت إلها: إِذا حَسّيتي حَالِك مِظايّقَة، أُفرُكي القِلادة بتِسْمَعي صُوتِي.

أَمّا الموتيفة الثانية، فبدا في كيفية معرفة الأمير بحقيقة جبينة. " فمن كُثر حُزن الغنم، مات منهن غَنْمَتين، رِجعَت جبينة المِغْرِب عَالدار، عدّوا الغنمات لِقيوهِن ناقصات، سألوها قالتْ: بَعْرِفش، وفي اليوم الثاني والثالث، صَار نَفس الشّي، شَكُّوا إِنّها بِتْبِيع مِنْهِن. قالوا بِدْنا نراقبها".[1]

وُظِّفت الراوية القلادة على غرار الخرزة الزرقاء، كإشارة لحماية جبينة من الشر، حيث تتنوع أدوات المجتمع في دفع الشرور، وحظره من خرزة زرقاء، أو قلادة، أو خاتم، أو غيرها.

الصيغة الرابعة: رواية صورة المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني والأردني

تُروى من الأردن بشكل فني مُقارب للصيغ السابقة، مع إِضافات لموتيفات، أَو حذفها، أَو تعديل بعض التفاصيل فيها، وتظهر المُفارقة في الموتيفات الآتية.

فورد في الموتيفة الأُولى، أنْ استأذنت سبع فتيات والدة جبينة؛ لتذهب جبينة معهن إِلى شجرة الدوم، فامتنعتِ الأم، ثمَّ طلبت أَنْ يسألن والدها، الّذي امتنع أيضًا، وطلب أَنْ يسألنَ عمها، فأبى، وطلب أن يسألنَ خالها، فرفض خالها، وطلب سؤال أخيها الأصغر، فرفض الأصغر، وطلب أنْ يسألن الأكبر، الّذي استجاب على الفور.

أَمّا الموتيفة الثانية فغدرتِ الفتيات بها... والتقت عبدة سوداء، وسارتْ جانبها في طريق عودتها، وأَثناء ذلك عطشت، فنزلتْ لتشرب، فأضاعت خرزتها، وكان ما كان من مكر العبد، ودهنها بالشحبار الأسود، ودَهْن نفسها بالشّيد، ثُمَّ فرضت عليها العبدة اسمًا جديدًا هو (خشيبون)[2].

---

[1] دويكات، عباس. **الحكاية الشعبية ودورها التربوي**. ط1. دار الفاروق. نابلس. ص37-40.

[2] ينظر: العواودة، أمل سالم. محمد عبد الكريم محافظة: **صورة المرأة في الأدب الشعبي الأردني والفلسطيني " أمثال، أغاني، حكايات"**. (د. ط). مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع. الأردن. 2000. ص158- 159.

ويذكر في الموتيفة الثالثة، وصولهما إلى القصر، ومكوثهنَ أسبوعين، فأمر الملك أنْ ترعى جبينة الإوز، وجَعّل العبدة سيدة للقصر، فبدأتْ ترعى الإوز، وتغني، ثمَّ تنزل إلى البركة، وتستحم مما دهنتها به العبدة، ثمَّ تكسر إوزة، وتكرر ذلك أيامًا.

أَمّا الموتيفة الرابعة فراقبها السلطان، ووجد ما تفعله بالإوز، فأمر بأنْ تطبخ أمه الإوز، وتبعثها مع (خشيبون) إليه، وحين وصلت قطع السلطان سبع مطارق رمان، وهددَّها بضربها إنْ لم تذكر الحقيقة، فأقرتْ، وقالت الحقيقة، وأَحضر كمية من الحطب، وأشعل النيران لحرق العبدة[1].

فتأثرتِ الراوية بحكاية (خشيبون)، ففيها بعض التقاطعات، من رعاية الإوز، وكسر الإوز وتتبع الأمير لجبينة.

الصيغة الخامسة: رواية لولا سلامك سَبق كلامك

تتصل مع الصيغ السابقة، وجاءت وهذه الرواية على لسان (أُم داوود) الفلاح من مدينة الخليل، وتفترق في الموتيفات الآتية:

فجاء في الموتيفة الأولى، أَنْ هناك امرأة لم يرزقها الله بالذرية، وكانت تعد الجبنة يومًا ما، فجرح إِصبعها وسالت قطرات الدم على الجبنة، وتمنت أَنْ يرزقها الله ابنة كالجبنة، فقالت: (يا رب، أَجِيب بِنِت وأَنذِرْها مَنْذُورة لابِن قَصيفة الرّهان، وأَسَمِيها جبينة).

أَمّا الموتيفة الثانية، فظهرت في تعامل العبدة مع جبينة، وحين كَبُرتِ البنت، وذهبتْ إِلى المدرْسة، والتقتِ العبدة في طريقها، فقالتْ لها العبدة:(قُولِي لَأُمّك توَّفِي نِذِرْها، ولَّا الرَّب يُقْصُف عُمْرِك). فهُلِعَ قلب الفتاة؛ لِما سمعته من العبدة، وعادتْ إِلى البيت، وأخبرت أمها[2].

---

[1] ينظر: العواودة، أمل سالم. محمد عبد الكريم محافظة: **صورة المرأة في الأدب الشعبي الأردني والفلسطيني " أمثال، أغاني، حكايات"**. ص160– 163.

[2] ينظر: كناعنة، د. شريف. **لولا سلامك سبق كلامك– حكايات شعبية فلسطينية**. ط1. وزارة الثقافة الفلسطينية. فلسطين. 2014. ص24.

أَمَّا الموتيفة الثالثة فغسَّلتها أُمها، ومشّطتها، وقلّمت أظافرها، وجهزتها، وأعطتها خرزة مسحورة، وأخبرتها إذا أرادت شيئًا أن تناديها عبر الخرزة، ونفّذت ما أوصتها به، وقادتِ العبدة الجمل، الّذي تركبه جبينة، وفي الطريق عطشتْ، ونزلتْ جبينة؛ لتشرب، وأضاعتْ الخرزة، فانتهزتِ العبدة الفرصة، وركبت الجمل، وجعلت جبينة تقوده.

وفي الموتيفة الرابعة، وصلن القصر، وحينها أكرموا العبدة، ودللوها، وأعزوها، وبعثوا جبينة؛ لترعى وهناك تجلس، وتغني، وتبكي، وكل ما حولها يبكي حتى الحجر والشجر، فتقول[1]:

يا طُيورِ الطَّايرة في الجبالِ العالية
سَلّمي عَإمي وأَبوُي وقولوا اجبِينَة الْغالْية
تِرْعى غَنَم، تِرْعى بَقَر، تِرْعَى طُيور طَايْرة

بينما الموتيفة الخامسة، أخبر أَحدهم الملك، فقرر أنْ يعرف سبب بكاء البهائم والحجارة والشجر، فاختبأ في قلعة، ورأى ما تفعله، وما يحدث حين تغني، فدُهش، وبكى لغنائها، واقترب منها، وسأَلها سبب بكائها. فقالت له: العبدة نَزَلَتْني عن الجَمل، وهِي رِكْبَت عليه بعد مَا لَغْمَطتْني بِالْفَحِم، وهَيْ أنا اللّي بَروح بَرْعى، وأنا اللّي بَروح بَعْمَل، وهِي اتعَزَّزت. قال: آآخْ، بِنْت الْكَلب! فأخبرتْه بكل ما حدث، فأمر بأَنْ يغتسلن، وحين تيقَّن من قول جبينة حرق العبدة، وبعثَ مرسال؛ ليحضر أهل جبينة وتزوجها[2].

يحاكي الراوي الحكاية العالمية الأميرة النائمة[3]. إذ إنَّ الفتاة حين تكبر تأتيها الساحرة، وتضربها، ويحدث الموقف نفسه مع جبينة حين تكبر، وتعترضها العبدة السوداء، وتحمل الدلالات في الصيغة معنًى دينيًّا مُمثلًا بالنذر، وضرورة الوفاء به، وتنفيذه، ويلفتِ الراوي إلى معنًى دينيّ آخر، إذ إنَّ

---

[1] ينظر: كناعنة، د. شريف. **لولا سلامك سبق كلامك– حكايات شعبية فلسطينية**. ص25.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص25.

[3] ينظر: طارق، محمد. (5 أكتوبر.2021). **قصة الأميرة النائمة**. https://mawdoo3.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9.

الشيطان يتهندم في زي الإصلاح؛ ليحقق مآربه، فظهرت العبدة في صورة الواعظة، بحديثها عن النَّذر، وأَخذَ الراوي المعنى من قوله تعالى: "فوَسْوَسَ إليه الشَّيْطانُ قال يا آدمُ هل أَدلُّكَ على شجرةِ الخُلْدِ وَمُلكٍ لا يُبْلى". طه. آية (120).

الصيغة السادسة: رواية الغول- مدخل إلى الخرافة العربية

بدأتِ الحكاية بالتعريف بجبينة " بنت جميلة اسمها جبينة بين سبعة أخوة ذكور"[1]. وتتفق مع إحدى الصيغ السابقة، إذ جاءها الغول بعد غدر الفتيات، فقفزت على كتفه اليمين، وأخذها إلى أهلها، ورفضت أمها أنْ تفتح الباب خوفًا منه، أَمّا الاختلاف فظهر في الموتيفات الآتية:

ففي الموتيفة الأولى، مزقت جبينة مَزْقة من ثوبها، وشبكتها في الباب، فبكوا كثيرًا، وأَيقنوا أنَّ الغول أكلها، وكان لجبينة خطيب، لم يهدأ عن السؤال عنها، وبعد سنة كاملة قالت عجوز للخطيب: إنَّ جبينة تعيش مع الغول في مغارة في رأس جبل، وأنَّ عليه أَنْ يكون شجاعًا؛ ليذهب إليها ومعه كيس ملح، إذا اقترب من مدخل المغارة، أفرغ الملح؛ حتى تأنس جبينة؛ لأنَّها الآن اعتادت حياة الغول.

بينما الموتيفة الثانية، تظهر العجائبية، حيثُ ذهب خطيبها، وأفرغ الملح، وهرب مع جبينة. فلحق بهما الغول، وحين لم يستطع أنْ يظفر بهما، دعا أنْ تتحول الأرض كلّها إلى شوك، فلمْ يتوقفا، ثمَّ دعا أنْ تتحول إلى ذهب وفضة، لم يغرّهما ذلك، فدعا أنْ يتحول نفسه إلى جمل أَخضر، فتحوّل[2].

أمّا الموتيفة الثالثة، فتظهر غرائبية جديدة، عند تحوّل الجمل إلى غول، فيذكر الرواي: وصلت جبينة وخطيبها إلى أَهلها، ففرحوا، وبعد ثلاثة أَيام تزوجا، وكان في الباب جمل أخضر، فرحتْ به الأم، وطلبتْ من ابنتها أنْ تركب عليه، فرفضتِ البنت، ولكنَّ كل الأَهل أَصرُّوا على ذلك، وما إنْ ركبت على الجمل الأخضر، حتى هرب مُسرعًا، وقد تحولَّ إلى غول كما كان[3].

---

[1] الخليلي، علي. **الغول- مدخل إلى الخرافة العربية.** ط1. مطابع الاقتصاد. نابلس. 1982. ص41.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص41.

[3] ينظر: الخليلي، علي. **الغول- مدخل إلى الخرافة العربية.** ص41.

ويحمل النص دلالات اجتماعية من حرص ابن العم على ابنة عمه، فعُرْفُ المجتمع يتطلب منه السَعي للزواج منها، والحفاظ عليها. وتؤمن الحكاية بسطوة الكائنات الخرافية والأسطورية، كالغول وبغلبتها الإنسان نفسه.

الصيغة السابعة: مقابلة شخصية. رواية. أ. د. إحسان الديك

بدأت الصيغة بالإشارة إلى " امرأة لا تحبل، ولا تلد تبحث عن حمارها المفقود، ومرت بمجموعة من الرعاة يأكلون الجبنة البيضاء، فرأتها تلمع بين أيديهم كضوء الشمس، فطلبت من الله أنْ يرزقها بنتًا مثل قطعة الجبنة، فكان ما طلبت، وتوالتِ الأحداث، كما في الصيغة السابقة بطلب جبينة بالذهاب مع فتيات القرية إلى الدوم، فسمح أبوها لها بالذهاب معهن، وهناك حدثتْ الخديعة"[1].

وبدا الاختلاف في الموتيفات الآتية: الموتيفة الأولى، ملأتِ الفتيات أقداحهن بالدوم، أمَّا قدح جبينة فقد جمعن شيئا من القش، ووضعن شيئًا من الدوم فوقه، وفي طريق العودة إلى القرية طلبت إِحدى الفتيات، أنْ يقمنَ بتفريغ القداح على الأرض؛ لمعرفة أيَّهن في قدحها أكثر، وعندما فرَّغت جبينة قدحها، انفجرت الفتيات بالضحك على جبينة، وطلبت منهنَّ أنْ ينتظرنها، كي تعود إِلى شجرة الدوم، وتملأ قدحها لكنهن لم يطعنها، فذهبتْ وحدها، وصعدتْ إلى الشجرة مرة أخرى، فغابتِ الشمس عليها[2].

أمّا الموتيفة الثانية، " فتمثلتْ في حضور الغول، فرآها، وطلب منها أن تنزل فرفضتْ فقال لها:(انْزِلي ولّا بَكْسِر الغُصن اللّي إنتِ عليه). فلم تفعل، فكسر جميع أغصان الشجرة، ونزلت جبينة وأَخذَها إلى قصره. وفي الموتيفة الثالثة، سألتِ الأم الفتيات عن جبينة، فكذبن، وقلن: إنَّها رفضت، وبقيت فوق السدرة. فذهب أهل القرية للبحث عنها، فلم يجدوها وعرفوا أنْ الغول أخذها، ثم قرروا الذهاب إلى قصره، وقتلوه وعادوا بجبينة"[3].

---

[1] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية**: 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

وفي الموتيفة الرابعة، " بعد أيام أرادت القرية أنْ تزوج أحد أبنائها من عروس في القريـــة المجـــاورة، وجهزوا الفاردة[1]. وطلب الجميع من جبينة أنْ ترافقهم، فرفضت، وطلبت أنْ يسألوا أمها فرفضت الأم، وطلبت أنْ يسألوا أباها، الّذي وافق، وجهزتها الأم، وأعطتها خرزة زرقاء ناطقة؛ لتكون حمايـــة لهـــا، وسارت معها خادمة، وفي الطريق كانت تحاول العبدة إنزالها، ويأتيها صوت الأم عبر الخـــرزة بـــأنْ تقود، وتكف عن الكلام، وبقيت كذلك إلى أنْ وصلت الفاردة عين ماء"[2].

بينما الموتيفة الخامسة، بدت في ضياع الخرزة الزرقاء، إذ نزلت جبينة؛ لتشـــرب، وتغســـل وجههـــا، فسقطت منها الخرزة، فاستغلتِ العبدة فرصة ضياع الخرزة، وركبـــت الفـــرس، وأجبـــرت جبينـــة أنْ تحملها، فتقود الفرس، ونادت جبينة أُمها، ولكنّها لم تجد ردًا... وأجبرت جبينة علـــى نـــزع ملابســـها. فارتدت العبدة ملابس جبينة، ودهنتها بعد ذلك بالفحم الأسود، ودهنت نفسها بالشيد، وتأخرتا بذلك عـــن الفاردة، وسلكتا طريقًا آخر إلى أنْ وصلن قصرًا، فخرج الأمير، وقرر أنْ تكون العبدة المطليَّة بالشـــيد سيدة القصر، وجبينة راعية للأغنام والأبقار والدواب، وكانت تخرج كل يوم؛ لترعى، وتقتاد الماشـــية، وتأخذ القليل مما تيسر لها من الطعام، وتجلس، وتغني، وتبكي، وتندب حظها[3].

وفي الموتيفة السادسة، " ناداها الأمير، وعرف حقيقة الأمر، وأخبرته بما كان من خديعة العبدة، فـــأمر الملك بقطع رأس العبدة، أَمَّا جبينة فتزوجها، وأصبحت سيدة القصر، وأنجبت ثلاثـــة أولاد. وذات يـــوم اشتاقت لأهلها، فأرسلها الأمير برفقة أبنائها، وأرسل معها مجموعة من الفرسان، فراودها أَحد الرجـــال عن نفسها، فاختارت قتل أبنائها على هتك عرضها"[4].

وتنتهي الموتيفة السابعة، " بقتل أبنائها، وإثر ذلك تقص جبينة غـــرات شـــعرهم، وتحـــتفظ بالخصـــل، وينتصر بعد ذلك الخير على الشر، حيث وصلت قصرًا، وعرف أمير القصر قصتها، فقد جاءه رجلان

---

[1] الفاردة: احضار العروس من بيتها إلى بيت العريس.

[2] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية**: 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[3] ينظر: المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

يبحثان عنها، فعرف أنَّ الأول والدها والآخر زوَّجها، وعلم زوجها بما كان من قتل أبنائها، وحفاظها على شرفها، فعادت معه، عاد والدها ليطمئن أمها"[1].

واعتمدتِ الرواية الثانية عناصر شر متناقضة بين الخيال والحقيقة (الغول، والعبدة، والرجل الَّذي راودها عن نفسها). ومردّ هذا التنوع، إلى الاختلافات الفكرية بين النّاس، حيثُ تُبنى وفق عاملهم النفسي، وينبع مصدر الخوف مِنْ الاعتقاد بوجود مثل هذه الكائنات الخرافية، كالغول وأمثاله... وبدا التباين فيما ملأتْ به الفتيات وعاء جبينة، وفقَ ما يرتئيه كلُّ راوٍ، أَو إلى ما توافر في بيئة الدوم موطن الحكاية.

الصيغة الثامنة: مقابلة شخصية. رواية. أ. د. إحسان الديك

التقت مع الصيغ السابقة في موتيفات معينة، واختلفت في أخرى بالزيادة، أوالحذف، أو التعديل أحيانًا، وظهر الاختلاف في الآتية:

فبدتِ الموتيفة الأولى، " بزواج والد جبينة من اثنتين، ثمَّ قراره السفر برفقة والدتها، وترك جبينة عند زوجة أبيها. وفي الموتيفة الثانية، اعترضهما السبع في طريقهما، وأجهز عليهما. بينما الموتيفة الثالثة، تولتْ زوجة الأَب مسؤولية جبينة، فعاملتها بقسوة وفظاظة، وبعثتها ترعى الأغنام يوميًا، وتشابه الموتيفة الرابعة الصيغتين السابقيتن مع تعديلات طفيفة، حيث تدهن جبينة كل يوم نفسها بالسّناج[2]. وهي ترعى، وتُجهش بالبكاء، وتغني، وكل ما في المرعى يبكي، ويغني معها، وتقول"[3]:

باللّـــــهِ يـــــا ريـــــحُ اذهَبِـــــي قُـــــــولِي لَـــــــأُمّي وَأَبـــــــي
كَـــــــمْ لَقِيَـــــــت بِنْتَكُمـــــــا مِـــــــن الضَّـــــــنى بَعْـــــــدَكُما

[1] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية**: 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[2] الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. **القاموس المحيط**. راجعه: أنس محمد الشامي. زكريا جابر أحمد. (د. ط). دار الحديث. بيروت. 2001. مادة (سنج). السناج: أثر دخان السراج بالحائط.

[3] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية**: 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

وَهِـــــــيَ مَـــــــع الأغنَـــــــامِ تَحْيـــــــا بِـــــــلا كَـــــــلاَم

أَمّا الموتيفة الخامسة، " فمرّ فارس بها، وهي تغسل السّناج عن وجهها، ثم تعود، وتدهن نفسها بالسناج مرة ثانية، فتعجب من فعلها. أمّا الموتيفة السادسة، فرأى الأمير في منامه، أنَّه يركب فرسًا، وطارت به باتجاه غيمة سوداء، وحين وصلها ظهر القمر أَمامه، فعبرها المفسرون بعروس بيضاء كبياض الجُبن عليها ثياب سوداء. وفي الموتيفة السابعة، يُحسم الصراع بين جبينة وزوجة الأب، إِذ بحث الفارس عن جبينة، وعرف حكايتها، وخطبها من زوجة أَبيها، الّتي أُغشي عليها حين سمعتِ الخبر"[1].

فحصر الراوي في هذه الصيغة عنصر الشر في زوجة الأَب، وكشفَ الحجاب عن نظرة المجتمع، للعلاقة بين زوجة الأب وأبناء زوجها، وفحواها القسوة والتعسف، والغيْرة من أبناء زوجها، وتضمنت الحكاية دلالات دينيةَ كعاقبة الصبر.

الصيغة التاسعة: رواية نهلة أنور. سنجل، رام الله

تبدأ الحكاية بتمني المرأة أنْ تنجب فتاة جميلة بيضاء وعيونها زرقاء، ثمَّ تستأذن أمها، لتذهب مع الفتيات إلى شجرة الدوم، أَمَّا الاختلاف، فبدا في الموتيفات الآتية:

فتذكر في الموتيفة الأولى: " بَقِيتْ جبينة على الشجرة ليلًا، فجاء الضبع، وقال لها: إذا نَفختُ عَلِيكِ، وجئتِ على كتفي اليمين آخذك خادمة، وإذا جئتِ على كَتفي اليسار أكلتُكِ، فَجاءتْ على كتفه اليمين، فَأخذها إلى بَيْته خادمة وراعية لِأغنامه"[2].

وفي الموتيفة الثانية، " سألها يومًا أين يرسلها؟ فقالت له: رُوح عَ أُمي، وَخبّرها إِنّي عِندَك، فَراح، وَخَبَّر أُمها ما صَدَّقَتتوش، وقالتْ له: جبينة راحتْ مع البنات إلى شجرة الدوم. وعند عودته إِلى جبينة،

[1] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية:** 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[2] أنور، نهلة: **مقابلة شخصية:** 2021/10/5. الساعة 10:30 صباحًا.

سألها أين يذهب بها؟ قالت له: خبّر أبوي، فذهب وأخبر أباها، فلم يصدقه، وأعاد الكرَّة، وقالت له: خبّر خالي، فلمْ يصدقه، ثم طلبت منه أنْ يخبر خالتها، ولم تصدقه أيضا"[1].

أَمّا الموتيفة الرابعة فسألها: ماذا يفعل؟ فقالت له: " كَرْكِش[2] عظامِي، وُحُطْهِن في الطَّابون لَإِمي". وحين جاءتْ أمها، ووجدتْ عظامها وملابسها في الطابون، أخذتْ تبكي، وتولول"[3].

فيرسم الراوي نهاية تراجيدية حزينة في هذه الصيغة، حيث يأكل الغول جبينة، وتتبع نهاية هذه الصيغة من وازع نفسي مصدره الخوف والارتياب، نتيجة الإيمان بوجود هذه المخلوقات، وعكستْ صورة المجتمع في ظل غياب التكاتف الاجتماعي.

الصيغة العاشرة: رواية الحكواتي سعيد حجة. عرابة، جنين. (جبينة، والغول، وشجرة الدوم)

تتفق مع الصيغ السابقة في تمني المرأة أنْ تنجب بنتًا جميلة كالجبن، وغيْرة البنات منها، ثم اختطفها الغول، وأَخذها إِلى قصره إِلَّا أَنَّها اختلفت في الموتيفات الآتية، هي اختلافات ليست بالبعيدة عن صلب الصيغ السابقة، وتتجسد في الآتية:

فتمثلتِ الموتيفة الأولى، برفض الأب ذهاب جبينة إِلى شجرة الدوم، فطلب من الفتيات سؤال جدها، الَّذي قال: خَلُّوها ترُوح بَسْ دِيرُوا بَالْكُم[4] عَلِيها. وتعرِض الموتيفة الثانية، طريقة تعامل الغول مع جبينة حين قدم إلى الشجرة، ووجدها أَعلاها فخاطبها: اسْمَعي هَسّا بَنفُخ عَليكِ، إِذا جِيتي على كِتْفي اليمين بُوخذْكِ خدَّامة، وإذا جِيتي عَكتْفي اليَسار بُوكلِك، وُبَخْلَص مِنْك، ومَا نَفَخ عليها إِلّا هُو مطَيرها، وأَجت عكتفه اليمين، قالّها: مَعْناها بِدْك تكُوني خَدَّامة عِنْدِي وُحَمَّلها. وأصبحت بهذا جبينة خادمة للغول[5].

---

[1] أنور، نهلة: **مقابلة شخصية**: 2021/10/5. الساعة 10:30 صباحًا.

[2] نَزع، وفصل اللحم عن العظم.

[3] أنور، نهلة: **مقابلة شخصية**: 2021/10/5. الساعة 10:30 صباحًا.

[4] اهتموا بها.

[5] ينظر: السندباد، الحكواتي. (21 حزيران. 2020). **جبينة والغول وشجرة الدوم**. https://www.youtube.com/watch?v=fjc-WK5hvE8.

أمّا الموتيفة الثالثة، فباتتْ ترعى الأغنام، وتبكي، فتسمعها الأغنام والأبقار والطيور، وتبدأ بالغناء والبكاء. فشاهد ابن عمها الطيور، وهي تغني، فتبع الطيور، وعرف أنَّها في قصر الغول، وحين وصلها أخبرته كيف يتخلص من الغول قائلة: بَعْد ما يتْغَدا بِنَام عَرُكْبِتي، وُبِتِيجي إِنْتَ، وُبِتِضْرُبُه، وُقالَتْلُه: تَـرَا دِير بَالَك قَلْبُه مِشْ عَالشْمال عَالْيَمين، وُبتِضْرُبه (هوَاة)[1] وَحَدِة تَرا إِنْ ضَرَبْتُه هوَاتِين بِعِيش. فضربه، وتخلص منه[2].

وفي الموتيفة الرابعة، عادت جبينة مع ابن عمها والأغنام والأبقار، وحين وصلتْ حدود البلد، عادتِ الحياة إِلى الأشجار والينابيع، فأيقنت الأم حين شاهدتِ الحياة تعود بعودة جبينة، وتزوجتْ جبينة ابن عمها، وسامحت الفتيات بعد أنْ اعتذرن منها[3].

فوظف الراوي في صيغته دلالات اجتماعية، تمثلت في الصورة النمطية للجد، الّذي هو رأس الهرم العائلي والمرجعية في القرارات العائليَّة؛ لخبرته الحياتيه، ويمثل الجد والجدة " صورة المحبة والحكمة، وهما دائمًا مرجعية الأحفاد في الحكايات، والأدب الشعبي، والعادات والتقاليد والتجارب، وسائر ألوان التراث، ومن كان لهم التأثير العظيم على أحفادهم"[4].

ويظهر الراوي منسجمًا مع النظم الاجتماعية، ومعززًا للعلاقات الاجتماعية، فرابطة العمومة تحتم الانتصار لابن العم، وتقدير ابنة العم والاعتزاز بها.

الصيغة الحادية عشرة: رواية الحاجة مريم عباس زيد (أم سيف). الطيرة– حيفا

تتفق مع الصيغ السابقة في تمني طفلة بيضاء كالجبنة، وتحقق ما أرادت، ثمَّ ذهاب جبينة مع الفاردة ومشورة العائلة فيما بينهم؛ للسماح لها بالذهاب، فسمحت لها أمها بالذهاب مع الفاردة، وخديعة العبدة لها، واكتشاف الأمير قصة الخديعة، لكنَّها اختلفتْ في الموتيفة الآتية:

---

[1] ضربة.

[2] ينظر: السندباد، الحكواتي. (21 حزيران. 2020). **جبينة والغول وشجرة الدوم.**

[3] ينظر: المرجع نفسه.

[4] لوباني، علي حسين. **معجم الألفاظ التراثية في فلسطين.** مادة (جدّ).

فتزوجها الأمير ويُوم صَار لَها بنِت وُوَلَد، قَالت له: الْبِلاد اشتَاقت لأَهِلْها. فقال لهم: لِمُـولكم[1] طَـابور عَسْكر، وُخَلّي يذُق مُوسِيقى... تَاوِصلَت حَوالِي هَالبَلَد لِقْيَت النَّاس عَبِرْكِة الْمَيْ بِتْخَانَقوا. قالَتِلْهُم: لِـيش هِيك الْمَيْ مَعِنْدكُوش. قالوا لها: مِن يُوم رَاحَت جبينة مِنْ هَالْبَلَد نِشْفَتِ الْمَي، وُإِمْهَا نَامت وُأبوها نـام... قالْها: انْزِلِي حُطّي إيدك عَبَاب النَّبِع. فخرجت المياه وشربت الناس، ومسحتْ على عينيّ والديّها، فعـاد نظرهما سليمًا، وأخذتهم ليعيشوا معها.[2]

تأثر الحكواتي بالمأثور الديني الإسلامي، وبما جاء على وجه الخصوص في قصـة يعقـوب يوسـف عليهما السلام حين مسح يوسف على عيني أبيه، فارتد بصره، " فلمَّا أنْ جاءَهُ البَشِيرُ أَلْقاهُ على وَجْهِـهِ فَارتدَّ بَصِيرًا". يوسف. آية (96).

الصيغة الثانية عشرة: رواية مي أبو هلال، أبو ديس

جاءت الحكاية على لسان فتاة من القدس التقت في جوانب ورمزيات عديدة فيهـا، وتجسَّـد اخـتلاف الصيغة في الموتيفتين الآتيتين:

ورد في الموتيفة الأولى عدد الفتيات، حيث كنَّ اثنتين تحايلنَ على أم جبينة؛ لتذهب معهن جبينـة إِلـى شجرة الدوم، فوافقت الأُم شريطة أنْ يعدن باكرًا. وأَمّا الموتيفة الثانية، فصادفتِ الفتيات فـي طـريقهن بئرًا، فطلبن من جبينة أنْ تجلس على حافته، وقمنَ بدفعها إِلى داخل البئر، وعُدنَ بدونها. وفي الموتيفة الثالثة، بدأتْ بالبكاء والصراخ، فمرَّ عنها ابن السلطان، وسمعها، فاقترب من البئر، وقبل أنْ يخرجهـا، دهنت نفسها بالشحبار الأسود، وعندما أَخرجها، سأَلها عن اسمها، فلم تجبه بشـيء، فسـألها أنْ تعمـلَ عنده، فوافقت، وجعلها راعية لمواشيه[3].

[1] اجمعوا.

[2] ينظر: عباس زيدان، مريم. **حكاية جبينة**. https://www.youtube.com/watch?v=HMqY5yN7DlU.

[3] ينظر: أبو هلال، مي. **جبينة**. https://www.youtube.com/watch?v=eIg8jPjJNkk.

وأكملتِ الحكاية على نمط الصيغ السابقة نفسها، إذ يعرف الأمير سبب بكائها وحزنها، وأرسل ليخبر أهلها، وجاء بهما، وتزوجها. وتأثرتِ الراوية بحكاية سيدنا يوسف مع أخوته، حين ألقوه في البئر، ثمَّ عثور قافلة العزيز عليه، فورد في محكم قوله تعالى " قالَ قائلٌ منهم لا تَقْتلوا يوسفَ وَأَلقُوه في غَيابَةِ الجُبّ يَلْتَقِطْهُ بعضُ السيَّارةِ إنْ كُنْتُم فاعِلين". سورة يوسف. آية (10).

تعددتْ روايات جبينة بين اتفاق وافتراق في موتيفات الصيغ، إلّا أنَّ المعنى يذهب في اتجاه واحد، هو الفتاة المظلومة بطلة الحكاية، وما أحاطها من مكائد وشرور بأشكال مختلفة عديدة، ثمَّ مجابهة هذه الشرور، بما أُتيح من سبل وعوارض أمامها، فيطفو الحق، ويضمحل الشر، ويندر أنْ ينتصر الشرّ، ويهفو الحق، ويظهر في حكاية جبينة الجانب الإبداعي، الّذي تمتع به رواة الصيغ ومتناقلوها.

ثالثًا: الإطار الشكلي في حكاية جبينة

1. تداخل الأجناس الأدبية في حكاية جبينة

اتخذت حكاية جبينة طابعًا قصصيًّا في بنائها الفني، وتجسَّد هذا البناء في وحدات متلاحمة، ونوَّع السارد، وراوح في مكان هذه الوحدات بين حين وآخر في صلب الحكاية دون المساس بجوهر الحدث، وعمد بعفوية السرد وتلقائية الحديث؛ لدفع الملل وكآبة المستمع، عبر التنويع، والمزج بين الأجناس الأدبية في هيكل الحكاية، فجمع الرواة في حكاية جبينة بين فني المسرحية والأغنية.

ويعرف التنويع والمزج بين الأجناس الأدبية "بتداخل الاجناس الأدبية أو التصنيف التركيبي، وهو الَّذي يقوم على الجمع بين نوعين، أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل واحد أو أكثر"[1]. " ويعدُّ تداخل الأجناس أمرًا قديمًا على المستويين الإبداعي، والنقدي. فالقصة الشعرية تملك حوارًا قويًا في التراث الشعري، والمقامات، والسير الشعبية، وقصة ألف ليلة وليلة. إذ تجمع بين تقنية السرد والشعر"[2].

---

[1] أبو سيف، ساندي سالم. **الرواية العربية وإشكالية التصنيف**. ط1. دار الشروق. عمان.2008. ص49.

[2] مصطفاوي، حليمة. حريزة، سليمة. **تداخل الأجناس الأدبية في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم**. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة محمد بو ضياف. 2002. ص37.

أ. المسرحية

بدتِ المسرحية في الحكاية جليةً بعناصرها المختلفة، الّتي تكاملت في قالب يصوغ رسالة الحكاية، وتضافرت عناصر البناء المسرحي، وكشفتْ جوهر حكاية جبينة في قالب درامي ركيزته عنصر التشويق في لحظات التأزم من الحكاية، كوقوعها بين يدي الغول، وتركها فوق شجرة الدوم، وعملها راعية، إلى أنْ وصلت بنا بعد طول تسلسل إلى نهاية محتومة، وعبَّرت بهذا عن إبداع الراوي أو السارد، وما يمتلكه من عفوية، مكَّنته من توظيف التقنيات الأَدبية الفنية في إطار الحكاية ومحتواها الأدبي المتمثل بالمسرحية والأغنية.

وللعمل المسرحي عناصره، وأول هذه العناصر، الفكرة الأساسيَّة أو الموضوع " وينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسيّة واحدة، تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أَنْ يكون لها أَكثر من فكرة أَساسيَّة، إلّا إذا كانتِ الثانية متدرجة في الأولى غيْر منفصلة عنها في الزّمن. وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة، إذ لا تكون الثانية حينئذٍ إلّا جزءًا مُتمّمًا لها"[1].

وأمّا العنصر الثاني، فهو الشخصيّة أو التشخيص. " وينبغي دراستها من أبعادها الثلاثة: الجسماني، الاجتماعي، النفسي"[2]. ويتجسد العنصر الثالث بالصراع " ويأتي بعد معرفة الكاتب بشخوصه، وحُسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه والفكرة الأساسيّة التي يدور، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة؛ ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض المسرحية إلّا به"[3].

وظهر الصراع بين جبينة والغول حين أعاد اختطافها، كما في الموتيفة الثالثة من رواية علي الخليلي "وصلت جبينة وخطيبها إلى أهلها، ففرحوا بها، وكان في الباب جمل أخضر، فرحت به الأم، وطلبت

---

[1] ينظر: باكثير، علي أحمد. **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**. (د. ط). مكتبة مصر. الفجالة. (د. ت). ص33.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص76.

[3] المرجع نفسه. ص76.

من ابنتها أن تركب الجمل، فرفضت البنت، ولكنَّ كل الأهل أصروا على ذلك، ومـــا إن ركبـــت علـــى الجمل الأخضر، حتى هرب مسرعًا، وقد تحوَّل إلى غول كما كان"[1].

ويتجلى العنصر الرابع في اللغة. وقد اعتبرها أرسطو " تعبير عن الأفكار بواسطة الكلمات، وجوهرهـــا هو نفسه في كل من الشعر والنثر"[2]. " ولغة التأليف المسرحي شعرية أم نثرية، تنتقل بشروطها الماثلـــة أمام مُخيلة المؤلف إلى رؤية فنية أدائية للتخاطب (الفعل) الدرامي التمثيلي على ألسنة الممثلين"[3]. وتتوّع الحوار في شكله بين حوار (خارجي) و(داخلي).

وبدا الحوار الخارجيّ في المشهد الآتي:

– يا أم جبينة خَلّي جبينة ترُوح مَعْنا عَ الدّوُم.

– قالتْ إلّهِن: قولوا لَأَبوها[4].

أمّا الحوار الداخليّ، فبدا في المشهد الآتي: " وفي تلك الليلة فكرت جبينة كثيرًا، ولم تنمْ، حتى دبرت في نفسها أمرًا"[5].

وتأتي الأغنية ضمنية للحوار المسرحي، وتخاطب منها جبينة الطيور، وأهلها البعيدين عنهـــا، وتشـــكو ألمها وحزنها في البعد عنهم.

---

[1] ينظر: الخليلي، علي. **الغول– مدخل إلى الخرافة العربية**. ص41.

[2] ينظر: أرسطو. **فن الشعر**. ترجمة: إبراهيم حماده. (د. ط). دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1983. ص99.

[3] فضل، صلاح. **شفرات النص– دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيد**. ط2. عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة. الهرم. مصر. 1995. ص374.

[4] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ص108.

[5] ينظر: الديك، إحسان: **مقابلة شخصية:** 2021/11/17. الساعة 9 صباحًا.

ب. الأغنية الشعبية

تعدّ الأغنية جزءًا من الموروث الجمعي، الّذي أنتجته النفوس عفو الخاطر دون تكلف، وحملتْ رسائل مختلفة المعاني، وُجهت إلى المجتمع، بحكم اختلاف أغراضها ومشاربها، فهي من المجتمع وإليه. "وترتبط الأغنية هنا ارتباطًا وثيقًا بالبيئة، الّتي وُجدت فيها، وبالظرف الّذي قيلت فيه إلى أن تصبح شائعة متداولة"[1].

ومثَّلتِ الأغنية جزءًا أصيلًا من حيز الحكاية، واكتسبتْ أَهمية بانتمائها إِلى غرض شعريّ، وهو البكائيات "وهي أغانٍ خاصة ذات إيقاع رتيب حزين"[2]. ويعود هذا الغرض كسائر الأغراض الشعرية الأخرى إِلى التراث العربي القديم، ويتكئ قائله على مشاعر الحزن والألم والحسرة، وما شابهها لإِيصال فكرته.

وتبوأت البكائية في الأدب الشعبي الفلسطيني مكانة مرموقة. "إِذ تغلغلت في وجدان الشعب الفلسطيني، فحملتها الأجيال؛ لأنَّها خرجتْ من جراح عميقة، فكانت صادقة في صورها الجميلة، مما كُتِب لها الخلود، فالكلمة إذا خرجتْ من اللسان، لمْ تجاوز الآذان، كما هو الحال في شعر اللهجة الفصيحة"[3].

وتعددتْ صيغ الأغنية بتعدد الرواة، وهذه الصيغة أكثر شيوعًا، وفيها يقول الراوي على لسان جبينة محور الحكاية، وفيها تقول[4]:

يـــا طيـــور طـــايرة يـــا وُحـــوش سَـــايرِة
ســـلمي عَ إمـــي وأبـــوي وقـــولي جبينـــة راعيـــة
ترعـــى بقـــر ترعـــى ســـخول وتقيـــل تَحْـــت الدَّاليـــة

[1] حسون، خليل. **الفلكلور الفلسطيني- دلالات وملامح**. ص349.
[2] سرحان، نمر. **موسوعة الفلكلور الفلسطيني**. ص812.
[3] الهندي، هاني. **الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية**. ط1. دار البشير. القدس. 2007. ص22.
[4] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية:** 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

واتحدتِ الأغنية مع الحكاية، فأُضفت عليها جمالية فنية، حيث كسر الانتقال إلى المشهد الغنائي جمود ورتابة السرد الحكائي؛ لما تتتسم به الأغنية من مزايا فنية، تتصل بالوزن الموسيقي، وبمرونة الإيقاع ومناسبته لموضوعها، وغيرها، الّتي تخضعها للحكم بإبداع قائلها، وسعة خياله.

2. الإطار الفني لحكاية جبينة

تعدُّ الحكاية الشعبية بكافة أنواعها أشكالًا فنيةً. " إِذْ تقابل في الأنواع الأدبية الراقية القصة، أَمَّا الحكاية الخرافية فتقابلها الرواية"[1]. واتخذتِ الحكاية الخرافة طابعًا قصصيًا في بنائها الفني، مع ميل للاستقلالية. "فلكلُّ حكاية خرافية بداية، ووسط، ونهاية. ففي البداية نلمح العنوان، ثمَّ عبارات الافتتاح التقليدية، الّتي غالبًا ما تتضمن إِشارة إِلى زمن الحكاية، ومكانها المبهمين... نحو:(كان م كان)، ثُمَّ يظهر البطل مُحاطًا بظروفه، وبه تبدأ المرحلة الثانية من مراحل الحكاية، وهي الوسط الّذي يحتوي على خط سير البطل والأحداث، الّتي أرادها؛ حتى وصل إلى النهاية السعيدة، ثُمَّ تُختم الحكاية بالعبارات الختامية التقليدية، مثل: هذه خرفيّتي طار عجاجها، وعليكم بدالها[2].

واختلفتْ عناصر الحكاية الخرافية عن الرواية والمسرحية، فتتألف الحكاية الخرافية من البطل المحور والمحرك لأجزاء الحكاية الأخرى، وما تبع ظهوره من قوى غيبية معينة ومناصرة له ضد الشر، أَمَّا العنصر الثاني، فهو الحدث المرتبط بمحور الحكاية البطل، وما يطرأ من تغييرات وظروف، تؤثر في حياة الأبطال، وتنعكس على أحداث الحكاية، ومن ثُمَّ عنصر الزمان مجهول الهوية، ثمَّ عنصر المكان المرتبط بالزمان، إِذ لا يمكن الفصل بينهما، والعنصر الخامس، هو خاتمة الحكاية الّتي تجيء بما يرتئيه الراوي[3].

وتجلت العناصر السابقة في حكاية جبينة ممثلة بالآتي:

---

[1] الحسن، غسان. **الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن**. ص144.

[2] الخليلي، علي. **الغول– مدخل إلى الخرافة العربية**. ص229.

[3] المرجع نفسه. ص231.

1. البطل: وتمثله جبينة." ويكشف البطل في الحكاية الشعبية عن تجربة إنسانية، نعيشها في عالمنا المرئي وغير المرئي"[1]. ودرجتِ الحكايات على أَنْ تجعل البطل مميزًا عن غيره بأمور كثيرة؛ لكي تلفتِ الأنظار إِليه، وتوحي بأهميته، ومن بين ذلك الظروف الّتي تحيط بمولد البطل، ابتداءً من الحمل، وانتهاءً بظهوره إلى الحياة، وميلاد البطل في نظر الشعب لا بدَّ أَنْ يكون مميزًا، إِمَّا بنبوءة مسبقة، أَو أَنْ يؤثر على العالم تأثيرًا عظيمًا.

ويسبق ولادة البطل عقم دام مدة طويلة، ويحيط ميلاده ظروفًّا، كنَذْر، أو أمنية تتمنى فيها الأم أَنْ تنجب ابنةً أو ابنًا، أو أنْ يكون الحمل ببطل نتيجة؛ لأكل أُمُّه تفاحة الحمل، أَو نتيجة لزواج معين، ثُـمَّ تأتي مرحلة تَميز البطل على أقرانه بميزات انفرادية، لا توجد في غيرها كالجمال والذكاء، وغيرها من الأخلاق الحسنة[2].

وتنطبق المزايا السابقة على جبينة، ما جعلها بطلة الحكاية، فقد سبقت ظروف استثنائية ميلادها، تمثلت في العقم، وتمنّي الأم أَنْ تنجب ابنة شبيهة بقطعة الجبن؛ لتكون عِوضًا عن صبرها، وطول انتظارها، ثُمَّ تتحقق الأمنية، ثُمَّ تفردها عن قريناتها حُسنًا وذَكاءً وأخلاقًا، وتبع ذلك مرورها بظروف قاهرة، تراوحت مدًّا وجزرًا، إلى أَنْ انتصرتْ جبينة، وقد تركَ ميلادها أثرًا إيجابيًّا على المجتمع.

2. الحدث: يدل على سلسلة أفعال متتالية، ترتبط بالبطل، الّذي يُعد محراك الحكاية، حيث تفوق سلطته سلطة الحدث، فَيأتي الحدث تابعًا ومنساقًا لهذه الشخصية... فتتوالى الأَحداث بشكل تصاعدي. "وتتجسد الأَحداث في المغامرات أو التجربة، ولكلّ تجربة نتيجة معينة، تسمى نتيجة نهائية مرحلية، وتترابط النتائج المرحلية؛ لتتوج في النهاية نتيجة أخيرة للحكاية، وتعني كلمة نتيجة، حصيلة عمل من الأعمال، أَو موقف من المواقف، وتكون النتيجة إِمَّا ذات ظروف طبيعية سلبية، أَو ذات ظروف إيجابية[3].

---

[1] الخليلي، علي. **البطل في الحكاية الشعبية**. ط1. مؤسسة ابن رشد للنشر. القدس. 1979. ص316.

[2] ينظر: الحسن، غسان. **الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن**. ص171-176.

[3] المرجع نفسه. ص232.

وتشكَّلت حكاية جبينة من عدة مراحل، احتوتِ الموتيفات الاتية:

المرحلة الأولى

1. ميلاد جبينة – نتيجة إيجابية.
2. غدر الفتيات بجبينة – نتيجة سلبية.
3. المكان الخالي وما فيه من خوف واحتمالات – نتيجة سلبية[1].

المرحلة الثانية

1. وقوع جبينة في قبضة الغول، وسجنها في قصره – نتيجة سلبية.
2. عِلم أهل جبينة بسيطرة الغول عليها – نتيجة سلبية.
3. إنقاذ أهل القرية جبينة – نتيجة إيجابية[2].

المرحلة الثالثة

1. قبول الأب بذهاب جبينة إلى فاردة العرس – نتيجة إيجابية.
2. فشل العبدة في أخذ مكان جبينة على الفرس – نتيجة إيجابية.
3. ضياع الخرزة الزرقاء، الّتي كانت بحوزة جبينة من أُمها – نتيجة سلبية.
4. عمل جبينة راعية، في حين أصبحت العبدة سيدة – نتيجة سلبية.
5. انكشاف حقيقة جبينة والعبدة، فأصبحت جبينة سيدة القصر– نتيجة إيجابية[3].

المرحلة الرابعة

1. زواج جبينة من الأمير – نتيجة إيجابية
2. اشتياق جبينة لأهلها، وسماح الأمير لها بزيارتها – نتيجة إيجابي.

---

[1] ينظر: مهوّي، إبراهيم. كناعنة، د. شريف. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص119.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص119.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص120.

3. لقاء جبينة بأهلها – نتيجة إيجابية[1].

واختلفت المراحل ونتائجها في صيغ حكايات جبينة، الّتي رُويت بعدة طرق، وفقًا لظروف الراوي وبيئته الّتي نشأت فيها.

