الحكاية الشعبية بين الشفهية والتدوين والتهذيب

حصة الرفاعي

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت

الملخص

يتناول البحث موضوعاً مهماً شغل دارسي الفولكلور ردحاً من الزمن وهو؛ ما الذي يطرأ على الحكاية الشعبية حين تدون؟ وهل يؤثر التدوين في طبيعة الحكاية؟ وما المعايير التي تحكم عملية تدوين نصوص الحكايات؟ وما مدى التزام الباحث قوانين الجمع الميداني والحفاظ على صورة الحكاية الأصلية شكلاً ومضموناً؟

ومعلوم أن الشفاهية هي ملمح أساسي من ملامح المأثور الشعبي عامة، والحكاية الشعبية خاصة؛ إذ إن الحكايات الشعبية تعتمد - بالدرجة الأولى - على الرواية الشفهية، وتشكل جلسات القص وسائط حية لتداول الحكايات بين جمهور من المستمعين الذين يؤثرون بصورة واضحة في تشكيل مادة الحكايات وفقاً لأمزجتهم ورؤاهم الكونية.

ولاشك أن دور الجمهور الفاعل في حدث القص تفرضه طبيعة المواجهة المباشرة بين المبدع ومتلقي إبداعه. حيث إن القاص الجيد يجب أن يراعي تقاليد معينة في رواية حكاياته، تجنبه استياء جمهوره، وتكفل له القبول، وتعينه على ترويج ذخيرته من الحكايات في المجتمع الذي ينتمي إليه.

وعلى الرغم من أهمية دراسة الحكاية الشعبية في محيطها الطبيعي، في حال توافر ذلك المحيط، وإدراك الباحثين تأثير الكتابة السلبي على نشاط الحكاية وحيويتها، فإن تدوين الحكايات وسيلة ضرورية لحفظها من الضياع.

ومع ذلك لا يحقق التدوين غايته المنشودة إلا بمعرفة الباحث الأساليب المتبعة في علم الفولكلور؛ من حيث التزام الدارس الحياد التام، والموضوعية في التعامل مع الحكايات التي يقوم بجمعها وتضمينها في كتاب، والاجتهاد في نقلها إلى القارئ في صورة قريبة الصلة بهيئتها الأولى.

لا ريب في أن الحكاية الشعبية - كسائر أنماط الأدب الشعبي- هي في المقام الأول إبداع شفهي، وهي تحمل سمات ترجح أفضلية الاستماع إليها، منها كيفية صوغ الراوي أحداث الحكاية الدرامية، وكيفية تصويره الشخصيات التي تضطلع بالأحداث، بالإضافة إلى تغير طبقات صوته وهو ينتقل من حدث إلى آخر، وتغير الحركات والإيماءات وتعبيرات الوجه تبعاً لتغير المواقف الدرامية، وعندما يقلد شخصيات القصة محاولاً رسم صورها للسامع ليتخيلها بوضوح. فأحداث الحكاية، والتفاعل بين الراوي والجمهور المستمع، وقدرات الراوي الإبداعية، هي محاولة حقيقية لبعث الحكاية كياناً فاعلاً نابضاً بالحياة.

وعلى الرغم من أن تدوين الحكايات أمر ضروري لحفظها من الضياع، فإن الحكاية الشعبية لم تتأثر بعملية التدوين، وواصلت مسيرتها الحيوية في القنوات الشفهية؛ إذ لا يضير هذا النمط المتداول شفهياً أن يقوم الباحث بجمعه وتصنيفه وحفظه في الأرشيفات أو طبعه في كتاب، ما دام الدارس حريصاً على حفظ صورته الأصلية وسماته الجوهرية المميزة، دون إقحام شخصي يفسد تلك السمات ويشوه حقيقتها بوصفها إبداعاً شفهياً.

ولا بد أن نشير إلى مسألة مهمة جداً، وهي أن التعديل الذي يجريه الباحث على الحكاية هو أمر مختلف تماماً عن التغيرات التي تطرأ عليها في سياقها الشفهي الطبيعي، فالتغير سمة أساسية في تكوين الحكاية الشعبية، لاعتمادها أساساً على ذاكرة الراوي. وهذا التغير يحدث بصورة تلقائية بعيدة عن الانتقاء الواعي.

يقول ستيف تومبسون: تخضع الحكاية الشعبية للتغير؛ لأنها تروى شفهياً. وفي ظل التغير المستمر الذي يعتريها، يشعر الباحث بأنه يسير على قاعدة من الرمال المتحركة، في ظل كيان لا يخضع لقوانين محددة. ولذلك تصبح محاولة إيجاد نظام صارم للحكاية الشفهية أمراً عبثياً. ومع ذلك فهذه الفوضى في طبيعة الحكاية هي، في واقع الأمر، مسألة ظاهرية. فالحكايات التي تجمع من منطقة بعينها تعكس ملامح مشتركة أكثر من تلك التي يتم جمعها من مناطق بعيدة عنها؛ وذلك لأن التغيرات التي تعتري نص الحكاية

ليست بفعل عوامل تاريخية وجغرافية فحسب، بل تعود لأسباب اجتماعية ونفسية أيضاً.

ويشير تومبسون إلى قضية التغير والثبات في نصوص الحكاية الشعبية قائلاً: هنالك سمات معينة تتمثل في جميع نصوص الحكاية، كما أن هنالك سمات أخرى تتغير بتغير الزمان والمكان، وانتقال الحكاية من مجتمع إلى آخر، وهي في رحلة انتقالها تكتسب ملامح البيئة الجديدة. وفي مقابل ذلك تسقط منها عناصر أخرى، ربما تكون غريبة على تلك البيئة. فالملوك والأمراء في حكاية ما، يستحيلون رؤساء قبائل في مجتمعات قبلية، أو سلاطين في مجتمعات إسلامية. وهذه التغيرات هي بمنزلة قوانين تحكم عملية تداول الحكاية شفهياً. فالحكاية الشعبية تعيش على شفاه رواتها، وهي ككل شيء حي، خاضعة للتغير المستمر. وهذا القانون يعين الباحث على معرفة الفرق بين نص الحكاية الافتراضي والمتغيرات التي انبثقت عنه.[1]

والتغير الذي يطرأ على الحكاية بانتقالها من بيئة إلى أخرى لا يمس لبابها أو جوهرها، بل يعتري الأطراف البعيدة عن الجوهر. فإذا تبدل جوهر الحكاية توقفت وظيفتها وسقطت من الوجدان الجمعي.

وهذا الأمر يفسر لنا سبب وجود عناصر روائية في بعض نصوص الحكاية الخرافية غريبة عن البيئة وعادات المجتمع الذي شاعت فيه، ومع ذلك استمرت تتردد على أنها مكون أساسي من مكونات الحكاية، ومن أمثلة ذلك النصوص التي تشتمل على عناصر تتصل بأكل لحوم البشر، والاعتقاد بوجود كائن ما تنتمي إليه القبيلة فيما يسمى العقيدة الطوطمية وغير ذلك، مما يعد غريباً على البيئة التي انتقلت إليها الحكاية.

ومن النتائج التي توصل إليها ولتر أندرسون من دراسته إحدى الحكايات الخرافية، التي تتصل بطبيعة الحكاية الشعبية ما يلي:

أولاً: قانون التصحيح الذاتي في الحكاية الشعبية Law of self correction

ويعني بذلك أن راوي الحكاية المحترف يستطيع أن يحافظ على عناصر

الحكاية الأساسية، حتى وإن كان قد سمعها من مصادر عدة، وبأساليب روائية مختلفة. وهذا لا يعني أنه يلتزم شكلاً صارماً لنص الحكاية. فذلك غير ممكن بحكم طبيعتها الشفهية، وعدم قدرته على التزام شكل ثابت في كل مرة يرويها فيها. ولكنه على الأقل يلتزم الحفاظ على وحدة فنية منطقية تكفل للحكاية مقومات أساسية تساعد على استمرار فاعليتها في الوجدان الجمعي.

وليؤكد هذه الفرضية أجرى أندرسون تجربة في عام 1947 توصل من خلالها لشكل الحكاية النهائي بعد تداولها بين عدد من الرواة. وقد كون لهذا الغرض فريقاً من الطلبة قسمهم إلى ثلاث مجموعات، كل مجموعة تضم اثني عشر طالباً، وقرأ عليهم حكاية خرافية بولندية، واختار من كل مجموعة طالباً دعاه لكتابة الحكاية في اليوم التالي من الذاكرة وقراءتها على أحد أفراد مجموعته، طالباً منه أيضاً أن يدونها من الذاكرة بعد أربع وعشرين ساعة مع تجنب إجراء إضافات، بقدر الإمكان. وهكذا حتى آخر طالب في المجموعات الثلاث. و بعد تكرار العملية اثنتي عشرة مرة اكتشف أندرسون أن شكل النص الذي روي آخر مرة اختلف إلى حد كبير عن النص الذي قرأه عليهم مع احتفاظ الحكاية بعناصرها الجوهرية.

واستنتج أندرسون من هذه التجربة، أن مكونات التراث الشعبي التي ترددها أفواه كثيرة تكون أكثر عرضة للتغير والاختلاف عن النص الأصلي.

ثانياً: حدوث تعديلات معينة في الحكاية تبدو للوهلة الأولى أنها نتاج خطأ في النقل أو اعتلال في ذاكرة الراوي، فإذا نالت هذه التعديلات قبول السامع وتكرر ذكرها في متن الحكاية تحقق لها الشيوع، وحلت محل الأجزاء الأصلية التي سقطت من سياق الحكاية.[2]

ومن الواضح أن أندرسون يشير إلى قضية الثبات والتغير في نص الحكاية. فالعناصر الثابتة تشكل جوهر الحكاية الذي لا يتغير، مهما تعددت روايات الحكاية وتنقلت عبر الزمان والمكان. أما التعديلات التي يجريها الراوي على نص الحكاية، فتعتري الوحدات البعيدة عن الجوهر، والتي لا تؤثر في مغزى القصة أو أحداثها الرئيسة.[3]

وينظر ألان داندس إلى التغير الذي يطرأ على النص على أنه مفهوم أساسي في علم الفولكلور؛ لأن هذا التغير هو الذي يميز المأثور الشعبي من غيره من أنماط الإبداع الإنساني، سواء في مجال الأدب الرفيع أو ما يسمى الأدب الجماهيري. فالنوعان الأخيران يعتمدان على نصوص مكتوبة ثابتة أو أفلام مسجلة على شرائط فيديو. لذلك لا تتغير الرواية والقصة القصيرة والقصيدة على مدى الزمان،على الرغم من تغير نظرة الناس لهذه الإبداعات وتبدل فهمهم لها عبر العصور.

