

OPEN ACCESS

Submitted: 16 March 2021
Accepted: 22 April 2021

الصورة النمطية للمرأة في كتاب (حكايات وأساطير يمنية)

عصام واصل

أستاذ الدراسات الأدبية المساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن
esam_wasel@tu.edu.ye

محمد المحفلي

باحث في مركز دراسات الشرق الأوسط المتقدمة، جامعة لوند، السويد
mohammed.almahfali@cme.lu.se

ملخص

يسعى هذا البحث إلى معرفة الكيفية التي تظهر بها الصورة النمطية للمرأة في كتاب «حكايات وأساطير يمنية»، الذي جمعه علي محمد عبده، وقد بُني من تمهيد؛ يتضمن مدخلاً منهجياً عن الصورة النمطية والأدوات المستعملة في كشفها، وستة مباحث؛ تتناول تشكيلات الصورة النمطية للمرأة وكيفية تمظهرها. وقد اتخذ البحث النقد الثقافي أداة للدراسة والتحليل، وتوصل إلى أن الحكاية الشعبية اليمنية في هذا الكتاب قد رسمت صورة نمطية للمرأة لا تتعد كثيراً عن الصورة النمطية لها على مستوى التمثيلات الثقافية الأخرى في المجتمع؛ إذ تعمل الحكايات على رسم صورة نموذجية للرجل في مقابل وضع المرأة في صورة غير صحيحة. كما كشف البحث طبيعة الربط الثقافي بين الجانب السلطوي، والرجل الذي يجعل المرأة تابعاً له، مغلفة ذلك كله في ثوب حكايات ينزع إلى العجائبية أحياناً، غير أنه مقبول على المستوى الاجتماعي كونه يتماهى مع النسق الثقافي القار.

الكلمات المفتاحية: حكايات وأساطير يمنية، الحكاية الشعبية اليمنية، المرأة، الصورة النمطية، الأنساق الثقافية

للاقتباس: واصل، عصام والمحفلي، محمد. «الصورة النمطية للمرأة في كتاب (حكايات وأساطير يمنية)»، مجلة أنساق، المجلد الخامس، العدد الأول، 2021

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0132>

© 2021، واصل والمحفلي، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية وفقاً لشروط Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). تسمح هذه الرخصة بالاستخدام غير التجاري، وينبغي نسبة العمل إلى صاحبه، مع بيان أي تعديلات عليه. كما تتيح حرية نسخ، وتوزيع، ونقل العمل بأي شكل من الأشكال، أو بأية وسيلة، ومزجه وتحويله والبناء عليه، طالما يُنسب العمل الأصلي إلى المؤلف.

OPEN ACCESS

Submitted: 16 March 2021

Accepted: 22 April 2021

Women Stereotype in the Book: Yemeni Tales and Legends

Esam Wasel

Assistant professor of Literary Studies, Arabic Language Department, Faculty of Arts, Tamar University, Yemen.

esam_wasel@tu.edu.ye

Mohammed Al-Mahfali

A researcher at the Centre for Advanced Middle Eastern Studies, Lund University, Sweden.

mohammed.almahfali@cme.lu.se

Abstract

This paper seeks to know how women stereotypes are formed in *Ḥekayāt Wa Asaṭīr Yamaṅī* [Yemeni Tales and Legends] book compiled by Ali Muhammad Abdo. The paper consists of a preface that includes a theoretical background on the stereotype and the approach used in its detection, and six sections that examine the stereotypical image of women in the book and its genres. The paper uses feminist theory and cultural criticism as tools for study and analysis. It has been shown that the Yemeni folk tale – as it appeared in this book – has drawn a stereotype of women that does not deviate much from her stereotype at the level of representations in other cultural productions in the society. As the tales work to shape an exemplary image of men in comparison with image of women, which is one of betraying trust, and deceitfulness and creating intrigues. The study also revealed the nature of the cultural link between the authoritarian side; men who make women followers and transform them into a means of entertainment attached to his perfect image. All of this appears wrapped in the form of beautiful fantasy stories that present a distorted, albeit socially accepted, image of women.

Keywords: Yemeni Tales and Legends; Yemeni folktale; Woman; Stereotype; Cultural systems

Cite this article as: Wasel E., Al-Mahfali M., "Women Stereotype in Yemeni Tales and Legends", *Ansaq Journal*, Vol. 5, Issue 1, 2021

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0132>

© 2021, Wasel E., licensee QU Press. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0), which permits non-commercial use of the material, appropriate credit, and indication if changes in the material were made. You can copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited.

المقدمة

تعد الحكايات الشعبية مدخلاً حضارياً لمعرفة وعي الشعوب، وكشف تصوراتها، وصور أمانيتها ومكابداتها (البردوني 26)، وطرائق تفكيرها بل ومعرفة أشكال عيشها وما خلفته من رصيد ثقافي، وتعدّ سجلاً شفهيّاً للحياة اليومية ومصدرًا من مصادر المعرفة التاريخية والواقعية التي ترتبط بالعلاقات الإنسانية، ومعرفة القيم التي توجه أنماط التفكير داخل المجتمع (النبلاوي 347-371). وتقدم تجربة إنسانية متشابكة؛ كونها حصيلة نتاج جمعي نُقل إلينا شفهيّاً عبر أجيال ممتدة، وهي بذلك تمثل علامة من علامات التطور الفكري للإنسان الذي صاغها وعبر بها عن هموم إنسانية مركّبة، لقد حاول عبرها أن يثّ تجاربه الإنسانية، وأن يعكس الصراع المتواشج بين قطبيّ الخير والشر، وبين ثنائيات الحياة والموت، وتشخيص مسألة العدل والظلم. إنها جميعاً حكايات تنطلق من أهداف يأتي في مقدمتها التعبير عن قيم الخير والانتصار لها، وتشويه مبادئ الشر وهزيمتها، بشكل يحاول أن يكون أكثر إقناعاً وتأثيراً، وهي مع ذلك لم تغفل الجانب الفني.

لقد صاغها الإنسان في قالب فني يركز على نسق ثقافي ظاهر محاولاً عبّره أن ينتصر لقيمه ومبادئه، وأن يروض الوحشية التي تحيط به، وأن يهزم الجذب والفقر، ويذيب النزعات الطبقيّة ويفكك المنظومة الأبوية عبر تصويره للملك العادل، والإنسان الخير، والجيش الذي ينتصر للإنسان، ويعلي من قيمه، وهو ما يبدو في معظم الحكايات.

غير أن هذا النسق الحكائي الظاهر ينطوي على أنساق مضمرة تتوارى خلفه، وتعدّ نقيضاً للأنساق العلنية، وناسخة لها، بحسب مصطلحات النقد الثقافي (الغذامي 78)، وهي أنساق تتحكم فيها المؤسسة وتبثها من خلال المحكي والجمالي والجماهيري (الغذامي 78)، وتعمل على إعادة تشكيل حياة الأفراد، وتحديد نظامها الاجتماعي والثقافي (Leitch 2001: 20) وتبدو - هنا - من خلال ما تبثه هذه الحكاية من دلالات نسقية مضمرة تتعلق بالمرأة، وتقديمها على هيئة معينة تتناقض مع الدلالات النسقية الظاهرة على نحو ما سنرى لاحقاً.

تأتي أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى دراسة إحدى المدونات الثقافية الشعبية اليمنية وفحصها؛ لمعرفة واحد من أبرز عناصرها الفنية والموضوعية وهو عنصر المرأة، محاولاً الوصول إلى تحديد أشكال صورتها النمطية، وصفاتها التي رُسمت بها فيها، والأنساق التي تتحكم بينائها على تلك الهيئة. وهو ما يعني أنه يهدف إلى الكشف عن الصورة النمطية للمرأة في الحكايات الشعبية اليمنية، وما يقف خلفها من أنساق ثقافية مضمرة تتحكم بينائها وما تفضي إليه في المجمل من دلالات، ولأن الصورة النمطية للمرأة تعني تسليط الضوء على النمط السلبي لها؛ فإن هذا البحث سيسلط الضوء على الصورة النمطية بهذا المعنى دون سواه.

على أن المدونة الحكائية التي سيقوم البحث بدراستها والاقتران عليها هي المدونة التي جمعها علي محمد عبده في كتاب أسماه «حكايات وأساطير يمنية» (1985)؛ لعلّ نراها تستحق ما نقوم به، وهي أن هذه المدونة مستوفية للسماح والخصائص المتعلقة بالحكاية الشعبية اليمنية، واكتمال صورة المرأة فيها، فضلاً عن كونها أول مدونة تُجمَع فيها الحكايات الشعبية اليمنية؛ إذ صدرت طبعها الأولى عام 1977، واحتوت هذه الطبعة على عشر حكايات، ومن ثم قام بإصدار طبعة ثانية منها في العام 1985، محتوية على اثنتي عشرة قصة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الصورة النمطية للمرأة في الحكايات الشعبية اليمنية لم تدرس من قبل - على حد علمنا - لكن توجد إشارات عابرة أو مقتضبة إلى المرأة عند البردوني في كتابه «فنون الأدب الشعبي في اليمن» (البردوني 26-35)، في إطار حديثه عن الحكاية الشعبية اليمنية، وهي إشارات، على أهميتها، لم تكن على وعي بمصطلح الصورة، ولم تكن في سياق شمولي يتحدث عن هذه الصورة والأنساق الثقافية التي تعمد إلى صياغتها على هذا الشكل، فضلاً عن كونه لم يكن قد استغرق المدونة الحكائية الشعبية التي ندرسها، بل اقتصر على حكايتين هما «الدجرة» و«ورقة الحناء» وحكاية ثالثة لم تكن من المدونة التي ندرسها وهي حكاية «مزرعة الدم».

