مارينا وارنر

الحكاية الخرافية

مقدمة قصيرة جدًّا

ترجمة أسماء الطيفي

الحكاية الخرافية

مقدمة قصيرة جدًّا

تأليف
مارينا وارنر

ترجمة
أسماء الطيفي

مراجعة
محمد حامد درويش

هنـــداوي

الحكاية الخرافية

مارينا وارنر

Fairy Tale

Marina Warner

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونديسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٢ ٣٨٥٦ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر الكتاب الأصلي باللغة الإنجليزية عام ٢٠١٨.
صدرت هذه الترجمة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٥.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بالترجمة العربية لنص هذا الكتاب محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لدار نشر جامعة أكسفورد.

Copyright © Marina Warner 2014, 2018. *Fairy Tale: A Very Short Introduction* was originally published in English in 2018. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Hindawi Foundation is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

المحتويات

شكر وتقدير	٩
تمهيد	١١
١- عوالم الجنيات: بعيدًا وفي الأعماق	١٩
٢- بلمسة من عصاها السحرية: السحر والتحوُّل	٣٣
٣- الأصوات في الكتب: الحكايات والرواة والمترجمون	٥١
٤- حساء البطاطس: قصص حقيقية/حياة واقعية	٧٣
٥- أشياء طفولية: الصور والمحادثات	٩١
٦- على الأريكة: تدريب الهوية	١٠١
٧- في قفص الاتهام: لا تراهن على الأمير	١١٥
٨- الرؤية المزدوجة: حُلم العقلانية	١٢٥
٩- على المسرح وفي السينما: أشكال الوهم	١٣٣
خاتمة الكتاب	١٤٧
قراءات إضافية	١٤٩
قائمة الصور	١٦١

أُهدي هذا الكتاب إلى كارولينا وصوفيا وهارتلي
(الكَنز الحقيقي الذي لا يُقدَّر بثمن)

شكر وتقدير

لقد شغلَتني الحكايات الخُرافية سنوات، وطرَح عليَّ أصدقائي وتلامذتي وزملائي أسئلةً وملاحظات، ساعدَتني مساعدةً كبيرة ومهمة في تأليف هذا الكتاب، الذي كُتِب في الأصل لسلسلة «مقدمات قصيرة جدًّا»، التي تنشرها دار جامعة أكسفورد للطباعة والنشر، وصدرت أول نسخة منه عام ٢٠١٤، لكنها كانت طويلة إلى حدٍّ ما، وتحمل عنوان «في سالف الزمان: تاريخ مُوجز للحكاية الخرافية». لمدة عشر سنوات، درَّستُ مقرراتٍ دراسية في الجامعة عن الحكايات الخرافية، كما ألقيتُ دروسًا ومحاضرات، وكتبت مقالاتٍ تناوَلَت هذا الموضوع من جوانبَ شتَّى. وأود أن أشكر كل مَن دعاني لإلقاء المحاضرات، ومَن حضر للاستماع إلى حديثي وطرَح الأسئلة أو شارك في نقاشات معي، وأخص بالشكر جاك زيبس، الذي يوجِّه الدعم والإرشاد لكثير من القرَّاء والباحثين؛ ودونالد هاس، وكريستينا باكيليجا، وآن دوجان، المحررين في مجلة «مارفيلز آند تيلز»؛ ومارتين إينار دوتي، دكتورة الأدب المقارن في جامعة لوزان؛ ودانييلا كورونا وفالينتين كاستانيا، من جامعة بالميرو الإيطالية؛ والراحلة هيلاري بالون من جامعة نيويورك بأبوظبي؛ وفال مورجان، وبيتر هيوم، وجوناثان ليشتنشتاين، وفيليب تيري، وكارين ليتاو، وإليزابيث كوتي، وأدريان ماي، وسوزان أوليفر، وجوناثان وايت، وسانيا باكون من جامعة إيسيكس البريطانية؛ وكيفين دوسون من «ويسل داون برودكشانز»؛ وماري-كاي ويلمارس، المحررة في مجلة «لندن ريفيو أوف بوكس»؛ وأندريا كيجان، وغيرهم من محررين كُثرٍ في دار جامعة أكسفورد للطباعة والنشر، فلهم مني جزيل الشكر لِما أظهروه من صبر وأناة طَوال هذه السنين التي استغرقها الكتاب، بالإضافة إلى بياتريتشا ديلون لمساعدتها لي في خوض غمار العالم السيبراني.