3. الزمان: ويعد أَحد أركان البناء الحكائي، وتتقاطع حكاية جبينة مع غيرها من الحكايات الخرافية في مجهولية زمانها، ويقسم الزمان في حكاية جبينة إِلى ثلاثة أقسام:

أ. الزمن المنقطع أو المتشظي: "وهو الزمن الّذي يتمخض لحي معين، أَو حدث معين حتى إِذا انتهى إِلى غايته انقطع، وتوقف مثل: الزمن المتمخض لأَعمار الناس، ومُدد الدول الحاكمة"[2].

وتمثَّل الزمن المنقطع بمقتل الغول، أو حرق العبدة أوموت زوجة الأب، وفقًا للصيغة الّتي جاءت فيها، فرمى بظلاله على نفسيتها، وفرحتْ بانقضائه، ومنحها شعورًا بالأمل والسعادة، بعدما شكَّل وجوده ثقلًا نفسيًّا، وهو الزمن الذي سَيْطَر على الحكاية.

ج. الزمن المتعاقب: " وهذا الزمن دائري لا طولي، ولعلَّه يدور من حول نفسه، بحيث على الرغم من أنَّه قد يبدو خارجه طوليًا، فإنَّه في حقيقته دائري مغلق، وهو تعاقبي في حركته المتكررة، لأنَّ بعضه يعقب بعضه الآخر في حركة، كأنّها تنقطع، ولا تنقطع، مثل زمن الفصول الأربعة"[3].

وبدا هذا الزمن في موسم الدوم، الّذي ذهبتْ إليه الفتيات برفقة جبينة، فللمواسم الزراعية وقت زمني محدد ببداية ونهاية، وشكَّل موسم الدوم بادئ الأمر مصدر فرح وسعادة، ثم ما لبث أنْ تحول إلى كآبة واضطراب، بعد أَنْ غدرتْ بها الصديقات.

---

[1] ينظر: مهوّي، إبراهيم. كناعنة، د. شريف. **قول يا طير– نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص121.

[2] ينظر: مرتاض، **عبد الملك. في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد**. (د. ط). عالم المعرفة. الكويت. 1998. ص173.

[3] ينظر: المرجع السابق. ص173.

ج. الزمن الغائب: "هو المتصل بأطوار الناس، حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزمن (الجنين– الرضيع) والصبي قبل إدراك السن، الّتي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصًا"[1].

واتضح الزمن الغائب في الحكاية في حمل المرأة بعد طول التَّمني، والزمن الّذي تُركت فيه جبينة عند زوجة أَبيها؛ لترعاها، وطفولة جبينة قبل أنْ تكبر، وتسرد لنا حكايتها، وترك هذا الزمن في خُلد والدي جبينة سعادةً وفرحًا حينًا وحزنًا حينًا آخر.

4. المكان: وهو أحد العناصر الفنية الروائية، ولأنَّ الحكاية الخرافية تقترب من الرواية في شكلها الفني، فيمكن أنْ يُعد أحد أركانها الفنية، وأَمَّا الفضاء المكاني في حكاية جبينة فهو " مكان منبه ومستمر، لا متجانس، وهو يعيش على محدوديته، كما أنَّه فضاء ملئ بالحواجز، والثغرات، وغاص بالأصوات، والألوان، والروائح. وأظهر مفهوم التقاطب كفاءة إجرائية عالية عند العمل على الفضاء الروائي المُتجسد في النصوص، وذلك بفضل التوزيع الّذي يجريه للأمكنة والفضاءات، وفقًا لوظائفها وصفاتها الطوبوغرافية، مما سهل التَّمييزداخلها بين الأمكنة والأمكنة المضادة"[2].

وقد عرَّف النصير المكان، بالكيان الاجتماعي، الّذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا نشأ به شأن أي نتاج اجتماعي آخر، يحمل جزءًا من أخلاقية، وأفكار، ووعي ساكنيه ومنذ القدم، وحتى الوقت الحاضر كان المكان، هو القرطاس المرئي والقريب، الّذي سجَّل عليه الإنسان ثقافته وفكره وفنونه، ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة (سايكولوجية) ساكنيه وطريقة حياتهم، وكيفية تعاملهم مع الطبيعة، أيْ المكان من خلال منظور التاريخ[3].

وحدَّد (ميخائيل باختين) أربعة أنواع للمكان، وأعطى لكل منهما اسمًا خاصًا، بحسب دوره في الرواية، وتمثلت: بالمكان الداخلي، والمكان الخارجي، والمكان المعادي، وأطلق على الرابع فضاء العتبة، وهو

---

[1] مرتاض، عبد الملك. **في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد.** ص173.

[2] بحراوي، حسن. **بنية الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية.** ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1990. ص36.

[3] ينظر: النصير، ياسين. **الرواية والمكان.** (د. ط). دار الحرية للطباعة. بغداد. 1951. ص17.

المكان الّذي يكون ممرًا للبطل عبر تنقلاته، كما أنَّه يتمثل في الأبواب والنوافذ، والحافلات، والسيارات، والبواخر.

ويريد (باختين) بالمكان الخارجي، المكان المفتوح، الّذي يخرج عن نطاق غرفة في مقابلة البلد، والبلد الأصلي في مقابل بلد الغربة، وهو مكان رحب وواسع، غالبًا ما نجد الفرد يتفاعل معه إيجابيًّا، أمَّا المكان الداخلي، فهو المكان المعاكس للمكان الخارجي، يمثّل الانسداد والانغلاق، كما أنَّه يتصف بالتحديد، وهذا لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى، فالغرفة المحددة مساحتها، قد تنقلنا عبر جدرانها إلى عوالم أمكنة عديدة، من خلال رسوماتها الّتي تحويها، والمكان المُعادي شبيه بالداخلي، أو الضيق ينعكس على حالة الفرد نفسيًا، فهو المكان الّذي يُحس بالضيق فيه، وإنْ كان واسعًا، كتواجد شخص في بلاد الغربة[1].

ويمكن تصنيف المكان في الحكاية وفقًا للرؤية السابقة، بما يتفق والجو العام للحكاية، والحالة النفسية للشخصية الرئيسة (البطل)، وعلاقاتها الثانوية بشخوص الحكاية، فتمحورت الحكاية في ثنائية (المكان المغلق المعادي، والمكان المفتوح المعادي) و(المكان المفتوح المألوف، والمكان المغلق المألوف).

1. المكان المغلق المعادي: ويكون المكان محصورًا بحدود حقيقية أو وهمية، ويكتسب صفة العداوة في علاقته مع ساكنيه، وظهرت في الحكاية ممثلًا بـ(القصر، والخيمة، والبئر، والبيت) في صيغ الحكاية المختلفة، جسَّد القصر موطن الغول حينًا، وموطن السلطان حينًا آخر، فكان صورة لتبدل حالة جبينة، فغدت راعية وخادمة، بعد أنْ كانت عزيزة في أهلها. أمَّا الخيمة: فاتخذت رمزية الخديعة والمكر، الّتي انطوت على جبينة حين حاول أحد الحراس الاعتداء عليها، ورمزية للأنفة والحفاظ على العرض.

[1] ينظر: مدقن، أ. كلثوم. دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح". **الأثر– مجلة الآداب واللغات**. جامعة ورقلة. الجزائر. العدد4/ 2005. ص141.

وكمثال آخر (البئر) " ففي كل بئر ثمة قلق، وخوف، وإرادة، وشوق، وثمة من يحزن، أو يفرح، وثمة من يفعل شيئًا بانتظار غير مقصود"[1]. وأَشارتِ البئر في الحكاية إِلى رمزية متناقضة، حيث عكس زاوية الخوف والخداع والشر، حين أَلقت فتيات القرية جبينة فيه، في الوقت نفسه كان مبعث الأَمل والحياة الأفضل من سابقتها، بعد أَنْ أنقذها السلطان، وأَعزَّ قدرها، وجسَّد البيت حالة عداء مع جبينة، ونفي في غياب والديها وقسوة زوجة أَبيها، فحمل دلالات وأَبعاد نفسية سيئة، فتبدلتْ سكينتها ألمًا.

2. المكان المفتوح المعادي: لا تحدّ المكان حدود ومعالم، ويكون متسعًا ومفتوحًا، كالمرعى فهو مكان متسع، ومفتوح، ويجب أنْ يكون مصدرًا للهدوء النفسي، إلّا أنّه كان عامل جذب لحزن جبينة، حين تتذكر والديها وماضيها، وتقارنه بحاضرها، وعكستْ عين الماء الظمأ لا الارتواء عند جبينة، إذ إنّها ابتلعت حرزها (الخرزة الزرقاء، القلادة).

3. المكان المغلق المألوف: يحمل مشاعر الألفة والسعادة عند أهله، وتجسَّد في الحكاية بالقرية: فهي موطن جبينة، وتربطها بها علاقة الأمومة والأمان والمودة، وعدَّت الاغتراب عنها اغترابًا عن الروح، وشابهه بيت عائلتها، فشكّل الملاذ والاستقرار النفسي لجبينة، وبمجرد الابتعاد عنه افتقدتْ توازنها.

4. المكان المفتوح المألوف: لم يكن هناك حيز للأماكن المفتوحة المألوفة عند بطلة الحكاية، ومرجعُ هذا الضيق النفسي الّذي عاشته البطلة، فلم تشهد رحابة وسعة مع الأماكن المفتوحة.

تشكَّل عامل المكان في الحكاية، وفقَ سيْر الأحداث وتطورها، وخُلق تماشيًا مع الزمن، وأَلقى هذا التبلور المكاني والزماني أثره في نفس الشخصيات، فتفاعلتْ معه، وانعكس صدى المكان عليها، فاضطربتْ، وتماهتْ بفعله حينًا، وسمتْ حينًا آخر، ولعلَّ تعدد الأماكن، وتنوعها بين مُغلق ومفتوح ومعادٍ ومألوف، من شأنه أنْ يدلل إِلى الدور الهام للمكان في هيكل حكاية جبينة، وليس بالضرورة أنْ

[1] النصير، ياسين. **الرواية والمكان**. ص27.

يؤدي المُسمى المكاني دوره الحقيقي، فقد يكون المكان مفتوحًا، وتنعدم فيه الألفة، ويحدث غـرار ذلـك في المكان المُغلق، أوغيره من الأماكن الّتي تحيا فيها الشخصيات.

رابعًا: تقاطع حكاية جبينة مع الحكايات الخرافية الفلسطينية- (نماذج مختارة).

التقتْ حكاية جبينة مع حكايات خرافية أخرى من التراث الفلسطيني، ووقع التلاقي في بعض جزيئـات الحكاية أو كلها مع تحويرات جزئية، واختلاف مُسمى الحكاية، وإنَّما هذا؛ لكون الحكاية الخرافية تـدور في فُلك التراث الشفاهي، ما يجعل إمكانية الحذف والتبديل والزيـادة فـي الموتيفـات واردة وممكنـة، وتقاطعت جبينة مع الحكايات الخرافية الآتية:

1. حكاية ريحانة

تواصلت حكاية ريحانة مع حكاية جبينة في الموتيفات الآتية: ففي الموتيفة الأولى، كان هنـاك رجـل وامرأة، لم يرزقا بالذرية، فحملتِ المرأة، وكانت متلهفة على شتلة ريحان في ركن الدار، فرزقهـا الله طفلة شبيهة بشتلة الريحان، ولها رائحة مثل أوراقها.

أَمَّا الموتيفة الثانية فجاءت بإعجاب الأمير بشتلة الريحان، فأخذها معه، ووضعها في الغرفة إلى أنْ جاء يوم، ولاحظ الأمير اختفاء الأكل من غرفته، فراقبها، فشاهد عندئذٍ فتاة غاية فـي الجمـال، فقـرَّر أنْ يتزوجها، لكنّها اشترطت أنْ تحضر والديْها[1].

والموتيفة الثالثة، ترادف غيْرة العبدة من جبينة، إِذ كانت هناك ابنة عم للأمير تحبه، فقـررتْ أَنْ تنـتقم من ريحانة، فاستغلتْ ذهاب الأمير بجيشه للحرب، وتوسلتْ أم الأمير أَنْ تدعَ ريحانة تذهب معها فـي نزهة، وألقتها هي وابنها في البئر، وحين عادتْ أَخبرتْ السلطانة أنْ ريحانة غولة، أَكلت ابنها، فحزنت السلطانة، وخشيت أن تخبر الأمير.

[1] ينظر: الأشهب، رشدي. **كان يا ما كان حكايات شعبية من القدس**. ص82.

وفي الموتيفة الرابعة، توازي عودةُ ريحانة برفقة ابنها عودة جبينة، فقد عاد الأمير، وبعدما أخبرته والدته بموت زوجته وابنه، حزن حزنًا شديدًا، ثمَّ أصرت أمه أنْ يتزوج ابنة عمه، فقبل بعد تمنع، وأُقيم حفل الزفاف، وأثناء ذلك تعم رائحة ريحانة القصر، فعرف الملك بقدومها، وقبض على ابنة عمه، ورمى بها في السجن[1].

2. حكاية بنت الطرنج

تواصلتْ حكاية بنت الطرنج مع الصيغة الثالثة[2] من حكاية جبينة في الموتيفات الآتية: ففي الموتيفة الأولى، تتفق معها في رؤية فارس الحكاية (رابح) ابن ملك المغرب رؤيا عجيبة، وتجسّدت في تواجده في مكان غريب، وإذا بشجرة (أَترج) (طرنج) تخرج منها فتاة بديعة الجمال، كأنَّها لؤلؤ مكنون، فقصَّ الرؤيا على والده والعلماء، فقالوا له: إنَّها أضغاث أحلام، والتقت هنا مع حكاية جبينة في رؤيا الأمير للغيمة السوداء، وهو ممتطٍ فرسًا أبيض متجهٌ صوب الغيمة[3].

أَمّا الموتيفة الثانية: فتلتقي مع خديعة العبدة لجبينة، حيث أمسك رابح بالثمرة الثانية، وشقَّها بسكينة لِيرَى ما فيها، فخرجت منها فتاة جميلة، وأخرج عقدًا نفيسًا، وأَلبسها إياه، فاستأذنت رابح؛ لتستحم في البركة، وعندما وصلتِ البركة وجدت امرأة قبيحة، وما إِنْ رأتها، حتى أَنكرت أنْ يكون هذا الجمال لإنسي، وأُعجبت بملابسها وعقدها، ورشتْها بماء، وحوَّلتها إلى غزالة، وذهبتْ المرأة القبيحة إلى رابح، الّذي شكَّ في أمرها، لكنَّه اصطحبها إلى القصر مُستاء بعد كل هذا العناء[4].

بينما الموتيفة الثالثة، صارتِ المرأة الّتي سمَّت نفسها رابحة، هي الآمرة الناهية في القصر، وكان لها نظرات شرسة، والكلُّ يخشاها، في يوم دخل على القصر صياد شاب، ومعه غزالة، فأُعجب بها الأمير،

---

[1] ينظر: الأشهب، رشدي. **كان يا ما كان حكايات شعبية من القدس**. ص82-83.

[2] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية:** 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[3] ينظر: الغول، فايز علي. **أساطير من بلادي – الدنيا حكايات**. ص10.

[4] ينظر: المرجع نفسه. ص11.

وصارت تحاول المرأة القبيحة التأثير عليها، ومحوها، والتخلص منها، لكنَّ الملك كشف حقيقة هذه الغزالة، وأوصى بقتل المرأة القبيحة دون تعذيبها، ثم تزوّج رابحة[1].

3. حكاية (حب الرمان)

تلتقي حكاية حب الرمان[2] مع حكاية جبينة في الموتيفتين الآتيتين: فالموتيفة الأولى، تتخلص الفتاة (حب الرمان) من الغول والعبد والغولة، فتقتل الغول، ثم تقتل العبد، وتسلخ جلده، وتلبسه عند وصولها القصر، وتمكَّنت بهذا من خداع الغولة أمه، الَّتي كانت تبحث عنها.

وفي الموتيفة الثانية، حيث كان يراقبها ابن الملك، ورآها، وهي تضرب بقضيبين حديديين، فتفجَّرت بفعل ضربة القضيب الأول عين ماء، والثاني نبتَ بفعله العشب، ثمَّ ورأى حب الرمان، وهي تنزع جلد العبد، وتنزل إلى الماء؛ لتستحم، وحين خرجتْ عادتْ، وارتدتْ جلد العبد، وضربتْ بالقضيبين، فزال الماء والعشب، فاكتشفت وجود ابن الملك، وأخبرته بحكايتها، ثم تزوجها[3].

4. حكاية لولجة (لولبة)

تقاطعتْ حكاية لولبة مع جبينة في الموتيفتين الآتيتين: الموتيفة الأولى، حيث إنَّ مصدر الشر في الحكايتين، خطف بطلة الحكاية (الفتاة)، ففي هذه الحكاية خطف الجني، الَّذي تمثل في هيئة جمل، امتطته يوم عرسها مع الفاردة، فهرب بها بعيدًا، ووضعها في قصر عالٍ، لا يصل إليه أحد، وكان يصعد إلى هذا القصر بواسطة شعرها، الّذي ترسله إليه حين يناديها.

---

[1] ينظر: الغول، فايز علي. **أساطير من بلادي – الدنيا حكايات**. ص10–19.

[2] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ص135–139. التقى رجل بامرأة، فأخبرته أنَّها أُخته، فتعجب من أنْ تكون له أخت، فوبّخته، وطلبتْ أنْ يأتي بعائلته، ويعيشوا معها، ثمَّ عاد إلى البيت، وأخبر زوجته بما كان، فحذَّرته، أنَّ هذه غولة، ولا يمكن أنْ تكون أخته، لكنَّه لم يستمع لما قالته ، وأخذ العائلة، وذهب ليعيشوا معها، وكانت الغولة تترصد، وتنوي أكلهم واحدًا تلو الآخر، فتستيقظ وتتحسهم ليلا، فكشفت أمرها المرأة، فعمدتْ إلى حيلة، فطبخت الجريش، ودهنت أبناءها، ثم ادعت أنها تريد غسلهم وغسيل ملابسهم ، وذهبت إلى عين الماء، وانطوت الحيلة على الغولة، فهربت المرأة بأبنائها، لكنَّ الرجل حاول الفرار، ولم يفلح، فكشفت مخبأه، وأكلته.... وأما حب الرمان فكانت ترعى مع الغول ابن الغولة، وكانت تنوي الغولة أكلها والانتقام منها، لكنَّ حب الرمان غافلتها، فقتلت ابنها، ووصلت إلى قصر الملك، ووجدت عبدًا يقف باب القصر، فقتلته، وسلخت جلده ولبسته؛ لتتخفى عن عيني الغولة.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص135– 139.

أَمَّا الموتيفة الثانية، فظهرت في إنقاذ ابن عمها لها بعد أنْ بحث أهلها عنها سنينَ وأيامًا، فتمكنوا من تضليل الجني، إذ حولت ابن عمها إلى إبرة، ووضعتْها في ثوبها، وحين غادر الجنيُّ القصر أعادته كما كان، وهربتْ معه، وعندما عرف الجني لَحِقَ بهم، ولم يتمكن منهم، فكانتْ عاقبته الهلاك والموت، ووصلتْ لولجة وابن عمها القرية، ففَرِحَ الجميع بهما، وتزوّجا[1].

5. حكاية (ست أخوتها)

تشابهتْ حكاية ست أخوتها[2] مع حكاية جبينة في الموتيفات الآتية: الموتيفة الأولى، حيث تصدرتِ الحكاية تمنّي المرأة أن تنجب طفلةً جميلة، فاستجاب الله دعاءها، إذ كان لهذه المرأة سبعة من الذكور، أمَّا الموتيفة الثانية: فهي زواج الفتاة حين أصبحت شابة من السلطان بعد سلسلة ظروف مرتْ بها، والموتيفة الثالثة قَتْل الغول، وحَرْق الغولة مصدر الشر والأذية.

6. حكاية (إخشيشبون)

تماثلتْ (إخشيشبون[3]) مع جبينة في الموتيفات الآتية: الموتيفة الأولى، تمثلتْ بمصدر الشر الغولة، إذ انتقمت من (إخشيشبون) بطلة الحكاية؛ لرميها ابنتها في وعاء الطعام. فقررت الانتقام منها، فخطبتها

---

[1] ينظر: كناعنة، د. شريف. **لولا سلامك سبق كلامك- حكايات شعبية فلسطينية**. ص29-30.

[2] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني- دلالات وملامح**. ص139-143. كان هناك امرأة لها سبعة من الذكور، رزقها الله بطفلة بعد طول تمنٍ، واتفقت مع أبنائها إذا كان المولود ذكرًا، أن تعلق البارودة، وإذا كانت طفلة فتعلق مكحلة، فأخطأت الداية، وعلقت البارودة، وحين رآها الأولاد رفضوا العودة للبيت، وعندما كبرت البنت، أخذت تسأل أمها عن إخوانها، فتردد الأم (بكره بيجوا، بعده بيجوا، إن شاء الله بيجوا) ودخلت البنت يومًا (الطابون)؛ لتعد الخبز، وحين خرجت تدحرج الرغيف من يديها إلى أنْ استقر في مكان، فدخلت المكان ووجدته مأهولًا ويحتاج إلى تنظيم، فتعارفوا، وبدأت تهيئ لهم الطعام يوميًا، ثمَّ ترعى شؤونهم، وذهبت يومًا لتحضر نارًا، فوجدت الغول، فأشار عليها أن تذهب إلى أخيه، فأعطاها، ثم ذهب يبحث في أثرها، وصار مصدر إزعاج لها، فأخبرت إخوانها بشأنه، فكمنوا له وقتلوه، وعندما استطالت غيابه أخته الغولة، ذهبت تبحث عنه، فوجدت ست أخوتها، وتمكنت بدهائها من معرفة ما حل بالغول، ومعرفة قاتليه، فلجأت إلى حيلة، وسحرت الأخوة السبعة، وأصبحوا ثيران، فبقيت تمشي أختهم إلى أن وصلت قصرًا، وحين رآها السلطان، أُعجب بها، وتزوجها، ومرَّت الأيام، وعادت الغولة، وسُحرت الفتاة حمامةً، فعرف السلطان الحقيقة، وأمر بإحضار الغولة، وجمع الحطب وحرقها.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص143-145. كان هناك رجل كريم له ثلاث بنات، وقرر يومًا أن يذهب إلى الحج، وتقاسمت الفتيات الثلاث أعمال البيت، فتولت الكبيرة إكرام الضيف، وتولت الثانية إكرام الضيف الثاني، وتولت الصغيرة إكرام الضيف الثالث، فذهبت الصغيرة لتبحث عن نار فلم تجد، فرأت نارا كبيرة، فذهبت نحوها، ووجدت بنتًا صغيرة تجلس قرابة قدر فيه لحم غزال، فأخذت اللحم، ووضعت البنت مكانه في القدر، وعندما رجعت أم البنت لم تجدها، فظنتها عند جدتها، وعندما بدأتْ تأكل، وجدت أنْ طعمه مختلف وغريب، فعرفت أنَّه لحم ابنتها، فقررتِ الانتقام، فاشترت بعض الخرز والإبر، وذهبت تتجول؛ لتبيعهن، وعندما تبيع تشترط على المرأة، الَّتي ستشتري أَنْ تقول لها قصة حياتها، حتى وصلت الفيات الثلاث، فخطبتِ الصغيرة لابنها، وأثناء زفتها ربطتها بحبل، وجرَّها الجمل؛ حتى وصلتْ أمها الغولة الكبيرة.

من عمها. وفي الموتيفة الثانية، تحايلُ (إخشيشبون) على الغولة، ووصولها إلى قصر السلطان، فجعلها السلطان راعية الإوز. والموتيفة الثالثة، تلتقي مع إحدى صيغ حكاية جبينة – أمل العواودة، فكانت تأخذ الإوز، وبعد العصر عند عودتها تخلع ثوب الخشب، وتنزل بركة الماء، لتستحم، فيبدأ الإوز بالصراخ، والمناداة (بِيضَة وُجميلِة، ومَا تِصلَح إلَّا لابْن المَلِك).

وأَمّأ الموتيفة الرابعة، فتكسر رجل الإوز بمشطها، وعندما يسألها تقول: (بِتكَاتَل مَع بَعَض). والموتيفة الخامسة: يراقبها ابن الملك، فيعمد إلى حيلة متمارضًا بعدما تعلَّق قلبه به، وأحبها، ويأمر أمه أنْ تحضر الطعام، وتبعثه مع إخشيشبون، وحين أُحضرت (إخشيشبون) الطعام، أَمْرها أنْ تكسر الثوب الخشبي، الَّذي ترتديه، وإذا هي غاية في الجمال، فقرر الزواج بها[1].

7. حكاية الطير الأخضر

تماثلتْ حكاية الطير الأخضر[2] مع جبينة في الجزيئيات الآتية: الجزيئية الأولى، واتضحتْ بعنصر الشر (زوجة الأب) حيث إنَّ الأب تزوجها بعد وفاة زوجته؛ لترعى شؤونه، وأبناءه، فتضع ابن زوجها في القدر. أَمَّا الموتيفة الثانية: فتظهر حين جمعتْ أُخته عظامه بعد أنْ دفنتهم زوجة الأب في مكب النفايات، فجمعت أُخته عظامه، وتحوَّلت العظام ذهبًا، وتتفق مع حكاية جبينة، حين تأخذ من أَولادها الثلاثة خصلة شعر من كل واحد بعد قَتْلهم، وتلتقي مع صيغة أُخرى، حين تضع أُمها عظامها في الطابون.

---

[1] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ص139–143.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص105–107. تزوج رجل بعد وفاة زوجته من امرأة أخرى؛ لترعى ابنه وابنته، لكنها خدعتِ البنت، وبعثتها؛ لتملأ جرة الماء، فعمدت إلى الصبي، ووضعته في قدر الماء، وجعلته طعامًا، وعندما عادت، وسألت عنه قالتْ لها: يا فلانة، روحي نادي أخوكي عشان يتعشى، وحين عرفت البنت حقيقة، ما فعلته زوجة أبيها، هددتها بالقتل، وبعد مرور الوقت، بدأ الأب يسأل عن ابنه، ويبحث عنه دون فائدة، وذات يوم حط طير أخضر عند عتبة البيت، وكان الأب والابنة وزوجته جالسين، فصار يغني: أنا الطير الأخضر، بمشي عالحيط، وبتمخطر، مرة أبوي ذبحتني، وأبوي أكل من لحمتي، وأعاد الكلام مرتين ثلاثة إلى أنْ كشفت حقيقة الطير.

والموتيفة الثالثة: تدمير مصدر الشر زوجة الأب، فرمى الزوج بزوجته في قدر مـــاء مغلـــي، فكـــان الجزاء من جنس العمل، وقال لها: (هاظَه جَزا إللّي بِعْمَل مِشْ كوَيْس)[1].

8. حكاية البقرة الصفرة

التقتْ حكاية البقرة الصفرة[2] مع حكاية جبينة في الموتيفتين الآتيتين: ففي الموتيفة الأُولى، كـــان هنـــاك رجل توفيت زوجته، وتركتْ له بنتًا لها بقرة صفراء، وتزوَّج هذا الرجل امرأة، تنكَّرت لهـــذه البنـــت، وقسَّت عليها.

أَمَّا الموتيفة الثانية: فتلتقي بحدوث عرس في القرية، وذهبت كلُّ بنات القرية إِلَّا هي، فمرَّت بها عجوز، وقصَّتْ عليها البنت سبب عدم ذهابها إِلى العُرس، فأخذتها العجوز، وجهزتها، وهناك أعجِبَ بهـــا ابـــن الأمير، وتزوجها.

9. حكاية (نص إنصيص)

اتفقت حكاية نص إنصيص[3]. مع حكاية جبينة في الموتيفات الآتية: إذ إِنّ الموتيفة الأولى، تكشف عـــن العقم والرغبة في الذرية، فتذكر الحكاية في مطلعها أنَّ هناك رجلًا، كان متزوجًا من ثـــلاث نســـاء، لا يحملن، فمرَّ بائع تفاح فيه علاج للحمل، فاشترتِ النسوة الثلاث تفاحًا، وأكلتِ الأولى والثانية تفاحتهمـــا

---

[1] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني- دلالات وملامح**. ص105-107.

[2] ينظر: كناعنة، د. شريف. **لولا سلامك سبق كلامك- حكايات شعبية فلسطينية**. ص87-89. كان هناك رجل توفت زوجته، فتـــزوج امرأة أخرى؛ لتهتم به وبابنته وابنه، فأنجبت المرأة الثانية بنتين، فصارت المرأة تهتم بابنتيها، وتهمل البنت اليتيمة، وكانت بقرة البنـــت اليتيمة تشفق عليها، فخططت زوجة الأب لحيلة تتخلص فيها من البقرة، وكانت الحيلة أنْ تأكل كبدة البقرة الصفراء، وكل هذا لتعـــود، وتأكل البنت الرغيف اليابس.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص145-151. استجاب الله، ورزق النسوة الثلاث بالبنين، وحين كبروا سألهم الأب، ما يتمنونه، فطلـــب الأول حصان وسيف، وطلب الثاني مثله إلا (نص إنصيص) طلب سخلة ومقحارًا، وقرّر الثلاثة أنْ يذهبوا للصيد، فصادفتهم الغولة، وادَّعـــت أنَّها عمتهم، فذهبوا معها بادئ الأمر وأثناء وجودهم في بيتها، طلب منها (نص إنصيص) أنْ ينام في مكان مرتفع فـــي ســـقف البيـــت (القرطلة) فوافقت، فاطلع على ما تفعله الغولة إذ كانت تتفحص أخوته لأكلهم،... فذات يوم طلبوا منها أن تعد لهم طعـــام الجـــريش، ففعلت، ودهنوا أنفسهم به، فجعلوا ذلك حجة، وذهبوا ليغتسلوا، وهربوا، وعادوا إلى بيوتهم سريعًا، وأخبروا أهلهم بما كان من بطولـــة (نص إنصيص) الّذي دبَّر لمقلب خلاصهم من الغولة... ثم ما لبث أن عاد (نص إنصيص) إلى الغولة، وسرق دجاجات الغولة، ثم عاد مرة أخرى، وسرق بعضًا من فراشها إِلى أنْ دبر خطة أُخرى لحرق العبدة في النهاية.

إلَّا الثالثة، أكلت نصفها، ووضعت نصفها الآخر تحت شجر الدفلى، ودعتْ أنْ يطعمها الله طفلًا شبيهًا بنصف التفاحة.

أَمَّا الموتيفة الثانية، فتلتقي مع جبينة في تدمير، وإهلاك عنصر الشرّ (الغولة) رمز الكذب والخداع، إذ كانت تنوي أَنْ تأكل (نص إنصيص) وأخوته، لكنَّه تمكَّن منها بدهائه، حين مثّل أَنَّه يبيع الحلوى في صندوق حديد، فذهبت لتشتري منه، فاشترط دخولها صندوق الحديد، وجاء بها إلى القرية، وطلب من الناس أَنْ تجمع الحطب؛ ليحرقوا (الغولة) قائلا: (اللّي بِحِبْ الله والنَّبي، يلِمْ حَطَب ويْكَثّر)[1].

وتجاوزتْ جبينة في اتصالها حدود الحكاية الخرافية الفلسطينية، فالتقت مع الحكاية العالمية في جُل موتيفاتها أو بعضها، وحملت الحكايتان معاني إنسانية مشتركةٍ.

خامسًا: تقاطع حكاية جبينة مع الحكايات العالمية والعربية. (نماذج مختارة).

تواصلت حكاية جبينة مع العالم الخارجي، بفعل حركة التجارة والرحلات البحرية، والتنقل والسفر لغايات كثيرة، أسهمت في التواصل الثقافي بين الدول والبلاد في شرق الأرض وغربها، ولا يمكن الادّعاء، أَو القول: إنَّ حكاية جبينة سبقت الحكايات العالمية زمنيًّا، أَو جاءتْ بعدها، أو عكس هذا القول. ففي مؤتمر اليونسكو في نوفمبر (1997) عُدت الحكاية الفلسطينية واحدة من روائع التراث الشفهي وغير المادي للإنسانية شهادة دولية وعالمية، ليس فقط بأنَّ الشعب الفلسطيني موجود ومملوء بالحياة، بلْ أيضا أَنه شعب متجذر عريق، وصاحب تراث أَصيل ومزدهر، وله خصوصيته ونكهته المميزة، وأنَّ شعبًا وتراثًا بهذه الحيوية، لا يمكن طمسه وتجاهله، بلْ سيعود، ويلتئم، ويطفو على سطح العالم، ويعترف به العدو والصديق والبعيد والقريب[2].

---

[1] ينظر: كناعنة، د. شريف. **لولا سلامك سبق كلامك– حكايات شعبية فلسطينية**. ص88.

[2] كناعنة، شريف. **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**. مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية. (د. ط). رام الله. 2011. ص258.

ويقدم هذا رمزية بأقدمية أَرض فلسطين، إِذ كانتْ ميناء للتواصل والاتصال مع العالم، ويدلل على كينونتها بنشأة الحكايات الخرافية في أرضها كحكاية جبينة، والتقاؤها الجزئي أو الكلي مع حكايات أخرى خارج حدودها، وإشارة إلى الروح والحياة، الَّتي كانت تدب في أوصالها، والتقاؤها مع العالم الخارجي، فتواصلتْ مع بعض الحكايات الخرافيّة العالمية.

1. راعية الإوز

تكاد تتفق حكاية راعية الإوز بنسبة كبيرة مع حكاية جبينة في إحدى صيغها، وهي حكاية من التراث الأَلماني، وقد التقتا في الموتيفات الآتية:

فتمثلتِ الموتيفة الأولى، بخطبة الأميرة الجميلة لأمير من منطقة نائية دونَ أنْ يعرفها، حيث كانت تعيش هذه الاميرة مع أُمها الملكة العجوز إِلى أَنْ أَصبحتْ صبيةً، وفي الموتيفة الثانية، اقترب موعد قرانها، وآنَ سفر الأميرة إِلى المملكة النائية.

وزوّدتها العجوز بكثير من الحلي والزينات الذهبية والفضية والمجوهرات، وبكل ما يوجد في جهاز العروسة، وزوَّدتها بوصيفة؛ لترافقها في رحلتها، وتسلِّمها لعريسها تسليم اليد، وكان لكل منهما حصان للركوب أثناء الرحلة، لكنَّ حصان الأميرة الملقب (فَلدا) كان حصانًا ناطقًا[1].

أمّا الموتيفة الثالثة، فالتقتْ مع جبينة في زاوية درء الشر والأذى، فوالدة جبينة أَو جدتها زودتها بخرزة زرقاء أَو عقد، أَمَّا ابنة الملكة فزودتها أُمها بمنديل أَبيض، إِذ جَرحتْ الأم إِصبعها، وقطرتْ عليه ثلاث قطرات، وقالتْ لها: احفظي هذا المنديل جيدًا يا حبيبتي، فستحتاجين إِلية أثناء الطريق[2].

[1] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ترجمة: نبيل الحفار. ط1. دار المدى. 2016. ص428–434. وينظر: https://www.youtube.com/watch?v=BTkkpUQoYTc.

[2] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ص428.

وفي الموتيفة الرابعة، تحاول الوصيفة خداع الأميرة، كما خدعتِ العبدة جبينة، وهي تقود جملها، فتمكَّنت الوصيفة من خداع الأَميرة، حين طلبتْ منها أَنْ تسقيها الماء بكأسها الذهبية، فرفضتْ ونزلتِ الأميرة؛ لتشرب مباشرة من الماء، فأجابتها قطرات الدم الثلاث: لو تعلم أُمك بما جرى، لانفطرَ قلبها في بدنها، ثمَّ تكرر طلبها للماء، ولم تجبها الوصيفة، فاضطرتْ للنزول، وشرب الماء مباشرة، فسحب الماء منديلها، وبذلك فقدتِ الأميرة ما يحميها، فاستغلتِ الوصيفة هذا الأمر، وصعدت إِلى حصان الأَميرة (فَلدا) وأجبرتها أَنْ تركب فرسها، ثمَّ أجبرتها أَنْ تخلع ثيابها الملكية، وتلبس ثيابها[1].

ويذكر في الموتيفة الخامسة، أنهما تصلان إلى القصر، فَيُرحبُ بالوصيفة على أَنَّها العروس، أَمَّا الأميرة فيرسلها مع الفتى (كونراد)؛ لتساعده في رعي الإوز، وأثناء ذلك تأمر الوصيفة الأمير بقطع رأس الحصان (فلدا) خوفًا من أَنْ يفشي السرَّ، فيلبي طلبها، ويُعلَّق رأسه على باب المدينة؛ كي تراه الأميرة، وهي في طريقها إلى رعي الإوز[2].

أَمّا الموتيفة السادسة، فالتقتْ مع حكاية جبينة في سلوك الأميرة في أثناء رعيها الإوز، إذ إِنَّها تغني، وتبكي وتتوسل، فعندما تصل إِلى المرج تجلس على صخرة، وتفرد شعرها المسكوب من الذهب الخالص وكان (كونراد) يفرح بمنظر شعرها المتلألئ، ويحاول أَنْ ينتزع منه لنفسه شعرتين فتقول[3]:

هِبْي هِبْي أَيَّتُها الرّيحُ

واجْعَلي قُبْعَة (كونراد) تَطِير

لِيُطَارِد خَلْفَها فَلا يَسْتَرِيح

حتى أُسرّح شَعْرِي، وأُضفره، وأَعْقِصَه

مِثْلُ كعكةٍ تَنفرِجُ لها الأَسارِيرُ.

---

[1] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ص429.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص430.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص431.

بينما في الموتيفة السابعة، تكررت الحادثة السابقة، فأخبر (كونراد) الملك العجوز بما سمعه، ورآه من راعية الإوز، فناداها الملك، وسألها عمَّا تفعله، وتقوله فرفضتِ الإجابة؛ لأنَّها أقسمت ألا تبوح بسرها خوفًا، فأمرها أنْ تبوح للموقد الحديدي، وحين سمعها عاد، وطلب منها الخروج، ومرافقته إلى حيث أُلبستْ ثيابًا ملكية، ثُمَّ استدعى الأمير، وأخبره بما كان من خديعة الوصيفة، وعُوقبتْ بما حكمتْ به على نفسها، فوضعتْ في برميل في داخله رؤوس مئات المسامير، ثم رُبط إلى حصانين أبيضين ليجروه وراءهما إلى الهضبة، أَمَّا الأَميرة، فتزوجت الأمير[1].

فتساوتْ مع حكاية جبينة في ذهاب الأميرة في فاردة للزواج من أَمير في منطقة نائية، وخديعة الوصيفة لها، حين ضاع منديلها، الّذي أَودعته إياه أمها، فأخذْتْ مكانها، ثمَّ أكملت خديعتها عندما وصلتا القصر، فتزوجت الوصيفة من الأمير، وأَصبحتِ الاميرة راعية للإوز إلى أنْ عُرفَت خديعتها، وتقصر الحكاية الشرّ في الخادمة، الّتي تنتابها غريزة الانتقام من الأميرة الجميلة، كما كانتْ العبدة السوداء غريمة لجبينة. فإضمار الكراهية، هو مصدر الأَسى الإنسانيّ.

2. الجرجوف[2]

وتعد واحدة من الحكايات والأساطير اليمنية، وتقترب من حكاية جبينة في بعض جزيئاتها مع حذف جزئي لبعض الموتيفات، أَو تعديل عليها، ويظهر التقاطع مع حكاية جبينة في الموتيفات الآتية: فالموتيفة الأولى، بدت في ذهاب الفتيات إلى شجرة الدوم، فذات يوم من أَيام زمان، خرج سرب من الصبايا من قريتهن، يحملن على رؤوسهن جِرارًا فارغة باحثات عن ثمار الدوم فوق أشجار (العُلْب)، وَكُلَّهُنَّ أمل أَنْ يعُدن إلى القرية، وقد ملأنَ جرارهن، وكانَ عددهن سبع صبايا مُتقاربات في العمر[3].

---

[1] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ص433- 434.

[2] الغول.

[3] ينظر: عبده، علي محمد. **حكايات وأساطير يمنية**. (د. ط). دار العودة. بيروت. 1978. ص11. وينظر: https://www.youtube.com/watch?v=2qshE92Yrl8.

أمَّا الموتيفة الثانية، فظهرتْ في خلاف الفتيات فيمَنْ تصعد أعلى الشجرة، فتعذَّرتِ الفتياتُ الستة بملابسهن الجديدة إلّا الفتاة السابعة، وكانتْ أصغرهُن، فلم تجدْ سوى أسمال بالية، تعلو جسمها، فوافقت على الطلوع، وقد وعدنها بملئ جرتها مع جرارهن، فتسلقت الجذع بمساعدتهن واحدة تسندها، وأخرى ترفعها حتى تمكنت من الطلوع، فصفقن فرحًا؛ لأنهنَّ سيحصلن على ما يطلبن من ثمار الدوم.

وأخذتِ الفتاة الصغيرة تنتقل بين فروع الشجرة، فتهزها؛ لتساقط ثمارها إلى الأرض، والصبايا يجمعن ما يتساقط، وعندما امتلأت جرارهن بالثمار الناضجة، حملتْ كلّ واحدة منهنَّ جرتها على رأسها، وسِرنَ عائدات إلى القرية تاركات رفيقتهن الصغيرة فوق الشجرة رافضات مساعدتها على النزول، أو الاستجابة لتوسلاتها[1].

وفي الموتيفة الثالثة، جلست تبكي حظها، وبقيتْ فوق الشجرة تراقب الفتيات، وهن يبتعدن، وتأمل أنْ تحدث رفيقاتها الغادرات أمها بما كان، ثمَّ شاهدت شبحًا يتحرك نحو أسفل الوادي، وكان الشبح القادم هو الجرجوف الّذي تسربتْ إلى خياشيمه رائحتها، وجاءها ستة من الجراجيف، وفي كل مرة تتوسلهم أنْ ينزلوها من أعلى الشجرة، لكنَّهم لم يستمعوا لها، إلى أنْ جاءها الجرجوف السابع[2].

ويوضح في الموتيفة الرابعة مصير الفتاة حين جاء الجرجوف، إذ وقف الجرجوف السابع أسفل الشجرة، ولمْ يواصل السيْر مثل غيْره، ووافق على مساعدتها بالنزول عن الشجرة، فقال، وهو يمدُّ يده اليمنى نحوها (اقفزي وأنا سأتلقفك بيدي). وأضاف، وهو يحرك أصابع يده واحدة بعد أخرى، مبتديًا بالخنصر: إذا وقعت على هذه بآكلك، وإذا وقعت على هذه با ارجعك مكانك، وإذا وقعتِ على الوسطى با اتزوجك، وإذا وقعتِ على السبابة بااعتقك، وإذا وقعتِ على الكبيرة با اقتلك. هل أنت موافقة؟ فوافقت

[1] ينظر: عبده، علي محمد. **حكايات وأساطير يمنية**. ص12- 13.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص13.

عليها خوفاً من البقاء أعلى الجذع بمفردها، فقفزت من مكانها؛ لتقع على إصبعه الأوسط، فتزوجها، فرضيتْ بحياة الزوجية مع الجرجوف[1].

ويكشف في الموتيفة الخامسة خديعة الجرجوف وكذبه، فتقرر الفتاة الخلاص، حيث هربت بمساعدة أخيها، الَّذي علَّمته، ودرّبته على كيفية الخلاص منه بضربه ضربة واحدة، فتخاطب أخاها (الجرجوف لا يؤثر فيه أي سلاح، ولا يقتله أيُّ سيف، إلّا سيفه المُعلق فوق رأسه، حيث ينام، فإذا ضُربَ به ضربةً واحدة مهما كانت صغيرةً، ففيها نهايته)[2].

جمعت الحكايتين ذهاب الفتيات إلى شجرة الدوم وتسلسل الأحداث، وغدر الفتيات، وبقاء الفتاة الجميلة وحيدة فوق الشجرة، فاختطفها الغول، ثم البحث عنها، وإنقاذها من يديّ الغول.

3. المشحرة (سندريلا)

التقت مع حكاية جبينة في بعض الموتيفات، وهي الآتية: ففي الموتيفة الأولى، يظهر عنصر الجمال الذي تمتع به الفتاة اليتيمة، وزواج أبيها من امرأة أخرى سيئة الطبع، وكان لها ابنتان قاسيتان، فاستغلت زوجة الأب سندريلا، وجعلتها خادمة لها ولابنتيها[3].

أمَّا الموتيفة الثانية، فبدت في زواجها من الأمير، وما لاقته أختاها من جزاء، إذ فقأ الطيران عينيهما، بعد أنْ أعلن الأمير عن حفلة رقص، استدعى فيها فتيات المدينة، فتمنتْ سندريلا أنْ تشارك في هذه الحفلة مع رفض زوجة أبيها ذهابها، وكلَّفتها بأعمال شاقة تمنعها من الذهاب إلى الحفلة، فذهبت إلى قبر أمها، وجلست تبكي، وتتمنى أنْ تذهب إلى الحفلة، فرمى إليها طائر كان أعلى الشجرة، بثوب فضي،

---

[1] ينظر: عبده، علي محمد. **حكايات وأساطير يمنية**. ص14– 17.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص18– 21.

[3] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ص129– 133. ينظر: محمد، طارق: (5اكتوبر. 2021). **قصة سندريلا كاملة**. https://mawdoo3.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D8%B3%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%84%D8%A7_%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%84%D8%A9.

وحذاء مشغول بالحرير والفضة، وعندما رآها الأمير أُعجب بها، ورفض الرقص مع غيرها، وتكررتِ الحالة نفسها في الليلتين التاليتين إلى أنْ تم زواجها من الأمير[1].

فتشابهت جبينة وسندريلا، في جمالهما، وفيما عاشتاه من ظروف بعد وفاة الأُم، حيثُ قسوة زوجة الأب، وعكست صورة اليتيم الدونية في ظل زوجة الأب، وتطل الحكايتان ببصيص الأمل في النهاية بانتصار الخير (جبينة، وسندريلا) على الشر (زوجة الأب) ومن يواليها، وتحوَّل المكانة الاجتماعية للشخصيتين من الفقر إلى الغنى بزواجهما من ابن الملك.

4. وردة الشوك

تقاطعتْ مع حكاية جبينة في الموتيفات الآتية: فالموتيفة الأولى، تحقق أُمنية الملكة، ورزقها الله ابنة جميلة، أمَّا الموتيفية الثانية، فتجسدت في عنصر الشرّ المرأة العجوز، الَّتي اختبأت في البرج العالي من القصر تغزل الصوف، وذات يوم استغلتْ الفتاة غياب أبيها وأمها، فصعدت الدرج عاليًا، فوجدتِ العجوز تغزل، وما إنْ أمسكتِ المغزل، حتى وخزت يديها، وسقطت مغشيًّا عليها، ونام إثر ذلك جميع من يسكن القصر من حيوانات وبشر وشجر، حتى الملك والملكة اللذين عادا لتوهما من زيارتهما.