أما محمد العامري في كتابه «قراءة في أجناس الأدب الشعبي وموضوعاته»، فقد أشار إلى المرأة في الحكاية الشعبية اليمنية إشارة مقتضبة لا تتجاوز الصفحة الواحدة ضمن فصل في كتابه تحت عنوان «صورة المرأة في الأدب الشعبي» (العامري 199)، في حين كان الهمداني في كتابه «الفلكلور اليمني - بعض الحقائق والملاحظات» (2004)، قد تطرق إلى قضية المرأة في إطار حديثه عن الحكاية الشعبية اليمنية في سياقها الإنساني، وقد أشار فيه إلى الجانب السلبي والإيجابي حول المرأة، لكنه لم يفض في ذلك، ولم يتطرق إلى الصورة النمطية على الرغم من قيمة إشارات في هذا الموضوع (الهمداني 76-80)، وقد كانت أروى عبده عثمان، في كتابها «وداعاً وريقة الحناء - سؤال المرأة في المحكي الشعبي» (2008)، قد جعلت المرأة موضوعاً شمولياً لها، وهو كتاب على أهميته لم يتسم بالمنهجية العلمية الدقيقة، ولم يتطرق إلى الصورة النمطية للمرأة في هذه الحكايات الشعبية اليمنية، وإنما كان في معظمه - بالرغم من أهمية بعض إشارات - ملاحظات انطباعية يعوزها المنهج والمنهجية.

كما أن هؤلاء جميعاً لم يطرحوا سؤال المرأة الإشكالي بالمعنى العام أو الخاص، ولم يتساءل أحد منهم عن الأنساق التي جعلت هذه الصورة تبدو على هذا الشكل، وإن كان البردوني قد تساءل: من أين نشأ هذا التصور حول المرأة؟ (البردوني 27)، وتساءلت أروى عثمان «من أين للمرأة كل هذه الشرور داخل بنية الحكاية الشعبية؟ [...] ولماذا كل هذا التاريخ الأسود الذي لا يحتفي بالمرأة إلا ككائن متخم بالشرور ومغلق على الإثم والخطيئة؟» (عثمان 32). وتستطرد في تساؤلاتها التي تجتمع عند مركز واحد هو: لماذا كل هذا التصوير المجهف للمرأة؟ لكن لا هي ولا البردوني تنبها إلى النسق الثقافي الذي يقف خلف هذه الحكايات، بالرغم من أن أروى عثمان كانت تقترب كثيراً منه حد اكتشافه والكشف عنه، فضلاً عن أن المناهج التي انطلق منها كل دارس من هؤلاء غير محددة.

ومن أجل دراسة الصورة النمطية للمرأة في هذه المدونة فسوف نستعين بأدوات «النقد الثقافي» و«النظرية النسوية»؛ لتكون مدخلاً للكشف عن بنيتها، والأنساق المضمرة التي تقف خلفها، والأنظمة الأبوية التي تقف وراءها. ذلك أن الصورة النمطية للمرأة في هذه الحكايات المدروسة تبدو من صنع منظومة الرجل الأبوية، وهي صورة أنضجها بما يمتلكه من هرمية حادة، ويشير البردوني - من طرف خفي - إلى ذلك بقوله: «إن كل الحكايات الشعبية أو أكثرها من صنع الأيمن» (البردوني 30)، ويتفق معه العامري في ذلك حد التطابق (العامري 199)، وهي إشارة منها إلى أن هؤلاء إنما صاغوها تحت تأثير النسق المضمرة والمؤسسة الهرمية التي أرسنها المنظومة الأبوية، وهذا النظام الأبوي عادة ما يكون إفراراً للوعي الثقافي والتصورات المهيمنة المسبقة التي تبني مركزاً يتصدر كل فعل، ومن ثم تخلق

هامشاً يسهم فيه ليكتمل هذا الفعل، وفي هذا السياق يؤكد البردوني أن الحكايات الشعبية اليمينية تحمل أحكاماً مسبقة و«المرأة في كل الحكايات الشعبية غابة مكائد وسرايب احتيالي» (البردوني 27)، ويتفق العامري مع البردوني في هذا الرأي مشيراً إلى أن الحكايات الشعبية اليمينية تقدم المرأة على أنها «غابة مكائد وسرايب احتيالي، وأوعية شرور، لا تحمل نزعة حب إلا عن منفعة» (العامري 199)، في حين يؤكد الهمداني أن هذه «الحكايات تضع المرأة موضع شك» (الهمداني 77).

وفي سبيل الكشف عن ذلك في المتن المدروس، فإن هذا البحث سيقوم على تمهيد وستة مباحث، يتطرق التمهيد إلى العلاقة بين الحكاية الشعبية والصورة النمطية، ومن ثم إلى مفهوم الصورة النمطية، وأنواعها، وسيتلو التمهيد ستة مباحث، تتناول الصورة النمطية للمرأة كما يرسمها النسق الثقافي بشقيه الظاهر والمضمّر، وما يتعلق بها من إشكالات تتجهها الثقافة السائدة في المجتمع، ثم تأتي خاتمة لتستعرض ما توصل إليه البحث من نتائج، وسيكون تفصيل ذلك على النحو الآتي:

تمهيد: الحكاية الشعبية والصورة النمطية

إن ما يلفت النظر - وهو موضوع جدير بالتوقف عنده كثيراً هنا - هو أن معظم الحكايات الشعبية اليمينية تتخذ من المكون العجائبي عنصراً رئيسياً في جل مفاصلها؛ ولعل علة ذلك تكمن في أحد أمرين: الأول أن يكون الإنسان يعيش/ يتحدث في/ عن واقع عجائبي مرّكب يصعب التعامل معه بواقعية؛ ولذلك فإنه يتطلب رسم مشاهد عجائبية تتواءم معه فيتأثّران حينئذ، والثاني أن ينطلق من هدف فني يدفعه إلى تغريب الواقع، وإلباسه طابعاً ينزع صوب المفارقة، ويستغرق في الغرابة حتى يوصل المتلقي إلى ذروة الانفعال الجمالي، بيد أن الأرجح أن هذا «العالم العجيب لا يشبه عالم الواقع، بل يحاوره دون اصطدام ولا صراع، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما» (بن كروش 24). وقد جاءت الصورة النمطية للمرأة - في المدونة المدروسة - في هذا السياق الذي يتماس مع كل ما هو عجائبي، حتى إن هذه الصورة النمطية - في مكوّنها العام - تبدو في هذه الحكايات عجائبية هي الأخرى.

ففي الثقافة العربية بشكل عام، خلق الوعي الجمعي صورتين متضادتين: الأولى للرجل، والثانية للمرأة، وصاغ، من ثم، السردية التي لا تتعد كثيراً عما رسمه لكل صورة من شخصيات وموضوعات، وتم بعد ذلك تحديد النمط السائد للرجل والمرأة، فكان قالب الرجل متحرّكاً، يتسم بالتجدد والتنوع والغنى، على عكس صورة المرأة، ومن ثم ألزّمها بالبقاء في هذه الصورة لا تغادرها، وإن غادرتها فإنها تلقى مصيرها مضاعفاً، واضعاً في الحسبان أن أي امرأة عليها أن تلتزم بالصورة النمطية المعدّة سلفاً، والفتاة الجميلة لا بد أن تكون للسلطان أو تحت تصرفه، ومن هنا يتجلى دور النسق في الربط بين السلطة والاستحواذ، باعتبار هذا النسق دلالة مضمرة (الغذامي 79)؛ ترسيخاً للوعي لدى الناس بأن الجمال وما يتعلق به لا بد أن يكون للسلطان، وهو ما يجعلنا نتساءل: هل كُتبت هذه الحكايات بوعي سلطوي؟ أم أسهم فيها الوعي السلطوي، أو ما يسمى بالنسق المضمّر الذي يهيمن على الأنساق الظاهرة ويتحكم في صياغتها وإنجازها؟ أم أن ثمة تواطؤاً مع النسق المضمّر؟ على اعتبار أن الدلالة المضمرة التي يفرزها النسق المضمّر ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منغرس في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء يتساوى فيها الجميع، وهو نسق خفي ومضمّر وقادر على الاختفاء دائماً، ويستعمل أقتعة كثيرة، وأهمها قناع الجمالية اللغوية، ويمرر عبر البلاغة

وجمالياتها جملة من الأفكار آمنًا مطمئنًا (الغذامي 13).

إن ذلك يعني أن ثمة مؤسسة قد أسهمت في خلق الوعي وتكييفه بشكل ما، وقد انعكس ذلك في الخطاب الشفوي الشعبي، ومن ثم امتد، بعد ذلك؛ ليتوغل في أنساع الخطاب الحديث والمعاصر. والمتأمل في السردية المعاصرة سيجد شيئاً من مكونات الصورة النمطية الموجودة في السردية الشفوية على نحو ما تمت الإشارة إليه أعلاه، وإن بصور متفاوتة الظهور والدلالة، وهو ما جعل الأصوات تتعالى من قبل نسويات نادين بضرورة تفكيك المنظومة الرجولية التي ما تزال تكرر الصورة النمطية للمرأة حتى يومنا هذا خلف أفئدة متعددة؛ لذلك ظهرت النظرية النسوية التي تعمل على «نصرة المرأة، وإزالة العوامل والعوائق التي دعت إلى «تهميشها» و«دونيتها» و«رضوخها» لأوامر الرجل ونواهيها» (الفصل 169)، وتتم بدراسة الصورة النمطية وآليات بنائها من أجل فضحها وتفكيكها وتقديم البديل، وقد حاولت أن تحارب الصورة النمطية المقدمة إعلامياً عبر وسائل إعلام متعددة، لا سيما المجالات منها، من خلال رسم صورة معينة للمرأة، فقد كانت المجالات منذ ثلاثينيات القرن الماضي تتعامل مع المرأة باعتبارها زوجة وفتاة بيت، لكن بعد ذلك بدأت الصورة بالتغير، وبدأ التعامل مع المرأة حين خرجت إلى الفضاء العام وتصويرها خارقة تستطيع التوفيق بين واجباتها المنزلية والعمل المجتمعي العام (شرف 14). فعملت النسوية على مواجهة هذا التمييز، فقد تطور النقد النسوي في الأساس من أجل الكشف عن المقدمات الأبوية والأحكام المسبقة، وفحص السياقات الاجتماعية والثقافية للأدب والنقد بشكل عام، ويشير ليتش في هذا السياق إلى كتاب بيتي فريدان، وهو كتاب ينتقد الصورة الثقافية النمطية للمرأة خلال حقبة الحرب الباردة المبكرة التي تضع المرأة الناجحة والسعيدة في صورة ربة منزل وأم. لقد تم الترويج لهذه الصورة بشكل خاص خلال الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي؛ إذ اتخذت ربة المنزل - الأم نموذجاً للنساء جميعاً، وصورت الواقع المثالي للمرأة على أنه جولة منزلية ضيقة من الطهي والتنظيف والغسيل والإنجاب، ولتحقيق الإنجاز وتحقيق الهوية في هذا النظام، كان على النساء قبول السلبيات الجنسية، وهيمنة الرجال (Leitch 2016: 265-262). وقد استفادت الدراسات الثقافية بشكل كبير من النظرية النسوية وبشكل خاص من النقد المركز تجاه كشف الصور النمطية الممتد من الثقافة بشكل عام إلى الإعلام بشكل خاص (Berger 29) وهو ما يبين الارتباط الوثيق بين الدراسات الثقافية واستعمال هذه الأدوات النقدية في النظرية النسوية، وهذا يمنحنا الوسائل اللازمة لتحليل المتن وفق أدوات واضحة ومترابطة منهجياً. وهنا يمكن استحضار التوجه ذاته لكشف أنساق هذا التمييز في الوعي الشعبي الممتد في حكاياته الموروثة.

