مجلة أبوليوس
المجلد 10 العدد 1 – جانفي 2023 الصفحات: 87- 100

تحولات الحكاية من الكتابة إلى الأداء الشفاهي
Falk Tale Transformations from Writing to Oral Performance

حميد بوحبيب*
جامعة الجزائر 02 (الجزائر)، Hamid.bouhbib@univ-alger2.dz

تاريخ الاستلام: 2022/09/06 تاريخ القبول: 2022/12/08 تاريخ النشر: 2023/01/31

ملخص البحث:

يندرج هذا المقال ضمن الدراسات التطبيقية في حقل الأدب الشعبي، التي تُعنى برصد التحولات الراهنة التي تطرأ على مجمل أشكال التعبير الشعبية، أثناء انتقالها من المشافهة إلى الكتابة، أو أثناء عودتها إلى دائرة الشفاهية عبر وسائط أخرى. وقد عرضنا أنموذجين لذلك، الأول من التراث المحلي الجزائري وهو حكاية لونجة بنت الغول، والثاني من الفولكلور العالمي وهو ذات القبعة الحمراء، وقد اعتمدنا في رصد التحولات على عقد مقارنة بين النصوص الأصلية المكتوبة من جهة وما آلت إليه بعد الحكي الشفاهي الذي استمعنا إليه من راويتين من ولاية بجاية.

ولقد سمحت لنا عملية المقارنة بين المكتوب والشفاهي بفهم آليات التفكير ومنطلقاته التي تتحكم في إعادة صياغة ما هو مكتوب مشافهة، وهي آليات دقيقة ومؤثرة جدا في نسيج الحكاية الأصلية، وهي:

الأنسنة، العقلنة، التبني، والتهذيب. وقد جرّدت تلك الآليات الحكاية العجيبة من سحرها وعجائبيتها، وجعلتها مجرد حكايات ذات طابع تربوي، تستجيب لمنطق العصر وما يقتضيه الذوق العام المعاصر.

الكلمات المفتاحية: حكاية - شفاهية- آليات تفكير- وظيفة- أنسنة- عقلنة- تهذيب- تحولات.

Abstract:

This article is an applied study in the field of popular literature, which is concerned with monitoring the current transformations that occur in all popular forms of expression during their transition from oral to writing, or during their return to the circle of orality through other media. Yet, we presented two models: the first from the Algerian local heritage, which is the story of 'Lounja, the daughter of the Ogre', and the second from the international folklore, which is the Red Hat. In monitoring the transformations, we relied on a comparison between the original written texts, and the oral narration that we listened to from two narrators from the district of Bejaia. The process of comparing the written and the oral has allowed us to understand the mechanisms of thinking and its starting points that controlled the reformulation of what is written orally. These mechanisms are accurate and very influential in the texture of the original story, namely: humanisation, rationalisation, adoption, and refinement. These mechanisms stripped the wondrous tale of its magic and wonders, and made it mere tales of an educational nature, responding to the logic of the times and the requirements of contemporary public taste.

Keywords: Tale, oral, thinking mechanisms, function, humanisation, rationalisation, refinement, transformations

* المؤلف المراسل

عاشت الحكاية الشعبية قرونا من الزمن، في مختلف الثقافات، وهي تؤثث الفضاء العائلي، وقد اعتبرت جزءا من طقوس التواصل داخل العائلة، ولذلك وجدنا الأخوين غريم ينشران مجموعتهما الأولى بعنوان "حكايات الطفولة والموقد " والموقد (الكانون هو الدائرة التي تتحلق حوله العائلة في ليالي الشتاء الطويلة لسماع حكايات الجنيات والسحرة والمغامرات التي تهدهد أحلام الأطفال، وبقي هذا الفضاء في المجتمعات التقليدية فضاء مركزيا دوره هو تحقيق التواصل والتنشئة الاجتماعية ، عبر تعليم اللغة وما يرتبط بها من أشكال تعبير شفاهية، كالألغاز والأمثال والشعر والحكايات. ولكن انتقال المجتمعات التقليدية من طور الشفوية إلى الكتابة، وانتقالها من نمط إنتاج زراعي إلى الصناعة، وتغيّر البنيات الاجتماعية القديمة بزوال العائلة الممتدة، وظهور العائلة النووية...كل ذلك أدى إلى حدوث تحولات في أنماط الحكي، وطبيعة الرواة. وسنحاول في هذا المقال أن نفهم الآليات الخفية التي تتحكم في تلك التحولات، انطلاقا من دراسة تطبيقية مقارنة بين النصوص في حالتها الكتابية، وما آلت إليه حين انتقلت على الأداء الشفاهي.

1.1 طبيعة الحكي مرتبطة بطبيعة الفضاء

إن فضاء البيت، فضاء مميّز، لأن البيت الذي يستقطب خلف عتبته كل العائلة، سيكتسي ما يشبه القداسة، وقد لاحظ فان جنب بأن طقوس بناء المنازل في مختلف الثقافات تعطي أهمية كبيرة للعتبة، لأنها تعتبر ما وراءها فضاء خاصا لا يجوز للآخرين تدنيسه أو السطو عليه، و في ذلك قال:" إن عتبة الباب هي الحد الفاصل بين عالم غريب و عالم أليف ،حين يتعلق الأمر بمسكن عادي، وبين المدنس والمقدس حين يتعلق الأمر بمعبد، هكذا، فإن تخطّي العتبة يعني الالتحاق بعالم جديد وهو فعل هام في سائر احتفالات الزواج والتبني والجنائز ومختلف الطقوس."[1]

ولكل بيت بعد ذلك رقيبه" أي ملاكه الذي يسهر على حماية أهله "، وهو ما يسميه القبايل " آعسّاس ان وخّامْ"، وهو كائن شبيه بهستيا Hestia اليونانية وVesta الرومانية ... ولئن كان هذا الفضاء فضاء نسويا بامتياز ، على اعتبار أن الرجال لا يقضون فيه إلا وقت القيلولة والليل، فإنه بمجرد حضور الرجال، يصبح فضاء مركزيا، لا يتسع إلا لأنماط معينة من الخطاب والسلوك والطقوس. إن حضور الرجال يحوّل هذا الفضاء المعيشي الجماعي إلى فضاء أبوي، يسهر على تقديم الأدلوجة الذكورية المحافظة، عبر سنن عام يسمى " ثاقبايليث" أي تلك الديونتولوجيا العامة التي تحدد ما سماه بورديو" الإيتوس"، بفضل الأشكال التعبيرية المختلفة: [حكايات، ألغاز، هدهدات، ترقيصات...].

إن خصوصية هذا الفضاء، من حيث كونه فضاء حشمة ووقار، تجعل كل أشكال التعبير المتداولة فيه خاضعة لسنن عام لا يسمح بظهور أية فردانية نشطة أو حميمية خاصة، فالحكايات مثلا ستكون ذات بعد تربوي، وبالتالي فإن كل ما هو جنساني أو غريب أو شاذ يتمّ إغراقه وسط تفاصيل سردية كثيرة أو يتم تجنبه نهائيا. باختصار، البيت التقليدي فضاء للوساطة الثقافية[2].