أما الفولكلور فهو، بحكم تنوعه وطبيعته المرنة، يختلف عن طبيعة الأنواع المذكورة لأنه في حالة استرفاد دائم. فليس هنالك نص ثابت في الفولكلور، ولكن هنالك نصوص متعددة. ولا تتأثر هذه الطبيعة بتدوين النصوص، لأن المادة الشعبية حتى وإن دونت وحفظت في كتب، لا يتوقف تدفقها شفهياً وتعرضها للتغير إبان رحلتها الشفهية عبر الزمان والمكان. وحتى في حال استلهام البعض نصوصاً شعبية وتحويلها إلى مادة ثقافة جماهيرية، لا ينقطع تداولها الشفهي، بل يبقى مستمراً ما بقي النوع الشعبي حياً فاعلاً في المجتمع، ولم يستحل إلى موروث يحفظ في المدونات.[4]

ويبين داندس أثر التدوين في طبيعة الحكاية الخرافية قائلاً: إن الحكاية الخرافية هي في الأصل إبداع شفهي. ولذلك عندما تدون فإنها تفقد كثيراً من عناصرها الأساسية، مثل: المحيط الاجتماعي، والتفاعل الحادث بين المبدع والجمهور، وأثر ذلك على طبيعة الإبداع. وعلى ذلك فإن الناس لا تقرأ الحكاية، بل تستمع إليها. وهي إذا دونت تصبح كياناً جامداً فاقداً الحياة. والآن يتمكن الباحث، بحكم التطور التقني من تسجيل جلسات القص بالصوت والصورة، خلافاً لما كان عليه الأمر في القرن التاسع عشر؛ إذ إن هذه الوسائل لم تكن متاحة آنذاك، و كان الباحثون يجتهدون في سبيل حفظ صورة الحكاية الحقيقية ونقلها للقارئ.ومن هؤلاء باحث الفولكلور الدانيماركي أي تانج كريستنتين (1848–1929)، الذي كان واحداً من أشهر جامعي الحكايات الخرافية، ونجح فيما فشل فيه غيره من جامعي تلك الحكايات.[5]

ويقرر داندس أن مهمة الباحث في مجال الفولكلور يجب أن تنطوي على أمرين أساسيين؛ أولاً: تعيين مادة الفولكلور، ثانياً: دراسة هذه المادة. وبعبارة أوضح، إن مهمة الباحث يجب أن لا تقتصر على حصر المادة الشعبية وتوثيقها، بل تتجاوز ذلك إلى دراستها في عمق، أو التغلغل في مضمونها والكشف عن محتواها؛ لأن الاكتفاء بجمع الإبداع الشعبي ووصفه عمل عقيم ما لم يتبعه تحليل متأن لمادة الإبداع.(6)

ولا شك أن تحول المأثور الشعبي من الشفاهية إلى التدوين هو عامل مهم من عوامل تغيره. فالتدوين يحفز الكاتب إلى إجراء تعديلات على النص من خلال تصحيح أجزاء منه ربما يراها غير ملائمة لذوق القارئ، كما أنه يعمل على ملء النواقص التي يجدها في سياق النص. وهكذا تكتسب الحكاية ملامح جديدة ربما تؤثر كثيراً في طبيعتها وعناصرها الأساسية. وهذا النوع من التعديل يختلف تماماً عن التغير الذي يعتري النص الشفهي إبان رحلته الزمنية والجغرافية. فالأول عمل فردي يتسم بالانتقائية. أما الثاني فهو ظاهرة تلقائية عفوية تحدث في النص نتيجة عوامل طبيعية.

ولا يقتصر أثر تدوين الحكايات الشعبية على تدخل الكاتب في صوغها، بل يتجاوز ذلك إلى انتقالها من محيط اجتماعي فاعل، إلى آخر يفتقر إلى مقومات الحكاية المرتكزة في المقام الأول على التفاعل المباشر بين المبدع، والإبداع، والجمهور المتلقي للإبداع.

ويؤكد جاك زايبس تأثر الحكاية الشفهية بعملية التدوين، على الرغم من أن المدونات لم تؤد إلى اختفاء التراث السردي. يقول: على الرغم من ظهور الحكايات المدونة وتبوئها مكانة مرموقة في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، فإن التراث الشفهي استمر في إمداد الكتاب بمعين دافق من الحكايات.

ومع ذلك يجب أن نعترف أن الحكاية الشفهية قد تأثرت بنشأة الأدب المدون. فالكتب الرخيصة التي يحملها الباعة المتجولون إلى القرى الفرنسية كانت تضم نصوص حكايات مقتطعة من مصادر مكتوبة. وكان رواة القرية

يستقون منها مادة حكاياتهم. وفي بعض الأحيان تقدم هذه الكتب مادة جديدة، يقوم الرواة بإعادة تشكيلها لتصبح مرة أخرى رافداً من روافد الأدب المدون.

ويكشف زايبس عن تأثير الحكايات المدونة في أوساط تداول الحكاية. فبينما كانت الحكاية الشفهية تروى على جمع من الناس في محيط قصصي فاعل، أصبحت تقرأ بصورة منفردة. فالكتاب يؤدي إلى انسحاب الشخص من مجتمعه والانفراد بقراءته، بل إن الحكاية إذا قرئت بصوت عال في التجمعات التي تعقد في البيوت والأماكن العامة، فإن أثرها لا يوازي أبداً أثر الحكاية التي تروى شفهياً.[7]

ويلفت زايبس النظر إلى بعض المؤثرات السلبية الأخرى التي تلت ظهور الحكاية المدونة، وأحدثت تغيراً ملموساً في طبيعة الحكاية، منها:

أولاً: نظرة الناس إلى الحكايات على أنها قصص تروى للصغار. وهذه نظرة خاطئة؛ فقبل مرحلة التدوين كان الكبار والصغار على حد سواء يستمعون إلى الحكايات، وكان وجود الصغار عنصراً مكملاً وليس أساسياً في جلسات القص. ولم يكن غير عشرة بالمائة من الحكايات الخرافية تختص بالأطفال وحدهم، على حين أن معظم الحكايات الأوروبية قد صممت للبالغين المهيئين نفسياً وثقافياً للاستماع إليها. ولكن مع انتشار ظاهرة بيع كتب الحكايات لجمهور كبير يشمل الأطفال، ومع طبع مجموعات لحكايات خرافية تكتب للأطفال خاصة منذ منتصف القرن الثامن عشر، أصبح مفهوم الحكاية الخرافية مرتبطاً بإمتاع الصغار. وعندما ظهرت مجموعة بيرو التي كتبها أساساً للكبار، تمت ترجمتها للغة الانجليزية، وكان يروج لبيعها على أنها ممتعة وذات غرض تعليمي للأطفال.

وعلى كل حال فإن الأطفال اليوم قد استبدلوا بالاستماع إلى الحكايات أو قراءتها وسائل ترفيه أخرى مثل الألعاب الإلكترونية والحاسب الآلي وغير ذلك من مظاهر التكنولوجيا المعاصرة.

ثانياً: الاعتقاد بأن تأثير الحكاية في المستمع يساوي تأثيرها على القارئ. وهذا تصور غير صحيح. فجلسات القص بوصفها حدثاً حياً يمتزج فيه السرد بإعادة تشكل مادة القصة، مع مشاركة الجمهور في سياق الحكاية سلباً أو إيجاباً هي أمور بالغة الأثر في طبيعة تلك الحكاية.

ثالثاً: قراءة الحكاية يجردها من عنصر أساسي من عناصر التفاعل بين المؤدي والجمهور، وهو استخدام الراوي للإيقاع، إيقاع الصوت، وإيقاع الحركة، وتردد الأنفاس. وهذا الإيقاع كثيراً ما يستجيب له السامعون بإيقاعات مماثلة تشجيعية، أو ربما رافضة بعض الأحداث التي لا تلائم مزاجهم فيعترضون عليها، ويناقشون الراوي فيها وكأنها قصة واقعية.[8]

ويبين الباحث طه الهباهبة الفرق بين التراث الشفهي والمدون فيما يلي:

1 - "الروايات المكتوبة تخلو من المقدمات الاستهلالية التقليدية بل تبدأ بعبارة واحدة مدروسة هي، (كان يا ما كان يا سادة يا كرام في سالف العصر والأزمان)، وهذه المقدمة غير معروفة لدى قصاص الحكاية الشعبية.

2 - إن حوادث هذا النوع (التراث المدون) مرتبة ترتيباً منطقياً ومتسلسلة تسلسلاً يندر أن تكون من خيال القاص الشعبي. وهذا الأمر لا تعرفه الحكاية المروية شفوياً، وبخاصة أن عنصر الإضافة موجود بين راوية وآخر، وذلك لأن الأدب الشفهي يعتمد على المحدث القاص، أو الشاعر الناظم، وجمهور المستمعين إليه. وإن تأثير هؤلاء كبير على الراوي من حيث الإطناب أو الإيجاز، أو حتى التبديل في النص، وهذا لا يحدث مع جمهور المسرح، كما أن النقل الشفهي للنص يجعله عرضة للتحريف والإضافة أو الحذف أو التغيير.

3 - إن الحكاية المكتوبة قد دخلها شيء من لغة المؤلف وذوقه وإحساسه بالانتماء إلى مجتمع يتمتع بعادات وتقاليد ومفاهيم،

وهنا نلاحظ الحرص الشديد بانتقاء الألفاظ والمفردات والجمل، بينما الحكاية المروية شفوياً تتميز بتفاصيل أكثر، وهي غير مشذبة أو مهذبة، ونجد حتى الكلمات العارية بألفاظها ومدلولاتها في هذا النمط من الحكايات. "[9]

ويتفق صفوت كمال مع غيره من الباحثين في تأكيد أهمية تداول النص شفهيا يقول: "الباحث الفولكلوري لا يهتم بما هو مدون قدر اهتمامه بما هو مروي مشافهة. فقيمة النص الشعبي ترجع أساساً إلى تداوله وتناقله واستخدامه في الحياة اليومية. فالممارسة التلقائية من أهم خصائص المأثورات الشعبية. أما ما هو مدون ومحفوظ، فيمكن أن يكون من التراث الشعبي قبل أن يكون من المأثورات الشعبية. فصفة الشفاهية هي صفة المأثورات بجانب الممارسة التلقائية للمواد الشعبية التي تنتقل عن طريق التقليد والملاحظة المباشرة كالرقص والصناعات اليدوية الزخرفية". [10]

ونلاحظ أن كمال قد ميز بين مصطلحي مأثور وتراث. ونظن أنه يعني بالتراث، الموروث الشعبي. والذي يتم تدوينه في مصادر مكتوبة ليحفظ من الضياع بعد فقدان وظيفته على أنه مأثور حي وفاعل في المجتمع.

وفي معرض حديثه عن دينامية الأدب الشعبي، يفاضل محمد حافظ دياب بين الأدب الشعبي الشفهي والمدون. يقول ". . هذا الإبداع الشفهي بكل أجناسه ونماذجه، نما شفاهياً، على شكل مخاطبة مباشرة استندت إلى مفردات الذاكرة الشعبية الجمعية للجماعة العربية كنص مفتوح ومتحرك في الزمان والمكان".

ويكمل دياب حديثه عن طبيعة الأدب الشعبي قائلاً: "إنه لم يبدأ مكتوباً، بل الكتابة كانت لحظة واحدة في زمان متعدد؛ لأن الكتابية لم تنف قابليته للتأويل ولإعادة الإنتاج الشفاهي، ولم تستغن عن مراحل سابقة كالرواية والجمع. وكانت الرواية الشفاهية إذن الوسيلة الأساسية لتناقل الإبداع خلال الأبعاد الأثنولوجية من الزمان والمكان والجماعة. وكان الرواة يتلقونه ويحفظونه

عن طريق المشافهة والسماع، حيث كان لكل مبدع راو أو رواة يلازمونه، ويأخذون عنه، ثم يتولون إذاعته بين الناس.

والحق أن تدوين هذا الإبداع مثل وعاء وشكلاً جديدين من وعاء الذاكرة الحية – اللغة إلى وعاء الكتابة الجامدة – اللغة. ومن شكل التلوين الدرامي الصوتي إلى غطاء يخفي هذا التلوين، وهو ما عنى عند الكثير اعتبار التدوين غطاء مشوهاً يخفي هذا التلوين. ففي حين تتعدد الأقنية المستخدمة خلال الأداء الشفهي لهذا الإبداع وتفيد بإمكانات الإيحاء والابتداع والارتجال والخلق الآني، واستلهام البدائل، فإن التعبير الكتابي ينحصر في أحادية القناة اللفظية أو اللغوية، والتي يفتقد عبرها إمكانات الأداء الشفاهي" .[11]

وعلى الرغم من اتفاقنا مع رأي دياب الذي لم يشذ عن غيره من الباحثين في تأكيد قيمة الشفاهية في استمرار النمط الشعبي، وتنوع ملامحه الفنية، فإننا نلاحظ إغفاله دور الجمهور الفاعل في إثراء العملية الإبداعية. فالمستمعون يشكلون القاعدة الأساسية التي يرتكز عليها الفنان في ترويج بضاعته من المأثورات. وهم أصحاب الحق في الحكم عليها بالقبول أو الرفض. فإن وجدوا فيها ما يعكس واقعهم وقيمهم الإنسانية، حظيت بالاستمرار، وإن لم تكن كذلك ماتت في حينها، وأسدل عليها ستار النسيان.