وتؤكد ناتالي فينتون أن الحركة النسوية في الستينيات والسبعينيات قد أدت إلى ظهور إطار سياسي يمكن استعماله لمواجهة ما يقدمه الإعلام من صور وقوالب نمطية مهينة للمرأة، وتبين البحوث أن هذه الصورة إما أن تأتي منقوصة وإما أن تأتي زائفة، بشكل يشبه الإفناء الرمزي، وهذا الإفناء الرمزي من جانب وسائل الإعلام يُعتقد أنه كامن في قلب أنماط التمييز القائمة ضد المرأة في المجتمع (فتون 164)، فالصورة النمطية لا تظل عند حدود نمطيتها بل إنها تتفاعل مع العناصر الأخرى مؤدية وظيفة التمييز ضد المرأة على الجوانب المختلفة في الحياة الاجتماعية وحتى الخاصة.

إن ما أشارت إليه فينتون يعني أن توظيفاً متحيزاً للصورة المرأة إعلامياً تسعى النسوية إلى إعادة النظر فيه، وهو توظيف يحاول تكريس صورة عن المرأة من خلال الهوس بالنعافة والشكل والرشاقة،

والتعامل مع المشكلات بسلاسة ورحابة (شرف 15).

والصورة النمطية كما تعرفها (موسوعة النظريات الثقافية) (2009) «نظرة مفرطة في تبسيط الأمور، وغالبًا ما تكون مشبعة بالأحكام القيمية تكون على أساس الحكم على الاتجاهات، والتصرفات والتوقعات الخاصة بإحدى الجماعات أو أحد الأفراد. وهذه الآراء والنظرات قد تكون متجذرة في أعماق الثقافات الجنسية، أو الثقافات العرقية أو غيرها من الثقافات المتعصبة... بحيث تستعصي عادة على التغيير إلى حد بعيد، كما تقوم بدور مهم في تشكيل اتجاهات أعضاء الثقافة إزاء الآخرين» (إدجار وسيدجويك 376)، كما تعني الصورة النمطية صناعة شكل محدد مرسوم ومعد سلفًا لشيء ما بدقة؛ من أجل الهيمنة عليه وتدجينه وجعله قابلاً للتوجيه، مستتبًا في أغلب الحالات، وقد تم استعمال هذا المصطلح في العلوم الاجتماعية ليصف ميل الإنسان إلى اختزال المعلومات والمدرجات، ووضع الناس والأفكار والأحداث في قوالب عامة جامدة، بحيث يمثل رأياً مبسّطاً، أو موقفًا عاطفيًا، أو حكمًا متعجلًا غير مدروس، يتسم بالجمود وعدم التغيير (العرادة 43).

بيد أن الصورة النمطية للمرأة في الأدب الشعبي وتحديدًا في الحكايات الشعبية تصبح أكثر عمقًا، فإذا كانت هناك جهات تقف خلف خلق الصورة النمطية في الإعلام، فإن الثقافة - باعتبارها مؤسسة - تسهم بشكل فاعل في ترسيخ حدود هذه الصورة في الحكاية الشعبية بوساطة الوعي الجمعي كله للمجتمع بوعيه الباطن وأنساقه الثقافية المضمرة؛ إذ إن صورة المرأة في هذه الحالة هي الصورة الراسخة في وعي المجتمع بكل تشكيلاته رجالاً ونساءً، وهنا تصبح المرأة جزءًا من رسم هذه الصورة.

ونتيجة لكل ذلك يبدو أن الصور النمطية السلبية تعمل على توجيه الانتباه إلى خصائص معينة تجاه المستهدف بها، ومن ثم، تعمل على تكريس الظلم الاجتماعي (Burr 836) وتؤدي وظيفة اجتماعية أساسية أهمها تبرير الوضع الاجتماعي للمجموعة التي يتم تمثيلها، وتبرير النظام الذي ينتج هذا الموقف (Burr 783). كما أن الصورة النمطية تصبح - في هذه الحالة - ديناميكية ومسؤولة عن تشكيل المرأة في المستقبل؛ وهو ما يعني أن الصورة النمطية لا تؤثر على المرأة فقط، لكنها تؤثر على تكوينها المعرفي، ومن ثم ينعكس ذلك على المجتمع بشكل عام بعد ذلك.

إن دور التمييز يسهم بشكل فاعل في ترسيخ مبدأ التمييز، وتكاد تبدو العلاقة بين التمييز ضد المرأة والعنف وطيدة؛ إذ إن الثابت في مجال الحقوق والحريات أن التمييز ضد المرأة نوع من أنواع العنف، وشكل من أشكال انتهاك حقوقها، وهو لا يؤثر على المرأة فحسب، بل يؤدي إلى اختلال الموازين داخل المجتمع بشكل عام «فريجات»، من هنا يمكن القول إن ترسيخ صورة نمطية داخل ثقافة المجتمع مع تمثيلها بدعوى الجمالي يؤثر في التقييم الحالي لوضع المرأة، ومن ثم تصبح حقيقة اجتماعية من غير المجدي الدفاع عنها بعد أن تصبح واحدة من قيم المجتمع. إن التمييز والعنف ضد المرأة وانتهاك حقوقها تمتد لتشمل عددًا من المجالات والجوانب، وهو ما يسهم في توفير الأرضية الثقافية والمجتمعية لانتهاك أبسط حقوقها الإنسانية في الحياة (دويكات 4)، ولذلك دلالة على الصعيدين الفردي والاجتماعي، وعلى صعيد الوعي وإفرازاته.

ويمكن الإشارة - هنا - إلى أن الحكاية الشعبية اليمينية المدروسة قد خلقت صورة نمطية للمرأة تكاد تتماثل فيها جميعًا من حيث الخصائص مع زيادة أو نقصان لبعضها من حكاية إلى أخرى، وهي صورة

تمتاز في كليتها بالتشكلات السلبية، وهو ما يجعلنا نسعى إلى كشفها عبر تحليلها، وتوضيح نسقيتها، سواء أكانت متخفية تحت رداء الجمالي أم كانت في شكل أساق ثقافية ظاهرة ومباشرة، وسيكون ذلك على النحو الآتي:

1. المرأة القاصرة

تبدو صورة المرأة في كثير من الحكايات متسمة بالنقص، ويمكن ملاحظة هذا النقص من خلال مقابلة هذه الصورة بصورة الآخر/ الرجل، فالحديث عن الآخر مرتبط بالهوية والاختلاف، فلا ذات بلا هوية، ولا تحديد لذات إلا بوجود آخر مغاير لها في خصيصة ثقافية أو جسدية ما (الرويلي والبازعي 23، 24)، بل إن وجودية المرأة وموقعها باتا مرتبطين بموقعها من عالم الرجل/ الآخر (ناجي 26)؛ لذلك نجد أن صورة الرجل تتجلى في معظم الحكايات الشعبية اليمنية نسقية، تحمل معنى النبل والشهامة والعطف... إلخ، وهي صفات تؤثت صورة الرجل وتمنحها الطابع الظاهري الكلي، ويبدو من خلالها متمسكاً بالمثالية والكمال، مقابل الصورة النمطية للمرأة التي تقدمها متسمة بالنقص، وهذا المنظور يتسق مع الممارسة الواقعية في المجتمع التي يرسبها؛ إذ «الأفكار السائدة في المجتمع هي أفكار الرجل تتداول في مجتمع من صنعه، بصفته عنصر الإنتاج الرئيسي وبصفته الأكثر خبرة وتعليماً، وباعتبارها تشكل التابع الذي يتحكم فيه بشتى الوسائل (...)» لتسهم بدورها في ترسيخ هذه الصورة عن طريق التربية والتنشئة الاجتماعية» (صبار 41). وهو ما يكشف دور الرجل الذي يجسد العالم ومكوناته على وفق منظورين مختلفين، هما منظور الذات «القادر/ المكتمل» في مقابل منظور الآخر «المؤنث/ الناقص»، انطلاقاً من موقع المرأة في التفكير البشري ونظرة المجتمع المتفاوتة إليها، من التعامل معها «كياًناً وجسداً وقيمة» أو تقويمها لمقدرتها «عقلية، جسدية، نفسية»، وهو ما جعل وضعها لا يكاد يتجاوز الاستغلال والامتهان بشكل أو بآخر، دون مبرر منطقي لذلك، ولجعل الرجل يبدو سيداً مقابل المرأة التي تقبلت ذلك راضية أو مستسلمة أو مكرهة (العامري 176، 177).

يبدو الرجل في حكاية «ورقة الحناء» (عده 43-45) أشبه بالخلفية الصامتة؛ لتؤكد خيريته وحياديته، بل وتجعل المرأة هي المتحكم بكل ما يحيط به على صعيد المنزل وتحديد العلاقات الإنسانية التي يذهب ضحيتها شخص ما دوماً ويكون هذا الشخص هو امرأة ما «ورقة الحناء هنا»، وهي صورة يبدو الرجل فيها وفيها وصبوراً وحنوناً، مقارنة بصورة المرأة التي تبدو فيها خادعة وغادرة وكائدة مضللة للرجل، ففي الوقت الذي يحتوي الرجل/ الأب ابنته وابنة زوجته دون تمييز بينهما فإن المرأة/ الخالة «زوجة الأب» تتعامل بتمييز مطلق وكلي وتفرق بين الفتاتين، ليس ذلك فحسب، بل تعتمد إلحاق الأذى بابنة زوجها وإقامة الفخاخ لها بشتى الطرق، من هنا يتضح أن القلب النمطي - غالباً - يعقد مقارنة خفية بين صورتين حينما يقدم صورة خيرية مقابل صورة تهيمن عليها طباع الشر، إنها صورة ناقصة ومهزوزة، يظهر نقصها بشكل واضح من خلال العودة إلى المرجعية وهي صورة الرجل التي تبدو بشكل مثالي ومكتمل.