ولا أنسى جرام سيجال الذي يؤمن بوجود عالَمٍ آخر (ذي واقع رياضي)، وله مني كل الحب والتقدير.

تمهيد

المنظور العام

تخيَّلْ تاريخَ الحكاية الخرافية خريطةً، مثل «خريطة الحب» Carte du Tendre، التي رسمها كتَّاب القصص الرومانسية الباريسيون لتتبع عواطف القلب في ذروتها وانحسارها؛ بعد ذلك، ابسط تلك الرقعة المتخيَّلة في عقلك، وسترى مَعلمَين بارزَين في تاريخ الحكاية الخرافية، وهما: «حكايات وأخبار من أزمنة ماضية» (١٦٩٧) للكاتب الفرنسي شارل بيرو، و«حكايات الأطفال والبيوت» (١٨١٢–١٨٥٧) للأخوين جريم. تطغى هاتان المجموعتان القصصيتان على المشهد بقوة؛ مما يجعل من الصعب تمييز غيرهما من المعالم، قريبة كانت أم بعيدة.

ومع ذلك، ما إن تعتاد عيناك على المشهد البرَّاق، حتى ينجلي أمامك مزيد من معالمه رويدًا رويدًا، فتتبيَّن موقعك بوضوح: ستجد أن «حكايات ألف ليلة وليلة» تشكِّل، على طول شبكة متكاملة من الطرق الممتدة من أقصى الشرق، مستودعات جوفية من القصص، تأخذ في السيلان تحت هذه المساحة الشاسعة، وتنبثق من حين لآخر في صورة شلالات وأنهار متدفقة تنتشر عَبر سهول فيضانية واسعة. وتصبح الموانى ومراكز التسوق والمزارات المهمة — مثل البندقية ونابولي وجنوة وصقلية في إيطاليا وحدها — مراكز ذات أهمية للمجتمعات التي تكثر من الكلام ورواية القصص.

ومن جهة الشمال، تتقد الدنمارك، مسقط رأس الكاتب الألماني هانز كريستيان أندرسن، مثل الشعلة المتوهجة، فتضيء ما حولها من مناطق تمتد إلى الدائرة القطبية الشمالية؛ وإذا تتبعت بعينيك مجال تأثير أندرسن الشاسع، فستبدأ في ملاحظة المشاعل المتوهجة في الظلام، المستمدة من أعمال الكاتب والتر سكوت في اسكتلندا، وألكسندر

أفاناسيف في روسيا، وغيرهما ممن يهتمون بجمع التراث الشعبي في بلادهم. كما تزخر المناطق المحيطة بالقطبين، بالإضافة إلى سُهوب وغابات روسيا وآسيا الوسطى، بالحكايات الخرافية الثمينة كالتِّبْر، مثل حكاية الغولة بابا ياجا التي تعيش في أعماق الغابة، في كوخ يدور على أرجل الدجاج، وتحب التهام الأطفال (لكن فاسيليسا الجميلة الجسورة تُحبِط مخططات تلك الساحرة، انظر شكل رقم ١-١). والمرأة الوحش التي تلتهم البشر — مثل نظرائها في أقصى الجنوب — لا تتسم بالشر الخالص؛ إذ نراها تغدق النِّعَم والهدايا على ضحاياها.