وتذكر الموتيفة الثالثة تخليص الأمير للفتاة، فنمتْ حول القصر الأشواك، وتطاولتْ، وكان كل من يحاول الاقتراب من القصر، يموت إلى أنْ مرَّ ذات يوم أمير إحدى البلاد بعد أنْ ذاعت أسطورة وردة الشوك، هكذا سميت الفتاة، فتجاوز الملك هذه الأشواك، وشاهد الخيول والحيوانات والطيور وكلاب الصيد مستلقيةً، وصعد البرج، وأيقظَ الأميرة، ثُمَّ عقد قرانه عليها[2].

[1] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ص134–137.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص253–256. وينظر: ينظر: طارق، محمد. (5 أكتوبر.2021). قصة الأميرة النائمة. https://mawdoo3.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9.

وجمع بين الحكايتين رمزية الجمال، والموت الّتي طالت الطبيعة المجاورة للفتاة، وغياب الحياة، وأمارات الحزن والألم حين غاب الجمال عن الوجود، وتوازي جبينة في رمزية الصعود، فصعود جبينة إلى شجرة الدوم قابله صعود الفتاة إلى الدرج.

5. بياض الثلج

تماثلتْ بياض الثلج مع جبينة في الموتيفتين الآتيتين: فالموتيفة الأولى، تمنتْ الملكة أَنْ تنجبَ بنتًا شديدة البياض، فحدثَ ذات يوم في عزّ الشتاء حين كان الثلج يندف، كانت إحدى الملكات تجلسُ وراء نافذةٍ ذات إطار من خشب الأبنوس، وهي تخيط، وأثناء انهماكها بالخياطة، وخزتْ إِصبعها بالإبرة، فقالت لنفسها: آه لو كان عندي بنت بيضاء كالثلج وحمراء كالدم وسوداء الشعر كالأبنوس، وبعد مدة غير طويلة أنجبت الملكة ابنة بيضاء، كالثلج وحمراء الخدين، وسوداء الشعر، كخشب الأبنوس. فسميت لذلك بياض الثلج، وما إِنْ ولدت الابنة؛ حتى ماتت الأم[1].

وفي الموتيفة الثانية، مرَّ أحد الأمراء، وأُعجب بجمالها، فأَخذ التابوت، فحمله الحراس، وأثناء مسير الحراس تعثر أحدهم، ونتيجة الهزة العنيفة، فإنَّ لقمة التفاح الَّتي قضمتها بياض الثلج خرجتْ من حلقها، وبعد قليل رفعتِ الغطاء، واعتدلتْ حية كاملة، ثمّ تزوجها الأمير، أَمَّا الملكة الساحرة زوجة الأب، فكانت عاقبتها الموت[2].

فجمع بياض الثلج مع جبينة عنصر الجمال، وما خلّفه من حسد وغيْرة، أدت بعناصر الشر إلى تدمير عنصر الخير والجمال، ثم إِنَّ الحكايتين أَشارتا إلى حتمية انتصار الخير بفضل الملك، أو السلطان العادل.

فالتقتْ حكاية جبينة مع نماذج من الحكاية الخرافية الفلسطينية، ونماذج من الحكاية العالمية، وما جمع بينهم سمات ومعان إنسانية، تنادي بها البشرية، وتنشدها رغمَ اختلاف هُوية الزمان والمكان.

---

[1] ينظر: غريم، الأخوان. **حكايات الأخوين غريم**. ص266- 269.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص270-275.

سابعًا: المضامين في حكاية جبينة.

سوَّغ شيوع الحكاية الشعبية وسريانها في المجتمع؛ غناها بالمضامين، الَّتي تبرهن على أصالتها وأرومة مكانتها، فقد ربطتْ حاضر الأرض بماضيها، ودلّلتْ على حق الوجود القومي فيها، وتربط جبينة كحكاية خرافية جذورًا عريقة متفرعة بين الأسطورية والدينية والاجتماعية، حيث استمدت منها، وامتدتْ فيها؛ لتشهد على هُويتها، وصِدْق انتمائها، ودوْرها في حياة المجتمعات، وبدتْ مضامينها في الآتي:

1. المضمون الأسطوري

ويتصل به التراث العقدي، وما خلَّفه من ركائز دينية، ارتبطتْ بالطبيعة، فاكتسبت الطبيعة قدسية ومكانة بفعل اندماجه مع عناصرها، ويعدَّ التراث حصيلة " ناتج تراكمي وكيفي لخبرات طويلة، تعود إِلى بدء استقرار الإنسان على الأرض، وارتباطه بها، وأنَّ هذه الثقافة ناتج تفاعل جدلي داخل هذا المجتمع، وبينه وبين بيئته الطبيعية، وبين المجتمعات والثقافات الأخرى، الَّتي تتيح لها الأحداث، أنْ تتماس مع ثقافته عبر تطور زمني، يشكل في النهاية منظومة فكرية، تندرج في إِطارها مفاهيمه الاجتماعية، وتشكل في صورتها أَنماطه السّلوكية"[1].

وحملتِ الحكاية الخرافية مضامين ورموزًا أُسطورية، أَثرتها، فعبرت عن صورة الأم الحاضنة الرؤوم، فضارعت الحكاية تاريخ الأرض " وتبدو جبينة في حكايتها، مثل عشتار، نراها علة الإخصاب الأولى، باعثة السعادة، وواهبة الحياة من خلال حرص الإناث الأخريات على مرافقتها لهنَّ، وكأنَّها الملكة، وهنَّ الوصيفات، ومن خلال احتفاء عناصر الطبيعة بها، كما تحتفي بعشتار؛ ولهذا فحين غابت عن طبيعتها، وتحولت إلى اللون الأسود/ العبدة، باعتباره معادلًا موضوعيًا للعالم السفليّ الأسود، الّذي تغيب فيه

[1] القمني، سيد. **الأسطورة والتراث**. (د. ط). مؤسسة هنداوي. المملكة المتحدة. 2017. ص18.

عشتار، ندبتِ الكائنات هذا الغياب، وماتتِ الحياة، فهزلتِ الأبقار والأغنام، وبقية الحيوانات، تبكي مع بكاء جبينة"[1].

وتجسد جبينة صورة (عشتار) الأم الآلهة، الَّتي لا تستقر على وجه، بلْ هي متبدلة بتبدل الوقت الزمني، فهي عملة بوجهين: أَحدهما صدئ والآخر لامع، ويتجلى الوجه الصدئ القاتم في إله الشر، بينما الوجه اللامع يظهر في صورة آلهة الخصب والنَّماء والحب.

والتقت جبينة مع (عشتار) في غيبتها وعودتها المؤقتتين، إِذ يلحظ أَنَّ جبينة، غابتْ بفعل اختطاف الغول وغدر العبد، وفي غيابها جفت الحياة، وكان هذا الأمر مؤقتًا زمنيًا، ويساويه " موت النباتات في الخريف، وحياتها في الربيع هو غياب (عشتار) روح الخصوبة الكونية، وعودتها حية قوية متجددة، والاحتجاب الشهري للأم القمرية، هو الآن احتجاب سنوي لأمّ الخصوبة وروح الإنبات في الخريف، تهبط عشتار إلى العالم الأسفل؛ لترقد هناك طيلة فصل الشتاء، ومع الربيع تنتفض من مرقدها، مُلونَةً وجه البسيطة بكل أخضر بهيج، وفي الأسطورة البابلية فإنَّ عشتار هي زوجة تموز وأخته، ونزل تموز كما نزلت عشتار؛ لعدائهما (لأرشيكال)، وعند وفاتها هناك نشفت ينابيع الربيع على الأرض"[2].

ونابتْ العديد من الرموز الأُسطورية مناب الأم الكبرى(عشتار)، ولهذه الرموز جلال وحضور، اعتمدته جبينة بديلًا عن حضن الأم، وبدتْ في الرموز الآتية:

أ. الشجرة (شجرة الدوم)

اكتسبتْ شجرة السّدر طابعًا أسطوريًّا، إذ كانت الحاضنة الأمومية لجبينة في غياب أُمها، وبعد تخلّي صديقاتها عنها، فلم تجد جبينة حينها ملجأً إِلّا البقاء أَعلى شجرة الدوم. " وتشكّل الشجرة عنصرًا هامًا من عناصر الحياة، فمنذُ أَن دبتِ الحياة البشرية فوق الأرض، وكان بين الإنسان والشجرة علاقة

[1] الديك، إحسان. **الملامح الأسطورية في الحكاية الخرافية – حكاية جبينة نموذجا**. موسوعة التراث الفلسطيني. رام الله. ع4/ 2014. ص63.

[2] كورتل، آرثر. **قاموس أساطير العالم**. ترجمة: سهى الطريحي. (د. ط). دار رنينوى. دمشق. 2010. ص48.

حميمية متينة، وما تزال هذه العلاقة محافظةً على متانتها إلى حد كبير، ومن هذه العلاقة تولـدتْ عنـد الإنسان نظرة تحمل الكثير من الاحترام والتقديس للأشجار"[1].

"وعَبدَ الإنسان الأول روح الغاب ممثلةً في الشجرة، ولم تكنْ عبادته موجهة نحو الشـجرة، بـلْ نحـو الروح الكامنة فيها، ثُمَّ بدأت عشتار تخرج من الشجرة في شكلها الإنساني الجميل، فحُفرت على الجذع، وصارت تُعبد شجرة وشكلًا إنسانيًا مصورًا"[2].

وقدَّس العرب الشجرة " فعُبدت في محافل الساميين الدينية باعتبارها رمـزًا أصـيلًا لربـة الخصـوبة الكونية، فكانت عشتار الشجرة، وذلك أَنَّها التجسيد النباتي الأكثر خصوبة للأم الكونيـة الكبـرى، وقـد ورث عرب الجاهلية هذه النظرة العقدية عن المنظومة الأسطورية السامية، وتمثلـوا فـي ممارسـاتهم الطقوسية شعائر القدامي الاختصاصية، الّتي جرت في رحاب البساتين الأمومية، وفي ظلال الشـجرتين المقدستين النخلة والسَمُرَة"[3].

وقدَّس العرب كذلك شجرة (الدوم) وهو نفسه شجر السّدر أَو النبـق فـي الإرث الشـعبي، وبسـطت حضورها في حكاية جبينة، فيذكرون في الأمثال: (تحت الدوم بيحلى النوم)، وشجرة الدوم كبيرة جـدًا، وبعضها متوسط، وأوراقها شبيهة بأوراق الرمان والفروع شائكة، بحيث يصعب جنـي الثمـر باليـد؛ فتستعمل الحجارة والعصيّ، ويكثر شجر الدوم في مناطق الغور، والبحر الميت، ووادي عربة"[4].

وشكَّلت هذه الشجرة حضنًا وركنا أُموميًّا دافئًا، حيث السكينة والهدوء النفسي؛ خوفًا مما يرافق الليل من خروج للكائنات الضارية، وكانت عودة جبينة إلى الشجرة عودة إلى محراب، أو معبد إلهي من كل مـا أحاطها من هواجس الوحشة والظلمة الليلية.

---

[1] السهلي، محمد توفيق. حسن الباش. **المعتقدات الشعبية في التراث العربي**. (د. ط). دار الجليل. دمشق. 1985. ص342.

[2] السواح، فراس. **لغز عشتار**. ص110.

[3] طه، غالب طه. **صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات**. رسالة ماجستير. جامعـة النجـاح الوطنيـة. عمـادة الدراسات العليا. 2003. ص206.

[4] لوباني، حسين علي. **معجم النبات في التراث الشعبي الفلسطيني**. ط1. مكتبة لبنان. بيروت. 2009. مادة (دوم).

وممّا حمل الرواة على استحضار شجرة السدر في حكاية جبينة الأهمية الدينية الإسلامية، فيشير السهليّ إلى "سدرة المنتهى، الَّتي عن يمين عرش الله في المعتقد الإسلامي، وإِنَّ شجرة الحديبية الَّتي كان الناس يكثرون قصدها، وزيارتها والتبرك بها في عهد الخليفة الراشد عمر بن الخطاب، والَّتي أَمـــر بقطعهـــا، كانت سمرة أو سدرة"[1].

فيمكن القول: إِنَّ شجرة السدر حفرتْ مكانةً لها فـــي الـــذهن الشـــعبي الفلســـطيني، بفعـــل الرواســـب الأُسطورية والدينية في وجدانهم، فموقعها الجغرافي عربي شبه جزيرة العرب، ثم امتـــدت إلـــى كـــل صحراء جاورتها، فوجدناها في بيئتنا في مناطق الغور، وما شابهها، فهذا الأصل البيئـــي، دفـــع إلـــى تقديسها، والتبرك منها؛ لدفع أذى القوى الشريرة من سحر وحسد، وما ماثلهما، فهـــي انبعـــاث نهـــائي للجانب الميثولوجي، الَّذي ما زال ماثلًا بتقديس بعض الأشجار وإجلالها ورعايتها ومنع قطعها.

ب. الخرزة الزرقاء

نابتِ الخرزة الزرقاء أو القلادة مناب الأم، حيث كانتا ناطقتين بصوتها؛ لمواساة جبينة، ومشاركتها، إذا داهمها أي خطر، ولعلم الأم بعوارض الشرور والأخطار عمدت إلى استباق الشر، ودرئه عـــن ابنتهـــا قبل حلوله. ولأهمية الخرزة الزرقاء "توضع على كتف الطفل، أو تعلق مع بيضة، أو قطعة من الشـــبَّة على باب البيت، كما تعلق في السيارة، وقد تستعمل مجموعات من الخرز تنتظم إلـــى جانـــب بعضـــها بشكل هندسي، كالمسقيم، أو المثلث"[2].

وتتبع الأهمية الأسطورية للخرزة أو القلادة من " أَنَّ الساميين القدامى وأحفادهم الجاهليين، عدّوا "الدُّرة" رمزًا من رموز الرَّبة الكونية (عشتار) وذلك أَنَّها تعود بالبشرية إلى البعث الأمومي، الَّـــذي حكمتـــه معظم الأساطير السامية راصدةً وقائعه الأَحداثية الجارية في أعماق الأَمواه البحرية، حيثُ خرجت الأم الكونية من الصدفة البيئية، فأصبحت درة العوالم الوجودية بجميع كائناتها وسائر حيواناتها، ويعني ذلك

[1] السهلي، محمد توفيق. حسن الباش. **المعتقدات الشعبية في التراث العربي**. ص342.

[2] علقم، نبيل. **العين الحاسدة في التراث الشعبي الفلسطيني**. مجلة التراث والمجتمع. ع12/ 1979. ص25.

أنَّ الدرة، أو اللؤلؤة بديلان موضوعيان (لعشتار) ورمزان أسطوريان؛ لانبعاثها الأول من الوسط المائي الأُجاج، حيث الظلمة والسّواد مبتدأ التخلق الإلهي والانبعاث العالمي"[1].

"واعتمد الإنسان القديم اعتمادًا على –المذهب الروحاني – أنَّ في الحجارة الكريمة قوى سحرية، وتأثيرات غيبية عجيبة، تجعلها قادرة على جلب الخير للإنسان ودرء الشر عنه؛ فاتخذ من أنواعها وأشكالها، وألوانها، تمائم، ورُقى، وتعاويذ. ومن أكثرها شيوعًا الخرزة الزرقاء، الَّتي اشتهرت على مر التاريخ، وسيلةً للوقاية من الأمراض والسحر والحسد"[2].

وقد عدَّ الإنسان من جمل الأخطار، الَّتي تستدعي صرفها العيون الزرقاء. " فهي حاسدة، ولمعالجتها يجب أن توضع خرزة زرقاء، وتفسيره أنَّ العين الشريرة (الحاسدة) لا تنطلق لتصيب الشخص، وإنَّما نجدها تتجه في هذه الحال، لتصيب الحلّية الموضوعة عليه، وبذلك حصَّن نفسه من أي عين شريرة؛ لأنَّ العلم الحديث يؤكد أنَّ معالجة الداء تكون بجرعة منه، ودليل ذلك لدغة العقرب، أو الأفعى الّتي يؤخذ علاجها من سمها"[3].

"ويعود أَصل المعتقدات إلى عصور موغلة في القدم، فربما نشأتْ كجزء من عبادة الإنسان للقوى، الَّتي يرهبها، ويخافها، ومصدر خوفه عجزه عن تفسير ظاهرتي المرض والموت، اللتين تقلقانه، ولربما فسرهما، بأَنَّ روحًا شريرةً تتلبس جسم الإِنسان، فتسبب المرض أو الموت"[4].

ويُلحظ في شخصية جبينة مظاهر الكنعنة القائمة على تقلّدها القلادة، أَوالخرزة الزرقاء، كطوق حماية إِلهي ينفي عنها المكائد والشرور. " فقد كان الكنعانيون يرون في الحلي بعض الفضائل السحرية،

---

[1] طه، غالب طه. **صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات**. ص199.

[2] الديك، إحسان. **الملامح الأسطورية في حكاية جبينة**. ص66.

[3] اشتية، دعاء هشام. **العين في الشعر الجاهلي (دراسة ميثولوجية)**. رسالة ماجستير. كلية الدراسات العليا. جامعة النجاح الوطنية. 2014. ص10.

[4] السهليّ، محمد توفيق. حسن الباش. **المعتقدات الشعبية في التراث العربي**. ص170.

باعتبارها عنوان جذوة الحب الخطرة، أمَّا العرب، فقد كانوا يعلقون الحلي والجلاجل على اللّديغ، ويرون أنَّه بذلك نفيق"[1].

وربط إحسان الديك أسطورة الخرزة في حكاية جبينة بالعين، الّتي " تعود في جذورها إلى أسطورة مصرية قديمة، تمثل الإله في هيئة صقر عينه اليمنى هي الشمس، وعينه اليسرى هي القمر، وحين كانت العين إلهًا قديرًا مُتحكمًا، يفيض بالخير والماء على من يشاء (العين= القمر= الماء) ويصيب بنقمته ونيرانه وعذابه من يريد (العين = الشمس= الحية). مما يدل على ارتباطهما بدالتين متناقضين"[2].

وقدْ ماثلتِ الخرزة عشتار الأم، فحين تتجرد جبينة من رعاية أمها وحنوها القريب، فتلبسها الأم خرزة أو قلادة، تسمع منها صوت أُمّها البعيد، فتستشعر الدفء، وبهذا بقيتِ الأم قريبة من جبينة طيلة رحلتها مع الفاردة، ولم تفارقها الخرزة أو القلادة إلّا بسقوطها في الماء، حين هَمّتْ بالشرب من النبعة، وعندها تبدلت الأدوار، وغدتِ العبدة بيضاء وجبينة سوداء، وتبع التغير اللوني في بشرتيهما تغيرٌ في المكانة الاجتماعية.

وتتصل الألوان برمزيات أُسطورية عميقة" فالسواد في الأساطير، وهو لون زحل، ولون كسوة الكعبة – قرين الأرض والظلمة والنزول إلى طبقات العالم السفلي، وبعضها مساكن الجن، والأَسْوَدُ أيْ الحية السوداء، والكلب الأسود، والقط الأسود من الصور، الَّتي يتشكل فيها الجان، أَو هي واسطة بين عالم الإنس وعالم الجن، وبعكس ذلك اللون الأبيض الفضي، فهو لون النيرَيْن، ولذلك اقترن بالإشراق، والحياة، والسمو. واقترنتْ به "قيم معنوية إيجابية" في عالمي اليقظة والمنام"[3].

وتمكنتْ جبينة من صرف شرور اللون الأسود (العبدة) بفعل الخرزة الزرقاء أَو القلادة، إلّا أَنَّ ضياع هذه الخرزة في الماء، أدى بالعبدة إلى إنزال جبينة من مقامها العلوي إلى الدوني، وهو ما كان بمثابة

---

[1] السهليّ، محمد توفيق. حسن الباش. **المعتقدات الشعبية في التراث العربي**. ص336.

[2] الديك، إحسان. **الملامح الأسطورية لحكاية جبينة**. ص66.

[3] ينظر: عجينة، محمد. **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليين ودلالاتها**. ط1. دار الفارابي. بيروت. 1994. ص200.

نزول (عشتار) إلى العالم السفلي، لكنَّ خديعة العبدة، لم تنطوِ على المحيطين، فسُرعانَ ما عادتْ جبينة (عشتار) إلى عالمها العلوي، وعثرتْ على خرزتها الزرقاء، وتفجَّر إثر ذلك الماء، واكتسب الخرزة بهذا طهرًا إلهيًا زائدًا.

ج. الماء

حضر الماء كجزء من لوحة حكاية جبينة، فَعُدَّ ملمحًا أموميًا، وجاءت مظاهر الماء في الحكاية، ممثلةً بالعين والبئر." وللعين تاريخها الميثولوجي في التراث الأسطوري، الّذي يضرب بجذوره في أعماق الفكر الإنساني، فهي ترتبط بالظلمة الأُولى ونشأة الخلق والتكوين، وتمتُ إلى فكرة الميلاد المائي، حين كان الماء أَصل الوجود والكون منه ظهرت الحياة، وعمَّرت الأَرض والسماء"[1].

وتُعَرَّف العين: " التي يخرج منها الماء. والعين: ينبوع الماء الّذي ينبع من الأرض، ويجري، أنثى، والجمع أعين، وعيون"[2]. وفكرة عين الماء في الطبيعة مستوحاة من عين الإنسان الحقيقية، إذ اتخذتْ شكلها، ومبدأها القائم على الاستدارة، والجمع بين مادتي الصلابة والسيولة، فالمادة السائلة حياة لهذا الجزء من الجسم وكذلك الماء.

وتتقاطع جبينة مع عشتار " في لونها الأبيض، ودلالتها على الخصب والنماء، ذلك أَنَّها حين غابت عن بلدها جفت الآبار، ونضبت المياه، وعمّ الغم، وساد الهم، ولا تقتصر قدرة المرأة على بعث الخصب في الطبيعة، وإنَّما تمتد لبعث الحياة في البشر، حيث أحيت حبيبها تموز، وأخرجته من العالم السفلي"[1].

فتضطلع عشتار (جبينة) بدور الماء، فتحيي الأرض بعد هلاكها؛ إثر غيابها، وتنسجم في دورها مع دور عشتار سيدة البحر، فضياع خرزتها أو قلادتها، أضفى عليها شيئًا من القداسة المائية والقدرة

---

[1] الديك، إحسان. **صدى الأسطورة والآخر– دراسات في الفكر والنقد**. ط1. مجمع القاسمي للغة العربية. باقة الغربية. 2013. ص123.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (عين).

[1] الديك، إحسان. **تجليات الأم الكبرى (عشتار) في الثقافة الشعبية الفلسطينية**. مجلة التراث والمجتمع. جمعية إنعاش الأسرة. البيرة. العدد55/ 2013. ص36.

الإلهية، فعمَّ الخير بعد أنْ فُقد الأمل في عودة جبينة، بعد أن ألقتها صديقاتها في البئر[1]، وهذه الصورة أشبه بإعادتها إلى لجة رحم أُمها، حيث الماء المحاط بالعتمة والسواد، ويقابله العالم السفلي، الّذي غُيبت فيه عشتار، ثم ما كان من إنقاذ السلطان لجبينة من البئر، شبيه الميلاد، والخروج إلى الحياة.

د. الحيوانات

حلَّتْ بعض الرموز الحيوانية في حكاية جبينة، بديلًا عن الأم، ونالتِ الشرعية الأمومية بفضل ما أوتيته من دور ميثولوجي أمومي، تجسد فيها قلبًا وقالبًا، ومنذ أنْ خُلق الإنسان على وجه البسيطة، وجد نفسه وسط الطبيعة، مُحاطًا بمكوناتها المختلفة عنه، فروَّض نفسه على التأقلم مع الأشجار والحيوانات كافة، ثمَّ أَوجدَ لنفسه مأوى، يلجأ إليه برفقتها، فنمتْ نتيجة لهذا " علاقة وطيدة بين الإنسان والحيوان، تتسم بألفة حميمية، وتعاون في الزراعة، والرَّعي، والصيد. والأَهم من ذلك أنَّ نوعًا من المساكنة كان يتم بين الإنسان والحيوان في داخل البيت، فالفلاح يُؤوي بقراته وفرسه شتاءً داخل البيت، الّذي ينام فيه"[2].

ويُلحظ في حكاية جبينة اهتمامها بالحيوانات من أغنام وأبقار في إشارة إلى النشأة الأولى لوجودها، فكانت مؤنسة لجبينة في غربتها عن أَهلها، وشاركتها حزنها وأَلمها، ويوحي هذا بالتوائم الروحي مع هذه الحيوانات، فلمْ تأنسْ جبينة بأَحد من جنسها الآدمي، وهي تقابل بذلك (عشتار) " في رعايتها للحيوان رمز لوفاء المرأة لتكوينها الأصيل، كجزء من الطبيعة متحد معها لا منفصل، ولا متسام عليها، وفي بلاد الرافدين نجد كثيرًا من الأختام الأسطوانية، تعالج موضوع سيدة الحيوان، إذ نجد (إنانا) السومرية أو (عشتار) البابلية وسط حشد من مختلف الحيوانات"[1].

وقد قدّس العرب الحيوان. " فعبدوه، وعدُّوه مصدر حياتهم، وأساس معيشتهم، فكرموا المنتج منه وعظموه؛ لحاجتهم إلى خيره كالشاة والناقة"[2]. ورأت جبينة في الأغنام والأبقار بديلًا أُموميًّا بثت إليه

---

[1] ينظر: أبو هلال، مي. **جبينة**. https://www.youtube.com/watch?v=eIg8jPjJNkk.

[2] سرحان، نمر. الحيوان. **موسوعة الفلكلور الفلسطيني**. ص217.

[1] ينظر: السواح، فراس. **لغز عشتار**. ص146.

[2] حسن، حسين الحاج. **الأسطورة عند العرب في الجاهلية**. ص177.

أحزانها وآلامها، ومردُّ هذا الاعتبار، إلى ما رسب في اللاوعي أنَّ القمر في طوره الأول، كهلال صورة (لعشتار)، وبهذا ربط في ذهنه رمزيًّا بين قرني البقر، ورسمَ الهلال وصوَّر في خياله الأم الكبرى على هيئة بقرة سماوية، يرسم قرناها في السماء هِلالًا، وقد استمرت هذه الصورة الباليولِيتية والنيوليتية، مرتبطة بالأم الكبرى في عصور الكتابة، فعندما لا تظهر الأم الكبرى في الأعمال التشكيلية على هيئة البقرة الكاملة، تظهر برأس بقرة أو بقرون البقرة[1].

ووُسم البقر بأنّه " حيوان شديد القوة، كثير المنفعة خلقه الله ذلولًا، وإنّما لم يخلق له سلاحًا شديدًا كالسباع؛ لأنّه في رعاية الإنسان، والإنسان يدفع عنه عدوه، ولأنَّ حاجة الإنسان إليه ماسة"[2]. فألفتْ جبينة الأبقار والأغنام، لعلمها اليقين بأنَّها الأم العطوف في صورتها الخلقية الأُولى، فثمَّة ما يوحد صورتها مع القمر المسؤول عن التعاقب الزمني على الأرض، ولحاجته الماسة لهذه الحيوانات، فهي منتجة مانحة للخير.

أَمَّا الحيوان الآخر الَّذي عوض حضور الأم فهو الطير" فغياب الأصل الأمومي يعوضه استبقاء الرمز الطيري، الّذي يشيع في ثنايا الصور الرمزية، جُلّ المعاني الاستشرافية، الّتي طالما أَثارتها المرأة في حضورها الراهن من مرح وفرح وخضرة ونماء، وجميعها إحداثيات واقعة وتشخيصات مادية، ومشاعر إنسانية تفاعلت فيما بينها في إطار الإِثارة والاستجابة"[1].

خلقتْ رؤية جبينة للطيور السابحة في الفضاء نشوة وأملًا بإِبلاغ سلامها لأَهلها، وهذا الرابط الروحي ما بين الطيور وجبينة مرده. "ارتباط الأم الكبرى بعدد من الرموز الحيوانية ذات الدلالة العميقة، الّتي

---

[1] ينظر: السواح، فراس. **لغز عشتار**. ص70.

[2] الدميري، كمال الدين محمد بن موسى. **حياة الحيوان الكبرى**. (د. ط). طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق. 1992. ص174.

[1] طه، غالب طه. **صورة المرأة المثال في الشعر الجاهلي**. ص1998.

تشير إلى بعض خصائص الآلهة، وسلطتها على مجالات معينة من مجالات النفس الإنسانية والكون الأرحب، ولعلَّ من أهم هذه الرموز: رمز الأفعى، ورمز السمكة، ورمز الحمامة"[1].

" وقد تدخل الطيور في صلب طقوسها وعباداتها، وتظهر على وجه الخصوص مرافقة للآلهة (أفروديت)، ويتحدر من الطائر معها دلالات إضافية، فهي إلهة الحب، الّتي تجعل أفئدة البشر تخفق كخفق أجنحة الحمام، عندما تضطرم الجنبات بالعواطف"[2].

واتخذت دلالة الطير الرمز الأمومي في الحضور الحكائي، فتيمنتْ جبينة، واستبشرتْ بالطيور؛ حيث إنّها تحمل أمارات الحب، والاشتياق، واللهفة، وطول الانتظار. وهي مشاعر لطالما سكنتْ جنباتْ جبينة، فحملتها الطيور لأهل جبينة البعيدين عنها.

الوجه الآخر لعشتار

الغول/ العبدة

الغول " الغين والواو واللام أصل صحيح، يدل على ختل، وأَخْذ من حيث لا يدري، قالوا والغول: بُعد المفازة؛ لأنَّه يَغْتال من مرَّ به"[1]. " والغول اسم لكل شيء من الجن، يُعرض للسُّفار، ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرًا كان أو أنثى، إلاَّ أنَّ أكثر كلامهم على أنَّه أنثى، فجعل في الغيلان الذّكر والأنثى... والسعلاة اسم الواحدة من نساء الجن، إذا لم تتغول لتفنن السُّفار"[2].

---

[1] ينظر: أسطفان، أسطفان. **الحيوانات في الخرافة الفلسطينية**. ترجمة: سعيد العطاري. مجلة التراث والمجتمع. مج1. ع4/ 1975. ص101.

[2] السواح، فراس. **لغز عشتار**. ص149.

[1] ابن زكريا، أبو حسين أحمد بن فارس. **مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام هارون. (د. ط). دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. (د. ت). مادة (غول).

[2] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. ط2. شبكة مكتبة ومطبعة مصطفي الحلبي وأولاده. مصر. 1967. ج2. ص158-159.

"وينفرد الغول بأَهمية كبيرة في الوجدان الشعبي العربي، فهو قوة غامضة مضطربة، تتراوح بين البطش الخارق حينًا، وبين الطيبة المسببة باستعلاء، وتصل هذه المراوحة المرعبة إِلى شكل ثالث أَشد إِيلامًا وشذوذًا، بأخذ صورة التلاعب بالإنسان والحرية والذعر، مما يكون ذروته الجنون"[1].

تحمل صورة الغول الرعب والهلع، ويرتبط زمنيًّا بالليل، فتثير سيرته معاني الوحشة والاغتراب عن الجنس الآدمي، وترمي هذه المعاني بظلال الهلاك والدمار على الأرض، وانعدام النماء وروح الخصب؛ فقلما سمعنا حكايات تُعجب بالغول الطيب، حيث إِنَّه يمارس طقوسًا شبيهة بطقوس فصيلة السباع، وقرنته الحكايات باللون الأسود، الّذي يعكس الأسى والظلم.

ويذكر دراجي بعضًا من سمات الغيلان وأَهمها: " تميزها باللون الأسود، وعبادتها النيران والأصنام، وجسمها العملاق أضخم"[2].

وأمَّا العبدة لغويًا: " فالعين والباء أصل صحيح واحد، يدل على كثرة"[3]. " وهو المملوك خلاف الحر؛ قال سيبويه: هو في الأصل صفة، قالوا رجل عبد... وأَصل العبودية الخضوع والتذلل"[1]. والكثرة المقصودة هنا عند ابن فارس، هي كثرة السواد، وطغيانه في البشرة، أَو كثرة الخضوع والتذلل بوصفها صفة لا اسم.

وحصر الرواة في صيغ جبينة بعض صور الشرّ في العبدة والغول، وما تبع هاتين الشخصيتين من سمات مشتركة، فالعبدة كالغول مختلفة عن سواها من البشر بلونها الأسود القاتم، وبهيئتها الجسدية وبصفاتها الخُلقية المردودة إلى نشأتها، ورسخَ في فكر البشر منذ نشأتهم تقسيم الكون بكل ما فيه، ثمَّ

---

[1] الخليلي، علي. **الغول مدخل إلى الخرافة العربية**. ط1. مطابع الاقتصاد. نابلس. 1982. ص37.

[2] سعيدي، دراجي. **أسطورة الغول في الشعر العربي قبل الإسلام – دراسة تحليلية للصورة والرمز**. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر بن يوسف بن خدّة. ص45.

[3] ابن زكريا، أبو حسين أحمد بن فارس. **مقاييس اللغة**. مادة (عب).

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (عبد).

توزيع الكائنات في مستويات مختلفة، وفقًا لاعتبارات استقوها من الطبيعة، يتطيرون بها، أو يستبشرون ومن تلك الاعتبارات اللون، والهيئة الجسدية، والصوت... وغيرها.

"وقسَّم الإنسان قوى الطبيعة إلى قوتين، تعملان في اتجاهين متعاكسين قوى إيجاب فيها النفع والحياة، والقوة الأخرى قوى سلب فيها الضرّ. والموت، والعدم، والظلام"[1]. وكانتِ الحكاية كونًا قائمًا على هذه الثنائية (الخير، الشر). فمثَّلت جبينة قوة الخير في الحكاية، بوصفها رمز للخصب والخير، في حين مثَّلت العبدة والغول رمز الدمار والهلاك.

"وفي ميثولوجيا الشعوب البدائية بقي مفهوم عشتار المزدوجة، قائمًا إلى العصر الحديث، فالأم القمرية ما زالتْ حيةً لدى كثير من القبائل البدائية تحت أسماء شتى: فهي المرأة الخالدة، والمرأة المتغيرة، والمرأة الَّتي تبدّل جلدها، والمرأة المضيئة. وهذه الأم القمرية تلد توأمين: الابن الأبيض والابن الأسود، الأول سيد الحياة، والثاني سيد الموت. وهما في صراع دائم، لا ينتهي، فما أَنْ يخرَّ أحدهما صريعًا، حتى يستجمع قواه، وينهض من جديد، وفي بعض هذه الأساطير تزدوج الأم القمرية نفسها، متحولةً إلى إلهين: إله الخير والحياة، وإله الشر والموت"[2].

وبدتْ جبينة (عشتار أَو القمر أَو الزهرة). بوجهين أَحدهما أَبيض تمثله جبينة، والآخر أَسود تمثله العبدة أَو الغول. وهذان اللونان هما الأَساس الكوني المتمثل بالليل والنهار المتعاقبين، فلا يسبق أَحدهما الآخر. ويرمز اللون الأَبيض إلى الخير والسعادة والنماء الكوني، أمَّا الأَسود فهو إشارة الشر، وثمة تباين لوني بين الشخصيتين، ويبدو هذا التباين جليًا في صورة الأرض، إذ تتعاقبها الفصول الأَربعة، فتهلك حينًا بالجفاف، وتزدهي حينًا آخر.

[1] القمني، سيد. **الأسطورة والتراث**. ص32.

[2] السواح، فراس. **لغز عشتار**. ص211.

2. المضمون الاجتماعي

تضمنتْ حكاية جبينة معاني تحاكي قيم المجتمع الاجتماعية والدينية، الَّتي بُني عليها. "فالفضائل والقيم ليستْ من وضع هؤلاء المصلحين، كما اعتقد بعض العلماء، بَلْ هي منتج اجتماعي، لا يعرف من وضعه كاللّغة تمامًا، وهي تتطور تمامًا مثلما تتطور اللغة، فكما أَنَّ لكل قوم لغتهم، فأيضًا لكل قوم فضائلهم وقيمهم، الَّتي لا تنفصل عن ظروفهم الاجتماعية، بَلْ الجغرافيَّة والتاريخيّة أَيضًا"[1].

وتعدُّ هذه القيم الاجتماعية زاد المجتمع، وعماده الَّذي بُني عليه، واكتسبها الإنسان من الطبيعة، وما شاهده فيها من صراعات، وأَساليب تعامل الحيوانات فيما بينها، وعرفتِ العرب قيمًا، جعلتها عتادها مِنْ الشجاعة، والصدق، والأمانة، والكرم، وإغاثة الملهوف، والذود عن العرض... وغيرها. وأهم المضامين الَّتي وردت في حكاية جبينة.

أ. الوفاء

ويُعرف لغة: " الواو والفاء والحرف المعتل: كلمة تدل على إكمال وإتمام منه. الوفاء: إِتمام العهد وإكمال الشرط"[2]. وأَمَّا اصطلاحًا " فهو ملازمة طريق المواساة، ومحافظة على عهود الخلطاء"[3]. واكتسبت العرب وورثت خلق الوفاء كغيره كثيرًا من الشيم والمبادئ العربية الأصيلة، فكان بالنسبة لهم "من الفضائل الأصيلة لدى العربي الجاهلي، ويظهر هذا الوفاء في صور متعددة، ومن أبرز هذه الصور زيارة الأطلال والوقوف عليها، فهي مراتع الصبا ومن الوفاء الاعتراف بالجميل"[4].

ورسمت حكاية جبينة صورًا لخُلق الوفاء، وضرورة التحلي به، ونبذت، وبغَّضت ما يقابله من أَخلاق: كالغدر، والخيانة، والكذب. وهي أخلاق رمتْ بآثارها السلبية في الحكاية.

---

[1] شمس الدين، جلال. **الفضائل والقيم لدى الشعوب القديمة ذوات الأديان الإنسانية**. ط1. مؤسسة الثقافة الجامعية. الإسكندرية. (د. ت). ص8.

[2] ابن زكريا، أبو حسين أحمد بن فارس. **مقاييس اللغة**. مادة (وفى).

[3] الجرجاني، علي بن محمد السيد. **معجم التعريفات**. تحقيق: محمد صديق المنشاوي. ط1. دار الفضيلة للنشر والتوزيع. القاهرة. 2004. باب (الواو).

[4] ينظر: شمس الدين، جلال. **الفضائل والقيم لدى الشعوب القديمة ذوات الأديان الإنسانية**. ص200.

وتجلتْ صورة الوفاء فيما كان بين الطير وجبينة من التحام وأُلفة، فحمل الطير رسائلها إِلى أَهلها، الَّذين تبعوا الطيور المُحلّقة في السماء[1]. وعرفوا مكانها، وخلَّصوها من أَسر الغول، ونجد سمة الوفاء بين الطير وجبينة مشابهةً، لما كان بين سليمان عليه السلام من وفاء الهدهد له " فيتفقد سليمان عليه السلام الطير، فلا يجد الهدهد، ولكنْ لم يطل الوقت، ويأتي الهدهد بنبأ عظيم، ويُحيط بما لم يحط به سليمان عليه السلام، فلقد آلمه، وأَغاظه ما وجده من خبر أولئك القوم الَّذين تملكهم امرأة ولها عرش عظيم"[2].

وانعكس الوفاء في الحكاية إيجابيًا على جبينة وأهلها، فعمَّ الأمن، وتحققت السعادة، لكنْ في الوقت نفسه، قابله السيء من الأخلاق كالغدر والخيانة، ومما أَسهم في شيوعهما. الكذب، وعدم احترام ما يقال، والأنانية، وكراهية الآخر.

والغدر هو نقيض للأمانة، ويعني " الرجوع عمَّا يبذله الإنسان، ويضمن الوفاء، وهذا الخلق مستقبح، وإِنْ كان لصاحبه فيه مصلحة ومنفعة"[3]. في حين أنَّ الخيانة " هي الاستبداد بما يؤتمن الإنسان عليه من الأموال والأعراض والحرم، وتَملّك ما يستودع، ومن الخيانة طيُّ الأخبار، إِذا نُدبَ لتأديتها، وتحريف الرسائل إِذا تحملها، وصرفها عن وجوهها"[4].

وأَشادتِ العرب سابقًا بخلق الوفاء، واستعذبته، وعدَّته من شيم الكرام، ثمَّ خصَّ الإسلام هذا الخلق، وذكره الله في محكم كتابه، وحثَّ على ضرورة الاتصاف به " وَأَوفُوا بِعَهْدِ اللهِ إِذا عَاهَدْتُم". النحل. آية (91).

وظهر موقف الغدر والخيانة، فيما فعلته فتيات القرية – صديقات جبينة – حين ذهبنَ برفقتها إِلى شجرة الدوم، ثمَّ تركنها هناك فوق الشجرة، وملأنَ وعاءَها بالحصى والعقارب والصدف، بعد أَنْ قطعنَ عَهدًا بحمايتها إِلَّا أنهنَّ نكثنَ العهد.

---

[1] ينظر: السندباد، الحكواتي. (21 حزيران. 2020). **جبينة والغول وشجرة الدوم**.

[2] ينظر: عباس، فضل حسن. **قصص القران الكريم**. ط3. دار النفائس للنشر. الأردن. 2010. ص660.

[3] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **تهذيب الأخلاق**. ط1. دار الصحابة للتراث. 1989. ص30.

[4] المرجع نفسه. ص31.

ويشبه موقف غدر الفتيات في الحكاية، ما كان مِنْ غَدر أُخوة يوسف عليه السلام به " فقد تآمروا عليه، وزعموا أنَّ أباهم يعقوب يحبه، ويقدّمه مع أخيه عليهم، ولهذا لا بد أن يتخلصوا منه، فاقترح بعض إخوته أَنْ يقتلوه، وأشار أَحدهم إِلى التخلص منه، بإلقائه في قعر بئر على طريق التجار؛ ليأخذه التجار بعيدًا إِلى بلاد أُخرى، وقد أخذوا بهذا الرأي، وراود الأبناء المتآمرين أَباهم؛ حتى يأذن بذهاب يوسف معهم ومخادعتهم له، وادعائهم الحرص عليه، وتحقيق مصلحته، ويزيلون مخاوف يعقوب في تقصيرهم في يوسف، ويتعهدون إعادته له سالمًا"[1].

فأَدت سمة الغدر في الحكايتين إِلى شتات عائلي وحزن أفرادها، فاستأذن الطرفان صديقات جبينة وأخوة يوسف بذهابهم، ولكنْ سرعان ما كاد الطرفان لجبينة ويوسف؛ للخلاص منهما، واختلفتْ سبل الخلاص في الحكايتين، ففي الأولى ادعتِ الصديقات الذّهاب إِلى شجرة الدوم، والرغبة في التسلي، وتركنها فوق الشجرة، لكنْ في حكاية يوسف ادعوا رغبةاللعب والمرح، وألقوه في البئر.

وتجسَّد الغدر في صورة ثانية، فيما فعلته العبدة حين أنزلت جبينة عن فرسها، وطلتها بالسناج وطلتْ نفسها بالشيد في صورة تشي بالمكر والكراهية، والخداع لأهل القصر وتضليلهم، وحجبْ الحقيقة عنهم.

ب. التعاضد الاجتماعي

والتعاضد مِن: " العَضُدُ: القوة لأنَّ الإنسان إِنّما يقوى بعضده، فسُميت القوة به... والاعتضاد: التَّقوي والاستعانة"[2]. أَمَّا اصطلاحًا: فالتعاضد مرادف التكافل والتعاون، ويعني" أَنْ يتضامنْ أَبناء المجتمع، ويتساندوا فيما بينهم، سواء أكانوا أفرادًا، أَو جماعات حكامًا، أو محكومين. على اتخاذ مواقف إِيجابية كرعاية الأيتام، نشر العلم، وغير ذلك بدافع من شعور وجداني عميق"[3].

---

[1] الخالدي، د. صلاح. **القصص القراني– عرض وقائع وتحليل أحداث**. ط1. دار العلم. دمشق. 1998. ج2. ص80.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (عضد).

[3] علوان، د. عبد الله ناصح. **التكافل الاجتماعي في الإسلام**. ص108.

ومِنْ صور التعاضد الاجتماعي في الحكاية، ما كان بين أبناء الأسرة الواحدة وبين أبناء القرية، أَمَّا الأولى فظهرت في احترام جبينة رأي عائلتها الممتدة، حيثُ لم تحتكم لرأيها الذاتي في ذهابها إلى شجرة الدوم مع الفتيات، وكشف هذا الموقف أهمية المشورة في العائلة الممتدة أو النَّوية. فورد في الحكاية. " أجتْ بنات حارتها، يطلبن جبينة تروح معهن على الدوم، فراحت لأُمها، قالتْ إلها: يا أم جبينة، خلّي جبينة، تروح معنا ع الدوم.

– قالت الهن: روحن لسيدها.

راحن لسيدها وخالتها وعمتها، أكمنها غالية عاد. عشان مفيش إلّا هي"[1].

فالتعاضد الأسري قائم على احترام آراء الآخرين، فمثلتْ الأسرة في حكاية جبينة صورة لمؤسسة تحترم رأي الكبير والصغير فيها، وتستمع؛ لتقع على الرأي الأصوب والأنفع.

أَمَّا التعاضد الاجتماعي في الحكاية فتمثل في تكاتف جهود أبنائها، وتكاثف سواعدهم؛ للإتيان بجبينة الَّتي اختطفها الغول، كما في النص الآتي " سألتِ الأم الفتيات عن جبينة، فقلن: إنَّها رفضت أنْ تأتي، وبقيت فوق السدرة، ذهب الجميع للبحث عنها، فوجدوا أنَّ السدرة قد تكسرت، ولا يوجد أحد عندها، عرف الجميع أنَّ جبينة قد أخذها الغول، فتوجهوا إلى قصره ببنادقهم، فقتلوه وأخرجوها، وأخذوها إلى القرية"[2].

ومن صور التعاضد الاجتماعي إغاثة الملهوف والملهوف لغة: " المظلوم ينادي ويستغيث"[3]. وتعد إغاثة الملهوف من أخلاق العرب الأصيلة، الّتي تمجدهم، وتُعلي قيمتهم، وتقوم على إعانة المظلوم ومساعدته في التغلب على قوى الظلم، ويُلحَظُ في حكاية جبينة هذا الخلق في موقف آخر مِن الحكاية، حين سمع

---

[1] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ص108.

[2] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية:** 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[3] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (لهف).

الفارس صوت جبينة، وبادر لإنقاذها، فيُروى " وُسِمْع الفارِس هَالصُّوت، ولَفَى عليه، وشَـاف هَلْغـول قاعِد رابِط، ورَاح ضَرَبُه بِالسّيف، وُقَطَع راسُه، وُحَمَل هَلْبِنِتْ ع هَلْفَرَس بعد ما نِشْفَتْ مِـنْ الْخـوف، وُصَار وِجِهها أصْفر، سَأَلْها الفارِس عن أَهِلْهَا قالتْ الُو: في الْمِطْرَح الفْلانِي"[1].

وتمثلتْ إِغاثة الملهوف في صورة أخرى في إغاثة ابن العم لجبينة، بعد أَنْ تبع الطيـور المحلقـة فـي السماء، وعرف مكانها، فقتل الغول، وعاد بما تمكن من أَخذه من القصر، وتوحي هـذه الصـفة بقـوة الأواصر الاجتماعية ومتانتها، وتغلُّب رابطة الدم على ملمات الأمور.