وإذا كان الرجل في «ورقة الحناء» قد بدا بشكل مثالي من زاوية النسق الظاهر، فإن هذا النسق الظاهر نفسه، في حكايات أخرى، يعمل على تقديم صورة الرجل على أنه مساعد للمرأة العاجزة، الناقصة التي تحتاج دائماً إلى الرجل ليكون منقذاً لها من الوحدة والضياع والوحشة «الرجوف»، ومن الموت المحقق «الدجرة - صاحبة التويقت»، ومع أن هذا النسق يصور الرجل منقذاً للمرأة فإنه، من

زاوية أخرى، يقدمه مستغلاً؛ إذ إنه لم يكن منقذاً إلا لغاية في نفسه «الزواج».

فحكاية «الرجوف» (عبده 17-27) تصور الجرجوف مساعداً «ينقذ الفتاة من بقائها وحيدة في فضاء موحش»، ووفياً معها بعد زواجه منها «يتحول إلى إنسان جميل، ويعمل على توفير سبل الرفاهية لها»، ويصور الفتاة خائنة وناقضة للعهد وقاتلة له برغم ذلك، إنها تؤكد أن الوفاء من طباع الرجل حتى وإن كان متوحشاً، والخيانة من طباع المرأة حتى وإن كان ذلك في سياق خلاصها من مأزق ما. فالفتاة كانت ناقصة وعاجزة وتحتاج إلى مساعدة الرجل، وبعد ذلك ظهرت ناقصة في حفظها للوعد وائتمائها على السر، ووفائها لمن منحها النجاة.

إن الجرجوف يظهر - ويتظاهر - بصورة الكمال، فهو مساعد للمرأة، ومحسن إليها، لكنه إحسان مشروط بالزواج منها أولاً، ومن ثم ببقائها محافظة على سره «عدم اكتشاف محتويات الغرفة السابعة» ثانياً، ومن أجل ذلك يشير النسق الظاهر إلى أنه قد تحول في البيت إلى شاب جميل ووسيم استطاع أن يستميل قلب الفتاة ويستهوئها خاصة عندما راح يتودد إليها ويعاملها بلطف ورقة، فاطمأنت إليه واستأنست به وقنعت بالحياة معه - بحسب تعبير أروى عثمان - (عثمان 146)، وقد ظل ودوداً معها حتى بعد أن خرقت العهد واكتشفت محتويات الغرفة السابعة، وأدركت طبيعته الحقيقية «أكل لحوم البشر»، وهو ما يؤكد أن الذات الخالقة لأنساق الحكيم وبنياته ومضامينه تتعمد إبداء الرجل مكتملاً، وإبداء المرأة عكس ذلك، لكن بالنظر في المضمرة من الحكيم يتضح أن الرجل شكلاً ومضموناً يبدو زائفاً، والمتعة التي يقدمها للمرأة هي «متعة الوهم» (عثمان 145)، بالرغم من أن النسق الظاهر في الحكاية يقدم الجرجوف بصورة المساعد للمرأة التي تعرضت للخذلان من صديقتها.

وتمتد فكرة المساعدة للمرأة المشروطة بالزواج إلى حكاية «الدجرة» (عبده 41-29)؛ التي يطلب فيها الراعي الزواج من الفتاة التي تبدو محتاجة وعاجزة مقابل إنقاذها هي وأخيها من الدجرة؛ إذ إنه لم يقم بإنقاذ المرأة وأخيها إلا بشرط أن تتزوجه إن هو فعل، وهذا ما يبدو من خلال المساعدة المشروطة التي يقدمها الرجل في حكاية «صاحبة التويقت» (عبده 117-123)، إلى المرأة المتسولة، فقد أشفق عليها وأعجب بجمالها وقرر مساعدتها شريطة أن يتزوجها أيضاً، إن هذه الموضوعية تشير، هنا، إلى محاولة امتلاك المرأة، واحتكار الجمال الذي يبدو كما لو أنه هبة أو مقابل الصنيع الذي يقدمه لهذه المرأة، فالرجل لم يساعد المرأة هنا إلا لجمالها وليس لحاجتها، ومع ذلك لا تقول الحكاية ذلك بشكل مباشر.

ومن هنا يتبين الحاجة إلى الرجل؛ ليكون المنقذ للمرأة العاجزة والمحتاجة التي تبدو أيضاً قاصرة في وعيها وفي التزامها، ولكن النسق الثقافي هنا لا يتنبه إلى فكرة كون الراعي والجرجوف/ الرجل والمحسن إلى المتسولة منقذين، ولا يتنبه لما يمر عبر هذا النسق من أفكار يمكن اختزالها في أن مساعدة الرجل للمرأة ليست لذاتها، وإنما لمصلحة الرجل بشكل محوري، وهي مصلحة تحوّل له امتلاك المرأة، ومع ذلك فإن الدلالة الظاهرة للحكاية لا تقدمه مستغلاً، بل منقذاً.

لا تظهر قوة المرأة فيما سبق من خلال قتل الرجل، والانتقام من ابنته، أو تضليله، إلا لتظهر ضعفها الفعلي، فهي مجرد مضللة، وذات سمة ثابتة فيها وهي سمة الغدر والنكث بالعهد مهما كان، وعلى العكس من هذه الصورة فإن حكايتي «سيف القاتل» (عبده 109-116)، و«حكم الفراسة» (عبده 55-62) تقدمان الرجل على أنه القوي الحكيم، وهي صورة في ظاهرها القوة والحكمة، وفي

المضمر الناسخ لها الضعف والجهل؛ إنها تمعن في تجميل القبح الذي يتعلق بالرجل، من خلال محو ضعفه الذي يتوارى خلف قوة وهمية، واستبدال نقصه بالكمال الزائف، فحكاية «سيف القاتل» (عبده 109-116) تمعن في تقوية الضعيف، من خلال إظهار «حسن سيف» في صورة أكثر اكتمالاً «قويًا، محاربًا، وبطلًا» بالرغم من كونه عكس ذلك تمامًا، فهو جبان وضعيف وبلا عمل، ناهيك عن كونه عاجزًا عن تدبير أموره، تخدعه زوجته، وهي إشارة إلى أن الرجل يبقى قادرًا على الاكتمال مهما كان جبانًا وعاجزًا، لا لشيء إلا لأنه رجل، عكس المرأة التي تظل عاجزة مهما أوتيت من ظروف موالية للقوة والكمال، وهي صورة تشي بوقوف الوعي الرجولي خلفها، وهو وعي يجعل الرجل - مهما كان جبانًا وضعيفًا وهشًا - قادرًا ولا يعدم الحيلة، كما أن الحظ يقف إلى جواره معينًا ومساعدًا له، لقد انتصر «حسن سيف» على العقبات التي اعترضته، فقتل «الطاهش»، وخلص المدينة منه، وانتصر على «الشيخ شوقع»، وجعله يستسلم ويعلن الولاء والطاعة للسلطان دون قتال بعد أن كان قد نوى التمرد عليه.

2. المرأة المحرزة على الشر

تقدم بعض الحكايات الرجل ضحيةً للمرأة، إنها حينما تصوره بخلاف الصورة المثالية تجعل المرأة سببًا مباشرًا أو غير مباشر في جعله يبدو على هذه الصورة، كما يظهر في حكاية «الدجرة» (عبده 29-41) التي تقدم الرجل / الأب بصورة مثالية في علاقته بطفليه بعد وفاة أمهم، يخاف عليم ولا يفكر في الزواج من امرأة أخرى؛ خشية أن تتعامل معهم تعاملًا لم يتعودا عليه، لكن هذه العلاقة ما تلبث أن تتحول، ويتحول فيها الرجل ووضع الأسرة كلها إلى النقيض تمامًا بعد تقرب امرأة أرملة من الأسرة؛ طمعًا في امتلاك قلب الأب والزواج منه، ومن ثم تمكنت من دفعه بالتحريض من أجل التخلي عن طفليه شيئًا فشيئًا إلى أن أدرك أن بإمكانه أن يتخلى عن طفليه ولا يتخلى عنها، إن عطف المرأة على الطفلين ما كان إلا ذريعة للوصول إلى الأب، ومن ثم تحول عطفها عليهما إلى أشد انتقام، وقد أجبرت الأب على نفيهما إلى ربوة مُسبَّعة؛ للتخلص منهما (البردوني 28)، لقد كان الأب مثاليًا ثم بسبب امرأة صار عكس ذلك.

إن النسق الظاهر يقدم المرأة على أنها هي المتحكم بقياد الرجل، والحافز الجوهرى له في الإقدام على أفعال لم يكن ليقدم عليها لولا إيعاز منها، كما يقدمها عنصرًا يخلخل سكينه الأسرة التي تدخل إليها، وتبدو الفكرة ذاتها - مع تعديلات طفيفة - في حكاية «قعادة زاج وقعادة زجاج» (عبده 101-108)، التي يبدو فيها الرجل رحيماً وسخيًا وعطوفًا على أخته، وقد عاش معها حياة هنيئة لم يعكر صفوها سوى دخول زوجة أخيها عليها؛ إذ بعد ذلك تحول إلى النقيض بإيعاز منها، وبمكائد دبرتها لها، فصدّقها بعد إقناع وإلحاح منها، وتخلّى عنها تدريجيًا حتى قتلها ودفنها بجوار البئر.

إن ذلك يؤكد أن ظهور الرجل أو المرأة على هيئة ما إنما يقف خلفه نسق ثقافي ممتد، وتاريخ طويل من التحريف والتعليم معاً، والسمات التي يتعارف عليها المجتمع، بالنسبة إلى الرجال والنساء، ليست هي السمات الحقيقية، بل هي سمات مصنوعة من قبل التاريخ والحضارة، كما تؤكد ذلك سوسن ناجي (ناجي 35).