ولا يختلف إليوت أورنج عن غيره من الدارسين في معيار التمييز بين الحكاية المدونة، والأخرى المتداولة شفهياً. وهذا المعيار يقوم على أساس التزام الأولى شكلاً ثابتاً، وتعدد تغيرات الثانية. يقول أورنج: ليس هنالك نص واحد ثابت للحكاية الشفهية، ولكن هنالك عدداً من الرواة يرددون الحكاية بصورة مختلفة، وفي ظروف مختلفة؛ إذ لا يتفق راويان في أسلوب رواية الحكاية، سواء أكانت خرافية أم بطولية؛ لأن الراوي المحترف يطلق لخياله العنان، فتمتزج أحداث القصة بميوله الخاصة، وملاحظاته الفلسفية الذكية، وشخصيته القوية المؤثرة في الجمهور. فعيون المستمعين مسلطة دائماً على الراوي، وهو ينتظر منهم الإنصات والاستحسان. لذلك يعاد تشكل الحكاية الشعبية بالضرورة، مع كل رواية جديدة، فهي صدى الماضي والحاضر على حد

سواء. ويجمع الرواة بجمهورهم لغة مشتركة مستمدة من أحداث الماضي ووقائعه ورموزه. كما أن كل رواية للحكاية هي إبداع آني يصدر في التو واللحظة، ويعتمد أساساً على عامل مهم جداً وهو قبول الجماعة هذا الإبداع. فإعادة صوغ الحكاية بمنزلة مفاوضات بين الراوي والمتلقين. فإذا نالت الحكاية استحسان المستمعين، حظيت بالقبول، واتخذ الراوي مكانه المعروف في المجتمع.

وبناء على ذلك، لا ينبغي أن يغفل دارس الحكاية الشعبية دور الجمهور المستمع، وأثره الفاعل في تشكيل الإبداع. إن جمهور الحكاية هو ناقد أدبي غير ظاهر، ولا يقل في حكمه على النص،عن غيره من نقاد الأدب. والقاص يعي جيداً هذه الحقيقة، ويراعي أمزجة مستمعيه وهم يتابعون أحداث الحكاية، ويتلقى عبارات استحسانهم النص أو اعتراضهم على بعض التفاصيل في أثناء عملية القص.[12]

ونسترعي الانتباه إلى حقيقة مهمة، وهي أن طبيعة الحكاية الشفهية، واعتماد القاص على مخزون الذاكرة في استيحاء وقائعها وأحداثها، يجعلها محكومة بعامل النسيان. فالراوي عندما ينسى أجزاء من النص، يبتدع أجزاء أخرى تحل محلها. وعملية الانزياح والإحلال التي تعد ظاهرة طبيعية في المأثور الشعبي بعامة، والحكاية بخاصة، لا تمس عادة جوهر النص، بل تطرأ على العناصر البعيدة عنه. وبذلك تحافظ الحكاية على مضمونها الأساسي.

وتؤكد لندا ديك أهمية جلسات القص في خلق التجاوب النفسي بين الراوي والمستمعين، وتحفيز الأول إلى الكشف عن تجاربه المختزنة في الذاكرة، وهو ما يسهم في إثراء الإبداع. تقول: إذا اعتبرنا كل جلسة للقص حدثاً قائماً بذاته، له طقوسه الخاصة وظروفه النفسية والاجتماعية المستقلة، فهو مناسبة مهمة لإعادة خلق الحكاية، لتصبح نصاً جديداً مختلفاً عن غيره من النصوص.[13]

وواضح أن ديك تشير إلى مسألة مهمة انتبه إليها بعض الدارسين، وهي أن القاص لا يحفظ حكاياته كلمة كلمة؛ لتعذر هذا الأمر، بل يعرف مجموعة

حكايات يصوغها وفق منهج خاص في التأليف، ويكسوها حلة جديدة لتبدو كأنها نصوص أصلية.

وتشبه نبيلة إبراهيم ظاهرة القص بأنها ". . عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي. وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقي من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية. وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديماً، لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعيشة". وتصور جلسة القص على أنها مناسبة لتبادل الخبرات بين الراوي والمستمع. تقول: "وقد كان كل فرد في المجتمع العربي مهيأ على نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القص. فهو إما قاص، وإما مستمع. فالذي يجوب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقبع في عقر داره ويمارس حرفته في إتقان، وكأن الجلسة تجمع بين الحرف المتقنة في وحدة واحدة. حرفة القص، وحرفة الاستماع، وحرفة الصنعة. وفي هذه الجلسة يكون القص لغة تبادل التجارب، ولغة التجاوب النفسي التام بين القاص والمستمع، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها". (14)

ولا تجد الباحثة ضيراً في تدوين المادة الشعبية؛ لأن التدوين – في رأيها – وسيلة من وسائل التوصيل لا تقل أهمية عن النقل الشفهي. وترى أن التدوين، الذي شكل مرحلة تاريخية لاحقة للمرحلة الشفاهية، قد ساعد على تكوين تراث جديد يقوم على تغيير النص الشفهي من أجل تحديده شكلاً ومحتوى، ولهدف إيجاد حصيلة من التراكمات المعرفية غير قابلة للضياع. وهي تنظر إلى الكتاب على أنه بديل حضاري عن الحفظ والذاكرة. (15)

وعلى الرغم من صحة رأي الباحثة في اعتبار التدوين وسيلة حضارية لصون المأثور الشعبي، فإننا لا نرى فيه بديلاً عن دراسة عملية القص على أنها سياق، إذا ما توافر ذلك للدارس، إذ لا بد لدارس الحكاية الشعبية من رصد التفاعل الحادث بين الراوي المبدع، والنص الذي يشكل مادة الإبداع، والجمهور المتلقي للإبداع بوصفه كلاً متناغماً. وما لم يحدث هذا التفاعل بالمواجهة المباشرة بين الراوي والمستمع الذي يتابع النص، فإن الحكاية تفقد

تأثيرها وحيويتها وتأثرها سلباً أو إيجاباً بذوق الجمهور. فالراوي يتأثر بوجود جمهوره، فيجتهد في تشكيل أحداث حكايته لشد انتباه السامعين. وهو يستخدم مؤثرات صوتية تتناسب مع تلون الحدث وتصاعده، وتنوع الحوادث الدرامية بين الحزن والفرح، والاندحار والنصر، فيعلو صوته وينخفض، ويراوح إيقاع أنفاسه بين السرعة والبطء، وتتبدل تعابير وجهه تبعاً لتبدل أمزجة أبطال الحكاية بما يواجهون من معاناة، وما يكسبون من ثواب جزاء قيامهم بعمل الخير. وينعكس تأثر الراوي بأحداث القصة على مستمعيه،فتند عنهم صيحات استحسان أو استهجان تشجع الراوي على الاستمرار، أو تجبره أحياناً على تغيير مجرى الأحداث ليرضى عنه جمهوره.

هذا التمازج النادر بين أقطاب الحكاية، هو حقاً ما تفتقر إليه الحكاية المدونة التي تحيل النص إلى شيء جامد يفتقر إلى حيوية النص المحكي ونكهته الخاصة. ولا ننسى التنبيه إلى أهمية الصيغ الافتتاحية والختامية للحكاية، التي تعد، على بساطتها، مؤشراً مهماً على انفصال المستمع من عالمه الواقعي، والاندماج بعالم الحكاية السحري، ومن ثم إعادته مرة أخرى إلى الواقع. فالراوي يعتمد على هذه الصيغ لجذب انتباه المستمع وعزله عن كل ما يدور خارج نطاق جلسة القص، بترديد صيغة معينة، كما في استهلال الحكاية الكويتية بعبارة "يا سامعين صلوا على النبي المختار. ما يانا وياكم، إلا خير لفانا ولفاكم،وشر تعدانا وتعداكم". وفي الختام يردد الراوي صيغة أخرى تذكر الجمهور بأن ما استمع إليه هو محض حكاية ليس لها صلة بالواقع المعيش "وجينا منهم وما عطونا إلا القشور، ونحج بيت الله ونزور".

وحرصاً على إلزام المستمع الإصغاء الجيد يطلب بعض رواة الحكايات، من جمهورهم قضاء حاجاتهم قبل البدء بالحكاية.

ويشبه استغراق المستمع في جو الحكاية إطفاء الأضواء والموسيقا التصويرية في بداية عرض الفلم السينمائي، ثم شعور المشاهد بشيء من التوتر حين يعاد إضاءة صالة العرض إيذاناً بانتهاء الفلم.

ويتعرض النص الشفهي بطبيعة الحال إلى عوامل تفسخ تؤدي إلى سقوط

بعض من عناصره وإضافة عناصر جديدة. ويعزو الباحثون هذه التغيرات إلى عوامل ثلاثة هي: عدم السماع، وعدم الفهم، والنسيان. فالراوي الذي ينسى كلمات من النص يؤلف كلمات أخرى تحل محلها، و يفعل الشيء نفسه عندما لا يفهم معنى الكلمة، أو لا يسمعها جيداً. وهذه العوامل من أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور متغيرات كثيرة لحكاية واحدة تروى في أماكن مختلفة من العالم. ولا نغفل دور الثقافة المحلية والأطر الاجتماعية والدينية التي تدور الحكاية في فلكها، وتتأثر بها، لتكتسب لوناً قومياً أو محلياً.(16)

تقول إليزابيث هارس: إن التأثير السلبي لتدوين الحكايات الخرافية، يتجاوز انتزاع تلك الحكايات من محيطها الطبيعي، وصبها في قوالب ثابتة تحجب عنها الفاعلية والنشاط، إلى إجراء تعديل جذري على محتواها. فاختلاف المتلقين استدعى تنقيح الحكايات، لتصبح نصوصاً مهذبة وعاطفية تناسب عقول الصغار. بينما كانت في الأصل حكايات قديمة للكبار، فيها كثير من العنف والسوداوية. ولكن حوادث العنف اجتثت منها، لأنها في اعتقاد البعض تضر بالأطفال. ومثال ذلك حكاية (الأميرة النائمة)،حيث لا ينفك السحر عن البطلة بعثور ابن الملك عليها، ولكن بأن يفتضها الملك نفسه. وفي حكاية (الأمير الضفدع)، يجب على الفتاة أن تدع الضفدع يضاجعها لكي يذهب عنه السحر ويعود إلى هيئته الإنسانية بوصفه أميراً.(17)

ومهما كانت دوافع الكاتب في تنقيح نصوص الحكايات فهو أمر يرفضه المتخصصون؛ لأنه يحرف مغزى الحكاية ويطمس دلالاتها العميقة.

ولهذا السبب عاب الدارسون على جامعي الحكايات الأول تعديل محتوى النصوص التي جمعوها، وعدوا ذلك ضرباً من العبث وعدم التزام الأمانة في حفظ النصوص الأصلية، بغض النظر عن السبب الذي دعاهم للقيام بذلك.

منهج الأخوين جرم بين الرفض والقبول

كان منهج الأخوين جرم في جمع الحكايات الخرافية ودراستها - بصفتهما رائدين في هذا المجال - موضع اهتمام المعنيين بالفولكلور، سواء

معارضو هذا المنهج أو مؤيدوه. فالمعارضون عابوا على الأخوين تصرفهما بنصوص الحكايات التي جمعاها. إذ عمدا إلى تهذيبها، وحذف العبارات التي وجداها غير ملائمة لذوق القارئ. وهذا الأمر يتنافى مع شرط الحفاظ على أصالة النص الشعبي، الذي يعد من أهم شروط البحث الميداني.

أما الفريق الثاني من الباحثين فقد دعا إلى التمعن فيما قام به الأخوان جرم ودراسته بموضوعية، آخذين بعين الاعتبار طبيعة العصر والظروف الاجتماعية التي نشأ فيها هذان الرائدان، وخواص الحكايات الفنية التي جمعاها.