ج. الصبر

ويُعَرَّف على أنَّه " نقيض الجزع، صَبَرَ يَصْبِرُ صَبْرًا، فهو صابر وصبَّار وصَبِيرٌ وصَبور... والصبر، حبس النفس عند الجَزَع"[2]. وهو القدرة على ضبط النفس، واحتمال الأذى المُحيط، واكتسـب الإنسـان الأول صفة الصبر، بفعل تكيفه مع ظروفه البيئية، وهي صفة العربي الأَبي الجلود على معيشته، وبدت جبينة صبورة محتملة أذى القريب والغريب، وتمثَّل أَذى القريب، فيما لاقته من فتيات القرية، اللواتي لم يملأنَ قدحها بالدوم، فاضطرت لإِعادة ملئه مرة أخرى، ثُمَّ اختطفها الغـول، وسـجنها فـي قصـره، فاحتملتْ غلظة طبعه وأسلوبه. وظهر الصبر في موقف والدي جبينة من غيابها، والّذي يماثلـه صـبر يوسف عليه السلام، حين ابتعد عن أبيه، فهو أذى لمْ تطقه النفس، ولهذا ابتدعت جبينـة سـبلًا؛ لتسـلية نفسها.

د. العدل

تعدُّ المجتمعات حلبة صراع بين طرفي الخير والشر، إِذ لم يلحظ قيام مجتمع على خير تام أَو شر تـام، بَلْ تمازجا، حتى كانت الغلبة للخير في كل موقف، وساد العدل، أما لغويًّا، فَيعرف "وازنه. وعادلتُ بين

---

[1] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ص109.

[2] ابن منظور، أبو الفضل. **لسان العرب**. مادة (صبر).

الشيئيْن، وعدلتُ فلانًا بفلان إذا سوَّيْت بينهما، وتعديل الشيء: تَقويمه"[1]. فيما يعرف العدل اصطلاحًا "الأمر المتوسط بين طرفي الإفراط والتفريط"[2].

واقترن تحقيق العدل بأسبقية الظلم، وشيوعه، وطغيانه، ويلحقه شمائل أُخرى في الظالم، تقترن بظلمه من غدر ونكث "ومما يدخل في باب العدالة تقديس الحق"[3]. وبهذا تنتفي سمة العدل عن الجبان، فهي تتطلب صلابة في ملاحقة الحق، وظهرتْ صورة العدل في حكاية جبينة بالحاكم (السلطان، الأمير). وموقفه حين اكتشف حقيقة العبدة المخادعة، فأمر بحرقها، أو حبسها، في حين أَكرمَ جبينة، وجعلها سيدة القصر، وما كان في موقف آخر، إذ كانت عاقبة الشر إهلاكه، وتمثل بقتل الغول.

هـ. الْحَسَد

يُقصد بالحسد: " أَنْ تتمنى زوال نعمة المحسود إليك"[4]. " والحسدُ خلقٌ ذميم مع إضراره بالبدن، وإفساده الدّين، حتى لقد أمرَ الله بالاستعاذة من شرّه"[5]. ومن دواعي الحسد: بغض المحسود، وأن يظهر من المحسود فضل يعجز عنه الحاسد، فبكرّهِ تقدمهُ فيه واختصاص به، وأن يكون في الحاسد شُحٌّ بالفضائل وبخلٌ بالنعمِ[6].

فالحسد والكراهية هما الأساس فيما أصاب جبينة، حين غدرت بها صديقاتها وتركنها فوق شجرة الدوم، وحين بدلتِ العبدة الدور، وظهر ذلك في الحكاية في الآتي: "فملأنَ لها جونتها حلزونًا وملأن جونتهن دومًا، وتركنها أعلى الشجرة، وعُدنَ إلى القرية، وحين سألت أمها عنها. قُلن لها: جبينة ما رَحتِشْ مَعْنا"[7].

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل. **لسان العرب**. مادة (عدل).

[2] الجرجاني، علي بن محمد السيد. **معجم التعريفات**. باب العين.

[3] شمس الدين، جلال. **الفضائل والقيم لدى الشعوب القديمة ذوات الأديان الإنسانية**. ص31.

[4] ابن منظور، أبو الفضل. **لسان العرب**. مادة (حَسَدَ).

[5] الْماوردي، أبو الحسن. **أدب الدين والدنيا**. ط1. دار المنهاج. لبنان. 2013. ص431.

[6] ينظر: المرجع نفسه. ص434.

[7] ينظر: مهوّي، إبراهيم. شريف كناعنة. **قول يا طير – نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**. ص120.

وأما حَسَد العبدة وغَيْرتها، فتمثل في الموقف الآتي: "استغلتِ العبدة ضياع الخرزة، وركبت الفرس، وأجبرت جبينة أنْ تحملها... وأجبرت جبينة على نزع ملابسها، فارتدتِ العبدة ملابس جبينة، وتركت لها ملابسها، ودهنتها بعد ذلك بالفحم الأسود، ودهنت نفسها بالشّيد"[1].

فالحسد آفة اجتماعيّة، تلقي بتبعات نتائجهاعلى فئات معينة من الناس، ويعكس مشهد الحسد في الحكاية المشهد الواقعي في كل مكان وزمان. ويخلق عنصرية في نفس الحاسد، تشعره بضرورة وإلزامية التفوق على الآخر (المحسود).

و. التمييز العنصري (العنصرية)

ورد في معناها الدلاليّ " العُنْصُر والعُنْصَر: الأصل... قال الأزهري: العُنصُر، أصل الحسب"[2]. أما اصطلاحًا، فالعنصرية " رَفْض جذريّ لوجود الآخرين، فهي رَفض من ناحية واستثناء من ناحية أخرى، وتهدف إلى التّفوق على الآخرين"[3].

وبدا واضحًا في الحكاية ملمح العنصرية في (اللون، الطبقة الاجتماعية) ففي الأولى ظهر الصراع بين الأبيض والأسود، بين جبينة والعبدة أو الغول، واشتراط (العبدة، والغول) التفوق والغلبة على جبينة، بوازع نفسيّ، يحرك فيهم كراهية اللون الأبيض لشعورهم الدونيّ أمامه، ما حدا بهم للانتقام من جبينة، فالأولى دهنتها بالفحم، والأخير جعلها خادمة له. وعانت جبينة في الموقفين تبعات عنصرية اللون الأسود. " فخرج الأمير وقرر أن تكون العبدة المطلية بالشّيد سيدة القصر، وجبينة راعية للأغنام"[4]. " ... وأخذها الغول، وحبسها في قصره؛ ليأكلها لاحقًا، واستمر يخرج ويعود إلى قصره، واستمرت بالبكاء، كلّما تذكرت أهلها"[5].

---

[1] ينظر: الديك، إحسان: **مقابلة شخصية**: 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[2] ابن منظور، أبو الفضل. **لسان العرب**. مادة (عنصل).

[3] عاشور، محمد. **التفرقة العنصرية**. ط1. مكتبة المهتدين الإسلامية المقارنة. القاهرة. 1986. ص3.

[4] الديك، إحسان: **مقابلة شخصية**: 2021/11/17. الساعة9 صباحًا.

[5] ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني– دلالات وملامح**. ص107.

وظهر الصراع الطبقي مجسدًا بالعنصرية الطبقية بين (العبد والسيد) (الأمير أو الملك العادل، والعبـــدة) التي لم تنطوِ خديعتها عليه، ولم تفلح العبدة رمزية الشر والخداع في التفوق على الأمير العادل، حيـــث كشفها، وأمر بحرقها، ومرجعُ الخداع، شعور النرجسية الكامن في أعماق العبدة في محاولتها إطفاء مَنْ أفضل منها "فَدُهِش وبكى لغنائها، واقترب منها، وسألها سبب بكائها... فقال: آآخ بنت الكلب، فأخبرتـــه بكل ما حدَث، فَأمر بأن يغتسلن، وحينَ تيقَّن من قول جبينة حرق العبدة، وبعث مرسال؛ ليحضر أهـــل جبينة، وتزوّجها"[1].

يمكن القول: إنَّ حكاية جبينة أَجملتْ بعض المعاني الإنسانية في موتيفاتها، وهي معـــاني تكـــاد تجمـــع البشرية عليها؛ فتحبذ الخير، وتنأى عن الشر، وتتأكد منها عالمية هوية جبينة، فانطوت حكايـــة جبينـــة على فضائل كالوفاء، والتعاون، والصبر، والعدل. وتَنُمّ كلُّها عن إشارات المحبة، والانتمـــاء، وتقـــديس الصدق، وكراهية الكذب، والشر، والخيانة، وترويض النفس على المصاعب، والانتصار للمظلوم علـــى الظالم، وإجلال الكرامة، ونبذ الذل والإهانة. وتغنى الأدب الفلسطيني الحديث بهذه الفضائل، حينَ عمِـــد إلى توظيف حكاية جبينة وغيرها من المأثورات الشعبية.

[1] ينظر: كناعنة، شريف. **لولا سلامك سبق كلامك– حكايات شعبية فلسطينية**. ص24.

الفصل الثاني

حكاية جبينه في الأدب الفلسطيني الحديث: نماذج مختارة

التمهيد

أثر الموروث الشعبي في الأدب الفلسطيني

جسّد التراث[1] الشعبي حيزًا من الوجدان العربي، فهو يقع ضمن منظومة المجتمع المؤلفة من التراث بأنواعه: التأريخي، والأدبي، والديني، والشعبي... وأسست هذه الأنواع لبداية المجتمعات الأولى، ويعدُّ التراث في مجمله "مجموعة من المواقف، وليس مجموعة من المعارف؛ لأنَّه لا يقدم المعرفة، ما دامت المعرفة ملكًا للإنسانية، ولا تخص مجتمعا دون آخر، وهذه المعرفة نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل، أَيْ من خلال موقف أَيديولوجي نكتبه عبر التموضع الاجتماعي"[2].

وتنتفي سمة الذاتيةعن التراث الشعبي، حيث إِنَّه مشروعٌ امتلاكه واستحضاره والعودة إليه كحجة. وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحسّ أَنَّه مُثقل بما في الماضي من خلافات ومشكلات... وتكمن الجاذبية في التراث الشعبي في أَنَّه يمثل جسرًا ممتدًا بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية إِلى حد ما في إِيقاظ الشعور القومي وإِيقائه حيًا، ولهذا لا غرابة أَنْ نجد الإِقبال على هذا اللون التراثي كبيرًا عند بعض شعراء الأرض المحتلة، وخاصة عند توفيق زياد وسميح القاسم.

ويتسع صدر الشعر للفظة الدارجة والمثل الشعبي... فهناك إحساس بأَنَّ الاتكاء على هذا التراث، لا يكفل التجاوب الأَوسع مع ذلك الشعر وحسب، بل يقدم أَيضًا شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة، تُعد مقدسة، حين تتعرض أَقلية ما للانصهار في تيار كبير[3].

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب**. مادة (ورث) " ورثت فلانا مالا أَرِثه وِرثًا وَوَرْثًا إِذا مات مُوَرِّثكَ، فصا ميراثه لكَ".

[2] العروري، عبد الله. **العرب والفكر التاريخي**. ط5. المركز الثقافي العربي. بيروت. 2006. ص31.

[3] ينظر: عباس، إحسان. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ط1. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1978. ص117.

وقصد الأَديب من تضمينه التراث الشعبي في نصوصه، تمتين جذور ماضيهووصلها بحاضره ومستقبله لخلق هُوية قومية خاصة به، ويتفرد الأَدب الشعبي بلهجته (العامية) الدراجة، الَّتي تحفز الأديب على تنصيصها في متنه، وخَلْق مدرسة خاصة به. " فاللّغة الّتي كان يبحث عنها الشاعر العربي المعاصر، هي نفسها، تلك الّتي حدّثنا عنها (إليوت) لغة التراث الشعبي، بل لغة الشعوب والأمم المكافحة من أجل البقاء، تلك اللغة الَّتي لا تزال تحتفظ بحرارتها، وتتسم بطابعها السحري الخلاب... اللغة الّتي تستطيع أنْ تنفذ إِلى أَعماق النفوس والأَشياء؛ لأَنَّها عندما تتدرج في سياق القصيدة، تصير رمزًا شعريًا يحمل في ذاته أبعادًا نفسيةً وحضاريةً، لا حد لها.

ومن ميزات هذا التراث: اتصافه بالجدية، والرمزية، والشمول، والخيال الواسع، والعاطفة الصادقة، والصور الحية المتحركة. وقلة من الشعراء أتقنت توظيف أشكال التراث، وأبرز هذه الكنوز: الأسطورة والحكاية والمثل، والأغنية، والمعتقدات، والسير الشعبية. وكانت الأسطورة أكثر هذه الأشكال عناية تبعها الحكاية والقصة الشعبية، ثم بقية الأشكال الأخرى"[1].

واتكأَ الأَديب الفلسطيني على الأَشكال التراثية الشعبية كلّها، واتخذت الحكاية الخرافية مكانتها عنده، فصهرها في قوالبه النَّصية " ليعبر بها عن نماذج إِنسانية ذات أَبعاد أَخلاقية، ثمَّ هي صورة واضحة لهذه الإِنسانية في حقيقتها الأَصلية وفي طبيعتها الفطرية، وأنّها الأَحفل بالشواهد والدلائل في توضيح هذه الصورة من أَي تراث إِنساني آخر"[2].

وتظهر في الحكاية الخرافية صورة البطل ماثلة بحضور، يبسط سلطته على أَركان الحكاية، وحين يأتي الأَديب على توظيف الحكاية في نصه، فهو يحرص على تمثّل هذا البطل، أَو تمثّل طيفه عبر جزء، أَو أَجزاء من الحكاية، رغبةً في واقع غير الَّذي يعيشه، يصنعه من وحي خياله.

---

[1] بلحاج، كاملي. **أَثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**. دراسة. اتحاد كتاب العرب. دمشق. 2004. ص54.

[2] سرحان، نمر. **الحكاية الشعبية الفلسطينية**. (د. ط). مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية. بيروت. (د. ت). ص13.

"ومن اللافت للانتباه أَنَّ الإِنسان الفلسطيني، يركز في حياته الشعبية على استجذاب صورة البطل الأَوحد، ذلك البطل الّذي يداوم البحث عنه، ويجده مجسدًا إِمَّا في شخصية ملحمية، أَو تاريخية، أَو شعبية. وينسج الراوي نهاية سعيدة لشخصية البطل، بدلًا من أَنْ يتوقف السارد عند النهاية السعيدة، الَّتي اعتاد الحاكي الشعبي أَنْ ينهي حواديثه بها، فقد راح يذيّلها بنص حكائي معارض للنص الحكائي، الَّذي ابتدأ فيه البنية السَّردية، إِذ تعبر عن عالم مغاير للعالم الحكائي، فهو عالم واقعيٌ مريرٌ، يعيشه الإِنسان المعاصر المهزوم"[1].

وباتتْ جبينة مثالًا للحكاية الخرافية الفلسطينية، فتناولها الأُدباء الفلسطينيون، واختلفوا في كيفية توظيفها، حيث استدعوها كاملةً أَو أجزاء منها؛ لتتناسب والوظيفة الفنية والموضوعية للنَّص المرتب باللاشعور عندهم. وأضفت الحكاية بعدًا ميثولوجيًا متصلًا بمعانٍ أُخرى: دينيةٍ، أو شعبية، أو سياسية... شاعت في النص، واسترعى الأديب شخصية البطلة (جبينة) بمميزاتها الفريدة عن غيرها من شخوص الحكاية، وبدا حضور الاسم لافتًا في النصوص، إِذ حضرتْ (جبينة) أَحيانًا عنوانًا للعمل الأدبي كاملاً، ليُدلل على قيمتها الفنية.

فتمثل الشعراء والكتاب حضور البطلة (جبينة)، وماثلوها مع واقعهم رغم الملامح الخرافية لعالم الحكاية، البعيد عن الواقع، وانطلقوا في توظيفها من دوافع (فسيولوجية)، تشدهم بالماضي وعراقة فكره العقديّ، وضرورة للعودة واستحضار تراث الأمس لمشابهته اليوم.

أَولًا: حكاية جبينة في النثر

استلهم الكتاب الفلسطينيون في بعض نصوصهم مادة الحكاية الشعبية، فاستحضروا حكاية جبينة على وجه الخصوص؛ لإثراء النص، حيث نتج انفتاح نصي للنص الأَصلي على نصوص أخرى، ومنها

[1] الوادي، خولة. **السردالحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية**. مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية). نابلس. مج27. العدد2013/10. ص6.

النص الشعبي، وهو ما أطلقت عليه (كريستيفا) التناص، الَّذي يُقصَد به " ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نص معين تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[1].

فتضمنت الرواية، والمسرحية، والسيرة الروائية، والمقالة، والسيرة الذاتية نص حكاية جبينة. أَوبعض موتيفاتها وبهذا يكون العمل الفني مزيجًا من المعرفة، الّتي تكشف عن ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه، الّذي يفتح شرفة للقارئ؛ للتفاعل مع النص.

1. الرواية

أ. يحيى يخلف (اليد الدافئة)

تلخص رواية اليد الدافئة، علاقة الفلسطيني بأَرضه ومراحل هذه العلاقة بعد أوسلو، وما تمخض عنها من عودة بعض اللاجئين إِلى أَرض الوطن، ورسمتْ صورة للشخصية الرئيسة أَحمد، الّذي كان منخرطًا في صفوف الثورة الفلسطينية في لبنان، ثَمَّ انضمامه للعمل المؤسساتي بعد عودة السلطة الفلسطينية إِلى أَرض الوطن، وانتهى بإحالته إِلى التقاعد، الذي جعله يقرر قَطْع وقته بين المقاهي، وحكاية حب جديدة، والاستماع لمجريات قصص الناس مع الاحتلال، وحكايات أَبي الخير، الّذي يكون مُحركًا لشخصية أحمد على انتزاع أرضه من سلطة المحتل[2].

واهتم يحيى يخلف ببعض أَجزاء الموروث الشعبي في روايته (اليد الدافئة)، وجعله سبيلًا للعودة إِلى الماضي، وللتعبير عن رؤيته الروائية ومخزونه الحضاري، فتجسَّد اهتمامه بالموروث الشعبي على أَلسنة شخوصه، فيذكر من ذلك المناطير على لسان أَبي الخير " هذه بيت قديمة موجودة في السهول الزراعية موجودة في عموم الوطن، لا تعرفها الأجيال الجديدة، اسمها المناطير وواحدها المنطار، أَيْ

[1] كريستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة: عبد الجليل ناظم. (د. ط). دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. 1969. ص22.

[2] ينظر: يخلف، يحيى حسن عبد الله. **اليد الدافئة**. ط2. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. 2018.

المكان المرتفع المشرف، وهو بيت للرعاة والحراثين وصغار المزارعين... هذه المناطير تراث شعبي، وفن تتوارثه الأجيال"[1].

وسلَّط الكاتب الضوء على الحكايات الخرافية، فربطها بواقع شخصياته المُتخيلة كسمعان وزوجته صوفي، ومراسله أَبي الخير. " فالحكاية الشعبية هي أَثر من آثار الأَدب الشعبي، تعكس طبيعة الفئات الشعبية وآمالهم وأحَلامهم، وتنتج لنا هذه الميزة، أَنْ نفهم تلك الصور العديدة في وصف المأكل، والمشرب، والغنى والرفاهية، والقصور. فلا شك أَنَّ الخيال المُغرق في تصوير الرفاهية، ما هو إِلا نتيجة طبيعية للحرمان الّذي كانت تعانيه الطبقات الدنيا من الشعب، وهذا ما نستطيع أَنْ ندعوه بأحلام اليقظة"[2].

واستحوذ حديث الخرافة والأَساطير والخوارق على تفكير أَبي الخير، الّذي كان يعتقد بوجود (جؤذر) قرين لأرض معلمه وصاحبه أحمد، فيذكر: " تلك الشجرة الرومية الَّتي زعم أبو الخير أَنَّها فُتحت فجوة، ودخل جؤذر لينام في حضنها، لكنَّ الأشجار الكثيرة والباسقة كانت كثيرة"[3].

وأفرد الكاتب على لسان بطله أَبي الخير حيزًا لحكاية جبينة، فاق حيز الحكايات الأخرى، الّتي ذكرها، ففي المرة الأولى، يشير إليها في قول أَبي الخير مخاطبًا أَحمد: " وقال إِنّه تعرف على عائلة محترمة عندها صبية جميلة مثل القمر، وجهها مثل قرص الجبنة مثل " جبينة" في الحكاية الشعبية، وأَنّه ينوي التقدم لطلب يدها"[4].

أَمَّا دلالة استدعاء (جبينة) هنا فهو تأثر أَبي الخير الروحي بحكايات السلف، وحرصه على تمثل شخصياتها الأسطورية في مشاهد حياته اليومية، فيغوص في عالم خيالها، ويروضها لواقعه، فتوظيفه

---

[1] يخلف، يحيى حسن عبد الله. **اليد الدافئة**. ص170.

[2] بتلهايم، برونو. **التحليل النفسي للحكايات**. (د. ط). دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. 1985. ص10.

[3] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص174.

[4] المصدر نفسه. ص221.

لشخصية جبينة، ما هو إلا إيمان بالاعتقاد والفكر الشعبي في أنَّ معيار الجمال الأسمى هو اللون الأبيض دون غيره، والاستبشار به وبصاحبته، وتوسمه الشعوري بالزواج من فتاة فريدة في أوصافها الجمالية كـ (جبينة).

وجاء استحضاره لجبينة من وازع نفسي، فهو دون مَنْ يعمل معهم في السّلم الوظيفي من رؤساء وموظفين، الّذين يسخرون من أفكاره ورؤاه، فلا يجد في حاضره، ما يؤنس غربته، ما حدا به للعودة إلى حكايات الجدات، والسير على خطاها، اعتقادًا بلا جدوى خطا الحاضر. فيقول " الرجل الطيب أبو الخير، الّذي كان يعمل سائقًا ومراسلًا في مكتبه... كان مراسلًا، يعتني بتقديم الضيافه له ولزائريه، وهو شاب التحق بالوظيفة بعد اتفاق أوسلو، وتأسيس السلطة الفلسطينية"[1].

ويتطلع أبو الخير إلى الرابط الرمزي الأسطوري بين الصبية الشبيهة بجبينة وبلدها، فيقول: " هذه قرية صغيرة أهلها نشامى وكرماء، ساعدوني في دفن رفات الشهداء... وأكمل كلامه: هناك حدثت معركة كبيرة مع مجموعة فدائية قادمة من الأغوار الأردنية في أواخر (1969) عبرت النهر، وكانت بقيادة المناضل الشجاع أبو فتحي أبو الهيجاء... وعندما انتهت المعركة، وانسحبت قوات العدو، خفّ أبناء القرية إلى التلة، فوجدوا الشهداء مضرجين بدمائهم، وقاموا بدفنهم قبل أَنْ يعود العدو، ويختطف جثامينهم، ومنذ ذلك التاريخ صار اسم التلة: تلة الشهداء... وهكذا وجد مكانًا مناسبًا، لدفنهم بشكل لائق بجانب رفاقهم وأبناء جيلهم"[2].

فاستل الكاتب من وحي أُسطورة (عشتار/ جبينة) رمزية؛ ليوثق البقاء في الأرض، بعد أَنْ اختطف المحتل رفات أَبنائها، وقيَّد إنسانيهم بمقابر، سماها مقابر الأرقام، تفتقر للشرعية الإنسانية في احترام الرفات، فجسّد هؤلاء الشهداء بدمائهم بذرة الحياة والخصب، الّتي أزهرت ثورة وصمودًا في وجه

[1] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص19.

[2] المصدر نفسه. ص220.

المحتل، فاستحضار أبي الخير (جبينة) رمزيَّة للفتاة الَّتي سيتزوجها؛ لرابط العلاقة المتين بين الأرض وجبينة، فكلاهما عنوان العطاء والخير.

ويسعى أبو الخير لتأصيل حقيقة الأرض، فيسمي الأشجار بأَسماء حكايات خرافية وأُسطورية، تضارع الأرض، فيقول: " وسميتُ شجرات أخرى: شجرة الشاطر حسن، وشجرة أخرى سميتها شجرة حديدان، وثالثة: شجرة نص نصيص، وأَسماء أُخرى سميتها: عديدسة والغول والواوي اللي بلع منجل"[1].

ثمَّ يسترجع أبو الخير سيرة جبينة برفقة أحمد في الحرش، فيسرد الحكاية كاملة، فيقول: " أترى شجرة السرو تلك ذات القامة العالية؟ سمَّيتها (جبينة) على اسم بطلة (الخرافية) الشعبية، الَّتي انتصرت على الغول"[2].

وإنّما الدافع لتكرار حكاية جبينة، واستحضارها مرة أخرى، إيمانه العميق بحيثياتها، والاعجاب بالمواقف الضمنية فيها المتمثلة بانتصار الخير على الشر، وبتحقق العدل والمحبة والإطاحة بالشر، ويوازي هذين العنصرين (الخير والشر) في حكايتنا الواقعية، ما قامت به (إسرائيل) رمزية الغول، بسيطرتها على فلسطين المرادف الموضوعي (جبينة).

فأعادتْ شخصية أَبي الخير الموسوم بالجنون في الرواية تعريف الأرض، وردها لأهلها، إذ استطاع الإتيان بما عجز عنه غيره من العقلاء، الّذين عادوا معه من منفى الغربة والكفاح بعد أُوسلو، الَّتي شكلت منعطفًا وجدانيًا آخر، دفعت أَبا الخير وأَمثاله من الغيورين على الحق الوطني إلى استرداد، ما يمكن استرداده بطرق نضالية جديدة، تضاف إِلى نهج الكفاح المُسلح.

ونجح أَبو الخير بما أُوتي من عزم ويقين أُسطوري، لقنته إِياه الجدات في استعادة، وتثبيت الحق الضائع، بَلْ بدتِ المفارقة واضحة بين شخصية أَحمد العقلاني وأبي الخير المندفع والمؤمن بنهج جديد

[1] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص 223.

[2] المصدر نفسه. ص174.

في مقاومة المحتل بإحياء إرثها الأسطوري، ويسرد أَبو الخير حكاية جبينة بموتيفاتها كلها، لإيمانه بالجانب الحكائي وصلته بالحفاظ على الأرض وتثبيت هويتها، وعلى وجه الخصوص حكاية (جبينة)، فيوظف موتيفاتها الآتية: ففي الموتيفة الأولى، يتحدث عن جمال جبينة، وغدر بنات القرية بها " جبينة اللي وجهها مثل قرص الجبنة، وكانت مخطوبة لشب حلو زي القمر، كل بنات البلد كانوا يحبوها، ما عدا ثلاث بنات، كانوا يغاروا منها"[1].

ويشير من خلال هذه الموتيفة إلى أرض أحمد السليبة، الَّتي ورثها عن والده، وإلى عموم أرض فلسطين، فهي المعادل الموازي للأراضي الخضراء، الّتي يزحف نحوها الاستيطان، فثمة صلة جمالية بين جبينة وفلسطين، وهذا ما يشرحه الكاتب " وقف أَحمد ونرمين، يلتقطان أنفاسهما، وقد سحرهما المشهد... سهل، يطل على بساتين الرب على التلال، والوديان، والغيوم، والأحراش، والطيور، وزهور الحنون، والخبيزة، وقرن الغزال"[2].

وفي الموتيفة الثانية " صاحباتها الثلاث طلبوا منها تروح معاهم على الغابة، يلقطوا ثمار الدوم راحت معاهم تلقط الدوم، البنات قالولها: اطلعي على الشجرة، ولقطي الدوم، وارميه لتحت... وحطولها السلم، وطلعت على شجرة الدوم العالية... وجمعوا الدوم كله، وحطوه في سلالهم، وتركوا جبينة فوقها، وروحوا على بيوتهم، وراحوا عند إمها، وقالولها: الغول أكل جبينة"[3].

ويرمي الكاتب إلى أبعاد رمزية سياسية، تحملها هذه الحكاية على عاتقها، ألّا وهي ضياع ما تبقى من فلسطين إِثر نكسة (1967) الَّتي هُزمت فيها الجيوش العربية الثلاثة (الأردن، سوريا، مصر) أَمام الغول (إسرائيل).

---

[1] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص222.

[2] المصدر نفسه. ص168.

[3] المصدر نفسه. ص222.

وتحمل معنى الخديعة، الّتي لاقتها فلسطين من شقيقاتها الدول العربية، إذ إنَّها حصدت خيبة وهزيمة في حروبها مع الاحتلال، وهو ما يحاول يحيى يخلف ترجمته في روايته عبر حكاية جبينة، منذ حرب (1948) والأيام الستة (1967) والحروب الأُخرى الإقليمية، الَّتي أَثرت على فلسطين، وأَسهمت في ضياعها.

فالحكاية الخرافية شفاهية، تُروى بصيغ مختلفة، لا تفسد جوهر الحكاية، فرواية أَبي الخير من غدر صديقاتها الثلاث بها، عزاها إِلى ضياع ما تبقى من الأَرض الفلسطينية (الضفة الغربية، وقطاع غزة). ويذكر في الموتيفة الثالثة خطف الغول لها، فيقول: " أَجا الغول، يستريح تحت الشجرة، وقال شامم ريحة إنس، عرف إِنَّه جبينة فوق، فقال انزلي... ارمي حالك عليّ إِذا أَجيتي على كتفي اليمين، أَتخذك خادمة، وإذا أَجيتي على كتفي الشمال راح آكلك. رمت حالها أَجت على كتفه اليمين، فأَخذها لبيته ترعى الغنم"[1].

ويرمز بالغول إِلى المحتل، ويلمح الكاتب إِلى هذه الرمزية في الرواية نفسها على لسان أَحمد " في كل قصة غول، الغول هو المعادل للغازي العدو. لكنْ في الحكاية شاطر شجاع، يتغلب على الغيلان. تراثنا الشفوي غني ومسلّ، وفي باطنه حكمة وعظة"[2].

ويستدعي الراوي الأغنية في الموتيفة الرابعة " صارت جبينة ترعى الغنم، وتغني للطيور: يا طيور الطايرة في السّما العالية، قولوا لأُمي لسة جبينة عايشة، ترعى غنم وبقر، وتنام تحت الدالية"[3].

ويشير منها إِلى تبدل حال فلسطين، وما نَتج عنه بعد نكبة (1948)، ونكسة (1967) من هجرة قسرية وحياة لجوء في مخيمات الشتات، فعاش الفلسطينيون الذل وشظف العيش.

---

[1] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص222.

[2] المصدر نفسه. ص223.

[3] المصدر نفسه. ص223.

ودلل أبو الخير من تناصهمع حكاية(جبينة) أيضًا إلى قانون أملاك الغائب، الّذي وضعته (إسرائيل). " ويتألف هذا القانون من تسع وثلاثين مادة، وقد أقرته الكنيست الإسرائيلية في (3/14/ 1950) ونُشر في كتاب القوانين... ويعد هذا القانون من أغرب القوانين في العالم، فهو الوحيد الَّذي يسمح للسلطات المحتلة بمصادرة جميع أملاك أولئك، الّذين تركوا أرضهم خوفًا من الحرب، حتى وإن كانوا قد غابوا عنها لبضع ساعات فقط، وانتقلوا إلى قرية مجاورة، وحتى الذين ما زالوا يعيشون كمواطنين شرعيين في دولة الاحتلال"[1].

فيجري الكاتب في سرديته وحواراياته بين الشخوص حديثًا عن أرض أحمد، الّذي قضى جزءًا من حياته في المنفى رفيقًا للسلاح، والدفاع عن قضية فلسطين، وهو نموذج لكثير من أَبناء الشعب الفلسطيني، الّذين حكمتْ (إسرائيل) بغيابهم، فسيطرتْ على أملاكهم بهذا القانون الجائر، فيقول " ويتذكر الأرض، الّتي ورثها عن والده في منطقة وادي الباذان، والواقعة على كتف الغور في المنطقة المُصنفة (ج)، وهي تحت السلطة الأمنية للجيش الإسرائيلي"[2].

ويتجلى في الموتيفة الأخيرة نهاية مأساة جبينة، حيث ينقذها خطيبها من قبضة الغول" المهم خطيبها وصل وشافها، وصارت حيل ومكائد، وفي النهاية خطيبها قتل الغول، ورجع معاها للبلد، والناس كرهوا البنات، اللي غدروها، وصاروا عوانس، ولا حدا فكر فيهم، أَمّا جبينة فصارت إِلها حفلة زواج دبكة وتعليلة وتزوجت حبيبها"[3].

ويأمل الكاتب أن تكون نهاية هذا اللجوء والشتات الفلسطيني عودة، كما عادت جبينة إلى حضن أُمّها، وهو استشراف على أطلال المستقبل، ورغبة في التحرر من نيْر المحتل، ونهاية تماثل نهاية الأساطير بالقضاء على الشر وانتصار الخير، وسيادة العدل، كما تماثل عودة جبينة عودة أبي الخير ورفاقه إلى أرض الوطن.

---

[1] أبو عرفة، عبد الرحمن. **الاستيطان التطبيق العملي للصهيونية**. ط1. دار الجليل للنشر. 1980. ص16.

[2] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص17.

[3] المصدر نفسه. ص223.

وتوافق صدور هذه الرواية مع صفقة القرن (2017) الّتي أعلن عنها الرئيس الأمريكي (دونالد ترامب). وسلَّط الكاتب الضوء على جانب من هذه الصفقة حين تناص مع حكاية جبينة، حيث ذكر سيطرة (إسرائيل) على أرض أحمد في الرواية الواقعة بالقرب من الغور، وهي الأرض التي أسس عليها أبو الخير ورفاقه من الشبيبة قرية تجاور قرية جبينة الّتي سيتزوجها.

ومما جاء في هذه الصفقة " الحفاظ على عمق استراتيجي، يشمل سيطرة أمنية على غور الأردن، وقد زادت صفقة القرن على المطلب الأَمني المعروف، فرض السيادة الإسرائيلية الكاملة والدائمة على منطقة الغور، وذلك لأهميتها الحيوية لدولة الاحتلال"[1].فأَوجد الكاتب حلًا من حكاية (جبينة)، لاستعادة الأرض الّتي ينوي المحتل سلبها بالمقاومة والتشبث بها، واستعادة ما أُخذ منها، كما استعيدت جبينة.

يمكن القول: إنّ الكاتب جعل من جبينة معادلًا موازيًا لعشتار الأم (الأرض، فلسطين)، الّتي حاول أبو الخير صياغتها وهيكلتها، بعد أن أَصبحت مصنفة تحت مسمى (ج) وفق اصطلاحات الاحتلال السياسية والعسكرية، حيث إِنّها وُضعتْ؛ لتقسيم وسلب المكان، وهي دلالة سياسية، تحظر على الفلسطينيين المساس بأملاكهم إلّا أنَّ أَبا الخير تمكن من تجاوز المحظور، والالتفاف على قانون الغاب، والوصول إِلى أَرض معلمه، الّذي كان له تأثير جلي في شخصيته، إِذ يحفظ أَبو الخير شعار رفيقه ومعلمه أحمد "الأرض للسواعد الثورية، الّتي تحررها"[2].

فما أراده الكاتب مِن ذِكر جبينة على لسان أَبي الخير، لَفْت النظر إِلى أَهمية الموروث الشعبي، والحثّ على ضرورة الحفاظ عليه، وتذكير الأجيال به في وقت تسعى(إسرائيل) إلى سلبه ونسبته إليها، واتخاذه حجة؛ لتوطين هويتها عبره.

واستحقت الأرض لهذه المكانة العقائدية ثمنًا باهظًا من أهلها، الّذين حافظوا عليها، وضحوا لأجلها بدمائهم، دفعتْ بالمحتل، لمحو أَجسادهم في مقابر سرية، تحمل أَرقامًا مبهمة، ستكون عرضة للانجراف والزوال وغذاء للطيور والوحوش، وتُطوي بها سيرة الهوية والبطولة.

---

[1] ترجمة: جراد، نايف. **صفقة القرن (سلام من أجل الازدهار)**. (د. ط). 2020. ص22.

[2] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص153.

فعرض الكاتب بتناصه مع جبينة العديد من المعضلات، الّتي وضعها الاحتلال أمام الفلسطيني، ونغص عليه عَيْشه من زحف للاستيطان، وسَلْب الأراضي، ومقابر الأرقام، والقتل المُتعمَّد للأبرياء، والحواجز الّتي تشرخ أجزاء الوطن، وتعيق حركة الفلسطينيين، ويشير إلى أنّه يمكن مقاومتها شعبيًا بتعمير الأرض، والحفاظ على الإرث الشعبي الكامن في التفاصيل الصغيرة: كأَسماء الأَعشاب والورود، والمأكولات، والفنون الأدائية، والحكايات والأغاني، وغيرها.

ويبقي الحدث في نهاية الرواية مفتوحًا على مصراعيه، في حين يعود الكاتب، ويتناص مع جبينة كرمز تراثي، فيكمل الفلسطيني فرحه بجبينة وبتملك أرضه واستعادتها، فيلخص في جبينة التاريخ والفكر والجغرافيا فيقول: " عادا يدًا بيد إلى حيث الطبل والزمر وعرس الشجر... وحديدان، ونص نصيص وجؤذر، وجبينة، وأبو الخير، والنهايات الممكنة وخبطات الأقدام في الدبكة، الّتي توقظ الأرض الطيبة من سباتها"[1].

ب. خالد أبو عجمية (جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة)

تدور الرواية في فلك معاناة الشخصية الرئيسة في الرواية (جبينة)، ويسبغ الكاتب عليها هذا الاسم، ويجعلها تتقمص بعض أَدوار جبينة في الحكاية الشعبية الفلسطينية، ويسهب الكاتب في تصوير معاناة جبينة ومن قبلها أُمها (مريم)، حيث يوقع عليها المجتمع أقسى أَنواع الظلم والقسوة، فتتزوج مريم من شاب اسمه (جميل) لا يلبث والده، أَنْ يتسبب في تعاستهما، فيطلق جميل مريم بعد اتهام والده العجوز لها بالخيانة، وبِكَوْن (جبينة) ابنة حرام.

وتتسلسل الأَحداث، وتكبر جبينة، وتصبح صبية، تعيش في كنف جدها القاسي ووالدها جميل وزوجته أمل الّتي تحنو عليها دائمًا، لكنْها تبقى في نظر جدها، والمجتمع كله (ابنة حرام)، وتلاحقها سيرة أمها مريم، وتتسبب في حرمانها من أَبسط مقومات الحياة الآمنة، وتحاول (جبينة) مرارًا وتكرارًا التخلص

[1] يخلف، يحيى. **اليد الدافئة**. ص262.

من حياتها والهرب، لكنْ دون جدوى فتصطدم في كل مرة بـــ (غول)، ينغص عليها صفو عَيْشها إلـــى أنْ تتزوج من محمد، الّذي تظنه خلاصها، فتقع من جديد في شراك غيلان أُخرى، أَفسدت حيـــاة أُمهـــا (مريم) قبلها وشخصية (أَبو حديد) أَحد هؤلاء الغيلان، الّذين تقضي (جبينة) بسببه ضحية دفاعهـــا عـــن نفسها[1].

اتكأَ الكاتب على حكاية جبينة، وأَخرجها من كونها حكاية خرافية، ووصلها بمأساة أَحد النســـاء، والَّتـــي هي نموذج لكثير منهنَّ، فاستحضرها عنوانًا لروايته" والعنوان نظام سيميائي[2] ذو أَبعاد دلالية ورمزيـــة وأيقونية، وهو كالنَّص أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إِليه، وقد يتعالى عن النـــزول لأَيْ قـــارئ، وسيميائيّة تتبع من كَوْن يجسد أَعلى اقتصاد لغويّ ممكن، يوازي أَعلى فعاليّة تلقٍ ممكنة"[3].

وذيّل الكاتب العنوان بـــ (أكلها الغول– مأساة المرأة) فأَحدث المفارقة، أَنّ الحكاية من صـــلب الواقـــع، ويشير حمدي فراج " إنَّ الجريمة حقيقية، حدثتْ قبل أَكثر من عشرين سنةً في إِحدى القـــرى المتاخمـــة للمخيم، وحُكم عليه بالسجن خمسة وعشرين سنةً، وأَعتقد أَنّه ما زال في السجن، أَمَّا ابنتها فهي طالبـــة في كلية الطب في إِحدى الجامعات الأردنية، وتعيش في كنف جدتها"[4].

فمزج الكاتب بين حكاية (جبينة) وواقعة حدثتْ بالقرب من مخيم (الدهيشة)، وتحيل سيميائيّة العنوان إِلى نهاية الرواية (التراجيديّة) المحزنة، حيث تنتهي بموت جبينة ضحية فكر اجتماعي ظالم للمرأة، ويتفـــق مع إِحدى صيغ حكاية (جبينة) الّتي تقضي بأَن يأكل الغول جبينة في نهايتهـــا، ويضـــع عظامهـــا فـــي (الطابون) لتستدل أُمها على مصيرها، وشيوع هذه الصيغة قليل مقارنة بغيرها من صيغ (جبينة) الّتـــي تنتصر فيها على الغول وغدْر صديقاتها.

---

[1] ينظر: أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول– مأساة امرأة**. ط1. دار الشروق. رام الله. فلسطين. 2022.

[2] شولز، روبرت. **السيمياء والتأويل**. ترجمة: سعيد الغانمي. ط2. دار الفارس للنشر والتوزيـــع. عمـــان. 1994. ص14. " دراســـة الإشارات وهي دراسة الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات".

[3] قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**. ط1. مطبعة البهجة. عمان. 2001. ص6.

[4] فراج حمدي. **كي لا يأكلنا الغول**. مقالة. وكالة وطن للأنباء. 2022/6/28.

ويشير حسن عبد الله لرأي آخر " أنَّ أبا عجمية في روايته قد اقتبس الـــروح، وتنـــاقضَ مـــع النهايـــة المعروفة في التراث لحكاية جبينة، الّتي نجت، وانتصرتْ بينما " جبينة المعاصرة" راحتْ ضحية غول، تناسلَ من أغوال وأغوال، والاستدعاء الذكي والتصرف بالحكاية والانطلاق من المعاصـــرة، يُحسَـــبُ تمامًا للراوي"[1].

وشارك الكاتب الموروث الحكائي (جبينة) مع مكان أصبح لصيق ذاكرة الفلســـطيني التاريخيـــة، وهـــو المخيم نتاج النكبة والخذلان العربي، فيذكر حمدي فراج " أنَّ خالد أبا عجمية لاجئ من قرية مغلس إلى مخيم الدهيشة... وسافر إلى (إيرلاندا) وحصل على جنسيتها"[2].

وَهدفَ الكاتب باستدعائه لجبينة نقل واقعة تهجير الفلسطيني، الّذي حفظ موروث بلاده الشـــعبي، رغـــم تغرّبه عنها، ومشاركة صورة للمخيم عن قرب، فيقول: " في المساءات الطرية قبـــل الغـــروب بقليـــل، تنتشر جلسات الفرجة والفضول على أبواب قبل أنْ تغيب الشمس؛ ليعـــودوا إلـــى بيـــوتهم، يلوكـــون الحكايات في لياليهم القلقة عن الموت والحياة، عن جبينة والغول، ومحمد الشاطر، عن الإنس والجـــن، عن البلاد والنكبة الكبرى"[3].

وأتى الكاتب على حكاية جبينة، فوظفها بنصها الآتي " في الحزازير تُركتْ جبينة وحيدة فوق الشـــجرة، حتى حلَّ الليل، فجاء الغول، وقال لها: سوف أهز الشجرة، فَإنْ سقطتِ على كتفي الأيسر سوف آكلـــك، ولمّا سقطتِ على كتفه الأيمن، صارت خادمة له، حتى جاء محمد، الَّذي أنقذها من الغول، وتزوجهـــا، وعاشوا في تبات ونبات، وأنجبتْ صبياناً وبنات"[4].

---

[1] عبد الله، حسن. **ثلاثية المرأة والمخيم والمرأة في رواية جبينة أكلها الغول**. مقالة. موقع معا. 2022/6/25.

[2] فراج حمدي. **كي لا يأكلنا الغول**. مقالة. وكالة وطن للأنباء. 2022/6/28.

[3] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول– مأساة امرأة**. ص136.

[4] المصدر نفسه. ص15.

واستدعى في حوار آخر بين جبينة وإحدى نزيلات البيت الآمن، حين تُعرف باسمها لترد عليها المرأة " يا أم جبينة بحياة جبينة، تخلي جبينة، تروح معنا تلقط دوم"[1]. فجبينة، المعادل الموازي للمرأة المظلومة وعلى وجه الخصوص في مخيم اللاجئين، وأراد أَبو عجمية أن يقول: إِنَّ النكبة عمَّقتْ بعض المُعضلات الاجتماعية كظلم المرأة، وبالتالي اتسعتِالهوة بأثر الفقر والجهل.

فخلَّفتِ النكبة مأساة (جبينة)، الّتي عاشت ظلمًا مشابهًا، لِما عاشته أُمها (مريم)، وفاقمت حنينهما إِلى الذات، فرسم في البداية صورة لـ(مريم) الَّتي تتزوج من (جميل) الشخصية المحكومة بصورة سلبية من والده، الَّذي يزوجه من مريم؛ لتكون لهما خادمة بعد وفاة (أم جميل) " تزوَّج جميل على طريقة والده، وسكن معه، وصارت (مريم) خادمته الجديدة، وتقدم له ما تستطيع، عاد وهج الحياة إِلى البيت، كلاهما كانا محتاجين لوجود المرأة، تطبخ، وتكنس، وتهتم باحتياجاتهما أَفضل اهتمام، لكنَّها لم تكسب ودَّ العجوز المشتكي من كلّ شيءٍ... ولم يثق يومًا، ولمْ يصدق العجوز أنَّ جميل كان قادرًا على أَنْ ينجب من مريم (بنت الحرام)"[2].

فأَسْبغ الكاتب معاني الطهر والعفاف والفضيلة، حين وسم الأم بـ (مريم)، فالتقت مع مريم عليها السلام، الّتي رماها قومها في عرضها. أَمّا (مريم) في الرواية فرماها والد زوجها في عرضها، وزَرْع بذور الشك في نفس ابنه (جميل) أَنْ تكون جبينة ابنته إِلى أَنْ اضطره لطلاق مريم، وانتزع منها ابنتها " صار يشك في مريم؛ لأنّه كان يشك في نفسه، والده لا يكذب، وإِلّا لماذا لا يشعر تجاه (مريم) إِلّا بالكره، ولا يتوقف عن وصف ابنتها طوال الوقت أَنَّها ابنة حرام. فلو كانت ابنة حلال؛ لكانت طاعتها لجدها كاملة؟؟ وأمها الخائنة كما يصفها، تحرضها دومًا على عدم الاقتراب منه"[3].

واجتمعتْ على (مريم) غيلان المجتمع (والد زوجها، الأهل، زوجها، وأبو حديد). وأَدى الأخير دورًا في طلاقها، إِذ إِنَّه شخصية مستبدة ابتزازية، تمكَّن من إِيهام الشخصيات الضعيفة كـ (جميل) في أَنَّه

---

[1] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة.** ص150.

[2] المصدر نفسه. ص58.

[3] المصدر نفسه. ص60.