في هذا الفضاء التقليدي الحميم الذي يتسع للعائلة الممتدة، تداول أسلافنا مدونة الحكايات العجيبة التي شكلت مخزونا مشتركا لأجيال من الأطفال عبر التاريخ ، و كان جمهور الأطفال يتلقاها جماعيا من الجدات والخالات والعمّات، و كانت بالنسبة إليهم مدرسة متعددة الغايات : تعليم اللغة، التنشئة الاجتماعية، التواصل وربط عرى التضامن الأسري، خلق ثوابت ثقافية مشتركة، فضلا عن التسلية والإمتاع

والمؤانسة، في زمن لم يعرف الناس فيه شيئا اسمه التلفاز أو المذياع ...و كان طبيعيا أن تتلاءم الحكايات مع طبيعة فضاء الحكي: أي في وسط عائلي محاط بهالة من القداسة، في كنف ثقافة شفاهية موغلة في عالم الأساطير، تنزع الحكايات نزوعا سحريا عجيبا ولا تأبه إطلاقا بالعقلانية والتفسير العلمي للظواهر.

ودار الزمن دورته، وفعل التغيير الاجتماعي الكاسح فعلته، وأصبحت العائلة عائلة نووية، ولم يعد للعشيرة وجود في فضاء البيت الواحد، وأصبح الأطفال مسجونين في فضاء يسمى" شقة " في عمارة، وأصبح لأبناء الطبقة الوسطى حيّز عائلي ضيق، لا يتسع إلا للأم والأب وعدد قليل من الإخوة، وليس نادرا أن نجد لكل طفل غرفته الخاصة، التي لا يجوز للأولياء أحيانا دخولها إلا بإذن الطفل نفسه!

في مثل هذه الحالات، أي في حالة العائلة النووية، ينتقل فضاء الحكي من البيت الكبير نواته المركزية " الموقد " إلى غرفة الطفل . التسمية نفسها [غرفة الطفل] تعطي لصاحبها ملكية رمزية، تجعله يشعر أن الأم التي تأتي كل ليلة لتطمئن عليه وتحكي له الحكاية، إنما تأتي أداء لواجب تربوي معين، ولذلك تجده يلحّ في الطلب، ويفرض على الأم قصة بعينها، ويرفض النوم دون أن يسمع نهايتها!

هكذا، انتقلنا من فضاء جماعي إلى فضاء حميم خاص، ومن جمهور جماعي [مجموعة من أطفال العائلة الممتدة وبناتها] إلى متلقّ فردي، تربطه علاقة خاصة بالراوية أي الأم. إن هذا التغير النوعي هو الذي يسمح للطفل أن يشعر بأنه متلقّ فوق العادة، وأن الحكاية إنما تُروى له حصريا، وهو ما يسمح له أن يتدخل من حين إلى آخر ليسأل الأم عن بعض التفاصيل الواردة في نسيج السرد أو بعض غرائب الحبكة، وأحيانا يطالب بنهاية معيّنة، كأن يطلب من أمه أن تعاقب الشرير في الحكاية، مادامت هي التي تتحكم بزمام السرد!

ومن جهة أخرى، فإن الانتقال من الحكي لجماعة من الأطفال، إلى الحكي لطفل واحد، في غرفته الخاصة، يسمح للأم أن تلائم الحكاية مع حاجيات طفلها النفسية، فهي تعرف هواجسه وأحلامه وما يحب وما لا يحب، وفي العادة تتصرف في السرد لتلبّي تلك الحاجات. نحن إذن أمام حكي وظيفي تربوي خاص.

1.2 تغيّر الحاكي ... تغيّر الحكاية

كان الحكي تقريبا حكرا على الجدّات في الفضاء الأسري [العمّات والخالات والأمهات بدرجة أقل]، وكانت السمات الضرورية لمثل ذلك الدور، تتلخص في:

- الذاكرة الحيّة اليقظة، التي تستوعب التراث الشفاهي الغزير وتخزّنه بطريقة تفاعلية تسمح بإيصاله إلى الأجيال الصاعدة.

- ملكة اللغة الأم التي تسمح بتلقين نظام التواصل اللغوي دون عناء كبير.

- ملكة الأداء، لأن الحكي ليس مجرد إلقاء شفاهي، فالحكي كما يقول محمد أوسوس: " فعل خطير شبيه بالنسج، لأنه خلق للحياة يستدعي طقوسا حمائية، والشبه بينهما يبرر مماثلته بالخيط في الصيغة الافتتاحية لسرد الحكايات في القبايلية، حيث يقال:" آماشاهو، ربي آت ايسلهو، آت ايغزيف آنَشثْ اوسارو" أي "ماشاهو، جعل الله حكايتي جميلة، تجري كخيط طويل ". وفي صيغ أخرى تفتتح بعبارة (ماشاهو تلّمْ شاهو)، وفيها كلمة [تلّمْ] التي تعني غزل الخيوط."[3]

إن الحكي كما كان يمارس قديما، شكل راق من أشكال الأداء، إذ تأخذ نبرة الصوت الحيّ المتمثلة في النأمة الإنسانية في رجفتها ورقتها أو في جهرها وفي همسها، بعدا آخر أكبر من مجرد الإلقاء، إنه بعد ما وراء

لساني. والجدة التي تحتضن الأحفاد وتقربهم إلى حجرها أو تتوسطهم أثناء النوم، تعمل كل ما في وسعها لإعطاء الحكي صورة حيّة تجعل الولد يتخيل شخوص الحكاية، فيرتجف عند ذكر الغولة، ويخاف عند ذكر الأخطار المحدقة بالبطل، ويهفو إلى اعتناق لونجا الحسناء ...وكثيرا ما كانت الجدّات يلجأن إلى الترنيم والإنشاد في بعض المقاطع الحوارية المؤثرة. وليس نادرا أن تسمع أحد الأحفاد يطلب من الجدة التوقف عن الحكي لأن الأمر لم يعد مطاقا بالنسبة إليه، أو بالعكس يطلب منها أن تسرع في السرد لتقفز عن المقطع المخيف الذي يعرفه في الحكاية. كما أن حضور الجسد أثناء الحكي يكون كاملا، فليس الجهاز الصوتي وحده هو الذي يشتغل. إن الجدة تحكي بجوارحها فتستعمل الإيماءات، وتكشّر أحيانا وتقلد أصوات الحيوانات والضفادع والطيور الليلية المخيفة الوارد ذكرها في الحكاية...إلخ

ومن جهة أخرى فإن الراوية، في الفضاء المنزلي خاصة، ليست مجرد آلة تسجيل تعيد ما حفظته على الأحفاد. إنها في الغالب تقوم بإعادة صياغة الحكاية وفق طبيعة المتلقين، خاصة وأنها تعرف أحفادها جيدا، وتتصرف في الصيغة تصرفا يخلق التشويق أو يلطف السرد، وقد تعمد إلى حذف أجزاء من الحكاية تراها غير وظيفية بالنسبة إلى أحفادها، كما قد تلجأ إلى تضمين الحكاية شذرات من الوقائع العائلية والذكريات المشتركة في العائلة، أو تشبّه الشخوص الخياليين بأشخاص حقيقيين يعرفهم الأحفاد في العشيرة أو القرية.

