المجمع 8 (2014/1436)، 101-156

"ليلى والذّئب": هل هي مجرّد قصّة للأطفال؟

دراسة مقارنة

"إن أردت أن يكون أولادك أذكياء فاقرأ لهم القصص الخياليّة-الخرافيّة.
أمّا إن أردت أن يكونوا أكثر ذكاء فاقرأ لهم المزيد من القصص الخياليّة-الخرافيّة"
(ألبرت أينشتاين)

كلارا سروجي-شجراوي*

تمهيد

تهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن أصول حكاية "ليلى الحمراء" أو "ليلى والذئب"، كما هي معروفة في أدب الأطفال المكتوب باللغة العربية، بهدف الإجابة عن السؤال المطروح إن كانت الحكاية هي في الأصل للأطفال. من هنا ضرورة الرّجوع إلى هذه الحكاية كما رُوِيت أو كتبت عند الشعوب الأخرى عبر أزمنة مختلفة. كذلك تقدِّم هذه الدراسة تحليلا متعمّقا لقصة "ليلى والذئب" للكاتبة اللبنانيّة إملي نصر الله على اعتبار أنّها الصّياغة العربيّة الحديثة للحكاية، مع العلم أنّها لم تُكتَب كي تكون قصّة تُروى أو تقرأ للأطفال. وتأتي قصّة الأديبة الفلسطينيّة ميسون أسدي "موعد مع الذئب" (قصّة للأطفال) في نهاية المطاف، وكأنّها تبيّن وجهة نظر الذئب ممّا حيكَ ضدّه من قصص. يأتي اختيار الصّياغات الغربيّة المختلفة لهذه الحكاية بهدف توضيح التغيّر الذي يطرأ على الحكاية عبر الزمن، وليبيّن الاختلاف في عقليّة كلّ شعب وحضارته. يوفِّر الملحقُ الأوّل ترجمة دقيقة لأربع صياغات أجنبيّة لهذه الحكاية، عند شعوب مختلفة، كما تطوّرت عبرَ التّاريخ:

1) الصّياغة الفرنسيّة لشارل بيرو (تعود لعام 1697).
2) الصّياغة الألمانيّة للأخوين چريم (تعود لعام 1812).
3) الصّياغة الإيطاليّة لإيطالو كالفينو (دوّنها أنطونيو دو نينو عام 1883 ضمن الحكايات الفولكلوريّة الإيطاليّة ثمّ أعاد كتابتها إيطالو كالفينو).
4) الصّياغة الصّينيّة لشيانج مي (تعود لعام 1979).

* محاضرة في جامعة حيفا.

تعتمد المقارنة بين الصّياغات المختلفة على منهج فلاديمير بروب (Vladimir Propp) عن الوظائف السّرديّة للشخصيات. هذه الوظائف سيأتي تلخيصها في الملحق الثاني من هذه الدّراسة.

أصول الحكاية الخياليّة-الخرافية [1](fairy tales) في التراث العالمي

لقصّةِ "ليلى الحمراء" أو "ليلى والذّئب"، كما تُعرَف في حكايات الأطفال باللغة العربيّة، شهرة عالميّة. لكن، لهذه القصّة التي استمتعنا بها وتأثرنا بها ونحن أطفال صياغات

[1] هناك مشكلة في ترجمة المصطلح fairy tale إلى العربيّة. فقاموس المورد لا يترجم المصطلح بل يعرّفه على أنّه "حكاية من حكايات الجنّ"، أو "حكاية ملفّقة يُراد بها التّضليل" (المورد (2009)، 425). وفي جوجل (Google) تتمّ ترجمة المصطلح إلى "خرافة". وفي ترجمة كتاب فلاديمير بروب (Vladimir Propp) عن مورفولوجيا الحكاية الشّعبيّة يترجَم المصطلح على أساس أنّه "القصص العجيب". (انظر فلاديمير بروب (1996)، 36). إنّ قصص الأطفال فيها تنوّع هائل، وهي ترتبط في بداياتها بالحكايات الشّعبيّة وجلسات السّمر، ولذلك فإنّ المصطلح الإنجليزيّ لا يفي هو أيضا بالمطلوب، وكذلك الترجمة العربيّة فيها إشكاليّة. تكثر، في قصص الأطفال، الحكاياتُ عن السّاحرات والجنّ والعفاريت وكلّ ما هو عجيب وغريب، إضافة إلى قصص الحيوانات والأبطال الخارقين، وحكايات عن الأمراء والأميرات وغير ذلك، كما قد تكون القصّة مستمدّة من عالم الطّفل الواقعيّ بهدف توعيته وتهذيبه وإيصال المعلومة له بشكل مُبسّط. ما يجمع بين كلّ هذه المجالات المتنوّعة هو الخيال الخلاّق المبدع. لذلك، أفضِّل أن أترجم المصطلح إلى "الحكايات الخياليّة-الخرافيّة" وليس "حكايات الجنّ" أو "الحكايات الخرافيّة"، كما هو شائع بالعربيّة. وذلك لتلافي المعنى السّلبيّ الذي يمكن أن يتداعى للذهن بسبب الفعل "خَرَف"، ولتأكيد الطّاقة "الخياليّة" المبدعة عند الرّاوي/ة. بالتّالي يكون مجال حكايات الأطفال أوسع. في الوقت ذاته، فإنّ إضافة صفة "الخيال" يؤكّد على النّاحية الإيجابيّة لهذه القصص، ويُبعد عن الأذهان أحد معاني "الخرافة" كما جاء عند ابن منظور. فالخَرَف، عند ابن منظور، هو "فساد العقل من الكبر". لكنّ ابن منظور يقدّم تعريفا آخر للخرافة يبدو إيجابيّا، فهي "الحديث المستملَح من الكذب". ترتبط الكلمة بشخص اسمه "خُرافة" من بني عُذرة أو من جُهينة، "اختطفته الجِنّ ثمّ رجع إلى قومه فكان يُحدِّث بأحاديثَ ممّا رأى يَعجَبُ منها النّاسُ فكذّبوه". ويضيف ابن منظور: لا تدخل الألف واللام على "خرافة" لأنّه معرفة، إلاّ "أن يريد به الخُرافات الموضوعة من حديث الليل، أجرَوْهُ على كلّ ما يكذّبونه من الأحاديث، وعلى كلّ ما يُستملَحُ ويُتعجَّبُ منه". (ابن منظور، **لسان العرب** (بيروت: دار صادر، 1990) المجلد 9، 65-66). بهذا المعنى الأخير للخرافة أي "الكذب الليليّ المستظرف" يصحّ أن نصف حكايات "ألف ليلة وليلة" بأنّها

مختلفة في الأدب العالميّ.[1] كلّ حضارة قد كسَتها بنسيجها الخاصّ ومنحتها طعمَها المميَّز، وقد نجد أنّ حضارةً ما قد أعادت تشكيل القصّة فظهرت صورٌ متباينة لها. قصّة "ليلى والذّئب" للكاتبة اللبنانيّة إملي نصر الله فيها استحضار لفكرة القصّة المعروفة بنكهة مختلفة وخاتمة أخرى.[2] كذلك فإنّ القصّة التي كتبتها ميسون أسدي "موعد مع الذئب" فيها ما يخالف أفق التوقع خاصة وهي تقيم تناصًا مع التراث القديم.

خرافية، وهي التي كانت تُروى ليلا وتُحظَر نهارًا. ففي الليل "تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجبًا كاملا وسحرًا أخّاذًا، معبّرة عن رغبات مكبوتة لا يجوز الإعلان عنها تحت الشّمس [...] بعيدًا عن الرّقابة التي تفرضها الثقافة الرّسميّة لتخرِّب كلّ شيء". عبد الله إبراهيم، **موسوعة السّرد العربيّ** (بيروت: دار الفارس للنشر والتوزيع، 2005)، 123. من اللافت للنظر أنّ اللغة المحكيّة تستخدم كلمة "خُرّافيّة" للدلالة على الحكاية المرويّة (المنقولة شفويًا)، وغالبًا ترتبط الحكاية بما هو خياليّ، عجيب، غرائبيّ وحتى ممّا يصعب تصديقه. بالنسبة لكتاب بروب المذكور أعلاه سأعتمد على الترجمة الإنجليزيّة، مع أنّ الكتاب قد ترجم إلى العربيّة. انظر فلاديمير بروب، **مورفولوجيا القصّة**، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، (دمشق: شراع للدراسات والنشر والتّوزيع، 1996).

[1] لم يهتمّ الأدباء والأديبات العرب بكتابة صياغاتهم الخاصّة لقصّة "ليلى الحمراء" كما اهتمّ الأجانب بهذه القصّة. على سبيل المثال يضمّ كتاب جاك تسيبس ما يقارب الأربعين صياغة مختلفة لهذه القصّة (جزء من هذه الصّياغات هي قصائد) لكتّاب وكاتبات من فرنسا، ألمانيا، أيرلندا، إيطاليا، بريطانيا، أمريكا والصّين على امتداد سنوات طويلة تبدأ بعام 1697 (قصة شارل بيرو) وتنتهي بقصّة أمريكيّة تعود لعام 1990. هذا الاهتمام يدلّ على تأثّر الشّعوب المختلفة بهذا النصّ الحكائيّ الشّعبيّ، بينما اكتفى العرب بترجمة الصّياغة الألمانيّة للأخوين چريم مع حذف لبعض العبارات. من هنا أعتبرُ صياغة إملي نصر الله لهذه القصّة تستحقّ الدّراسة، وهي صياغة فنيّة جميلة فيها أبعاد تناصية مع التراث الغنائي الشّعبيّ، إضافة إلى دلالاتها كأدب نسويّ.

انظر كتاب تسيبس، Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood* (New York & London: Routledge, 1993).

[2] للكاتبة السّوريّة غادّة السّمّان قصّة بنفس العنوان لكنّها في رأيي تفتقر إلى الجماليّة الفنيّة، وتبعد كثيرًا عن الأصل إلى حدّ القول إنّها لا تتشابه مع الأصل إلاّ بالعنوان. لقراءة القصّة انظر غادّة السّمّان، "ليلى والذئب"، **ليل الغرباء** (بيروت: منشورات غادة السّمّان، الطبعة التّاسعة 1995)، 70-106.

يعود أصل الحكاية على الأرجح إلى عالم الفولكلور الفرنسيّ بول ديلارو (Paul Delarue) الذي نقلها عن حكاية قرويّة قد استمع إليها، وهي تتشابه مع الصّياغتين الفرنسيّة والألمانيّة لهذه الحكاية في كونها تحكي عن رحلة فتاة إلى بيت جدّتها وتجربتها مع الذّئب.[1] أقصد هنا قصّة "*Le Petit Chaperon Rouge*" للكاتب الفرنسيّ شارل بيرو (Charles Perraut) وقصّة "*Rotkäppchen*" للأخوين جريم (Jacob & Wilhelm Grimm)، وعنها أُخذَت واشتُهرت الصّياغة العربيّة للقصّة.

تختلف الخاتمة في كلّ الحكايات المذكورة أعلاه ممّا يؤكّد على أهميّتها، كما يدفعنا كقرّاء إلى مراجعة فهمنا لهذه الحكاية بما يتناسب مع المنظور الزمكاني والحضاريّ الخاصّ بكلّ صياغة لهذه الحكاية. الدّراسة الحاليّة تقارن بين صياغة إملي نصر الله وصياغات عالميّة أخرى للحكاية. سأعتمد في دراستي على الترجمة الإنجليزيّة للصياغات المختلفة لهذه الحكاية وهي متوّفرة في كتاب ماريا تاتَر المذكور في الملاحظة الهامشيّة. يضمّ كتابها ثماني صياغات لهذه الحكاية لكنّني، بهدف المقارنة مع صياغة إملي نصر الله، اخترتُ التّركيز على الصّياغة الفرنسيّة، الألمانيّة، الإيطاليّة والصّينيّة للكتّاب التّالين: شارل بيرو، الأخوَين جريم، إيطالو كالفينو (Italo Calvino)، شيانج مي (Chiang Mi).

حسب ماريا تاتَر، لا تزال هذه الحكايات تشكّل حياة الكثيرين منّا في طفولتهم، وقد تعيد وسائل الإعلام المختلفة صياغتها بأشكال مختلفة للصغار وللكبار. مع ذلك لا تُعطى الاهتمام الكافي بل تُهمّش حضاريّا وثقافيّا، ولا يهتمّ النقاد بدراستها دراسة متعمّقة وجدّيّة. إلاّ أنّ تأثير هذه القصص المستمرّ وشعبيّتها الواسعة يشيران إلى أنّها تتناول قضايا أو مسائل لها وظيفة اجتماعيّة مهمّة، إمّا على أساس النقد أو التعويض أو العلاج. هذه الحكايات هي ثمرة لجهود الرّجال والنّساء معًا لتطوير أساليب مواجهةٍ أو تكيّفٍ مع صراعات عائليّة، أو قلق شخصيّ، أو خيبات يوميّة متعدّدة، كما قد تدلّ على أسلوب في مواجهة اختلافات اجتماعية. وبالرّغم من المحاولات لصدّ اهتمام النقاد عن الدّراسة الجادّة للحكايات الخياليّة، فإنّ القصص ذاتها قد جذبت اهتمام الدّارسين من مجالات

[1] انظر Maria Tatar (ed.), *The Classic Fairy Tales* (New York, London: Norton & Company, 1999), 3.

معرفيّة مختلفة كعلم النفس والأنتروبولوجيا والدّين والتّاريخ والدّراسات الحضاريّة وصولا إلى مجال النظريّة الأدبيّة.[1]

بخصوص أهميّة معرفة أصول الحكاية قيد الدراسة تذكر تاتر مدى إعجاب الكاتب الإنجليزي تشارلز ديكنز (Charles Dickens) الذي اعترف، في مرحلة متأخرة من حياته، بأنّ فتاة قصّة "ليلى الحمراء" (*Little Red Riding Hood*) هي "حبّه الأوّل". ولو أتيحَ له أن يتزوّجها لكانَت النشوة الكاملة ستعرف طريقها إليه. تعلّق على ذلك ماريا تاتَر قائلة:

> "لو أنّ ديكنز كان مُدرِكًا لأصول هذه الحكاية الشّعبيّة لكان أكثر تحفظًا في إعلان حماسه لهذه القصّة بنسختها الفرنسيّة لشارل بيرو عن "الفتاة القرويّة الجميلة"، أو بنسختها الألمانيّة للأخوين جريم عن "الفتاة الصغيرة العزيزة"".[2]

تعود جذور الحكايات الشعبيّة الخياليّة إلى ثقافة القرويين. اعتادَ عمّالُ المزارع والمشتغلون في التّدبير المنزليّ، لقرون عديدة، على سرد الحكايات لتمضية السّاعات الطويلة الرّتيبة المكرّسة للأعمال المنزليّة ولجمع المحصول. يعني ذلك أنّ هذه الحكايات قد قامت بدور وسائل الإعلام الترفيهيّة والتثقيفيّة مثل الرّاديو والتلفزيون وغيرها التي تساعد في تخفيف الشعور برتابة العمل.[3] مع أنّ الرّجال هم الذين قاموا بجمع هذه الحكايات في القرن التاسع عشر الميلادي لكنّها تُنسَب إلى راويات من النساء. إنّ ذلك يتناسب، في رأي مارينا وارنر (Marina Warner)، مع موقف أفلاطون من الحكاية الخياليّة-الخرافيّة (fairy tale)، الذي عبّر عنه في حوار جورجياس (*Gorgias*) وهو أنّ قصّ الحكايات "فنّ أو صنعة منزليّة" قد اعتمدته المربيات العجائز بهدف تسلية الأطفال أو إخافتهم.[4]

---

[1] انظر ن.م.، xi-xii.

[2] انظر ن.م.، 3.

[3] انظر ن.م.

[4] انظر Marina Warner, "The Old Wives' Tale", In: *The Classic Fairy Tales*, 309.

ما سبب الاختلاف في الصّياغات الأجنبيّة الأولى للحكاية الشّعبيّة "ليلى والذّئب"؟

إنّ صياغتيّ شارل بيرو والأخوين چريم لهذه الحكاية هما الأقدم.[1] مع ذلك، هناك اختلاف واضح بينهما. تُرجِع زوهر شبيت (זהר שביט) السّبب العامّ في اختلاف الصّياغات إلى اختلاف مفهوم الطّفولة، وبالتّالي التوجّه إلى الأطفال. ففي القرن السّابع عشر، وكذلك في القرون السّابقة له، انتشرت عادة الاستماع إلى القصص التي تناقلها أشخاص شفويّا لدى طبقات المجتمع كلّها. كانت المربّيات والخادمات والخدّام هم الذين يحكون القصص ليسلّوا الأشخاص من الطبقتين العليا والوسطى، أو قد نجد أنّ أفراد العائلة يسلّون بعضهم بعضا ويسلّون ضيوفهم بالقصص التي حُكيَت لهم. في تلك الفترة لم يكن هناك تمييز بين الأطفال والبالغين كمتلقّين، وبالتالي لم يدركوا حاجة الطفل النفسيّة الخاصّة التي تختلف كليّا عن حاجة البالغ. لكن، بعد الارتفاع الكبير في عدد النّصوص الأدبية، في النّصف الثاني من القرن السّابع عشر، وتنوّع الأجناس الأدبيّة، ظهرت الحاجة إلى ترتيب هذه الأجناس الأدبيّة والنّصوص في تراتبيّة تبيّن قيمتها ومنزلتها و"طبقتها الاجتماعيّة". فأبناء الطّبقة العليا قد رأوا بأنّ ثقافة الطبقة الدّنيا ترتبط بما نُسِب إلى ثقافة الأطفال وحكايات الأدب الشّعبيّ. مع ذلك ظهرت، في نفس الوقت، مشكلة قد واجهت أبناء الطبقة العليا وهي: كيف يمكن لهم الاستمرار بالتمتّع بالحكايات الشّعبيّة طالما أنّها لا تناسب طبقتهم الاجتماعيّة؟ كان الحلّ ببساطة أنّ أبناء الطبقة العليا استمروا بالاستماع إلى هذه الحكايات الشعبيّة بتعالٍ، على أساس "التسلّي" بثقافة الآخرين البدائيّة الأقلّ منزلة من ثقافتهم. في نفس المناسبة، استمع لهذه الحكايات أبناء وبنات الخدّام في الصالونات الأدبيّة. كانت تلك هي الحكايات الأولى التي ارتبطت بعالم الأطفال كمتلقّين، لكن على أساس أنّهم الأدنى، وهم مصدر للتسلية، ويناسبهم بالتّالي ثقافة الطبقات الدّنيا، دون التطرّق إلى مدى حاجيات الطفل الحقيقيّة أو ما يناسب شخصيّته وإدراكه.[2]

[1] انظر ترجمتي لهاتين الصّياغتين في الملحق.

[2] انظر זהר שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים (תל-אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ו – 1996), 73-72.