يتواصل مع الجن، ويكشف الغيب، وكل هذا ليصل إلى مريم، فيذكر الكاتب " فارت دماء، كانتْ ساكنة في جسد أبو حديد، وأعجبه ما أرى، وأدرك أنَّه سيكون محظوظًا إنْ حصل على هذه الزوجة، الَّتي تخون زوجها، وهيَّأ له الخيال أنَّها إن خانت مرة، فلا بد أنْ تقبل أنْ تخون مرات"[1].

وتبدأ معاناة جبينة بعد انفصال والديها، إذ يجمع الكاتب بين الشخصيتين في حظوتهما من الجمال الفريد الَّذي لم يشفع لبطلة الرواية، وما لحقهما من ظلم وغدر، استمر في حياة جبينة بطلة الرواية، فتطول رحلة معاناتها إلى أنْ تنهي حياتها، وواجهتْ جبينة في الحكاية غولًا واحدًا، جاءها حين تركتها صاحباتها، لكنْ في رواية (أبو عجمية) تتعدد الغيلان في حياة جبينة وجه المرأة الفلسطينية النازحة، الَّتي هربت من (الغول) المحتل، حيث أقض مضجعها؛ لتُواجه بغيلان من أبناء جلدتها، تعرفهم، وتتفحصهم عن قرب بعد رحيل أُمها.

وورَّث غياب الأم ألمًا وحزنًا، أنهك جبينة حتى إنَّ أغنام جدها لم تواسيها، كما حدث مع جبينة في الحكاية الشعبية، واقترب الكاتب هنا من واقع حكاية جبينة الخرافية، عندما جسَّد في (أُم حسين، وأمل، وأُم أحمد، وزريفة...) بديلاً أُموميًا على غرار الحضور الأمومي في الحكاية الشعبية (جبينة).

ويناقض الكاتب العرف الاجتماعي السائد، فيكسر الصورة النمطية لزوجة الأَب المُتجسدة في القسوة والعدائية، ويمنحها صورةً أجمل تُعوض جبينة، وتملأ الفراغ الأُمومي، عندما غابتْ إرادتها وعزيمتها، فيذكر "فحياتها برمتها، لم تكن من ضمن اهتمامات أحد، عدا زوجة والدها (أمل)، الّتي حاولتْ أنْ تساعدها في ذلك، وفشلتْ معها ومع والدها ومع جدها؛ لأن جبينة لم تهتم يومًا بالدراسة"[2].

وظهر الحضور الأمومي اللحظي لـ (أم حسين) الجارة الرؤوفة، الّتي ثارت على إنسانيتها، عندما تزوجتْ جبينة من ابنها (محمد)، إذ احتضنتها أُم حسين، حين عثرت عليها مُلقاة في فناء البيت، فأخذتها

---

[1] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة**. ص69.

[2] المصدر نفسه. ص108.

ورعتها أحسن رعاية، فيقول " ... لكنَّ أم حسين كانت مهمومة بأمر آخر، كيف ستواجه أهلها؟ ماذا ستقول؟ واهتدت في تفكيرها أخيرًا لكذبة بيضاء، ستقول لهم: إنَّ جبينة فتحت البوابة بنفسها، وخرجت، ودخلت إلى بيتهم"[1].

وتجلى الحضور الأُمومي في ابنة أُم حسين (زريفة)، حيث حرصتْ عليها، وتمنَّتْ لو تبقى عندهم " بعد وقت قليل أصبحتْ جبينة طفلةً مختلفةً تمامًا، اعتنتْ بها زريفة بكل حب، حممتها، وأطعمتها، وراحتْ تحاول أنْ تمشط شعرها، وهي غاضبة على والدتها"[2].

وأمّا (أُم أحمد) فبدا حضورها، حين آوتها خوفًا عليها من برج الجنود العسكري " بقيتْ أُم أحمد على خوفها من أنْ تتركها تذهب؛ لأنَّها تعتقد أنْ الفتاة كانتْ تفكر بالإقدام على شيء خطير، كانتْ تشعر بمسؤولية كبيرة وضمير، ولمْ تصل لمعرفة أهلها، وأصرتْ أنْ لا تتركها لوحدها في هذا الليل المخيف عرضةً للموت برصاصات الجنود، فانتظرتْ أنْ يبلغ ابنها الشرطة بالأمر، وبذلك تضمن عدم تصرف الفتاة بشكل طائش"[3].

وظهر حضور مديرة البيت الآمن والشرطية، اللتين حاولتا الوصول إلى قرارة قلب جبينة، وأفلحتا بعد عناء فيورد على لسان الشرطية في خطابها لجبينة " ليش خايفة، أنا بحكي معك زي أُختك، أنا متأكدة إنَّك ما كنتي بدك تطعني، إنتي هاربة من شيء؟ يا ريت تخلينا نساعدك!! إنتي هان بأمان، ما حدا راح يعرف شي"[4].

فتعاطفت وساعدت جبينة واحتوتها إلى أنْعرفت حقيقتها، فيذكر "اتبعتِ الست المديرة بروتوكولات عملها، ولم تواصل الضغط على جبينة، لتتكلم وتفصح عن قصتها، لكنْ بات من الواضح لها، وللشرطة

---

[1] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة.** ص94.

[2] المصدر نفسه. ص95.

[3] المصدر نفسه. ص121.

[4] المصدر نفسه. ص132.

أيضًا أَنْ قصة جبينة لا علاقة لها بمحاولة طعن جندي، بلْ إنَّ هناك سرًا كبيرًا تحمله في داخلها، من الصعب الوصول إليه، وظنتْ كلاهما أَنَّه أَمرٌ يتعلق بأَهلها في المنزل"[1].

وتتكامل عند (خالد أبو عجمية) صورة عشتار في (أم حسين، وأم أحمد) بوجهيها المشرق والقاتم، ثنائية (البياض، السواد) (الخير، الشر)، فبدا الوجه الأبيض لأم حسين وأم أحمد، حين احتوتا جبينة، أَمّا وجههما الأسود فكان حين تزوجت جبينة من ابن الأولى (محمد) بائع الهريسة، وجعلتها خادمة، وزادت في أَساها حتى بعد انجابها لولديها (فيروز، ومراد). في حين بدا وجه الثانية (أُم أَحمد) حين سلمتها للشرطة.

ويذكر الكاتب ظلم أُم حسين لجبينة " مثل أَيْ قطعة أَثاث انتقلت جبينة من بيتهم إلى بيت الجيران وأصبحت متزوجة، تتبع بدقة تعليمات (أُم حسن)، الَّتي ما زالت تحمل قصة والدة جبينة داخلها، وتخشى في نفسها أَنْ تكون جبينة مثلُ والدتها، خصوصًا أَنَّ محمد ينقصه كثير من تدبير شؤون حياته، فقامت مقامه، وأَخضعت جبينة لأَوامر صارمة، وصارت عبرة بكل معنى الكلمة"[2].

فتعددتْ الغيلان، واختلفت ذكورًا وإِناثًا في حياة جبينة، فرصدها أَبو عجمية في أَماكن مختلفة كـــ (المدرسة، وبيت العائلة، وبيت جبينة، والبيت الآمن، ومركز الشرطة، والدكان...) داخل الحيز المكاني (المخيم) وخارجه، فانعكست منها مشاعر الخوف والقلق والترقب من المجهول.

"فحقيقة المكان النفسية تقول: إنَّ الصفات الموضوعية للمكان ليست إلَّا وسيلة، أو وسائل تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية تمامًا، كالمقاييس الموضوعيَّة للزمن، أَمَّا إذا تجاوزنا تنسيق المصالح اليومية بين الناس، فإِنَّ الصفات الموضوعية تبدو مفروضة على المكان، وليست خصائص كامنة فيه"[1].

---

[1] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة**. ص 133.

[2] المصدر نفسه. ص163.

[1] إسماعيل، عز الدين. **التفسير النفسي للأدب**. ط4. مكتبة غريب. مصر. (د. ت). ص 59.

فمنحتْ سجايا الشخصيات وعلاقاتهم ـــأبعادًا موضوعيةً للمكان، حيث عانتْ جبينة العزلة والاغتـــراب في مدرستها؛ نتيجة سمعة أمها (مريم) فيقول " وعادت للدراسة مجرد طالبة، تقضي أيامًا، وأُضيف لها تسمية جديدة فوق التسميات، الَّتي تحملها (وسخة) (بنت كذا وكذا) (غير نظيفة) ... وكانت تقبـــل ذلـــك بصمت؛ لأَنَّها كانت ترى أَنَّه لا يمكنها مواجهة هذا العالم القاسي"[1].

وكمُن الغول الأول في بيت العائلة (الجد) المتعجرف القاسي، إِذ لم يأخذه إلَّا ولا رحمـــة بجبينـــة بعـــد طلاق والدتها، فأذاقها شتى ألوان الإهانة، واستوى غياب الأَب وحضوره في حياتها، فلم يكن مُعينًا لهـــا على قسوة الحياة؛ لانعدام شخصيته وضعفها " عاشت جبينة بعد غياب والدتها في بيت جدها، أَنَّها كانت كواحدة من أغنامه وربما أَقل بالنسبة له، عاشتْ معه ومع والدها؛ لأَنَّه لم يكن ممكنًا الـــتخلص منهـــا، والدها يعاني من مرضه، وانسحاقه الكلي تحت ثقل الوهم والخذلان... جبينة كانتْ تُعتبر ابنة الثـــالوث المحرم، الزوجة الخائنة، والزوج المخدوع، والعشيق"[2].

أَمَّا مركز الشرطة فقد أَنتج لها غولًا آخر في هيئة الحب، العسكري (خالد) الّذي تمكَّن من اســـتدراجها تحت مُسمى الحب، وتمكّن من إيقاعها في حبائل التخابر مع الاحتلال " قبل أسبوعين تقريبًا، التقت مـــع خالد مثل كل مرة، لم تكنْ سعادة موجودة مثل كل مرة، وأَثناء الحديث طلب منهـــا أَنْ تقـــوم بمراقبـــة فارس من منزلها، وتنقل كل أَخباره له... وعندما رفضت أَظهر لها بعض الصور، وهي نصف عارية، وقال لها:إِنَّه لا خيار أَمامها إِمَّا أَنْ ينشر الصور على الملأ، أو تعمل كل ما يطلبه منها... وسوف تفعل خيرًا لفارس؛ لأَنَّه يمكن أَنْ يُقتل، وصوّر لها أَنَّ الأمر سهلٌ"[1].

وأبانتِ الدكان عن غول آخر، تمثَّل في صاحب هذه الدّكان، إِذ شكَّل كذلك مصدر فزع لجبينـــة، كلَّمـــا مرتْ به لشراء حاجيات بيتها. " انتشرتِ الأَقاويل والقصص، وتسربتْ، وباتتْ جبينة على أَلسنة الجميع

---

[1] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة**. ص109.

[2] المصدر نفسه. ص91.

[1] المصدر نفسه. ص148.

حتى صاحب الدكان، الّذي تشتري منه جبينة، اعتقد أنَّها يمكن أنْ تقبل به أيضًا بعقل التاجر، الَّذي يشتري، ويبيع، ظنَّ أنَّها سلعة، ولها ثمن"[1].

وتستمر معاناة جبينة في كل مرة، تظن أنَّها نجت من قسوة المكان، فشكَّل بيتها هاجسًا، قضَّ مضجعها فالمتحكم بمفتاحه ليس محمد زوجها، إنَّما (أبو حديد)، الَّذي لعب دورًا سابقًا في حياة والديها، وشتَّت جمعهم، وتمكَّن بدهائه ومكره من السيطرة على عقولهم، حيث أوهمهم باستطلاع الغيب، وأنَّه مخلص جبينة من تعاستها، فاكترى لها ولزوجها بيتًا، وباتَ يتردد على هذا البيت، متى يشاء.

وتُقتل جبينة في ظل غياب المُعيل والسند (الأب، والأخ، والزوج)، ويذكر الكاتب ذلك " في الوقت الَّذي كانت جبينة بحاجة لأَيْ أَحد؛ كي يقف إلى جانبها، كان محمد لا يعلم شيئًا عمَّا تقاسيه، فقد أَطلتْ غيلان الدنيا كلها برأسها عليها... فهي الآن تعلم جيدًا بحقيقة ما يريده أبو حديد، وعليها أنْ تجد طريقها للخلاص، إمَّا أنْ تطعم نفسها لأبي حديد، أَوْ أنْ تحصل على النقود؛ لتخرج من تحت مخالبه، لكن كيف؟ ومن أين؟"[2].

وصار (أبو حديد) يراود جبينة عن نفسها، وحين تمنَّعت، أرداها قتيلة " عند معاينة مكان الحادث، وجد المحققون الجنائيون جثة امرأة شابة ممدة على أَرضية المطبخ، وعليها آثار عشر طعنات بأداة حادة، وقد فارقت الحياة"[1].

"والروائي (أبو عجمية) الّذي هو ابن لهذا المجتمع، يدرك تمامًا معادلة المرأة الفلسطينية، ما يسجل لصالحها، وما يسجل في خانة معاناتها وقهرها، ومن بين ذلك الاضطهاد الجنسي، والقتل على خلفية ما

---

[1] أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة.** ص181.

[2] المصدر نفسه. ص188.

[1] المصدر نفسه. ص191.

يُسمى شرف العائلة، وفي الحالتين فإنَّ الفاعل هو الغول، الَّذي يأكل (جبينة وكل جبينة)، تقع في حـــدود سيطرته ونفوذه، فماتت جبينة ولم يمتْ الغول"[1].

ويضيف قراقع" يسأل الكاتب من قتلها؟ ربما قانون العقوبات، الَّذي يخفف الجرم على الرجل، وتوفر له أَسباب مُخففة تحت قناع الدفاع عن الشرف، فيصير القانون، وما يُسمى القدر المُخفف هو الغول... هو سيد المجتمع، يجرنا كما القطيع في صفحات الرواية إِلى ساحة الإعدام، لمْ أَجدْ أَملًا في هذه القصة، لـــم أَجدْ امرأةً قوية ومقاومة، وفي فلسطين هناك نساء رائعات مناضلات، وشهيدات، وأَسيرات في فلسطين يوجد ملكة جمال، وكرة طائرة للنساء، وفرق فنية نسوية، ومعلمات، وصحفيات، وفلاحـــات، ونائبـــات ومرابطات. لولاهن لمات الرجال عطشًا من الجفاف"[2].

فجاءت جبينة في روايته المعادل الموازي للمرأة الفلسطينية المظلومة، وغدا الغول معادلًا موازيًا للرجل المُتسلط، وتعكس الرواية واقع المجتمع الفلسطيني اليوم، حيث جرائم القتل على خلفية جرائم الشـــرف. وعرضت دراسات عدة واقع المرأة الفلسطينية المضطهدة في المجتمع " فالمرأة المعنفة، هـــي إِنســـانة تعيش، وتحلم، وترغب، ولها طموح الحياة أَكثر أَمانًا، وأَنَّ المجتمع يقوم عادة بلوم الضحية، ووصـــمها بالعار، لكنَّ مَنْ يضعها في زاوية الخروج عن العرف المقبول اجتماعيًـــا، هـــي المنظومـــة الثقافيـــة والاجتماعية، الّتي تمارس جميع أَشكال التمييز بين المرأة والرجل، وهي تنعكس في النهايـــة بصـــور مختلفة من القهر الاجتماعي منذ الطفولة "[1].

وكشف (أبو عجمية) عن الأَبعاد والدلالات الاجتماعية لوجه الرواية الظاهر، ودار في فلك مأساة المـــرأة تحت نَيْر عادات المجتمع وقوانينه المتسلحة بزي الشرعية الدينية غير السَّوية، رغم هذا لم يغفـــل عـــن

---

[1] عبد الله، حسن. **ثلاثية التراث والمخيم والمرأة في رواية جبينة أكلها الغول**. مقالة. موقع معا. 2022/6/25.

[2] قراقع، عيسى. **الغول الذي أكل المرأة**. مقالة. موقع جريدة القدس. 3/ يوليو/ 2022.

[1] مركز المرأة للإرشاد القانوني والاجتماعي. **جرائم قتل النساء في فلسطين بين الثقافة السائدة ومتطلبات التغيير– تقريـــر تحليلـــي حول نتائج رصد قتل النساء وتوثيقها في المجتمع الفلسطيني خلال الأعـــوام (2014– 2015)**. (د. ط). مركـــز المـــرأة للإرشـــاد القانوني والاجتماعي. 2016. ص38.

الوجه الخفي، الَّذي حملته هذه الرواية الموسومة بـــ (جبينة)؛ لمتانـــة، وقـــوة الوشـــيجة بـــين المـــرأة والأرض، وما رَشح في الوجدان الفلسطيني الشعبي، أنَّ الأرض رديف العرض.

فحمل عنوان الرواية ومضمونها أَبعادًا اجتماعية وسياسية وتاريخية، حرص الكاتب على إِظهارها كونه عاش الهجرة والشتات عن بلاده، فجبينة في رحلة عذابها، هي فلسطين الأرض، الَّتي فُرغ أبناؤها منها، وأُجلو عنها في النكبة، فوازتها في الرواية (مريم) حين نُزعتْ منها ابنتها، ثم تتكرر المأساة مرة أخرى بالنكسة مع الجيل الثاني ابنة مريم (جبينة) بفارق عشرين سنة. أَمّا الغول الأكبر فتجســـد فـــي صـــورة واحدة (أبو حديد) (إسرائيل)، الَّذي كان يبطش بيد من حديد؛ لسرقة ما ليس له مُتذرِعًا بالقوانين الدولية والعالمية، الّتي وهبت الغول (إسرائيل) الشرعية، ومضتْ (إسرائيل) محتالة كـــ (أبي حديـــد)، تنتـــزع وتسطو على كل شيء، حتى طالت تراث الشعب الفلسطيني.

ويصرح الكاتب بدلالات غير مباشرة عن غيلان كثيرة، تواطأتْ مع الغول (إسرائيل) من أَبنـــاء جلـــدة فلسطين وقوميتها العرب، الَّذين أَسهموا في ظلمها، ومضوا يسوغون فعلة هذا الغول. فكانـــت حكايـــة جبينة بالنسبة للفلسطيني مرآة، ينظر منها لنفسه، لالتقاء تغريبته معها، ورغم هذا مازال، يقاوم، ويتوق إِلى الحياة في ظل غيلان شرسة.

ج. محمد الأسعد (أُمّ الزينات تحت ظلال الخروب)

تتلخص الرواية في استعادة مشهد قرية الكاتب (أُمّ الزينات) " من قرى جبل الكرمل، عين غزال، داليـــة الكرمل، كفر قرع، صبّارين، أُم الزينات، عرعرة، السنديانة، أَبو شوشـــة، عـــارة، الكفـــرين... بهـــا (1470) نسمة. مساحة أراضيها (22,156) دونمًا، يملك اليهود منها (51) دونمًا. تعلـــو هـــذه القريـــة (317) مترًا عن سطح البحر"[1].

[1] الدباغ، مصطفى مراد. **بلادنا فلسطين**. (د. ط). دار الهدى. كفر قرع. فلسطين. ج1. 1991. ص53، ص197.

ويقارن الكاتب بين ما كانت عليه قريته (أم الزينات) قبل النكبة وبعدها، حيث دمرتها العصابات الصهيونية، وسيطرت عليها، وحوَّلتها خرابًا، ومازال الكاتب الَّذي هُجّر منها طفلا، يحفظ ملامح خضرتها وسحر حضورها في ذاكرته، ويفند مزاعم الرواية الصهيونية والغربية الزائفة، الَّتي تقول: إنَّ الأرض كانت خالية من ساكنيها، ويطلّ الكاتب على قريته من صورة تصله لها، تجمع فيها أربعة أشخاص زاروها، بعضهم غريب عنها (يوسف الغازي، سليم الفحماوي، ديفيد غوتسمان، يورام ميرون).

ويروي الكاتب الأثر الَّذي خلفته روايته (أَطفال الندى) – حين تُرجمت إِلى لغات عدة– في نفوس أصحابه ومن يعرفونه، وآخرين ممن قرأوا الرواية، أَو تناولوها، حيث أَراد الكاتب إِيصال الصورة الضائعة عن الفلسطيني للغرب، أَنه صاحب حق وهوية سُلبت منه، ويتماهى في رواية أُمّ الزينات، مُوضحًا تداعيات التهجير على نفسه وأبناء شعبه، ويستند على التراث الشعبي الفلسطيني، ويتخذ من الحكاية ركيزة للعودة إِلى فلسطين وبلده أُم الزينات.

ويذكر أن هناك من يحفظ صورة الأرض، ورث الحكاية، ودأب على روايتها كـ (مازن الناطور، وإميل حبيبي، ...) فيذكر فضل صنيعهم وبقائهم وتشبثهم بالأرض، ويستنكر تقصير بعض أدباء فلسطين في إِيصال صورة بلادنا للآخر(الغرب)، ويعيب فعل مَنْ يكسر رواية الفلسطيني الحقيقية[1].

وينطلق الكاتب مِن (أُمّ الزينات) محور الرواية وعنوانها، ويندمج مع ماضيه في قريته الخلابة، أسِفًا على زوالها، مُستدعيا ذِكرى ومُسمى كل حجر وزاوية، ويختصر مشهد قريته، فيصفها " حين تبدأ الحكايات تفتح أَبوابها، ولَنْ تغلقها أبدًا، حتى وإِنْ خرج منها أَصحابها، وظلتْ تتردد في أَرجائها الروح وظلال الشجر وأَصوات العصافير، وتتسلق سناسلها أَزهار الخبيزة والخرفيش، وتتلبث في زواياها أَصوات الصمت، ولا تمنحها الصباحات القائمة سوى الدموع"[1].

---

[1] ينظر: الأَسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. (د. ط). جمعية البيت للثقافة والفنون. الجزائر. 2009.

[1] المصدر نفسه. ص9.

ويثير بهذا غرابة (يوسف الغازي) المصري اليهودي الجنسية وصف الأسعد الدقيق لأم الزينات "... ليرد مندهشاً، وهو يتنفس بعمق العجيب أنك تصف الشجر والوديان والسناسل والصبر بين بقايا البيوت، كما لو كنتَ هناك فعلاً"[1].

ويتجاوز الأَسعد الإطار النمطي للرؤية الغربية، ويشرعن الحق الفلسطيني ويعدل بوصلة الآخر(الغربي) الذي يؤمن بأنه لا أصل للحكاية الشعبية الفلسطينية، فيستحضر ما ينافي مزاعمهم المُضللة، حيث يلفت الانتباه إلى ما جرى من تعديل لُغوي على المكان ومقومات التراث الشعبي الفلسطيني، فيذكر الكاتب "هل هناك حياة في اللغة بعيدًا عن الأرض، الّتي نعرف والسماء، الّتي ترافقنا، اللغة تمحو الأصل، تبتكر رغوة ... فبدأوا يمحون المشهد. ويطلقون أسماء على كل ما يصادفون على الوديان، والجبال، والتلال، والقرى، والينابيع. وحين لم تسعفهم محفوظاتهم أمام بعض الأسماء المستعصية، أدخلوا تحريفاً على أصوات أمكنتنا، فصارت عين حوض آين هود... ولا يستطيعون أَنْ يجدوا لهم مكانًا إِلّا في الألفاظ في اغتصاب وانتحال السهول والوديان، بل وحتى في معصرة الزيتون الفلسطينية وحجر الرحى والثوب، الّذي طرزته أُمهاتنا بعروق الشجر والأعناب وأوراق الأزهار"[2].

ويتناص مع الحكاية الشعبية الفلسطينية، فيذكر حكاية السبع أخوة وجبينة، ويستدعي الأخيرة في أكثر من موطن فيقول: " ... كما هبطتُ ذات أمسية في ضيافة عجوزين امرأة وزوجها، يذكران بأقزام حكاية قطر الندى في الغابة، ويدور حديث عنا نحن المجهولين طيلة كل هذه السنوات، والآن فقط سيعرفون في أمسياتهم وشوارعهم ومكتباتهم ومطاعمهم من نحن، سيعرفون حكاية "جبينة" الأثيرة عند أمي وأخواتي، وسأعرف أنَّ عليَّ أن أواصل الحكاية"[1].

ويذكرها مرة أخرى موظفًا جزءًا من موتيفاتها، ويضعها في عنوان خاص في روايته (جبينه)، ويقرنها بأحداث الرواية، ويهدف من هذا إِلى بيان الدور، الّذي تؤديه الحكاية في حياة الشعوب، فيرويها على

---

[1] الأسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. ص10.

[2] المصدر نفسه. ص16.

[1] المصدر نفسه. ص13.

مسرح (الإلياد) في (ستراسبورغ) الفرنسية، ثمَّ يستكمل الحكاية في أجزاء أخرى من الرواية، فيقول: " وفكرت ماذا لو اتخذ جمهور المسرح المنتظر طريقه أيضًا إلى حكايتي، مثلما فعل أكثر من قارئ، وماذا لو كنتَ أول فلسطيني، يفاجئه بحكاية جبينة الأثيرة عند أمي وأخوتي"[1].

وينتهز الكاتب فرصة الدعوة، للمشاركة في مسرح (ستراسبورغ)، فيرى أنَّ الفلسطينيين " غائبون عن المشهد؛ لأن لا أحد روى قصتنا، وحين تروى القصة كاملة، كما روَّت جبينة قصتها، سيعرف الناس من نحن، وسنعود إلى أهلنا بالطبع، كما عادتْ جبينة، والآن إليكم القصة"[2].

ويذكر في الموتيفة الأولى، سر تميز جبينة، ويربطها بالمكان الضائع " في قرية من قرانا غارقة في الزمن، قد تكون من قرى الجليل أو بيسان أو يافا، عاشت فتاة جميلة اسمها (جبينة)، أي شديدة البياض"[3].

وأمَّا الموتيفة الثانية فيتضح إعجاب الأمير من بلدة مجاورة بها " طلبها ابن أمير للزواج، واستغرقت الموافقة استشارة الأم فالأب فالجد فالجدة فالعم فالخال؛ لأن معنى الموافقة، هو أنَّ جميلة القرية، سترحل إلى بلد آخر، ستغيب وربما تغيب معها أشياء مثل: شجر الزعرور البري، أو اليمام، الّذي اعتاد الهديل على حافة السناسل"[1].

ويتمثل في الموتيفة الثالثة، استعداد أهل جبينة لتزويجها " جاء أهل الأمير، وطلبوا جبينة بفاردة كبيرة واستعدوا للرحيل، فجهزتها أُمها، واعطتها خرزة زرقاء؛ لتدافع عنها وتحميها"[2]. ثم تتجلى في الموتيفة الخامسة، محاولات العبدة إنزال جبينة " أخذ العبيد بزمام الجمل، الّذي ركبته العروس جبينة، وفي

---

[1] الأسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. ص29.

[2] المصدر نفسه. ص32.

[3] المصدر نفسه. ص32.

[1] المصدر نفسه. ص32.

[2] المصدر نفسه. ص32.

منتصف الطريق، قالت العبدة لجبينة: انزلي، فنطقت الخرزة الزرقاء، وصاحت بصوت مهدد: قودي يا عبدة بنت سيدك... قودي"[1].

وتتجسد في الموتيفة السادسة، خديعة العبدة لجبينة " ... وفي الطريق عطشت جبينة، وقالت: أريد أنْ أشرب، ونزلت من هودجها إلى بركة ماء على جانب الطريق، وهنا حدث ما لم تنتبه له، وسقطت الخرزة في مياه البركة ... وهكذا أُجبرت جبينة على النزول، لم تأخذ العبدة مكانها فقط، بلْ لطخت وجهها بالسواد، وخلعت عنها ملابسها الرثة، ثم صبغت وجهها بالبياض؛ لتخفي سواده، وهكذا صارت العبدة هي عروس الفاردة، وصارت جبينة هي العبدة، الّتي تقود الجمل"[2].

ويظهر في الموتيفة السابعة، احتفاء القصر بالعبدة، وتبدُّل الأدوار بين جبينة والعبدة " بعد قليل وصلت الفاردة إلى بيت الأمير، واستقبلوها بالطبول والمزامير، ونزلت العروس العبدة، وزفوها لابن الأمير، وأرسلو العبدة؛ لترعى الماشية، فكانت في كل ظهيرة تأخذ الأغنام والماعز إلى المرعى... وتغني أُغنيتها، الّتي لا تنسى أغنية، تخاطب فيها الطيور والأشجار والينابيع، وتطلب منها أنْتخبر أهلها أنَّ جبينة صارت راعية، وترعى الأغنام والماعز، وتفيء إلى ظلّ الدَّالية"[3].

ويفتضح في الموتيفة الثامنة أمْر جبينة عند الأمير " قرر مراقبة جبينة الراعية، سرًا لعله يعرف تفسيرًا، فلحق بها ذات يوم، وهناك رآها تنفرد بنفسها تحت كرمة العنب، فتجئ إليها الماشية، وتحيط بها، وتتوقف الطيور عن الحركة، ما إنْ تبدأ جبينة بغناء أُغنيتها، ثمَّ ينخرط الجميع في البكاء، وهنا يعرف ونعرف نحن كما ستعرفون أنتم، وأنَّ هذه البنت ليست عبدة"[1].

فاستأثر شعور الوحشة والاغتراب بالكاتب كلاجئ فلسطيني في (أوروبا)، فاستدعى حكاية جبينة؛ ليبرهن لـ (الآخر) أنَّ فلسطين أرض بشعب، وليست مُفرغة، كما يدعي المحتل، ويرى نظيرهالغربي،

---

[1] الأسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. ص32.

[2] المصدر نفسه. ص32.

[3] المصدر نفسه. ص33.

[1] المصدر نفسه. ص33.

إذ سلب (أم الزينات) من أهلها، وأقام حاضره على أنقاضها وبقايا حكايات الفلسطيني، وجعله لاجئًا بلا وطن، ولا ومنفى، فقَصرَ عليه رؤية قريته ضمن صورة تصله من غريب زارها.

ويثمُّن الكاتب باستدعاء جبينة قيمة فلسطين محضن الحكايات والأَساطير، فلا تموت الحكاية، ما أخذتها الأجيال، وروتها، فيقول " أنتم في حضرة فلسطين، الَّتي لا تموت الواقع والأسطورة، وكيف يموت وطن يعيش في النبض، ويسري في الروح"[1].

وتتعادل جبينة بهذا موضوعيًا عنده مع أمه و(أم الزينات) ومع يسرى عمته، الَّتي اختُلف في مستقرها بعد تهجيرها من (أم الزينات). أَمَّا تعادله مع أُمه فإنّما لكونها هي من قصت الحكايات، وروتها، ولقنته إِياها، ثم شعوره العميق بالأسف حيال موتها، فيقول " توفيت الراوية إِذن قبل أَنْ تعرف أَنَّها دخلت الحكاية، أَو صارت حكاية، كما كانت تتمنى، وقرأ آلاف الناس كلماتها، وعرفوا ملامحها، وأَسماء الأَماكن الَّتي شهدت طفولتها وصباها... وقبل أَنْ تعرف أَنْ حجارة بيتها تظهر أَمامي الآن في الصورة ومعها الصبر والحاكورة، الَّتي ألقى فيها العم بندقيته العتيقة، وشاهده الإِنجليز، فهبطوا من المرتفعات، وأخذوها، وأخذوه وأَبي إِلى سجن حيفا"[2].

فاختزلت أُمه أرشيف الأرض والمسميات، فكانت وجها آخر لـ (أم الزينات)، وتساوى رحيل أمه، وسَلب ْقريته (أم الزينات)، فيروي " لم تكن أمي تروي، بلْ كانت تفتح الأبواب بابًا بعد باب، وتوطد بي إحساسًا بالمكان، كم افتقدت إِلى مكان بين الأمكنة، إِلى واقع بين شتات الوقائع"[1].

فمثَّلتْ جبينة عنده المعادل الموازي للمكان الغائب المفقود، الَّذي ينتظر كل فلسطيني العودة إِليه، كما عادت جبينة إِلى حضن أُمّها " هذه القرية، وكل قرى الفلسطينيين بقايا بيوت لأناس غابوا، أو تغيبوا لمْ

---

[1] الأَسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. ص39.

[2] المصدر نفسه. ص10.

[1] المصدر نفسه. ص81.

يروِ أحد قصتهم، ولمْ يعد من دليل إِلى غيابهم سوى هذا الصبار المتكاثف، وهذه الوجوه المُنتظرة الَّتي يصادفها على جوانب الطرقات"[1].

وأَمَّا يسرى عمته فهي جبينة أُخرى، إِذ هُجّرتْ مِنْ (أُمّ الزينات) مع أَبنائها، ولم يُعرف أَين استقرت في مخيم البقعة، أَو مخيم جنين، أَو أُوروبا، ويشير بهذا أَن يسرى هي كل امرأة فلسطينية، عاشت مرارة التهجير "رأيت فيما يرى الرائي، يسرى تغني مرة في بيتها أَمام وحيدها، ومرة تحت ظلال شجرة إِنجليزية ورأيت جبينة أَيضا راعية الأغنام تحت الدالية في تلك الظهيرة، الَّتي لا تزول من الذاكرة"[2].

ولكنَّ ما ناقض الكاتب به الحكاية الشعبية، أَنَّ جبينة لم تَعُد إِلى أُمها وقريتها، كما الحكاية الشعبية، إذ إِنَّ هناك من اعترض طريق عودتها، في رمزية تحمل رفض العهود والمواثيق، الَّتي وُقعت بين الفلسطيني والآخر، وعلى ضوءها يرفض عودة الفلسطيني، ويحاول توطينه بعيدًا عن أَرضه. ويزيد من أسى الكاتب أَنَّ من هاجم عودة جبينة فلسطينيًا.

وتختفي عنده من حكاية جبينة رمزية (الغول)، وتحل مكانها رمزية (العبدة)، ويجمع كلاهما دلالة السواد الَّتي تومئ إِلى ظلم وكراهية جبينة، ويدلل عبرها أَنَّ الكراهية والظلم لا دين، ولا هُوية تحدهما، فيتناقض مع الحكاية، حيث لا تعود جبينة؛ لأَنَّ هناك من أَبناء جلدتها من يرفض عودتها، فيقول " إِلَّا أَنَّ شخصًا بين الحاضرين وقف في أَقصى القاعة، ما إِنْ فتح باب النقاش، وخاطبني بلهجة مَألوفة، سمعتُها في طرقات الطفولة، وعلى أَلسنة أَهلي وأَصدقائي، أَعني أَنَّها لهجة فلسطينية، ولكنَّها بدتْ غريبةً، والأَشد غرابة أَنَّ صاحبها كان يحتج بشدة على حكايتي، ويقول لماذا تعيدنا إِلى الماضي؟ ذلك زمن وانتهى (1948) ولاجئون نحن اليوم بين يدينا اتفاقيات أوسلو وجنيف، طَلَبتُ من المترجم أَنْ ينقل هذا الكلام إِلى اللغة الفرنسية، أَنْ يقولَ للجمهور: أَنْ هناك من يعترض على الفلسطيني، إِذا تَذكَّر، أَو روى

[1] الأَسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. ص37.

[2] المصدر نفسه. 31.

حكاية ألمه، ومن يريد أنْ يصلبه على لوح اللحظة الراهنة، هناك فلسطيني يقطع الطريق على جبينة العائدة إلى أهلها"[1].

فتتفاقم مأساة الكاتب النفسية، ويتعاظم شعوره بالألم بعد سنين التضحيات الّتي عاشها شعبه الفلسطيني ومشوار كفاحه الطويل في سبيل العودة، واسترداد الحق، واستعادة الأرض خضرتها، والينابيع مياهها بعودة سكان القرى، الّذين هُجروا منها، حين وجد من يلغي حلم العودة إلى فلسطين " لمْ أكن أتوقع، أنْ تجد جبينة هذا الحلم الأبدي، الّذي أورثتني إياه أُمي الراوية قاطع طريق في مسرح (الإلياد)، ويكون فلسطينيًا أيضًا، ويأخذها جانبًا، ويحاول أنْ يسلبها ثيابها وحليها، ويلطخ وجهها بالسواد، كما فعلتِ العبدة في الحكاية، ويرميها في مقلب النفايات في هذه المدينة الفرنسية النائية"[2].

ويرسم مصيرًا لجبينة، الّتي قد تكون عادت رغمًا عن الاتفاقيات والعهود، الّتي أُبرمت "لابد في الوعر أماكن أخرى، تبكي فيها جبينة الآن، وهي تغني أُغنيتها، ويرقد فيها بين أشجار البطم إخوة وأبناء لنا، فاجأتهم الطائرات الإنجليزية ... يروي سلمان الناطور من دالية الكرمل، إثر لقائه بعجوز مشقق الوجه، أبيض اللحية، جلس إليه في هذا الوعر تحت شُجيرة زعرور"[3].

وتتجلي في روايته بتضمينه لحكاية جبينة ثنائية (الفلسطيني، الغربي). وتظهر المفارقة بين موقف العربي (الفلسطيني) والغربي (الأوروبي). فحين يرفض الفلسطيني عودة جبينة أيْ عودة بلاده، ويرضى بعهود السلام الدولية، يجد الكاتب غربيًا، يؤيد العودة، ويرفض العهود الدولية تحت مسمى السلام والتعايش المغلف بالحرب الإجرامية، وهو ما عبَّر عنه في موقف السيد (إيف) في الرواية، فيقول " أعتقد من الخطأ أنْ تسموا الفلسطيني إرهابيًا... حين وقَّعوا اتفاقيات أوسلو، كنَّا نظن أنَّ السلام حل أخير... لك ما رأيناه المزيد من القتل والاحتلال"[1].

---

[1] الأسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. ص34.

[2] المصدر نفسه. ص34.

[3] المصدر نفسه. ص64.

[1] المصدر نفسه. ص47.

د. أسمى العطاونة (صورة مفقودة)

تحكي الرواية، الّتي تسرد أَحداثها (أَسمى العطاونة) قصة فتاة تضطرها الظروف الاجتماعية؛ للهرب من حارتها (حارة السود) من غزة بمساعدة أُستاذها الإِسباني (خوسيه)، ثمَّ تهرب إِلى فرنسا، وتواجه هناك تحديات قبل أَنْ تتزوج (ببيرنارد) عام (2003)، حيث استمرت في متابعة إِجراءات تثبيت إِقامتها تسلسليًا كل ثلاثة أشهر بادئ الأمر عند وصولها عام (2001– 2003)، ثُمَّ حصلتْ على إِقامة متجددة لمدة عامين، إِلى أَنْ نالتْ صلاحية إِقامة تمتد إِلى عشر سنوات.

وتغلبتْ على مشاعر القلق والخوف، الَّتي لاحقتها في فرنسا، واضطرتها لدخول مصح نفسي، ثُمَّ تشافت وقررت خوض حياتها رَغْم ما كانت تلاقيه، وتسمعه كونها فلسطينية، ونظرة الغربي للفلسطيني على أَنَّه إرهابي. لكنْ ما دفعها للمجيء إِلى فرنسا رغبة الاستقرار والتحرر من حارة السود، حيث الفقر والسلطة الذكورية السائدة، والتمييز العنصري بين اللاجئ والمدنيّ والقروي والبدوي، واضطهاد المرأة في ظل وضع سياسي مضطرب، تلته أوسلو الَّتي لمْ تغير شيء[1].

وتتناص الكاتبة مع الموروث الشعبي، فتذكر كمثال عليه الأَلعاب الشعبية (المقلاع)، وتضمن بعض الأَغاني الشعبية الوطنية، والحكايات الشعبية كـ (نص نصيص) و (جبينة). فتستعيد الكاتبة باستدعائها بعض أَشكال الموروث الشعبي الفلسطيني جانبًا من طفولتها، وتصل ماضيها بحاضرها، فيصبح الماضي أَساسًا لبناء الحاضر.

وتذكَّر فيما يتصل بالأَلعاب الشعبية، قولها: " اجتمع أفراد الشلة من الفتيات والصبيان، لكي أُحدثهم عن مغامراتي في بيارة الصبار، فينصتون إِليَّ باهتمام. أُعلمهم كيفية استخدام الشديدة، أَو المقلاع الصغير الّذي تكون من خشبتين متوازيتين، تربط أَطرافهما بإِيلاستيك مقوى؛ لنستخدمه في رمي الحجارة لمسافات بعيدة، إِمَّا على اليهود خلال المظاهرات، وإِمَّا في صيد العصافير"[1].

---

[1] ينظر: العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ط1. دار الساقي. بيروت. 2019.

[1] المصدر نفسه. ص63.

وتذكَّر عن الأَغنية اهتمام والدها بذلك " ثبتْ اللوحة، ورفعَ صوت التلفاز. وين الملايين الشعب العربي وبين... وييين..."[1]. وتأخذ الحكاية عندها نصيب الأسد، فتذكر نص نصيص، وأَسباب نعتها بهذا اللقب "لاحقني لقب نص نصيص في المدرسة؛ بسبب سمعتي في التنصل من الشجارات بمهارة، واستطعت خلال الفصل الدراسي الأَول تشكيل شلة صغيرة، أَقودها وعبد الله"[2].

وتضمن الكاتبة روايتها حكاية (جبينة)، فتقول "... تطفئ الضوء، وتروي لنا حكاية جبينة، الَّتي غارتْ منها فتيات الحارة؛ لبياضها، فأخذتها إِلى بيارة، وتركنها معلقة على غصن شجرة الجميزة؛ ليأكلها الغول، ولكنَّها نجحتْ في العودة إِلى منزلها بعد أن ساعدها الأمير وأعادها إلى ديارها على فرسه"[3].

فاستدعتْ جبينة في روايتها؛ لتكشف عن مخزون طفولتها المعرفي، ومصدره الأُم، وأسلوبها في تهذيبها وأَخواتها (صابرين، وكفاح، وأمل)، وتلتقي بطلة الرواية مع جبينة في رحلة عذابها، وعلى وجه الخصوص حين تركتها الفتيات فوق شجرة الدوم. "... حل المساء، وهجرني الجميع شيئًا فشيئًا، حتى أَصبحتْ وحيدة تمامًا، شعرتْ فجأة بخوف مُريع، راح يحلّ محلّ الانتصار والفرح، خِفتُ من خيزرانة أمي على جسدي؛ بسبب تأخري عن المنزل، وحبسي للأبلة... تُهتُ في العتمة، وأَنا أَبحث عن مفترق الطريق المرشد إِلى حارة السود... فيما كنتُ أَمشي، وجدتُ طريق البيارة، فارتحتُ قليلًا؛ لأَنني حتمًا سأَعرف طريق العودة من البيارة إِلى دارنا في الحارة"[1].

واختلفتْ بطلة الرواية مع جبينة، إِذ لمْ ترغب مثل جبينة في العودة إِلى البيت؛ لِما ينتظرها من جزاء من أُمها وأَبيها وجدها وجدتها، إِضافة إِلى محيطها الاجتماعي، وتدلل الكاتبة برمزية غير مباشرة عن الغيلان الكثيرة، الَّتي تتربص بها، ومن هؤلاء (نضال) ابن الجيران "... أُفكر في وجه الغول، وأَتخيل

---

[1] العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ص87.

[2] المصدر نفسه. ص30.

[3] المصدر نفسه. ص59.

[1] ينظر: المصدر نفسه. ص67- 68.

أَنَّ نضال هو في الحقيقة ابن الغول، يتحول على هيئته؛ ليبتلعني، وأسمع ماكينة خياطة أُمي تدور، فيطمئن قلبي، وأنام"[1].

وتذكر قسوة أُمِّها، وتصقلها بالخرافة حين تشبهها بالغولة " قدمتْ أمي إليَّ كالغولة في حدوتة نص نصيص تحمله في يدها " إِي والله، لأسلخ جلدك سلخ، يا متصبينة، ياللي بتمشي مع ولاد الحرام، وبترجعيلي في نصاص الليالي، وين بتغيبي"[2].

وتتصاعد معاناتها من قسوة الغيلان المحيطة بها، ويقوى التحدي برفض التمييز العنصري بين حارة السود وغيرهم ممن يسكنون غزة، ورَفضْ القهر، والظلم الواقع على المرأة في الحي، والتَّمرد على حياتها مُنذُ صغرها، وبدا في مصاحبتها الصبية، واللعب معهم، ومحاولة التشبه بهم، ثُمَّ نزعها للحجاب، والتَّمرد على قوانين الجامعة، ما أَدى إِلى فصلها منها، ثم اعتمادها على نفسها " وجدتُ عملًا، كمراسلة صحفية لوكالة إِسبانية دولية، تعرفتُ عبرها إِلى زميل مكتبي طلال... ونتشارك المكتب معًا، بعد ازدياد ظاهرة تعدد الأَحزاب السياسية المُدافعة عن حقوق اللاجئين بالعودة وتحرير القدس... لا حماس، ولا فتح، كلو زي بعضو، لا جبهاوية ولا زفت"[3].

واستمرتْ (بطلة الرواية، جبينة) في مواجهة السلطة الذكورية وغيلان المجتمع، حتى بعد رحيلها عن غزة إِلى إِسبانيا وفرنسا، فخدعت (خوسيه) "... فأرعبني بحديثه عن رغبته في الزواج بي قبل نهاية شهر، تمالكتْ نفسي، وفكرتُ أَنَّني لم أَهرب من خنقة حارة السود، ومِنْ سلطة أَبي؛ لأسجن نفسي في خنقة أُخرى قررتُ الهرب منه، ومن دون تفكير"[1].

---

[1] العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ص59.

[2] المصدر نفسه. ص70.

[3] المصدر نفسه. ص72.

[1] المصدر نفسه. ص21.

أمَّا في فرنسا فتمكنت من التحرر من (جان جاك)، وخديعته " غادر جان جاك كعادته في صباح اليوم التالي، وبقيْتُ في سريري أَنظر إِلى النافذة المُعلقة، أَشعرُ بضيق في نفسي، فكَّرتُ في حلّ، يخلصني من مأزقي"[1].

وينتهي مشوار عذابها في غربتها بزواجها كجبينة "تزوجتُ ببيرنارد في حزيران (2003) ... تزوجتُ؛ لأَنَّني قررتُ أَنْ أَرتاح قليلًا من الهرب والركض من بلد إلى آخر، ومِنْ حالة نفسية إِلى أُخرى خاصةً بعد أَنْ حطمتُ الرقم القياسي في التشتت والتروما أو " الصدمة النفسية"، تعبتُ من شعوري الدائم بالصراع لإثبات هويتي أَمام الآخرين، والنقاشات الَّتي تنتهي غالبية الأوقات، بأَنّني يجب أنْ أَتفهم معاناة الإسرائيلي الَّذي يعاني مثلي من الوضع ... كررتُ مرارًا، بأَنَّني لم أهرب؛ لأجد حلًا لحق عودة جدي وجدتي إِلى أَرضهما، الَّتي هُجرا عنها... بلْ هربتُ بحثًا فقط عن مساحة خاصة بي مبنية من أَمتار مربعة أَضع فيها سريرًا أو طاولة"[2].