إذا جعلت هذا الأطلس المتحرِّك مثل تقويم العد التنازلي لعيد الميلاد، وفتحت نوافذ على المشهد، فسترى حينها اجتماع عشرات من رواة القصص والمبتكرين لترجمة وإعادة تصوُّر المواد التي يعالجونها، مثل «سبيرانزا» وايلد وابنها أوسكار اللذين كانا يعملان بجد بعيدًا عن الأضواء في أيرلندا، والشاعر ويليام بتلر ييتس وداعمته أوجاستا، الليدي جريجوري؛ وستقابل تشارلوت جيست، في ويلز، التي عكفت على ترجمة أول «مابينوجون»، وهي مجموعة قصصية من التراث الويلزي، إلى اللغة الإنجليزية لأول مرة؛ وستلاحظ بزوغ نجم الروائية الكندية مارجريت آتوود والإنجليزية أنجيلا كارتر في زيوريخ وفيينا وتورنتو وطوكيو وجنوب لندن. وإذا نظرت إلى المشهد نظرة شاملة وبعدسة مكبرة، فسترى تلألؤ النوافذ، التي ليست نوافذ في الحقيقة، وإنما أفلام سينمائية، بأعمال شعراء السينما والرسَّامين الملهمين (من أمثال جون كوكتو، ووالت ديزني). كما ستجد العاملين في الأفلام المُقتبسة والمنتجين ومخرجي المسرحيات والمصممين، عاكفين على إعادة صياغة الحكايات الخرافية لتناسب أعمار الجماهير المختلفة، فيبتدعون مشاهد مسرحية تجمع بين أساليب السيرك والأقنعة والأغاني والرقص في إطار مثير للشجون صاخب تمتد جذوره إلى البانتومايم (مسرحية إيمائية للأطفال). وستشهد المعالجين والممثلين الفنيين ومصممي الأزياء والمصورين في المواكب الاحتفالية، يخوضون غمار أدغال الحكايات الخرافية، بحثًا عن قيمة جمالية نادرة.

هذا ليس كل شيء؛ إذ توجد نوافذ كثيرة لا تزال تنتظر مَن يفتحها؛ سترى، على سبيل المثال، الحكايات التي أثرت في الأدب على نطاق واسع، والتي كانت معالم بارزة على امتداد الزمن، في «عالم القصة الرحب»، الذي يصل بين ثقافات العالم منذ بداية عصر التدوين، تمامًا كما يصل النهر الكوني أجزاء العالم القديم. كما ستلاحظ بزوغ حكايات وموضوعات في أزمنة محددة، واندثارها وظهور غيرها في أزمنة أخرى.

ما إن ظهرت هذه الحكايات، حتى حلَّقت متجاوزةً قيود الثقافة واللغة، بحُرية كما تُحلق الطيور في السماء؛ تهاجر الحكايات الخرافية بخفة مثل الفراشة — لأن الحدود عندها غير مرئية — ولا تأبه بمراقبة المثقفين المحافظين الشرسة.

و«عالم القصة الرحب» هو عنوان إحدى أقدم المجموعات القصصية الخرافية. نسبح ونطفو ونبحر في ذلك المسطح المائي الانسيابي والمذهل دون عناء؛ إذ تغوص فيه وسائل الإعلام والتلفزيون وبرامج المسابقات وألعاب الفيديو، وكل أشكال الترفيه الشائعة، يوميًّا، بحثًا عن الحبكات والشخصيات والحيوانات والأفكار الرئيسية.

ولا تزال خريطة الحكايات الخرافية تحتوي على زوايا غامضة وأراضٍ مجهولة، وتزداد يومًا بعد يوم حماسةُ الجماهير العريضة المختلفة لاكتشاف أسرارها. صُنفت الحكايات الخرافية على أنها أدب أطفال لفترة طويلة من تاريخها، إلا أنها اكتسبت مكانة جديدة وأصبحت مصدرًا للإلهام، لا في مجال الأدب وحده، وإنما في مجال الترفيه الجماعي الربحي. وتواصل أوجه التشابه — في الأفكار والبنية — في الربط بين الأدب القصصي الخيالي المعاصر والأساطير والخرافات القديمة. وتُعَد الحكايات الخرافية من أبرز وسائل التعبير التي تربط بين الماضي الزاخر بالخرافات والواقع الحالي، تمامًا كما يربط النسيج الضام بين أعضاء الجسم المختلفة.