إنّ الكتابة للطفل بهدف تثقيفه وتربيته، مع الأخذ بعين الاعتبار حاجيّاته الخاصّة كمتلقّ، قد بدأت بالقرن الثّامن عشر. ومن هنا أخذت النّصوص الموجّهة للطفل تختلف بحسب تغيّر المنظور نحو الطّفل: ما يفهمه، ما يريده وما هو بحاجة إليه.[1] في السّنوات المائة التي تلت قصّة بيرو تغيّرَ مفهوم الطّفل بشكل جوهريّ. تحوّل مفهوم الطّفل من كائن للتسلية إلى مفهوم الكائن الذي يجب تربيته وتثقيفه في البيت وخارجه وكذلك في المدرسة، وقد سيطرت هذه الرؤية الجديدة في فترة الأخوين چريم.[2] هذا الأمر أدّى، بطبيعة الحال، إلى تغيير أسلوب كتابة القصص التي صارت من نصيب الأطفال كمتلقّين، بحسب حاجياتهم وقدراتهم الإدراكيّة التي حددتها المنظومة التربويّة. بينما القصص الأولى السّابقة لم تميّز بأسلوبها بين الطّفل والبالغ. في الحقيقة لم تكن حكايات الأخوين چريم موجّهة إلى الأطفال، برغم أنّهم تبنّوا وجهة النظر الرّومانسية عن الطفولة التي سيطرت في فترتهم. لقد توجّه الأخوان چريم بداية، وبالدّرجة الأولى، إلى البالغين أبناء الطّبقة العليا الّذين تأثّروا بنزعة العودة إلى الطبيعة وإلى المصادر الأولى. لكن، فيما بعد، أعاد الأخوان چريم كتابة هذه الحكايات مع إجراء تغيير في الأسلوب كي يناسب مستوى إدراك الطّفل، ومع حذف لبعض العبارات التي وجدوها لا تناسب الأطفال.[3]

تعتقد زوهر شبيت (זהר שביט) بأنّ الخاتمة التراجيديّة التي تنتهي بها حكاية "ليلى الحمراء" (כיפה אדומה) لشارل بيرو واللهجة التهكميّة للنصّ تبيّنان أنّ هذه الحكاية ليست للأطفال. فالخاتمة هي "ساتيرا" عن رجال المدن الذين لا يتردّدون في استغلال الفتيات القرويات السّاذجات. كذلك المغزى الأخلاقي، الذي يأتي بعد الحكاية، ذو طبيعة ساخرة، وينبّه الفتيات القرويات إلى ضرورة أخذ الحذر لا من الذئاب الحقيقيّة بل من هؤلاء الرّجال وأمثالهم من النّاس.[4]

---

[1] انظر ن.م.، 70.

[2] انظر ن.م.، 91.

[3] انظر ن.م.، 92-93.

[4] انظر Zohar Shavit, "The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case_ "Little Red Riding Hood"", in: *The Classic Fairy Tales*, 325.

تنتهي القصّة في الصّياغة الفرنسيّة بالتهام الذئب للفتاة الصّغيرة ولجدّتها. أمّا في الصّياغة الألمانيّة للأخوين چريم فعلى العكس، نشهد مراحل نجدة الفتاة وجدّتها عندما يتدخّل الصّيّادُ لإنقاذهما وذلك بإخراجهما من بطن الذّئب. في النّسخة الإيطاليّة للقصّة نجد أنّ الفتاة تُدعى للعشاء مع غول ترتدي اللباس التنكّري (لباس الجدّة)، والوجبة هي أسنان جدّتها وأذناها! أمّا چولدفلاور (Goldflower) (الزّهرة الذهبيّة) فهي النّسخة الصّينيّة للقصّة فيها تنجح الفتاة في ذبح الوحش (الدّبّ) الذي يريد التهامها وذلك عندما توجّه رمحًا إلى داخل فمه.[1]

تبدو الفتاة، في الحكايتين الأخيرتين، ذكيّة وتلجأ للحيلة في إنقاذ نفسها. هذا يبيّن تأثير الزّمن في تغيير نظرة المجتمع إلى الفتاة، فلم تعد الفتاة تلك الإنسانة الضّعيفة السّلبية التي لا تستطيع حماية نفسها. كذلك تؤثّر الحضارة المحليّة على صياغة القصّة، فيظهر التأثير في رسم طريقة مواجهة، أو تعامل، "البطلة" مع "الذئب". فكرتنا عن الصّينيّين كشعب يشتهر بحبّ العمل والاتّكال على الذّات وتحدّي العراقيل، تبدو جليّة في صياغة شيانج مي للحكاية، وذلك في إبرازه وتأكيده على حسن تصرّف البنت وذكائها في غياب الأمّ. تنجح "الزّهرة الذّهبيّة" في القضاء على الدّبّ الذي اعتاد أن يلتهم الأطفال، كما تنجح في حماية أخيها الصّغير وتجنيبه المرور بمرحلة رعبٍ نفسيّ شديد في مواجهة الدّبّ المتوحّش.

أمّا في الصّياغة الألمانيّة للأخوين چريم فتتمّ عمليّة إنقاذ الفتاة وجدّتها بواسطة الرّجل الصّيّاد. هذه الحكاية، في رأي سوزان براونميللر (Susan Brownmiller)، هي حكاية رمزيّة/أمثولة (parable) ذات مغزى أخلاقي تمثِّلُ لاغتصاب المرأة. فمنذ الطفولة الباكرة يُهمَس في آذان الفتيات بأنّهنّ (لا الأولاد) مُعرَّضات للاغتصاب ما لم يأخذن الحيطة. تُلقَّنُ الفتيات ويُغرَس في أذهانهنّ أنّهنّ ضحايا، وذلك قبل أن يتعلّمن القراءة. والحكايات الخياليّة-الخرافيّة ملأى بالمآسي التي قد تصيب الفتيات الصّغيرات فقط، كما في حكاية

يجدر أن نذكر أنّ هذا المقال شبيه جدّا بالفصل الذي ورد في كتاب מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של סִפרות ילדים بخصوص القصّة قيد البحث، إلاّ أنّ المقال بالإنجليزيّة مكثّف.

[1] انظر ترجمتي لهاتين الحكايتين في الملحق.

"ليلى الحمراء". في هذه الحكاية تُصَوَّر الفتاة الجميلة الصغيرة وجدّتها عاجزتين أمام قوّة الذئب ودهائه، الذي يبتلعهما دون أيّ عراك. لكنّ الصّيّاد، الرّجل الطيّب، بقوّته التي تتفوّق على قوّة الذئب ودهائه، ينقذ الفتاة وجدّتها بضربة من سكينه ويخرجهما من بطنه. عندها تهمس الصّغيرة: "كم كان مظلمًا في الدّاخل. لن أتجوّل في الغابة بعد اليوم". هذه الحكاية، إذن، تحكي عن أشكال ذكوريّة مرعبة تقيم في الغابات، نطلق عليها اسم الذئاب من بين أسماء كثيرة أخرى، بينما تبدو النماذج النسائيّة عاجزة أمامهم. لذلك، من المفضّل ألاّ تغامر المرأة أو تخاطر. أمّا إن كانت محظوظة فقد يظهر لها صديق، من الرّجال طبعا، يقدِرُ على إنقاذها من المصيبة. هذه السّلبية المحبّبَة عند الفتاة تتكرّر في الحكايات، كحكاية "الجميلة النائمة" التي تبقى دون حراك مائة عام إلى أن توقظها قبلةُ رجلٍ أمير. إذن، من مقوّمات تعريف المرأة، بحسب جنسها ووظيفتها، هو البقاء جميلة وسلبية.[1]

أمّا عالم النفس الاجتماعي والمحلِّل النّفسيّ إيريك فروم (Erick Fromm) فيرى بأنّ قصّة "الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء" هي توضيح جيّد لأفكار فرويد، كما أنّها تقدّم طرحًا مغايرًا لموضوع الصّراع بين الجنسين عن الذي نجده في أسطورة الخلق.[2]

هذه القصّة، حسب فروم، لا تقدّم الموضوع الأخلاقيّ، الذي كثيرًا ما نجده في الحكايات الخياليّة عن مخاطر العلاقات الجنسيّة بالنسبة للفتيات فحسب، بل تتكلّم عن دور الرّجل أيضا وتصوّر العلاقة الجنسيّة. فهذه القصّة، التي تواصلت من جيل إلى جيل بين النساء، تصوّر الرّجال كحيوانات مُخادِعَة وبدون رأفة، وتتحوّل العمليّة الجنسيّة إلى "طقس كانيبالي" لآكلي لحوم البشر، فيها يبتلع الرّجلُ المرأةَ. إنّها قصّة تتكلّم عن عداء

[1] انظر Susan Brownmiller, *Against our Will: Men, Women and Rape* (New York: Fawcett Books, 1975), 309-310.

تقول ساندرا بيكيت: إنّ قصّة شارل بيرو هي في الأساس قصّة اغتصاب. كذلك فإنّ الكتّاب الذين أتوا بعد بيرو قد اتّبعوا خطاه في صياغاتهم المختلفة لهذه الحكاية خصوصًا عندما يكون توجّههم لجمهور القرّاء البالغين، فصوّروا الذّئب رمزًا للإنسان الذي يغوي الأطفال، يسيء إليهم ويغتصبهم. انظر Sandra L. Beckett, *Red Riding Hood For All Ages* (Detroit: Wayne State University, 2008), 89.

[2] انظر Erich Fromm, *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths* (New York, Toronto: Rinehart & Co., Inc., 1951), 235.

النساء العميق للرجال وللجنس. بالطّبع، يستدرك فروم، لا يمكن للنساء اللاتي يحببن الرّجال ويجدن متعة في ممارسة الجنس قبول هذا الموقف. مع ذلك، فإنّ نهاية القصّة تدعم الموقف العدائيّ. فكما هو الحال في الأسطورة البابليّة،[1] نجد أنّ تفوّق المرأة على الرّجل يعتمد على قدرتها أن تحبلَ. من هنا يتمّ تصوير سخافة الذّئب (الذي يرمز إلى الرّجل) في القصّة عندما يحاول أن يقوم بدور المرأة الحامل، فهو يحتضن في معدته أشياء حيّة (الجدّة). لكنّ الفتاة الصّغيرة تقوم بوضع الحجارة، التي ترمز إلى العقم، في بطن الذئب مكانَ الجدّة التي أُخرِجَت. عندئذٍ سرعان ما ينهار الذّئب ويموت. هكذا يُعاقَب الذّئب على عمله بما يتناسب مع جريمته التي اقترفها. إنّه يُقتَل بالحجارة (رمز العقم) وبذلك تتمّ السّخريّة من محاولته الاستيلاء على دور المرأة الحامل.[2]

هكذا يتمّ انتصار المرأة على الرّجل في نهاية المطاف متمثّلا في الأجيال الثلاثة للنساء (الجدّة، الأمّ، الحفيدة)، بينما لا يمنح فروم أيّة أهميّة للصيّاد الذي يمثّل في نظره صورة الأب التقليديّة، على عكس تفسير سوزان براونميللر السّابق. فهل حقّا "العبرة في النّهاية"؟![3]

ما دلالة اللون الأحمر للقبعة/ للقلنسوة؟

إنّ بعض الدّارسين، كما يكتب جاك تسيبس (Jack Zipes)، قد رأوا بالقلنسوة أو القبّعة (chaperon) إشارة إلى تحوّل الفتاة من قرويّة إلى فتاة برجوازيّة. أمّا كون القلنسوة صغيرة فيعني أنّ الفتاة لم تكن محميّة بما فيه الكفاية. وبالنسبة للونها الأحمر فهو يوحي بسنّ البلوغ (الطّمث)، وهو رمز واضح لخطيئتها، حيث أنّ اللون الأحمر يذكّر بالشّيطان وبالهرطقة! إلاّ أنّ الفكرة الأخيرة، في رأي جاك تسيبس، ليست صحيحة. ففي زمن شارل بيرو كانت ال-chaperon أو القبّعة الصّغيرة في الموضة، وقد وضعتها النّساء من الطبقتين

[1] بخصوص تحليل فروم للصراع بين الإله الذكَر ماردوك والإلهة الأمّ تيامات التي تحكم الأرض في أسطورة الخلق البابليّة، انظر ن.م.، 231-235.

[2] انظر ن.م.، 240-241.

[3] **"العبرة في النهاية"** عنوان لإحدى مسرحيات وليام شكسبير الكوميديّة المعرّبة. عنوانها بالإنجليزيّة: *All's Well that Ends Well*. يعني ذلك بأنّ المهمّ هو كيف تنتهي الأمور، حتى لو واجه الإنسان ظروفا صعبة أو سيّئة كي يصل إلى نهاية المطاف.

الأرستقراطيّة والمتوسّطة في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر. لكن، بما أنّ لويس الرّابع عشر قد وضع للثياب قوانين صارمة، لذا اعتادت النساء من الطبقة الوسطى ارتداء قبعة من القماش (الجوخ) بينما ارتدت الأرستقراطيّات القبّعات المخمليّة. فُضِّلت الألوان البهيجة، على الأخصّ اللون الأحمر، وعمومًا كانت القلنسوة الضّيّقة مزخرفة. بالنسبة لفتاة قرويّة تضع قلنسوة حمراء في قصّة بيرو، فهذا يشير إلى أنّها فريدة ومتميّزة على الأخريات أو أنّها، كما يبدو، غير ملتزمة بالأعراف والتقاليد فقد ارتدت ما يرمز للطبقة الوسطى. مع ذلك، هناك ما يجعلها متميّزة، فهي الأجمل وهي التي دلّلتها أمّها وجدّتها. من هنا، فإنّ صورة هذه الشّابّة توحي بأنّها تحمل صفات مُحتَمَلة يُمكن أن تحوّلها إلى ساحرة أو مُهَرطِقة. إنّ ميولها الطّبيعيّة هي التي أدّت بها إلى الوقوع بالمشاكل. ففي الغابات، موطن الأشخاص المسْتَذئبين (أو الممسوخين ذئابًا)، والسّاحرات، والخارجين عن القوانين والمنحرفين اجتماعيّا، تتكلّم الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء بشكل طبيعيّ مع الذّئب، لأنّها غير مدركة لخطورة ذلك. بالنّسبة للمعتقدات التي كانت رائجة في القرن السّابع عشر، فإنّ كلّ شخص يدخل في جدال مع ما يرمز للمكر والشّرّ لا بُدّ أن يفسد و"يتنجَّس"، وبالتّالي عليه أن يحارب لخلاص روحه. من ناحية أخرى، ابتلاع الذّئب للصغيرة ذات القبّعة الحمراء هو فعل جنسيّ واضح، يرمز إلى الشّهوة غير المسيطَر عليها. هكذا تصير الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء هي والذّئب واحدًا. هذا يعني أنّ إمكانيّتها الكامنة فيها "بالفطرة"، وهي أن تتحوّل إلى ساحرة، قد تحقّقت بسبب نقص في انضباطها الذّاتيّ. إنّ قصّة "الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء" إنّما تعكس خوف الرّجل من جنسانيّة (sexuality) المرأة، ومن جنسانيّته هو الآخر. ومن هنا يجب أن تدان "الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء" على اغتصابها فهي المسؤولة، بسبب ارتدائها للونٍ مثير ودخولها في حوار مع "الذّئب"![1]

[1] انظر المقالين التّاليين:

Jack Zipes, "Epilogue: Reviewing and Re-Framing Little Red Riding Hood", in: Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*, 1993), 348, note 8, 382; Idem, ""Little Red Riding Hood" as Male Creation and Projection", in: Alan Dundes (ed.), *Little Red Riding Hood: A Casebook* (London: The University of Wisconsin Press, 1989), 122-124.

"ليلى والذئب" لإملي نصر الله

على عكس الكثير من صياغات هذه القصّة التي كرّست العنوانَ للصّغيرة ذات القبّعة الحمراء فقط، يأتي العنوان عند إملي نصر الله كي يساوي في أهميّة الدّور بين الذّئب وليلى. فبدون الذئب لن يكون لقصّة ليلى ذلك التأثير في القرّاء وتلك الأهميّة عند الدّارسين. أمّا عند ميسون أسدي فنجد العنوانَ يغيّب الفتاة الصّغيرة، فالموعد قد يحتمل أن يكون مع صبيّ مثلا. إذن هذه الصّياغة الأخيرة تجعل من الذّئب بؤرة الحدث وأساسه، وتعيد صياغة القصّة القديمة من جديد لتفتح المجال أمام إمكانيّات أخرى لفهم العلاقة بين الفتاة و"الذّئب".

إنّ قصّة إملي نصر الله "ليلى والذئب" في تناصها الواضح مع الحكاية الشعبيّة العالمية، عن طريق العنوان، الشخصيات، تطوّر الحدث والموضوع، تثبت أنّ الأمّ في توصياتها المتكرّرة لابنتها، منذ أن كانت طفلة في مهدها، قد هدفت إلى الرّسالة الأخلاقيّة التي وردت في نهاية "*Le Petit Chaperon Rouge*" والتي وسمها شارل بيرو بعنوان "المغزى من القصّة" (moral).[1] يأتي المغزى عند بيرو بعد أن انتهت القصّة بالتهام الذئب للفتاة الصّغيرة ولجدّتها، دون أن يظهر منقذ لهما.

الذئاب، كما هو واضح، كناية عن الرّجال الذين قد يفاجئون الفتيات عند كلّ منعطف، مرتدين وجوهًا مختلفة كوجه أمير مثلا، فتنخدع بهِ الفتاة:

> "ويا ليلى: حين تبصرينه قادمًا من المجهول، سائرًا على قائمتين، بدل أربع قوائم، تأكّدي بأنّه هو، داخل قناع جديد [...]. أحيانا يجيء متلبّسًا بكلّ الوجوه المألوفة. ويقترب منك. بلطف يقترب ويلقي السّلام. يُسمعكِ كلامًا له مذاق العسل. إحذريه. [...] قد يسير معك خطوات في الفلاة، لكنّه لا بدّ وأن يجرّك إلى مغارته وهناك يا ابنتي مَن يدري ماذا يحدث".[2]

[1] انظر الملحق.

[2] إملي نصر الله، "ليلى والذئب"، **الليالي الغجريّة** (مجموعة قصص)، (بيروت: نوفل، 1998)، 2.

هذه التحذيرات للفتيات ترضعها الأمّهاتُ بناتها في الطفولة المبكّرة، خاصة في المجتمعات الشرقيّة المحافظة. من هنا فإنّ إدخال الكاتبة اللبنانيّة للأغاني الشعبيّة المعروفة جيّدا في العالم العربي، والتي تغنّيها الأمهاتُ لأطفالهنّ كي يناموا، جاء فنيّا، بمعنى أنّ تحذير الفتيات من الرّجال يبدأ مبكّرًا في سنّ الطفولة.

يبدو التناص مع الأغاني الشّعبيّة ناجحا، ويتناسب مع خوف الأمّ على ابنتها ورغبتها في تحقيق الطمأنينة لها. عندما تتغيّر أنشودة التهويدة إلى إحدى أغاني فيروز المعروفة "تكْ، تك، تك، يا أم سليمان[...]"[1] تنقلنا الكاتبة إلى مرحلة أخرى في الحكاية. فالأغنية فيها تلميح يُشكّك بالرّجال المتزوّجين: فهل كان الزّوج حقّا في الحقل يقطف خوخًا ورمّانا، كما تجيب الزوجة البريئة عند سؤالها أين كان زوجها؟ بالطّبع، لا تشير الكاتبة مباشرة إلى هذه التساؤلات، بل تستخدم الأغاني، بشكل فنيّ، كي توحي بأفكار النساء التي ترسم للرجل صورة سلبيّة تجعل الفتيات يخفن منهم. وهذا نجده غالبا في القصص والرّوايات التي تكتبها النساء.[2]

تتخيّل الأمّ كافة الإمكانيات التي يمكن للرجل-الذئب أن يظهر فيها، فتحكي لابنتها عن الأساليب والحيل التي يتّبعها عادة "الرّجل-الذّئب" كي يتقرّب منها ويغويها؛ كأن يعرض عليها مساعدته على حمل السلّة، وإرشادها إلى الطريق السّالمة، وذلك من منطلق الإنسان المحنّك الذي يعرف أنّ العالم شاسع والدروب محفوفة بالخطر، ولذلك هو يخاف عليها من الضياع ويريد حمايتها.