وتكون بهذا جبينة معادلًا موضوعيًا للمرأة الشرقية المضطهدة، الَّتي تبحث عن الاستقرار، والسَّكن النفسي قبل أَيْ شيءٍ آخر، فشكَّل المكان المتحرر من قيود المجتمع وأَعرافه الجائرة عليها قضية، دأبت للبحث عنه، ولم تحده بمسمى (فلسطين، فرنسا، إسبانيا)، إِذ إِنَّها تبحث عن مكان، لا تلاحقها فيه عين الشفقة كلاجئة، أو التأنيب والتقريع في فلسطين أو فرنسا، والنظر لها كإرهابية، واعتبارها دون الرجل، فجاء تعريف الوطن عندها بمساحة صغيرة، تبسط عليها سلطتها، وتمتلك فيها حريتها، وهو ما يبحث عنه الشعب الفلسطيني، الَّذي ينعته الغربي بالإِرهابي، وتقاطعتْ بهذا مع جبينة في وصولها إِلى الاستقرار لكنَّها اختلفتْ معها في نهاية الحكاية، فلم تعد بطلة الرواية إِلى غزة، كما عادت جبينة إِلى قريتها، وتركت الكاتبة الباب مواربًا إلى أن تقول ذات يوم: البلاد طلبتْ أَهلها كما قالت جبينة . وتصدر

[1] العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ص25.

[2] المصدر نفسه. ص37..

عن رأيها في قضية عودة اللاجئين الفلسطينيين، حيث إنَّها مجهولة الوقت، ولم تحلها المواثيق السياسية كـ (أوسلو)، أو التعددية الحزبية، ونضالها السياسي أو العسكري.

وتتناص الكاتبة مع الحكاية بمسماها في نص آخر ذي صلة بجدها وجدتها، فتقول " عدتُ مرهقة إلى دار جدي "أبو ذياب" وجدتُه نائمًا في فراشه، جلستُ، وأسندتُ ظهري إلى الحائط، سرحتُ في تجاعيد وجهه. وفي النار، الّتي أوقدها لجدتي هدباء، سرحت فيصوت الحطب المتآكل في النيران، أذكر كل تلك الصور والأوراق الثبوتية، الّتي أحرقتها جدتي دون أنْ تعي، أنَّها أحرقتْ ماضيا، لن يعود، فمنذ حرقها لم يبقَ لنا غير الحكايا، نسمعها قبل النوم، لتبقينا يقظات، دون أن يأكلنا الغول، الّذي حاول أكل جبينة على الجميزة"[1].

فوظفتْ أسمى العطاونة حكاية (جبينة) في إشارة إلى حق العودة، الّذي لم يعد من صلة بينه وبين الفلسطيني سوى الحكايات الشعبية كـ (جبينة)، إذ إنَّها شاهد على عراقة أرض فلسطين، وهي تصل موضوعيًا جبينة بفلسطين، وما شهدتها تاريخيًا من عذابات، فكانت سلاحًا قويًا في وجه المحتل المغتصب للأرض، وتثبت الحكاية، بأنَّ فلسطين ملتقى حضارات وشعوب قديمة.

2. القصة

تعدُّ القصة شكلًا نثريًا آخر، تتيح للكاتب مساحتها استحضار الموروث، وجعله جزءًا من أحداث القصة. "وقد بدأت القصة العربية باستلهام المأثور الشعبي والأحداث التاريخية المثيرة في الماضي القومي، وكان هدفها التسلية، أو التعليم، واستخلاص الموعظة والعبرة، أمَّا حظها من الفنية فضئيل لا يُذكر"[1].

وتسعى النصوص القصصية إلى الإفادة من التنويعات التراثية بصورها الشفاهية، أو المدونة مثل: السير الشعبية، والحكايات، والأساطير، والأمثال، والأغاني، والفنون الأدائية مثل: الرقص الشعبي،

[1] العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ص116.

[1] الحازمي، منصور. **فن القصة الأدب السعودي الحديث**. (د. ط). دار العلوم. الرياض. 1980. ص97.

والموسيقى والصناعات اليدوية، والحرفية، والتَّطريز، والطعام. ويندرج كذلك الطب الشعبي، والمعتقدات الشعبية والضوابط، والأعراف. ضمن التراث الشعبي المقترن بالفلسطيني، ومجتمعه، والإفادة من الأشكال الماضية ذات البنية المُنجزة والقالب الجاهز[1].

ويعد إميل حبيبي أَحد الكتاب الفلسطينيين، الَّذين استحضروا التراث في قصته، ممثلًا بالحكاية الخرافية (جبينة). ويحاول إميل حبيبي أَن يوازن بين الخرافة والواقع، معتمدًا السخرية، الَّتي هي برأيه " النقد، والدور الذي تقوم به يشبه دور الشاعر، أَيْ التحريض المباشر، وتحطيم الأصنام ... وأَنا أَعتقد أَنَّ التيار الساخر في تراثنا، هو تيار عريق، ومن أَجل احتمال هذه الحياة الَّتي لا تحتمل، فنحن بأمس الحاجة إِلى السخرية"[2].

أ. إِميل حبيبي (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)

استدعى إميل حبيبي حكاية جبينة في قصة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة) ضمن سلسلته (سداسية الأيام الستة) وهذه السلسلة " باكورة أعمال إميل حبيبي الأدبية، الَّتي كتبها عقب هزيمة سنة (1967)، وهي عمل أدبي على درجة كبيرة من الشفاهية والشاعرية، سيتحول فيه النَّص إلى أداة؛ لرفض الواقع، الَّذي تمخضت الحرب عنه، وإلى نص مناوئ لخطاب العدو الرَّسمي... فالسداسية تتكون من ستة نصوص، لكلّ منها استقلاليته الخاصة، الَّتي يمكننا معها قراءته كعمل مستقل"[1].

ويعرض إِميل حبيبي في سلسلته القصصية نماذج إِنسانية مختلفة في ستة قوالب حكائية متصلة بحدث العودة بعد انقضاء عشرين عامًا على النكبة، وحلول نكسة حزيران (1967)، في مفارقة ساخرة يصف فيها الهوان العربي، والخنوع لواقع الجلاد.

---

[1] ينظر: الوادي، خولة. **السرد الحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية**. مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية). ع10/ 2013. مج27. ص6.

[2] شريح، محمود. مقابلة: **إميل حبيبي حوار قبل عشرين عامًا**. **مجلة الدراسات الفلسطينية**. ع96/ 2013. ص177.

[1] حافظ، صبري. **إميل حبيبي وسرد إحياء الذاكرة الفلسطينية**. دراسة. مجلة الدراسات الفلسطينية. ع27/ 1996. مج7. ص113.

ويتناص الكاتب مع حكاية جبينة في هذه القصة ويعتمد التعلق النّصي للحكاية في قصته، كأَحد أنماط التَّناص " ويعني تحويل نص سابق إِلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة"[1]. حيث وظف الحكاية الخرافية (جبينة) كنص سابق لنصه اللاحق؛ ليكشف منها عن مأساة الشعب الفلسطيني بعد النكسة. وبدا التعلق النصي من سيميائية العنوان.

وتضيف جُهينة ابنة الكاتب " أنَّ شخصيات قصصه، استمدها من واقع الحياة مثلًا قصة (عودة جبينة) فقد استوحى شخصية (جبينة) من أنيسة ابنة عمته عفيفة، وأنيسة زارتنا من المنفى، وكانت جميلةً جدًا"[2].

وتسمي الشخصية الرئيسة في القصة نفسها بـ (جبينة) ساخرة من عودتها، حيث إِنَّها مبهمة الاسم، وثمة مفارقة بين العودتين، فَرهنتْ عودة جبينة في الحكاية الخرافية، بغلبة الغول وبالعزة بعد الذل، أَمَّا عودة شخصية القصة فاقترنت بالخزي والإهانة القومية، ولم تستو بهذا نتيجة عودة كلتا الشخصيتين، حيث البرهة الزمنية القصيرة، الّتي قضتها بطلة قصة إميل حبيبي.

وجعلتْ العبارة الساخرة، الَّتي أَطلقتها الشخصية الرئيسة " رجعت جبينة..."[1]. الراوي (السائق) يستحضر حكاية جبينة، ويتساءل متهكمًا "هل تعرفون حكاية جبينة، أَمْ طوتها خرائب الدامون وإِقرث؟"[2]. فماثل بين جبينة والدامون[3] وإقرث[4]، وهاتان قريتان دمرتهما العصابات الصهيونية؛ لتمحو ذاكرة الشعب، وإرثه، كما طمس حجارة الدامون وإقرث.

---

[1] يقطين، سعيد. **الرواية والتراث السردي– من أجل وعي جديد بالتراث**. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1992. ص10.

[2] غنايم، روضة. **مقابلة: بيت إميل حبيبي عباس 13 أو سرايا بنت الغول**. 29/ 9/ 2017. https://haifanet.co.il/archives/36379.

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ط3. دار الجليل للطباعة والنشر. 1984. ص12.

[2] المصدر نفسه. ص12.

[3] ينظر: الدباغ، مصطفى مراد. **بلادنا فلسطين**. ص150– 617. أحد أعمال عكا وقرى الجليل كالبعنة وكفر مندة. أُقيمت على (122) دونمًا بها (1310) نفوس. يملك اليهود (687) دونما من أراضيها البالغ مساحتها (20357) دونمًا.

[4] ينظر: المصدر نفسه. ص146. " إِقرت: بهمزة مكسورة وقاف ساكنة وراء مكسورة وتاء. إحدى القرى قضاء عكا. وتعتبر من أعمال جبل عامل. فيها (490) نسمة ومساحتها (68) دونما.

وقصد إميل حبيبي من هذا الاستحضار " التحدي والعناد اللذين انبثقا نتيجة نقاش جرى بينه وبين أحد وزراء الدولة العبرية وقتها، وهو (يفال ألون)، قال فيه: إنَّ الفلسطينيين الّذين بقوا، لم يعد لهم وجود، وإلّا كان لهم أدب يعبر عنهم كالأدب العبري، الّذي بزغ على أرض فلسطين بعد تأسيس الدولة اليهودية فيها، وقد كان من الشائع أنْ ينكر الساسة الصهاينة، حتى مجرد وجود الشعب الفلسطيني[1].

ويستخدم تِقْنِيَة المونولوج الداخلي ضمن شخصية السائق، فتتوالى تباعًا في ذهنه سردية جبينة، إذ يوضح في الموتيفة الأولى: رغبة الأم في إنجاب فتاة بيضاء جميلة، فيقول: " عن المرأة القروية العاقرة، الَّتي كانت تجبن الجبنة، وتطلب من ربها ساكن العالي، أَنْ يطعمها بنتًا بيضاء بدرية الوجه، مثل قرص الجبنة الَّذي كان بين يديها، فأَطعمها طفلة، كانت تقول للقمر، قم حتى أجلس مكانك"[2].

وتلتقي بطلة الحكاية الَّتي يرسمها إميل حبيبي مع جبينة، فهي وحيدة أمها، وركيزة أملها، وبطلة القصة عند إميل حبيبي توازي فلسطين، ذات الموقع الاستراتيجي المميز. فيقول: " لكنني أعتقد أَنّهم يعرفون أنَّ أمي المقعدة لها بنت في الخارج"[3]

وفي الموتيفة الثانية فتصف هذه الطفلة، وما لاقته من رعاية واهتمام. " أَمَّا المرأة القروية فسمتها جبينة ورعتها، ودللتها، وأَلبستها الحرير المطرز في معصمها خرزة زرقاء، وكان خلخالها في مشيتها الطروب يبنئ العجال عن مقدمها، فيفتح لها الطريق"[1].

ويوازي هذه الموتيفة في القصة أَنَّ الأم بقيتْ وفية لابنتها، وتحتفظ بمقتنياتها رمزية دلالها ورعايتها لها، وينعكس في وفاء الأرض لأبنائها المغتربين، فيذكر " وكنّا لا نزال نعيد الأم العجوز إلى فراشها، حين دفعتنا جانبًا، واندفعت كاللبؤة نحو صندوق خشبي عتيق، وفتحت غطاءه، ونبشتْ فيه، ثم أخذت

---

[1] حافظ، صبري. **إميل حبيبي وسرد إحياء الذاكرة الفلسطينية**. ص112.

[2] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص12.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[1] المصدر نفسه. ص13.

تخرج ثيابًا قديمة لطفلة في السابعة، أو الثامنة من عمرها، تهمس بصوت مبحوح: هذه ثيابك حفظتها لابنتك"[1].

ويصف في الموتيفة الثالثة ضياع جبينة، ويوازيه ما جاء في حكاية (هيجو) عن (ازمرالده). حيث غياب هذه الابنة، وعودتها بعد عشرين عامًا، فازمرالده وجبينة وجهان لعملة واحدة، فمثّل الضياع والخطف رمزية سرقة الصهاينة لفلسطين، الَّذين جاءوا من أُصول مجهولة." حيث خطفها النّور، وظلت والدتها تبحث عنها حتى انتهت، وانطفأ النور في عينيها"[2].

ويوضح في الموتيفة الرابعة: عمل جبينة خادمة، فيذكر " ظلتْ تنتقل من يد سيد إِلى آخر، حتى انتهى مطافها راعية إِوز في حقل أَميرة في بلدة بعيدة، تفصلها سبع سنين عن أُمها وأَبيها"[3]. ولم يذكر إِميل حبيبي هنا أَنَّ الغول خطفها، على غرار ما جاء في الروايات الشفهية للحكاية، بلْ أَلمح إِلى عودتها بعد عشرين عامًا عودة مؤقتة، بعد تنقلها من سيد لآخر.

ويحمل المعنى بعدًا دلاليًا وسياسيًا أعمق، يوحي بتبدل ما تعاقب على فلسطين من غزاة واحتلال على مر التاريخ، فما أَنْ انتهت من حكم العثمانيين، حتى أَتاها الانتداب البريطاني، ثُمَّ الاحتلال الصهيوني الَّذي ادعى أَنَّه لا يوجد شعب فلسطيني، وإلا لكان هناك أدبًا يسمه.

أَمَّا الموتيفة الخامسة فيوظف الأغنية الشعبية، وكانتْ ترعى الإِوز، وتغني حزينة، وتقول[1]:

يا طُيورُ الطَّايْرَة

في الْجبَال الْعالْية

قُولِي لِأمّي وَبُويا

جبِينَة الْغالْية

---

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص13.

[2] المصدر نفسه. ص12.

[3] المصدر نفسه. ص13.

[1] المصدر نفسه. ص13.

تِرعَى وَزْ

وُتِمْشِي غَزْ

في الْجبال الْعالية.

وذكر في الموتيفة السادسة زواج الأَمير من جبينة " أطلع والدته على أمره، فانتقلت جبينة زوجة وأميرة من الحقل إِلى القصر"[1]. يومئ منها بسخرية إِلى ما تلقاه اللاجئين من خدمات ومساعدات ضئيلة من الأمم المتحدة (الأونروا) وكالة تشغيل اللاجئين، وأوهموهم منها بتحسين وضعهم المعيشي في الخيام، ثم حاولوا بهذا توطينهم، وانتزاع فتيل العودة من ذاكرتهم، لكنَّ صوت الفلسطيني بقي عاليًا يطالب بعودته.

وتجسد في الموتيفة الثامنة اشتياق جبينة لأهلها " ومضت سنة أخرى، فقالت جبينة الأَميرة لزوجها الأَمير: البلاد اشتاقتْ لأهلها، فحملها على الهودج بالطيب والحرير، حتى أَشرفت على القرية، فعطش طفلها، فرأَت نسوة القرية، يتدافعن، ويتشاجرن في باحة عين الماء، فطلبت ماء لطفلها، فأجابتها إحدى النساء. لا ماء في العين من يوم غابت جبينة، نشفت العين"[1].

ويماثله الكاتب بعودة الشخصية إِلى ربوع قريتها، وانعكاسات هذه العودة عليها، حيث إِنها عودة منقوصة، وهنا مبعث السخرية من الواقع المعيش، فانقضت نكبة (1948) بنكسة (1967)، ما زاد في لجوء الفلسطيني وعذاباته " الهودج الآلي يدخل القرية الآن. فهل تفيض الماء في العين؟ فابتسمت ضيفتنا ابتسامة غير مسموعة وغير مرئية"[2].

ويشير من هذه الموتيفة عن " رؤية إميل حبيبي الممتدة للمستقبل في أنّ هذا الشعب ما أَن يجتمع بشقه التوأم، حتى تعود للحياة نضارتها، وذلك بالمقاومة والنضال، إلّا أَنَّه يرى أن اليوم الَّذي تدب فيه الحياة

---

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص13.

[1] المصدر نفسه. ص13.

[2] المصدر نفسه. ص14.

في عيون القرى، يجب أَنْ يسبق بيوم يدب فيه الرصاص، فالرصاص هو الَّذي يفجر العيون في عصر الظلم وهكذا يذهب إِميل بدلالته إِلى أَبعد ما ظهر منها، وإِلى أَعمق ما يطفو على السطح، وهذا يأتي من خلال موقفه وموقعه وزاوية رؤيته الذكية، الَّتي ينطلق منه، وإدراكه البعيد للظواهر السياسية والاجتماعية"[1].

ويوظف الكاتب رمزيات دلالية ساخرة من تبعات اللجوء والنكبة، إِذ بات الفلسطيني ينتظر إِذنًا للسماح له بالزيارة ورؤية بلاده، فلم تكن (فلسطين، جبينة) أَميرة، ولم تبلغ هذه المكانة في غير وطنها، ويبرهن هذا غناؤها، وإِنَّما عاشت جبروت الحاكم، وسلطته من أَجل لقمة العيش.

وتجسَّد الموتيفة التاسعة، نهاية الحكاية " وانتشر الخبر، وتراكضتِ البنات، وتراكضَ الصبيان، رجعت جبينة، واندفع صبي إِلى عند والدة جبينة المقعدة الضريرة، مثل عنزة تطاولتْ عليها، وصاح حتى تسمعه وكان يلهث، حتى تصدقه: ستي ستي رجعت جبينة، فلم تصدقه، فعاد إِلى هودج جبينة مغلوبًا على أَمره. فأَعطته الخرزة الزرقاء بعقدها، الَّذي كان يطوق معصمها الصغير. وقالت: قلْ لأُم جبينة، هذه جبينة، فوضعها بيديها، فشمتْ رائحتها، فمسحتها بعينيها، ففاضت دموعها"[1].

ويوازي الكاتب عودة جبينة بعودة الشخصية الرئيسة، الَّتي عادتْ مع أَطفالها من لبنان بعد أَكثر من عشرين عامًا، فيقول: " ها هي تعود إِلى قريتها وإِلى أُمها العجوز المُقْعَدة بعد غياب، كان أَطول من عشرين عامًا، ارتحلتْ مع زوجها وأَطفالها إِلى لبنان، وها هي تعود بعد عشرين عامًا في طريق الجسر على النَّهر المقدس، بإِذن أُسبوعين زيارة في بيت أُمها"[2].

ويتكئ النَّص هنا على معاني اللجوء والسخرية من العودة المؤقتة، حيث تحل هذه العودة بعد عشرين عامًا وبحلول حدث سياسي تاريخي جديد على فلسطين (النكسة)، بل ويزيد الأمر تعقيدًا حين تغلق منافذ

---

[1] قاسم، نادر. **إميل حبيبي– التجربة القصصية والروائية**. ط1. مكتبة وزارة الثقافة. الخليل. 2000. ص135.

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص13.

[2] المصدر نفسه. ص12.

فلسطين، ويبيت المنفذ الوحيد هو (النهر المقدس) نهر الأردن. وما يزيد الأسى الزيارة المرهونة بعامل الزمن، الَّذي يُمنح لصاحب الدار لزيارة داره.

وتحاول هذه اللاجئة (جبينة) أَنْ تستوضح الآثار الباقية، لكنَّها تغيرتْ، وتبدَّلتْ، ولم يبقَ إلّا بعض الآثار المحدودة المَعالم على وجودها، كبيت والدتها إِذ إنَّ الزقاق ما زال موجودًا، لكنَّ كثيرًا من المظاهر البشرية والطبيعية، تبدلتْ على أَطراف القرية بيد المحتل، فيقول: " لمْ يبقَ شيء على حاله، ها نحن شِخنا والعقود شاختْ، ولكنَّني أَعتقد أَنَّهم يعرفون أنَّ أمي المقعدة لها بنتًا في الخارج"[1].

"ولا بد من الإِشارة إِلى ملاحظتها تغير الأشياء والأحوال والناس، وشخوص الشيخوخة على كل شيء وملاحظتها أيضًا أنَّ الأولاد يملؤون السهل والجبل، إِنّها بصيرة الكاتب في تخطي الحاضر وتجاوزه، وفي اختراقه حجب المستقبل، دلالة على نظرة التفاؤل التاريخي لديه، الَّتي من دَأْبِ الزمان والأيام تحقيقها"[1].

فيعاتب الكاتب، ويلوم أَهل البلاد بأسلوب مبطن ساخر؛ لهجرتهم البلاد، إِذ ترتب على ذلك أَنَّ البلاد نسيتهم، ولم تذكر سوى أَنَّهم خارج أُطرها، ورغم هذا تقف أُمها العجوز متسمرة على قدميها فرحة بعودة ابنتها، ويعقب الكاتب أَنَّ لقاءهما كان غامضا وفيه تورية، تخفتْ خلف أَقواله، فيذكر: " ولكنَّنا لم نفهم من أَبياتها شيئًا، وقد لا نكون سمعنا من زغرودتها غير حفيف الشفتين"[2]. ويوحي بالوهن اللساني، الَّذي يعجزها أَنْ تنبس ببنت شفة وبالخيبة، ويلمح بهذا أَنَّ البلاد بدأت تتغير صورتها النمطية من عربية إِلى عبرية، تبتلع تاريخ وتراث غيرها، وتنسبه لنفسها.

وأَمَّا الخرزة الزرقاء الَّتي تشكل جزءًا من الاعتقاد الشعبي، تدفع أَذى العين الحاسدة أَو الشريرة، فهي مرادف رمزي في (سداسية الأيام الستة) للسخرية والتهكم، نتيجة شعوره بالألم؛ لأَن بطلة الحكاية لم

---

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص13.

[1] محمود، حسني. **سداسية الأيام الستة (الرؤية والدلالة والبنية الفنية)**. (د. ط). وزارة الثقافة. عمان. 2002. ص73.

[2] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص14.

تتقلدها، أو تحملها، فكان هذا السبب الرئيس في هجرتها، وخروجها من بلدها، وما هي إلَّا إشارة على ضعف الجيوش العربية أمام (إسرائيل) في نكسة (1967)، وما كانت تعيشه من وهم البطولة.

فيقول على لسان الأُم: " أَبوكِ، الله يرحمه كان دائمًا يقول: إنّه لو احتفظ بهذه الخرزة، لَمَّا حدث ما حدثَ البسيها، ولا تخلعيها أبدا... أمّا جبينة الجديدة، فلم تكن هي التي احتفظت بهذه الخرزة الزرقاء"[1].

ويبني على هذه الإشارة الساخرة حدثًا آخر، ألا وهو جفاف عين الماء، ما يدلل على تبدل وغياب مظاهر المكان بعد التطهير العرقي، الَّذي ارتكبته العصابات الصهيونية في النكبة بتدميرها للقرى والبلدات، واستيلائها على مقدراتها وثرواتها.

ولم تكن عودة بعض اللاجئين المرهونة بعامل زمني كافية لعودة الحياة في أوصال القرى والبلدات المهجرة، إذ لا بد أن تكون هذه العودة حتمية وأزلية، حيث أَمست العودة رقمًا صعبًا ومبهمًا للفلسطيني، وقد تكون رؤيته السياسية تشير إِلى واقع ضعيف الإمكانات، لا يؤمل بعودة قريبة إِلى فلسطين، ويذكر الكاتب: " أَمّا الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدب، فأجلته إلى يوم آخرَ"[1].

"ويتصل بهذا الارتباط والحس المكاني، فيما أورده من حميمة العلاقة بتفاصيل المكان من خلال الصيغة (جبينة الجديدة) العائدة إِلى قريتها بعد عشرين عامًا، حيث ظلتْ ذاكرتها مُمسكةً بتفصيل صغير، كان هناك على الطريق قبل رحيلها عام (1948)، وفي ذلك مقارنة غير مباشرة مع العلاقة المدعاة بين يهود العالم، وبين فلسطين (أَرض الميعاد) وهم لا يعرفون منها شيئًا، وبالإضافة إِلى ذلك فإِن إِحساسه بهذه العلاقة، وبذلك الجمال أَتاح فرصة استعراض قدراته الأَدبية"[2]. إِذ تهتف بالسائق " احذر الحفرة إِلى يسارك في أَول الزقاق التالي"[3].

---

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ص14.

[1] المصدر نفسه. ص14.

[2] محمود، حسني. **بناء المكان في سداسية الستة لإميل حبيبي**. النادي الأدبي الثقافي بجدة. (د. ع). 1999. مج10. ص205.

[3] المصدر نفسه. ص13.

فالغاية من توظيف حكاية (جبينة) الخرافية في رواية (سداسية الأيام الستة)، ربطها بمأساة النكبة والنكسة، وما خلَّفتاه من حالة تفكك كلي في أَجزاء الوطن عامة، ومحاولات المحتل من محو لذاكرة المكان، وتغيير شكله النمطي الأَول، لكنَّه يأبى الانقياد لما أراده هذا المغتصب، فمِنْ بقي في فلسطين كإميل حبيبي، كان هاجسًا يقض مضجع المحتل.

وهدف الكاتب من استدعاء حكاية جبينة كاملة، لفت الانتباه إِلى إرثنا الأدبيّ القديم والمتأصل كجذر سنديان، فهو ينازع الأكاذيب، ويدحضها، إِذ صنع الفلسطيني أَدبه في محيط أرضه، وليس في عواصم الشتات كما ادعى الآخر(المحتل)، فالقصة رغم مساحتها الدرامية والسردية الضيقة، إِلّا أَنَّ إِميل حبيبي ضمَّنها معاني مجازية، فظهرت فيها ثنائية (الأنا والآخر) و(الغربة والوطن) و(الحضور، والغياب).

فتمكن كاتب متسلح بقوميته الأم من الإبانة عن التقهقر البنيوي في نسيج الأمة العربية بعد النكبة، وما أَعقبه من نتائج سلبية أَليمة على فلسطين، هذا الاستدلال الأُسطوري باستدعائه لجبينة لجأ إليه؛ ليبرهن أَنَّه وليد الأرض ويعرفها، كما يعرف ذاته.

ب. إميل حبيبي (أُم الروبابيكيا)

(أم الروبابيكا) تحكي قصة هند الَّتي بقيت في وادي النسناس في حيفا بعد نكبة (1948)، تبيع الأَثاث القديم، وما وقع في يديها من أَوانٍ وأَفرشة، وفضَّلت البقاء في حيفا على الهجرة مع زوجها وأَولادها إِلى لبنان، اتُهمت بالخيانة، وبسرقة ما تبقى من أثاث في بيوت العرب، الّذين هُجروا، وأَنّ بقاءها في حيفا لم يكن لغاية الصمود في وادي النسناس، بلْ لحكاية حب تضمرها، وحين توفيتْ أُمها بعد خمس سنوات من رحيل زوجها وأَولادها إلى لبنان، رفض زوجها التعرف عليها[1].

واستدعى الكاتب الموروث الحكائي الشعبي في قصته (أم الروبابيكا). فيقول " حين كنّا أطفالًا، كنَّا لا ننام حتى تروي جدتي لنا حكاية من حكاياتها، وكانت قد تجاوزت التسعين، وكان اختلط الأمر

[1] ينظر: حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (أم الروبابيكا)**. ط3. دار الجليل للطباعة والنشر. 1984.

عليها، فتبدأ حكاية الشاطر حسن من وسطها، وأَخذ الشاطر حسن عصاه السحرية، وضرب بها المارد..."[1].

وجرى تعديل بالزيادة أَو النقصان على النص الأَصلي للقصة نفسها، فتطرَّق السيناريو المسرحي لحكاية (جبينة)، وأَجراها على لسان هند المقيمة في وادي النسناس، فيتناص الكاتب مع الجزء الغنائي من حكاية (جبينة)، ويوظفه، قائلًا[2]:

سَلّمُوا لِي يا ناس عَلِيه
وقُولُوا لَه: هِنْد الْغَالْية
تِرْعى وَزْ وُتِمْشي غَزْ
ولَا تعِيش عِيشِة مَايْلِة.

وتمثل هند صورة (جبينة) في مسيرة شقائها، حيثُ انفصلت كلتاهما عن أَهلهما، فجسَّدت هند المعادل الموضوعي للمكان (حيفا) مسقط رأَس إِميل حبيبي، وغدتْ صورة للمدينة العربية، الَّتي رزحت تحت ظل الآخر (المحتل)، فخضعت لقوانينه، وهي انعكاس آخر لمن بقي في حيفا، ولم يهاجر.

وتحاول (هند، حيفا) درء التهمتين عن نفسها (السرقة، وخيانة زوجها)، فهي لم تغادر البلاد؛ لأنها بقيت تحرس أَملاك الغائبين ورسائلهم المطوية في اللحف وعبد الله أحد الغائبين. " وأَصبحتم، تبربرون فيما بينكم بأَنَّها عريقة في النهب"[1]. "وكنتُم تتغامزون عليها، وكنتم تبربرون بأنَّ في الأمر حكاية حب"[2].

ويحمّل الكاتب (هند) رمزية الصمود والتحدي، وصورة مَنْ بقي في حيفا وغيرها من المدن، الَّتي احتُلت في (1948)، ويقدم الكاتب منها صورة لنفسه أَيضًا، فاستمر حارسًا للذاكرة الفلسطينية، رغم

---

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (أم الروبابيكا)**. ص9.

[2] حبيبي، إميل. **أم الروبابيكا (هند الباقية في وادي النسناس مونودراما)**. (د. ط). دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. 1995. ص40.

[1] حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (أم الروبابيكا)**. ص7.

[2] المصدر نفسه. ص8.

هيمنة المحتل ولغته، وسيادة قوته على المدينة العربية (حيفا)، وفضَّل البقاء فيها على الهجرة، واحتمال ذل العيش خارجها.

ج. رياض بيدس (مستورة والحمد لله)

يروي القاص جانبًا من حياة الفلسطيني، الَّذي بقي في الداخل المحتل، وما يواجه من نزعة عنصرية، فسرد في قالب فكاهي ساخر ما حدث مع (عبد) شخصية القصة الرئيسة، حيث كان يعمل في إِحدى المشاحر، واعتاد إضافة لعمله، أَنْ يسرد الحكايات، ويسلي رفاقه (ديب، سامي،...) في جلسات تجمعهم مساءً.

وحرص (عبد) على سرد الحكايات الواقعية والخرافية، فحكي لهم قصة ذهابه إِلى حيفا، وضياعه فيها، وما جرى معه من مواقف، حين اختير لتصوير إِعلان لشركة تأمين (إسرائيلية) إِلى جانب الآخر (اليهودي) وسخرية هذا (اليهودي) منه، وموقف (عبد) إِزاء ذلك[1].

أَذاب الكاتب حكاية جبينة في قصته، ثم استدعى شخصية جبينة كرمز تراثي في مواطن أُخرى من القصة نفسها، فيذكر " جبينة البنت البيضاء مثل الحمام، نزلت مع الخادمة، تتسوق جبينة البنت اللطيفة والبسيطة، صدَّقت كلام الخادمة الغشَّاشة، الَّتي أَدخلتها مفحمة سوداء، ولا مشاحر أَبو رامي.

ودخلت الخادمة إِلى مشيدة، فخرجت بيضاء مثل الشخص، الَّذي يدهنونه في السينما، ويغيروا لونه الأَبيض، صار أَسود والأَسود أَبيض، ثمن الأَمانة، ومِين بِدُو من النَّاس يصَدّق، أَنَّ جبينة هي الفتاة السوداء، والخَادمِة هي البَيْضاء، وهَات صنْدوق عَجَب، وفُتّش في كُلّ طَلّة بِنِت عن جبِينة ... وِجبِينَة تِرْعَى المَاشْية، وتغني، لعلَّ أَحدًا يَسْمعها، وتَنْقل شكواها إِلى والديها ... جبينة بانَتْ، ورِجْعَت عند أهلها، حَظْها لَم يُتْعِسُها، مَطْرح ما لازم تَصِل، بَسْ هذه جبينة مِشْ أنا"[2].

---

[1] ينظر: بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ط1. مطبعة المنار الحديثة. رام الله. فلسطين. 2001.

[2] ينظر: المصدر نفسه. ص60- 61.

ويوقظ الكاتب حكاية جبينة دون سواها على لسان (عبد) الّذي قرر أَنْ يروي حكاية واقعيةً، بعيدًا عن الحكايات والسيْر، الّتي مضى عليها الزمان، ولمْ تعد من جدوى من روايتها، فيقول " بعد أَنْ عزم على قص حكاية من واقع حياتهم، فلم تعد الحكايات القديمة تجدي فيقول: يا أحلى أَصحاب، السيرة مش سيرة طويلة، لا هي قصة عنتر العبسي ولا أَبو زيد الهلالي، ولا سَبْع البُرُمْبَة، هؤلاء غير موجودين، وقِصَّتهم لا تَنْفَع إِلَّا لِطَق الْحَنَك، كنَّا نِسْمعَها بِلَهْفَة، أَمَّا اليوم الأُذن ملَّتها، والقلب لا يَسْتَهويها، صارت مِثْلُ الرَّماد، بِدْها جَمِر، حتى تِتْغَير ومنين نِجْلِب الْجَمِر، بَدَل ما نِسْمَع، وُنِحْكي حكايات زمان، أَفضل نحكي حكايات اليوم"[1].

ويحمّل الكاتب حكاية جبينة أَبعادًا سياسية واجتماعية، يعيشها الفلسطيني في أَراضي (1948). حيث التمييز العنصري الواقع عليه من (الآخر) دخيل الأرض، الّذي تملكها، وسعى جاهدًا لتحويرها، وتغيير ملامحها، فيخلق من حكاية جبينة الخرافية حكاية واقعية، بطلتها ما زالت موجودة، وهي إشارة إِلى وفاء الفلسطيني لإرثه، فينسج أَحداث قصة حقيقية، حين زار حيفا، تشاركه إياها جبينة، لتغدو بهذا معادلًا موازيًا لمدينة حيفا، الّتي لم يزرها منذ زمن بعيد، والعبدة معادلًا مُقابلًا للمحتل، الّذي طغى وجوده عليها واستبد بها.

فتمددتْ سلطة المحتل وسيادته، وتقلصتْ سيادة العربي، وبدا هذا جليًا حين نزل (عبد) حيفا فشعر بالتيه والضياع، وغلبة اللغة العبرية وانقراض المتكلمين باللغة العربية، وكأنَّ القاص يريد القول: إِنَّه يتوجب علينا الحفاظ على لغتنا العربية في مكان سادت فيه العبرية.

ويرى بيدس أَنَّ معالم حيفا اختلفت، كما اختلفت، وتحولتْ معالم وجه جبينة، حين طُليت بالسواد (سيادة المحتل)، فيقول عبد: " ويا عِيني على حيفا، لا هي حِيفا، ولا اللي أَعرفها من زمان، لمَّا كنتُ مع

[1] بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ص60.

سمير، صَدّقوا أو لا تصَدّقوا عُمْري ما أَحسَسِت ذلك الإِحساس، كان شيئًا مختلفًا، يَصْعب وصفه، أو تصوُّره"[1].

فقصد الكاتب من تضمينه لحكاية جبينة التعبير عن شعور نفسي تملكه، ألا وهو " وقوعه بين خوفين: الخوف على المكان/ الوطن، والخوف من الآخر الغريب ألجأه إلى الغرابة، الّتي حاول من خلالها خلخلة الاتزان والانسجام في العلاقة بين المكان الّذي صار غريبًا، والآخر الغريب في تعامله مع الإنسان والمكان على حد سواء"[2].

ويتلاقى عبد (الفلسطيني) بهذا مع شخصية جبينة، حين اغتربت عن أهلها، وبدأتْ بالغناء ومخاطبة الطيور، فيعبر عن اغترابه في حيفا/ وطنه بأُسلوب ساخر، مستدعيًا المثل الشعبي وغناء جبينة " قلتْ المي الغريبة ما بتدور طواحين، بس أَين أَستريح قليلًا، حتى أعرف ما يجب أَن أعمل. ويا طيور طايرة، ويا نسور سايرة، قولوا لعيلتي: عبد ضايع في حيفا ولا أحد يسمع، ولا أحد فاهم عليّ، أو فاهم عليه"[1].

ويستدعي الكاتب جبينة كرمز تراثي، ويكمل قصته، ويرى في جبينة بصيص أمل، يشده بحيفا، فهي في عينيه عربية عريقة، رغم حداثة لسانها ووجوه ساكنيها، وكأنَّ للمدن لسانًا وأحاسيس، تخاطب بها أهلها الأصليين، فمهما اجتهد المحتل في طليها بطابعه إلَّا أنَّ الطابع العربي غالب وبادٍ فيها.

ويبدو للكاتب أن جميع الحاضرين والغائبين من أَبناء شعبه، يعون من هي جبينة، وكيف تخطر في أَذهانهم وتروح، لتقترن مع وطنهم، الذي سلبه المحتل، ويثبت أن لحيفا حضارة بناها الكنعانيون وغيرهم الأوائل، بحلهم وترحالهم، فيقول " اليُوم شُفْت جبينة في حِيفا، وُشَافَتْني، تَقدَّمتْ مِنّي، وُصافحَتْني وُضَاعَت يَدي في يَدها وُكَتِفي في كَتِفِها، وُشَعْرِي في شعرها، جبينة البيضاء مِثِل شَقْ

[1] بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ص61.

[2] الديك، إحسان. **تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث (دراسات مختارة)**. (د. ط). دار الجندي للنشر والتوزيع. 2016. ص186.

[1] بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ص63.

اللّفِتْ، والْحِلْوة حاكِيتها، وحاكَتْني، وأَخبَرْتَها كُلَّ شيءٍ، مِثْلَما بَاحتْ هِي بِكُلّ شَيء... يا عِيني على تِلك اللّحْظَة ما أَحْلاها، هي لحظة بَسْ تِنِحْسِب عُمُر، يا لِيتْ تِلْتَقوا مَع جبينة، اتركوها للتَّساهِيل والظّرُوف... قالت لِي: كبِرتْ يا عَبد، وقُلْت لَها: إِنْتِي حلَوْيتي يا جبينة"[1].

ويكمل في استدعائه لرمزية جبينة، فيذكر " وجبينة قالت لي: رُحْ وَلَا تَخَفْ، بَسْ دِير بَالك على حَالك، وِعْمِلِت حَسَب نَصِيحَتْها، جبينة يا بِنْت الأصِل، يا رِيحة الأرِض والشَّجَر، يا زَقْزَقَة بُلْبُل في حُرش بعيد ومَن منّا يُخالِف قَوْلًا لجبِينة، الَّتي غابَتْ عِنَّا مدة طويلة، ولا أحد، أَعرِف أَنَّنا نُحِبُها كثيرًا كما نُحِب أَولادنا، ولا أَعَزْ مِن الوَلَد إِلَّا حُبّ جبينة"[1].

فيزعج الكاتب النظرة العنصرية التوراتية، الّتي ترى العربي دون اليهودي سليم النوع والسلالة. ويقدم صورة في نهاية قصته، وهو موقف من بقي من العرب في حيفا وغيرها من المدن تجاه قوميتهم، الَّتي يحاول المحتل طمسها، فليس صحيحًا أَنَّهم تعايشوا، أو أقلمتهم الحياة على نمط (الآخر) الدخيل، ويعبر عن هذا الموقف باستحضاره لـ (جبينة، حيفا)، وتذكرْ وصيتها بالحفاظ على العهد فيما بينهما بالصمود والثبات على الأرض.

ويختتم القاص بالموقف الفلسطيني، حيث يلتقي مع (جبينة، حيفا)، ويتذكر الشعور المتبادل بينهما، وبضرورة حفاظه على هويته، لتبقى مدينه الحبيبة (حيفا) رغم الهيمنة العبرية، فيقول " طلبتُ من كامل أَنْ نعود، وأَنا أُتَمْتِم بكلمات، لا أَذْكُر مِنْها شَيْئًا وَكَلِمات الحبيبة الْغالية جبينة، تَطُن في رَأْسي... ومرة واحدة، تذكرتُ جرَار الزّيت الْمَلْيانِة، وقُلِت وحْياة الزّيت والْقَمْح والطّحِين، ما رايح أَلْتقي مَع العرَّاطة الْخالِع في نَفْس الْغُرْفِة، حتى لَوْ دَفَعُوا لِي الْمَلايين، وُحَتى لَوْ ترَجْانِي حَابيم، وَعُدّت، وأنا أتذكر ملامح ذلك الوجه السّمِح، الَّذي لَنْ أَنْساه، وَأَنا أَسأل نَفْسِي: جبِينة حبيبتي أَيْن أَنْتِ؟"[2].

---

[1] بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ص64.

[1] المصدر نفسه. ص65.

[2] المصدر نفسه. ص67.

د. جمعة أبو الحاج (حفنة تراب وغصن جميز)

وتحكي معاناة تغريب ولجوء عائلة أبو عائد من قرية "يبنا"[1] في ستينيات القرن الماضي، ويسترجع أبو عائد هذه الحكاية مع عائلته، فيروي لأبنائه بعضًا من معاناتهم عند اللجوء إلى مخيم (خان يونس) في غزة أواسط الثمانينات، وما لاقاه وعائلته من معاناة، ثُمَّ ما تلبث أَنْ تقصف الطائرات (الإسرائيلية) منزله في المخيم في حرب غزة (2008)، لتبدأ العائلة بحياكة قصة جديدة، عنوانها الصمود[1].

ويُلحظ استحضار بعضٌ من مظاهر التراث الشعبي الفلسطيني من لهجة عامية وأدوات تراثية: كالطاحونة والطابون، وأغنية شعبية. فيذكر: كان صوت الطاحونة، الَّتي هاجرتْ معنا، يتغير مع تغير الحكاية... يا مِنْ دِرِي يَمّه، نعُود لَبْلادنا نعُود لَفُرْن الطَّابُون، اللّي كان وَرَى الدَّار جَمْب الجُمِيز... كانت تردد بعض الأغاني، ونحن نسمع لها بكل جوارحنا، فتقول في عرس أخيكم الكبير أحمد، كان الرجال يقولون[2] في زفته (وهي تصفق بيديها):

اربُط عِنْدَك بَاب الشَّارِع يا طُولَك يا غُصُن فارِع

ويظهر اهتمام الكاتب بالحكاية الشعبية " كان صوت أمي (جدتكم)، وهي تحكي لي حكايات القرية الجميلة مختلطًا بصوت الطاحونة ... كان من أَحلى الأصوات"[3]. ثم يستحضر الكاتب مجموعة من الحكايات ومنها حكاية جبينة على لسان الأب، فيقول " كانت تأتي لزيارتنا عمتكم الكبيرة (أم عادل) كنّا نفرح كثيرًا. تحكي لنا، وخاصة في الليل عن الشاطر حسن، وحكاياته مع الغولة، وحكاية (جبينة)، والرغيف والرغيفين والدعبوبة وين... وأَثناء حكايتها كانتْ تمثل لنا بعيونها وفمها ويديها؛ حيث

---

[1] الدباغ، مصطفى مراد. **بلادنا فلسطين**. ص445. " من أعمال الرملة، وعلى بعد (12) ميلًا للجنوب من يافا، تقع شرقي البحر بنحو ثلاثة أميال ".

[1] ينظر: أبو الحاج، جمعة. **حفنة تراب وغصن جميز**. ط1. بديل/ المركز الفلسطيني لمصادرة حقوق المواطنة واللاجئين. بيت لحم. 2010.

[2] ينظر: المصدر نفسه. ص70.

[3] ينظر: المصدر نفسه. ص71.

نخاف كثيرًا، وكأن أبطال الرواية حولنا في تلك اللحظات المختلطة بصوت المطر على السقف الكرميدي"[1].

يمكن القول: إنَّ العمة (أم عادل) تمثل أَرشيفًا للحكاية الشعبية، على غرار الجدات أو الأمهات، إذ إنَّها من جيل النكبة الأول، وتمثل هذه الحكايات بالنسبة لجيلها وللجيل اللاحق ذاكرة الأرض، فتُضاف إلى أرشيف التهجير، الَّذي ما زال يحتفظ به الفلسطينيون، وأَمَّا دلالة استدعائها فمرده شعور الحنين إِلى (يبنا) واستحضار الحكاية إِنَّما هو استحضار لحق العودة، الَّذي لا ينساه الفلسطيني، مَنْ اكتوى بنار النكبة أو النكسة، وهو سبيل من سبل المقاومة، الَّتي ينتهجها الشعب الفلسطيني؛ لإثبات حقه والدفاع عن هويته الأصلية.

وتناصه مع الرموز التراثية من الحكايات الشعبية، وعلى وجه الخصوص (جبينة)، إنَّما للفت الانتباه إِلى القرى المهجرة، الَّتي دمرتها العصابات الصهيونية كـ (يبنا)، وظنتْ أَنَّها بذلك دمرتْ أَثر أَهلها الأصليين، لكنَّ المهجرين الأصليين منها يذكرونها، ويحملون تراثها في قلوبهم، فكانت (جبينة) وغيرها من الحكايات معادلًا موازيًا للمكان (القرى المهجرة)، ومعاناة الفلسطيني.

3. السيرة

تعدُّ السيرة فنًا نثريًا، يكشف الكاتب منه عن زوايا حياته، بأُسلوب واقعي يحذوه الخيال الفني، وتقوده واقعيته إِلى كشف عن محيطه الاجتماعي، وما يتصل بهذا المحيط من قضايا لا ينفك عنها، ومِداد الكاتب إِنَّما هو خلاصة تجاربه وماضيه، فهي " عمل أدبيٌ، رواية، سواء كان قصيدة أم مقالة، الخ... قصد المؤلف فيها بشكل ضمنيّ أو صريح إلى رواية حياته، وعرْض أفكار، أو رَسْم إحساساته"[1] واستلهام الكاتب للتراث الشعبي أحيانًا على وجه الخصوص في سيرته، أَمر لا مناص منه، كونه يشكّل

[1] بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ص72.

[1] لوجون، فيليب. **السيرة الذاتية– الميثاق والتاريخ الأدبي**. ترجمة: عمر حلي. ط1. المركز الثقافي العربي. المغرب. 1994. ص10.

جزءًا من شخصيته، وهذا ما لُحظ عند وليد سيف، وحسين البرغوثي، اللذيْن استحضرا التراث بنماذج مختلفة في سيرهما، وكان منه الحكاية الخرافية.

أ. الضوء الأزرق

ظهر اهتمام حسين البرغوثي جليًا بالموروث الشعبي في سيرته؛ لتوثيق صلة ماضيه بحاضره، إذ تأرجحتْ مذكراته بين عدة أمكنة في الماضي والحاضر، وتركتْ هذه الأمكنة أثرها في شخصيته، فكان حياديًّا حينًا أو منغلقًا عليها، أو منفتحًا حينًا آخر.

وأدى إيمانه بالجانب العقائدي دورًا في بناء شخصيته منذ طفولته، فيذكر " توجد بئر من هذا النوع في قريتنا، تُدّعى (ستي عين القبة) في جوف كهف روماني، وعلى الباب بلوطة ضخمة، وكلُّ مَنْ يمر مِنْ هناك ليلًا، أو نهارًا، ويفكر بشيء، أو يتجاوز حدًا خفيًا، كان عليه أنْ يربط خيطًا أصفر، أو أسود أو شريطة مِن ملابسه على فرع البلوطة، ومَنْ لا يفعل ذلك تأتيه سيدتي في الأحلام، وتخطفه إلى دنيا أُخرى"[1].