الأسئلة الشائكة: إشكاليات التعريف

ما الخصائص المميِّزة للحكاية الخرافية؟ الخاصية الأولى هي السرد القصير، فالحكاية الخرافية غالبًا لا تتجاوز أحيانًا صفحة واحدة، وأحيانًا تطول قليلًا، ومع ذلك، لم تعد هذه الخاصية تنطبق بدقة على بعض الأعمال الحديثة التي تتخذ شكل الحكاية الخرافية، ولكنها تقارب الرواية في طولها، خلافًا لما كان شائعًا في الماضي. والخاصية الثانية هي أن الحكايات الخرافية قصصٌ مألوفة، إما بسبب قدمها وانتقالها عبر الأجيال بالتواتر، وإما لتشابهها مع قصة أخرى يعرفها المستمع أو القارئ، فتبدو كأنها رُكبت ورُقِّعت من عناصر متفرقة، مثل صورة تقريبية للمجرمين تركب من ملامح مختلفة. وينتمي هذا النوع من الفن إلى مجال التقاليد الشفهية الواسع، وتُوصف حكايات خرافية كثيرة بأنها «حكايات شعبية»، لتناقلها شفهيًّا ولأنها تُعتبر مجهولة المصدر وشعبية، نظرًا لظهورها لا بين طبقة الأعيان المثقفين، وإنما بين غير المتعلمين، أو عامة الشعب. وقد أُودعت فيها حكمة الأجيال المتراكمة؛ على الأقل هذا هو الانطباع الذي تعطيه الحكايات الخرافية، أو الزعم الذي

تقدمه منذ تأليف أُولَى المجموعات القصصية. ويميز الباحثون في مجال الحكايات الخرافية بين الحكايات الشعبية الأصلية وبين الحكايات الخرافية ذات الحس الأدبي أو «الفني»: فالأولى تتسم بجهالة مصدرها وعدم قابليتها للتأريخ عادةً، والثانية معروفة المصدر قابلة للتأريخ، لكن تاريخ تداول هذه القصص يعكس تداخلها بشكل غير قابل للفصل لكنه بنَّاء في الوقت نفسه.

ومع كل محاولات الفصل بين هذين النوعين، استحالت الحكايات الخرافية إلى فن أدبي. ستسمع، على خشبة المسرح، أصداء التقاليد الشفهية القديمة في نص كلمات الأوبرا أو الحبكة: تدَّعي «بحيرة البجع» للموسيقي الروسي تشايكوفسكي، وأوبرا «روسالكا» للموسيقي الروسي دفوراك، والإنتاج الفني «طائر النار» لباليه روس، أنها تضرب بجذورها في التقاليد الشفهية المجهولة المصدر، مع أنها أعمال فريدة وأصلية. على نفس المنوال، تعلن السينما قربها من الحكايات الخرافية التقليدية، وتزعم في أحيان كثيرة بشكل ضمني أنها تستكمل الحكاية الخرافية بأكثر طريقة فعَّالة مُرضية، لتخلق تجربة سينمائية شاملة تجذب قطاعًا عريضًا من الجماهير. خُذ على سبيل المثال المسلسل التلفزيوني «الحكواتي» (١٩٨٨). كتب هذا المسلسل وأخرجه أنطوني مينجيلا، وقام بدور محرِّك العرائس جيم هينسون، وتبدأ كل حلقة من حلقاته عند المدفأة، حيث يخلق الحكواتي — الذي يؤدي دوره جون هيرت — جوًّا دراميًّا للحكاية الخرافية التي سنشاهدها، ويقدمها كجزء من تقليد حي توارثته الأجيال عبر العصور. في الحقيقة، هذه المعالجات للحكاية الخرافية، من أكثر المعالجات جرأة وإبداعًا، التي أُنتجت للتلفزيون على الإطلاق.