قد تكون طبيعة المرأة، أو على الأصحّ التربية التي تتلقاها، خاصّة في المجتمعات الشّرقية المحافظة، هي السبب في اقتناعها، وحتى إيمانها، بأنّها الأضعف والأطيب، مقارنة بالرّجل الذي ينشأ ويتربّى على أساس أنّه الأقوى والأفضل والأذكى، والذي يرصد حركات

[1] انظر ن.م.

[2] عن الصّورة السّلبية للرجل الفظّ، العنيف، القاسي، المغتصب، الخائن كما جاءت في السّرد النسويّ الحديث انظر محمد قاسم صفوري، **دراسة في السّرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)** (حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2011)، 142-197.

المرأة من كلّ الجهات كي يقتنصها. لذلك يشكّل الرّجل خطرًا على الفتيات البريئات، منذ القِدَم، ولا بدّ أن يؤثر سلبًا عليهنّ ويمنعهنّ من تحقيق طموحاتهنّ:

> "أبقي بصرَكِ مشدودًا إلى الأمام، باتجاه غاية الرّحلة، بيت جدّتك الطيّبة. ولا تتوقّفي لتقطفي لها الزهور. أعرفُ ولعَكِ بزهور البراري يا ليلى. أعرف مدى إغرائها، خصوصًا في هذا الوقت من السّنة. تجاوزي إغراء الزهور، ذاكرة بأنّ عين الذئب لا تنام، وهي ترصد حركاتك من كلّ الجهات، ومنذ ما قبل التّاريخ. لذا، كان عليك أن تضاعفي يقظتك وحذرك. ولا تدعي الحيلة تنطلي عليك. آه، كم هو محتال، يا ليلى. كم أنّه ذكيّ ومحتال!".[1]

إنّ الاقتباس أعلاه يقلب الصّورة النمطية للمرأة كما صُوّرَت في التوراة، على أنّها هي السّريعة الانقياد إلى "الحيّة"، وهي بالتّالي التي تغوي الرّجل وتوقعه في الخطيئة فتبعده عن الطريق الصّواب.[2] في قصّة إملي نصر الله تُستبدل صورة "المرأة–الحيّة" بصورة "الرّجل–الذئب"، لكنّ الغاية في الحالتين واحدة، وهي إبعاد الآخر عن طريق الصّواب وإغوائه.

في نصّ إملي نصر الله ما يدعم إدّعاء زوهر شبيت بأنّ المقصود بالذّئب هو الرّجل "الجنتلمان"[3] الذي يغري الفتاة القروية البسيطة بمظهره الجذاب وبأسلوبه المهذّب:

> "لم يترك لها الفرصة، اقترب بقامته الشّامخة، بصوته اللطيف، النّاضج إغراء وشهوة، وبلمساته الناعمة، النّاعمة، مرّر أصابعه فوق وجهها وهمس سؤاله:
>
> – ما اسمك، أيّتها اللطيفة الجميلة؟".[4]

---

[1] انظر إملي نصر الله، "ليلى والذئب"، 4.

[2] انظر سفر التكوين، الفصل الثّالث؛ בראשית, פרק ג.

[3] انظر Shavit, "The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case_ "Little Red Riding Hood"", 325.

[4] نصر الله، "ليلى والذئب"، 10.

في رأي شبيت، يتميّز وصف مشهد دخول "ليلى الحمراء" إلى بيت جدّتها وخلعها لملابسها كي تنام في السّرير مع الذئب، الذي تظنّه أنّه جدَّتها، بملامح إيروتيكيّة. في ذلك دعم لفكرة أنّ هذه الحكاية هي للبالغين.[1] يمكن النظر إلى الاقتباس أعلاه على أساس أنّه يوحي ببداية علاقة حميميّة بين الفتاة و"الرّجل". كذلك فإنّ المشهد الأخير في قصّة إملي نصر الله، كما سيتّضح لاحقًا، يحتمل هذا الإيحاء.

هناك أكثر من عبارة في قصّة إملي نصر الله تثبت أنّها ليست للأطفال، بل تعبّر عن تشكيك الفتاة بتنبيهات أمّها وتحذيراتها من الرّجال، وهذا التمرّد شائع عند المراهقين والمراهقات:

1) يتمّ وصف ليلى كأنّه وصف لفتاة في سنّ المراهقة وليس في سنّ الطّفولة. كذلك ينمّ سلوكها عن أنّها متلهّفة كي تجرّب الحياة خارج حدود منزلها العائليّ، وهي على استعداد للمغامرة طالما أنّ أمّها قد "فتحت لها كلّ الأبواب الموصدة" التي، كما يبدو، كانت تحدّ من حرّيتها الشخصيّة.[2]
2) ليلى، كأيّ فتاة في سنّ المراهقة، تشكّك بأقوال أمّها وتحذيراتها: "ماذا تقول أمّها؟ لا ذئاب في هذه الغابة"،[3] ففيها يتجلّى جمال الطبيعة وأصواتها العذبة.
3) يبدو الإيحاء ثريّا في قصّة إملي نصر الله عندما تقدّم تبريرًا منطقيّا لقطف ليلى للأزهار، بالرّغم من تحذير أمّها. تطلّب زهرةٌ من ليلى أن تأخذها معها، فقد ملّت الحياة الجامدة في الغابة. ذلك يوحي برغبة الفتيات الشّابات بالخروج عن طوع أمّهاتهنّ، وكسر حاجز الخوف الذي يجعلهن مكبّلات بمنظومة من العادات والتقاليد القديمة والتحذيرات المتواصلة. إنّها دعوة للتمرّد، فالفتيات، كما الفتيان، يرغبن

[1] انظر Shavit, "The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case_ "Little Red Riding Hood"", 325.

[2] انظر نصر الله، "ليلى والذئب"، 4-5.

[3] انظر ن.م.، 6.

بالحرية واكتشاف العالم الخارجي بأسلوبهنّ الخاصّ، فهذا أفضل من العيش بسلبية.[1]

4) المجتمع الشّرقيّ لا يرحم. ما أن قطعت ليلى السّاق الدقيقة للزهرة (كناية عن صغر السّنّ) حتى هدر صوتُ الرّعد الذي أنذر بعاصفة شديدة.

5) ليلى تشفق على باقي الزهرات الصّامتات (كناية عن خضوعهنّ للمجتمع وللظروف)، فقرّرت أن تطوف لتبحث بنفسها عمّن تريد مرافقتها، وكأنّها بفعلها هذا تريد تجنيد فتيات أخريات كي يكسرن حاجز الخوف والمطالبة بأن يمارسن حقّهنّ بالحريّة مهما كانت النتائج. هكذا جعلت الزهراتِ باقةً بحجم يدها كي تهديها لجدّتها التي ترمز للماضي وللقديم من العادات الرّاسخة. بينما باقة الأزهار تتحوّل إلى رمزٍ للزمن الحاضر الجديد، وهي تريد أن تثبت حضورها مع أنّها لا تزال هشّة. وتنسى ليلى "السّلة المعلّقة بكوعها"[2] وهي كناية عن التربية وتوصيات أمّها لها. فهل يمكن للفتيات الشّرقيّات أن يصلن إلى حقوقهنّ بمجرّد التصدّي للمجتمع دون حكمة؟

لا يمكن للمجتمع الشرقيّ أن يسكت في حال تمرّدت فتاة على النظام الذكوريّ الذي ساعدت النساء (الجدّة والأمّ) في توطيده والإبقاء عليه. لم تمهلها العاصفة وأغرقت الأزهارَ بالمياه،

> "وانهمرت المياه الغزيرة فوق رأس ليلى، وكانت العاصفة قد عرّته، حين انتزعت القبعة الحمراء، وقذفتها بعيدًا عن مدى الرؤية. وانهمر المطر فوق السّلّة المملوءة بالكعك والحلوى، فاختلطت فيها الأشكال والألوان".[3]

يمهّد المشهد أعلاه لظهور الذئب، وكأنّ ذلك يشير إلى أنّ الفتاة التي تتخلى عن تقاليد

[1] تقول الزهرة: "لا يمكنني أن اتّخذ أيّ قرار. تُملى عليَّ الإرادات من كلّ صوب، وأتلقى. وأنا عاجزة عن الانتقال. عن التحرّك من مكاني إلى موقع آخر. انظري كيف تثبّتني جذوري في أعماق التّراب". ن.م.، 7.

[2] انظر ن.م.، 8.

[3] ن.م.، 9.

مجتمعها لا بدّ أن تعرِّض نفسها للمخاطر. تجد ليلى نفسها بمواجهة الذئب المتخفّي بقبعة سوداء تغمر رأسه وتغطي أذنيه وجزءا من عنقه، وبنظارتين سوداوين تخفيان ثلاثة أرباع وجهه. أمّها قدّمت لها التوصيات والتحذيرات لكنّها لم ترشدها إلى كيفيّة مواجهة الواقع المستجد (الذئب المتخفّي) بشجاعة وحكمة.[1] في ذلك نقد غير مباشر للتربية العربية الشّرقيّة باعتبارها أنّها ترتكز على أوامر وتنبيهات، دون بناء الشخصية وتدريبها على نهج سلوكيّ يرتكز على التفكير السّليم كي تحسِنَ الفتاة، والفتى أيضا، مواجهة الأمور غير المتوقّعة.[2]

مع أنّ الكاتبة تترك النهاية مفتوحة إلاّ أنّ الكنيتين اللتين تعطيهما للذئب تفتح المجال أمام القارئ/ة كي يتوقّع ما هو سيّء. الكنية الأولى هي "أبو كاسب"، وهي دلالة واضحة على الرّجل الذي يبحث عن الكسب بمعنى اقتناص الفرص التي تمكّنه من كسب امرأة أو فتاة. جاءت الكنية على وزن اسم الفاعل كي تدلّ على أنّه يفعل ولا يكتفي بالكلام، وإضافة "أبو" تعزّز كونه يكسب دائما. الكنية الثانية هي "أبو جعدة". جاء في **لسان العرب** أنّ أبا عبيد قد قال: إنْ كُنّي الذئب أبا جعدة ونُوِّه بهذه الكنية فإنّ فعله غير حسن.[3]

بعد ظهور الذئب تعود الكاتبة إلى مشهد القصّة بصياغتها المعروفة عندما يسأل الذئب ليلى إلى أيّ مكان هي ذاهبة. لكن، في صياغة إملي نصر الله هناك تحوّل هامّ في المشهد، فليلى وحيدة دون أمان بعد أن ابتعدت عن توصيات أمّها، والذئب-الرّجل يبيّن لها هذه الحقيقة بصوتٍ هادئ ينمّ عن الثقة بالنفس، ويثبت سيطرته عليها:

"- لم يعد هناك كعك، ولا حلوى، انظري!

وفتح أمام عينيها يده المغمّسة بالسّائل الدّبق، حيث اختلطت الحلوى

---

[1] انظر ن.م.، 9-11.

[2] نلاحظ أنّ الكاتبة تستخدم كلمة "الرّحلة" بمعنى تجربة الحياة بعيدًا عن الأهل، كما تستخدم عبارة "نهاية الرّحلة"، بشكل مجازيّ، بمعنى الوصول إلى الهدف المنشود.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، المجلّد الثالث، 123. أمّا " كَسابِ" فهو اسم للذئب، وربّما جاء في الشّعر "كُسيبًا". انظر ن.م.، المجلّد الأوّل، 717. في رأيي أجادت الكاتبة حين حوّلت اسم الذّئب إلى "أبو كاسب" لتجعله اسما مألوفا وأقرب إلى اللغة المحكيّة.

بالكعك. [...] أمّك لا تحسب حساب العاصفة... ثمّ قولي: كيف تركتك تخرجين وحدك؟... والغابة مسكونة بالذئاب والوحوش المفترسة؟ [...] اطمئنّي، سأبقى معك، ولن أتركك".[1]

هكذا تطمئنّ ليلى إلى كلمات "الذئب" العذبة وتؤكّد لنفسها بأنّ أمّها قد خدعتها أو ربّما هي تجهل هذا المخلوق "اللطيف حتى الانكسار، الدافئ الهمس، الرّقيق اللمسات، والحاضر لحمايتها وردّ الخطر عنها".[2] من الواضح أنّ هذه صفات مُحبّبة لدى الأنثى، يتظاهر بها الرّجل كي يكسبها.

بينما تابعت العاصفة ثورتها في كلّ مكان، وفي ذلك كناية عن ثورة المجتمع ضد فتاة قد قرّرت أن تبتعد عن منزلها مع شاب، كانت ليلى تتمدّد فوق مقعد حجريّ. المشهد الأخير في القصّة ينتهك أفق توقّع القارئ/ة حيث تبدو ليلى بتمدّدها على المقعد أنّها سعيدة. لكن، في نفس الوقت، تُترك الإمكانيّات مفتوحة بالنسبة لمصير ليلى.

يؤكّد المشهد الأخير ثورة الفتاة على أمّها "وعلى تعاليمها العتيقة"، ويتضمّن تعبيرًا عن نشوة الفتاة برجلٍ قد صار بالنسبة لها رسولا "للخير والحبّ والجمال"[3] يملأ بحضوره كلّ فراغ. فلم تخف ليلى من حلول ظلمة المساء، ومن أنّ الأبواب أوصدت (كناية عن عدم القدرة إلى الرّجوع إلى الوراء)، كما لم تتألّم من وخز الضّمير لانحرافها عن هدف الرّحلة.

يمثّل بيت الجدّة رمزا للهدف الذي يجب أن تبلغه الفتاة الشّرقيّة محصّنةً بالتعاليم التي تربّت عليها. ليلى لم تلتزم بالغاية التي وضعها لها المجتمع، بل اختارت أن تعيش مصيرها. ولذلك، فإنّ عدم وضعِ خاتمة للقصّة جاء متناغمًا مع هذا الاختيار، بمعنى أنّ كلّ قرار يتخذه الإنسان يحمل بذور فشله أو نجاحه، وبدون ممارسة هذا القرار لا يمكن معرفة النتيجة.

[1] نصر الله، "ليلى والذئب"، 12-13.

[2] ن.م.، 13.

[3] ن.م.، 14.

يبقى مصير ليلى مجهولا، والكاتبة تتفنّن في اختيار العبارات التي تحمل معاني متناقضة تتراوح بين النشوة، الشعور بالرّاحة والطمأنينة، وبين أن تكون ليلى قد انتقلت إلى مرحلة ستكبّلها بشكل آخر، ولا تسمح لها بالتحرّك إلاّ ضمن الدّائرة التي رسمها لها الرّجل-الذئب، فقد "أحاطها بالسّياج الكثيف، ولم تعد تُبصر من الوجوه سواه، ولم يعد ينفذ إليها، من وجوه النّاس، سوى وجهه".[1] هل هذه العبارة تشي بنهاية ليلى وابتلاع الذئب لها؟ أم أنّها تلميح بأنّ المرأة لا يمكنها أن تكسب وجودها الإنسانيّ الحقّ ودورها في المجتمع عندما تفقد استقلاليّة التفكير وتذوب شخصيّتها بشخصيّة الرّجل الذي تحبّه؟

إبقاء النّهاية مفتوحة جاء موفّقًا لأنّه يشير بأنّ مصير الفتاة في المجتمع العربي الشّرقيّ لا يزال مهزوزًا، أمّا ظاهرة نجاح بعضهنّ فهو شأن فرديّ لا يطال المجتمع بأكمله.

"موعد مع الذّئب" لميسون أسدي

تختار ميسون أسدي تغيير الاسم الذي عهدناه في الصّياغة العربية لهذه القصة. تستبدل ليلى بسلمى، وتبدأ قصّتها بطريقة جديدة بعيدة جدّا عمّا ألفناه في "ليلى والذّئب"، ممّا يجعل قصّة ميسون أسدي، منذ البداية، مخالفة لأفق توقّع القارئ/ة، وفي ذلك جمال وابتكار. إلى جانب ذلك تستخدم الكاتبة السّجع بكثرة، فتكسب النّصّ موسيقى محبّبة على الأطفال عند قراءة القصّة. كذلك تجعل النصّ، بسبب اللغة التي ترتكز على السّجع، يذكّر بنصوص قديمة من التّراث العربي.

كما في القصّة الصّينيّة "الزّهرة الذّهبيّة" لشيانج مي، لسلمى أخ أصغر منها. يتعب أخوها ويعطش بعد أن حفرا معًا فخاخا للطيور. يعود الاثنان إلى البيت من الأحراش، ويرقد الصّغير بالفراش. لكنّ سلمى تعود إلى حرشٍ قريب قبل المغيب، كي تتفقّد فِخاخ الطّيور.[2]

تُستبدَل في هذه القصّة "الجدّة" بفخاخ الطّيور، ويصير تفقّدها غاية سلمى من "الرّحلة". تمامًا كما في القصّة الأصل، تبدو سلمى مبتهجة، لا تتّجه إلى غايتها بشكل

[1] ن.م.

[2] انظر ميسون أسدي، **موعد مع الذّئب** (كفر قرع: دار الهدى، 2010)، 4.

مباشر، بل تتلكأ فتغنّي وتطارد الفراشات وتقطف الزّهور. لكنّها، بينما كانت ترقص مسرورة وقد قطفت كلّ الزّهور، تتعثر وتقع بين الصّخور ويسيل من ساقها دمٌ كثير.[1] أخذت سلمى تبكي ولم تستطع الوقوف ومتابعة المسير.

في هذه اللحظة يظهر "حيوان عليه الوقار. عينه بيضاء كالجليد وأنيابه حادّة كالحديد".[2] يتصرّف هذا الحيوان، كما في قصّة إملي نصر الله، بطريقة تخالف شكله الخارجيّ المخيف. يبدو لطيفا، يسأل ببراءة وعفّة، ويتوجّه إلى سلمى بقوله "يا ابنتي". يهدئ من روعها ويلعق بلسانه جرحَها كي "يطيب".[3] لا يمكن إغفال الإيحاء الجنسي أو العلاقة الحميميّة بين الرّجل والمرأة في المشهد التّالي، مع أنّ القصّة مكتوبة للأطفال:

> "لعقَ الحيوان الجرح باللسان حتّى توقّف الدّم عن السّيلان. لامَسَ ذيلُه خدّها وأنفها. دغدَغَها، فضحكت وشعرت بالأمان في وحدتها".[4]

بعد هذا المشهد يبدأ الذّئب بالدّفاع عن نفسه، أو بالأحرى يحاول تغيير الفكرة المسبقة المعهودة عنه، كما رسخت في ذهن سلمى منذ الصّغر. فهو ليس شرّيرًا ولا خطيرًا. ترفض سلمى وصفه الأخير لنفسه وتذكّره بالقصص التي سمعتها من المعلّمة في المدرسة عن الذّئب الذي التهم جدّةَ ليلى الحمراء، كما تذكر قصّة أخرى عن الذّئب الذي افترس الجدي عند النّهر في المرجة الخضراء.