ويرى توربورج لونديل أن الأخوين جرم لم يتوقفا عن تعديل مجموعتهما منذ إصدار الطبعة الأولى عام 1812 حتى الطبعة الأخيرة عام 1859. ولم يقتصر هذا التنقيح من جانب جرم، على تعديل كلمة، أو إعادة صوغ عبارة معينة، بل تعدى ذلك إلى التوسع في بعض الحكايات توسعاً لافتاً، وعمل تغيير جذري في شخصياتها وموضوعاتها. وهذا المنهج الانتقائي قد عكس رؤاهما الفكرية والسياسية.[18]

ويقول ألان داندس: إن تنقيح جرم الحكايات الخرافية سلبها أصالتها، وحولها إلى مدونات أدبية ثابتة ذات صبغة فردية. ويحذر داندس الباحثين من الاعتماد على نصوص حكايات جرم في دراساتهم لسببين أساسيين:

أولاً: إن حكايات الأخوين جرم ليست نصوصاً أصلية؛ لأنهما قد قاما بتركيب كل نص من نصوص حكاياتهما من مجموعة نصوص، وعرضاها على أنها نص واحد. وهو ما اصطلح داندس على تسميته (النص المركب) composite text.

ويمثل داندس لذلك بحكاية (فتاة الرماد) التي ظهرت في طبعة عام 1812، وتم التوسع فيها في طبعة 1819، وأعيدت كتابتها على ضوء تماثلها مع ثلاثة نصوص شبيهة.

ويشير داندس إلى ما ورد في مقدمة طبعة 1856، حيث اعترف الأخوان جرم بأنهما أجريا تعديلات شكلية على الحكايات لملء الفجوات في الحكاية

الأصلية. وهذا أمر غير مستحب علمياً. فالباحث يحب أن يحافظ على صورة المادة الشعبية كما جمعها من الإخباريين دونما تحريف.

ولهذا السبب يعد دانس نصوص حكايات الأخوين نصوصاً ملفقة؛ لأنهما قاما بضم عناصر من نصوص مختلفة في نص واحد ليس له أصل في التراث الشفهي. ولم يتردد على لسان راو، على الرغم من ادعائهما الحفاظ على النصوص الأصلية.

ثانياً: إن حكايات الأخوين جرم في تصور دانس، تراث زائف Fakelore؛ لأنهما أخضعاها للتعديل والتهذيب. وهذا عمل غير مقبول في الدراسات الشعبية؛ لأنه يجرد المادة المجموعة حقلياً من أصالتها ومغزاها. وهما بذلك حولا مجموعتهما إلى عمل أدبي مقتبس من التراث الشعبي، وليس تراثاً شعبياً حقيقياً. فكتابهما يحمل بصمات المؤلفين بطريقة لافتة وبعيدة عن معايير البحث الميداني ذات الصبغة المحايدة.[19]

وما يقال عن الأخوين جرم ينسحب على دراسات كثيرة في الماضي والحاضر لم يلتزم أصحابها قواعد المحافظة على مضمون الحكايات الإنساني والرمزي، والتقيد بصحة النصوص. وهذه النظرة النخبوية التي طبعت تلك الدراسات، وعكست التدخل الواضح في صوغ الحكايات لأغراض قومية رومانسية، هيمنت على بعض الباحثين الذين اعتمدوا عليها في تحليل الحكايات الخرافية، وهم في واقع الأمر، يتناولون نصوصاً مستلهمة من التراث الشعبي وليست تراثاً حقيقياً.

ويتساءل دانس في دهشة: لماذا يعتمد الباحثون في مجالي الأنثروبولوجيا وعلم النفس على نصوص جرم في حين أن باستطاعتهم العثور على آلاف النصوص المجموعة في كتب، أو مودعة في الأرشيفات، سواء في التراث الألماني أو غيره من تراث الشعوب الأخرى؟

وينحي دانس باللوم على الباحثين الأوروبيين، سواء المهتمون بالأدب الجرماني، أو أصحاب التوجه التحليلي النفسي؛ لأنهم اتخذوا من حكايات

الأخوين جرم مادة لأبحاثهم نظراً لتحدثهم اللغة الألمانية، وأهملوا حكايات من مناطق أخرى في العالم. فحكايات الأخوين جرم ليست صورة صادقة للتراث الشفهي الحقيقي؛ إذ إنه بالإضافة إلى تدخل الدارسين الواضح في تكوين النصوص وإعادة تأليفها، لم يقوما بتوثيق مصادرها الميدانية. وهذه في رأي داندس، مخالفة صريحة لسمات النص الشعبي ومنهج دراسته.

ويطرح داندس جملة تساؤلات من شأنها أن تنبه الباحثين إلى خطأ اعتمادهم على كتاب الأخوين جرم، يقول: لماذا ينبغي أن تكون دراسة حكاية شعبية عالمية قياساً على نص واحد ورد في مجموعة جرم، على الرغم من أن هذا النص ليس نصاً شفهياً أصلياً؟. وإذا كان أمام الباحث عدد كبير من نصوص الحكاية في المصادر المكتوبة أو مجموع في الأرشيفات، فلماذا يكتفي الباحث في دراسته بنص واحد دون سائر النصوص؟. وإذا كان الدارس يريد أن يقصر بحثه على حكاية واحدة، فلماذا يكون عليه أن يختار نصاً من نصوص حكايات الأخوين جرم؟مع أن تلك المجموعة غير موثقة ميدانياً، وأن أصالتها موضع شك وفقاً للمعايير المتعارف عليها في علم الفولكلور؟

ويضيف داندس قائلاً: إن مجموعة حكايات الأخوين جرم لها أهميتها في مجال الدراسات الأدبية والنقد الأدبي؛ لأنها آثار أدبية مستلهمة من التراث الشعبي، ولكنها قطعاً ليست نصوصاً شعبية أصيلة يمكن أن تثير اهتمام الدارس في مجال الفولكلور. والأفضل لمن يريد دراسة الحكايات الخرافية الألمانية أن يستقي معلوماته من مجموعات ومصادر أصيلة وموثقة ميدانياً.[20]

وفي دراسة مستفيضة لحكاية (القلنسوة الحمراء الصغيرة)، يؤكد داندس ظاهرة تنقيح الدارسين في مجال الأدب نصوص حكاياتهم، مستشهداً بما فعله الباحث الفرنسي بيرو حين غير كثيراً من أحداث هذه الحكاية الشائعة.

وتروي الحكاية الشعبية قصة فتاة صغيرة لم تكن ترتدي قبعة حمراء، ذهبت لزيارة جدتها وهي تحمل لها قالب خبز ساخن، وقنينة حليب طازج، وبينما كانت تسير في الغابة التقت ذئباً سألها عن وجهتها، فقالت له: إنها ذاهبة لزيارة جدتها، فسألها إن كانت تنوي السير في طريق الإبر أم في طريق

الدبابيس؟ فأخبرته أنها سوف تسلك طريق الدبابيس. وسبقها الذئب إلى منزل الجدة والتهمها ونام في فراشها، بعد أن وضع قسماً من لحمها في طبق وبعض دمها في قارورة. ولما طرقت الفتاة الباب أجابها على أنه الجدة، وطلب منها أن تتناول اللحم وتشرب من قارورة النبيذ. ولكن قطة صغيرة نبهتها بأنها أكلت لحم جدتها وشربت دمها. ثم طلب الذئب منها التخلص من ملابسها والاستلقاء معه في الفراش، وكانت كلما نزعت قطعة من ثيابها سألته أين تضعها؟ فيجيبها قائلا: ألقيها في النار، فلن تحتاجي إليها بعد الآن. ولاحظت الفتاة طول الشعر في جسد الذئب، وسألته عن ذلك فقال: إنه للوقاية من البرد. ورأت طول أظفاره، ولما سألته قال لها لكي يحك بها ظهره، واستفسرت عن كبر أذنيه، فأجابها بأنه يريد أن يسمعها جيداً، ثم سألته عن عرض منكبيه،فقال بأنهما لحمل الأخشاب من الغابة. وعن كبر منخريه، فقال من أجل شم التبغ. وأخيراً عن كبر فمه، فقال لكي يستطيع أكلها. وعرفت الفتاة أنه الذئب وليس جدتها،فاستأذنته في الذهاب إلى الخارج لقضاء حاجتها، فطلب منها أن تفعل ذلك في الفراش، ولكنها أصرت على الذهاب إلى الخارج، فربط قدمها بحبل طويل ليتأكد من عدم هروبها. وعندما أصبحت في الخارج ربطت الحبل في شجرة وهربت منه. وتبعها الذئب، ولكنها نجحت في الدخول إلى منزل ذويها، وإغلاق الباب خلفها.

وتختلف حكاية بيرو عن هذه الحكاية في أنه ترك تفاصيل كثيرة ذات دلالات طقسية مهمة، مثل أكل لحم الجدة الذي يرمز إلى ممارسة يقوم بها بعض الناس من أكلة لحوم البشر. علاوة على التجرد من الملابس ذي المغزى الخاص لدى بعض الشعوب. وعدل بيرو خاتمة الحكاية، فحذف عنصر إبداء الفتاة الصغيرة رغبتها في قضاء الحاجة، لتتمكن من الهرب بجعل الذئب يفترسها.[21]

أما النص الألماني الذي أورده الأخوان جرم في مجموعتهما، فيأكل الذئب كلاً من الجدة وحفيدتها، ثم ينام نوماً عميقاً. ويمر صياد ويسمع شخير الذئب، ويكتشف الأمر فيشق بطن الذئب ويخرج منه الفتاة ثم المرأة العجوز

التي تكون في حالة إعياء شديد. ولكن ذات القلنسوة الحمراء تقدم لجدتها بعضاً من الطعام والشراب الذي أحضرته لها، فتسترد عافيتها. وتملأ الفتاة بطن الذئب بالحجارة حتى يموت. وتعد ذات القلنسوة الحمراء نفسها بعدم مخالفة تعليمات أمها بتجنب الطريق المؤدي إلى الغابة. وتتضح هنا نزعة جرم التعليمية للأطفال، والتأكيد على ضرورة طاعة الأهل.[22]

ويبالغ جون إليس في اتهام الأخوين جرم، بما سماه الاحتيال الأدبي، مدعياً أنهما روجا قصصهما بين الناس على أنها حكايات أصلية، مع أنهما كانا يدركان جيداً أنها ليست كذلك.

يقول إليس: يدعي الأخوان جرم في الطبعة الأولى لكتابهما (حكايات منزلية للصغار والكبار)، أن مجموعة حكاياتهما هي ألمانية خالصة، وأنهما قاما بجمعها من الناس البسطاء في منطقة هيز في ألمانيا، وأن تلك الحكايات، في رأيهما، هي بقايا أساطير ألمانية، وأنهما أخلصا في جمعها، وعاملا رواتهما باحترام. بينما الواقع، في تصور إليس، يغاير ذلك. فالأخوان جرم، قاما بتعديل حكاياتهما شكلاً ومضموناً، في الطبعات المتتالية لمجموعتهما. ويتمثل إليس بالطبعة الثانية التي صدرت في عام 1819؛ إذ خرج الأخوان على منهجهما الأصلي، واعترفا بأنهما حذفا بعض التعبيرات التي وردت في الحكايات واستبدلا بها تعبيراتهما الخاصة. وهذا في نظر إليس، احتيال وخداع. وعزز رأيه بقيام الأخوين جرم باستبعاد إحدى وثلاثين حكاية، بعضها مشتق من حكايات الفرنسي شارل بيرو، مثل (قطة في حذاء طويل)، و(اللحية الزرقاء).[23]

ويرفض دونالد وارد اتهام إليس الأخوين جرم بالتحايل. ويدعو الباحثين للاطلاع على ما ورد في مقدمة كتابهما، الذي يدل دلالة قاطعة على أنهما كانا أكثر صراحة في الإفصاح عن مصادرهما وأسلوب التعامل معها من إليس نفسه. وإن ما ذكراه لا يدل على سوء نية، لأنهما أكدا بوضوح أنهما أعادا كتابة حكاياتهما بأسلوبهما الخاص. بينما عملا، في الوقت نفسه، على الحفاظ على

جوهر تلك الحكايات. كما أنهما لم يخفيا عن القارئ اعتقادهما بالأصل الهندي الجرماني لتلك الحكايات، التي لم يدعيا أنها ألمانية.