إن الرجل، إذن، لا يتحول إلى النمط السلبي، ولا يقع في الفخ، أو يكون في موقع يتعرض فيه للغدر

والخيانة والخديعة، إلا حينما يستسلم لتجريض المرأة، أو يخالف وصايا الأسرة والمجتمع فيما يخص تحديد علاقته بها أو تحديد مصيرها كما تقول الحكايات، حتى إنها تكاد تقدم قانوناً يتلخص في أنه كلما أحسن الرجل إلى المرأة وقع في فخها مهما كانت صلة قرابته معها «أمًا، زوجة، أختًا، ضرة...»، ويمكن القول هنا: إن صورة المرأة في الحكايات الشعبية اليمينية تبدو انعكاسًا لفكرة الأبوية التي جعلتها نمطية فاقدة لأداة النمو والتطور والحركية، وتبدو في المجمل ذاتًا شريرةً أو مصدرًا للشَّرِّ ومحركًا له، وهي «من أجل تحقيق رغبتها وإشباعها لقادرة على أن تضحي بكل ما حولها غير مراعية ودًا أو قرابة» (الهمداني 77)، في مقابل الآخر «الرجل» الذي يعد محور الخيرية، والقوة، والصدق، والثقة. ويتضح ذلك أكثر في حكاية «جليد أبو حمار» (عبد 75-88) التي تقدم الأخ بطلاً ووفياً وقويًا وصاحب عزيمة وإصرار يحافظ على أخته ويحميها، فعندما طلب منه الأب قتلها ودفنها فور ولادتها؛ لأنها إن عاشت ستؤدي إلى مقتله في المستقبل رفض ذلك بدافع الحب لها، مهملاً وصايا الأب ونبوءة المنجمين، وقد جنى من ذلك القطيعة مع أبيه، والعيش في أرض مقفرة بعيدة، لكنها برغم ذلك غدرت به، وخالفت تعاليمه في عدم الخروج من الكوخ أو جلب الماء أو الاستحمام في النهر في غيابه مهما حدث.

وعلى إثر مخالفتها لتعاليمه عثر عليها السلطان فتزوجها، فقرر الأخ، بعد ذلك، أن ينتقم منها ومن السلطان، فهاجم السلطان وجنوده وانتصر عليهم للوهلة الأولى، لكنها استعملت المكيدة ضده وساعدت العجوز الساحرة على نصب فخ محكم له، وعلى إثر ذلك انتصر عليه جنود السلطان، وسقط مضرجًا، ومن ثم حمله جَمَّالٌ معه، وأطعمه وداواه حتى اشتد عوده من جديد، وبعدها فكر مرة ثانية في الانتقام واستطاع أن يقتل أخته والسلطان أيضًا.

إذا كان النسق الظاهر في هذه الحكاية قد قدم مبرر خيانة الأخت لتعاليمه لقتلها، فإن النسق المضمّر لم يقدم مبررًا منطقيًا للحكم على الأخت بالموت بناء على وصايا الأب والمنجمين، ولا لقتلها من قبله سوى أنها تزوجت، ثم إن إخفاء الفتاة في وادٍ بعيد ومنعها من الخروج أو الحركة أيضًا هو نوع من السجن (عثمان 181)، وليس نوعًا من الحماية لها، وهو فعل غير مبرر.

إن زواجها لا يبرر قتلها، ولا يمثل خيانة منها تستوجب ذلك، لكنها ثقافة الواد (عثمان 182) التي تتحكم في أنساق الحكاية وخلفياتها المعرفية، وفي خلفيات التلقي أيضًا، إنه النسق الرجولي الذي يجعل من الرجل ضحية لغدر المرأة بأي شكل حتى وإن لم يكن ذلك مقنعًا أو مبررًا بالشكل المنطقي، لا سيما أن الحكاية تحاول أن تجعل القارئ يتعاطف مع الأخ باعتباره - هنا - الرمز الفعلي لتنفيذ ثقافة الواد وما يترتب عليها، وعلى الرغم من أن الأخ قاتل فإن النسق الظاهر في الحكاية يقدمه بطلاً ومنتصرًا. إن صورة الرجل هنا تظل محكومة بمنظور الرجل / المجتمع، تمررها حيل ثقافية تحاول إقناع المتلقي بظاها الجاهلي بشكل أو بآخر (الغدامي 77)، فضلًا عن عدّ الأب رمزًا للثقافة الأبوية التي تشير «إلى أسلوب تنظيم المجتمعات من خلال هيمنة الرجال على النساء وقهرهم لهن» (إدجار وسيدجويك 664).

تُظهر الصورة النمطية - هنا - في نسقها الظاهر، الرجل على أنه صاحب خصائص وسمات إنسانية عالية لا تتغير إلا بفعل تجريض المرأة، متجاهلة فكرة الدوافع، والرغبة، والميول «فالرجال والنساء يولدون ولديهم إمكانية الشدة أو اللين، العدوانية أو السلبية، ولا مفر من تعليمهم أن يكونوا مثل هذا النوع أو ذاك، وهكذا فإن المجتمعات المتخلفة تعلم أشياء مختلفة» (ناجي 35، 36)، لكن الصورة

المضمرة تنسخ جماليات تلك الصورة، وتجعله يبدو مستغلاً بدلاً من كونه مساعداً/ منقذاً «الرجوف - الدجرة - صاحبة التويقت»، وعاجزاً بدلاً من كونه مكتملاً وحنوناً «ورقة الحناء»، وضعيفاً وحاكماً بشيء من التحيز والتمييز والاحتقار «سيف القاتل - حكم الفراسة»، ومجرماً قاتلاً أو مشروع قاتل «الدجرة - الرجوف - جليد أبو حمار - قعادة زاج وقعادة زجاج».

3. المرأة المخادعة

تتسم المرأة في مجتمع الحكايات المدروسة بالخداع الذي يشير إلى التضليل وإخفاء الحقيقة وإلحاق الأذى بالآخر، وفي لسان العرب يعني الخداع إظهار خلاف ما يُخفى (ابن منظور 8 / 67). والمخادعة بهذا المعنى من أبرز سمات المرأة في المدونة المدروسة. فإذا كانت السمة البارزة في صورة الرجل - فيما سبق - هي الوفاء وعدم إخفاء الحقائق فإن الخداع من أبرز مكونات الصورة النمطية للمرأة، وتكاد تشمل النساء الفاعلات في المدونة كلها، مع استثناءات قليلة لا تغير في جوهر الصورة النمطية المهيمنة، بل تمنحها تنوعاً واتساعاً، ويأتي الخداع على أشكال متعددة، منها: إخفاء الحقيقة والكذب والكتمان والمكر والمراوغة والخيانة، وهي أشكال تبدو متشابكة مع بعضها في الحكايات كلها.

إن المرأة تخفي الحقيقة دوماً وتكذب وتمكر وتخون... إلخ، ففي حكاية «الرجوف» (عده 17-27) تعمل على إخفاء الحقيقة في السياقات كلها، حتى إن هذا الإخفاء يمثل حالة متقدمة من المخادعة التي تكون سبباً في التحول الجذري في حياة فتاة هي أصغر صديقاتها وأقربهن، فقد قمن بخداعها مرتين؛ الأولى بإخفاء نيتها المتعلقة بتركها وحيدة في الوادي على شجرة الدوم «الصدر» والانصراف دونها إلى منازلهن، والثانية بوضع الدوم غير الناضج في جرتها ووضع الدوم الناضج في جرارهن، وفي كلا الأمرين يحمل الفعلان معنى إخفاء الحقيقة والإضرار والتزييف أولاً، ومعنى التخلي ثانياً وكلاهما مكر وخديعة.

وإذا كان من أبرز معاني الخداع الإخفاء والتخفي فإن الفتاة المخدوعة من صديقاتها هنا تتحول في المقابل إلى مخادعة للرجوف؛ إذ تخفي عنه سلسلة من الحقائق، منها: أولاً اكتشافها الحقيقة المتعلقة بالغرفة السابعة ومكوناتها «انتهاك المنع»، وثانياً تخفي عنه معرفة قتله أخيها «الكذب»، وثالثاً تخفي معرفتها إعادة أخيها إلى الحياة من جديد «الإضرار»، ورابعاً تزعم أن هذا الطفل الذي يولد هو ابنه حتى لا يتخلص منه «التزييف»، وخامساً تخفي عنه نية مساعدة أخيها ليقته «المكر»، وهي سلسلة من إخفاء الحقائق وإضرار النية المسبقة، وتسوقها الحكاية بهذا التتابع في إصرار على تصوير حالة الخداع المتعلقة بالمرأة، وهي صورة تجسد حالة من عدم الثقة بالمرأة التي تكون مخادعة في شتى حالاتها؛ إن كانت فقيرة أو غنية، وإن كانت ضحية أو في موقع قوة، فإنها سوف تنكث بالعهد وتخرق الاتفاق ولا تفي بالوعد مهما كان الفعل المقدم لها فيه شيء من الإحسان والرفاهية، فإذا كانت النسوة قد خدعنها وتركنها في الوادي وحيدة برغم الخدمة التي قدمتها لهن، فإنها قد خدعت الرجوف الذي أنقذها من الوحشة والفقر أيضاً ووفر لها سبل الغنى والعيش الكريم الذي يحتوي على نقيض وضعها «الغنى بعد الفقر».

وفي حكاية «الدجرة» (عده 29-42) يأتي الخداع على مستويات مترابطة يفضي أدناها إلى الذي أعلى منه في الفعل وما يترتب عليه من نتائج، فالمرأة تتخذ الخداع وسيلة للاستحواذ على الرجل والتفرد

به، فهي، أولاً، تستعمل جملة من الحيل، كالتودد إلى الأسرة وخدمتها بتفانٍ، لكنها ما تلبث أن تتحول لاحقاً لتعمل على إبعاد الأب عن طفليه ومن ثم دفعه إلى طردهما والتخلص منهما نهائياً، ليس ذلك فحسب، بل عمدت إلى حرمان الطفلين من الطعام «الزواذة» ووضعت في كيس الدقيق رماداً، وفي كيس الكعك «الخبز» مخلفات الأبقار الجافة «الروث»، ولم يتوقف بها الأمر عند ذلك بل لحقت، بعد مدة، إلى الوادي للتأكد من مصيرهما، وحينما عرفت أنهما لا يزالان بخير ولم تلتهمهما الوحوش بفضل رعاية روح أمهما التي عادت إليهما من الموت على شكل طائر أبيض كبير يجميها ويؤمن لهما الطعام والشراب، عمدت إلى إخفاء مجموعة من الإبر والأشواك في مهبط هذه الأم/ الطائر، فكانت سبباً في غيابها عنهما كلياً، إن هذه الأفعال تؤكد صورة الضرة النمطية في الحكاية كما في حكايات أخرى، وهي صورة المرأة الناقمة على أطفال الزوج من زوجة أخرى، وهي حالة قائمة على إخفاء الحقيقة وتزييف الواقع وما يترتب عليه؛ بغرض إلحاق الأذى بالمقابل.