ينكر الذّئب معرفته لكلّ هذه الشّخصيّات معتبرًا إيّاها من نسج خيال الإنسان المعروف بكذبه. كذلك لا يعتبر أكله للحيوانات والطّيور، كالجدي والدجاجة، إثمًا فهو يتساوى مع الإنسان في ذلك، مع فارق واحد وهو أنّ الإنسان غدّار، يربّي الحيوانات ويطعمها ليذبحها فيما بعد ويأكلها. إذن، الإنسان غير صريح وله وجهان، يظهر بسلوك

---

[1] الإيحاء بظهور العادة الشهريّة لدى الفتاة لأوّل مرّة كبير، وهذا يشير إلى بلوغها.

[2] أسدي، **موعد مع الذّئب**، 6.

[3] "يطيب" في هذا السّياق بمعنى يشفى. لكن، لا يمكن تجاهل ما يوحي به السّياق أيضا من معنى طيب العلاقة وحلاوتها ما بين سلمى وهذا "الحيوان" وهو يلعق جراحها ليخفّف ألمها.

[4] ن.م.، 8.

طيّب بينما يهدف إلى الغدر بالآخر. ويعدّد الذّئب قصصًا من التّراث العالمي كي يثبت بهتان الفكرة السّلبيّة المنتشرة حوله. فأسطورة رومولوس وريموس تثبت براءة الذئب. هذان التّوأمان وضعهما أموليوس الملك في سلّة وألقى بهما في النّهر، وقتل أمّهما (التي هي ابنة أخيه نوميتور)، كي لا يهدّدا عرشه في المستقبل. تجدهما ذئبة فترضعهما وترعاهما، وهما اللذان يؤسّسان مملكة الرّومان عندما يكبران، ويستردّان بذلك الحكم.[1] ويذكر الذّئبُ قصّة أخرى عن طفل الغابات موغلي الذي أرضعته ذئبة وهو صغير.[2]

تندهش سلمى من هذه القصص فهي تعطي صورة مخالفة للقصص التي تربّت عليها. تطلب المزيد من هذه القصص، إلاّ أنّ الذّئب ينبّهها، بكلّ حنان، إلى اقتراب الليل، ويطلب منها العودة إلى البيت على أن يلتقيا في المستقبل في نفس المكان. لكنّ سلمى لم تستطع الوقوف على رجليها، بل أخذت تحجل على قدميها، فقدّم لها الذّئب ظهره كي تتكئ عليه في طريقها إلى البيت.

يبدو الذّئب في المشهد التّالي خائفًا على نفسه من وحشيّة الإنسان، بسبب الصّورة السّلبيّة التي نسجها الإنسان عنه. لذلك يطلب من سلمى، بعد أن صارا قريبين من البيت، أن يفترقا، على أن تقوم سلمى بطلب مساعدة من أحد الأهالي بعد أن يبتعد هو عن المكان. وَ"نظرت سلمى للذئب وهو يبتعد.. وقالت إلى اللقاء فنحن على موعد".[3]

تنتهي القصّة بخاتمة مفتوحة، فالأسئلة كثيرة منها: كيف سيكون ردّ فعل الأهالي في حال أخبرتهم سلمى عمّا جرى معها؟ أم أنّ سلمى ستبقي خبر لقائها بالذّئب سرّا كي لا يؤذيه أحد؟ هل بالفعل سيلتقيان في مواعيد أخرى في المستقبل؟ هل سيبقى الذّئب

[1] انظر بخصوص هذه الأسطورة المقال عن Romulus and Remus في ويكيبديا باللغة الإنجليزيّة http://en.wikipedia.org/wiki/Romulus_and_Remus تاريخ الدّخول 2013/7/14.

[2] يبدو أنّ الكاتبة قد اختارت قصدًا هاتين القصّتين من التّراث العالمي، فلم تذكر قصّة "حيّ بن يقظان" لابن طفيل الذي أرضعته ظبية، لأنّها أرادت التأكيد على صورة الحيوان المتوحّش (أي الذّئب) كما صوّره الإنسان.

[3] انظر أسدي، **موعد مع الذّئب**، 22.

محافظًا على صورته الإيجابيّة التي بدا عليها في اللقاء الأوّل، أم أنّ ذلك كان جزءا من حيله ليستولي على الفتاة؟

لقد بقيت "سلمى" سالمة فلم يلحق بها أيّ أذى من الذّئب. من هنا يبدو أنّ الكاتبة قد غيّرت اسم ليلى لسلمى عن قصد، كي تكون هذه القصّة خطابًا حداثيّا يبيّن وجهة نظر الرّجل/الذّئب الذي كثيرًا ما صُوِّر في أذهان الفتيات الصّغيرات كوحش يهدف إلى اغتصابهنّ بكلماته "العذبة".

تبدو قصّة ميسون أسدي محاولة لتغيير الصّورة النّمطيّة عن الرّجل الذي يغوي الفتيات، كما عُبّر عنها في القصص خلال عصور متتالية، وعند شعوب مختلفة. هي قصص قد أُلّفت بهدف إخافة الفتيات من الرّجال، والمسؤول عنها هو المجتمع بتربيته التي تميّز ما بين الصبيان والبنات. لكنّ الرّجال، بدَلَ أن يحاولوا تغيير هذه الصّورة عنهم، مارسوا ما يثبت إدانتهم، وذلك على عكس "الذّئب" في القصّة. من هنا يظهر نداء للرجل، في قصّة أسدي، يطالبه بتحرير نفسه هو أوّلا. فقد تربّى على فكرة أنّ الرّجل هو الأقوى وهو المسيطر وبإمكانه الحصول على المرأة وامتلاكها متى شاء! في المقابل، تبدو سلمى، التي هي رمز للفتاة اليافعة، بأنّها على استعداد نفسيّ كي تتقبّل الرّجل بصورته الجديدة كإنسان مثلها يساندها، يعطف عليها ويساعدها، وهي تتوق إليه وتنتظر موعدها معه دون خوف منه! إذن، هذه القصّة، ولو كانت موجّهة لجمهور الصّغار، لكنّها كمثيلاتها من القصص العالميّة تصلح للكبار، كما تهدف إلى مخاطبة جمهور اليافعين واليافعات وتغيير الأفكار المسبقة عندهم، لحثّهم على مراجعة كلّ ما تعلّموه وتربّوا عليه بأسلوب تفكيرٍ متحرّر ومتنوّر.

مقارنة بين الصّياغات المختلفة للقصّة

يُمكن اعتبار كتاب الدّارس الشّكلانيّ الرّوسيّ فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1895-1970) "مورفولوجيا الحكاية الشعّبيّة" (*Morphology of the Folktale*) من أهمّ الكتب وأبرزها التي ساهمت في تحليل الحكايات الشّعبيّة الرّوسيّة. أسهم بروب في تطوير المنهج الشّكلاني البنيوي، وذلك من خلال رؤيته للنصّ كهيكل منسجم العناصر والأجزاء. درس

بروب الحبكة عن طريق تفكيكها إلى عناصرها السرديّة الأبسط، وكشف العلاقات الرّابطة بينها وبين وظائفها، بعد أن قسّم الحكاية الخيالية-الخرافيّة إلى أجزاء/عناصر تشكّل بدورها سلسلةً متعاقبة. فهناك دائمًا "حالة بَدئيّة" (initial situation) تتّخذ بعدها الحكاية إحدى وثلاثين وظيفة (functions) قد سار بروب على هَديها كي يفكّ شيفرة الحكايات الرّوسيّة الشّعبيّة والخرافيّة. صدر كتاب بروب في روسيا عام 1928. لكن، بالرّغم من تأثّر كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss) ورولان بارت (Roland Barthes) به إلاّ أنّه بقي مغمورًا في العالم الغربيّ إلى أن ترجم عام 1958.[1]

يرتكز منهج بروب على فكرة الوظائف السّرديّة التي تتكرّر أشكالها في الخرافات والحكايات الشّعبيّة، على الرّغم من تنوّع الملامح وتغيّر أوصاف الشخصيّات. فالوظائف هي العنصر الوحيد الثابت في الحكاية وما دونه متغيّر. إنّ الوظائف المتعاقبة التي حدّدها بروب واعتبر أنّها تميّز بنية أو تركيبة الحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة (وذلك بعد أن درس مائة حكاية روسيّة) يمكن الاستفادة منها في المقارنة بين الصّياغات المختلفة للقصّة قيد الدّراسة. ليس بالضّرورة، من وجهة نظري، توفّر الوظائف كلّها في الحكاية الواحدة، بل يمكن استخدامها كأسلوب موجِّه للتفكير عند تحليل النصّ القصصيّ الخرافي. فليست كلّ القصص مبنيّة على الأمراء والأميرات أو على مخلوقات عجائبيّة. من هنا لا يجب أخذ الوظائف السّرديّة لبروب بحرفيّتها، إنّما على الدّارس أن يناسبها مع مضمون الحكاية وشخوصها.[2] كذلك، لا يكفي دراسة العمل شكليّا أو بنيويّا، بل الأهمّ من ذلك اكتشاف البعد الحضاري أو البعد الاجتماعيّ والفكريّ. فالأعمال القصصيّة الخياليّة والحكايات

[1] انظر مادّة Vladimir Propp في الويكيبديا: http://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Propp تاريخ الدّخول: 2013/8/8. سلسلة الوظائف المتعاقبة لشخصيّات الحكاية مذكورة أيضا في هذا المقال، لكنّ توضيحها، مرفقا بأمثلة من الحكايات الشّعبيّة الرّوسيّة، متوفر في الفصل الثالث من كتاب بروب، وعليه الاعتماد في هذه الدّراسة. انظر V. Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott (Austin: University of Texas Press, 1968), 2nd edition, kindle Edition, location 739-1433.

[2] يمكن مثلا الاستفادة من منهج بروب في دراسة قصص ألف ليلة وليلة وتحليلها، كما يمكن الاعتماد عليه في دراسة الحكايات الشّعبيّة الفلسطينيّة.

الشّعبيّة ذات أهميّة بالغة، فهي تعكس المفاهيم السّائدة التي تحرّك النّاس في المجتمع الواحد، كما تدلّ على طبيعة العلاقات بين الأفراد. وفي الحالة الخاصّة بدراستنا تبيّن القصّة كذلك طبيعة العلاقة بين الرّجل والمرأة كما تشكّلت في بيئات مختلفة وفي فترات زمنيّة/تاريخيّة مختلفة.[1]

إنّ كلّ صياغة من الصّياغات السّتّ التي اختيرت للدراسة ما يميّزها ويجعلها متفرّدة. وعند تطبيق منهج بروب يتّضح الاختلاف الشّكلاني-البنيوي بسبب ما تمّ اختياره من وظائف سرديّة في كلّ صياغة. هذا الاختلاف جوهريّ لأنّه يبيّن التغيّر الحضاري والزمني الذي طرأ على هذه الحكاية، وبالتّالي يبيّن الاختلاف في المفاهيم والقيم الاجتماعيّة. كذلك نجد أنّ المراحل/الوظائف السّرديّة المتعاقبة لم تتوفّر بنفس التّرتيب الذي ذكره بروب، كما لم تتوفّر كلّها بل جزء منها، وعدد ما يتوفّر منها يختلف من صياغة إلى أخرى.

في **الصّياغة الفرنسّية لشارل بيرو** نجد أنّ المحظور (رقم 2) لم يُذكر بتاتًا في متن الحكاية، بل جاء منفصلا بعد نهاية الحكاية، مع عنوان منفصل وبلغة شعريّة، ممّا يدلّ على الأهميّة البارزة للمحظور، وبالتّالي فإنّ تجاوزه سيكون وخيمًا على مَن ينتهك المحظور (رقم 3).[2]

أمّا وظائف الشخصيات الدّراميّة التي توفّرت في هذه الصّياغة فهي كالتّالي:

- الحالة البدئيّة: التّعريف بالشّخصيّة المركزيّة وإعطائها صفة تميّزها وتُعرَف بها.
- الجدّة تعيش في بيت لوحدها بعيدًا عن العائلة (رقم 1).
- الجدّة بحاجة لمَن يرعاها بسبب مرضها (نقص في الصّحّة) (رقم 8- أ). هذه الوظيفة تربط ما قبلها بما بعدها وتهيّئ للحدث القادم.
- التوجّه إلى الفتاة الصّغيرة كي تزور جدّتها وتطمئنّ عليها أي لتسدّ حاجتها إلى الرعاية (رقم 9).
- موافقة الفتاة على القيام بالمهمّة (الفعل المضاد للمرض) (رقم 10).

[1] انظر الملحق الثّاني.

[2] سأكتفي منذ الآن بالإحالة إلى رقم الوظيفة كما جاء توضيحها في الملحق الثّاني.

- مغادرة البيت (رقم 11).
- ظهور شخصيّة المعتدي وتوجيه أسئلة يستجوب بواسطتها الضحيّة (رقم 4).
- حصول المعتدي على المعلومات للإيقاع بالضّحيّة (رقم 5).
- غياب المحظور (رقم 2) عن قصد كتمهيد منطقي لما سيحدث. من ناحية ثانية، بهدف التأكيد على أنّ الفتاة قد أصابها ما أصابها بسبب جهلها لخطورة الذّئاب، فأمّها لم تنبّهها، بمعنى لم يتمّ توجيهها بشكل صحيح وكافٍ تربويّا.
- انتهاك أو مخالفة المحظور (رقم 3) يتمّ دون وعي أو إدراك، وهذا يشير إلى بساطة الفتاة وبراءتها.
- الخديعة (رقم 6) تتحقّق في عدّة مراحل ونحو شخصيتين هما الجدّة والفتاة. البداية تكون مع الفتاة التي تُستخدَم كجسر للوصول إلى الجدّة ومن ثمّ تعود مرّة أخرى إلى الفتاة. تتّخذ الخديعة مظاهر اللطف، الصّوت المقلِّد للفتاة مرّة وللجدّة مرّة ثانية.
- استسلام الضّحيّة وتصديقها للمعتدي (رقم 7) يحدث مرّتين: في اللقاء الأوّل مع الذّئب في الغابة، وفي اللقاء الثّاني معه بعد أن تنكّر بثياب الجدّة ومحاولا إعطاء تفسير منطقيّ لتغيّر المظهر الخارجيّ.
- نجاح المعتدي (رقم 8): يلتهم الذئب الجدّة. يتكرّر فعل الاعتداء (رقم 8) في الخاتمة فيلتهم الذئب الفتاة الصّغيرة، فتأتي النّهاية صادمة مؤلمة للأطفال وللمراهقين والمراهقات، على عكس النّهاية السّعيدة (رقم 31) في الحكايات الشّعبيّة التي اعتمد عليها بروب. هذا يفسّر عدم الحاجة إلى باقي الوظائف، ويؤكّد الهدف من القصّة وهو تحذير الفتيات، إلى حدّ الترهيب، من الرّجال. وبالتّالي لا تناسب القصّة نفسيّة الأطفال.

إذن، أرقام الوظائف التي استخدمَت هنا هي: 1، 8- أ، 9، 10، 11، 4، 5، 3، 6، 7، 8 (يتكرّر مرّتين). الوظيفة ذات الرّقم 2 بعد الخاتمة وبشكل منفصل عن المتن.

البعد الاجتماعي والحضاري: أهميّة التنشئة والتربية. ضرورة تحذير الفتيات من الرّجال في مجتمع ذكوريّ، تُصَوَّر فيه الفتاة وتربّى على أساس أنّها مخلوق ضعيف لا حول له ولا

قوّة. أمّا الرّجال فيتميّزون بالقوّة والذّكاء والدّهاء. تناسب هذه الصّياغة، على الأخصّ، الزّمن الماضي، في طبيعة العلاقات بين الجنسين.

ما يميّز **الصّياغة الألمانيّة للأخوين چريم** هو وجود خاتمتين للقصّة، ممّا يؤكّد على أهميّتها، ويشير في الوقت ذاته إلى تغيّر حضاري هامّ في المفاهيم. لكن، نبدأ أوّلا بفحص الوظائف السّرديّة التي حوفظ عليها.

نجد توافقًا جزئيّا مع الصّياغة الفرنسيّة، مع زيادة في الوظائف السّرديّة للشخصيّات. الوظائف التي استخدمت هنا هي ذات الأرقام التالية بحسب التّرتيب الذي جاءت عليه في الصّياغة الأولى للأخوين چريم: 1، 8- أ، 9، 10، 11، 2 (بشكل جزئيّ)، 4، 5، 6، 7، 3، 8 (تتكرّر مرّتين)، 12، 10، 30، 31.

يأتي المحظور (رقم 2) بشكل واضح لكنّه جزئيّ. فالأمّ تنبّه ابنتها من الأمور التّالية:

- ضرورة البدء بالسّير باكرًا قبل اشتداد الحرارة. الأمّ، إذن، مهتمّة بجمال بشرة الفتاة وصحّتها.
- وجوب السّير بشكل لائق نحو الهدف المنشود. في ذلك بعد أخلاقيّ واضح.
- إن لم تلتزم الفتاة بالطّلبين السّابقين فستكون النّتيجة أنّ قطع الكعك التي معها ستتلف، وستنكسر زجاجة النّبيذ في حال لم تسِر بشكل لائق. بالتّالي، لن تستطيع الفتاة تحقيق هدفها من الرّحلة وهي تقديم هذه الأشياء لجدّتها كنوع من "الدّواء" المساعد لها كي تتعافى.

يتجلّى النّقص في "المحظور" هنا في أنّ الأمّ لم تنبّه الفتاة من الذّئب، ولذلك نجح المعتدي في تحقيق مراده (إلى حدّ ما). نلاحظ أعلاه تكرار الوظيفة 10. فهي في المرّة الأولى خاصّة بالفتاة التي وافقت على القيام بفعل مضّاد لمرض جدّتها، وكأنّها مثلت "المنقذ" لها لحاجة جدّتها إلى مَن يرعاها. بينما الوظيفة، في المرّة الثّانية، تعتمد على دخول شخصيّة جديدة إلى القصّة هي شخصيّة "الصّيّاد". يمكن النّظر إلى الصّيّاد على أنّه يمثّل دور "المانح" أو "المساعد" (رقم 12)، لكن دون أن يقوم باختبار الشّخصيّة (الفتاة). كذلك، يمكن اعتباره ممثّلا للبطل الخيِّر أو الجيّد وخصما للبطل الشّرير. كذلك، يمثّل دور "الباحث" الذي

انتدب نفسه كي ينقذ النّاس من الذّئب، خاصّة وأنّه منذ زمن وهو يبحث عنه. بفضله تتحقّق الوظيفتان 30 وَ 31 فقد استطاع أن يعاقب المعتدي فينقذ الفتاة وجدّتها. وقامت بعد ذلك الفتاة بالقضاء على الذّئب، أي أنّها ساهمت في عمليّة "البطولة". هكذا تسترد الجدّة عافيتها بعد أن أكلت الكعك وشربت النّبيذ. وتعود الطمأنينة إلى العائلة فتعيش سعيدة بمنأى عن الخطر.