ويضيف وارد قائلاً: إن إليس يتجاهل حقيقة مهمة وهي أن الأخوين جرم كانا يعملان في مرحلة زمنية لم تتيسر فيها وسائل التسجيل المعروفة حالياً، أو حتى أساليب التدوين الاختزالي. ولذلك اعتمدا على ملاحظات متفرقة، وحكايات اضطرا، فيما بعد، إلى إعادة كتابتها، كي تظهر بالصورة المقبولة لدى القارئ. بل إن مادة الحكايات التي جمعاها قد وجد أغلبها في صورة شظايا متناثرة، كان عليهما مهمة تنسيقها وإعادة صوغها. وهذه المادة المهلهلة، إما أن تستبعد كلياً، أو أن يتم توسعتها اعتماداً على مادة أخرى شبيهة.

وقد لاحظ جاكوب جرم أن جزء الحكاية الاستهلالي هو الجزء الأكثر اكتمالاً؛ لأنه الجزء الذي يتذكره الراوي جيداً، في حين أن الجزء الختامي يكون على عكس ذلك تماماً. فهذا الجزء، غالباً ما يكون لغوا غير قابل للفهم.

ويعزو وارد ذلك إلى أن الأخوين جرم كانا يتعاملان مع تراث آيل للانقراض. ويبرر قيامهما بتهذيب الحكايات، باعتقادهما أن تلك الحكايات هي أساساً، موجهة للأطفال. وقد أكد وليم جرم ذلك في مقدمة الطبعة الثانية لكتابهما حيث قال: لقد تم استبعاد التعابير التي لا تناسب الأطفال.

ويكمل وارد قائلاً: إن اتهام إليس الأخوين جرم بأنهما لم يلتزما أصول البحث العلمي، يدل على عدم إدراكه أن نظريات علم الفولكلور ومناهجه كانت في بداياتها ولم تتطور إلى ما هي عليه الآن. فقد أدان إليس الأخوين جرم لعدم التزامهما مناهج علمية لم تكن معروفة آنذاك، كما بالغ في مدى تأثير حكايات بيرو على مجموعتهما، واتهمهما بإخفاء حقيقة رواة حكاياتهما الذين كانوا من المتعلمين، ومن أصول فرنسية أتاحت لهم الاطلاع على كتاب بيرو.

ويعقب وارد على اتهام إليس فيقول: إن الحكايات التي جمعها الفرنسي بيرو لا تجاوز ثمانية نصوص، صنفت سبعة منها فقط على أنها حكايات خرافية. في حين أن مجموعة جرم ضمت ما لا يقل عن مئتين وخمسين حكاية،

منها ما تم شطبه، ومنها ما لم يطبع، وبعضها تغيرات حكايات أخرى. وحتى لو كان كلام إليس صحيحاً، فإن عدد حكايات بيرو الضئيل، لا يشكل نسبة عالية في مجموعة جرم.

ويؤكد وارد أن إليس لم يعتمد في بحثه على مواد أرشيفية أو رسائل أو مخطوطات موثقة، بل اعتمد اعتماداً كلياً على ما كتبه الآخرون عن الأخوين جرم باللغة الإنجليزية. وإن أغلب ما ورد في كتاب إليس مستقى من دراسة الباحث الألماني هينز رولك الذي لم يسلم هو أيضاً من نقد إليس.

ويتهم وارد إليس بأن مقالته تحريضية ومدعاة للإثارة؛ فالأخوان جرم جمعا ما لا يقل عن مئتين وخمسين حكاية خرافية لم يستبعدا منها سوى سبع حكايات، هي متغيرات لحكايات أخرى.[24]

ومن جهة أخرى، يعارض وارد قول داندس بأن الأخوين جرم قد زيفا حقيقة مصادرهما الميدانية، وأن دورثيا فيهمان (1755–1815) التي عدها جرم الراوية الأساسية لحكاياتهما، هي– في رأي داندس – ليست فلاحة من منطقة هيز الألمانية، بل امرأة متعلمة من الطبقة الوسطى، وهي من خلفية فرنسية، و لغتها الأولى فرنسية.

يقول وارد: قد تكون دورثيا سليلة عائلة فرنسية الأصل، ولكنها تنتمي إلى الجيل الرابع من المهاجرين. ولذلك فلغتها الأولى هي الألمانية. وهي فرنسية الأصل من جهة الأب ولكن أمها ألمانية، وسليلة عائلة هيزية امتلك أفرادها مقهى، كان ملتقى رواة الحكايات الذين يفدون إليه، ويتداولون قصصهم.

ويؤكد وارد أن جد دورثيا الأكبر قد هاجر من هولندا إلى ألمانيا في عام 1686، قبل التقاء الأخوين جرم بدورثيا بنحو مئة وثمانية وعشرين عاماً. وجاء من منطقة ألزاز لورين. وهي منطقة كانت تشكل جزءاً من ألمانيا قبل احتلال فرنسا لها في سنة 1648.[25]

ولا ينكر وولفجانج مايدر قيام الأخوين جرم بإجراء تعديلات على

حكاياتهما لأسباب فنية، إلا أنه يرفض اتهام إليس لهما بأنهما قد زيفا مصادرهما الميدانية، وعملا على خداع قرائهما.[26]

ويلفت هينز رولك النظر، إلى حقيقة مهمة وهي، أن مجموعة الأخوين جرم لا تمثل من الناحية المنهجية إبداعاً ذاتياً على غرار بعض المؤلفات الأدبية الشهيرة، ولكنها تعكس أسلوباً خاصاً لاثنين من جامعي الحكايات الخرافية، تناولا قصصهما بالتهذيب. وقد مرت تلك الحكايات بمراحل كثيرة إبان طبعاتها المتتالية. ففي الطبعة الأخيرة للمجموعة في عام 1857، اشتملت على مئتين وإحدى عشرة حكاية. وتم استبعاد ثلاثين حكاية بالإضافة إلى بعض الحكايات التي تماثلت مع حكايات أخرى.

ويعرض هينز للجهد الذي بذله الأخوان جرم لإظهار حكاياتهما بصورتها النهائية. وينصح القارئ الذي يرغب في تعرف أية حكاية من مجموعة جرم، أن يتتبع تاريخها الطويل السابق على عصر جرم، وذلك كي يكتشف شكل الحكاية التي دونها الأخوان من أفواه الرواة أو من مصادر مكتوبة، لكي يبينا التغير الذي طرأ عليها في رحلتها الزمنية والمكانية من جهة، وليقوما بربط عناصرها المتناثرة، ويعملا على فك التشابك الذي حدث بينها وبين حكاية أخرى من جهة ثانية. وقد استلزم هذا العمل سبع عشرة طبعة، سبع منها للحكايات المكتملة، وعشر للنصوص القصيرة.[27]

وتشير مارينا وارنر في دراسة عن الحكاية الخرافية إلى قيام الأخوين جرم بإجراء تعديلات واضحة على نصوص الحكايات التي سجلاها من الرواة، من منطلق رغبتهما في تخفيف حدة أحداث بعض الحكايات. فمثلاً في حكاية،(بياض الثلج) Snow white عملا على تغيير شخصية الأم الحقيقية المعادية للابنة إلى زوجة أب شريرة، لكي يحافظا على صورة الأم المثالية.[28]

ومع ذلك تشيد وارنر بعمل الأخوين جرم قائلة: على الرغم من الأخطاء التي ارتكبها الأخوان جرم، والتي أثارت انتقاد الدارسين لمخالفتها أصول البحث الميداني في علم الفولكلور، فإن مجموعتهما هي عمل استثنائي. فقد حرص الأخوان جرم على التدقيق الشديد في تفاصيل كل حكاية من حكاياتهما،

وعملا بإخلاص على تفادي الأخطاء التي وجداها فيها، تدفعهما رغبة مخلصة في خدمة الثقافة والتراث الشعبي. يضاف إلى ذلك أنهما زودا مجموعتهما بهوامش شارحة للحكايات، ومعلومات موثقة عن الرواة، مع تعليقات تتناول مدى قدم الحكاية وانتشارها، حتى وإن لم يكن ذلك دائماً صحيحاً. ويعود لهما الفضل في اعتبار الحكايات الخرافية موضوعاً يستحق التقدير والدراسة.

وتقر وارنر بفضل الأخوين جرم في إرساء دعائم علم الفولكلور، وتشجيع الباحثين في أوروبا والعالم على استكمال مسيرتهما الرائدة في هذا الحقل المهم من حقول المعرفة الإنسانية والاجتماعية.[29]

وتلفت ماريا تاتار النظر إلى الموضوعات التي استبعدها الأخوان جرم من مجموعتهما وهي: موضوع غشيان المحارم أو مجرد الرغبة فيه. وكذلك العلاقة الجنسية قبل الزواج، والحمل السفاح سواء نتيجة علاقة فعلية أو أمنية. ومثال على ذلك في حكاية (الملك الضفدع) The Frog King عندما تضرب الأميرة الضفدع في الحائط، يتحول إلى أمير شاب وسيم يسقط على سريرها وينام، وتنام بجانبه. وقد حذف وليم جرم هذه الجزئية من سياق الحكاية.

وفي حكاية (الفتاة بلا يدين) The Girl without Hands يتضح موقف الأخوين الحساس من رغبة الأب في ابنته. ولذلك تعرضت هذه الحكاية لتنقيحهما الشديد.

أما الحمل السفاح – نتيجة علاقة كما في،(السيد الصياد) The Master Hunter أو نتيجة أمنية كما في، (هانس الغبي) Hans Dumm – فقد كان أمراً يشعرهما بعدم الارتياح.[30]

وفي دراسة أخرى للحكاية الخرافية، يتفق زايبس مع غيره في تأكيد ظاهرة التنقيح الواضحة التي أجراها الأخوان جرم على ما ورد في مجموعتهما، ويعزو ذلك إلى أنهما، لم يقوما بجمعها من أفواه الفلاحين وأبناء الطبقة الكادحة كما يقولان، بل من رواة ينتمون إلى الطبقة البورجوازية الصغيرة ومتعلمي الطبقة المتوسطة، وقد ضمن هؤلاء نصوصهم مفاهيم بورجوازية. كما أن الأخوين

جرم قاما بالتوسع في الحكايات، وأدخلا تعديلات جذرية على الشخصيات والمعاني، علاوة على إقصائهما عدداً من النصوص المشهورة من مجموعتهما. ويدل منهجهما الاختياري على نظرتهما الفلسفية والسياسية.

وعلى الرغم من اتجاه الأخوين جرم نحو إضفاء سمات أدبية وبورجوازية على الحكايات التي هي أصلاً ملك الفلاحين وأبناء الطبقة الدنيا، فإن زايبس لا يرى أنهما تعمدا خيانة تراث العامة في ألمانيا، بل كان هدفهما نبيلاً. ويتضح في رغبتهما أن يصبح التراث الشعبي الألماني مقبولاً ومتداولاً بين أبناء الطبقة المتوسطة، وأن يكون سلوك شخصيات الحكاية ومعتقداتها صورة لما يجب أن تكون عليه تلك الطبقة.[31]

ومن مؤيدي منهج الأخوين جرم الباحث هرمان هيمان الذي يمتدح سعيهما إلى ابتداع شكل فني جديد لصورة الحكايات الألمانية، نافياً وجود دوافع خاصة وراء قيامهما بتهذيب مجموعتهما.[32]

ويعلق لونديل على قول هيمان بأن مديحه مثار شك. ويضرب مثلاً للتعديل الذي أجراه الأخوان في تغيير العبارة (زوجة ولده أو كنته) إلى (ولده وزوجته). وهما بذلك قد حولا المرأة من كيان مستقل إلى جزء من كيان زوجها. وهذا في رأي لونديل تغيير جذري في سياق الحكاية، و يعكس تصوراً سائداً عن المرأة وعن علاقتها بزوجها وأبنائها في القرن التاسع عشر.[33]

ويتلخص اعتراض الباحثين مارتن هاليت وباربرا كراسيك على منهج الأخوين جرم في أمرين أساسيين: أولهما؛ عدم التزام الأخوين بجمع مادة حكاياتهما من مصادرها الأصلية. فصورة الأخوين جرم وهما يجولان القرى الألمانية بحثاً عن الحكايات، هي صورة جذابة، ولكنها غير واقعية. والحقيقة أن الأخوين جرم كانا يجمعان الحكايات من أقربائهما وأصحابهما من أبناء الطبقة الوسطى. ثانيهما؛ اعتناء الأخوين بالكشف عن دلالات الحكاية الثقافية والاجتماعية أكثر من محاولة فهم طبيعتها الفنية. وكان اتجاههما القومي الرومانسي حافزاً على تحقيق هذه الغاية.