كما تبدو صفة الخداع والمكر في هذه الحكاية مرتبطة بالأنثى في سائر حالاتها، سواء أكانت امرأة أم غولة «دجرة»، فإذا كانت الحكاية قد جعلت المرأة تستعمل الخداع كما رأينا، وهو استعمال لا مبرر له، فإن الدجرة «الغولة» في الحكاية ذاتها تكون مخادعة أيضاً، فهي تُظهر ما لا تُبطن عند استقبالها للطفلين اللذين لجأ إليها هرباً من السباع، فهي تُظهر أنها تعمل على خدمتهما وتوفير الأمن والسكن والطعام لهما مع ابنيها، لكنها تُبطن ذبحهما وطهيهما وأكلهما، لكن الفتاة كانت أكثر ذكاء منها فاستعملت الخداع مقابل الخداع أيضاً، فحين عمدت الدجرة إلى حيلة وضع علامة تميزهما عن طفليها ظلت الفتاة مترقبة ومتوجسة واستبدلت العلامات والأماكن فكان المصير المحتوم «الموت» من نصيب طفلي الدجرة وعلى يديها.

والملاحظ أن هذه الحكاية تصور الأنثى «الغولة» هنا قاتلة ومخادعة وبشعة، على عكس تصويرها للرجل «الرجوف/ الغول» في حكاية الرجوف الذي كانت تسوق له مبررات وحيلاً ليبدو خدوماً ومساعداً ووسياً وموفراً لوسائل الرفاهية للمرأة، فهو لم يكن مخادعاً بل كان واضحاً وصریحاً في كل سياقات تعامله مع المرأة ولم يضمّر شيئاً، على عكس المرأة والأنثى «الفتاة الصغيرة وصويجاتها وزوجة الأب والدجرة»، وبالمثل الرجل الشاب الذي ينقذ الولد وأخته من الدجرة، فإذا كانت حكاية الرجوف قد صورت الذكر نموذجياً حتى وإن كان غولاً فإن حكاية الدجرة تجعل الأنثى تبدو أكثر وحشية، حتى وإن كانت إنسانةً وضحيةً، ولا يفرق الأمر كثيراً عندما تكون وحشاً، وهي إشارة إلى أن النزعة العدائية كامنة في الأنثى بشتى حالاتها، حتى وهي في موقع الضحية، إنها الصورة المسبقة الناتجة عن هيمنة منظور السارد الخارجي، وهو المنظور الذي يفترض أن المرأة شيء في عالم يصنعه الرجل، ويفرض من خلاله أيديولوجيته (قطب وآخرون 73).

ويرتبط خداع المرأة بالعدوانية ارتباطاً وثيقاً في حكاية «جليد أبو حمار»، فالمرأة تغدر بأخيها وتحرق الاتفاق وتحالف التعاليم وتساعد الساحرة والسلطان والجنود على الإيقاع به وقتله، وهو الذي حافظ عليها وحماها من الموت، وفضل أن يعيش معها في مكان ناءٍ على أن يقتلها ويبقى مع أهله.

إن النسق الثقافي الظاهر في الحكايات السابقة يعتمد رسم صورة المرأة على شكل المخادعة، مغفلاً إظهار أي مبرر لها، إن وجد. وهو إذ يرسم هذه الصورة فإنه يؤكد بها أن المرأة لا أمان لها ولا عهد

حتى مع أقرب الناس إليها مهما ضحى في سبيلها، غير أن النسق الناسخ لهذا النسق يكشف الموقف المسبق من المرأة وما يستتبعه، وهو موقف متحيز يحيل إلى ثقافة التصورات المسبقة.

4. المرأة الكائنة

تقدم الحكايات المدروسة المكيدة مرتبطة بزواج الأب أو أم الزوج أو زوجة الأخ، وهي غالباً ما تهدف إلى التخلص من أبناء الزوج أو زوجات الأبناء وأخت الزوج، وفي سبيل ذلك تبتكر المرأة حياً متعددة لا تبدو مبررة أحياناً من حيث المنطق، لكنها مبررة جمالياً في سياق الحكايات ذاتها بإيعاز من الوعي الذي حددته الثقافة للتلقي وما يترتب عليه، وهو وعي يصب في المسار الذكوري الذي يسعى إلى تقديم المرأة على أنها سبب الشر.

في حكاية الدجيرة تُحدثُ الأرملة/ الخالة تحولاً هائلاً في نظام أسرة الزوج وسكيتها بعد دخولها إلى هذه الأسرة، لكنه تحولٌ تدريجي قائمٌ على المكيدة لأفراد الأسرة وخداع الزوج، لقد دخلت الأرملة حياة الأسرة بحجة رعاية الطفلين اليتيمين وخدمتهما، وبذلك استمالت قلب الأب، لكن هدفها كان السيطرة على البيت والاستفراد بالأب، وقد استطاعت، فعلاً، دفع الأب إلى التخلي عن أبنائه، وهي صورة تبدو متماثلة في الحكايات قيد الدراسة، تحاول تجسيد مكيدة الأنثى وسعيها إلى الاستحواذ على قلب الرجل على حساب كل شيء. إنها مستمدة من الوعي الرجولي الذي يصور المرأة/ الخالة دائماً سلبية ومؤذية لأطفال الزوجة السابقة.

وعلاوة على ذلك فإن عنصر المكيدة يتخذ أشكالاً متعددة في الحكايات المدروسة، وفي بعض الأحيان يكون من أجل المكيدة ذاتها، على سبيل المثال في حكاية «حكم الفراسة» تبتكر المرأة مكيدة لا مبرر لها سوى الاستمتاع مع العشيق، فقد قامت بقتل طفلها «ابنها الرضيع» من أجل أن يصمت خشية أن يسمع بكاءه من في البيت ويتنبهون إلى خيانتها، ومن ثم ألقى التهمة على ضربها بحجة الغيرة كونها لم ترزق طفلاً.

إن هذه الصورة توضح أن الحكاية أرادت أن تصنع مبرراً اجتماعياً يسوّغ للرجل ممارسة الحكم دون علم ودون قانون منضبط، فكانت المرأة هي الوسيلة لذلك، وكانت الخيانة ومن ثم المكيدة هما أكثر الأدوات إقناعاً للسامع، بغض النظر عن المسوغات التي يمكن أن تبرر ذلك، فالرغبة في الإقناع بالوعي الثقافي وضرورة تسيدته واستمراره عبر تنفيذ المكيدة تتجاوز كل الاعتبارات الأخرى، وثمة إشارة مضمرة إلى أن هذه الحكاية مصنوعة عنوة لتبرير التعاطي مع الحكم العرفي دون الشرعي، وإلى تجاوز العلم مقابل التعاطي مع الجهل الممنهج في الحكم والتعامل مع المحكومين، وهذا كله يؤكد أن صورة المرأة هنا مصنوعة بهذا الشكل المبتذل لتؤدي غرضاً يدعم هذا المنزع، ويمكن تعزيز هذه الفرضية بكون جامع الحكايات قد حاول إلصاق البعد الواقعي بهذه الحكاية والزعم أنها تنتمي إلى زمن معين «بداية عهد الإمام يحيى»، وإلى مكان بعينه «بني جبر من خولان» وإلى شيخ بعينه «أحمد الجبري» (عبده 55)، إن هذا الصنيع مع هذه الحكاية المصنوعة حديثاً يؤكد الطريقة التي صنعت بها صورة المرأة في الحكايات كلها من قبل، فالمؤسسة «الشيخ/ السلطنة» ضالعة في ذلك، والثقافة ضالعة فيها أيضاً.

إن سلطة صناعة الصورة النمطية تغلب على بنية هذه الحكاية والحكايات الأخرى، والغاية منها الإقناع وتثبيت النسق الثقافي الذي يتحكم في الوعي ورسم العلاقات والسلوك المتعلق بالمرأة وما يستتبع ذلك كله، فالمكيدة في هذا السياق - مثلاً - تفتقر إلى المسوغات الموضوعية التي تساعد القارئ على تفهم قيام المرأة بها فعلياً، ومع ذلك فإن ترسيخ الصورة النمطية يعمل على صنع هذا التقبل في وعي القارئ على اعتبار أن من يقوم به امرأة. والأمر ذاته في حكاية «قعادة زاج وقعادة زجاج» التي تدبر زوجة الأخ فيها المكيدة للتفريق بين الأخ وأخته، بل وقتلها في النهاية، ودفنها للتخلص منها حتى يخلو لها الجو وتنفرد بالبيت والحياة مع زوجها دون أي منغصات، على الرغم من أن أخت الزوج لم تظهر في الحكاية أي شيء يمكن اعتباره منغصاً، فإن مكيدة المرأة في هذه الحكاية تجعلها أكثر دهاء ووحشية؛ إذ تلتصق بها تهمة تلو أخرى فما إن تفشل الأولى حتى يقتنع الأخ بارتكاب أخته الزنا فيخشى الفضيحة ويعمد أخيراً إلى قتل أخته.

إن الهدف من وراء عنصر المكيدة في صورة المرأة هنا هو التأكيد على أن المرأة تستطيع أن تقوم بأي شيء من أجل تنفيذ ما تسعى إليه مهما كان جارحاً وقاتلاً، ومن الملاحظ أن معظم الأفعال التي بُني عليها هذا العنصر لم تكن مبررة بشكل مقنع أيضاً.

5. المرأة المنتقمة

يحمل الانتقام معنى الثأر والعقوبة والمبالغة في كراهة الشيء «ابن منظور 12/ 590)، ويعني إنزال العقوبة مصحوبة بكرهية تصل حد السخط «بن حميد وبن ملوح 9/ 4007)، ويرتبط الانتقام في الحكايات المدروسة - عادة - بزوجة الأب «ورقة الحناء - الدجيرة» والضرة «ورقة الحناء - حكم الفراسة» وأم الزوج «ترنجة»، وهو انتقام مصحوب - عادة - بالغيرة، ويكون بدافع الاستحواذ وحب التملك والتخلص من الخصم المحتمل.