نشهد في الخاتمة الثانية للحكاية تطوّرًا جوهريّا، فالفتاة لم تعد ساذجة سلبيّة، كما صُوّرَت في الحكاية الأولى. إنّ إدراك خطورة الكلام مع الذئب لم يكن متوفّرا في الحكاية الأولى، كذلك كان الخوف منه على مستوى الشّعور الأوّلي تجاه الأشياء عامّة دون توفير مبرّر عقلاني:

> "لكنّ الصّغيرة لم تكن تعرف مدى دهاء هذا الحيوان المتوحّش، ولذلك لم تخف منه بتاتًا".
>
> "وعندما خطت إلى داخل البيت شعرت شعورًا غريبًا وفكّرت في نفسها: "آه، يا إلهي، عادة أكون سعيدة جدّا عندما أجيء إلى بيت جدّتي، لكنني اليوم أشعر باضطراب". (انظر الملحق)

أمّا في الخاتمة الثانية، فإنّ الفتاة تبدو في غاية الحذر والذّكاء والتّصميم على الوصول إلى الغاية المنشودة (بيت جدّتها). وحين تتضافر جهود الجدّة الذكيّة مع الحفيدة يتمّ "إصلاح الإساءة" (رقم 19)، عند لجوء الاثنتين إلى استخدام أساليب الذّئب، أي الحيلة، للإيقاع به والقضاء عليه. في هذه الرّواية الثانية لم تكن هناك حاجة إلى وظائف سرديّة قد ظهرت في الرّواية الأولى. هنا تغيب الوظائف ذات الأرقام التالية: 5، 6، 7، 8. كذلك لم تكن هناك حاجة لظهور "البطل المساعد" أي الرّجل الشّجاع/الصّيّاد (غياب للوظيفتين: 10، 12). بطبيعة الحال، تشكّل هذه الخاتمة قفزة نوعيّة سبقت النقد النسويّ الحديث، فقد باتت صورة المرأة مختلفة تمامًا عمّا صُوّرَت في الماضي، ومن هنا يمكن اعتبارها بادرة تمرّد ضد المجتمعات الذّكوريّة.

تختلف الصّياغة الإيطاليّة في حكاية **"الجدّة المزيّفة" لإيطالو كالفينو** عن الحكاية

التقليديّة. فلا نعرف صفة تميّز البنت الصّغيرة، "بطلة" الحكاية. تبدأ الحكاية دون تمهيد بذكر حاجة الأمّ إلى المنخل (8- أ)، ولذلك تتوجّه إلى ابنتها وتطلب منها أن تذهب إلى جدّتها لإحضار المنخل (9). فتوافق البنت الصّغيرة (10) وتأخذ معها كعكًا مدوَّرًا وخبزًا مغموسًا بالزّيت، وتغادر البيت (11). تتميّز القصّة بظهور "المانح" مرّتين (12). يشكّل نهر الأردن الشّخصيّة المانحة الأولى، وتمثّل "البوّابة ريك" دور "المانح" (أو المساعد) الثّاني. هكذا تتعاقب الأحداث/الوظائف مكرّرة مرّتين: 12، 13، 14، 15،16. تصل البنت الصّغيرة إلى بيت جدّتها، لكنّ لقاء مثيرًا يكون بانتظارها مع الغول التي نجحت في إلحاق الإساءة بالجدّة (8)، فقد التهمتها وتنكّرت بثيابها ونامت مكانها في السّرير. تنجح البنت الصّغيرة في إنقاذ نفسها باستخدامها الحيلة (19) التي تدلّ على فطنتها وحسن تصرّفها وقت الأزمات دون انفعال قد يفضحها. وبما أنّ البنت قد نجحت في اختبار "المانح" لها لذلك استحقّت ما يشبه الأداة السّحريّة، حيث ساعدها نهر الأردن بالعبور وانفتحت أمامها البوّابة، ولم ينجح المعتدي (الغول) في مطاردتها. هكذا صارت البنت في أمان، بينما غرقت الغول، أي أنّ المعتدي قد نال عقابه، وبالتّالي اتّخذت الحكاية نهاية سعيدة فتحقّقت الوظائف التّالية: 20، 21، 22، 30، 31.

تبدأ حكاية **الزّهرة الذّهبيّة والدّبّ لشيانج مي** بإبراز صفات الشّخصيّة المركزيّة (أو "البطلة")، التي ستُفَعَّل خلال الأحداث. الفتاة ذكيّة وشجاعة وهي التي تعتني بأخيها الصّغير عند غياب الأمّ، كما أنّها إنسانة عاملة فهي التي ترعى الأغنام وتعيدها سالمة عند المغيب. نحن، إذن، أمام صورة مغايرة تمامًا عن صورة البنت الجميلة، المدلّلة والمحبوبة. لم يتمّ ذكر أيّ صفة تختصّ بجمالها الخارجيّ، بل التأكيد كلّه على صفاتٍ قد يتساوى فيها الصبيّ والبنت. أمّا اختيار أن تكون الشخصيّة المركزيّة لفتاة فقد يهدف إلى تأكيد مساواة الرّجال والنّساء في الذّكاء والشّجاعة والعمل الجديّ النّشط واستخدام الحيلة وقت الضّرورة خاصّة في حالات إنقاذ الحياة.

بالرّغم من أنّ الإشارة إلى الزّمن في الافتتاحيّة جاء تقليديّا، لكنّ لذلك، في هذا السّياق، دلالة وهي أنّ الفتاة الصّينيّة تتميّز، ومنذ زمن بعيد جدّا، بالنّشاط والمثابرة والشّجاعة والذّكاء، فلا خوف عليها.

على خلاف الحكايات الأخرى فالمريضة هنا هي الخالة التي تحتاج إلى مَن يرعاها بسبب اعتلال صحّتها (8- أ). لذلك ستغيب الأمّ عن البيت ولن تعود ليلا (1)، بينما من المُفترَض أن تأتي الجدّة لقضاء الليلة مع حفيديها.

تنادي الأخت وأخوها جدّتهما إلاّ أنّهما لا يتلقّيان جوابًا، على خلاف ما تعوّداهُ منها. هذه بداية الإثارة وتعقيد الأمور، ممّا يوحي بتوقّع سلبيّ فيما يخصّ الأحداث في المستقبل. لم تجزع الفتاة، بل عبّرت، بينها وبين نفسها، عن لا مبالاتها لبقائها دون حماية جدّتها، ومؤكّدة لنفسها بأنّها غير خائفة، وأخذت تحكي لأخيها قصّة كي تسلّيه إلى أن طُرق الباب.

يأتي صوت غريب يخيف الأخ ويشكّك الفتاة في هويّة القادم. لكنّ المعتدي يبرّر تغيُّر صوته، ويطلب إطفاء الفتيلة قبل الدّخول إلى المنزل، لأنّ عينيه تؤلمانه من الضّوء، كما يبرّر صراخه بعد أن جلس على المقعد الخشبيّ القاسي بوجود دمّل في مؤخّرته (الوظيفة 6). يفرح الأخ بمجيء جدّته، لكنّ الفتاة لم تطمئنّ، فالصّوت الذي سمعته يبدو غريبًا. يحاول الدّبّ تبرير هسهسة ذيله (استمرار الخداع)، لكنّ الفتاة، بدل أن تصدّقه، أخذت تذكّي النّار فازداد المكان إضاءة. هذا يعني أنّ الوظيفة المفترَضة 7 لم تتحقّق، بل حدث ردّ فعل معاكس يصبو إلى إصلاح الإساءة، التي هي هنا السّماح لمشبوه بالدّخول إلى المنزل (وظيفة 19).

يُفتَضَح الدّبّ (وظيفة 28) بسبب رجليه المكسوّتين شعرًا، وتدرك الفتاة بأنّها في ورطة وعليها أن تجد حلاّ دون أن تُظهر أيّ بادرة خوف. إذن، تجد الفتاة، بطلة الحكاية، نفسها مكلّفةً بمهمّة صعبة تحتاج إلى استخدام الحيلة وأسلوب الإقناع بشكل ذكيّ (وظيفة 25).

تتذكّر أوّلا ما قالته لها أمّها عن خوف الدّببة من القمل. هذا يعني أنّ الفتاة قد استفادت من الخبرة الشعبيّة ولم تسخر منها، كأيّ فتاة من الجيل الجديد، ممّا يوحي بأهميّة تضافر جهود الجيل القديم مع الجيل الجديد. يمكن النّظر إلى هذه الوظيفة بشكل مجازيّ كأنّها تمثّل أداة سحريّة (وظيفة 15) حصلت عليها البطلة بسبب احترامها للتجربة الشّعبيّة، وهي بالطّبع وسيلة أفضل من السّحر ستمكّن الفتاة من تنفيذ مخطّطها الذّكيّ لإبعاد خطر الدّبّ عن أخيها الصّغير أوّلا.

تنجح الفتاة في إيهام الدّبّ بوجود القمل في رأس أخيها إلى حدّ جعل الدّبّ يتذمّر طالبًا منها إبعاد الصّغير عنه. هكذا تنجح الفتاة في خداع الدّبّ من ناحية، وتهدئة أخيها من تصرّف الدّبّ الفظّ، وإبعاده عن مصدر الخطر من النّاحية الأخرى (وظيفة 19 التي ستتمّ على مراحل). يُسرّ الدّبّ لأنّه سيبقى وحده مع الفتاة كوجبة شهيّة. توهمه الفتاة باستسلامها للنوم في سريرها كما طلب، كي تدّعي بعد لحظات ألما شديدًا في بطنها يجبرها على الذّهاب إلى المرحاض. إذن، تنتقل البطلة إلى مكان آخر يُبعدها عن الدّبّ (وظيفة 16) كي تستمرّ بمخطّطها في إعادة الطمأنينة إلى البيت عن طريق الحيلة الذكيّة (وظيفة 19). تُستخدم الحيلة ذاتها التي جاءت في حكاية "الجدّة المزيّفة". ربط الدّبّ الفتاة بحزام كي لا تهرب، وذلك قبل أن يسمح لها بالذّهاب إلى المرحاض. لكنّه، بعد أن شعر بأنّ وقتًا طويلا قد مرّ دون أن تعود الفتاة، أخذ يسحب الحزام بقوّة ليجد أنّ في الطّرف الآخر لا ينتظره سوى المرحاض، بينما كانت المعزاة بانتظار الغول في قصّة "الجدّة المزيّفة".

كحيوان جائع في منتصف الليل يخرج الدّبّ غاضبًا يبحث عن الفتاة (المُطاردَة: وظيفة 19). يعطش فيتوقّف ليشرب من الحوض، وهنا يفرح حين يجد صورة الفتاة المنعكسة على صفحة المياه. نلاحظ مدى اهتمام الكاتب في وصف التغيّرات الشّعوريّة عند الدّبّ. الدّبّ غاضب بينما الفتاة تضحك وهي في أعلى الشّجرة. البطلة، إذن، في مرحلة إنقاذها لنفسها (وظيفة 22). لكنّ نجدتها لا تتمّ بقوى خارجيّة أو سحريّة، بل بقواها الخاصّة. البطلة الحقيقيّة قد كُلّفَت بهذه المهمّة الصّعبة (وظيفة 25)، وإنقاذها سيتمّ عبر مخطّط ذكيّ. لقد دهنت الشّجرة بالشّحم كي ينزلق عنها الدّبّ في كلّ محاولة له تسلُّق الشّجرة للوصول إليها. اثنان يتصارعان: أحدهما يملك القوّة الجسميّة الهائلة والآخر لا يملك سوى ذكائه. في ذلك إشارة إلى أنّ قوّة الرّجل الجسميّة، التي يتفوّق بها على المرأة، لا تساعده دائمًا في مواجهة المرأة الذّكيّة.

تستمرّ الفتاة في تمثيل دور الحفيدة التي تريد ملاعبة جدّتها وممازحتها. تطلب من الدّبّ/الجدّة إحضار الرّمح من البيت كي توصل إليه حبات الإجاص من أعلى الشّجرة. تنقلب الأدوار المألوفة في الحكايات الشّعبيّة، فالدّبّ يتحوّل إلى ضحية بل إلى ألعوبة في يد

الفتاة التي تتّخذ دور "المعتدي". يصدّقها الدّبّ ويستسلم لها (وظيفة 7، لكن مع قلب الأدوار).

إنّ مشهد "إطعام" الفتاة للدبّ حبّات الإجاص مثير، حيويّ، يُعجِب المتلقّي/ة كأنّه أمام مشهد سينمائيّ لأنّ الرّاوي ينجح في نقل الصّورة إلى مخيّلة القارئ/ة.

بكلّ شجاعة تصوّب الفتاة أخيرًا الرّمح إلى داخل فم الدّبّ فتصرعه، ثمّ تنزل عن الشّجرة لتركله بقدمها كي تتأكّد من موته وانتصارها عليه. هكذا تُمنح البطلة وسام الشّجاعة وعدم التّردّد (وظيفة 17)، وتنجح في الانتصار على المعتدي الحقيقيّ وعقابه (وظيفة 18 وَ 30). تنتهي القصّة نهاية سعيدة مع إشراق نهار جديد وتعود الطمأنينة إلى العائلة (وظيفة 31).

هكذا ضمنت الفتاة إنقاذها لنفسها ولأخيها ولباقي الأطفال. لن يطارد هذا الدّبّ الأطفال بعد الآن ولن يلتهمهم. الإشارة المجازيّة لأولئك الذين يعنّفون الأطفال، يلاحقونهم ويغتصبونهم واضحة. كذلك سيتوقّف، بشكل مجازيّ، "شهريار" عن قتله لكلّ عذراء يتزوجها، فقد أفهمته "شهرزاد" بأنّ العنف والقوّة لا ينجحان دائمًا.

بالنّسبة لقصّة **"ليلى والذّئب" لإملي نصر الله**، فإنّنا نشهد نكوصًا جزئيّا إلى الصّياغة الفرنسيّة والألمانية. الأبرز في هذه القصّة، بحسب منهج بروب، هو التأكيد على ضرورة الالتزام بالمحظور (وظيفة 2) الذي تنتهكه البنت بقوّة (وظيفة 3). وبالتّالي تتعاقب الوظائف السّرديّة: 4، 5، 6، 7. لكن، لا يشهد القارئ/ة نهاية جازمة، بل تبقى الأسئلة معلّقة دون أجوبة. نجد بأنّ الرّاوية، برغم استخدامها لإطار الحكاية الخياليّة-الخرافيّة، تنجح في تغيير المسار المألوف للحكاية عن طريق إثرائها لبعد أنثويّ جديد مُحتَمَل، قد لا يمثّلُ الرّجلُ فيه دورَ الذّئب المحتال فقط، بل قد يكون تلك الكتف التي تستند عليها المرأة. كذلك، قد يُفهَم المحظور، الذي جاء على لسان الأمّ، على أساس أنّه يمثّل مجموعة المفاهيم القديمة وقيم الجيل القديم التي تريد البنت التحرّر منها، ومن العيش داخل جدران الخوف من الآخر/الرّجل، من الجديد، من تجربة الحياة الواقعيّة حلوة كانت أو صعبة. القصّة هنا لا تستخدم سوى حكاية الإطار (frame story) المعروفة، ولذلك لا نجد فيها مزيدًا من الوظائف السّرديّة التي ذكرها بروب.

نشهد الانقلاب الحقيقيّ على مجموعة المفاهيم التقليديّة المتوارثة في قصّة **"موعد مع الذّئب"**، التي لا يناسبها منهج بروب، فهي عمليّا صياغة حديثة فيها تطلّع نحو ما يُرغَب ويُفتَرَض أن تكون عليه علاقة الرّجل بالمرأة. وهي بالتّالي ليست قصّة للأطفال بالمفهوم التّقليديّ!

إجمال واستنتاج

قصّة "ليلى والذّئب"، بعناوينها وصياغاتها العالميّة المختلفة، تشكّل جزءا من الموروث الشّعبيّ العامّ الذي اشترك في تأليفه نساء من المربّيات والخادمات، أو من رجال الطّبقة الدّنيا، كوسيلة لتمضية ساعات العمل الرّتيبة أو لتسلية الخاصّة أو لتربية النّاشئة.

هذه القصّة تعبّر بشكل خاصّ عن نظرة المرأة/الأمّ إلى الرّجل، وخوفها على بناتها من الوقوع في براثن الرّجل اللطيف الّذي يُحسِن الكلام والإقناع في محاولته التقرّب من الفتيات الصّغيرات لإغوائهنّ ومن ثمّ اغتصابهنّ.

اللافت للنظر أنّ الأب غير مذكور، وكأنّه مغيَّب في كلّ الصّياغات المختلفة لهذه القصّة. لا توجد سوى صورة واحدة للرّجل وهو الشبيه بالذّئب. قد يكون ذلك مقصودًا بهدف التأكيد على الغاية من القصّة، وهي حماية البنت من الرّجل "المهذّب" والمغري، ففي حال استجابت له الفتاة فلن يشفع لها أحد، ولن يفيدها وجود الأب. هذا الغياب للرّجل/للأب في البيت قد يكون دليلا على أنّ هذه القصص قد ألّفتها نساء ليربّين بناتهنّ على الحذر، إلى حدّ الخوف، من الرّجال عامّة.

هي، إذن، حكاية رمزيّة تمثِّلُ لاغتصاب المرأة، فالفتيات تعتمد تربيتهنّ، منذ الطفولة الباكرة، بأنّهنّ مُعرَّضات للاغتصاب ما لم يأخذن الحيطة. وتصوِّر الحكايةُ الرّجالَ كحيوانات مُخادِعَة وبدون رأفة.

من هنا، يمكن النّظر إلى حكاية "ليلى والذّئب" كصياغة مبسّطة لقصّة شهرزاد وشهريار الأبديّة. فهي تدلّ على الصّراع المستمرّ بين الجنسين، يتشكّل بألوان مختلفة بحسب ثقافة المجتمع ومنظومة قيمه، ويتغيّر باختلاف الزّمان والمكان. لذلك، لم تبق صورة الفتاة السّاذجة البسيطة التي لا حول لها ولا قوّة في الصّياغات جميعها، بل

اختلفت بحسب الخلفيّة الثقافيّة للمجتمع ولمنظومة مفاهيمه واختلاف نظرته من المرأة. عندما تكون المرأة ذكيّة كشهرزاد (كما في الصّياغة الصّينيّة للحكاية)، فإنّها تنجح في تخليص نفسها من الموت وبالتّالي إنقاذ الأخريات.

صورة الرّجل الإيجابيّة الوحيدة قد ظهرت، في صياغة الأخوين چريم، في شخصيّة الصّيّاد الذي يمثّل الرّجل القويّ، المنقذ والحامي للمرأة الضّعيفة التي لا تستطيع إنقاذ نفسها بقواها الخاصّة. كذلك في "موعد مع الذّئب" نجد صورة أخرى للرجل "المعاصِر" أو "الحديث" الذي يدافع عن نفسه كي يلغي الفكرة الشّائعة عنه كذئب يغوي الفتيات الصّغيرات، ملقيًا اللوم كلّه على الأفكار المسبقة والتنشئة غير السّليمة. من هنا تشكّل هذه القصّة الصّياغة المعاكسة لما سبقها من روايات. الرّجل عمليّا، حسب هذه القصّة، هو ضحية للتنشئة التي تنتهج التّعميم وإطلاق الأحكام دون رويّة، وتربّي الأولاد والبنات بحسب نماذج أو أنماط عامّة ماحِيةً كلّ تفرّد وخصوصيّة.

يعود السّبب في اختلاف الصّياغات إلى اختلاف مفهوم الطّفولة. حتى القرن السّابع عشر لم تكن هذه الحكايات موجّهة للأطفال بل للجمهور عامّة، بمختلف أعمارهم وطبقاتهم، فلم يميّزوا بين الأطفال والبالغين كمتلقّين. كذلك لم تُفهَم حاجة الطّفل الخاصّة، ولم يؤخذ استعداده الإدراكيّ بما يتناسب مع قدراته العمريّة، بل نُظِر إليه كشخص كبير بالغ، لكنّ حجمه صغير. وممّا يدعم هذا الإدّعاء أنّ وصف مشهد دخول "ليلى الحمراء" إلى بيت جدّتها، وخلعها لملابسها كي تنام في السّرير إلى جانب الذئب الذي تظنّه أنّه جدَّتها، يحمل ملامح إيروتيكيّة لا تتناسب مع طبيعة الأطفال.