ومن زاوية أخرى، فإن الحكي فرصة لتعليم لغة الأم ولطائف معانيها، إذ تعمد الراوية إلى إثراء قاموس الأطفال يوما بعد يوم، باستعمال كلمات جديدة وصيغ مبتكرة.

هذا حال الحكي حين كان آلية من آليات الثقافة الشفاهية، أما في حالة العائلة النووية، المتعلمة، من الطبقة الوسطى، فقد أصبح الحكي مهارة تتعلمها الأم، حين تكون حريصة على تبليغ الحكايات التي داعبت طفولتها إلى أبنائها. في هذه الحالة لاحظنا أن الأم المتعلمة التي تقرأ الحكايات لوحدها ثم تقوم بتلخيصها أو إعادة صياغتها شفاهيا لهدهدة ابنها وتنويمه، تقوم بعملية معقدة، تتم على مراحل، هي:

- مرحلة القراءة الأولى، إما لتذكّر تفاصيل الحكاية المعروفة لديها، أو للاطلاع عليها أول مرة.
- تمثّل العوالم القصصية الواردة في الحكاية، ومحاولة تذكرها دون العودة إلى النص المكتوب.
- إبداع صيغة مختزلة، تستغني فيها عن التفاصيل، وتعوضها بعناصر جديدة يكون لها غرض وظيفي ما موجه إلى ولدها بالذات.
- الشروع في الإلقاء بشكل مباشر، وتتخلل عملية الإلقاء هنا مداعبة للطفل أو محاورته خارج ما يدور في الحكاية، كأن تذكر له بأنه يجب أن يستيقظ باكرا لإنجاز تمريناته الرياضية، أو تذكّره بأمر ما يخص حياته المدرسية...إلخ

إن الحكي على هذا النحو وسط بين القراءة والسرد الشفاهي، لأن الأم حتى عند التلخيص أو إعادة الصياغة لا تتخلص نهائيا من النص المكتوب، وفي نفس الوقت تطعّمه بصياغتها الخاصة. وهذه المراوحة بين القراءة والارتجال الشفاهي تعطينا بالضرورة نصا هجينا يعتمد على رواية مكتوبة لنص شفاهي شعبي في الأصل، مع الاعتماد على قدرة الراوية -القارئة على تمثل النص المكتوب وتلخيص أهم مكوناته البنيوية والدلالية. إنها في الأخير قراءة تأويلية بناء على معطيات كامنة خارج النص.

إن المرأة التي تحكي هنا، ليست أمية حاملة لتراث الأسلاف ومخزونه الميثولوجي القصصي، بل امرأة متعلمة [غالبا أستاذة أو موظفة] لها رصيد من الثقافة المدرسية، وتفكيرها غالبا تفكير عقلاني وضعي، لا يترك مجالا للأسطورة كمنهج لتفسير ظواهر العالم. وهذه العقلانية بالذات هي التي ستؤثر على نسيج الحكاية العجيبة... فالحكاية العجيبة المألوفة، التي نقلها المؤلف الأول في مدونته، تتسع للعجيب والغريب، وتستحضر كائنات سحرية، ضمن البنيات الأنثروبولوجية للمخيال المعهود في الثقافات الشفاهية. وحين تباشر المرأة المعاصرة بحمولتها المعرفية الجديدة، عملية الحكي، تجد نفسها مضطرة لتتصرف في الحكاية، وتقصي منها كل ما لا يتماشى والرؤية الحديثة.

باختصار، ستجد نفسها تحوّل الحكاية العجيبة إلى مجرد حكاية عادية، تتوخى من ورائها عبرة أخلاقية، وهذا ما سنراه من خلال دراسة التحولات البنيوية والدلالية عن طريق تقديم نصين من نصوص الحكايات العجيبة في حالتهما الأصلية، على شكل مدونة مكتوبة، ثم نقارنهما بما آلا إليه أثناء الإلقاء الشفاهي.

2.1 -الأنموذج الأول: حكاية لونجة بنت الغول [4]

في صيغتها القبائلية المكتوبة اعتمدت الراوية على رواية ليو فروبنيوس[5]، ضمن مجموعته الشهيرة التي تقع في أربعة أجزاء [6]. " لونجة بنت الغول" هي حكاية العاشق الذي يسعى إلى العثور على الجمال المثالي ليظفر به [وهو هنا ممثل في لونجة، الفتاة الساحرة] ... ولكن هذه الحسناء ليست من البشر العاديين، فهي بنت غولة " التسريلْ" التي تلتهم كل من يقترب من عرينها. والشاب، أيضا غير عادي... فقد حجَبه أبوه عن عيون الناس منذ ولادته، إلى أن أصبح فتى من الأشداء، جميلا وسيما، كما لم ير الناس في زمانه. بعد خروج الفتى من منزل أبيه، بفضل حيلة العجوز الداهية، يمضي في مغامرات مهولة، ويواجه شراسة الغولة، ويحتال عليها بمساعدة لونجة...إلى أن تنتهي الحكاية أخيرا بزواجهما.

2.2 -الأسماء ...الهويات ورمزية الشخوص:

التحول الأول الذي طرأ على الحكاية الواردة على لسان الأم الراوية، بعد أن قرأت الحكاية وحفظتها، ثم راحت تلقيها على ابنها [عمره تسع سنوات]، هو في أسماء الشخوص، بداية بلونجة في حد ذاتها:

ففيما يذكر العنوان الشعبي صراحة نسبة لونجة إلى الغولة [لونجة بنت الغولة] ... فإن راويتنا القارئة فضلت أن تسميها لونجة فقط!

إننا نرى في هذا المسعى [بصرف النظر عن كونه حدث بوعي أو بدونه] محاولة صريحة لأنسنة الشخصية بنكران أصولها غير الآدمية. إن رفض الازدواجية في شخصية لونجة، لا يفسره مبدأ تربوي سطحي، يُراد من ورائه عدم إحداث اضطراب في تصورات الطفل المتلقي الذي يُفترض أنه يميّز بين البشر والوحوش...كلا، إن الراوية القارئة، انطلقت من ثقافتها العقلانية الوضعية التي تؤمن بمبدأ الهوية وعدم التناقض، أي إما أن لونجة امرأة كسائر النساء، وبالتالي لابد أنها من أصول بشرية، إما أنها غولة من الغيلان، وحينئذ لا بأس أن نسميها بنت الغولة. أما أن تكون امرأة جميلة وابنة غولة في نفس الوقت! فهذا ما لا يقبله المنطق الصوري، بينما هذه الازدواجية بين الجميلة والوحش هي التي تعطي للحكاية العجيبة كامل رونقها وقوتها الرمزية.