ويشير الباحثان المذكوران إلى أن دوافع جرم في جمع الحكايات الشعبية ودراستها، كانت مختلفة تماماً عن دوافع شارل بيرو. فلم يكن لدى بيرو تصور اجتماعي أو ثقافي معين في ذهنه وهو يجمع الحكايات الفرنسية، بل كان هدفه الأساسي تقديم المتعة لبلاط لويس السادس عشر الملكي، الذي كان بيرو أحد أعضائه.

والواقع أن حياة الارستقراطيين وحياة الفلاحين في القرن السابع عشر، كانتا تشكلان عالمين منفصلين تماماً، ومع ذلك كان تقديم بيرو حكايات الفلاح إلى الطبقة الراقية بمنزلة ضربة معلم؛ إذ على الرغم من غياب الدافع النبيل وراء عمل بيرو، كان له أثر كبير في تنشيط حركة جمع الحكايات الشعبية، وتدوينها، ودراستها في القرنين التاليين.[34]

ويبقى تدوين الحكايات بين دفتي كتاب، عملاً سلبياً تتحول فيه هذه الحكايات إلى مادة أدبية جامدة، ولن تختلف قراءتها في كل مرة عن القراءة السابقة أو اللاحقة.

وثمة صلة بين مجموعة بيرو من الحكايات، ومجموعة كريستين أندرسون (1805–1875)، على الرغم من اختلاف طبيعة كل منها. فأندرسون هو كاتب حكايات أكثر منه جامعاً لها، وحكاياته مستلهمة من التراث القصصي الشعبي وليست تراثاً شعبياً أصيلاً. ومع ذلك فقد ارتبطت حكايات أندرسون بعلاقة وثيقة مع الحكايات المتداولة شفاهة. ويعود ذلك إلى انتماء أندرسون إلى طبقة فقيرة احتضنت تلك الحكايات وروجتها، مما كان له دور واضح في إثراء مخيلته قبل أن يلج عالم الثقافة. وهو يختلف بذلك عن الأخوين جرم اللذين كانا ينتميان إلى الطبقة الوسطى. وكان هدفهما البحث عن الأسلوب الملائم لتقديم حكاياتهما إلى المجتمع المتعلم.[35]

وعلى الرغم من وجود دلائل قاطعة فيما استعرضنا من آراء، تؤكد تصرف الأخوين بنصوص حكاياتهما وإخضاعها للتهذيب، بالإضافة إلى جمعهما في بعض الأحيان بين عدد من النصوص في حكاية واحدة، فإن هناك من يقول بأنهما حرصا على تدوين الحكايات كما وردت على ألسنة الإخباريين بلا

إضافات أو تعديل. وأن هدف الأخوين هو "أن يكونا وسيطين أمينين في نقل ما سبق أن نقله الآخرون، وفي نقل ما سمعاه من أفواه رواة الحكايات الخرافية من الرجال والنساء على حد سواء، أو ما تداولته آداب القرون الوسطى. . . "[36]

وتتناول لندا ديك دور الأخوين جرم في الوساطة بين الأدب السردي والنص المدون مع الأخذ بعين الاعتبار، العلاقة المتبادلة بين الأدب الشعبي والمصادر المكتوبة. وتؤكد ديك تأثير مجموعة جرم على رواة الحكاية، وضرورة إدراك ذلك التأثير بدلاً من البحث عن ملامح تدل على عدم أصالة حكايات جرم والنيل من مصداقيتها. وتلفت ديك النظر إلى أن مفهوم الأصالة قبل عام 1940 لم يكن واضحاً تماماً، ولم يكن الناس يميزون بين راوي الحكاية الشفهية وكاتب الحكاية. وكانوا ينظرون إلى الحكايات باعتبارها ملكية عامة قابلة لتعديل الكتاب. وكان قيام الباحث المتخصص بتسجيل النصوص من أفواه الرواة، يعني تدوين هيكل عام لمحتوى الحكايات، ومن ثم إعادة صوغها بأسلوب الباحث. وهكذا، فإن أغلب المجموعات القصصية المدونة كانت تحمل بصمات الكاتب وأفكاره وأمنياته أكثر من كونها تعبيراً عن الذخيرة الشعبية المستمدة من ذواكر الإخباريين.

وتضيف ديك قائلة: إن تأثير الأخوين جرم على أجيال متعاقبة من دارسي الحكايات الشعبية، على الرغم من انتقاد البعض منهجهما، كان قوياً جداً ومستمراً. ويدل على ذلك ظهور مجموعات حكايات محلية وعالمية حذت حذو الأخوين جرم في أسلوب تعاملهما مع الحكايات، وما ذلك إلا دليل قاطع على أن مسألة تعديل الحكايات، بصورة جزئية أو كلية، كانت مسألة شائعة في تلك المرحلة من الدراسة.

وتبرهن ديك على قولها بتأكيد أهمية مجموعة جرم في مجال فقه اللغة المقارن، وأسلوب تصنيف الحكايات الشعبية. فقد اتكأ فهرس أرن- تومبسون لتصنيف طرز الحكايات الشعبية على منهجهما التصنيفي في عدد كبير من عناوين الحكايات، ووصف طرزها. على سبيل المثال، حكاية (العرّاب)،طراز 332، وحكاية (بياض الثلج) طراز 709، وحكاية (فرنارد الحقيقي وفرنارد الزائف)،

طراز531. بل إن بعض دارسي الحكايات الشعبية في ألمانيا، لا يزالون ينتهجون نظام جرم في تصنيف الحكايات بدلاً من تصنيف أرن- تومبسون.[37]

وتدعو ديك إلى الاهتمام بمسألة التغيير الذي يجريه راو معين في زمان ومكان معينين على الحكاية المستمدة من مجموعة جرم، ومغزى هذا التغيير. وتؤكد ديك أن تأثير الحكايات المطبوعة على رواة الحكاية هو كبير جداً، سواء أكان هذا التأثير مباشراً أم غير مباشر. تقول: حينما يتجاهل الباحث تأثير المدونات في رواة الحكاية، فإنه يفوت على نفسه فرصة ذهبية في فهم آلية الرواية الشفهية فهماً عميقاً.

وتذكر ديك دراسة ستيفن جونز المقارنة لحكاية (بياض الثلج)، واكتشافه تأثير النص الذي أورده الأخوان جرم في مجموعتهما على عدد كبير من تغيرات تلك الحكاية في الإطار العام، والأحداث، والصيغ الأساسية. لقد عمد جونز إلى فحص أكثر من مئة نص من نصوص الحكاية، واستنتج أن أكثر العناصر التراثية التي وردت فيها مستقاة من الحكاية التي دونها الأخوان جرم.

وتعترف ديك أن مسألة التفرقة بين أنماط الحكاية الشفهية والمدونة كانت ولا تزال قضية شائكة تواجه الباحثين في مجال الفولكلور، إذ يصر بعض الدارسين على أن التراث الشفهي حين يدون، يفقد خواصه الحية، ويصبح مادة محنطة، في حين يرى البعض الآخر أن الشفهية والتدوين وجهان لعملة واحدة؛ لأنهما يشكلان مقومين أساسيين في استمرارية ذلك التراث.

وواضح أن الاثنين يمكن أن يعيشا فقط حين يعتمد أحدهما على الآخر، ويتبادلان التأثير والتأثر في المضمون، وتقنيات الإبداع والأسلوب، وقوانين الأداء.

وتتمثل ديك بقول الباحث الألماني، هرمن بوسنجر: إن من يظن أن استمرار المأثور الشعبي لا يكون إلا بوجود حملة تراث غير متعلمين يرددونه، ويعملون على تداوله وترويجه لا يقل خطأ عمن يرى أن أشكال التراث الشعبي ومضامينه هي، في كل الأحوال، مستمدة من مصادر أدبية.

وتؤكد ديك أن هذا القول ليس جديداً. ففي عام 1931، اعترض الباحث الروسي ألبرت ويسلسكي على قول دعاة المدرسة الفنلندية: إن ثبات الحكايات الشعبية واستمرار تناقلها، مرهون بوجود قنوات شفهية مستقلة. وافترض أن تدوين الحكايات الخرافية في أوروبا هو السبب الرئيس في بقائها وازدهارها؛ فالكاتب الموهوب، في رأي ويسلسكي، لا يقل أهمية عن الراوي المبدع.

وترى ديك أن اعتماد الأخوين جرم على مصادر حكايات بعضها أدبي، وبعضها الآخر تراث شفهي، جعلهما ينجحان في تحقيق المعيار الذي يقاس عليه الأدب الشعبي في وقتنا الحاضر. ذلك أن العلاقة بين التراث الشفهي والمدون قد أسهمت إلى حد كبير في تشكل الحكايات في وحدات وطرز قصصية؛ فالعوامل التي تكمن في عملية تناقل الحكايات، وتلك التي تشكل نشاطاً إبداعياً تقليدياً، ينتج عنها أعداد لا تحصى من تغيرات الحكاية، من خلال توالي القص وإعادة القص، والقراءة، وتهذيب النصوص، وترجمتها، وما يتمخض عن ذلك من اقتباس وانتشار بذور الحكاية عالمياً.

وتستعرض ديك تجربتها الحقلية في جمع الحكايات الهنجارية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. حيث وجدت أن عدداً كبيراً من تلك الحكايات مستخلص، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، من مصادر مدونة. لقد كان الرواة، في سعيهم الحثيث لتوسعة ذخيرتهم من الحكايات، يستمعون إلى قراءتها من الكتب، ثم يعيدون رواياتها على جمهورهم، وفي أثناء القص، يعيدون صوغها تدريجياً، لتكتسب ملامح جديدة، وتظهر بصورة مختلفة، إلى حد ما، عما استمعوا إليه. وهكذا تشكل الحكايات المدونة مصدراً أساسياً من مصادر حصيلة رواة الحكاية الشعبية.

ولا تكتفي ديك برصد العلاقة المتبادلة بين نصوص الحكاية الشفهية والمكتوبة، بل تحث الدارسين على تتبع مدى تأثير حكايات الأخوين جرم في الثقافة الجماهيرية المعاصرة.[38]

وتعنى الدارسة كي ستون بالبحث عما يحدث لحكاية مشهورة في الجانب

الآخر، عندما تتحول إلى قصة كلاسيكية ثم تتبناها وسائل الإعلام، متخذة من حكاية(بياض الثلج) نموذجاً لدراستها.