إنّ الكتابة للطفل بهدف تثقيفه وتربيته، بما يتناسب مع حاجيّاته الخاصّة كمتلقّ، قد بدأت في القرن الثّامن عشر. صارت النّصوصُ الموجّهة للطفل مختلفةً بسبب تغيّر المنظور نحو الطّفل. لذلك نشهد في السّنوات المائة التي تلت قصّة پيرو تغيّرًا في مفهوم الطّفل بشكل جوهريّ. وظهرت الحاجّة إلى تربيته وتثقيفه في البيت وخارجه وكذلك في المدرسة. سيطرت هذه الرؤية الجديدة في فترة الأخوين چريم. هذا الأمر أدّى، بطبيعة الحال، إلى تغيير أسلوب كتابة القصص التي صارت من نصيب الأطفال كمتلقّين، بحسب حاجياتهم وقدراتهم الإدراكيّة التي حددتها المنظومة التربويّة.

تختلف صورة الفتاة في الصّياغات العالميّة المختلفة، فتبدو جميلة، لكنّها ساذجة جدّا وضعيفة ومستسلمة، في صياغة پيرو الفرنسيّة، وفي الخاتمة الأولى لصياغة الأخوين چريم، وكذلك (إلى حدّ ما) في "ليلى والذّئب" لإملي نصر الله. المتّهم في كلّ هذه الحالات هو أسلوب التّربية من ناحية، والأمّ التي ترسل ابنتها إلى مكان تعرف مسبقًا أنّه قد يشكّل خطرا على الفتيات الصّغيرات. فلا يكفي أن تقدَّم التوصيات والتحذيرات الكلاميّة، بل من الضّروريّ أن يكون الأسلوب التّربويّ مرشدًا وموجّهًا إلى كيفيّة مواجهة الواقع والتّصدّي لحالات الاعتداء المختلفة. هذا ما نجده في الخاتمة الثانية لصياغة الأخوين چريم، كذلك في "الزّهرة الذّهبيّة" لشيانج مي. بينما ساهم الحظّ (المتمثّل بنهر الأردن وبوّابة ريك) والذّكاء معًا في إنقاذ الفتاة في صياغة إيطالو كالفينو. يبقى حال ليلى في صياغة إملي نصر الله مجهولا، لأنّ القصّة تحتمل أكثر من تفسير، ولأنّ حال الفتيات في المجتمع العربيّ الشّرقيّ غير ثابت، بل يختلف من بيئة إلى أخرى.

إنّ "ليلى والذّئب" على المستوى الرّمزيّ هي قصّة رحلة الإنسان في مواجهته لما يخافه ويخشاه ("الذّئب"). قد يكون مصدر الخوف خارجيّا، كخوفه من انتهاك التقاليد والأعراف الاجتماعيّة، وقد يكون نفسيّا أو داخليّا. في كلتا الحالتين تبيّن القصّة، في بعدها الرّمزيّ، أنّ الخوف قد يقضي على الإنسان في حال الاستسلام إلى مصدر الخوف دون تحدّ ومواجهة. بينما المواجهة الشُّجاعة، التي تعني الوصول إلى حالة الوعي وإدراك المسبِّب أو المصدر المهدِّد، تحمي النّفس وتعيد إليها الشّعور بالسّلام الدّاخلي والطّمأنينة. هذا ما يفسّر إمكانيّة النّهاية السّعيدة لقصّة إملي نصر الله، فالفتاة قد نجحت في فكّ قيود الخوف التي كبّلتها بها أمّها والمجتمع المحافظ. من هنا جاء المشهد الأخير في القصّة، مخالفا لأفق التوقّع، فهو يصوّر حالة من النّشوة والارتياح النّفسي وعدم الخوف من "الذّئب"!

إنّ منهج فلاديمير بروب الذي طُبِّقَ هنا على الصّياغات المختلفة لقصّة "ليلى والذّئب" مفيد وفعّال كأسلوب في توجيه فكر الدّارس/ة للنصّ. لكن، لا يجب التعامل مع هذا المنهج بحرفيّته، بل من المفضّل جعله مرنًا يتناسب مع المضامين المختلفة، دون إغفال للأبعاد الاجتماعية والحضاريّة والنّفسيّة.

الملحق الأوّل: أربع صياغات من التراث العالميّ لقصّة "ليلى والذّئب"

الترجمة والملاحظات: كلارا سروجي-شجراوي

Charles Perraut: *Le Petit Chaperon Rouge* (1697) (Little Red Riding Hood)

نبذة عن حياة الكاتب

شارل بيرو (1628-1703): كاتب وشاعر وقاصّ فرنسيّ. كان من الأعضاء البارزين في الأكاديميّة الفرنسيّة وتميّز بدوره البارز في الجدل الأدبيّ الذي عُرفَ بالصّراع ما بين القديم والحديث، وقد انتصر بيرو للأدب الحديث. اشتهر بيرو بفضل ما جمعه من الحكايات الخياليّة-الخرافيّة (fairy tales) للأطفال التي عُرفت بعنوان *Histoires ou Contes du temps passé* (قصص أو حكايات خياليّة-خرافيّة من الزّمن الماضي)، كما عُرفت بعنوان آخر هو *Contes de ma mere l'oye* (الحكايات الخياليّة-الخرافيّة للإوزّة الأمّ). نُشرت المجموعة في باريس عام 1697 وفيها أبدع الشخصيّة الأدبيّة للصغيرة ذات القبّعة الحمراء، كما ضمّت قصصًا أخرى معروفة لدى القرّاء العرب مثل "الجميلة النّائمة"، "ذو اللحية الزّرقاء" وغيرها، وقد كتبَ هذه الحكايات بهدف تسليّة أطفاله. هذه الحكايات هي صياغات حديثة لحكايات شعبيّة كادت تكون منسيّة لولا بيرو الذي أعاد سردها بأسلوب بسيط بعيد عن التّكلّف.[1]

شارل بيرو: الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء[2]

(الصّياغة الفرنسيّة للحكاية)

في قديم الزمان كانت فتاة قرويّة لا يُمكنُ تخيّلُ جمالها. أحبّتها أمُّها جدّا. وأحبّتها جدّتُها

[1] انظر مادّة Charles Perraut على الرّابط:

Encyclopædia http://www.britannica.com/EBchecked/topic/452539/Charles-Perrault *Britannica* (http://www.britannica.com/) تاريخ الدّخول 2013/7/16. كذلك انظر في الويكيبديا بالإنجليزيّة عن المجموعة: *Histoires ou contes du temps passé* تاريخ الدّخول 2013/ 7/19.

[2] القصّة متوفّرة في

Tatar, *The Classic Fairy Tales*, 11-13; Zipes, *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*, 91-93.

أيضًا، فصنعت لها قلنسوة صغيرة حمراء قد ناسَبتها بشدّة إلى حدّ أنّها عُرِفَتْ بها أينما ذهبت. فصار اسمها الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء.

في يوم من الأيّام، خبَزَت أمّها بعض الكعك وقالت لها: "أريدك أن تذهبي إلى جدّتك وتطمئنّي على صحّتها، فقد سمعتُ بأنّها مريضة. خذي لها بعض الكعك وهذا القِدر الصغير ففيهِ زبدةٌ".

تركت الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء البيتَ، واتجهت نحو بيت جدّتها القائم في قرية أخرى. بينما كانت تسير في الغابات إذ بها تلتقي بالذئب – ذلك الجار القديم، الذي أراد التهامها تمامًا في ذلك المكان. لكنّه لم يجرؤ لأنّ بعض الحطّابين كانوا في الغابة. سألها الذئبُ إلى أين هي ذاهبة. فأجابت الطفلة المسكينة، التي لم تكن تعرف خطورة الوقوف والاستماع إلى الذئاب: "إنّني ذاهبة كي أرى جدّتي، وقد أحضرتُ لها بعضَ الكعك وقِدرًا صغيرًا فيه زبدة زوّدتني بهما أمّي".

سألها الذئب: "هل تسكن جدّتك بعيدًا من هنا؟"

"آه، نعم"، قالت الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء. "إنّها تسكن خلف تلك الطّاحونة التي تراها هناك حيث يوجد البيت الأوّل في القرية".

"حسنًا، حسنًا"، قال الذئبُ. "أعتقد أنّني سأذهب لرؤيتها أنا الآخر. سأسير أنا في هذه الطريق، أمّا أنتِ فسيري في تلك الطّريق، وسنرى مَن منّا يصل أوّلا إلى هناك".

ركض الذئب بأسرع ما يقدر متّخذًا الطريق الأقصر، بينما أكملت الصغيرةُ سيرَها في الطّريق الأطول. كان لديها الوقت الكافي كي تجمع حبّات اللوز، وتلحق بالفراشات، وتلتقط باقاتٍ من الزهور التي وجدتها.

لم يأخذ الذئب وقتًا طويلا كي يصل إلى بيت الجدّة. قرع البابَ: طق-طق-طق.

"مَن هناك؟"

"أنا حفيدتك، الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء"، قال الذئب مُغيّرًا صوته. "لقد أحضرتُ لكِ بعض الكعك وقِدرًا صغيرا فيه زبدة أرسلتهما لكِ أمي".

الجدّة العزيزة التي كانت في سريرها لأنّ صحّتها متوعّكة صاحت: "اسحبي المِزلاج وعندها سيُفتَح الباب".

سحب الذئب المزلاج فانفتح الباب على مصراعيه. ألقى بنفسه على المرأة الطيّبة والتهمها بسرعة، لأنّه لم يتناول أيّ طعام منذ ثلاثة أيّام. بعد ذلك أقفل الباب ونام في سرير الجدّة، منتظرًا مجيء الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء، التي لم يمرّ وقت طويل حتى أتت تقرع الباب: طق-طق-طق.

"مَن هناك؟"

في البداية خافت الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء عند سماعها صوت الذئب الفظّ. لكنّها ظنّت بأنّ جدّتها مصابة بالزكام، لذا قالت: "أنا حفيدتك، الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء، وقد أحضرتُ لكِ بعض الكعك وقِدرًا صغيرا فيه زبدة أرسلتهما لكِ أمي".

حاول الذئب أن يجعل صوته ناعمًا وهو يكلّمها: "اسحبي المِزلاج وعندها سيُفتَح الباب".

سحبت الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء المزلاج فانفتح الباب على مصراعيه. عندما رآها الذئب وهي تدخل، غطّى نفسه باللحاف وقال: "ضعي الكعك والقدر الصغير من الزّبدة على الخوان وتعالي إلى جانبي في السّرير".

خلعت الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء ثيابها واعتلت السّرير. تعجّبت من منظر جدّتها في ثوب النّوم.

"جدّتي"، قالت، "كم هي كبيرة ذراعاك!"

"هذا كي أحضنك بشكل أفضل يا طفلتي."

"جدّتي، كم هي كبيرة رجلاك!"

"ذلك كي أحْسِنَ الرّكضَ بهما يا طفلتي."

"جدّتي، كم هي كبيرة أذناك!"

"ذلك كي أسمعك بشكل أفضل يا طفلتي."

"جدّتي، كم هي كبيرة عيناك!"

"ذلك كي أراكِ بشكل أفضل يا طفلتي."

"جدّتي، كم هي كبيرة أسنانك!"

"ذلك أفضل كي آكلك بها!"

وَبكلماته هذه انقضّ الذئب الشّرير على الصّغيرة ذات القلنسوة الحمراء والتهمها.

المغزى الأخلاقي

نتعلّم من هذه القصّة بأنّ الأطفال،
خاصة الفتيات الصّغيرات،
الجميلات، المهذّبات التي أُحسِنتْ تنشئتهن،
يخطِئن عندما يسمعن كلامَ أيّ أحد،
بتاتًا ليس غريبًا
أن ينتهين بالتهاب الذئب لهنّ.
أتكلّم عن الذئب، لكن ليست كلّ الذئاب تتشابه تمامًا.
بعضها يكون جذابًا تمامًا،
فلا يكون صارخا، أو متوحّشًا أو غاضبًا،
إنّما يكون وديعًا، لطيفًا، ومهذبًا،
يلاحق الفتيات الصّغيرات
مباشرةً إلى بيوتهنّ وإلى غرفهنّ،
إحذرنَ إن لم تتعلمْنَ بأنّ الذئاب الوديعة
هي أخطر الذئاب.

Jacob & Wilhelm Grimm: *Rotkäppchen* (1812) (Little Red Cap)

نبذة عن الأخوين چريم

يشتهر الأخوان الألمانيّان جاكوب چريم (1785-1863) وفيلهلم چريم (1786-1859) بفضل جمعهما للأغاني والحكايات الفولكلوريّة. وقد أدّى عملهما هذا إلى ولادة علم الفولكلور. من القصص التي جمعاها ونالت شهرة عالميّة نذكر: "بياض الثلج"، "الأقزام السّبعة"، "ذات القبّعة الحمراء"، "سندريلاّ" وغيرها. قام أشليمان D. L. Ashliman بتجميع موادّ ودراسات عن الأخوين چريم، إضافة إلى مجموعات قصصهما، في صفحة خاصّة على شبكة الإنترنت بعنوان: Grimm Brothers' Home Page.[1]

[1] انظر الرّابط التّالي: http://www.pitt.edu/~dash/grimm.html تاريخ الدّخول 2013/7/16.

الأخوان چريم: ذات القبّعة الحمراء

(الصّياغة الألمانيّة للحكاية)[1]

كان يا ما كان (في قديم الزّمان) بنت صغيرة وعزيزة (على الجميع).[2] عندما تراها لا تستطيع إلاّ أن تحبّها. أحبّتها جدّتها أكثر من الجميع. لكنّها، لعِظم حبّها لها، لم تعرف أبدًا ماذا يمكن أن تقدّم لهذه البنت. في إحدى المرّات صنعت لها قبعة صغيرة من المخمَل الأحمر. بما أنّ القبعة قد ناسبَتها بشدّة ولأنها أرادت أن تلبسها في كلّ الأوقات، أطلق عليها الجميعُ اسمَ الصغيرة ذات القبعة الحمراء.

في أحد الأيّام قالت لها أمّها: "انظري أيّتها الصغيرة ذات القبّعة الحمراء: هذه قطعة من الكعك وزجاجة نبيذ. خذيهما إلى جدّتك. إنّها مريضة وتشعر بالضّعف، وسيقوّيانها. من الأفضل أن تباشري الآن بالسّير قبل أن يصبح الجوّ شديد الحرارة. وعندما تدخلين الغابات سيري بشكل لائق ولا تحيدي عن الطّريق، كي لا تقعي فتنكسر الزّجاجة، ولا يبقى شيء لجدّتك. وعندما تدخلين غرفتها، لا تنسي أن تقولي لها صباح الخير، ولا تختلسي النظر إلى كلّ زوايا الغرفة".

"سأفعل تمامًا كما تقولين"، وَعَدَت الصّغيرةُ ذات القبّعة الحمراء أمَّها.

---

[1] القصّة متوفّرة في:

Tatar, *The Classic Fairy Tales*, 13-16; Zipes, *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*, 135-138.

تعتمد قصّة "ليلى الحمراء" بالعربية على صياغة الأخوين چريم، لكن مع حذف لبعض العبارات على أساس جعلها تتناسب أكثر مع عالم الطفولة، وبهدف تسهيل اللغة وتبسيط المعاني. انظر، مثلا، الترجمة الأحدث للقصّة إلى العربية وهي مُعدّة للأطفال، **القبّعة الحمراء** (النصّ مقتبس من قصّة الإخوة غريم)، ترجمة عبد الرّحمن صالح علوش، مراجعة وتدقيق: د. يوسف مارون (طرابلس-لبنان: شركة دار الشّمال، 2012).

على سبيل المثال، الترجمة المذكورة أعلاه لا تذكر أنّ ذات القبعة الحمراء تُحضر لجدتها زجاجة نبيذ، كما لا تذكر خوف أمّها عليها من انكسار الزجاجة، إنْ هي حادَت عن الطريق. لهذه العبارات، بطبيعة الحال، دلالات جنسيّة توحي بفقدان الفتاة لعذريتها. كما أنّ ذكر زجاجة النّبيذ لا يناسب عالم الأطفال.

[2] ما بين قوسين هو إضافة منّي كي تكون العبارة أجمل وأوضح.

كانت الجدّة تعيش بعيدًا داخل الغابة، على مسافة تبعد عن القرية مدّة نصف ساعة من المشي على الأقدام. ما أن وصلت الصّغيرة ذات القبعة الحمراء إلى الغابة حتى التقت بالذئب. لكنّ الصّغيرة لم تكن تعرف مدى دهاء هذا الحيوان المتوحّش، ولذلك لم تخف منه بتاتًا.

قال لها: "صباح الخير أيّتها الصّغيرة ذات القبعة الحمراء".

"أشكرك جزيل الشكر يا ذئب".

"إلى أين تتوجّهين باكرًا في هذا الصّباح، أيّتها الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء؟"

"إلى بيت جدّتي".

"ماذا تحملين معك تحت مئزرك (مريلتك)؟"

"إنّه كعك ونبيذ. البارحة خبزنا، ولأنّ الجدّة مريضة فهي بحاجة إلى ما يجعلها تشعر بالتحسّن".

"أين تسكن جدّتك أيّتها الصغيرة ذات القبّعة الحمراء؟"

"ما يقرب الرّبع ساعة سيرًا من هنا إلى داخل الغابة. يقع بيتها تحت ثلاث شجرات من البلّوط. لا بدّ أن تعرف المكانَ من سياج شجيرات البندق القريب من البيت"، قالت الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء.

فكّر الذئبُ في نفسه: "هذا الشيء الغضّ الفَتِيّ يبدو طبَقًا لذيذًا. إنّها أطيبُ مذاقًا من تلك المرأة العجوز. إنْ كنتَ حقّا بارعًا (في مَكرك) ستحصل على الاثنتين معًا".

سار قليلا إلى جانب الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء. بعدَها قال: "أيّتها الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء، هل رأيتِ الأزهار الجميلة حولك؟ لماذا لا تنظرين لبرهة من الزّمان حولك؟ أعتقد بأنّك لا تنتبهين كيف تغرّد الطيور بعذوبة. إنّك تسيرين كأنّما أنتِ الآنَ في طريقك إلى المدرسة، بينما هنا كلّ شيء ممتع في الغابة".

فتحت الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء عينيها واسعًا فرأت كيف تتراقص أشعّة الشّمس هنا وهناك بين الأشجار ورأت الأزهار الجميلة حولها. فكّرت في نفسها: "إنْ أنتِ أحضرتِ باقة من الزهور النديّة إلى الجدّة، فإنّها لا بُدّ أن تَسعد بها كثيرًا. لا يزال الوقت في الصّباح الباكر، وأنا واثقة من إمكانيّة الوصول إليها دون تأخّر فهناك متّسع من الوقت".

تركت الطّريق الذي كانت تسير به ودخلت إلى الغابة باحثةً عن أزهار. ما أن قطفت زهرة حتى بدَت لها زهرةٌ أخرى أكثر جمالا منها، في مكان آخر، فعدَت وراءها، وهكذا توغّلت عميقًا في الغابة.