الاسم الثاني الذي طرأ عليه تحول، هو اسم الشاب البطل: فالحكاية أصلا، لا تعطيه أي اسم على الإطلاق، وهذا مألوف في الحكايات الشعبية في شمال إفريقيا، واكتفت بوصفه على أنه" فتى وسيم، جميل، قوي، وهو نفسه عندما تسأله لونجة: "من أنت؟". يجيب قائلا: "أنا الفتى الذي سجنه أبوه منذ ولادته"!

إن المجهولية التي تضفيها الحكاية العجيبة على أبطالها هو الذي يسهّل إمكانية اعتبار الشخوص مجرد قرائن رمزية تشير إلى كليات كبرى، ومن جهة أخرى فإن هذه التعمية المقصودة، تسهّل أيضا انتقال الحكايات من فضاء ثقافي إلى آخر، دون أن تصطدم بهوية اسمية ضيقة. بينما حين قدّمت الراوية القارئة هذه الحكاية، لم تجد بدّا من إطلاق اسم على البطل، فسمّته" يوبا "!

إن إطلاق اسم على البطل، هو بمثابة تعميده، إنه أيضا عملية أنسنة، فالفتى الذي لا اسم له، لا هوية له "واللّي ما يتسمّاش" في عرف العامة شتيمة كبيرة. هذه الآلية في التفكير هي التي جعلت الراوية القارئة تختلق اسما للبطل، وقد لاحظنا أن الطفل بدوره كان يسأل عن أسماء الشخوص والعلاقة بينهم: من يكون، وما العلاقة التي تربطه بالشخصيات الأخرى؟

أما سبب اختيار اسم يوبا، فقد يكون اعتباطيا لأول وهلة ولكن بتأمل تاريخ هذا الاسم[يوبا] نجد أنه اسم لملكين نوميديين [يوبا الأول والثاني]، وقد عاد هذا الاسم إلى الاستعمال في السنين الأخيرة تحت تأثير الصحوة الثقافية البربرية، وليس غريبا أن تختاره الأم الراوية القارئة، فهي تحمل ثقافة مدرسية متنوعة، ومطلعة على التاريخ. هكذا إذن ينفلت يوبا من معاقل التاريخ ليلج فضاء الحكاية ويصبح بطلا أسطوريا.

إن آلية التلاعب بالأسماء، لم يمسّ فقط البطل والبطلة، فالعجوز الداهية في رواية فروبنيوس كانت بلا اسم يميّزها، إذ قدمت على أنها" عجوز"[ثامغارثْ]، بينما رواية الأم الراوية القارئة أعطت لها اسما:" ستّوتّ "!

في هذه الحال بالذات يمكن أن نقول بأن الراوية سدّت ثغرة في رواية فروبنيوس، إذ توجد روايات أخرى تسمي العجوز فعلا" ستوت"[القهرمانة]، وهو اسم شائع أطلق على كل العجائز الدواهي في التراث السردي الأمازيغي، وهو مشتق من الجذر" س ت ث " الذي يعني فيما يعنيه في الأمازيغية كما في العامية العربية في الجزائر" التستات" أي الدهاء. وسدّ هذه الثغرة بإعادة الاسم الأصلي للعجوز لا شك آت من الموروث الحكائي الذي تلقته الراوية القارئة في صباها. ومن جهة أخرى فإنه أيضا آلية من آليات الأنسنة: فإطلاق الاسم على الشخص أو على المكان هو بمثابة السيطرة عليه وضمان التعرف على هويته.

بعد آلية الأنسنة، وظفت الراوية القارئة آلية أخرى هي **المنطق والعقلنة**: ففيما تذكر حكاية فروبنيوس أن الديك [آيازيض] هو الذي تكلم وأخبر الغولة بأن لونجة تخفي شابا في البيت! فإن القارئة الراوية عوضت الديك بالببغاء " بيروكي على حد قولها"؟

إنها بذلك تضفي شيئا من العقلانية على الحكاية، فالطفل المتلقي يعرف أن الديك لا يمكنه الكلام، بينما الببغاء يتكلم أو بالأحرى يحاكي الأصوات، من هنا ندرك أن الراوية تأخذ في الحسبان عقل ابنها الذي لا يمكن أن تنطلي عليه" أكذوبة الديك المتكلم " بينما يمكنه تصديق أن الببغاء يتكلم، لأنه شاهد ذلك في أفلام عديدة.

2.3 -تحوّل الأسماء .... تحول العلاقات

إن تغيير أسماء الشخوص، ترتّب عنه تغيير العلاقات القائمة بينها: فإذا جعلت لونجة ليست بنت الغولة، فمن تكون؟ وما العلاقة التي ستربطها بها في الحكاية؟

اضطرت الراوية أن تجعل لونجة رهينة عند الغولة، أي اختطفتها من قرية من القرى وسجنتها عندها، على أمل أن تجعل منها غولة، لأنها لم ترزق ببنت!

إن هذا التحول الذي ينقلنا من علاقة الأمومة الواردة عند فروبنيوس إلى علاقة الرهينة، يؤكد نفس المسعى الأول الذي أشرنا إليه: فالغولة غولة، أي شريرة بطبيعتها، واختطافُها بنات الناس أمر عادي ،أما لونجة ففتاة من بني البشر، واختطافها وإبقاؤها رهينة يؤدي إلى إحداث قطيعة بين عالم الغيلان وعالم البشر، وهو الأمر الذي يجب أن تؤكده الحكاية في نهايتها السعيدة : أي لابد من إعادة لونجة إلى عالم البشر، لتنال سعادتها بالزواج من الفتى الجميل ...إننا أمام عملية أنسنة الحكاية ككل، أي انتقلنا من حكاية عجيبة، لنصل إلى حكاية شعبية عادية !

وهذا التحول، ما كان ليحدث دون تغيير في سمات الشخوص أيضا: فلونجة في رواية فروبنيوس تمتلك طاقة شبه سحرية، إذ بمجرد أن تتكلم مع الغابة الكثيفة بكلمات معسولة، تنال رغبتها، ونفس الأمر مع النهر المتدفق، إذ غازلته بكليمات رقيقة، فكفّ عن التدفق ليسمح لها بالعبور!

إننا هنا أمام موروث شفاهي موغل في العراقة: فالثقافات الشفاهية كانت تنسب إلى الكلمة طاقة رهيبة، فمثلما كانت جملة " افتح يا سمسم" كافية لزحزحة الصخرة العملاقة، كانت كلمات لونجة كافية لتدجين قوى الطبيعة الهائجة، وهذا في أساسه فعل سحري أولي، لأن البشر أول ما مارسوا السحر كان عن طريق الكلمة.

هذا عند الرواية الشفاهية كما أثبتتها المختارات المذكورة آنفا، بينما الراوية القارئة، وكأنها رأت بأن الكلمات وحدها لم يعد لها تأثير، فاحتاجت إلى أن تزوّد لونجا بعصا سحرية!