وتستنتج ستون أن هذا الفلم المقتبس من مجموعة حكايات الأخوين جرم يختلف اختلافاً كبيراً عن الحكاية المتداولة في الأوساط الشعبية،كما أنه مختلف عن حكاية جرم، وتضيف قائلة: إن الفرق الأساسي بين الحكاية المستمدة من مجموعة جرم والفلم، وبين الحكاية الشعبية، أن كلتا الحكايتين: الأولى المستقاة من مصدر مكتوب، والثانية المستلهمة في فلم، هي حكاية ثابتة، ومن ثم فهي مرجعية، أما الحكاية الشعبية فهي حكاية متغيرة بحكم طبيعة الإبداع الشعبي، لذلك فهي لا تتوقف عن التغير بحكم تعدد رواياتها، وبذلك لا يمكن اعتماد أي من متغيراتها نصاً مرجعياً ثابتاً. وعلى الرغم من ذلك فإن القصة المطبوعة و الفلم ربما يتعرضان للتغير باختلاف المتلقين الذين قد يفهمون الحكاية بطرق مختلفة، ويعيدون تشكيلها في مخيلتهم بأسلوب آخر، وربما بالطريقة نفسها التي يستقبلون فيها حكاية متداولة شفهياً.(39)

ولا ريب في أن مجموعة الأخوين جرم للحكايات الخرافية قد تأثرت أيضاً بالترجمات الأدبية لهذه الحكايات تأثراً مباشراً أو غير مباشر، علاوة على أن الأخوين جرم وأتباعهما قد عمدوا إلى إعادة تشكيل تلك الحكايات بما يلائم تصورهم عما يجب أن تكون عليه الحكاية الشعبية.

ومع ذلك فإن نشر كتاب الأخوين جرم هو في حد ذاته، مشاركة فاعلة في الحركة السائدة في أوروبا آنذاك، وهي حركة تعتمد على تلقيح حكاية شفهية بحكاية مدونة في التراث الأوروبي. كما أن تعديل الأخوين جرم حكاياتهما ناجم عن رغبتهما في تقديمها للقارئ بصورة أفضل وأكثر تعبيراً عن تراثهما القومي الشفهي. ولذلك عمدا إلى استبعاد أية مؤثرات أدبية خارجية من سياق الحكاية. وظهر ذلك واضحاً في الطبعات الأخيرة من مجموعتهما، حيث أغفلا عدداً من الحكايات ذات الصلة بالتراث القصصي الفرنسي، مثل حكايتي (اللحية الزرقاء) و(الهرة في حذاء طويل)، ولم يتنبها لحقيقة مهمة، وهي أن بعض رواة

حكاياتهما كانوا من قراء كتب الحكايات التي كانت تتداول في أوروبا، ومن ضمنها مجموعة بيرو الفرنسية.[40]

ومجمل القول أن نصوص الحكاية الخرافية المستمدة من مصادر مكتوبة، تكون عرضة للتغير؛ لأنها في هذه الحالة تستحيل من إبداع عفوي إلى إبداع واع يعكس توجهات الكاتب، وأن الكاتب يتصرف في بعض الأحيان في النص وفق منظوره الفكري الخاص، أو توجهات السلطة الأيديولوجية على نحو ما حدث في ألمانيا في عهد هتلر، حيث استغل الفولكلور ليكون وسيلة لبعث القومية الألمانية، وفي روسيا إبان الحكم الشيوعي حين دعا كارل ماركس إلى تصحيح الإبداع الشعبي لكي يناسب أفكار الحزب، وناظراً إليه باعتباره سلاحاً للصراع الطبقي، ووسيلة طبقة البروليتاريا في القضاء على المجتمع الرأسمالي.[41]

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن ظاهرة استغلال الفولكلور لخدمة أيديولوجيات سياسية هي ظاهرة معروفة أيضاً في عالمنا العربي.

فمثلاً لم يتورع أعوان حزب البعث في العراق عن توجيه المأثورات الشعبية خاصة والثقافة عامة لخدمة أغراض الحزب السياسية بكل الوسائل والسبل. وهذا التوجه أدى إلى خلق جيل حجبت عن أنظاره كل القيم والمبادئ، عدا تعاليم الحزب وتمجيد قائده صدام حسين من خلال حكايات وملاحم وأغان وأناشيد وإبداعات أخرى زائفة، استحال فيها المأثور الشعبي من ظاهرة تلقائية إلى عملية انتقائية هدفها الترويج لأفكار الحزب البائد.

وفي مقابل ذلك، سعى قادة الحزب إلى تكميم الأفواه، ووأد الإبداع الحقيقي المعبر عن وجدان الناس، من خلال ممارسة الإرهاب الفكري والنفسي. وهو ما أدى إلى تهميش الدراسات الشعبية وقصرها على موضوعات جانبية، وعمليات جمع وتصنيف خاضعة بالضرورة للغربلة والتنقيح لتناسب توجهات ذلك الحزب.

ومع ذلك لم ينجح الإرهاب الفكري في وأد الفولكلور الذي استمر فاعلاً عبر قنوات كثيرة خفية. فظهر كثير من الحكايات والأغاني والنكت والتعبيرات

ذات المعاني المزدوجة Tongue Twisting، التي عكست مشاعر الناس الحقيقية تجاه الحزب الحاكم في العراق، ودوره الواضح في تزييف الثقافة بكل صورها وأشكالها والعمل على تفريغها من مضمونها الحقيقي.[42]

الهوامش والمراجع

(1) - Stith Thompson. The Folktale. The University.

(2) - Wehse.Rainer. (Past and Present Folkloristic Narrator Research)pp254-255.Fairy Tales and Society:Illusion Allusion and Paradigm.Ruth B. Botligheimer. Ed. Philadelphia: 1986.

(3) الرفاعي حصة: **المأثورات الشعبية: النظرية والتأويل**. سوريا: دار المدى، 2005، ص103.

(4) - Alan.Dundes.(Interpreting Little Red Riding Hood Psychologically) pp192-236.Little Red Riding Hood, A Casebook.Alan Dundes. ed. The University of Wisconsin Press: 1989.

(5) - Ibid.

(6) - Dundes (Fairy Tales from a Folkloric Perspective)pp259-269.Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm. Ruth B. Botligheimer. Ed.

(7) - Jack. Zipes. Fairy Tale as Myth - Myth as Fairy Tale.University Press of Kentucky: 1994. Pp11-12.

(8) - Ibid.

(9) الهباهبة، طه: **الحكايات الشعبية من محافظة معان**، عمّان. 1998، ص33-34.

(10) صفوت، كمال. «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي»، **وزارة الإعلام**، الكويت: 1967، ص227-228.

(11) دياب، محمد حافظ: «نشوء الآداب الشعبية العربية: الديناميات السسيو-تاريخية»، الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع. بحوث تمهيدية. مركز دراسات الوحدة العربية. جامعة الأمم المتحدة، إشراف عبد المنعم تليمة، 1987، ص306-307.

(12) - Elliot. Oring. ed. Folk Groups and Folk Genres. An Introduction. Utah State University Press: 1986..p 123.

(13) - Linda. Degh. Folklore and Society: Story Telling in A Hungarian Peasant Community. Indiana University Press, Bloomington: 1969. pp 52-53

(14) إبراهيم، نبيلة: **فن القص في النظرية والتطبيق**، القاهرة: مكتبة غريب، لم تذكر سنة الطبع، ص7.

(15) فن القص في النظرية والتطبيق، ص101.

(16) المأثورات الشعبية، ص130.

- Elisabeth. Harries.,Twice Upon A Time: Women Writers and the History of Fairy Tale., USA: 2003., pp62-63. (17)
- Torborg.Lundell., Fairy Tales Mothers, New York: 1999.,.p75. (18)
- Dundes. Little Red Riding Hood, A Casebook., Ed.,pp192-236. (19)
- Ibid. (20)
- Ibid. (21)
- P. Saintyves., (Little Red Riding Hood or the Little May Queen)., pp83-84., Little Red Riding Hood. (22)
- John.M. Ellis., One Fairy Story Too Many: The Brother Grimm and Their Tales., University of Chicago Press: 1983.pp13-19. (23)
- Donald. Ward.,(New Misconceptions about Old Folktales: The Brothers Grimm.) pp91-100.The Brothers Grimm and Folk Tale., James. M. McGlathery and Others., University of Illinois Press:1988. (24)
- Ibid. (25)
- Ibid. (26)
- Heinz. Rolleke. (New Results of Research on Grimms Fairy Tales)., The Brothers Grimm and Folktales. Pp101-111. (27)

(28) تدور حكاية (بياض الثلج) أو(الأميرة والأقزام السبعة)، في المسمى العربي، حول أميرة صغيرة تغار أمها أو زوجة أبيها الملكة من كونها أجمل منها بشهادة مرآتها، فتأمر أحد أتباعها بقتلها وإحضار كبدها لتأكله. ولكن الرجل يرق للأميرة ويتركها في الغابة ويقتل بدلاً عنها حيواناً برياً يحمل كبده للملكة. وتلجأ الفتاة إلى منزل صغير في الغابة يسكنه سبعة أقزام. وتقيم معهم فترة من الزمن. ولكن زوجة الأب تكتشف وجودها بواسطة المرآة التي تخبرها بأن الفتاة أكثر بياضاً منها، فتحاول قتلها ثلاث مرات. ثم تنجح في المرة الثالثة. ويضعها الأقزام في صندوق من الزجاج ويلقون به في النهر. ويعثر عليها أمير ويستخرج التفاحة المسمومة من حلقها، فتعود إلى الحياة ويتزوجها الأمير، ويقتل زوجة أبيها.

- Thompson. One Hundred Favorite Folktales.Indiana University Press: 1975., Fourth Printing. pp326-333.
- Marina.Warner..From Beast to Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers.London:1994.p 211 (29)
- .Maria.M.Tatar. (Beauti vs Beast in Grimms Nursery and Household Tales).pp133-145.The Brothers Grimm and Folktale. (30)
- Zipes., Fairy Tales and the Art of Subversion., USA: 2006., pp 61-62. (31)
- Lundell. p11. (32)
- Ibid. (33)

(34) - Martin Hallet and Barbara Karasek., Folk and Fairy Tales., Third Edition.,Canada:2002., Introduction.

(35) - Ibid.

(36) فردريش، فون درلاين: **الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها وفنيتها**، ترجمة: د. نبيلة إبراهيم. مراجعة: د. عز الدين إسماعيل، مصر: مكتبة غريب، لم تذكر سنة الطبع، ص26.

(37) - Linda Degh.(What Did the Grimm Brothers Give To and Take From the Folk). Pp66-90. The Brothers Grimm and Folktale.

(38) - Ibid.

(39) - Kay.Stone.(Three Transformations of Snow White).pp52-65.The Brothers Grimm and Folktale.

(40) - Zipes. Fairy Tale as Myth-Myth as Fairy Tale., pp11-12.

(41) - Richard M Dorson, Folklore and Folklife: An Introduction., The University of Chicago Press: 1972. Pp15-20.

(42) حصة، الرفاعي: «الفولكلور والغزو العراقي على دولة الكويت»، بإشراف د. حصة الرفاعي، **مجلة العلوم الإنسانية**، العدد 45. مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ص182–195.

❊ ❊ ❊

ملحق بنماذج من تعديلات الأخوين جرم على حكاية (بياض الثلج)

مترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية ثم إلى العربية

Kinder- und Hausmärchen

Gesammelt durch
die Brüder Grimm

Band 1

Kinder- und Hausmärchen

Gesammelt durch die Brüder Grimm

Vergrößerter Nachdruck
der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815
nach dem Handexemplar
des Brüder Grimm-Museums Kassel
mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen
und Nachträgen der Brüder Grimm

sowie einem Ergänzungsheft:
Transkriptionen und Kommentare
in Verbindung mit Ulrike Marquardt
von Heinz Rölleke

Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen

1986

prächtig geputzt nach ihrem Stand, und das Fest war ihre Vermählung mit dem König Droßelbart. , (Anfang der Fassung der Fortsetzung)

53.

Sneewittchen (Schneeweißchen).

Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel, da saß eine schöne Königin an einem Fenster, das hatte einen Rahmen von schwarzem Ebenholz, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rothe in dem Weißen so schön aussah, so dachte sie: hätt ich doch ein Kind so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie dieser Rahmen. Und bald darauf bekam sie ein Töchterlein, so weiß wie der Schnee, so roth wie das Blut, und so schwarz wie Ebenholz, und darum ward es das Sneewittchen genannt.