ذهب الذئب مباشرة إلى بيت الجدّة وقرع الباب. "مَن هناك؟"

"الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء، لقد أحضرتُ بعضَ الكعك ونبيذًا. افتحي الباب".

"ارفعي المزلاج فقط" صاحت الجدّة. "إنّني ضعيفة جدّا ولا أستطيع أن أترك السّرير".

رفع الذئب المزلاج، فانفتح الباب على مصراعيه. دون أن يتفوّه بكلمة، ذهب مباشرة إلى سرير الجدّة وابتلعها. بعد ذلك ارتدى ثيابها ووضع طاقية النوم، ونام في سريرها وأنزل السّتائر.

في تلك الأثناء، كانت الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء تركض باحثة عن الأزهار. عندما صار بحوزتها الكثير من الأزهار إلى حدّ صَعُبَ عليها حملها كلّها، تذكّرت فجأة جدّتها فعادت إلى الطريق باتجاه بيت جدّتها. تعجّبت (الصّغيرة) عندما وجدت الباب مفتوحًا، وعندما خطت إلى داخل البيت شعرت شعورًا غريبًا وفكّرت في نفسها: "آه، يا إلهي، عادة أكون سعيدة جدّا عندما أجيء إلى بيت جدّتي، لكنّني اليوم أشعر باضطراب".

حيَّتْ إلاّ أنّ أحدًا لم يجبها. بعد ذلك ذهبت إلى السّرير ورفعت السّتائر من جديد. كانت الجدّة نائمة هناك وطاقية النّوم تغطّي وجهها كلّه. لقد بدَت غريبة.

"آه، جدّتي، كم هي كبيرة أذناك!"

"كي أسمعك بهما بشكل أفضل."

"آه، جدّتي، كم هي كبيرة عيناكِ!"

"كي أراك بهما بشكل أفضل."

"آه، جدّتي، كم هي كبيرة يداكِ!"

"كي أمسكك بهما بشكل أفضل!"

"آه، جدّتي، لديك فمٌ كبير مخيف!"

"كي آكلك بشكل أفضل!"

ما أن نطق الذئب بكلماته هذه حتى قفز من السّرير والتهم المسكينة الصغيرة ذات

القبّعة الحمراء. وبعد أن أشبع الذئبُ رغباته، استلقى على السّرير من جديد، نامَ وأخذ يشخر بصوت عالٍ جدّا. في تلك الأثناء حدثَ أن مرّ صيّاد بالبيت ففكّر في نفسه: "كيف تشخر هذه المرأة العجوز! من الأفضل لكَ أن تفحص إنْ أصابها مكروه ما". دخل إلى البيت وعندما توجّه إلى السّرير وجد أنّ الذئب ينام فيه.

"لقد وجدتكَ أخيرًا، أيّها المجرم"، قال. "لقد كنتُ أبحث عنك منذ مدّة".

سحبَ الصّيّاد بندقيّته وصوّبها نحو الذئب، لكنه أدرك بأنّه من الجائز أن يكون الذئب قد التهم الجدّة ولا تزال هناك فرصة لإنقاذها. بدل أن يطلق الرّصاص عليه، أخرج مقصّا وبدأ يقصّ بطن الذئب النّائم. بعد أن أحدث بضع فتحات لاحظ قبعة حمراء تبدو باهتة. بعد أن قصّ البطن بشكل أوسع، قفزت البنت صارخة: "أوه، كم كنتُ خائفة. لقد كان الظلام عظيمًا داخل بطن الذئب!" بعد ذلك وجدت الجدّةُ طريقها إلى الخارج حيّة ترزق، مع أنّها كانت تتنفّس بصعوبة. بسرعة أحضرت الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء حجارة كبيرة وملأت بها بطن الذئب. ما أن استيقظ الذئب حتى حاول الهرب، لكنّ الحجارة كانت ثقيلة جدّا فانهارت رجلاه ووقع ميّتا.

فرح ثلاثتهم فرحًا كبيرًا. سلخَ الصّيّاد جلد الذئب وحمله معه إلى بيته. وأكلت الجدّة الكعكة وشربت النبيذ الذي أحضرته لها الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء، فاستردت بذلك صحّتها. أمّا الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء ففكّرت في نفسها: "لن تنحرفي مرّة أخرى عن الطّريق لتدخلي الغابة طالما أنّ أمّكِ تمنعكِ من ذلك".

خاتمة أخرى للقصّة:

يكتب الأخوان چريم أنّ هناك قصّة أخرى عن الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء التي تلتقي بالذئب وهي في طريقها إلى بيت جدّتها، آخذة معها بعض الكعك. يحاول الذئب، في الحكاية الثانية، أن يجعل الصّغيرة تنحرف عن الطّريق، لكنّها تأخذ حذرها منه فلا تستمع إليه وتواصل سيرها. عندما تصل إلى بيت جدّتها تحكي لها كيف التقت بالذّئب الذي حيّاها. لكنّ نظرته الشّريرة إليها جعلتها تفكّر في نفسها: "لو لم نكن في الفضاء الواسع لكان سيلتهمني في الحال".

"حسنًا إذن"، قالت الجدّة، "سنكتفي بإقفال ذلك الباب كي لا يدخل".

لم يمرّ وقت طويل وإذا بالذّئب يقرع الباب وينادي: "جدّتي افتحي الباب. أنا الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء. لقد أحضرتُ لك بعض الكعك".

بقيت الاثنتان صامتتين ولم تفتحا الباب. دار الذّئب العجوز ذو الرّأس الرّماديّ مرّات قليلة حول البيت ثمّ قفز إلى سطح الدّار. لقد خطّط أن ينتظر الصّغيرة إلى أن تعود إلى بيتها. عندها سيزحف وراءها ويلتهمها في الظّلام. إلاّ أنّ العجوز فطنَت إلى ما يدور في ذهنه. كان هناك حوض حجريّ كبير أمام البيت. قالت للصغيرة: "إليك الدّلو يا صغيرتي ذات القبّعة الحمراء. لقد طبخت البارحة بعض السّجق. خذي الماء المغليّ الذي وضعتُ فيه السّجق واسكبيه في الحوض".

بقيت الصّغيرة تحمل الماء وتسكبه في الحوض إلى أن امتلأ تمامًا. وصلت رائحة السّجق إلى منخريّ الذّئب. امتدّت عنقه طويلا وهو يشمّ الرّائحة المتصاعدة وينظر حوله إلى أن فقد توازنه وأخذ ينزلق. انزلق عن السّطح كي يسقط تمامًا في الحوض ويغرق. عادت الصّغيرة ذات القبّعة الحمراء فرحة إلى بيتها دون أن يؤذيها أحد.

Italo Calvino: The False Grandmother

نبذة عن حياة الكاتب

إيطالو كالفينو (1923-1985) صحفي وناقد إيطاليّ وكاتب قصص قصيرة وروايات. وُلد في كوبا لأب وأمّ إيطاليّين. بعد ولادته ببضع سنوات عادت العائلة إلى إيطاليا واستقرّت في سان ريمو. من أشهر أعماله: ثلاثيّته "**أسلافنا**" (1952-1959) *Our Ancestors*، مجموعة قصص قصيرة بعنوان "هزليّات كونيّة" (1965) *Cosmicomics*، ورواية "المدن غير المرئيّة" (1972) *Invisible Cities*. احتُفِي به في بريطانيا والولايات المتحدة فحظيَ بترجمة واسعة لكتبه أكثر من أيّ كاتب إيطاليّ معاصر. لذلك استغرب كثيرون من متابعيه عدم حصوله على جائزة نوبل للآداب. دأب النقّاد في عصره على وصفه بالطّائر المتوحّد بنفسه بسبب ابتكاره لأساليب في الكتابة لم يكن يعرفها الكتّاب في بلاده أو في البلدان الأوروبيّة الأخرى.

كانت لديه قدرة فائقة على انتزاع الأدب من كلّ الأغراض الواقعيّة ليعيد تشكيلها بشكل عجائبيّ وغرائبيّ.[1]

الجدّة المزيّفة – إيطالو كالفينو

أرادت أمّ أن تنخّل الطّحين فطلبت من ابنتها الصّغيرة أن تذهب إلى جدّتها لتستعير منها المنخل. لفّت الطّفلةُ الوجبةَ الخفيفة المكوَّنة من كعك مدوَّر وخبز مغموس بالزيت، وانطلقت. وصلت إلى نهر الأردن.

"يا نهر الأردن، هل تسمح لي بالعبور؟"

"نعم، إن أعطيتني الكعك المدوَّر".

كان لنهر الأردن نقطة ضعف أمام الكعك المدوَّر، فقد كان يستمتع بتدويرها بدوّاماته.

قذفت الطّفلة بالكعك المدوَّر إلى النّهر، فخفّض النّهر مياهه وتركها تعبر.

وصلت البنت الصّغيرة إلى بوّابة "ريك" (Rake Gate).

"أيّتها البوّابة ريك، هل تسمحين لي بالعبور؟"

"نعم، أن أعطيتني خبزك المغموس بالزّيت".

كانت لدى البوّابة ريك نقطة ضعف أمام الخبز المغموس بالزّيت، وذلك لأنّ مفاصلها صدئة، بينما الخبز المغموس بالزّيت يزيّت مفاصلها.

أعطت البنت الصّغيرة الخبز المغموس بالزّيت للبوّابة التي انفتحت وجعلتها تمرّ.

وصلت إلى بيت جدّتها، لكنّ الباب كان مقفلا بإحكام.

"جدّتي، جدّتي، دعيني أدخل".

"إنّني في السّرير مريضة. أدخلي عبرَ النّافذة".

"لا أستطيع فعل ذلك".

[1] انظر مادّة Italo Calvino في ويكيبديا باللغة الإنجليزيّة http://en.wikipedia.org/wiki/Italo_Calvino تاريخ الدّخول 2013/7/16؛ انظر كذلك حسونة المصباحي، "إيطالو كالفينو الطّائر المتوحّد بنفسه"، نشر يوم الخميس 2010/9/23 على الرّابط التّالي: http://ftp.alarab.co.uk/pdf/2010/09/22-09/p09.pdf تاريخ الدّخول 2013/7/16.

"أدخلي من باب القطّة".

"لا أستطيع أن أحشر نفسي لأدخل من خلاله".

"حسنًا، انتظري قليلا"، قالت، ثمّ أنزلت حبلا انتشلت به البنت الصّغيرة وأدخلتها عبر النّافذة. كانت الغرفة مظلمة. وفي السّرير كانت الغول لا الجدّة.[1] لقد التهمت الغول الجدّة كلّها من رأسها حتّى أصابع قدميها، ما عدا أسنانها، فقد وضعتها في طنجرة صغيرة لتطهوها. أمّا أذناها فقد وضعتهما في المقلاة لتقليهما.

"جدّتي، ماما تريد المنخل".

"لقد تأخّر الوقت الآن. سأعطيك إيّاه غدًا. تعالي إلى السّرير".

"جدّتي، إنّني جائعة، أريد أن أتعشّى أوّلا".

"كُلي الفاصوليا المسلوقة في المِرجَل".

لكن، لم تكن هناك فاصوليا بل كانت أسنان الجدّة. حرّكتها الطّفلة وقالت: "جدّتي، إنّها قاسية جدّا".

"حسنًا، كلي الفطائر التي في المقلاة".

في المقلاة كانت الأذنان. جسّتهما الطفلة بالشّوكة وقالت: "جدّتي، الفطائر ليست مقرقشة[2]".

" حسنًا، تعالي إلى السّرير. يمكنك أن تأكلي غدًا".

---

[1] جاء في الأصل "غولة" (ogress) بصيغة المؤنّث لا المذكّر (ogre). في العربيّة نقول "غول" (لا غولة) وقد جاء وصفها بالمؤنّث. على سبيل المثال، في لسان العرب: "الغول أحد الغيلان وهي جنس من الشّياطين والجنّ، كانت العرب تزعم أنّ الغول في الفلاة تتراءى للناس فتتغوّل تغوّلا أي تتلوّن تلوّنًا في صور شتّى وتَغُولهم أي تضلّهم عن الطّريق وتهلكهم". ابن منظور، **لسان العرب**، مجلّد 11، 508.

[2] اخترتُ أن أترجم كلمة crispy إلى مقرقش، لأنّ ذلك أفضل من "هشّ" (كما جاء في قاموس المورد) في هذا السّياق. الفعل "قرقَشَ" هي، في الأصل، من العامّيّة السّريانيّة، و"القراقيش" هي رقاق من العجين رقيقة جدّا تُقلى بالزّيت وتُحلّى بالسّكّر أو العسل، أو هي رقاق من العجين تُلفّ على "حشوة" من اللحم وتُقلى بالسّمن، فهي بالتّالي شبيهة بالفطائر. انظر الفعل "قرقش" في **المنجد في اللغة والإعلام** (بيروت: دار المشرق، 1969)، 624.

دخلت البنت الصّغيرة السّريرَ إلى جانب الجدّة. لمست إحدى يديها وقالت: جدّتي، لماذا تبدو يداك كثيفتيّ الشّعر؟"

"ذلك بسبب وضعي للكثير من الخواتم بأصابعي".

لمسَت صدرها.

"جدّتي، لمَ صدرك كثير الشّعر؟"

"ذلك بسبب وضعي للكثير من القلادات حول عنقي".

لمست وركيها. "جدّتي، لم يبدو وركاك كثيفيّ الشّعر؟"

"لأنّني ارتديتُ المشدّ بطريقة مشدودة جدّا".

لمسَت ذيلها وفكّرت: أن يكون كثيف الشّعر أو غير كثيف، لكن لم يكن لجدّتها ذيل أبدًا. لا بدّ أنّها الغول لا أحد غيرها. لذلك قالت: "جدّتي، لا أستطيع الذّهاب إلى النوم قبل أن أهتمّ بشيء من شؤوني الصّغيرة". أجابت الجدّة:

"اذهبي وافعليها تحت في الزريبة. سأنزلك من الباب الأفقيّ[1] ثم أنتشلك من جديد".

ربطتها بحبل وأنزلتها إلى الزريبة. ما أن نزلت البنت الصّغيرة إلى أرض الزريبة حتى قامت بفكّ الحبل عنها ووضعت مكانها معزاة. "هل انتهيتِ؟" سألت الجدّة.

"لحظة واحدة". أنهت لفّ الحبل حول المعزاة. "ها قد أنتهيتُ. إسحبيني من جديد". سحبت الغول وسحبت بينما كانت البنت الصّغيرة تهتف: "غول كثيفة الشّعر! غول كثيفة الشّعر!" دفعت باب الزّريبة وانطلقت هاربة. استمرّت الغول في سحب الحبل إلى أن ظهرت أمامها المعزاة. قفزت من السّرير وأخذت تجري وراء البنت الصغيرة.

عندما وصلت الطّفلة إلى بوّابة ريك صرخت الغول من بعيد: أيّتها البوّابة ريك، لا تدعها تمرّ!"

لكنّ البوّابة ريك أجابت: "بالطّبع سأدعها تمرّ؛ لقد أعطتني خبزها المغموس بالزّيت".

عندما وصلت الطّفلة إلى نهر الأردنّ صاحت الغول: "يا نهر الأردنّ، لا تدعها تمرّ!"

لكنّ نهر الأردنّ أجاب: "بالطّبع سأدعها تمرّ؛ لقد أعطتني كعكاتها المدوَّرة".

[1] في الإنجليزيّة (trapdoor) هو باب أفقيّ في السّقف أو في الأرضية ينفتح ليُنزلَ منه أو يُصعَد.

عندما أرادت الغول عبور النّهر لم يُخفِض النّهر مياهه، فسحبها التيّار المتدفّق. من على ضفّة النّهر كانت البنت الصّغيرة تسخر منها.

Chiang Mi: Goldflower and the Bear

نبذة عن الكاتب

شيانج مي: كاتب صيني، كتبَ وزيّن قصّة "الزّهرة الذّهبيّة والدّبّ" بالرّسومات (1979)[1]

الزّهرة الذّهبيّة والدّبّ – شيانج مي

(الصّياغة الصّينيّة)

منذ زمن بعيد، بعيد جدّا عاشت فتاة ذكيّة وشجاعة مع أمّها وأخيها. كان اسمها "الزّهرة الذّهبيّة". ثلاثتهم عاشوا معًا سعيدين جدّا.

في يوم من الأيّام قالت الأمّ لزهرة الذّهبيّة:[2] خالتك مريضة. سأذهب لزيارتها ولن أعود إلى البيت الليلةَ. إعتني بأخيك واطلبي من جدّتك أن تبقى الليلة معكما!" غادرت الأمّ البيت حاملة سلّة فيها بيض ودجاجة. عند المغيب قادَت زهرةُ قطيعَ الخراف نحو البيت. وبعد أن أدخلت القطيع إلى الحظيرة، روّعت (هتفت للدجاجات) الدجاجاتِ كلّها وحبستها داخل القنّ. بعد ذلك اعتلت هي وأخوها تلّة صغيرة وأخذا يناديان جدّتهما. عادة، بعد نداء واحد لجدّتهما كانا يتلقّيان جوابًا. لكنّ ذلك اليوم لم يحمل أيّ جواب بعد عدّة نداءات. فكّرت زهرة في نفسها: "لا يهمّ. أنا لستُ خائفة". وعاد الاثنان إلى البيت وأقفلت زهرة الباب بالمزلاج.

أُشعِلَت الفتيلة وجلس الاثنان قرب الموقد (الكانون) وأخذت زهرة تقصّ على أخيها حكاية. فجأة سمعا قرعًا على الباب. احتضنها أخوها وصاح: "أنا خائف!"

سمعا صوتًا غريبًا لكن لطيفا يقول: "أنا تيتة."[3] فرح الأخ وصرخ: "أختي، افتحي الباب! جاءت تيتة!"

[1] لم أستطع إيجاد معلومات أخرى عنه.

[2] سأكتفي فيما بعد بكتابة "زهرة".

[3] فضّلتُ ترجمة "I'm Granny" إلى "أنا تيتة" بدل "أنا الجدّة" لتتناسب مع أسلوب اللغة المحكيّة.

اتكأت زهرة على الباب وسألت: "هل هذه أنتِ تيتة؟ ماذا جرى لصوتك؟"

"عندي زكام." جاء الجواب متبوعًا بالسّعال.

ألحّ الأخ على أخته أن تفتح الباب. في تلك الأثناء أكمل الصّوت: "عزيزتي، عيناي تؤلمانني وأنا خائفة عليهما من الضّوء. أرجوك أطفئ الفتيلة قبل أن أدخل."

"كانت الظّلمة شديدة في الغرفة فلم يستطيعا رؤية مَن دخل. دعت زهرة الجدّة إلى الجلوس على المقعَدَة[1] لكنّها سرعان ما صرخت عند الجلوس. قفز الطفلان خائفين. قالت "الجدّة": عزيزيّ، أشكو من دُمَّل لذلك لا أستطيع الجلوس على الخشب القاسي. أعطياني من فضلكما سلّة من القشّ المجدول".

هَسْهَسة ذيل الدبّ في الظلام جعلت زهرةَ تتساءل: "ما هذا الصّوت؟"

"أوه! إنّه صوت المنشّة التي اشتراها لي جدّك"، أجابت "الجدّة".