تسعى الخالة/ زوجة الأب في «الدجيرة» إلى الانتقام من ابني الزوج؛ رغبة في التخلص منهما والاستحواذ على الزوج، ويأتي انتقامها من هذين الطفلين متدرجاً بعد حب مزيف لهما، ابتداءً من إبعاد الأب عنهما، ومن ثم جعله ينفيهما، وبعد ذلك تنتقم منهما بإبعاد روح أمهما عن زيارتهما وحمائتهما، إنه انتقام جارح ولا يتوقف عند الانتقام فقط، بل ويسعى إلى إنهاء حياة الطفلين بجعل الأب يحملهما إلى مكان مليء بالسباع - كما أشرنا سابقاً - وقد ترتب على هذا الانتقام شكل حياتهما في المستقبل ودفعهما إلى الصراع من أجل البقاء والبحث عن الأمان.

وتنتقم الخالة/ زوجة الأب من ابنة الزوج في حكاية «ورقة الحناء» (عبد 54-43) فتميزها عن ابنتها شكلاً وسلوكاً وتعاملاً، وتحيك لها الخدعة تلو الأخرى إمعاناً في الانتقام، لكنها تنجو بمساعدة من العجوز/ الجنية التي تقدم لها النصح المفيد وتدعو لها، وحينما يطلب ابن السلطان الزواج من ورقة الحناء تعمد الأم إلى محاولة تزويجه بابنتها «كرام» بدلاً منها، لكنها تفشل أيضاً.

إن انتقام زوجة الأب من أبناء الزوج في هذه السياقات ليس لشيء إلا لأنهم أبناء زوجها، ويشكلون خطراً مستقبلياً محتملاً لهذه الزوجة «حكاية الدجيرة» أو يشكلون خطراً على ابنة هذه المرأة «حكاية ورقة الحناء».

وقد تمارس الضرة الانتقام أيضًا بدافع الغيرة أو بدافع الهرب من تهمة القتل كما في حكاية ورقة الحناء؛ إذ يمتد الانتقام ضد ورقة الحناء ليصل إلى زوجة ابن السلطان الأولى - ضرتها - نتيجة لغيرتها، فتدبر لها المكيدة وتعمل على الإيعاز إلى الماشطة لسحرها وتحويلها إلى جولبة «بيامة»؛ انتقامًا منها لأنها شاركتها زوجها، لكن ابن السلطان يكتشف ذلك لاحقًا ويبطل السحر ويعيد ورقة الحناء إلى القصر ويتخلص من الماشطة والزوجة السابقة، إن المكر والخداع في هذه الحكاية أداة من أدوات الانتقام، وهما مسلمان على ورقة الحناء بشكل كبير، لكن القدر يقف إلى جوارها؛ ليكشف الخداع الذي يمارس ضدها.

ويمتد الانتقام إلى حكاية «ترنجة» (عده 139-149)؛ إذ تكون أم الزوج مخادعة وظالمة بدافع الغيرة على ابنها، فتقوم بحبس زوجة الابن وتعذيبها وتقطيعها مقابل منحها قطعة من الطعام وقليلًا من الماء حتى أتت على قدميها ويديها وعينيها ثمناً لطعامها، ومن ثم دفنت قطعة خشب في حفرة كأنها قبر، وغيرت ملامحها لتبدو بهيئة الفتاة، وحين عاد ابنها زعمت أن أمه قد ماتت وأن هذا قبرها.

إذا كانت السمة البارزة في الرجل، فيما سبق، هي الوفاء، فإن الغدر والانتقام الناتج عنه من أبرز مكونات الصورة النمطية للمرأة في الحكايات المدروسة، وتكاد تشمل النساء الفاعلات في المدونة جميعًا، باستثناءات قليلة، وتلك الاستثناءات ليست سوى من أجل ترسيخ عناصر الصورة النمطية التي أشرنا إليها سابقًا، وتأكيدًا على أن المرأة هي العنصر الحامل للخداع والكذب. إن هذه الحكايات تربط بين الانتقام والجريمة والمرأة، وتضع التعري بوصفه معيارًا للالتزام وكشف الحقيقة في اعتبار الخلفيات الثقافية للحكاية، ومع أنها قد سلطت الضوء على عناصر الجريمة وأدواتها فإنها لم تنطرق إلى الرجل باعتباره شريكًا أو متواطئًا في معظم حالاته، وهو على ما يبدو تميز الرؤية ضد المرأة التي تبدو الحكاية مبثورة لجريمتها.

6. المرأة الفضولية والثرثارة

وعلاوة على ما سبق فإن الحكايات تعمل على تصوير المرأة ثرثارة، وهذا لا يقتصر على الثقافة العربية فقط ولكن أيضًا حتى في الحكايات الشعبية الغربية، ومثل هذه الصورة النمطية للمرأة منتشرة أيضًا في حكايات وثقافات وحضارات أخرى حول العالم، وقد كانت سائدة قبل أن تثبت الدراسات العلمية التجريبية هذا الخطأ وتنسف هذه الصورة (Mehl 82). ولكن مع ذلك، ما تزال هذه الصورة النمطية فاعلة، وتعمل على ترسيخ أن المرأة فضولية لا تستطيع أن تصمت كما لا تستطيع أن تتحكم بمشاعرها من أجل اكتشاف ما يحدث نتيجة لدافع الفضول، وهذه الصورة تم تقديمها في أكثر من حكاية في المتن المدروس.

على سبيل المثال يعد الفضول حافزًا للمرأة من أجل اكتشاف ما حاول الغول إخفاءه في حكاية «الجرجوف» في الغرفة السرية «رقم سبعة»، مع أن هذا الفضول سيقودها إلى تدمير نفسها، لقد بدا الغول حريصًا عليها وإظهار نفسه أمامها في مظهر الشاب الوسيم الجميل واشترط ألا ترى الغرفة السرية حتى لا تكتشف سيرته المتوحشة الخفية، لكن فضولها كان أقوى من أن يستمع إلى هذا الطلب، وكان الفضول أقوى من أن تلتزم المرأة بالعهد الذي قطعته للغول، حين اشترط عليها أن ينقذها ويتزوجها.

لقد أظهرت الحكاية أن الغول قد التزم بعهده لها، بل وعمل على تحويل نفسه إلى شاب وسيم كي يرضيها مقابل عدم فتح الغرفة المقفلة، فكان فضولها هذا دافعاً أقوى من خوفها ومن حبها للحياة ومن التزامها بالمواثيق التي بموجبها أنقذت حياتها.

وكانت الثرثرة أيضاً وعدم القدرة على حفظ الأسرار هي الصورة النمطية الأخرى، في هذه الحكاية ذاتها، فقد استسلمت المرأة في الحديث عن أسرارها الخاصة لصديقتها الغريبة التي تعرفت عليها للتو، وهي لا تعلم أن هذه المرأة هي الغول نفسه الذي تمثل لها في هيئة امرأة، لا لشيء إلا ليعرف ما إذا كانت قد انتهكت المحرم الذي تعهدت ألا تكشفه أو لا، فهي لا تحرق المحذور فحسب، بل تفشي الأسرار أيضاً، وتبوح لامرأة غريبة بأسرار من يُفترض أنه زوجها.

كما تصور حكاية «الذجرة» فضول الأرملة دافعاً قوياً لها للذهاب إلى الوادي، ومعرفة مآل الطفلين اللذين دفعت بهما نحو الهلاك. فهي لم تكتفِ بأن دبرت لها المكيدة، لكن دافع الفضول في داخلها جعلها تذهب لمعرفة مصيرهما، فعلى الرغم من تحقق هدفها الأول بالتخلص منهما فإن الفضول ما يزال يأكل روحها ويرغمها على الذهاب وراءهما، وحين تكتشف أنها ما زال على قيد الحياة بفضل روح أمها، قامت بتدبير مكيدة لهذه الروح، وهكذا تتوالى التصورات الشريرة، من نفي الطفلين، إلى الفضول الذي يجعلها تذهب وراءهما، ثم أخيراً التخلص من روح الأم عبر زرع الشوك في مهبطها.

ويبدو الفضول لدى كرام، في ورقة الحناء، واضحاً قبل زفافها؛ إذ تحكي لها ورقة الحناء عن الأكل الموجود في المطبخ فيتملك كرام الفضول ويجعلها تذهب لاكتشافه والتهمته، فكان ذلك معيقاً لها عن إتمام برنامجها السري المتمثل في أن تكون عروساً لابن السلطان مكان ورقة الحناء التي يريدها، وهو ما مكن ورقة الحناء من استعادة هذه الزيجة بالحيلة، بمساعدة الفضول.

وهكذا يمكن ملاحظة أن سلوك الفضول والثرثرة يأخذ أبعاداً راسخة في صورة المرأة، فليس مجرد سلوك إنساني، وإنما أرادت الحكايات أن تظهره بهذه الصورة التي لا تؤثر على الآخرين فحسب، ولكنها تعود سلباً على الذات نفسها.

خاتمة

توصل البحث إلى أن منظور الرجل هو المهيمن، وأن وعيه الرجولي سيّد الحكايات المدروسة أو أسهم في تشييدها، فجاءت كاشفة عن وعيه الأبوي الفارز والمتحيز لصالحه ضد المرأة.

وقد عمدت الحكايات إلى تصوير المرأة على هيئة واحدة لها خصائص من أبرزها: الخيانة، والخداع، والمساعدة على الخيانة، والغدر، وارتكاب الجرائم، وفي محصلة ذلك تبين أن معظم تلك الخصائص لا مبرر منطقياً لها، بل يقف خلف بنائها النسق الذكوري المهيمن الذي يصور المرأة عادة صانعة للشّر، ويصور الرجل بصورة أساساً للخير، وإن مارس الشّر وما حوله فإنها هو بإيعاز وتخريض أو مساعدة من المرأة (الزوجة، الكاهنة، الساحرة، الماشطة...) وهو أمر - أيضاً - لا يخلو من تموضع حول مركزية الرجل المتحيز لكل ما هو ذكوري.

وهو ما بيّن - أيضاً - أن صورة الرجل في مقابل الصورة النمطية للمرأة تبدو متشابهة في الحكايات كلها، فهو: حنون، وأب جيد، ومنقذ، وحكيم، ومحسن إلى المرأة، وجميل. وغالباً ما تعكس هذه الصورة

منظور النسق الثقافي، ووعي الرجل المهيمن الذي يقف ضد المرأة، فقد أظهر النسق الظاهر أن الكرم والسخاء والخير أصل لدى الرجل، على عكس المرأة التي يبدو الشر لديها هو الأصل، وإن ظهرت سمات خيرية لدى امرأة ما فهي ثانوية ومن أجل توضيح سمات الشر في المرأة المقابلة لها، أو من أجل مضاعفة ما يقابلها لدى الرجل من صفات للخير، وما يكون في معناها.