قد لا نرى فرقا بين الكلمة السحرية والعصا السحرية، ما دام الأمر كله سحرا في سحر! ولكن يجب أن ننتبه إلى أن العصا السحرية هنا أقرب إلى مخيلة الطفل المتلقي المعاصر، فهو قد شاهد أفلاما كرتونية تحمل فيها الجنيات عصي براقة لها مفعول سحري، كما أنه يرى في عالمه الحقيقي أجهزة التحكم عن بعد، والعصا السحرية من هذه الزاوية جهاز تحكم عن بعد. هكذا تكون الراوية القارئة قد نقلت الحكاية من عالم الشفاهية الذي يقدس الكلمة المنطوقة، إلى عالم تقني. فضلا عن ذلك فهي تقوم بتقريب الحكاية الشعبية المحلية من الحكايات الغربية، لأن الحكايات الأمازيغية نادرا ما تشير إلى عصا سحرية، إلا حين تقوم باستعارة ذلك من حكايات دخيلة.

التحول الثاني نجده في مضمون بعض الوظائف، ففي حكاية فروبنيوس يوصي البطل لونجة بأن تسلك طريقا يؤدي إلى الحقول، وهناك ستجد الأمة الزنجية ترعى البقر، وطلب منها أن تقتلها وتسلخها وتتنكر بجلدها الأسود كي لا يتعرف عليها أحد، ثم تنتظر المساء وتتسلل وسط القطيع لتدخل إلى بيت والده!

حين انبرت الراوية القارئة لمعالجة هذه الوظيفة[التنكّر]، بدا لها أن الفعل الذي قامت به لونجة غير إنساني تماما [قتل، سلخ، جلد آدمي] ولا يتماشى مع صورة الفتاة الحسناء العاشقة. لذلك، عمدت إلى تغيير يحقق وظيفة التنكر دون أن يتسبب في إنتاج صورة بشعة، فجعلت لونجة تتصل بالخادمة وتمنحها حفنة

من النقود وتطلب منها أن تعود إلى عشيرتها وتتركها هي تأخذ مكانها كراعية للبقر ... ولكيلا يتعرف عليها أحد، لطخت وجهها بسُخام القِدر! (الحموم بالعامية الجزائرية)

إننا هنا أيضا أمام آلية أنسنة وعقلنة في نفس الوقت: humanisation-rationalisation

أنسنة، لأن القتل وسلخ الجلد البشري وارتداؤه، فيه جانب وحشي" غولي "واضح ولا ينسجم مع صورة لونجة الملائكية، كما لا يتلاءم مع حساسية الطفل المتلقي، وكأنّ الأم لا تريد أن تصدم قلبه البريء أو تشوه لديه الصورة الاستيهامية للونجة الجميلة. ولكن إذا تأملنا الدلالة العميقة للحكاية كما أوردها فروبنيوس سندرك أن لونجة تعتمل في أعماقها قوتان متصارعتان: قوة الشر الدموية التي ورثتها عن أمها الغولة، وقوة الخير التي جاءتها من جمالها الملائكي ومن العشق الذي تدفق في أعماقها بعد أن أصبحت عاشقة. وليس في الفعل الذي ارتكبته لونجة ضد الأمة الزنجية البريئة أي غرابة من منطق الحكاية العجيبة التي تنسب إلى الزنوج والعبيد كل شر ودهاء. ومن ناحية التأويل فإن لونجة إذ قضت على الزنجية، قضت بذلك على الجانب المعتّم في روحها.

أما ما أبدعته الراوية القارئة [الإحسان إلى الأَمَة، وتلطيخ الوجه بالحموم]، فهو يندرج أيضا في منحى عقلاني: ليس هناك ما يبرر قتل الخادمة الزنجية ما دامت بريئة، فالتنكر في صورة زنجية يمكن أن يتحقق عن طريق طلاء خارجي دون الحاجة إلى جلد زنجي حقيقي. هذا فضلا عن كون ذلك الفعل الوحشي عنصريا أساسا، والأم التي تحكي لولدها . بوعي أو بلا وعي . لم ترد أن تسرّب له أفكارا عنصرية، إننا هنا أمام آلية أعمّ من الأنسنة والعقلنة. إننا بصدد تهذيب الحكاية وتثقيفها لتبدوَ لائقة، وهذا يذكرنا بما فعله شارل بيرو في حكاياته الموجهة إلى حاشية قصر فرسايْ: فقد تصرّف في حكاية القبعة الحمراء، وأسقط منها المقطع الذي يرغم فيه الذئب الفتاة أن تأكل من لحم جدتها وتشرب من دمها.

إن التغيير الذي طرأ على مضمون وظيفة التنكر، أوجب تغيير مضمون وظيفة الكشف عن البطل الحقيقي: ففي رواية فروبنيوس، البطل هو الذي يكشف عن هوية لونجة، إذ يعلقها من رجليها، ثم يريق عليها ماء ساخنا ويضربها برفق حتى ينسلخ الجلد الزنجي عن جسمها، فتبدو بعد ذلك مضيئة كالقمر، بينما في حكاية راويتنا القارئة، تكتفي لونجة بالاستحمام ليزول عنها سُخام القِدر (الحموم في العامية الجزائرية) وتبدو بشرتها ناصعة البياض.

قبل أن نختم هذا المبحث، نشير إلى أن مصير البطلين" لونجا وعاشقها" في حكاية فروبنيوس كان تحقيقا سحريا لإرادة الغولة، فهي التي قالت لهما بعد أن يئست من إلقاء القبض عليهما: " اذهبا في حالكما، إني جاعلة منكما شمسا وقمرا "!فالغولة إذن هي التي تدخلت بقدرتها السحرية لتبارك مصير ابنتها، بينما في حكاية راويتنا القارئة كان مجرد دعاء مستجاب من قوة عليا[الله]، وبهذا تكون الحكاية قد جُرّدت من كل ما يجعلها عجيبة تقريبا: جُرّدت من كل ما هو غير معقول ووحشي وغير إنساني وغريب وسحري، لتصبح مجرد حكاية عاشقين غامرا من أجل تحقيق سعادتهما وأفلحا في النهاية بفضل إصرارهما وبفضل إرادة القدر، بينما كانت حكاية لونجة الأصلية أكثر ثراء من الناحية الرمزية وأكثر التحاما بروح الشفاهية والتفكير الأسطوري.

3.1 -الأنموذج الثاني: ذات القبعة الحمراء

لدراسة التحولات الطارئة على نص هذه الحكاية العجيبة، اعتمدنا نص" القبعة الحمراء" كما رواها الأخوان غريم، في صورتها الموجهة إلى الناشئة، وقارنّاها بالرواية الشفاهية التي ألقتها أم [7]على ابنها بعد قراءة الحكاية في ألبوم[8].

ظهرت هذه الحكاية أول مرة سنة 1697 على يد شارل بيرو **Charles Perrault**[9]، وقد نالت شهرة واسعة في العالم، وأعجب بها الأدباء، إلى حد أن الأديب الإنجليزي تشارلز ديكنز كان يقول بشأنها: "القبعة الحمراء هي حبي الأول، أشعر بأني لو تمكنت من الزواج بها لعرفت السعادة الكاملة". ومع ذلك فإن بعض العناصر منها كانت معروفة منذ القدم، ففي الأسطورة نجد كرونوس يلتهم الأطفال، ثم يخرجون بأعجوبة من أحشائه وهم أحياء، فيما توضع في بطنه صخرة كبيرة!