ذكّت الفتاةُ الذّكيّة النّارَ فزادت الإضاءة، وظهرت للتوّ رجلان يكسوهما الشّعر! لقد أدركت الآن بأنّ هذه ليست جدّتها. إنّه الدّبّ الذي يحبّ أكل الأولاد. هدأت زهرة وتظاهرت بأنّها لم تلحظ شيئًا. لكن، كيف ستتعامل مع هذا الدّبّ الفظيع؟ لقد أخبرتها أمّها بأنّ الدّببة تخاف من القمل. أخذت حفنة من البذور وخلعت طاقية أخيها متظاهرة بأنّها تلتقط القمل من شعره، ثمّ رمت بالبذور التي أخذت تفرقع في النّار. تذمّر الدّبّ: "لا تتركيه ينام معي مع قمله. اتركيه ينام في الخارج!"

خاف الأخ كثيرًا إلى حدّ أنّه صار يتنهّد بأنفاس سريعة. لاطفته زهرة وطلبت منه أن يذهب إلى الغرفة الأخرى كي ينام، وأقفلت الباب عليه في طريق عودتها. عندما عادت طلب الدّبّ منها أن تذهب إلى سريرها. كان الدّبّ سعيدًا حيث تنتظره وجبة شهيّة في منتصف الليل. إلاّ أنّ زهرة الذّكيّة كانت تفكّر بطريقة للخروج من هذا المأزق. بعد أن نامت للحظات أخذت تصرخ: "بطني تؤلمني! يجب أن أجري إلى المرحاض".

فكّر الدّبّ في نفسه: "ليست الفتاة جيّدة كي تأكل بهذه الصّورة. بعد ذلك ربط طرف الحزام بيد زهرة وتركها تخرج. بعد مرور وقت قصير أخذ الدّبّ يسحب ويسحب. يبدو بأنّ

[1] المقعدة (stool): كرسي بلا ظهر أو ذراعين.

الفتاة لا تزال في الطّرف الآخر. ولكن، مرَّ وقت طويل. ناداها الدّبّ عدّة مرّات دون أن يسمع جوابًا. أخذ يقلق ويسحب بشدّة. سُمِعَت طقّة، شيء يتعثّر. احتار الدّبّ وأخذ يتلمّس طريقه عبر الحزام. لم يكن هناك شيء في طرف الحزام سوى المرحاض. غضب الدّبّ غضبًا شديدًا. لقد انتصف الليل وداهمه الجوعُ للطعام كأيّ بهيمة. عندما لم يعثر على زهرة توقف كي يشرب بعض الماء من الحوض قبل أن يكمل بحثه. آه! لقد رأى زهرة في الماء فسرّ سرورًا عظيمًا. لكن، ما أن اقترب من الماء كي يمسك بها حتى اختفت زهرة. راقب الدّبّ الأمرَ وهو غضبان. عندما تسكن المياهُ تعود زهرة للظهور من جديد. ولكن ما أن يقترب الدّبّ منها حتّى تتوارى. لم يعرف الدّبّ ماذا يجب أن يفعل. سُمعَت ضحكة من علوّ. سرعان ما نظر الدّبّ إلى فوق فرأى زهرة على الشجرة. كانت صورتها هي المنعكسة على صفحة الماء. أراد الدّبّ تسلّقَ الشّجرة، لكنّ زهرة كانت قد دهنتها بالشّحم، فانزلق الدّبّ من جديد في كلّ مرّة حاولَ فيها أن يتسلّق الشّجرة. لسوء طالعه كان عليه أن ينتظر أسفل الشّجرة بينما زهرة تضحك من فوق. "جدّتي، أترغبين بأكل بعض الإجاص؟ من فضلك أحضري لي الرّمح من البيت".

سُرّ الدّبّ فعلا عند سماعه ذلك وذهب كي يحضر الرّمح. ناولها الدّبّ الرّمح وأشار إلى بعض حبّات كبيرة من الإجاص وقال: "ناوليني هذه الإجاصات".

"جدّتي، افتحي فمك فالإجاص قادم!" ورمت زهرة حبّة إجاص باتجاه فم الدّبّ الّذي أكلها بقضمتين وطلب من زهرة المزيد. "جدّتي، افتحي فمك واسعًا هذه المرّة فالإجاصة حقّا كبيرة". فتح الدّبّ فمه واسعًا قدر استطاعته، وبكلّ شجاعتها رمت زهرة بالرّمح إلى داخل فمه. تأوّه الدّبّ وسقط ممدّدًا. انحدرت زهرة عن الشّجرة وركلت الدّبّ لتجده ميّتًا. "ألا تزال ترغب بأكل الأطفال؟"

صاحت الدّيكة. فتحت زهرة باب غرفة أخيها. كان ينام بهدوء. أيقظته وأخذته إلى الجثّة. الآن عرف بأنّ مَن ظنّه جدّته كان عمليّا الدّبّ العجوز الشّرير. كانت الشّمس تشرق حمراء من الشّرق. عادت الأمّ وسُرّت سرورًا عظيمًا عندما سمعت ما حصل وأثنت على شجاعة ابنتها الصّغيرة. انتشرت قصّة زهرة والدّبّ انتشارا عظيمًا وامتدّت إلى مسافات بعيدة.

الملحق الثاني: ملخّص وظائف الشخصيّات الدّراميّة (بالاعتماد على الفصل الثّالث من كتاب بروب)

بعد الحالة البدئيّة تتخذ القصّة مسارَ إحدى وثلاثين وظيفة تختصّ بالشخصيّات الدّراميّة، يمنحها بروب عناوين تحدِّدها، ستُكتب بالإنجليزيّة وتوضَع بين قوسين، وهي:[1]

1) أحد أفراد الأسرة يغيب أو يبتعد عن البيت (absentation).

2) إبلاغ البطل[2] بالمحظور (interdiction).

3) انتهاك الحظر وتجاوزه (violation). هنا تظهر شخصية جديدة في القصّة يمكن تسميتها "المعتدي" (villain)، تقوم وظيفتها على تعكير صفو سعادة أفراد الأسرة وإلحاق الأذى بهم أو بأشياء نفيسة تابعة لهذه الأسرة.

4) يحاول المعتدي الحصول على معلومات عن مكان الأطفال مثلا أو مكان الأشياء النفيسة وما شابه عن طريق استجواب الشخصيّة أو المعتدَى عليه/ها (reconnaissance).

[1] التّرقيم عند بروب هو بالأعداد الرّومانيّة. لكنّني فضّلتُ هنا استخدام التّرقيم بالأعداد العربيّة الأصل.

[2] هكذا جاء في الكتاب "البطل" (hero) مع ما في المصطلح من إشكاليّة بحسب الدّراسات النّقديّة الحديثة. يُقصد بالبطل في هذا السّياق "الشخصيّة المركزيّة"، لكنني سأستخدم كلمة "البطل" حفاظًا على الأصل. إنّ بروب يميّز ما بين "البطل" و"البطل المزيّف"، فالأوّل، كما يبدو من استخدامه للكلمة، يمثّل الإنسانَ الخيّر الشّجاع الذي غالبا ما يحصل على أداة سحريّة تمكّنه من تحقيق هدفه. أمّا "البطل المزيّف" فيقصِدُ به إمّا الإنسان المدّعي، يدّعي لنفسه من بطولات ليست له، أو الإنسان الشّرير الذي يعتدي على "البطل" الجيّد. من هنا، فإنّني أرى أنّ منهجه يناسب، بما في ذلك استخدامه الخاصّ لكلمة "البطل"، الحكايات الشّعبيّة الفلسطينيّة بشكل واضح. انظر على سبيل المثال قصّة "الشّاطر حسن" وقصّة "الشّاطر محمّد"، في: نمر سرحان (جمع وتقديم)، **حكايات شعبيّة من فلسطين** (القاهرة وبيروت: دار الفتى العربي، 1987)، 41-47، 51-56. هاتان القصّتان تحقّقان، بشكل مثاليّ، كافّة الوظائف التي وضعها بروب. أمّا عن إشكاليّة المصطلح "بطل" وأنماطه المختلفة، من وجهة نظر النقد الحديث، انظر Ibrahim Taha, "Heroism in Literature: A Semiotic Model", *The American Journal of Semiotics*, 18 (2006), pp. 109-127.

5) توصُّل المعتدي إلى معلومات عن ضحيّته (delivery).

6) يحاول المعتدي أن يخدع ضحيّته باستخدامه لأسلوب الإقناع أو السّحر وأساليب أخرى في الخداع وذلك كي يستحوذ على ضحيّته أو على ممتلكاتها (trickery).

7) تستسلم الضّحيّة وتخضع لكلّ العروض المخادِعَة وبذلك تساعد عدوَّها المعتدي (complicity).

8) يقوم المعتدي بإيذاء أحد أفراد الأسرة والإساءة إليه (villainy). يعتبر بروب الوظائف السّبع السّابقة هي مرحلة التهيئة، وبدونها لن تتحقّق المرحلة الثامنة أي النجاح بإلحاق الأذى بأحد أفراد الأسرة. تبدأ الأمور تتعقّد في المرحلة الثّامنة ومن هنا تأتي أهميّتها الخاصّة. 8-أ: أحد أفراد الأسرة إمّا في حاجة إلى شيء ما ينقصه أو يرغب بشيء ما (lack).

9) تتمّ معرفة سوء الحظّ أو المحنة أو خبر الإساءة أو خبر الحاجة، فيتمّ التوجّه إلى "البطل" بطلب ما أو بأمر ما، ويُسمَح له بالذّهاب أو يُبعَث إلى مكان ما (التوسُّط: mediation، ولحظة الرّبط والتحوّل: the connective incident).

10) يوافق الباحث أو يقرّر القيام بفعل مُضادّ/معاكِس (بداية الفعل المضادّ: beginning counteraction).

11) يغادر البطل بيته (الرّحيل: departure). إنّ الرّحيل هنا يشير إلى شيء آخر يختلف عن عنصر الابتعاد المؤقّت الذي ذكر سابقًا (رقم 1). كذلك يختلف رحيل الأبطال-الباحثين عن رحيل الأبطال-الضّحايا. فهدف الفريق الأوّل هو البحث، بينما بالنّسبة للفريق الثّاني فإنّ الرّحيل هو بداية رحلة ليس فيها أيّ بحث إنّما ينتظر البطلَ الكثيرُ من المغامرات. يتطوّر الحدث وتدخل شخصية جديدة في الحكاية، قد تكون هي المانح أو الحامي بلغة أدقّ. وسواء كان البطل باحثًا أو ضحيّة فإنّه يتلقى وسيلة سحريّة على الأغلب ستسمح له برفع الضّرر الذي لحق به. لكنّ البطل يضطر إلى القيام ببعض الأعمال قبل الحصول على الأداة السّحريّة.

12) يخضع البطل للامتحان ويُستجوَب ويهاجَم وما إلى ذلك، ممّا يهيّئ السّبيل لتلقّي الوسيلة السّحريّة أو المساعدة. هذه هي أولى وظائف المانح (first function of the donor).

13) ردّ فعل البطل على أفعال المانح المقبِل، الذي سيكون في المستقبل (the hero's reaction). بطبيعة الحال قد يكون ردّ الفعل إيجابيّا أو سلبيّا، كأن يردّ على تحيّة المانح أو لا يردّ.

14) توفير الأداة السّحريّة ووضعها تحت تصرّف البطل (provision or receipt of a magical agent). قد تكون الأدوات السّحريّة مثل حصان أو قدّاحة أو خاتم، كما قد تكون عبارة عن صفات يحصل عليها البطل مثل القوّة والقدرة على التحوّل إلى حيوان وما إلى ذلك.

15) يُنقَل البطل أو يُقاد أو يُصطحب إلى المكان الذي توجد به ضالّته: تنقّل في المكان بين مملكتين أو سفر بصحبة دليل (spatial transference between two kingdoms, guidance).

16) يتصارع البطل مع المعتدي ويتواجهان معًا في معركة مباشرة (struggle).

17) يوسَم البطل بسمة معيّنة أو بعلامة ما على جسده، مثل جرح، أو يُضمَّد جرحه بمنديل أميرة، أو يضيء جبينه كنجمة بسبب قبلة الأميرة وغير ذلك (branding, marking).

18) هزيمة المعتدي وانتصار البطل (victory).

19) إصلاح الإساءة البدئيّة أو سدّ الحاجة (the initial misfortune or lack is liquidated). تصل القصّة هنا إلى ذروتها. يلجأ البطل أحيانًا إلى استخدام أساليب الخداع والحيلة التي استخدمها المعتدي في السّابق.

20) عودة البطل (العودة: return).

21) مطاردة البطل وملاحقته (pursuit, chase).

22) نجدة البطل من المطاردة (rescue).[1]

23) وصول البطل متنكّرًا إلى بيته أو إلى بلد آخر (unrecognized arrival).

24) يقوم البطل المزيّف بعرض مزاعم باطلة (unfounded claims). مثال: ينسب إخوة "البطل الحقيقي" أو شخصٌ آخرُ في البلد الانتصارَ والظفر لأنفسهم.

25) تكليف البطل بمهمّة صعبة (difficult task). هذا العنصر من العناصر الأثيرة والمثيرة في الحكايات. قد يكلّف البطل مثلا بأكل كميّة هائلة من الخبز، أو الاستحمام بحوض حديديّ ساخن جدّا، أو فكّ لغز محيّر قد عجز عنه كثيرون وما إلى ذلك.

26) إنجاز المهمّة الصّعبة (the task is resolved) فيُقدَّم بالتالي الحلّ (solution).

27) يتمّ التعرّف على البطل (recognition). قد يتمّ التعرّف على البطل من خلال علامة تميّزه (ندبة، خاتم، منديل)، أو من خلال إنجازه للمهمّة الصّعبة، أو بشكل مباشر بعد غياب طويل.

28) افتضاح البطل المزيَّف أو المعتدي (exposure). في أغلب الأحيان ترتبط هذه الوظيفة بسابقتها فالبطل المزيّف يعجز عن إنجاز مهمّة قد نجح فيها البطل الحقيقيّ. أحيانا أخرى قد تظهر هذه الوظيفة عن طريق القصّ، كأن تعيد الأميرة حكاية ما جرى من البداية وحتى النّهاية.

29) يُمنَح البطل مظهرًا جديدًا (transfiguration).

30) عقاب المعتدي (punishment).

31) زواج البطل وارتقاؤه إلى سُدَّة العرش (wedding).

[1] قبل الانتقال إلى المرحلة التّالية يحدث تكرار لوظائف سابقة: 8-15. هذا يناسب قصّة "الجدّة المزيّفة" لإيطالو كالفينو.

إنّ الحَدَث (action) في كلّ الحكايات التي درسها بروب (كما جاء في استنتاجه في نهاية الفصل الثّالث من كتابه) قد تطوّر في حدود الوظائف الإحدى والثّلاثين المذكورة أعلاه. كذلك، في رأيه، يمكن قول الشّيء ذاته بخصوص حكاياتٍ لشعوب أخرى. وعند قراءة كافّة الوظائف بالتتالي يتّضح بأنّ كلّ وظيفة قد تطوّرت عن سابقتها بحسب ضرورة منطقيّة وجماليّة. كذلك ما من وظيفة تنفي الأخرى، فكلّ الوظائف تنتمي إلى محور واحد لا محاور عدّة. إضافة إلى ذلك، فإنّ الكثير من الوظائف قد انتظمت في أزواج: كالحظر والتجاوز، الصّراع والانتصار، المطاردة والنّجدة وغيرها. كما يمكن لوظائف أخرى أن ترتَّبَ في مجموعات. فالإساءة وإرسال البطل، واتخاذ القرار بالقيام بفعل معاكس والرّحيل بعيدًا عن البيت، كلّها تشكّل عقدة الحبكة. أمّا اختبار المانح للبطل وردّ فعل البطل على الاختبار ومن ثمّ مكافأته بأداة سحريّة، فجميعها تشكّل مجموعة أخرى. وقد تبقى هناك وظائف معزولة أو فرديّة مثل الغياب والعقاب والزّواج.

ببليوغرافيا

المراجع بالعربيّة

- ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر، 1990.
- أسدي، ميسون. **موعد مع الذّئب**. كفر قرع: دار الهدى، 2010.
- بروب، فلاديمير. **مورفولوجيا القصّة**. ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو. دمشق: شراع للدراسات والنشر والتّوزيع، 1996.
- البعلبكي، منير. **المورد الحديث** (قاموس إنكليزي-عربي). بيروت: دار العلم للملايين، 2009.
- التّوراة: سفر التّكوين.
- سرحان، نمر. **حكايات شعبيّة من فلسطين**. القاهرة وبيروت: دار الفتى العربي، 1987.
- السّمّان، غادّة. "ليلى والذئب"، **ليل الغرباء**. بيروت: منشورات غادة السّمّان، الطبعة التّاسعة 1995، 70-106.
- صفّوري، محمد قاسم. **دراسة في السّرد النّسوي العربي الحديث (1980-2007)**. حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2011.
- غريم (الإخوة). **القبّعة الحمراء**. ترجمة عبد الرّحمن صالح علوش. مراجعة وتدقيق: د. يوسف مارون. طرابلس-لبنان: شركة دار الشّمال، 2012.
- **المنجد في اللغة والإعلام**. بيروت: دار المشرق، 1969.
- نصر الله، إملي. "ليلى والذئب"، **الليالي الغجريّة** (مجموعة قصص). بيروت: نوفل، 1998، 1-14.

المراجع بالعبريّة

- זהר שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים (תל-אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ו – 1996), 73-72.
- תנ"ך: בראשית

المراجع بالإنجليزيّة

Beckett, Sandra L. *Red Riding Hood For All Ages*. Detroit: Wayne State University, 2008.

Brownmiller, Susan. *Against our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Books, 1975.

Fromm, Erich. *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. New York, Toronto: Rinehart & Co., Inc., 1951.

Propp, V. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968. 2nd edition, *kindle Edition*.

Shavit, Zohar. "The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case- "Little Red Riding Hood"". In: Maria Tatar (ed.), *The Classic Fairy Tales*. New York, London: Norton & Company, 1999, 317-332.

Taha, Ibrahim. "Heroism in Literature: A Semiotic Model". *The American Journal of Semiotics*, 18 (2006), 109-127.

Tatar, Maria. "Introduction: Little Red Riding Hood". In: Maria Tatar (ed.), *The Classic Fairy Tales*. New York, London: Norton & Company, 1999, 3-10.

Warner, Marina. "The Old Wives' Tale". In: Maria Tatar (ed.), *The Classic FairyTales*. New York, London: Norton & Company, 1999, 309-317.

Zipes, Jack. ""Little Red Riding Hood" as Male Creation and Projection". In: Alan Dundes (ed.), *Little Red Riding Hood: A Casebook*. London: The University of Wisconsin Press, 1989, 121-128.

_____. *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York & London: Routledge, 1993.

_____. "Epilogue: Reviewing and Re-Framing Little Red Riding Hood". In: Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*, 343-383.

مقالات على شبكة الإنترنت بالعربيّة وبالإنجليزيّة

- المصباحي، حسونة. "إيطالو كالفينو الطّائر المتوحّد بنفسه"، على الرّابط:
http://ftp.alarab.co.uk/pdf/2010/09/22-09/p09.pdf

"Charles Perraut".
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/452539/Charles-Perrault

"Histoires ou contes du temps passé".
http://en.wikipedia.org/wiki/Histoires_ou_contes_du_temps_pass%C3%A9

"Italo Calvino". http://en.wikipedia.org/wiki/Italo_Calvino

"Romulus and Remus". http://en.wikipedia.org/wiki/Romulus_and_Remus

"Vladimir Propp". http://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Propp