ويستدعي البرغوثي كذلك الحكايات الشعبية في سيرته، حيث مثّلتْ بلدته (كوبر) جزءًا منها، فيورد حكاية (علي بابا). ويقول " وكنت مسجونًا مثل " علي بابا" في مغارة مليئة بالجواهر والذهب وأكياس الحبوب في داخل صخرة مغلقة، ولن تنفتح الصخرة إلَّا بكلمة السرّ الشهيرة (افتحْ يا سمسم) "[2]. " مررتُ على مدينة نحاس، كنتُ أقرأُ عنها في (ألف ليلة وليلة)"[3].

ويأتي على حكاية (جبينة)، فيستدعي بعض موتيفاتها، ويذكر في الموتيفة الأُولى، فيقول: " تذكرتُ حكاية جبينة البيضاء كالجبن، الَّتي صعدتْ إلى شجرة دوم؛ لتلتقط الدوم، وترميه إلى صاحبات أُخريات؛ لكي يضعنه في كيسٍ من جلدٍ"[4].

---

[1] البرغوثي، حسين. **الضوء الأزرق**. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 2004. ص136.

[2] المصدر نفسه. ص154.

[3] المصدر نفسه. ص63.

[4] المصدر نفسه. ص125.

ويوضح في الموتيفة الثانية، ما لاقته من غدرٍ صاحباتها، فيقول " لكنهنَّ يحسدنها على جمالها، ويـــردن بها سوءًا، فجمعن عقارب وجرادًا وخنافس وحجارة في كيسها، ثمَّ تركنها مُنهمكة فـــي تلقـــيط الـــدوم، ورجعنْ إِلى البيت"[1].

وأَمّا الموتيفة الثالثة فتمثلت في مجئ الغول إِليها " وظلَّتْ جبينة على الشجرة، وصعد القمر، وجاء غول فوقف في ظل دومة، وشمشم حوله ثلاثًا، وقال: رائحة إِنس على دومتي، ورأَى جبينة فوق، فقال لهـــا: سيدي بو القرنين أَنْ تقفز على قرنيه، ففقزت على القرن اليسار، وفكَّر في أَكلها"[2].

ويوضح في الموتيفة الرابعة، ما فعله الغول إِزاء جبينة " غيّر رأيه، وأَخذها إِلى بلاده؛ لترعى أَغنامـــه في جبال الشوك، وتغني وحدها: يا طُيور طايّرِة عَالجّبال الْعَالية/ قُولِي لَأُمّي وَأَبُوي/ جبِينَـــة راعْيـــة/ تِرْعَى وَزْ/ وُتِمْشِي غَزْ/ وِتْقَيّل تِحْت الدَّاليْة"[3].

ويعود حضور، وتداعي حكاية جبينة في ذهن الكاتب، حين كان طفلًا إِلى والده، إِذ بعثه ليســـقي البغلـــة في الليل وحيدًا؛ لينزع عنه ما التصق به من أَوصاف كـــ (أهبل) (سطل) فيذكر" سأَله أَبي عـــن رأيـــه فيّ: حرك رأسه يمنة ويسرة، وقال: يا بُو حسين! ابْنَك سَطِل! كُنْتُ طِفْلًا... سَطِل، أَيْ (أَهبل)... وأَبـــي كان (إِله صمت) مغلقًا على نفسه، ككل أَب فلسطيني في ذلك الزمن، كتم غيظه مِنْ هذا (السطل) حتـــى منتصف الليل، فأَيقظني من نومي، وقال: اذهبْ للعين، واسق البغلة... سحبتها من رَسَنِها شـــبه نـــائم، حافيًا، ومشيتُ في الجبال في طرق برية مقمرة صامتة بعيدة عن أَيْ إِنس، وعن بيتنـــا وكنـــتُ أَســـمع موسيقى، ترن في الصمت المطبق للخلاء والبراري، كأَجراس في يد جنية أَو غول"[4].

---

[1] البرغوثي، حسين. **الضوء الأزرق**. ص125.

[2] المصدر نفسه. ص126.

[3] المصدر نفسه. ص126.

[4] المصدر نفسه. ص125.

وتشير فاطمة عبد الله في معرض دراستها للضوء الأزرق " أنَّ كثيرًا من ذكرياته قوامها الخوف، وعدم الاطمئنان والاستقرار"[1]. ويُلمح ذلك في استحضاره حكاية جبينة، وما ولّده استحضارها من قلق واضطراب فيقول " كنتُ خائفًا أمام حوض ماء قرب صخرة كبيرة، والبغلة تشرب حينًا، أُداري خوفي بالنظر إِلى ظلال الزيتون المقمرة، وحينًا بالنظر في عيونها الكبيرة وفي رموشها، وأسمع غيبًا في بقبقة الماء"[1].

وجسَّدتْ الحكايات جزءًا من خلاصة البرغوثي، ومن البدهي استحضار البرغوثي (طفلًا) لها، فهي مما استقر وتراكم في لاشعوره الفردي؛ لأنَّ " الحكاية الشعبية تتبع منهجية تتلاءم تمامًا مع إِدراك الطفل ونمط اختبار العالم، ولهذا السبب تبدو له الحكاية مقنعةً جدًا، فهو يستطيع أَنْ يستمد الكثير من التشجيع منها، وهو ما لا يستمده من كل الأفكار والتفكير المنطقي، الَّتي بواسطتها يحاول البالغ أَن يطمئنه الطفل يثق بما تروي له الحكاية الشعبية؛ لأَنّهما (الطفل والقصة) لديهما نفس الطريقة في فهم العالم"[2].

ويضيف أكرم مسلم أنَّه "عند قراءة سيرة حسين الروائية، أَو روايته السرية يلفت الانتباه، ما تعرض له من أَذى بدءًا من طفولة، شهدت أَكثر من محاولة اغتيال أَداتها اللغة الشيخ لقبه بـ (السَّطل)"[3]. أَسقط نعته بـ (الأَهبل) أَو (السَّطل) .... شعورًا في نفسه إِلى الإبداع، والتميز عن سواه، والتمرد على واقعه الرتيب. "ويقول ترلنج: إنّه ليس من شدة في أنَّ ما نسميه مرضًا عقليًا، يمكن أَنْ يكون مصدرًا للمعرفة الروحية فبعض العصابيين من الناس قادرون على أَنْ يروا أَجزاءً معينة من الواقع، أَكثر مما يستطيع غيرهم، وذلك أنّهم أكثر قدرة على الفهم من الناس العاديين"[4].

---

[1] عبد الله، فاطمة. **صيغ الخطاب ودلالتها في السيرة الذاتية– دراسة نقدية في " الضوء الأزرق" لحسين البرغوثي**. ع33/ 2017. كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية. مج7. ص572.

[1] البرغوثي، حسين. **الضوء الأزق**. ص125.

[2] بتلهايم، برونو. **التحليل النفسي للحكايات الشعبية**. ص69.

[3] مسلم، أكرم. **حسين البرغوثي. إرباك "النظام"**. ع114/ 2018. مجلة الدراسات الفلسطينية. ص87.

[4] إسماعيل، عز الدين. **التفسير النفسي للأدب**. ص24.

فتركَ نعتهم له بـــ (السَّطل) أَو (الأَهبل) في لاوعي والده مقتًا وحنقًا، حدا بالوالد إِلى الانتقام مـــن ذلـــك الرجل بصنع إِنسان آخر صاحب شخصية قوية من ابنه، فتوالتِ المشاعر مـــن قســـوة الأَب، وانعـــدام الرأفة وخوف الابن، فتداعت إِلى مخيلته حكاية جبينة، وباستدعائه إياها، يـــرى ثمـــة رابـــط، يجمعـــه بشخصية جبينة البريئة المضطهدة من القريب والبعيد (الغول) إذ تخلى عنه والده، وتركه وحيـــدًا كمـــا تُركت جبينة.

وخالجه شعور الخوف حين تذكر الغول، وأفصح في سيرته أَنه مولع بالألوان وبتعددها واختلافها مـــن مرحلة عمرية إِلى أُخرى، ويظهر في هذه اللحظة عند استدعائه لجبينة ثنائية اللونين (البياض والسواد) وانعكاسهما في (جبينة، الغول) (حسين البرغوثي (الطفل)، والده).

ويرادف اللون الأسود (الغول) عنده في رمزيته الأَب والمجتمع الـــذكوري الســـلطوي، فيـــذهب فـــي استحضار الحكاية إِلى رفضه هذا النمط (الأبوي)، الَّذي يحكم الأسرة والمجتمع، فتجســـدتْ فـــي الأب صورة السلطة " ولم يتمكن من التصالح مع والده إِلَّا في علاقته مع ابنه (آثر)، فكان الغرزة الَّتي جمعتِ الماضي والحاضر بالمستقبل"[1]. ويمكن القول استنادًا لحكاية جبينة: إِنَّ "عقدة أوديب"[2] شغلتْ حيزًا مـــن نفس حسين البرغوثي، حيث كان متمردًا على قسوة الأَب وخشونة المكان.

وإِنَّما حضور (جبينة) دون سواها في تلك اللحظة، مرده الانعطاف الأُمومي، وحاجة إِلى الحنـــو كـــان يفتقدها الكاتب في طفولته، عبّر عنه، فجبينة هي (عشتار) الأُم الَّتي لُحظ تعلق الكاتب بها في ســـيرته، ووقوفه عند لحظات ليظهر خوفها عليه، فيقول " شعرتُ بيد تقبض على قميصي من الخلـــف، وموجـــة تغمرني حتى الخصر سحبتني يد أُمي من البحر، وجرَّتني نحو المنحدر، ولمّا اطمأنَّت، تركتني؛ لتسكتْ بكاء أُختي في يدها الأُخرى... ليلتها حلمتُ بالبحر يطاردنني، ولسنوات تكرر الحلم نفسه، قالـــت لـــي

---

[1] فلـــــم وثـــــائقي. المشـــــارقة، تيســـــير. **فلـــــم شـــــاعر الضـــــوء الأزرق (د. حســـــين الرغـــــوثي)**. 2003. https://www.youtube.com/watch?v=ike2-uTdyXU.

[2] طرابيشي، جورج. **عقدة أوديب في الرواية العربية**. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. 1982. ص278. " يجب أن نفهـــم أسطورة أوديب، لأعلى أنها رمز لاتحاد محرمي بين الأم وابنها، بل إنها ثورة الابن على سلطة الأب في الأسرة الأبوية"

أمي: أَنْ أَضع ورقة من القران الكريم تحت رأسي لـــ " إبعاد الشر" وضـــعتْ ســـورة "مـــريم" تحـــت مخدتي، ثم سورة "يوسف" ثم القران بأكمله، وظلَّ البحر يطاردني"[1].

وجاءتْ جبينة صنوًا للكاتب، برفضها للواقع الاجتماعي، فتمردتْ على الغول بغنائها بصوت عالٍ، الَّذي أَسمع محيطها، وأَعتقها من قيد الغول، وكذلك حسين البرغوثي كانت أشعاره ثـــورة وحريـــة فكريـــة، انطلق منها كمبدع في عالم الشعر، ويظهر هذا فيما يذكره من تفوقه على أَقرانه فـــي مرحلـــة الفتـــوة، ويذكر هذا " في آخر سنة في المدرسة الثانوية، سمّوني " العبقري" بكل جدية من فـــرخ "أَهبـــل" إِلـــى "عبقري" من دون تمهيد كانتِ المفاجأة، أَنني كتبتُ قصيدة لمسابقة شعرية بين مدارس منطقـــة رام الله، ولمْ يصدق أَحد أَنَّني كاتبها ولا حتى أَساتذة أدب في " كلية بيرزيت"، أَو في لجنة التحكـــيم، ولا حتـــى معلمي نفسه، واتُهمت بسرقتها من شاعر كبير"[1].

ب. الشاهد والمشهود

وظَّف وليد سيف في سيرته الذاتية (جبينة)، كعنوان لحكاية في معرض حديثه عن عدد مـــن حكايـــات جدته، حيث شكّلتِ الجدة أَرشيفا للحكايات الشعبية في حقبة طفولته، فيقول: " غابت "جبينة" و "حديدون" و "فريط الرمان" "علي بابا" عن مخيلة الأجيال الجديدة، وحلَّ محلَّها "سندريلا" والجميلة النائمـــة " وذات الرداء الأَحمر" و" سنو وايت" عند شطر كبير من هذه الأَجيال"[2].

وربط الكاتب بهذا حضور هذه الحكايات بحضور الجدة، واكتفى باستدعاء (جبينة) كرمز تراثي ضـــمن عدد من الرموز الحكائية، فأورد جبينة وغيرها؛ ليسلط الضوء على المصـــير المســـتقبلي للمـــوروث الحكائي الَّذي كانت تسرده جدته عليه، ولا يملُّ سماعه، فاستوتْ عنده مكانة الجدة وحكاياتها الخرافية.

---

[1] البرغوثي، حسين. **الضوء الأزرق**. ص37.

[1] المصدر نفسه. ص128.

[2] سيف، وليد. **الشاهد المشهود– سيرة ومراجعات فكرية**. ط1. الأهلية للنشر والتوزيع. عمان. 2016. ص108.

فيذكر وليد سيف الأثر العظيم لجدته في نفسه، وما تلقاه من دروس تركت أثرًا في نفسه، إذ كانت شخصية ملهمة ودافعة لنفوس أبنائها، فنبع التبجيل والاحترام للجدة عن الصورة الَّتي تنامت في عقل الحفيد عنها، وكأَنَّها تخرج من الخيال والخرافة، الَّتي اعتادوا سماعها منها.

ويمنحها الكاتب بهذا رمزية (عشتار، جبينة) والوصيفات تحتشد حولها، فيقول: " على مثال الأم الفلسطينية الأنموذج، كانت جدتي السنديانة القديمة المورقة، الَّتي تلتف حولها الأسرة، وتسند ظهورها إليها، وتستظل بظلها، وكان احترام أبنائها لها دينا"[1].

فبلورتْ حكاية (جبينة، حديدون، ...) شخصيته المستقبلية، وأخبرت عن رؤاه للواقع الاجتماعي والسياسي في فلسطين، ثم حددت مسار شخصيته، فوجدناه في جانب حديثه عن الحكاية الخرافية من سيرته يميط اللثام عن بذرة ثقافته الأولى، فلمْ تكن الجدة شخصية عابرة، بل أسقط عليها عبئًا أكبر فهي: جبينة، والمكان، والحاضنة، ومصنع الهوية الأولى.

ولم يكنْ دور الجدة مقصورًا على السرد اللساني للحكاية، (جبينة، حديدون...) بلْ جعلت من الحكايات نمط حياة للأبناء والأحفاد، بفضل أُسلوبها السردي في حبك الحكايات، ويتجلى هذا الاعجاب في قوله: "وعلى مثال الجدة المألوف، كانتْ مستودع الحكايات الشعبية، الَّتي نسميها في فلسطين "الخريفيات"، وكنَّا نلح عليها أَنْ تعيد قَصّ الحكاية للمرة الأَلف دون أَنْ نملّ، وفي كل مرة جديدة كنَّا نذهب مع الحكاية إِلى تخوم سحرية بعيدة، ولا يخفق القصّ المكرور في أَنْ يخلق فينا عنصر التوتر والتشويق، في انتظار أَنْ تنجلي حقيقة المكر أَخيرًا، فينتصف المظلوم من الظالم"[2].

ويذكر سيف ذلك في مقابلة عن أَثر مرحلة الطفولة في نفسه، فيشير إِلى " أَنَّ تسليط الضوء في سيرته على هذا الجزء من حياته لهدف ذاتي وإنساني في الدرجة الأولى، فتمتاز هذه الفترة عن سواها بأَنّها

[1] سيف، وليد. **الشاهد المشهود– سيرة ومراجعات فكرية**. ص108.

[2] المرجع نفسه. ص109.

المؤسسة العقلية... فهي فترة التشكيل العاطفي، وهي تحيل إلى الصبّا الأول بالتأكيد، ويحِنُّ الإنسان للصبا الأول في حد ذاته، فالحنين إلى الماضي ظاهرة إنسانية عامة، وهذه الفترة مرتبطة بفلسطين، فالجانب العاطفي ليس جانبًا شخصيًا فقط، وإنَّما هو جانب يتعلق بالتفاعل ما بين هذه الشخصية الناشئة وبين الظروف الفلسطينية المحيطة بها"[1].

ويظهر أنَّ للحكاية الخرافية بُعدًا مكانيًّا، حددته مرحلة الطفولة عند سيف، فهي تعيده إلى عبق الوطن، وما زاد من قلقه مصير هذه الحكايات، الَّتي قد تكون عرضة للاندثار في أيَّة لحظة بعد انشغال الأجيال اللاحقة بغيرها من الحكايات المستحدثة، فهي إحدى الشواهد على عروبة الأرض.

ويقصر سيف رواية الحكايات الخرافية كـ (جبينة) في جيل معين هو جيل جدته وأمه، ويبدو أسفه عظيمًا عند وفاة هاتين الشخصيتين، إذ تغيب الحكاية بروحها، كما غاب رواتها، ويتوقف الكاتب عند شخصية المرأة، ويخبر عن عبء عظيم حملته برواية (جبينة، وحديدون، وفريط الرمان...)، وكأنَّها حملتْ وطنًا على كاهلها.

فيقول: " لعلَّ جيل جدتي وأمي آخر وريث للقصص الشعبي، بعد أنْ تقلَّب إرثه الشفوي عصورًا طويلةً بين الأجيال، سكتتِ الرواية الشفوية أخيرًا، وخلف من بعد ذلك الجيل خَلَفٌ أضاعوا ذلك الميراث القديم، إلَّا ما يجمعه الباحثون والمختصون للقلّة من الدارسين والمهتمين"[2].

ويصدر الكاتب في سيرته عن إلمام بطبيعة مجتمعه، الَّذي كانت المرأة الراوية الوحيدة لهذه الحكايات فيه في ظل إحجام الرجال عن روايتها، ويرجع إلى أنَّ الرجال مهتمون برواية السيرة كسيرة أبي زيد الهلالي، ويعدّون هذا الضرب من القصص (الحكايات الخرافية) كذبًا، فيحجمون عنه، وكَوْن النساء

---

[1] كنعان، علياء. **مقابلة خاصة مع وليد سيف: سأبقى حارسًا على الذاكرة الفلسطينية و"سقوط غرناطة " أصبح وشيكًا.** 2018/11/18. https://www.aljazeera.net/midan/reality/interviews/2018/11/18/%D

[2] سيف، وليد. **الشاهد المشهود– سيرة ومراجعات فكرية.** ص109.

يجدن رواية الحكاية بهدوء ومن دون إيماءة أو أيْ حركة جسدية، إضافة إلى تأثيرهن في الحضور في أغلب الحالات؛ لاعتمادهن على أصواتهن وعلى القوة التعبيرية للهجة الفلسطينية[1].

"وتأتي حكايات الأم صرخات احتجاج مدوية؛ لتصور الأُمومة، كما يستشعرها الوجدان الجمعي الإنساني في جميع المجتمعات، وبذلك اتسمتْ هذه الحكايات بسمة الشمول، وتمثلت فيها القيم والمثل العليا في العلاقات الأُسرية من ناحية أخرى"[1].

فتجسد في شخصية الجدة والأم مظهر السلطة، حتى إنَّ سلطة جدته فاقت سلطة جده، ومن الطبيعي أنْ ينجلي مظهر السلطة في سردياتها اللّسانية، فيما تأتيه من حكايات، تغالب الواقع، وتصنع العزم في نفوس أبناء العائلة، فهي انعكاس لجبينة (عشتار) في عطائها المادي والمعنوي، فيذكر: "وكانت على الرغم من سكينتها العجيبة وصفاتها الأخاذة أعلى همة من جدي حسب رواية الأسرة، وأكثر استعدادًا لاحتمال التكاليف العاطفية؛ لطلب البعيد والأَفضل والأجمل"[2].

ويضفي الكاتب مسحة إعجاب بالغرب، إذ إنَّه حتى في غياب رواة هذه الحكاية طوَّرها، واهتم بها بما يتلائم وتطور المجتمع، واقتحام الوسائل البصرية والسمعية له: كالتلفاز، والكتب الملونة، والمذياع، وبهذا حفظ ثقافته من الاندثار، فيذكر " في الغرب أيضًا، لم تعد الرواية الشفوية وَسِيط النقل بعد التطور المُتراكم الَّذي حدث في مجالات الطباعة، ثُمَّ المواد السمعية والبصرية، ولكنَّ القصص الشعبي بقيت حاضرة في خيال الأجيال المُتعاقبة من خلال كتب الصغار المصورة، والأفلام السينمائية، والأَعمال المسرحية، ووسائل الترفيه المختلفة"[3].

---

[1] ينظر: مهوى، إبراهيم. وآخر. **قول يا طير. (نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية)**. ص 8- 9.

[1] الأشهب، رشدي. **الحكايات والأساطير الشعبية في منطقة الخليل**. ص153.

[2] سيف، وليد. **الشاهد المشهود- سيرة ومراجعات فكرية**. ص107.

[3] المصدر نفسه. ص110.

فاستاء الكاتب مما لاقته (جبينة، حديدون، الشاطر حسن...) من عولمة هي أقرب لمفهوم الاستشراق "وهو العلم الهائل التنظيم، الَّذي استطاعت الثقافة الأوروبية، بواسطته أنْ تُدير، وحتى أَنْ تنتج الشرق سياسيًا، واجتماعيًا، وعسكريًا، وأَيديولوجيًا، وعلميًا، وخياليًا. أَثناء عصر ما بعد التنوير"[1].

وأَلمح وليد سيف إِلى ذلك بقوله: " كان علينا أَنْ ننتظر (هوليود)[1] كي تبعث بعض تراثنا الشعبي وشخصياته مثل: علاء الدين، وعلي بابا، والسندباد. في معالجات جديدة لا يسعها أَنْ تتحرر من الصور النَّمطية، الَّتي أَنتجها العقل الاستشراقي، الَّذي لم يكتشف الشرق بقدر ما شيَّد صورته، على وفق ما تمليه علاقات القوة المختلة بين الغرب المتغلب والشرق المغلوب"[2].

فبدا الاهتمام من الغرب بتراث الشرق فيما بعد؛ تمهيدًا لغزو متعدد الأطياف، يمهد منه للسيطرة على الشرق وسرقة مقدراته، وأولها إرثه الشعبي وعلى وجه الخصوص الحكائي منه، الّذي أَصبح ضمن مخططه الاستشراقي، يحور ويغير فيها كيف يشاء؛ ليحتال على الحقيقة، ويصدّر للأجيال اللاحقة حقيقة مشوهة تُلمع فيها صورة الغرب على حساب الشرق.

وما زالتْ عين القلق الَّتي نظر منها الكاتب قائمةً، مع التطور الرقمي الَّذي اكتسح فضاء العولمة، حتى بتنا نرى من (جبينة، فريط الرمان، علاء الدين...) نُسخًا تجميليةً من إِنشائه، تحاكي مرحلة الطفولة والشباب والكهولة بين أَجيالنا.

فلخص خوفه على وطنه بضياع كنز عظيم (الحكاية الشعبية)، حيثُ لم تقدره الأجيال اللاحقة، وترعاه، بلْ وسُوّقتْ حكايات أُخرى مستوردة من الغرب، حلَّت محلّ (جبينة) وغيرها من حكاياتنا الخرافية كـ (سندريلا، وبياض الثلج...) بدأت تتسرب إِلى العقول، وتحتلها، فتمحو حقبة تاريخية. إِذ قارب موت

---

[1] لوكمان، زكاري. **تاريخ الاستشراق وسياسته**. ترجمة: شريف يونس. ط1. دار الشروق. القاهرة. 2007. ص302.

[1] ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%88%D8%AF.
"منطقة في لوس أنجلوس في ولاية كاليفورنيا، وسبب شهرتها وجود استوديوهات السينما والنجوم العالميين فيها، وهي المركز التاريخي للسينما الأمريكية والممثلين الأمريكيين".

[2] وليد، سيف. **الشاهد المشهود– سيرة ومراجعات فكرية**. ص110.

الجدة موت جبينة وغيرها، وضياع وطن مثقل بالتاريخ والحضارة، يسعى الغرب بكل ما أُوتي من قوة؛ لسرقة أدق التفاصيل وأجلها، فيقول " أنجزت جدتي دورها في نقل ذلك التراث، وأدت أمانتها، الّتي ضيعناها في جملة ما ضيعنا، فطوبى لها وحسن مآب"[1].

وحاول الكاتب أنْ يحافظ على هذه الحكاية (جبينة) وأمثالها، من منطلق إيمانه بالحفاظ على هويته الوطنية، رغم سنوات اغترابه، فيذكر في إحدى مقابلاته " سأبقى إلى الأبد أرفض اغتصاب وطني فلسطين من النهر إلى البحر، مهمتي أنْ أبقى حارسًا على الذاكرة، وأنْ الوطن الفلسطيني هو الوطن الفلسطيني المعروف من رأس الناقورة إلى سيناء، ومن النهر إلى البحر، حتى لو كان هناك دولة فلسطينية على جزء من الوطن الفلسطيني، هذا لا يجعل الدولة مطابقةً للوطن، الّذي لا يمكن أنْ يتغير تعريفه على الإطلاق"[2].

ومثّل غياب جبينة وحضور أشباهها من الحكايات (كسندريلا، بياض الثلج...) بعدًا آخر ارتبط بغياب صورة الوطن الكامل، وحضور أشباهه بعدما جزّأته الاتفاقيات والأعراف الدولية، الّتي أعطت للصهاينة حقًا فيه، إنَّ ما غصَّ فيه الكاتب ملحمةً، حاول منها أنْ يبقى وفيًا لحكايات جدته، المعادل الموازي للوطن وتجسيدًا لهذا الوفاء، أسقط صورتها على شخصية أُم أحمد في مسلسل (التغريبة الفلسطينية)، فيقول: "بلغني نبأ وفاة جدتي... وغاية ما استطعتْ أنْ أفعله وفاءً لذكراها بعد حين من الدهر، أنّي ألقيتُ بعض ملامح شخصيتها على شخصية (أم أحمد) في التغريبة الفلسطينية".

---

[1] وليد، سيف. **الشاهد المشهود– سيرة ومراجعات فكرية**. ص110.

[2] كنعان، علياء. **مقابلة خاصة مع وليد سيف: سأبقى حارسًا على الذاكرة الفلسطينية و"سقوط غرناطة " أصبح وشيكًا**. 2018/11/18.

4. السيرة الروائية

وتجسدت في (سرايا بنت الغول) للكاتب إميل حبيبي، ويستظهر فيها حال فلسطين بعد الحرب اللبنانية (الإسرائيلية) في العام (1982) وعودة بعض من هُجروا في نكبة عام (1948) ما حدا به إلى استحضار صورة الأرض بعد مرور ثلاثة عقود ونيّف، حيث لم يبرأ جرح التهجير[1].

"ويمكن توظيف هذا النص في إِطار السيرة الرواية المتداخلة إِلى حد كبير بالروائية السياسية التسجيلية، وهو بهذا يتساوق مع مذهبين أدبيين هما: الواقعية التاريخية، والواقعية التسجيلية. وقد خرج به صاحبه من حدود سرد الذاكرة الفردية إِلى سرد الذاكرة الجمعية عبر الأَسطرة والترميز، وتوظيف الموروث الشعبي وانفتاح أنا الكاتب على التاريخ والجغرافيا الفلسطيني"[2].

ويصرح إِميل حبيبي " رأيتُ من واجبي الأخلاقي أن أجري مراجعة لمسيرتي الفكرية، ولم يكن الأمر سهلًا بعد هذا العمر الطويل، وقد عبرتُ عن هذه المراجعة في روايتي الأخيرة (سرايا بنت الغول)"[3].

ويستحضر الراوي حكاية (جبينة) ويكتفي بالإشارة إلى اسمها دون الإِسهاب، فيذكر الكاتب " في الليلة الثانية تحكي لهم حكاية جبينة، الّتي سرقها (النّور)"[4] وتلتقي حكاية جبينة مع (سرايا بنت الغول). الَّتي يوظفها الكاتب في روايته، فيتعلق الكاتب نصيًا مع الأسطورة، ويذيبها ويربطها بالموضوع الرئيس.

ويعود التلاقي بين الحكايتين، كونهما خرافيتين، يحيكان من الخيال واقعًا، يحاكي واقع الفلسطيني المعيش، وهو ما دفع إِميل حبيبي على استجلائه في الرواية، إِذ تلتقيان في بعض الموتيفات، كضياع بطلتي الحكاية (جبينة، سرايا)، واختطاف الغول لهما، وإنقاذهما واختلاف الروايات في مصير الغول.

---

[1] ينظر: حبيبي، إميل. **سرايا بنت الغول**. ط1. رياض الريس للكتب والنشر. لندن. 1992.

[2] العواودة، زين الدين. **تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني- سردية " سرايا بنت الغول- خُرافيّة" لإميل حبيبي نموذجًا**. مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية). كلية الآداب. جامعة بيت لحم. ع1/2011. مج19. ص1068.

[3] شريح، محمود. **مقابلة: إميل حبيبي حوار قبل عشرين عامًا**. ص177.

[4] حبيبي، إميل. **سرايا بنت الغول**. ص187.

فيوظف إميل حبيبي هذه الأسطورة الفلسطينية، الَّتي يرويها عن جدته (مـــريم الحيفاويـــة)، فيقـــول: " وحكاية (سرايا بنت الغول) في روايات جدتي (مريم الحيفاوية) حكاية مثيرة للدهشة في تعدد بـــداياتها، وتعدد أَواخرها واختلاف تفاصيلها، وأَراني في هذه (الخرافيّة) وفيما قبلها ذا عرق دساس، يرجع إِلـــى جدتي (مريم الحيفاوية)"[1].

فيروي في الموتيفة الأولى " كان يا ما كان، ويا مستمعي الكلام، صبية حلوة اسمها ســـرايا، ودرجـــت سرايا على الانطلاق في الغابات، بعيدًا عن قريتها تقطـــف أَكـــواز الصـــنوبر، وتشـــويها علـــى ورق العنبر.... وفي يوم من الأيام غابت الشمس، ولم تعد سرايا، فهام ابن عمها على وجهه، يبحث عنها في أَغوار الوديان وشواهق الجبال"[2].

أمّا الموتيفة الثانية فيوضح اختطاف الغول لها، فيذكر " وكان الحراثون أَولاد الحلال، قد أَبلغوا أَهلها أَنَّ غولًا يقيم في أَعالي الجبل قد وقع في حبها حُبًّا أَبويًّا، فاختطفها، وتبناها، وأَسكنها قصرًا، شيَّده لها فـــي العلالي"[3].

ويوضح في الموتيفة الثالثة، كيفية انشغال ابن عمها ببحثه عنّها" وهام ابن عمها على وجهـــه ينـــادي: سرايا يا بنت الغول، دلّي دلّي شعرك لأَطول، فسمعته سرايا، فدلَّت شعرها، وتعلق بهـــا ابـــن عمهـــا، وتسلق عليها، ودخل من نافذة القصر المُطلَّة على الوادي"[4].

وأَمّا الموتيفة الرابعة فبدتْ في كيفية التخلص من الغول، وقتله. " وكان أَبوها الغول غائبًا، فأَخفتِ ابـــن عمها تحت سريرها، فشمَّ الغول رائحة غريبة، فصاح: ريحة إِنس، فردت عليه متصنعة الغضب: ريحة

---

[1] ينظر: حبيبي، إميل. **سرايا بنت الغول**. ص187– 188.

[2] المصدر نفسه. ص189.

[3] المصدر نفسه. ص189.

[4] المصدر نفسه. ص189.

الإنس فيك، وفي أذيالك... فسكن روعه، فأكثرت له من الخمرة؛ حتى أخلد إلى النوم، فحملت صرة ثيابها وفرّت من القصر مع ابن عمها"[1].

"وفي رواية أخرى من روايات جدتي (مريم الحيفاوية)، أنَّها مزجتِ السُّم بطعام الغول، أو بشرابه، وفي رواية ثالثة، أنَّ ابن عمها التقط سيف الغول، بعد أنْ نوَّمه الشراب، وحزَّ رأسه، وفي أُخرى أنّها دلَّت ضفيرتين من ضفائر شعرها، فنزل ابن عمها على إِحداها، ونزلتْ على الأُخرى"[2].

"ويندرج توظيف إميل حبيبي الأسطورة (سرايا بنت الغول) قناعًا، ورمزًا مستوحى من التراث الشعبي الفلسطيني عن قصد في إِطار دراما حكائية مؤسسة على هيكل سيري، روائي، مقامي، ملحمي... واستدعاؤه للتراث التاريخي والأدبي والشعبي، ليس إِحياء له بالمعنى المجرد، وإنّما إعادة قراءة له لمقاربته مع الواقع الراهن؛ بغية تحميله رسائل عديدة، من أهمها رسالته"[3].

ويذكر في إحدى مقابلاته، بأَنّه في روايته (سرايا بنت الغول) " دافعتُ عن قضية شعبي بالعمل السياسي وأَنا غير نادم على هذا الخيار... وكم من ملكة إبداع كانت ستنمو، لولا المذابح الَّتي تقع بين وقت وآخر، كم من ملكة إِبداع ذهبتْ في مجزرة صبرا وشاتيلا، وأَنا أُريد أَسمح لنفسي بما بقي لي من عمر، أَنْ أَعود إِلى "سراياي" وأَن أَخدم قضية شعبي العادلة في مجال آخر أَشد حساسية، ومما لا شك فيه أَنَّ لا طريقة للتطور غير العمل السياسي، هو مواجهة مع الآخر مع العدو، وهذه المواجهة هي الأهم، لكنْ من شأنها أَنْ تجعلنا نهمل الذات، أَو يمكن تسميته الضمير العام"[4].

---

[1] حبيبي، إميل. **سرايا بنت الغول**. ص189.

[2] المصدر نفسه. ص189

[3] العواودة، زين الدين. **تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني- سردية " سرايا بنت الغول- خُرافيّة" لإميل حبيبي نموذجًا**. ص1063.

[4] شريح، محمود. **مقابلة: إميل حبيبي حوار قبل عشرين عامًا**. ص180.

" لم يكن من المستغرب أنْ تصبح سرايا معادلًا موضوعيًا للشعب الفلسطيني، وأنْ تبشر عودتها إلى قريتها في الأُسطورة بعودة الفلسطيني إلى بلادهم، وكان إميل حبيبي حين عادت إليه ملكة الإبداع بعد غياب طويل... وشعر بعودة الشعب الفلسطيني، كما عادت سرايا ملكة الإبداع"[1].

فجعل الكاتب من سرايا معادلًا موضوعيًّا للمكان السليب (حيفا)، فأظهر حيثيات المكان الجمالية متحسرًا متأوهًا، غابطًا نفسه في الوقت ذاته على بقائه في (حيفا) حينًا آخر، فيقول: " صعد في شارع الجبل حتى واجهه فتحة درب ترابي ضيق. تحف بجانبيه أشجار البلوط، والخروب، وطلوع العليق، والخرفيش وغيرها"[2].

"وقدَّم الراوي في روايته (سرايا بنت الغول) مرثية شجيةً للمكان الفلسطيني، وهو يتهود بالقدر المحتوم دون أنْ يملك لذلك ردًا"[3]. ويتماهى الراوي في طيات المكان (حيفا)، حيث استأثرتْ على وجدانه، حين طالعها بعد خمسة وثلاثين عامًا على نكبة فلسطين (1948). وحضرتْ بأسطورة (سرايا بنت الغول) ثنائية (الغياب، والحضور). غياب الفلسطيني، وحضور الآخر (المحتل).

وجسَّد الكاتب بهذا الثنائية الضدية (سرايا، الغول) وجه الصراع العربي الصهيوني، الوجه المشرق للأرض والقاتم، وسَعي الفلسطيني لاستعادة الوجه الأول لأرض أجداده، وهو ما يوازيه في الحكاية سَعي ابن عم سرايا للبحث عنها، في تدليل غير مباشر إلى محاولات الفلسطينيين المستمرة من سياسية وعسكرية؛ للدفاع عن الأرض، وردها إلى موقعها الصحيح.

وأَجاب الكاتب حين سُئل عن رمزية الغول بقوله: " هناك من يقول: إنَّ الغول، هو هموم الحياة اليومية وهناك من يقول: إنَّ الغول هو ضرورات العمل السياسي، وضرورات الكذب في العمل السياسي، وأنا

---

[1] شاكر، تهاني عبد الفتاح. **المكون التناصي في رواية سرايا بنت الغول. دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**. ع1/2008. مج35. ص14.

[2] حبيبي، إميل. **سرايا بنت الغول**. ص105.

[3] شاكر، تهاني. **المكون التناصي في رواية سرايا بنت الغول**. ص12.

أُجيب أنّ هذه الأمور كلها هي الغول، ولكنَّ الأهم هو أَنَّني كنتُ طوال هذا الزمن، أَبحث عن ذاتي وعن نفسي، وتبيَّن لي بالتدريج، بأنَّ العمل السياسي يفرض على السياسي أَحياناً، أَلا يقول الصدق"[1].

وإِنما أَشار الكاتب بهموم الحياة إِلى الاحتلال، وما يمثله وجوده من هاجس، يؤرق الفلسطيني، الَّذي بقي في الأَرض المحتلة، فهو يسعى إِلى تهويد المكان (سرايا) جدلية الصراع ومركزه، وتبوأ الكرمل مكانة عنده فهو يمثل (حيفا)، إِذ إِنه وجهها ومرآة ماضي الراوي، هذا الجبل الَّذي وضعت (إسرائيل) يدها عليه، وشيدتْ فيه دولة.

" فقصة سرايا هي قصة الشعب المحتل المسلوب الحقوق، المُغيب عن وطنه من أوليتها حتى نهايتها، وإِنْ بقيت حبيسة القصر على جبل الكرمل في انتظار المُخلص، وسرايا هي حلم العودة إِلى أَرض الوطن والخلاص، أَو هي الوطن المحتل، وخاطفها الغول، وهو هنا المحتل، والباحث عنها هو الراوي الروائي وشعب فلسطين بأسره"[2].

فاستدعاء الكاتب لها نابع من وعي ذاتي وجمعي، فلا يمكن سلخ الإنسان عن قضية مجتمعه، إِذ ترك احتلال فلسطين في نفسه دافعًا ثوريًّا، انخرط بسببه في العمل السياسي؛ لتثبيت الوجود العربي في حيفا وغيرها من المدن المحتلة، لكنَّه التفتَ في الوقت نفسه للأدب؛ بغية الانتصار لنفسه، وللهوية الفلسطينية، فلطالما سعى المحتل لطمسها منذ احتلال الأرض.

وقد ترك إميل حبيبي الخاتمة مشرعة، كما الحكايات الخرافية في نهايتها غير مرسومة بأَبعاد دقيقة، فيروي عن جدته، تعدد روايات مصير (سرايا بنت الغول) في خاتمتها، ويوحي إِلى مكامن الإرادة في روح الشعب الفلسطيني، الَّذي يسعى للخلاص من المحتل، والقضاء عليه.

---

[1] شريح، إِميل. **مقابلة: إميل حبيبي حوار قبل عشرين عامًا**. ص178.

[2] العواودة، زين الدين. **تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني**. 1068.

ثانيًا: حكاية جبينة في الشعر الفلسطيني

اعتمد الشعر تضمين الموروث الشعبي بشكل عام؛ للتعبير عن روح الواقع، فجعل من الحكاية جسر خطاب، وغاية لإيصال فكرته، ولوحظ اهتمام الشعراء الفلسطينيين بالجانب الحكائي الشعبي، بعدما خيَّمت النكبة والنكسة بظلالهما، فانتهج الشاعر التناص مع الحكاية الشعبية في صراع البقاء مع المحتل، كأُسلوب للتمسك بالهوية، واستعادة الحق الضائع.

"ويزخر التراث العربي بالحكايات الشعبية، الَّتي تناقلها الناس مشافهة من جيل إِلى جيل، كحكايات ألف ليلة وليلة، والسندباد، وبساط الريح... وغيرها. وقد وظف الشعراء الفلسطينيون المعاصرون هذه الحكايات التراثية الكامنة في أَعماق اللاشعور لديهم، فيستلهمون منها، ما يتسق وتجاربهم الشعرية والنفسية، فوظف "سميح القاسم" في قصيدته "أغنية حب فلسطينية" الحكاية التراثية "بساط الريح" ليعبر عن أَنَّ حب الفلسطيني لوطنه، يتخطى كل الحدود والحواجز"[1].

وسار توفيق زيَّاد، كما سميح القاسم " فوظف في قصائده الشعرية كثيرًا، من الحكايات الشعبية... كما وظَّف الحكاية الخرافية مثل: مصباح علاء الدين والجني، أَو العملاق، وخاتم شبيك لبيك"[2].

"ووجد الشاعر الفلسطيني في الحكايات الشعبية، مادة ثرية يتواصل معها؛ للتعبير عن قضاياه وقضايا شعبه وآماله، فاتجه إِليها يستلهم منها، ويستحضرها في عمله الفني، منتفعًا بالحسّ الجمعي والروح الشعبية الَّتي تحوم حولها، ومُجسّدًا بذلك الهوية الوطنية في أَدق صورها، وقد جاء استثمار الشاعر الفلسطيني للحكايات الشعبية على مستويين الأَول: الانتفاع من أُسلوب السرد في الحكاية الشعبية،

---

[1] الشّعر، أنور. **توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر (2000–2010)**. (د. ط). مطبعة السَّفير. الأردن. 2013. ص285.

[2] موسى، إبراهيم نمر. **صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)**. ع1+2/ 2008. مجلة جامعة دمشق. مج24. ص107.

والثاني: استخدام رموز الحكايات الشعبية، ويتمثَّل في الحكاية الخرافية، وقد يختلط التقسيمان في قصيدة واحدة، حسب توظيف الشاعر لها"[1].

واتكأ شعراء آخرون أَمثال (أَحمد دحبور، ووليد سيف، وحسين البرغوثي، وخالد أبو خالـــد...) علـــى الموروث الشعبي الحكائي، فتمثلوا حكاية (جبينة) في نصوصهم، بما يخدم السياق العام للنص، وانتفعوا من أسلوب السرد الوارد في الحكاية، بما رُوي على لسانها.

أ. أحمد دحبور

استحضر الشاعر جزءًا من حكاية (جبينة)، تمثَّل بغناء جبينة، الّذي أَعادها إِلى أَهلها، وفق ما جاء فـــي الروايات الشفوية، فيقول[2]:

فقد غرَّدت الرّيح وردَّت بالتَّباريح الْغُصون

يا طُيورًا طَائِرَة

يا وُحُوشًا سَائِرَة

بَلّغِي دَمْعَة أُمي

أنَّ حَيْفا لَمْ تَزَل حَيْفا

وأَنّي أَسْأَلُ العابِرَ عَنْها في رُبوعِ النّاصِرة

"فالقارئ يجد نفسه أمام ضرب من التمثل بالحكاية الشعبية، يعدل بها عـــدولًا واضـــحًا عـــن محتواهـــا الرمزي، ليعبر عن شيء آخر جديد لا علاقة له بتلك الحكاية، فحيفا لم تزل على ما هي عليـــه؛ تلـــك المدينة المحتلة الَّتي يتوق المتكلم للعودة إليها، وأَنَّه بسبب تعذر هذه العودة يحاول أَنْ يعرف شيئًا، عـــن أَخبارها، ممن يراهم، ويقابلهم في الناصرة، الَّتي هي الأخرى محتلة، لكنّه استطاع أَنْ يزورهم بوثيقـــة

[1] زلوم، جمانة. **حضور الحكاية في الشعر الفلســطيني**. Revu Langues cultures et societies. جامعـــة بولتكنـــك. فلســـطين. ع2/2019. مج5. ص226.

[2] دحبور، أحمد. **هُنا هُناك**. ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع. رام الله. 1997. ص84- 85.

زيارة علاوة ثمة دموع من الأم، فهي الَّتي وُجهت إِليها الرسالة، ولا ذكر للأب، وهـذا شـيء لافـت للنظر"[1].

"ويأتي تضمين الأُغنية الشعبية عن أَحمد دحبور تضمينًا نصيًّا كاملًا، أَي هو تضمين بالتنصيص، وذلك تحقيقًا للانسجام النفسي والشعوري مع أَبعاد النص الشعري"[2].

ولم يتوقف الشاعر عند التقريب بين المتباعدات، بَلْ تعداه إِلى التعبير عن حالته النفسـية والشـعورية، حين التقى (حيفا) بعد غياب طويل، أجبرته النكبة (1948) عليه، ويرسم الشاعر صورة لـــ (حيفـا) غالبها اللون الأخضر المتجلي في شجر السريس، والكينا، والكرمل، والبحر. الّذي يجاورها.

واستلهم دحبور من الإرث الخرافي شاهدًا ودليلًا على عروبة حيفا، بتوظيفه للحكايتين الخرافيتين (الطير الأخضر[3]) و(جبينة). فيقول[4]:

لَيْتَهُ قال: اذبَحوا طِفْلي،

ولَمْ يَرْحَلْ،

فَمَنْ يَدْري إِذا ما صِرْتُ إِسْماعِيل،

أو طَائِرَهُ الْأَخْضَر

أَمّا حكاية جبينة فاستدعاها بقالبها الغنائي، وماثلَ بينها وبين الشعب الفلسطيني، حيث إِنّ كليهمـا ظلـم وغُدر وعانى ما عانى من البعد والاغتراب والحرمان. وجعل أحمد دحبور كما إميل حبيبي من جبينـة معادلًا موضوعيًّا لـــ (حيفا)، فختم قصيدته (وردة للناصرة) بمشهد غناء جبينة.

---

[1] خليل، إبراهيم. **حاضر الشعر وتحولات القصيدة: قراءة جديدة للشعر العربي الحديث**. ط1. دار الآن ناشرون وموزعـون. الأردن. 2015. ص90.

[2] صلاح الدين، بنان. **التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور**. ط1. مركز الأبحاث- منظمة التحريـر الفلسـطينية. رام الله. 2014. ص193.

[3] ينظر: ينظر: حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني- دلالات وملامح**. ص105-107.

[4] دحبور، أحمد. **هُنا هُناك**. ص83.

ويريد الشاعر بهذا المشهد الغنائي، أَنْ يتحرر من ثقل مشاعر اليأس والخيبة والحرمان وغربة النفس والاستئناس بالتراث على أمل العودة القريبة إلى قبلة الجليل الروحية (حيفا)، الّتي ما زال هناك من يحفظ اسمها في غيابهم، رغم تقلبات الزمان.

ب. وليد سيف

استدعى الشاعر الجزء الغنائي من حكاية جبينة في قصيدته (الحادثة الثانية: في عمان)، فجاءت تتمة لجزء غنائي آخر من وحي التراث الفلسطيني، أَذابه الشاعر في نصه الشعري الدرامي المسرحي، وشكَّل مطلع قصيدته، وفيه يقول[1]:

طَلَّتْ البَارودِة وِالسَّبِع ما طَلّ

يا بُوز الْبارُودِة مِن النَّدى مِبْتَل.