وثمة رواية أخرى شبيهة بها لحكاية لاتينية تعود إلى سنة 1023 نشرها إيغبيرت دو ليبج، تحكي عن فتاة تعيش مع الذئاب وتلبس ثيابا حمراء، أو قبعة. وقد وجدت عدة روايات فرنسية لهذه الحكاية، ومن المؤكد أن بيرو كان قد اطلع عليها. ولكنه كان حريصا على تهذيب حكاياته لتتلاءم مع الذوق الأرستقراطي، إذ أسقط منها المقطع الذي يرغم فيه الذئب الفتاة أن تأكل من لحم جدتها وتشرب من دمها. أما الرواية التي اعتمدتها راويتنا القارئة فهي رواية الإخوة غريم[10].

وفي الحقيقة، رواية الأخوين غريم أقرب إلى روح الحكاية العجيبة، لأن رواية بيرو، وإن كانت أقدم، فهي مهذّبة كثيرا وتعرضت إلى تغيير مقصود لتلائم الذوق الأرستقراطي، وقد علّق برونو بتليهم على ذلك قائلا:" إن القبعة الحمراء كما أوردها بيرو فقدت الكثير من رونقها، لأنه من الواضح فيها أن الذئب ليس حيوانا مفترسا بل مجرد استعارة، لا تدع أي مجال للتأويل لدى القارئ. إن المبالغة في التبسيط، والتصريح بالعبرة الأخلاقية مباشرة، جعل منها مجرد حكاية تحذير، بدلا من أن تكون حكاية عجيبة بأتم معنى الكلمة"[11].

فيما يلي سنرصد التحولات الكبرى التي أدخلتها راويتنا القارئة على نص الأخوين غريم، ثم نحاول فهم دلالاتها.

. لا تذكر رواية الأخوين غريم اسما آخر للفتاة سوى كونها معروفة باسم " القبعة الحمراء"، بينما راويتنا التي تعرف الفرنسية جيدا أضافت اسما آخر وهو " ثيزيري"، وهو ما يعني بالأمازيغية ضوء القمر.

. الجدة عند الأخوين غريم، بلا اسم، فهي مجرد عجوز، بينما ارتأت راويتنا أن تسمّيها خديجة، وهي عند الأخوين غريم عجوز في خريف العمر، عبث الزمن بها [تجاعيد، أصابع معقوفة، وأذنان طويلتان]، بينما في رواية راويتنا القارئة، الجدة ذات بهاء ووقار، وكأن الزمن لم يؤثر فيها كثيرا!

. الصياد الذي أنقذ الفتاة والجدة هو مجرد صياد غريب، جاءت به الصدف السعيدة إلى ذلك المكان، لأنه كان يبحث عن الذئب ليثأر منه! بينما راويتنا جعلت الصياد هو والد الفتاة. ولا تشير رواية الأخوين غريم إلى وجود الوالد، بل نكاد نفهم أن الفتاة ذات القبعة الحمراء يتيمة.

. لدى الأخوين غريم، قبل أن يلتهم الذئب الفتاة يأوي معها إلى الفراش، بينما لا تشير راويتنا إلى هذا الموقف نهائيا! فالذئب يهجم مباشرة على الفتاة ويلتهمها!

. لدى الأخوين غريم، الفتاة التي خرجت قاصدة بيت جدتها وسط الغابة، كانت تحمل لجدتها مربى وفواكه، بينما راويتنا جعلتها مجرد زيارة شوق، بل إنها كانت تأمل في الحصول على قليل من عسل النحل من عند جدتها اللطيفة!

. تبدأ الحكاية لدى الأخوين غريم بوظيفة الخروج. والفتاة لم تخرج من تلقاء نفسها، بل أرسلتها الأم، وحذّرتها من عاقبة التجوال في الغابة أو الركض بعيدا وراء الفراشات والزهور، بينما راويتنا جعلت الفتاة تخرج من بيتها على حين غفلة من أمها.

. الجدة في حكاية الأخوين غريم تسكن وحيدة في بيت معزول في الغابة، بينما راويتنا جعلتها تسكن في قرية مجاورة مع أبنائها الرعاة.

وبعد، ما دلالة هذه التحولات التي طرأت على النص المكتوب؟

3.2 -التسمية ...الهوية

تماما مثلما حدث مع الأنموذج الأول [لونجة بنت الغول]، نجد الراوية هنا حريصة على أنسنة الشخوص، بإعطائها أسماء تراثية قريبة من واقع الطفل المتلقي ومخيلته اليقظة: فذات القبعة الحمراء اسم فيه شيء من الرومانسية، هذا أكيد، ولكنه اسم بلا ملامح ثقافية، فالصبايا في بلاد القبايل لا يلبسن قبعات حمرا، ومن جهة أخرى فإن لكل صبية اسم راسخ تُعرف به، وهذا ما جعل راويتنا تسميها" ثيزيري"(ضوء القمر) وكأنها أرادت أن تزيدها جمالا، فضلا عن إعطائها شرعية تراثية محلية. و"ثيزيري" في حد ذاته، اسم مستحدث نسبيا في بلاد القبايل، ومع ذلك فإن نكهته التراثية الأصيلة أغرى الراوية لتضفيه على بطلة الحكاية الألمانية.

إننا هنا أمام آلية **التبني** أي استعارة شخصية دخيلة وإعطاؤها ملامح محلية. وهي نفس الآلية التي تحركت لدى إعطاء العجوز اسما تراثيا(خديجة)، لأن الراوية لم ترد أن تعرض على ابنتها شخصية الجدة بلا هوية...وإذا كان لابد من اسم، فالأحسن أن يكون تراثيا موغلا في التاريخ: وخديجة بالنسبة إلى الناس هي قبل كل شيء الولية الصالحة لالا خديجة، التي نسبت إليها أعلى قمة في سلسلة جبال جرجرة.[12] وإلى جانب الاسم التراثي فقد حرصت الراوية القارئة على إظهار الجدة العجوز في أحسن صورة [ذات بهاء ووقار]، وكأنها بذلك تكرّس صفة القداسة المنسوبة إلى لالا خديجة. ومن زاوية التلقي، يبدو أن الراوية حرصت على تلطيف صورة الجدة لدى ابنتها، فليس معقولا أن تصف لها جدة مثل جدتها، في صورة بشعة كالتي قدمها الأخوان غريم.

إن هذا الحرص على التبني و**الأنسنة** هو الذي يحرك منطلقات التفكير والسرد لدى راويتنا القارئة. أمّا جعل الصياد الغريب هو الأب، ففي نظرنا يخضع إلى آلية أخرى هي آلية **النسب والشرعية**، فالأخوان غريم لم يذكرا الأب على الإطلاق، بل إنهما يلمّحان إلى كون الفتاة يتيمة أو ربما لقيطة، تعيش مع والدتها وحدهما في بيت منعزل، أما راويتنا فبدون وعي منها لجأت إلى رأب الصدع الذي شعرت بوجوده في عائلة الفتاة، فجعلت لها أبا صيادا، حريصا على سلامتها، وجعلته يأتي للبحث عنها لينقذها من براثن الذئب الشرس!