واتضح أن هذه الحكايات تؤكد أن المرأة (الأنثى)، مهما كانت طيبة، فسوف تعتمد إلى إيذاء الرجل (الذكر) مهما كان ودودًا معها. والذكر حتى لو كان وحشًا فإنه يظهر في ثوب الصادق الوفي بوعدته، الجميل في مظهره وسلوكه.

المراجع

أولاً: المراجع العربية

- إدجار، أندرو، وسيد جويك، بيتر. موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة: هناء الجوهري، مراجعة وتقديم وتعليق: محمد الجوهري. المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2014.
- البردوني، عبد الله. فنون الأدب الشعبي في اليمن. دار البارودي، بيروت، ط 5، 1998.
- بن حميد، صالح بن عبد الله، وبن ملوح، عبد الرحمن بن محمد بن عبد الرحمن. نضرة النعيم. دار الوسيلة للنشر والتوزيع، السعودية، ط 1، 1998.
- بن كروش، فايزة. الحكاية العجائبية في برج بوغريج - دراسة في بنية السرد - حكايات حد الزين، هارون الرشيد، عيشة بنت الخطاب - أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2015.
- دويكات، نبيل. الصورة النمطية للمرأة في الإعلام. مركز المرأة للإرشاد القانوني والاجتماعي، فلسطين، أكتوبر 2013.
- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2002.
- شرف، إنعام. «المساواة بين الجنسين: الصورة النمطية للمرأة في المجتمع وانعكاساتها في الإعلام النسائي». مجلة سيدة سوريا، سوريا، ع 10، ديسمبر 2014، ص 14-16.
- صبار، خديجة. المرأة بين الميثولوجيا والحداثة. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
- العامري، محمد أحمد. قراءة في أجناس الأدب الشعبي وموضوعاته. مركز التربية للطباعة والنشر، كلية التربية، جامعة صنعاء (د.ت).
- عبده، علي محمد. حكايات وأساطير يمنية. دار الكلمة، صنعاء، ط 2، 1985.
- عثمان، أروى عبده. وداعًا وريقة الحناء: سؤال المرأة في المحكي الشعبي. منح اليونيسكو/ سوزان مبارك/ الصداقة اليابانية المصرية لتمكين النساء في دراسات السلام وشؤون المرأة (دورة 2005-2006)، ط 1، 2008.
- العرادة، علي دوشي. مكانة المرأة وصورتها في المسلسلات الكويتية - مسلسل زوارة خميس نموذجًا، دراسة تحليلية نوعية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2013.
- الغذامي، عبد الله. النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2001.
- فريجات، بثينة. «الأردن الممارسات التمييزية ضد المرأة في الحياة الأسرية». وكالة أخبار المرأة، 2020.
- الفيصل، سمر روجي. مصطلحات نقد الرواية. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط 1، 2016.
- فيتون، ناتالي. «النسوية والثقافة الشعبية»، النسوية وما بعد النسوية، تحرير سارة جامبل، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002 م. ص 161-176.
- قطب، سيد محمد السيد، وصالح، عبد المعطي، وسليم، عيسى مرسي. في أدب المرأة. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 1، 2000.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. دار صادر، بيروت، (د.ت).
- ناجي، سوسن. صورة الرجل في القصص النسائي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2006.

النبلاوي، عايذة فؤاد. «الحكايات الشعبية العمانية ودلالاتها الاجتماعية والثقافية»، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية مجلة محكمة تصدر عن جامعة السلطان قابوس بعمان، م 3، ع 2، ص 374-371، أغسطس 2016
الهمداني، أحمد علي. الفلكلور اليمني: بعض الحقائق والملاحظات. إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Berger, Arthur Asa. *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. SAGE, London, 1995.

Burr, Jennifer. "Cultural stereotypes of women from South Asian communities: mental health care professionals' explanations for patterns of suicide and depression", *Social Science & Medicine*, Vol. 55, 2002, pp. 835-845.

Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism since the 1930s*. Routledge, New York, 2nd ed., 2016.

———. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York; London, W.W. Norton & Company, 1st ed., 2001.

Mehl, Matthias, et al. "Are Women Really More Talkative Than Men?", *Science*, Vol. 317, 2007, p. 82.

References

'Abduh, 'Alī Muḥamad. *Ḥikāyāt wa 'sāṭir yamaniyyah* (in Arabic), Dār al-Kalimah, Ṣan'ā', 1985.

'al-'Aradah, 'Alī Dushī. *Makānat al-Mar'ah Wa Ṣōratha Fy al-Musalsalāt al-Kwayfiyah Zawart Khamīs series as a model - Analytical-qualitative study* (in Arabic), M.E.Sc. Thesis. Faculty of Media, Middle East University, Jordan, 2013.

'al-Baradūnī, 'Abdullah. *Funūn al-'Adab al-Sha'bī* (in Arabic), Dar alBarūdī, Beirut, 5th ed., 1998

'al-Faīṣal, Samar Rawḥī. *Muṣṭalaḥat Naqd al-Rewāyah* (in Arabic), Department of Culture & Information, Sharjah, 1st ed., 2016.

'al-Ghadhamī, 'Abdullah. *al-Naqd al-Thaqafī: Qerā'ah Fy al-'Ansāq al-Thaqāfiyah al-'Arabīyah* (in Arabic), Arabic Cultural Center, Casablanca, 2nd ed., 2001.

'al-Hamdanī, Aḥmad 'Ali. *al-Fuluklūr al-Yamanī: Ba'ḍ al-Ḥaqāiq Wa al-Mulaḥazāt* (in Arabic), Ministry of Culture and Tourism, Sanaa Publication, 2004 .

'al-Nablawī, 'Aydaḥ. "al-Ḥekayat al-Sha'bīyah al-'Umanīyah Wa Dalalōtha al-'Ejtem'eīyah Wa al-Thaqāfiyah" (in Arabic), *Arts and Social Science Journal*, Sultan Qaboos University, Vol. 3rd, No. 2, August 2016, pp. 347- 371.

'al-Rwaylī, Mījan and al-Būze'ī, Sa'd. *Dalīl al-Nāqed al-'Adabī: Eḍā'ah Le 'Akthar Men Sab'in Tātaran Wa Muṣṭalaḥan Naqdīan* (in Arabic), Arabic Cultural Center, Casablanca, 3rd ed., 2002.

'al-'Āmerī, Muḥamad Aḥmad. *Qerā'ah Fy 'Ajnas al-'Adab al-Sha'bī Wa Mawḍū'āteh* (in Arabic), Markez al-Tarbyah le al-Ṭeba'ah Wa al-Nashr- Education College- Sanaa University, N.D.

Ben Ḥamīd, Ṣāleḥ Ben 'Abdullah and Ben Mulwaḥ, 'Abdulrahmān Ben Muḥamad 'Abdulrahman. *Naḍrat al-Na'im* (in Arabic), Dar al-Wasīlah Le al-Nashr Wa al-Taūzī', Saudi Arabia, 1st ed., 1998.

Ben Karrūsh, Fayezaḥ. *al-Ḥekayah al-'Ajbah Fy Burj Bō 'Uraīrīj Derāsah Fy Benyat al-Sard- Ḥadd al-Zaīn, Harōn al-Rashīd, 'EshahBent al-Khaṭāb Numwthagan* (in Arabic), M.E.Sc Arts Faculty, University of Mohamed Boudiaf, Algeria, 2015.

Duwykat, Nabīl. *al-Ṣurah al-Namatyiah Le al-Mar'ah Fy al-'E'lām* (in Arabic), Women's Centre for Legal Aid and Counselling, Palestine, October 2013.

- Edgar, Andrew and Sedgwick, Peter. *Cultural Theory: The Key Concepts* (in Arabic), Translated to Arabic by Hana al-Jawherī, Introduced and Commented by Muḥamad al-Jawherī, The National Translation Project, Cairo, 1st ed. 2014.
- Fenton, Natalie. « al-Neswīah Wa al-Thaqafah al-Sha‘bīah ». *al-Neswīah Wa Ma Ba‘d al-Neswīah*, edit by Sarah Gamble, translated by Aḥmad al-Shamī, Supreme Council of Culture, 1st ed., 2002, pp. 161- 176.
- Fraīḥat, Buthāīnah. « Jordan: al-Mumarasat al-Tamyīzīah Ɖed al-Mar‘ah Fy al-Ḥayat al-‘Usarīah » (in Arabic), *Wakālt Akhbār al-Mar‘ah*, 2020.
- ‘Ibn Manzūr, Jamal al-Ddīn Muḥamad Ben Makram. *Lesān al-‘Arab* (in Arabic), Dar Ṣader, Beirut, N.D.
- Najy, Sawzan. *Ṣōrat al-Rajul Fy al-Qeṣaṣ al-Nesā‘eī* (in Arabic), Supreme Council of Culture, Cairo, 1st ed., 2006.
- Qutb, Saīd Muḥamad al-Saīd, Ṣaleḥ, ‘AbdulMu‘tī and Salīm, ‘Eīsa Mursī. *Fy ‘Adab al-Mar‘ah* (in Arabic), al-Sharekah al-Maṣrīah al-‘Alamīah Le al-nashr, Loongman, Cairo, 1st ed., 2000.
- Sabbar, Khadyjah. *al-Mar‘ah Baīn al-Muthīwlvgya Wa al-Ḥadathah* (in Arabic), Afrīqīa al-Sharq, Casablanca, 1999.
- Sharaf, ‘En‘am. "al-Musawah Bayn al-Jensayn: al-Ṣōrah al-Namaṭīah Le al-Mar‘ah Fy al-Mujtam‘ Wa Anekasataha Fy al-‘E‘lam al-Nesāī" (in Arabic), *Syria Lady Magazine*, No. 10, December 2014, pp. 14-16.
- ‘Uthman, ‘Arwa. ‘Abduh. *Wada‘an Wuraīqat al-Ḥenna: Su‘āl al-Mar‘ah Fy al-Maḥkī al-Sha‘bī* (in Arabic), Unesco Grants/ Susan Mubark/ Japanese-Egyptian Friendship for Women Empowerment in Peace Studies and Women’s Affairs, 1st ed., 2008.