.....

.....

وأَمَّا الجزء الغنائي من حكاية جبينة فيستحضره على لسان (خضرة)، الَّتي تؤدي دورًا مُشابهًا لجبينة، فيقول[2]:

يا طُيور طَايْرَة

وُرَايْحة على عَمْان

ويا نجُوم دايْرِة

سَلْمِين عَ أُمْي وأَبُوي

وقولوا " خَضْرَة" راعْيَة

تِرْعَى غَنَم... تِرْعى بَقَر

تقَيّلْ تِحْتِ الدَّالْيَة.

[1] سيف، وليد. **وشمٌ على ذراع خضرة.** ط1. دار العودة. بيروت. 1971. ص39.

[2] المصدر نفسه. ص39.

فاحتلت الأُغنية الشعبية مكانتها في قصيدته، حيث أَراد أَنْ يبقى قريبًا من الوعي الجمعي. " وأَعطت الأُغنية الشعبية البعد الدرامي للقصيدة، وجعلتها أَقرب إِلى نفس القارئ العربي بشكل عام، والقارئ الفلسطيني على وجه الخصوص، فهو يحن إِلى تراثه وإِلى أَبطاله الأُسطوريين، الّذين يتمنى عودتهم، أَو وجود أَمثالهم؛ لإكمال المسيرة، وهنا مزج وليد سيف الذاكرة الشعبية بالأُسطورية، واستبدل جبينة ببطلته خضرة"[1].

"وتشق خضرة طريقها إِلى الذاكرة الشعبية؛ لتدخل دائرة الضوء فيها، ويعبر بؤرة اللاشعور الجمعي الفلسطيني من خلال توحدها مع جبينة، الّتي احتفت بها عناصر الطبيعة، كما احتفتْ بعشتار، والّتي ترمز إِلى البحث المُضني عن الأَهل والأَحبة، والعودة إِلى الوطن والحياة"[2].

ويحمل توظيف أُغنية جبينة في سياق القصيدة بُعدًا دَلاليًا، ارتبط بالمكان، فيأتي هذا الغناء على لسان خضرة، وحينها تحمله الطيور، الّتي تجوب الأطراف، ولا بد أَن تمر بعمان، فيتناهى إِلى مسامع (زيد الياسيني/ الفلسطيني).

ويتشارك كلاهما "جبينة (خضرة)، زيد الياسيني (الفلسطيني)" رحلة العذاب ومشوار النضال، وحين يصله غناؤها، يستذكر أَلم غربته، وما يلاقيه من تحديات وخيبات تعبره، وتزيد أَلمه، وتزيد في أَلم سجانه، الّذي يطارد طيفه بعد استشهاده، ويتداعى إِلى خضرة صورة الفارس العائد، يحمل مؤونة أطفاله.

فعبّر وليد سيف بتوظيفه طرفًا من الموروث الحكائي في (جبينة) عن الانشطار المكاني، والإتلاف الشعوري مع هذا المكان، رغم الاغتراب، وجاء هذا بمزجه عنصر الأسطورة (جبينة/ عشتار) بالواقع

---

[1] ندى، ديانا ماجد. **الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف.** رسالة ماجستير. كلية الدراسات العليا. جامعة النجاح الوطنية. 2013. ص28.

[2] الديك، إحسان. **أُسطورة الواقع في شعر وليد سيف– حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجًا.** مجلة جامعة النجاح للأبحاث– العلوم الإنسانية. نابلس. العدد5/ 2005. مج22. ص141.

لإظهار معاني: الحزن والألم وخيبة الشعور من الآخر(العربي) واللجوء وتبعاتـــه، فحضـــرت الثنائيـــة الضدية (الوطن، الغربة) (فلسطين، عمان) وجسدت عمان في القصـــيدة معادلًـــا موضـــوعيًا للغربـــة، فيقول[1]:

يا خضرةُ، ...

خلفَ التلَّةِ أَنتِ

هاأنذا آتٍ حيثُ

يوجعُنِي صوتُكِ... يُتْعبُني

يا طيورٍ طايْرِة

ورايْحَة على عَمْان

سَلْمِن عَ أمّي وابوي

وانعكس وجه (زيد الياسين) في وليد سيف، الَّذي عاش الغربة والبعد عن الأهل، وهو ما ســـرده فـــي سيرته الذاتية "الشاهد والمشهود"[2] فذكر سفره إلى الأردن، وبعضًا من تفاصيل حياته في عمان ومرحلته الجامعية فيها، وما لاقاه في إِحدى سنين الدراسة، وغيره من الطلبة الفلسطينيين من عقبات إِثْر أَحـــداث (أيلول الأَسود). فَأَراد الشاعر من توأمة الصورة بين جبينة وخضرة، استحضار فلسطين السليبة وحنينه إِليها، وعَقْد مقارنةٍ بينَ ماضيه وحاضره الأليم.

ج. خالد أبو خالد

استحضر الشاعر غناء جبينة كجزء من الحكاية؛ للتعبير عن مرحلة معينة عاشها، وعمَّقت فيه شـــعور الأَلم والحنين، فيقول[3] في قصيدته الموسومة بـــ (أَصداء شجرة مقطوعة):

"يا طُيورٍ طَايرِة

[1] سيف، وليد. **وشمٌ على ذراع خضرة**. ص49.

[2] ينظر: سيف، وليد. **الشاهد المشهود– سيرة ومراجعات فكرية**. ص 145.

[3] أبو خالد، خالد. **العوْديسا الفلسطينية– الأفعال الشعرية**. ط1. بيت الشعر الفلسطيني. رام الله. فلسطين. 2008. ج1. ص69.

يا وحُوشٍ سَايرِة

دَوْرِنْ عَلى حبَابِي

قُلنْ جبينة راعْيَة

بَلا غَنَمْ بَلَا نُوقْ

تقَيّلْ بَلَا دَالْيَة".

فوازن الشاعر بين جبينة وفلسطين، الَّتي ضاع ما تبقى منها بعد نكسة (1967)، فكلاهما قطعت مشوار معاناة عظيم، وقد ناقض المعنى الغنائي عند جبينة، فأطلق الأغنية بادئ الأمر على لسان العصافير، وكشف عن تجرد الفلسطينيين من كلِّ شيء، فَجُزّء الوطن، وتشرذم، وبات مصير أَبنائه مجهولًا، فالتقى الفلسطيني مع جبينة في ضياع هويته.

وربط الشاعر سياق الأغنية بسيمياء العنوان (أَصداء شجرة مقطوعة)، فحملت الأغنية، الَّتي تناقضت معانيها جزئيًا مع الأغنية الأصل لجبينة دلالات إِشارية إِلى حالة التطهير العرقي، فلم يعد يملك الفلسطيني شيئًا من وطنه، وعلى ذلك مثلتْ (جبينة) وجه فلسطين، التي حيث تنتظر عودة أهلها ليلتئم الشمل.

وتقدم الصورة الشعرية انطباعًا أُسطوريًا واقعيًا، حيث إِنَّه من المفترض أَنْ تؤدي الشجرة دورًا أُموميًا على غرار الحكاية الشعبية، لكنَّها قُطعت، فغابت الحاضنة الأمومية، ويرفض الشاعر بتناصه مع غناء جبينة الوطن البديل، والتوطين الاجباري للفلسطيني، وما استدعاء (جبينة) إِلا برهان على أَصالة الأَرض. ودعَّم الشاعر حضور جبينة بصورٍ تراثيةٍ أُخرى، كالمثل الشعبي، فيقول[1]:

قَلْبي على وَلَدي

يا قَلْبَهُ القاسِي على الْحَجَر

ما قال حَتى " الدَّار دار أَبُونا

[1] أبو خالد، خالد. **العوديسا الفلسطينية– الأفعال الشعرية.** ص66– 67.

وأَجُو الغُرب يطْحُونا"

.....

فَغصصتُ مِن أَلْمَيْ وُمِنْ غَضَبي

" الدَّار قَفْرَة والمَزار بعِيد"

د. سامي الكيلاني

وظف الشاعر بعض موتيفات حكاية (جبينة) في قصيدته (ابن جبينة يهزم الحجّاج الثقفي). ويستهل الشاعر التناص مع جبينة بدءًا من العنوان، ثم يستحضر جانب الحكاية كما يعرفها في قصيدته، ويتمرد على قواعد الشعر القديمة؛ فجبينة في نظره نص أدبي، لا تقل مكانة عن غيرها من النصوص، ولن يغضب بهذا الخليل بن أحمد الفراهيدي، أو الشنفري، أو تأبط شرًا من ذكرها في القصيدة، فيقول:[1]

لا تَضْحكوا

سَأَرْوِي لَكُم عن جَدَّتي، قِصَّة

في وَسَطِ القَصِيدة

ولَنْ يَغْضَب الْخَليل بِنْ أَحْمَد مِنْ فِعلَتي

ولا الشّنفري وَلا (تأبط شرا)،

حين كانتْ (جبينة) طِفْلَة صَغْيرَة

يُخشَى عَلَيْها مِنْ حُسْنِها القّتَّال.

وينتقل الشاعر إلى الموتيفة الثانية من الحكاية النثرية، المتمثلة في طلب الأولاد الإذن لجبينة من أهلها للذهاب معهم؛ كي تلعب، فيقول[2]:

كَانَ أَولادُ الْقَريةِ يُنْشِدون

أُم جبينَة خَلّي جبِينة تِسْرَح مَعْنا عَ الغُدران

[1] الكيلاني، سامي. **قبَلَ الأرض واستراح**. ط1. منشورات اتحاد الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة. فلسطين. 1989. ص78.

[2] الكيلاني، سامي. **قبَلَ الأرض واستراح**. ص79.

أبو جبِينة خَلّي جبِينَة تِسْرح مَعْنا ع الغُدران

سِتْ جبية خَلّي جبينة تِسْرَح مَعنْا عَ الغُدران

سِيد جبِينة خَلّي جبِينة تِسْرَح مَعنا عَ الغُدران

ويعرض الشاعر في الموتيفة الثالثه وصف جمال جبينة، الذي كان سببًا في غيْرة العبدة منها، فيقول:[1]

وصَارَت جبِينة تَسْبِي عَقْلَ مَنْ يرَاها

وطَار صِيتْها لِيَخْتَرِق أُذُن الْأمِير

فأَرسَل خاطبًا وُأَرسَل عَبْدة وُهُودَج

لتُشَرّف الأميرة المَوْعُودَة قَصْر سَيّدِها الْأمير.

ويَصِف الشَّاعر كَيْفَ غَدَرَتِ الْعَبْدَةُ اللئِيمَة بِـــجبِينة، فيقول:[2]

لكنَّ العَبدةَ اللئِيمة سَدّت عَليها الطَّرِيق

سَحَقَتْ فَحْمًا وكِلسًا

وطلَتْ وَجْه الْمِسكِينَة بِالْفَحْم

فَصارَت الْعَبدةُ البَيْضَاء أَمِيرَة الْبِلاد

وصَارَت جبِينَة راعِية تُغَني.

وينقل الشاعر غناء جبينة الذي هو جزء من حكايتها، فيقول[3]:

يا طُيور طَايْرَة وُيا وحُوش سَايْرَة

خَبّرِنْ أُمي وأَبُوي جبِينَة راعْية

تِرْعى غَنَم، تِرْعَى وَزْ

وتِقَيّل تِحْت الدَّالْيَة

---

[1] الكيلاني، سامي. **قبّل الأرض واستراح**. ص79.

[2] المصدر نفسه. ص79– 80.

[3] المصدر نفسه. ص80.

ويسرد الأحداث مضمّنًا إياها النص الشعري، ومُظهرًا الصورة الشعرية في قالب حكـــائي، ففـــي هـــذه الموتيفة، يكتشف الأمير خديعة العبدة، ويعاقبها على فعلها، ويقول الشاعر[1]:

وفِي يُوم رَآها الأمِير في بِرْكة تَسْتَحِم

فَصاح خُدِعنا جميعًا يا نَاس

وأَحْرَقوا الْعَبدة اللعِينة

وأَعلَنوا جبِينَة مَلكِية[2] للبلاد

وخلّفَت أميرًا وأميرة.

ويختتم القصيدة، فيذكر عودة جبينة لأهلها، وعودة بصرهما بعد أن يُلقي ابنها بمنديلها على بصـــريهما، فيقول:[3]

وَتذكّرتْ أنَّ الْبِلاد، لا بُدَّ يَوْمًا تَطْلُب أَهْلِها

فَلَمّا وَصَلَتْهُم، يا لِحُزْنِها

وَجَدَتْ والِدَيْها ضَرِيرَيْن في زاوية البيت، يَبْكِيان

فَأَرْسَلَت ابْنَها بِمِنْدِيلِها الْقَدِيم

لِمَسْح عُيون جَدّيْه فَعادا مُبصِرَيْن.

ويماثل الشاعر شخوص حكاية جبينة الرئيسة (جبينة، والعبدة) بواقعة تاريخيّة (مصرع عبـــد الله ابـــن الزبير) تستند عليها أجزاء القصيدة. وتتمازج في إبراز المشهد والفكرة معًا. فيُروى في حادثة مصـــرع عبد الله ابن الزبير، حيث يذكر المُنذر بن جهم، قال: رأيت ابن الزبير يوم قُتِل، وقد خذله من كان معـــه خذلانًا شديدًا، وجعلوا يتسللون إلى الحَجّاج، وجعل الحَجّاج يصيح، أيّها الناس! علامَ تقتلون أنفسكم؟ من

[1] الكيلاني، سامي. **قبّل الأرض واستراح**. ص80.

[2] ملكة، مالكة.

[3] الكيلاني، سامي. **قبّل الأرض واستراح**. ص80- 81.

خرجَ إلينا فهو آمن... ولا أغدر بكم، ولا لنا حاجة في دمائكم، فتسلل إليه نحو من عشرة آلاف، فلقد رأيتُ الزبير وما معه من إحد[1].

ويتقاطع الشاعر وجدانيًّا بلسان الشعب الفلسطيني مع ما لاقاه عبد الله ابن الزبير وجبينة، فالأول انفضَّ شيعته مِنْ حَوْله، وتركوه يصارع الحجاج وحيدًا إلى أن قتله، ويوازيه بجبينة، وما لاقته من غدر العبدة بها حين كانت وحيدة، فيعكِس الشاعر جانبًا مِن الموروث التاريخي الأمويّ، والموروث الشعبيّ الفلسطينيّ على الجسد الفلسطيني المُنهك من وَيْلات الغدر، ليظهر صورة شعرية متماسكة من مطلع القصيدة إلى نهايتها، قوامها المزج بين الحكاية التاريخية والحكاية الخرافية الفلسطينية.

ويشق الشاعر بِتَنْصيص حكاية جبينة في المتن، وفي عتبة القصيدة (العنوان) كرمز تراثيّ الطريق إلى وصف ملامح الصراع الفلسطيني الصهيوني، مُستهلًّا ذلك بواقعة تاريخيّة تتقاطع، وتلتقي مع جبينة، فكلٌّ من (جبينة، وعبد الله ابن الزبير، والشعب الفلسطيني) يوحدهما الألم، ورَفض الظلم والاستماتة في الدفاع عن المبدأ إلى آخر رمق، وكراهيْة الغدر وموالاته، باختلاف زمانيّ ومكانيّ ما بين هذه التقاطعات.

فنجد أنَّ عبد الله ابن الزبير مُثّل بجسده، فصُلِب ابنُ الزبير مُنكّسًا... وبين عينيّه أثر السجود[2]. وكذلك جبينة حين وقعتْ بين يديّ العبدة، مُثّل بلونها، إذ طلتها العبدة بالسواد وغَيْرتْ لونها الأَبيض، ويوازيه ما حلّ بالشعب الفلسطيني من تمثيل بأرضه بتقسيمها وحدّها بمسميات سياسيّة؛ ليسوغ المُحتل سيطرته عليها.

وبرز عنصر الشر في الحكاية (العبدة) ووازاها الحجاج والمحتل بظلمهما، فيما تجسد عنصر الخير في (جبينة) وعادلها موضوعيًّا عبد الله ابن الزبير والشعب الفلسطيني بثباتهما ومنازعتهما الظلم.

---

[1] ينظر: الذهبي، شمس الدين. **سير أعلام النبلاء**. ط1. مؤسسة الرسالة. بيروت. 1996. ص377.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص379.

هـ. حسين البرغوثي

يأخذ الشاعر حسين البرغوثي من حكاية جبينة، ما غنته جبينة حين كانت راعية، فيضمنه في سياق قصيدة غُنيت في بير زيت، ويذكر في سيرته "... من هذا الوجع والجفاف، بدأتُ أَكتبُ أُغنياتٍ، عندما كبرتُ أُغنية " جبينة" الّتي تذكرتُها، وأَنا أَسقي البغلة الحمراء من العين، حوّلتُها إِلى أُغنية لفرقة غَنّتها أَمام عدة الآلف في مهرجان فلسطين في بيرزيت، وتفاعل الكلّ وراء أي حدّ، كنتُ أَتصوره، وكنتُ جالسًا على سور من الإِسمنت بعيدًا عن الجميع، وأُراقب فقط عمق الغناء، يأتي أَحيانًا من عمق الوجع"[1]. وقد غنتها[2] (كاميليا جبران) من فرقة صابرين.

يا طُيورٍ طايّرَة،

عَ الْجبالِ العَالْية

يا طُيورٍ طَايْرِة،

قُولِي لَأُمي وأَبُوي

القُدِس راعْية

ترْعى وزْ! وتِمْشي غَزْ

وتْنام تِحْتِ الدَّالْية.

ويكررها مرة ثانية مع إِضافة على نهايتها:

قُولِي لَأَمّي وابُويْ (جبينة) صَاحْية[3]

تُوكِل لُوز وبُدْها جُوز

كُلُّه صَحْة وعُافْية.

ووازى الشاعر بين القدس وجبينة، فاستعاض بالقدس عن جبينة؛ كي تغني، وتخبر الطيور بتغير، وتبدّل حالها بعد أَنْ أَصبحتْ تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني، فينقل الشاعر صورة، تبدو فيها

[1] البرغوثي، حسين. **الضوء الأزرق**. ص138.

[2] البرغوثي، حسين. https://www.sabreen.org/lyrics/jbeineh/arabic.

[3] ينظر: المصدر نفسه.

القدس كـــ (جبينة) وحيدة في صراعها مع المحتل، الَّذي يتمثـــل برمزيـــة (الضـــبع) فـــي قصـــيدته، فيقول[1]:

قايْمِة نايْمة!

صاحْية حافْية

.....

بِين الشَّجر، عِين الضَّبِع، فُوق النَّبِع

مَال الضَّبِع، وُمالها، فَالْها عَحَالْها.

فيغدو الضبع معادلًا موضوعيًا للمحتل الصهيوني، كما الغول، وتكون القدس هي الأُم (عشـــتار) الَّتـــي تنهض بدور عظيم، وتماثل عشتار في انطفائها واستعادة نفسها، وتتمثل الصورة الرمزية للقـــدس فـــي الصبر على ذلّ العيش، ونصبه، هو ما دفع الشاعر إِلى استدعاء أُسطورة (جبينة)، رغبـــةً فـــي إِيقـــاظ الحاضر على حقيقة القدس، أَم التاريخ والحضارات، الّتي أنجبتِ الخرافة، فيقول[2]:

مَالْكُم ومَالْها

فَالْها عَ حَالها

صامْدة وُلَوْ عَارْية

صامدة، وُلَوْ عَارْية

ويتبع البرغوثي هنا أُسلوب السخرية والتهكم في هذه القصيدة، ما فعله إميل حبيبي من قبله، حين وظَّف جبينة في مسرحية (أُم الروبابيكا) فنجد تلاقي نصي ضمني بين النصين فيذكر[3]: " هِند الغَالْية/ تِرْعَـــى وَزْ وُتِمْشِي غَزْ/ وُلا تعِيش مَايْلِة/ سَلّمُوا لِي عَلَيْه.....مَالْكُم وُما لِي". وتتبع هذه السخرية مـــن مـــرارة الواقع.

---

[1] البرغوثي، حسين. https://www.sabreen.org/lyrics/jbeineh/arabic.

[2] ينظر: المصدر نفسه.

[3] حبيبي، إميل. **أم الروبابيكا (هند الباقية في وادي النسناس مونودراما)**. ص40.

يمكن القول: إنَّ أدباء فلسطين منحوا الأرض حياتها عندما استحضروا حكاياتها الشعبية، وجعلوها خارطة تقيم أركان الوطن المُهدَّم، فاستطاعوا بتضمينهم حكاية جبينة أن يبرزوا عمق الهوية القومية، وأن يخرجوا جبينة من حيزها السطحي كحكاية خرافية إلى جسم أدبي يحمل أبعادًا ودلالات مختلفة ومتنوعة، فحملت جبينة كرمز تراثي عبء القضية الفلسطينية، وتقاطعت مع فلسطين في مأساتها السياسية التاريخية، وربط الأديب من خلالها خيال الطفولة بواقع المجتمع الفلسطيني، فكانت الهوية حيناً والمرأة حيناً آخر، وكلاهما يكمّل الآخر.

الخاتمة

خلصتُ بعد بحثي واستقرائي لحكاية جبينة، وتناولها بالدراسة والتحليل في الأدبين الشعبي والرسمي إلى الأَهمية الّتي تبوأتها هذه الحكاية في الوجدان الإنساني الفلسطيني، وما جعل الأدباء يستدعونها في نصوصهم، رغبةً منهم في إعلاء قيمتها الفنية والموضوعية، وجعلها جسرًا، يحمل رؤاهم وأفكارهم، وما يعتمل في أنفسهم من مواقف سياسية واجتماعية. ومن أهم النتائج الّتي توصلتُ إليها في دراستي.

- تميزت الحكاية الخرافية بطابع فنيّ وموضوعيّ مغاير عن سائر أَنواع الحكاية الشعبية الأخرى، إذ تشارك الخوارق في إنتاج أحداثها.
- حملت دلالة (جبينة) أَبعادًا معنوية ومادية، أَلقتْ بظلالها على أَجزاء الحكاية، فلم تقتصر على المعنى المادي للبياض، بل تعدته إلى سيميائيّات روحيّة، ارتسمت في شخصية جبينة.
- تعددتْ صيغ حكاية جبينة، واختلفتْ، ويعود ذلك إِلى عوامل نفسية واجتماعية، تمليها بيئة الراوي عليه، لكنَّ هذا الاختلاف لم يفسد فكرة الحكاية، القائمة على صراع الخير والشر.
- اكتسبت حكاية جبينة مكانة فنية؛ لكونها تقارب القوالب النثرية كالقصة والرواية، ولهذا يمكن دراستها فنيًا، وملاحظة ما احتوته من أَجناس أدبية.
- اختلفتْ عناصر حكاية جبينة، كونها حكاية خرافية رغم تقاربها الشكلي مع القصة والرواية، حيث يعدّ البطل العنصر الرئيس فيها.
- اتصلتْ حكاية جبينة مع حكايات خرافية أُخرى فلسطينية، وعربية، وعالمية. فحملتْ إشارات إنسانية، تنادي بالخير والمحبة، ومحاربة الشر.
- انطوت حكاية جبينة على المضمونين الأسطوري والاجتماعي، حيثُ عبّر المضمون الأسطوري عن صلة الحاضر بالماضي، أَمّا الاجتماعي فتضمَّن معاني اجتماعية مستقاة من عُرف المجتمع والدّين.

- يعدُّ استحضار الحكاية وتمثُّلها في النّص أمرًا معهودًا وسابقًا عند أُدباء فلسطين، الَّذين عُرف عنهم شغفهم بالجانب التراثيّ، والحكائيّ منه.
- جسّد حضور جبينة في الأَدب الفلسطيني معادلًا موازيًا للمكان السّليب (فلسطين)، وحرص الكتَّاب على جعلها الوجه الآخر لمدنهم وقراهم، الّتي هُجّروا منها، فقصدوا من استدعائها إيقاظ عين الحقيقة على القرى المهجّرة كـ (يبنا، أم الزينات، إِقرث، الدامون).
- مثّلت جبينة معادلًا اجتماعيًا، فعبّر من خلالها بعض الأدباء، كالكاتب أبو عجمية عن صورة المرأة الفلسطينية المهمشة من عادات المجتمع وتقاليده البالية.
- اقتصر حضور جبينة في الشعر الفلسطيني في هذه الدراسة، على استدعاء الجانب الغنائي من الحكاية، ويتناسب هذا الحضور وطبيعة النص الشعري، ولم يظهر حضورها كاملًا إلا في قصيدة واحدة للشاعر سامي الكيلاني.
- شكّلتْ جبينة جزءًا من الذاكرة الشعبية، عند كتّاب السيرة كوليد سيف والبرغوثي، فوردت مقرونة بذكرياتهم، الّتي بلورت شخصياتهم وصقلتها.
- أعاد استحضار حكاية جبينة إلى أذهان الأدباء الفلسطينيين الجو الحميميّ العائليّ، واللُّحمة الاجتماعيّة قُبَيْل النكبة والنكسة، الّذي عبَّر عنه أبو عجمية، وأسمى العطاونة، ووليد سيف وغيرهم.
- عمدَ الأدباء بتناصهم مع جبينة إِلى الإفصاح عن مواقفهم من القضايا السياسية والعالمية ورؤاهم وتطلعاتهم المستقبليّة، وتجريد الواقع والسخرية منه، واتضح هذا عند محمد الأسعد، وإميل حبيبي، ووليد سيف، وحسين البرغوثي في شعره ونثره.
- ناقض بعض الأدباء حكاية جبينة بعد استحضارها في موتيفة عودتها لأهلها، فلم تعد جبينة في بعض النصوص، أو تتزوج من الفارس أو الأمير، كما عادت في الحكاية الشعبية، وبدا هذا في رواية صورة مفقودة، وجبينة أكلها الغول.

المراجع العلمية

المصادر والمراجع العربية

1. **القران الكريم**

2. إبراهيم، نبيلة. **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ط2. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. (د.ت).

3. الأَسعد، محمد. **أم الزينات تحت ظلال الخروب**. (د. ط). جمعية البيت للثقافة والفنون. الجزائر. 2009.

4. إسماعيل، عز الدين. **التفسير النفسي للأدب**. ط4. مكتبة غريب. مصر. (د. ت).

5. بتلهايم، برونو. **التحليل النفسي للحكايات**. (د. ط). دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. 1985.

6. بحراوي، حسن. **بنية الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية**. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1990.

7. البرغوثي، حسين. **الضوء الأزرق**. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 2004.

8. بيدس، رياض. **حكاية الديك الفصيح (مستورة والحمد لله)**. ط1. مطبعة المنار الحديثة. رام الله. فلسطين. 2001.

9. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **تهذيب الأخلاق**. ط1. دار الصحابة للتراث. 1989.

10. الجرجاني، علي بن محمد السيد. **معجم التعريفات**. تحقيق: محمد صديق المنشاوي. ط1. دار الفضيلة للنشر والتوزيع. القاهرة. 2004.

11. أبو الحاج، جمعة. **حفنة تراب وغصن جميز**. ط1. بديل/ المركز الفلسطيني لمصـــادرة حقـــوق المواطنة واللاجئين. بيت لحم. 2010.

12. الحازمي، منصور. **فن القصة الأدب السعودي الحديث**. (د. ط). دار العلوم. الرياض. 1980.

13. حبيبي، إميل. **أم الروبابيكا (هند الباقية في وادي النسناس مونودراما)**. (د. ط). دار الشـــروق للنشر والتوزيع. عمان. 1995.

14. حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)**. ط3. دار الجليل للطباعـــة والنشر. 1984.

15. حبيبي، إميل. **سداسية الأيام الستة (أم الروبابيكا)**. ط3. دار الجليل للطباعة والنشر. 1984.

16. حبيبي، إميل. **سرايا بنت الغول**. ط1. رياض الريس للكتب والنشر. لندن. 1992.

17. حسن، حسين الحاج. **الأسطورة عند العرب في الجاهلية**. ط1. المؤسســـة الجامعيـــة للدراســـات والنشر والتوزيع. بيروت. 1998.

18. الحسن، غسان. **الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن**. ط1. دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق. 1988.

19. حسونة، خليل. **الفلكلور الفلسطيني- دلالات وملامح**. ط1. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله. 2003.

20. أبو خالد، خالد. **العوديسا الفلسطينية- الأفعال الشعرية**. ط1. بيت الشعر الفلســـطيني. رام الله. فلسطين. 2008.

21. الخالدي، د. صلاح. **القصص القراني– عرض وقائع وتحليل أحداث**. ط1. دار العلم. دمشق. 1998.

22. خليل، إبراهيم. **حاضر الشعر وتحولات القصيدة: قراءة جديدة للشعر العربي الحديث**. ط1. دار الآن ناشرون وموزعون. الأردن. 2015.

23. الخليلي، علي. **البطل في الحكاية الشعبية**. ط1. مؤسسة ابن رشد للنشر. القدس. 1979.

24. الخليلي، علي. **الغول– مدخل إلى الخرافة العربية**. ط1. مطابع الاقتصاد. نابلس. 1982.

25. د. م. **حكايات العالم**. ترجمة: كناعنة، د.شريف. مقدمة وتحرير: شريف كناعنة، نبيل علقم. ط1. شركة ثيرد دايمنشن للتصميم والطباعة. 2022.

26. الدباغ، مصطفى مراد. بلادنا فلسطين. (د. ط). دار الهدى. كفر قرع. فلسطين. 1991.

27. دحبور، أحمد. **هُنا هُناك**. ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع. رام الله. 1997.

28. الدميري، كمال الدين محمد بن موسى. **حياة الحيوان الكبرى**. (د. ط). طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق. 1992.

29. دويكات، عباس. **الحكاية الشعبية ودورها التربوي**. ط1. دار الفاروق. نابلس.

30. ديرلاين، فردريش فون. **الحكاية الخرافية**. ترجمة: نبيلة إبراهيم. (د. ط). دار القلم. بيروت. 1973.

31. الديك، إحسان. **تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث (دراسات مختارة)**. (د. ط). دار الجندي للنشر والتوزيع. 2016.

32. الديك، إحسان. **صدى الأسطورة والآخر- دراسات في الفكر والنقد**. ط1. مجمع القاسمي للغة العربية. باقة الغربية. 2013.

33. ابن زكريا، أبو حسين أحمد بن فارس. **مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام هارون. (د. ط). دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. (د. ت).

34. الساريسي، عمر عبد الرحمن. **الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني- دراسة نصوص**. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1980.

35. سرحان، نمر. **الحكاية الشعبية الفلسطينية**. (د. ط). مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية. بيروت. (د. ت).

36. سرحان، نمر. **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**. (د. ط). مطبعة أطلس. المملكة المتحدة. (د. ت).

37. السهلي، محمد توفيق. الباش، حسن. **المعتقدات الشعبية في التراث العربي**. (د. ط). دار الجليل. دمشق. 1985.

38. أبو سيف، ساندي سالم. **الرواية العربية وإشكالية التصنيف**. ط1. دار الشروق. عمان.2008.

39. سيف، وليد. **سيرة الشاهد المشهود- سيرة ومراجعات فكرية**. ط1. الأهلية للنشر والتوزيع. عمان. 2016.

40. سيف، وليد. **وشمٌ على ذراع خضرة**. ط1. دار العودة. بيروت. 1971.

41. الشّعر، أنور. **توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر (2000-2010)**. (د. ط). مطبعة السَّفير. الأردن. 2013.

42. شمس الدين، جلال. **الفضائل والقيم لدى الشعوب القديمة ذوات الأديان الإنسانية**. ط1. مؤسسة الثقافة الجامعية. الإسكندرية. (د. ت).

43. صالح، أحمد رشدي. **الأدب الشعبي**. ط3. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. 1971.

44. صلاح الدين، بنان. **التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور**. ط1. مركز الأبحاث- منظمة التحرير الفلسطينية. رام الله. 2014.

45. طرابيشي، جورج. **عقدة أوديب في الرواية العربية**. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. 1982.

46. عباس، إحسان. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ط1. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1978.

47. عباس، فضل حسن. **قصص القران الكريم**. ط3. دار النفائس للنشر. الأردن. 2010.

48. عبد الحكيم، شوقي. **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**. (د. ط). مطبعة أطلس. القاهرة. (د. ت).

49. عبده، علي محمد. **حكايات وأساطير يمنية**. (د. ط). دار العودة. بيروت. 1978.

50. عبيد، كلود. **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**. مراجعة وتقديم: محمد حمود. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. 2013.

51. أبو عجمية، خالد. **جبينة أكلها الغول- مأساة امرأة**. ط1. دار الشروق. رام الله. فلسطين. 2022.

52. عجينة، محمد. **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليين ودلالاتها**. ط1. دار الفارابي. بيـــروت. 1994.

53. أبو عرفة، عبد الرحمن. **الاستيطان التطبيق العملي للصهيونية**. ط1. دار الجليل للنشر. 1980.

54. العروري، عبد الله. **العرب والفكر التاريخي**. ط5. المركز الثقافي العربي. بيروت. 2006.

55. العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ط1. دار الساقي. بيروت. 2019.

56. العواودة، أمل سالم. محافظة، محمد عبد الكريم. **صورة المـــرأة فـــي الأدب الشـــعبي الأردنـــي والفلسطيني** " **أمثال، أغاني، حكايات**". (د. ط). مؤسسة حمـــادة للدراســـات الجامعيـــة والنشـــر والتوزيع. الأردن. 2000.

57. الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. **القاموس المحيط**. راجعه: أنـــس محمـــد الشـــامي. زكريا جابر أحمد. (د. ط). دار الحديث. بيروت. 2001.

58. قاسم، نادر. **إميل حبيبي– التجربة القصصية والروائية**. ط1. مكتبـــة وزارة الثقافـــة. الخليـــل. 2000.

59. قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**. ط1. مطبعة البهجة. عمان. 2001.

60. القمني، سيد. **الأسطورة والتراث**. (د. ط). مؤسسة هنداوي. المملكة المتحدة. 2017.

61. كريستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة: عبد الجليل نـــاظم. (د. ط). دار توبقـــال للنشـــر. الـــدار البيضاء. المغرب. 1969.

62. كناعنة، د. شريف. **لولا سلامك سبق كلامك– حكايات شعبية فلســـطينية**. ط1. وزارة الثقافـــة الفلسطينية. فلسطين. 2014.

63. كناعنة، شريف. **دراسات في الثقافة والتراث والهوية.** مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية. (د. ط). رام الله. 2011.

64. كناعنة، شريف. مهوى، إبراهيم. **قول يا طير – نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية.** (د. ط). مؤسسة الدراسات الفلسطينية. بيروت. 2001.

65. كورتل، آرثر. **قاموس أساطير العالم.** ترجمة: سهى الطريحي. (د. ط). دار رنينوى. دمشق. 2010.

66. لوباني، حسين علي. **معجم الألفاظ التراثية في فلسطين.** ط1. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. 2001.

67. لوباني، حسين علي. **معجم النبات في التراث الشعبي الفلسطيني.** ط1. مكتبة لبنان. بيروت. 2009.

68. لوكمان، زكاري. **تاريخ الاستشراق وسياسته.** ترجمة: شريف يونس. ط1. دار الشروق. القاهرة. 2007.

69. محمود، حسني. **سداسية الأيام الستة (الرؤية والدلالة والبنية الفنية).** (د. ط). وزارة الثقافة. عمان. 2002.

70. ابن منظور، أبو الفضل جمال محمد بن مكرم. **لسان العرب.** ط1. دار صادر. بيروت. 2000.

71. موسى، إبراهيم نمر. **صوت التراث والهوية " دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر**". (د. ط). دار الهوى للطباعة والنشر. كفر قرع. فلسطين. 2001.

72. النصير، ياسين. **الرواية والمكان.** (د. ط). دار الحرية للطباعة. بغداد. 1951.

73. الهندي، هاني. **الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية**. ط1. دار البشير. القدس. 2007.

74. يخلف، يحيى حسن عبد الله. **اليد الدافئة**. ط2. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. 2018.

75. يقطين، سعيد. **الرواية والتراث السردي– من أجل وعي جديد بالتراث**. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت. 1992.

76. زكي، أحمد كمال. **الأساطير**. (د. ط). دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967.

77. الكيلاني، سامي. **قبّل الأرض واستراح**. ط1. منشورات إتحاد الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة. فلسطين. 1989.

78. لوجون، فيليب. **السيرة الذاتية– الميثاق والتاريخ الأدبي**. ترجمة: عمر حلي. ط1. المركز الثقافي العربي. المغرب. 1994.

79. مرتاض، عبد الملك. **في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد**. (د. ط). عالم المعرفة. الكويْت. (د. ت).

80. عاشور، محمد. **التفرقة العنصرية**. ط1. مكتبة المهتدين الإسلامية المقارنة. القاهرة. 1986.

81. الماروردي، أبو الحسن. **أدب الدين والدنيا**. ط1. دار المنهاج. لبنان. 2013.

82. أرسطو. **فن الشعر**. ترجمة: إبراهيم حماده. (د. ط). دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1983.

83. فضل، صلاح. **شفرات النص– دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيد**. ط2. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. الهرم. مصر. 1995.

الرسائل الجامعية

1. اشتية، دعاء هشام. **العين في الشعر الجاهلي (دراسة ميثولوجيـــة)**. رســـالة ماجســـتير. كليـــة الدراسات العليا. جامعة النجاح الوطنية. 2014.

2. بلحاج، كاملي. **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونـــات والأصول)**. دراسة. اتحاد كتاب العرب. دمشق. 2004.

3. سعيدي، دراجي. **أسطورة الغول في الشعر العربي قبل الإسلام – دراســـة تحليليـــة للصـــورة والرمز**. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر بن يوسف بن خدّة.

4. طه، غالب طه. **صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات**. رسالة ماجســـتير. جامعة النجاح الوطنية. عمادة الدراسات العليا. 2003.

5. فريدة، سوزيف. **جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصرة- قراءة في شـــعرية شـــاكر السياب**. رسالة دكتوراة. كلية الآداب واللغات والفنون. **جامعة جيلالي ليابس**. 2016.

6. مصطفاوي، حليمة. حريزة، سليمة. **تداخل الأجناس الأدبية في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم**. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة محمد بو ضياف. 2002.

7. ندى، ديانا ماجد. **الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف**. رســـالة ماجســـتير. كليـــة الدراسات العليا. جامعة النجاح الوطنية. 2013.

الدوريات والمقالات

1. أسطفان، أسطفان. **الحيوانات في الخرافة الفلســـطينية**. ترجمة: سعيد العطاري. مج1. العـــدد4/ 1975.

2. أورلك. **الخصائص الملحمية في الحكاية الشعبية.** ترجمة: إبراهيم العلم. مجلة التراث والمجتمع. مجلة التراث والمجتمع. مركز دراسات التراث والمجتمع الفلسطيني. جمعية إنعاش الأسرة. رام الله. العدد2/1978.

3. بوسر، ثيزير. **الحكاية الخرافية.** ترجمة: محمد فؤاد نعناع. شؤون أدبية (مجلة أدبية يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات). العدد31/1995.

4. حافظ، صبري. **إميل حبيبي وسرد إحياء الذاكرة الفلسطينية. دراسة.** مجلة الدراسات الفلسطينية. ع27/ 1996.

5. الديك، إحسان. **أُسطورة الواقع في شعر وليد سيف– حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجًا.** مجلة جامعة النجاح للأبحاث– العلوم الإنسانية. نابلس. العدد5/ 2005.

6. الديك، إحسان. **الملامح الأسطورية في الحكاية الخرافية – حكاية جبينة نموذجًا.** موسوعة التراث الفلسطيني. رام الله. ع4/ 2014.

7. الديك، إحسان. **تجليات الأم الكبرى (عشتار) في الثقافة الشعبية الفلسطينية.** مجلة التراث والمجتمع. العدد55/2013.

8. زلوم، جمانة. **حضور الحكاية في الشعر الفلسطيني.** جامعة بولتكنك. فلسطين. ع2/2019.

9. شاكر، تهاني عبد الفتاح. **المكون التناصي في رواية سرايا بنت الغول.** دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية. ع1/2008.

10. شريح، محمود. **إميل حبيبي حوار قبل عشرين عامًا.** مجلة الدراسات الفلسطينية. ع96/2013.

11. عبد الله، حسن. **ثلاثية المرأة والمخيم والمرأة في رواية جبينة أكلها الغول.** مقالة. موقع معا. 2022/6/25.

12. عبد الله، فاطمة. **صيغ الخطاب ودلالتها في السيرة الذاتية– دراسة نقدية في " الضـــوء الأزرق" لحسين البرغوثي.** ع33/ 2017. كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات. الإسكندرية.

13. علقم، نبيل. **العين الحاسدة في التراث الشعبي الفلســطيني.** مجلــة التــراث والمجتمــع. ع12/ 1979.

14. العواودة، زين الدين. **تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني– سردية " ســرايا بنت الغول– خُرافيّة" لإميل حبيبي نموذجًا.** مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية). كلية الآداب. جامعة بيت لحم. ع1/2011.

15. فراج حمدي. **كي لا يأكلنا الغول.** مقالة. وكالة وطن للأنباء. 2022/6/28.

16. فلاديمر، بروب. **مورفولوجيا الحكاية الخرافية.** ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. الفلكلور العربي – بحوث ودراسات –(المترجمات). ط1. مركــز البحــوث والدراســات الاجتماعية. كلية الآداب. جامعة القاهرة. 2006.

17. قراقع، عيسى. **الغول الذي أكل المرأة.** مقالة. موقع جريدة القدس. 3/ يوليو/ 2022.

18. محمود، حسني. **بناء المكان في سداسية الستة لإميل حبيبي. النادي الأدبي الثقافي.** جــدة. (د. ع). 1999.

19. مدقن، كلثوم. **دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح".** الأثر– مجلــة الآداب واللغات. جامعة ورقلة. الجزائر. العدد4/ 2005.

20. مركز المرأة للإرشاد القانوني والاجتماعي. **جرائم قتل النساء في فلسطين بين الثقافة الســائدة ومتطلبات التغيير– تقرير تحليلي حول نتائج رصد قتل النساء وتوثيقها في المجتمع الفلسطيني خلال الأعوام (2014– 2015).** (د. ط). مركز المرأة للإرشاد القانوني والاجتماعي. 2016.

21. مسلم، أكرم. **حسين البرغوثي. إرباك "النظام"**. مجلة الدراسات الفلسطينية. ع114/ 2018.

22. موسى، إبراهيم نمر. **صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)**. مجلة جامعة دمشق. ع1+2/ 2008.

23. الوادي، خولة. **السرد الحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية**. مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية). نابلس. مج27. العدد10/2013.

مواقع إلكترونية

1. البرغوثي، حسين. https://www.sabreen.org/lyrics/jbeineh/arabic.

2. السندباد، الحكواتي. (21 حزيران. 2020). جبينة والغول وشجرة الدوم. https://www.youtube.com/watch?v=fjc-WK5hvE8.

3. طارق، محمد. (5 أكتوبر.2021). قصة الأميرة النائمة. https://mawdoo3.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9.

4. عباس زيدان، مريم. حكاية جبينة. https://www.youtube.com/watch?v=HMqY5yN7DlU.

5. غنايم، روضة. بيت إميل حبيبي عباس 13 أو سرايا بنت الغول. 29/ 9/ 2017. https://haifanet.co.il/archives/36379.

6. كنعان، علياء. مقابلة خاصة مع وليد سيف: سأبقى حارسًا على الذاكرة الفلسطينية و"سقوط غرناطة " أصبح وشيكًا. 2018/11/18. https://www.aljazeera.net/midan/reality/interviews/2018/11/18/%D

7. أبو هلال، مي. جبينة. https://www.youtube.com/watch?v=eIg8jPjJNkk.

8. https://mawdoo3.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9..

9. https://mawdoo3.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9_%D8%B3%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%84%D8%A7_%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%84%D8%A9.

10. https://www.youtube.com/watch?v=2qshE92Yrl8.

11. https://www.youtube.com/watch?v=BTkkpUQoYTc.

المقابلات الشخصية والبرامج التلفزيونية

1. إحسان الديك2021/11/17.

2. فلم وثائقي. تيسير المشارقة. **فلم شاعر الضوء الأزرق (د. حسين البرغوثي)**. 2003.

3. نهلة أنور2021/10/5.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

THE TALE OF "JUBAINA" IN HIGH AND POPULAR LITERATURE: SELECTED MODELS FROM PALESTINIAN LITERATURE

By
Aya Ibrahim Mahmud Bsharat

Supervisor
Prof. Ihsan Al-Dik

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language and Literature, in the Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.
2022

THE TALE OF "JUBAINA" IN HIGH AND POPULAR LITERATURE: SELECTED MODELS FROM PALESTINIAN LITERATURE

By
Aya Ibrahim Mahmud Bsharat
Supervisor
Prof. Ihsan Al-Dik

Abstract

This study tackles the tale of 'Jubaina' in the formal and popular literature since it is one of the Palestinian fairytales. Furthermore,it was popular among people to the extent that it has various versions. Thus, it carries special characteristics distinguishing it from other patterns of spoken popular tales.

The first chapter talks about the aforementioned tale in the Palestinian popular literature clarifying the significant and epistemological indications of the tale. Then, it focuses on its version all over Palestine taken from various sources including books, personal interviews and YouTube.

These versions have been subject to additions, modifications or omission, but it has the same idea which is having a snow-white girl whose skin is as white as cheese. Also, it is about girls' and step-mothers' backstabbing. Finally, it talks about saving Jubaina from injustice. Consequently, it is all about the cosmic duality of good and evil which is the base of our world today.

Then, it tackles the overall framework of the tale indicating the presence of a mixture of genres including plays and songs in the narration. Also, there is a mixture of artistic characteristics colored the narrative text creating the element of suspense. Then, the tale has moved to talk about the elements of the fairytale such as the hero, actions, time and place.

This study also talks about the intersection of the tale of this study with other Palestinian fairytales such as *Raihana*, *Tranj* Daughter, Goose caretaker and as Arab as Al-Jarjof. Then, it has gone one to talk about the content of the tale especially the legendary one and its connection with Jubaina- the representation of Ishtar as well as the maternal presence in Chamaerops tree, the blue bead and other birds and animals.

The analysis features Ishtar's dark face crystalized by the presence of the ogre and the slave showing the main social themes such as loyalty, justice and social cooperation.

The second chapter tackles the analysis and explanation of the presence of this tale in the narrative texts and poetry being considered a cultural symbol. Such symbol has been transferred among generations that the intellect got back to his heritage to quote from it.

This has made it the utter and pure darkness in the eyes of Palestinian intellectuals and writers since they express their concerns in this folkloric form. The importance of the Palestinian heritage and its thematic richness which can be molded by the pen of writers in order to deliver a social, historical or political message is also highlighted. Finally, this has created the need to employ the complementary method which includes the analytical, descriptive, analytical, legendary, stylistic and psychological methods.

Keywords: Jubaina; Palestinian Popular Literature; Palestinian Literature.