إن وراء هذا التحول دلالة اجتماعية: الراوية حريصة على إشعار ابنتها بالدفء العائلي من خلال صورة الأب المنقذ، وكأنها أرادت أن تجنّب ابنتها هاجس الضياع واليتم... إننا هنا أمام عاطفة أمومة تحتضن الفتاة وتحميها.

إن الوظيفة لم تتغير في جوهرها، فسواء تعلق الأمر بصياد غريب أم بأب، فنحن أمام وظيفة الإنقاذ، والشخصية تغطي دائرة المساعد والمنقذ الذي يصلح الإساءة التي قام بها المعتدي.

3.3- الالتهام -الاغتصاب والمسكوت عنه

في النص الأصلي لحكاية القبعة الحمراء لدى الأخوين غريم، يأوي الذئب مع الفتاة إلى الفراش! وعلى الرغم من عدم تصريح النص بفكرة الاغتصاب وممارسة الجنس فإن الأمر واضح، وقد تفطن إليه الدارسون الذين قاربوا الحكاية مقاربة فرويدية، إذ رأوا فيها حكاية هواجس المراهقة والتوترات التي تؤرق الفتاة في مرحلتها الحاسمة التي تسبق البلوغ.

ولكن راويتنا يبدو أنها تحرجت من الأمر، وخافت أن يتبادر إلى ذهن ابنتها التي تتلقى الحكاية شيء، من تلك الهواجس المحمومة، فجعلت الذئب يلتهم الفتاة مباشرة، دون أن ينفرد بها في الفراش!

إن هذا التحول واضح الدلالة: إنه يكشف عن رؤية محافظة ترى في الجنس موضوعا محرجا يجب أن يبقى في دائرة المسكوت عنه. فهل هذا يعني أن الحكايات العجيبة الموغلة في القدم أقل تزمتا من راويتنا القارئة المتعلمة!

من الوهلة الأولى يبدو أنّ الأمر كذلك، ولكن التأمل العميق يكشف عن هواجس الأمومة التي تخشى على البنت من الذكور وشبقهم وعنفهم. والمجتمع الجزائري [زمن الرواية 2006] في هذه المرحلة عاش هواجس مهولة بعد فترة التسعينيات التي تميزت بالإرهاب واختطاف البنات واغتصابهن. وليس غريبا أن تكون تلك الهواجس هي التي جعلت الأم الراوية تُسقط هذا المقطع المحرج من رواية الأخوين غريم. أما من حيث طبيعة الوظيفة، فسواء تعلق الأمر باعتداء أو إساءة أو اغتصاب أو التهام، فالأمر واحد، لأن الالتهام في رمزيته، وحتى في دلالته الشعبية يعني الجنس[13]، إنه يدخل ضمن دائرة المعتدي، ويسمى في كل الحالات اعتداء.

3.4 تغييرات طفيفة ذات دلالة

إلى جانب التغييرات السالفة، لاحظنا أن الفتاة لدى الأخوين غريم، تخرج من بيت والدتها بأمر من الأم، بهدف تزويد جدتها ببعض الفاكهة والمربّى، وتحذّرها الأم من التجوال في الغابة: إنها وظائف الإرسال، والخروج، والمنع. وحين تنساق الفتاة وراء مطاردة الفراشات وقطف الزهور، يتحقق خرق المنع. أمّا من حيث الدلالة الاجتماعية والنفسية فيمكن أن نستنتج بأن الأم غير حريصة بما فيه الكفاية على ابنتها، إذ كيف ترسلها إلى بيت بعيد وسط الغابة...! ثم كيف تسمح العائلة بترك الجدة العجوز تعيش بمفردها وسط الغابة؟ يبدو هذا الأمر من وجهة نظر المتلقي الجزائري القبايلي الذي يعيش في كنف عائلة متلاحمة، غريبا جدا، بل قد يراه نوعا من تشرذم العرى الأسرية وتفككها. وهذا في رأينا ما جعل راويتنا القارئة تجعل الفتاة تخرج من تلقاء نفسها، على غفلة من أمها، وكأنها بذلك خففت من مسؤولية الأم، فذنبها هو الغفلة وليس انعدام الإحساس بالمسؤولية. ويتحقق هذا التخفيف أيضا بفعل عنصر سردي بسيط هو أن الفتاة خرجت طمعا في الحصول على قليل من العسل، فهي إذن من الناحية الوظيفية تريد سدّ النقص [النقص هو

الحاجة إلى العسل، وسدّه يكون بزيارة الجدة] والتخفيف يمكن أن نراه في كون عائلة الفتاة فقيرة، بينما الفتاة في حكاية الأخوين غريم هي التي تُهدي جدتها فاكهة ومربّى: العجوز هي المحتاجة؟

أما جعل الجدة تعيش مع أبنائها الرعاة، فقد سمح لراويتنا القارئة أن تحقق به مغزى اجتماعيا واضحا، وكأنها استغربت أن تعيش عجوز وحيدة في بيت وسط الغاب، فجعلتها في قرية مجاورة، أي وسط أهل وجيران، ثم نسبت إليها أولادا رعاة، أي لم يتخلّ عنها ذووها، وهذا ينسجم أكثر مع طبيعة العلاقات الأسرية في بلاد القبائل، ومن ناحية أخرى فهو من دواعي الطمأنينة بالنسبة إلى الفتاة التي تتلقى الحكاية. أما جعلهم رعاة، فهو يحقق للحكاية معقولية، حين نحتاج إلى تبرير وجود العجوز وحيدة: فالرعاة يخرجون لرعي قطعانهم طوال النهار، ولا يعودون إلا مساء.

خاتمة:

من الواضح أن الحكاية العجيبة بسحرها وأسطوريتها، تصطدم بمنطق العصر وعقلانيته وقيمه المختلفة، وليس من السهل أن تحافظ على روحها. وبدلا من تحنيطها يجدر بنا أن نفكر في كيفية إيصالها إلى الأجيال الناشئة في صورة مقبولة. إن الحكاية العجيبة على الصورة التي رأيناها في نص راويتنا القارئة فقدت كثيرا من عجائبيتها، ولكنها مع ذلك حافظت على رونقها ، وهو ما يفسر سر ولع الأطفال بها، يقول عبد الحميد بورايو في هذا الشأن :" يفسر الباحثون النفسانيون سر إقبال الأطفال على الاستماع إلى الحكايات الخرافية بما يجد فيها هؤلاء الأطفال من تعبير رمزي عن طريق الأفعال والمواقف والمشاهد والصور عمّا يعانونه من تحولات وصراعات ذات طبيعة نفسية، سواء ما يتعلق بالجانب الفردي، الموضوع الأثير لعلم النفس الفرويدي، أو ما له علاقة بالأنماط الأصلية الموروثة عن الطفولة البشرية المختزنة في اللاوعي الجمعي، الموضوع المفضل لعلم النفس اليونغي ."[14]

وقد سمح بنا تحليل التحولات الطارئة على الحكاية أثناء مرورها من الكتابة الى الشفاهي، برصد أهم آليات التفكير التي تتحكم في التعامل مع النصوص المكتوبة مشافهة، وهي الآليات التالية: أنسنة الحكاية، عقلنتها، تبنيها ضمن أطر ثقافية محلية، وأخيرا تهذيبها بما يتناسب مع الذوق العام والأخلاق السائدة في مجتمع الحكي.