Die Königin war die schönste im ganzen Land, ~~und gar~~ stolz auf ihre Schönheit,† Sie hatte auch einen Spiegel, vor den trat sie alle Morgen und fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:
wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?"

da sprach das Spieglein allzeit:

† und konnte nicht leiden, daß jemand schöner sollte sein:

Print: The queen was the most beautiful in the whole country and quite proud of her beauty.

Handwriting: ... [in the whole country], was proud of her beauty and could not bear that somebody else should be more beautiful.

„Ihr, Frau Königin, seyd die schönste Frau
im Land."

Und da wußte sie gewiß, daß niemand schöner auf der Welt war. Sneewittchen aber wuchs heran, und als es sieben Jahr alt war, war es so schön, daß es selbst die Königin an Schönheit übertraf, und als diese ihren Spiegel fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:
wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?"

sagte der Spiegel:

„Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier,
aber Sneewittchen ist noch tausendmal schöner
als Ihr!"

Wie die Königin den Spiegel so sprechen hörte, ward sie blaß vor Neid, und von Stund an haßte sie das Sneewittchen, und wenn sie es ansah, und gedacht, daß durch seine Schuld sie nicht mehr die schönste auf der Welt sey, kehrte sich ihr das Herz herum. Da ließ ihr der Neid keine Ruhe, und sie rief einen Jäger und sagte zu ihm: „führ das Sneewittchen hinaus in den Wald an einen weiten abgelegenen Ort, da stichs todt, und zum Wahrzeichen bring mir seine Lunge und seine Leber mit, die will ich mit Salz kochen und essen." Der Jäger nahm das Sneewittchen und führte es hin-

Print: But Snowhite grew up and when she was seven years old, she was so beautiful that she even surpassed the queen...

Handwriting: [... so beautiful], much more beautiful than the queen ...

aus, wie er aber den Hirschfänger gezogen hatte und eben zustechen wollte, da fing es an zu weinen, und bat so sehr, er mögt ihm sein Leben lassen, es wollt nimmermehr zurückkommen, sondern in dem Wald fortlaufen. Den Jäger erbarmte es, weil es so schön war und dachte: die wilden Thiere werden es doch bald gefressen haben, ich bin froh, daß ich es nicht zu tödten brauche, und weil gerade ein junger Frischling gelaufen kam, stach er den nieder, nahm Lunge und Leber heraus und bracht sie als Wahrzeichen der Königin mit, die kochte sie mit Salz und aß sie auf, und meinte sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen.

(nahm sie

Sneewittchen aber war in dem großen Wald mutterseelig allein, so daß ihm recht Angst ward und fing an zu laufen über die spitzen Steine, und durch die Dornen den ganzen Tag: endlich, als die Sonne untergehen wollte, kam es zu einem kleinen Häuschen. Das Häuschen gehörte sieben Zwergen, die waren aber nicht zu Haus, sondern in das Bergwerk gegangen. Sneewittchen ging hinein und fand alles klein, aber niedlich und reinlich: da stand ein Tischlein mit sieben kleinen Tellern, dabei sieben Löffelein, sieben Messerlein und Gäblein, sieben Becherlein, und an der Wand standen sieben Bettlein neben ein-

Print: But Snow-White was so lonely in the big forest, that she was pretty much afraid and she started running and running over sharp stones and through thorn bushes for the whole day ...

Handwriting: But Snow-White was so lonely in the big forest, that she was pretty much afraid and looking fearfully at the leaflets on the trees and she started running ... for the whole day on the wild animals

ander frisch gedeckt. Sneewittchen war hungrig und durstig, aß von jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brod, trank aus jedem Gläschen einen Tropfen Wein, und weil es so müd war, wollte es sich schlafen legen. Da probirte es die sieben Bettlein nach einander, keins ~~war ihm aber~~ recht, bis auf das siebente, in das legte es sich und schlief ein.

Wie ~~es Nacht war~~, kamen die sieben Zwerge von ihrer Arbeit heim, und ~~steckten~~ ihre sieben Lichtlein an, da sahen sie, daß jemand ~~in ihrem Haus~~ gewesen war. Der erste sprach: „wer hat auf meinem Stühlchen gesessen?“ Der zweite: „wer hat von meinem Tellerchen gegessen?“ Der dritte: „wer hat von meinem Brödchen genommen?“ Der vierte: „wer hat von meinem Gemüschen gegessen?“ Der fünfte: „wer hat mit meinem Gäbelchen gestochen?“ Der sechste: „wer hat mit meinem Messerchen geschnitten?“ Der siebente: „wer hat aus meinem Becherlein getrunken?“ Darauf sah der erste sich um und sagte: „wer hat in mein Bettchen getreten?“ Der zweite: „ei, in meinem hat auch jemand gelegen?“ und so alle weiter bis zum siebenten, wie der nach seinem Bettchen sah, da fand er das Sneewittchen darin liegen und schlafen. Da kamen die Zwerge alle gelaufen, und schrieen vor Verwunderung, und holten ihre sieben Lichtlein herbei,

1) Print: And she tried the little beds one after the other, but none of them was alright for her... but one was too long for her, the other too short and none was suitable.

page 241 :

2) When night came, the seven dwarfs returned home from work and when they put on their seven lights they saw that somebody had been in their house.

When darkness set in, the seven dwarfs returned home from work and when they had lit their seven lights and the little house became bright, they saw that somebody had been in.

3) Then the first one looked around and said: "Who did step into my bed?" Hatıf
The second: "Oh, was there also someone in mine?", and in this way until the seventh.
there also this

Then the first one looked around a little bit and he saw that his bed cover had a little ditch and he said: "Who did step into my bed?" The second .... and in this way the third and the fourth until the seventh.
Who

p. 242 :

[241 : brought their 7 seven little lights] and looked at Snow-White : "Oh, my God ! Oh, my God !" the shouted, "how beautiful she is !" They ~~enjoyed her~~ were very much enjoyed by her and they did not wake her up and let her lie on the bed.

... and threw light at Snow-White, who was lying there with her red cheeks : "Oh, my God !... They also were ~~very~~ 20 much enjoyed by her, ~~but~~ that they did not woke up her, but left her lying on the bed.

und betrachteten das Sneewittchen, „ei du mein Gott! ei du mein Gott! riefen sie, was ist das schön!“ Sie hatten große Freude an ihm, weckten es auch nicht auf, und ließen es in dem Bettlein liegen; der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Nacht herum. Als nun Sneewittchen aufwachte, fragten sie: es, wer es sey und wie es in ihr Haus gekommen wäre, da erzählte es ihnen, wie seine Mutter es habe wollen umbringen, der Jäger ihm aber das Leben geschenkt, und wie es den ganzen Tag gelaufen, und endlich zu ihrem Häuslein gekommen sey. Da hatten die Zwerge Mitleiden und sagten: „wenn du unsern Haushalt versehen, und kochen, nähen, betten, waschen und stricken willst, auch alles ordentlich und reinlich halten, sollst du bei uns bleiben und soll dir an nichts fehlen; Abends kommen wir nach Haus, da muß das Essen fertig seyn, am Tage aber sind wir im Bergwerk und graben Gold, da bist du allein; hüt dich nur vor der Königin und laß niemand herein.“

Die Königin aber glaubte, sie sey wieder die allerschönste im Land, trat Morgens vor den Spiegel und fragte:

„Spieglein, Spieglein an der Wand:
wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?“

da antwortete der Spiegel aber wieder:

„Frau Königin, Ihr seyd die schönste hier:
aber Sneewittchen, über den sieben Bergen ist
noch tausendmal schöner als Ihr!“

wie die Königin das hörte erschrack sie und sah wohl, daß sie betrogen worden und der Jäger Sneewittchen nicht getödtet hatte. Weil aber niemand, als die sieben Zwerglein in den sieben Bergen war, da wußte sie gleich, daß es sich zu diesen gerettet hatte, und nun sann sie von neuem nach, wie sie es umbringen ~~könnte~~ wollte, denn so lang der Spiegel nicht sagte, sie wär die schönste Frau im ganzen Land, hatte sie keine Ruh. Da war ihr alles nicht sicher und gewiß genug, und sie verkleidete sich selber in eine alte Krämerin, färbte ihr Gesicht, daß sie auch kein Mensch erkannte, und ging ~~hinaus~~ in den Wald vor das Zwergenhaus. Sie klopfte an die Thür und rief: „macht auf, macht auf, ich bin die alte Krämerin, die gute Waare feil hat.“ Sneewittchen guckte aus dem Fenster: „was habt ihr denn?“ — „Schnürriemen, liebes Kind, sagte die Alte, und holte einen hervor, der war von gelber, rother und blauer Seide geflochten: „willst du den haben?“ — Ei ja, sprach Sneewittchen, und dachte die gute alte Frau kann ich wohl hereinlassen, die meints redlich; riegelte also die Thüre auf und handelte sich den Schnürriemen. „Aber wie bist du so schlampisch geschnürt, sagte die Alte, komm

ص238

كانت الملكة أجمل امرأة في البلد. وكانت مغرورة جداً بجمالها.

التعديل: في البلد كله، كانت الملكة مغرورة بجمالها، ولم تكن تحتمل أن تكون واحدة أخرى أكثر منها حسناً.

ص239

ولكن (بياض الثلج) كبرت. وعندما بلغت سبع سنوات، كانت جميلة جداً، وتفوقت في جمالها على الملكة.

التعديل: ولكن (بياض الثلج) كبرت، وأصبحت جميلة جداً وأجمل بكثير من الملكة.

ص240

ولكن (بياض الثلج) كانت وحيدة في الغابة الواسعة، مما جعلها خائفة جداً. وبدأت تجري وتجري فوق الصخور الحادة والنباتات الشائكة طوال اليوم.

التعديل: ولكن (بياض الثلج) كانت وحيدة في الغابة الواسعة، مما جعلها خائفة جداً. وكانت تنظر برعب شديد إلى الأشجار العارية من الأوراق. وبدأت تجري طوال اليوم، والحيوانات الضارية تركض إلى جانبها دون أن تحاول إيذائها.

ص 241

وجربت السرر الصغيرة واحداً تلو الآخر، ولكن لم يكن أي منها يناسب قياسها.

التعديل: وجربت السرر الصغيرة واحداً تلو الآخر. ولكن أحدها كان طويلاً جداً بالنسبة لها، والثاني كان قصيراً جداً. ولم يكن أي منهما مناسباً لها.

ص 241

عندما حل المساء، عاد الأقزام السبعة من العمل إلى البيت. وحين أناروا سرجهم السبعة، اكتشفوا أن أحداً ما كان في بيتهم.

التعديل: عندما حل الظلام، عاد الأقزام السبعة من عملهم إلى البيت. وحين أناروا سرجهم السبعة، وأصبح المنزل الصغير متوهجاً، اكتشفوا أن أحداً كان في بيتهم. ص 241 – 242.

ونظروا إلى (بياض الثلج) وصاحوا: يا إلهي.. يا إلهي ما أجملها! وكانوا فرحين بها، ولم يوقظوها بل تركوها تنام في السرير.

التعديل: وألقوا بمصابيحهم على (بياض الثلج) التي كانت نائمة هناك وخداها متوردان. يا إلهي ما أجملها! وكانوا فرحين بها، ولم يرغبوا في إيقاظها، بل تركوها تنام في السرير.

* * *

Folktale in Oral, Printed, and Polished Form

Hessa Said Zaid Al-Rifai

This Research deals with an important issue that occupied the thinking of folklorists for years. That is, what will happen to a folktale when taken from its natural oral context to become a written form?. And does the writer of folktales maintain the original features of his texts, or does he rework them according to his own taste?. Moreover, what is the criteria that govern the process of printing the folktales?, and to what extend does the researcher oblige to the rules of fieldwork in preserving the natural form and content of his tales' collection?.

We should know that orality, performance, and mass communication, are major traits of folklore in general, and folktales in particular. The tellers' creativity is enhanced by an active participation of the listeners through commons, approval of the story, or rejection of its' events, if did not suit their moods or worldview.

However, story-telling as an oral art has almost diminished in the modern period, and only a decent and subjective collecting and writing of the tales can rescue that important tradition from vanishing without a trace.

❊ ❊ ❊