الهوامش والإحالات:

[1] - Van Gennep Arnold, 1909, Les Rites de passage, Librairie critique Emile Noury, 1° Ed, paris, p26.

[2] . حول خصوصية الفضاءات التي تسمح بالوساطة الثقافية، انظر:

بوحبيب حميد، 2013، الشعر الشفوي القبائلي [السياق والبنيات والوظائف . مقاربة أنثروبولوجية]، دار التنوير، ط1 . الجزائر. 2013، ص 171 وما بعدها.

[3] . أوسوس محمد، 2008، كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ط1، الرباط، ص 28.

[4] . اعتمدنا على رواية السيدة ب لمياء، من سيدي عيش ولاية بجاية، سنة 2006، وهي أستاذة في التعليم الثانوي، كانت تقرأ حكاية من مجموعة فروبنيوس وتحكيها ملخصة لولدها يوغرطة.

[5]- Frobenius Léo, 1996, Contes Kabyles، traduction des textes allemands par Mokrane Fetta. T II, EDISUD – Aix-en-Provence, p302 /314

6 . ليو فيكتور فروبينيوس ولد سنة 1873 في برلين وتوفي سنة 1938 في إيطاليا. عالم آثار واثنولوجي ألماني، مختص في الثقافات الإفريقية، أقام عدة سنوات في شمال إفريقيا، خاصة في بلاد القبائل في الجزائر، وجمع حكايات وأساطير أمازيغية، نشرها في ألمانيا في أربعة أجزاء، ولكن النصوص الأصلية منها ضاعت، وقد ترجمت المجموعة من الألمانية إلى الفرنسية عن طريق مقران فتّة. تعتبر مجموعته المصدر الوحيد تقريبا للأساطير الأمازيغية.

[7] . الأم المشار إليها هي السيدة ع تسعديت، أستاذة الأدب العربي في الطور الثانوي، وكانت تقرأ الحكاية من الألبوم الوارد ذكره، ثم تحكيها لابنتها ديهيا. (سنة الرواية 2006). المكان: إيغيل علي/ ولاية بجابة

[8] . الألبوم المشار إليه هو:

Grimm(Les frères), 1997, Le Petit chaperon rouge, Nathan Jeunesse (collection Les petits cailloux. – illustration de François Martin, Paris.

[9] . بيرّو شارل . **Charles Perrault** (1628. 1703)

أديب فرنسي، ولد في باريس وتوفي فيها، درس الحقوق في مدينة أورليان Orléans سخَّر موهبته في أواخر حياته لكتابة القصص الشعبية وقصص الأطفال، إذ شهدت السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر افتتاناً كبيراً بكل ما هو خارق ومثير للإعجاب، واكتسحت «قصص الجنيات» والقصص الخرافية النوادي الأدبية، وكانت النساء التي ترتادها يتنافسن في رواياتها وغدا الرواة ينهلون الموروث الشعبي خاصة روايات العجائز والمربيات، وقد تأثر بيرو أيضاً بهذا التيار فنشر عام 1697 مجموعة قصص للأطفال عرفت باسم «حكايات الإوزة الأم « Contes de la mère l'oyeالتي ظهرت تحت اسم نجله الأصغر بيرّو دارمنكور، ومنها «الحسناء النائمة» و«ذات القبعة الحمراء» و« ذو اللحية الزرقاء»، و«القط المنتعل حذاء» و«سندريلا»، و«عقلة الإصبع». وقد لاقت هذه القصص نجاحاً عالمياً لم يتوقعه بيرو ذاته.

[10] الأخوان جـــريم/غـــريم: Jacob Grimm يعقوب غريم _(1785.1863) وGrimm Wilhelm فيلهلم غريم (1786.1859 م). كان الأول لغويا وكاتبا قام هو وأخوه بجمع العديد من الحكايات الشعبية الألمانية منها قصة بياض الثلج والأقزام السبعة وذات القبعة الحمراء وسندريلا وغيرها. بدأ الأخوان غريم حوالي سنة 1807 بجمع الحكايات الشعبيّة الألمانية، وبقيا طوال حياتهما يتنقلان من مقاطعة إلى أخرى، لجمع الحكايات التي ترويها النساء الألمانيّات لأطفالهن حول المدافئ في البيوت والأكواخ. وأخذا ينشران هذه الحكايات الشعبية والخرافية في سلسلة عنوانها Kinder-und Hausmârchen. ففي سنة 1812، نشرا 86 حكاية؛ وفي سنة 1814، 70 حكاية؛ وفي سنة 1815، نشرا مجموع حكايات السلسلتين السابقتين، أي 156 حكاية. وفي كل طبعة جديدة يزداد عدد الحكايات. وقد صدرت 6 طبعات من هذه الحكايات أثناء حياة المؤلفين، وطبعات لا حصر لها منذ وفاتهما حتى اليوم. كما ترجمت إلى معظم لغات العالم، وتسربت إلى الفولكلور العالمي عبر الرسوم المتحركة والأفلام والأشرطة المصورة...

[11]-Bettelheim(Bruno), 2002, Psychanalyse des contes de Fées ،Pocket. Paris, p 257.

[12] . لالا خديجة، أو يمّا خديجة، شاعرة وولية صالحة تنسب إليها كرامات عديدة، عاشت في القرن السابع عشر، وكانت زاهدة في خلوتها، وإليها نسبت أعلى قمة من جبال جرجرة، تنتمي إلى قبيلة إيمشدالن على السفح الجنوبي من البويرة حاليا، وبالذات من قرية إيبلبارنْ، ولم يصلنا إلا النزر القليل من أشعارها وأخبارها.

[13] . في اللهجة الشعبية الجزائرية: يقال عن الفتاة" كليتها ... أي أكلتها ... بمعنى مارست الجنس معها، وتلذذت بذلك.

[14] . بورايو عبد الحميد،1998، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 109.

مراجع المقال:

1. أوسوس محمد، 2008، كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية ، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ،ط1. الرباط.

2- بورايو عبد الحميد، 1998، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

3. بوحبيب حميد، 2013،الشعر الشفوي القبائلي [السياق والبنيات والوظائف . مقاربة أنثروبولوجية] ، دار التنوير ، ط1 . الجزائر.

4- Bettelheim (Bruno), 2002, Psychanalyse des contes de fées, Pocket .Paris.

5- Frobenius (Léo), 1996, Contes Kabyles, traduction des textes Mokrane Fetta. T II, EDISUD– Aix-en-Provence. Allemands, par

6- Gennep (Arnold) Van, 1909, Les Rites de passage, Librairie critique Emile Noury, 1° éd, Paris.