ويختلف سرد الدرجة الثانية من هذا النوع، الذي لا يجد حرجًا في ادعاء وفائه للماضي، في جوهره عن المُثل الثقافية، في الأدب القصصي الخيالي وغيره من أشكال الإبداع، في مسألة التفرد والتجديد. أراد الأخَوان جريم نقل الصوت الحقيقي للشعب الألماني، من خلال تدوين الحكايات الخرافية من مصادرها الشفهية؛ وتظاهرا بالانسحاب وراء الستار في أعمالهما الأدبية. أما الروائية الإنجليزية أنجيلا كارتر (١٩٤١–١٩٩٢)، فكان لها رأي آخر. أعلنت عن رغبتها في نسج حكايات جديدة من قماش الحكايات القديمة حتى تصل بها إلى عنان السماء؛ فقد كان القماش القديم ضروريًّا للوصول بإبداعها إلى ذروته.

تنبع الخاصية الثالثة للحكايات الخرافية بشكل طبيعي من الطبيعة الشفهية والشعبية الضمنية للحكايات الخرافية؛ فصوت الماضي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، يُعرب عن نفسه من خلال تركيب وإعادة تركيب الحبكات والشخصيات والأدوات البلاغية

والصور المألوفة؛ وقد تكون هذه العناصر ذات صلة بقصص معروفة للغاية مثل «الهر ذو الحذاء» أو «سندريلا»، لكن روح الحكايات الخرافية يُمكن تمييزها إجمالًا، وإن كانت تفاصيلها المحددة غير واضحة. يوفر عالم الحكايات الخرافية الإطار الذي يحيط بالأحداث الواقعة ضمن حدوده التي تكون صغيرة مثل البراعم، ثم تتفتح وتتحول إلى حكايات خرافية على النحو الذي نعرفه، منفصلة من ناحية السرد، ومترابطة من ناحية الإطار. وتُستخدم عبارة «الحكاية الخرافية» كثيرًا كمجاز أو صفة في الأدب؛ فنقول: إطار خيالي يشبه الحكايات الخرافية أو نهاية على غرار نهايات الحكاية الخرافية، لوصف أعمال أدبية لا تنتمي لهذا النوع مباشرة، ولكنها تستعير رموزه ولغته. ويستخدم تعبير «الحكاية الخرافية» كما في بحث جوزيف أديسون الذي كتبه عام ١٧١٢ بعنوان «الكتابة بطريقة الحكايات الخرافية»، لاستحضار مشهد أو شخصية معينة، تتجاوز حدود الحكاية الخرافية كسرد فني مستقل. وتمتاز عناصر الكثير من قصص الأطفال العبقرية، التي تعود للعصر الفيكتوري أو الإدواردي، باقتباسها شيئًا من روح الحكايات الخرافية: فلم يكتب تشارلز ديكنز وتشارلز كينجسلي وجورج إليوت وإديث نيسبت وجون رونالد تولكين حكايات خرافية بالمعنى الحرفي، لكنهم اقتبسوا عناصرها الشائعة وعالجوها — مثل البُسُط السحرية والخواتم السحرية والحيوانات الناطقة — من تقاليد الحكاية الخرافية، مما يزيد من استمتاع القرَّاء بالإحالة المباشرة، لتلك المعرفة المشتركة لشفرة الفانتازيا.

الخاصية الرابعة للحكاية الخرافية هي لغتها الرمزية؛ فهي تتألف، بادئَ ذي بَدء، من أحداثٍ مُتخيَّلة، تُنقل عَبر لغة رمزية عالمية مشتركة؛ وتشتمل لبناتها على شخصيات ذات أوصاف خاصة (مثل زوجات الآباء والأميرات والأقزام والعمالقة)، وأفكار رئيسية مُحددة متكررة (مثل المفاتيح والتفاحات والمرايا والخواتم والعلجوم)؛ وتستمد الرمزية حيويتها ومعناها من التباين الحاد في الصور والأحاسيس، مما يستحضر في الذهن تجارب حسية مباشرة، مثل البصر واللمس والحركة (الزجاج والغابات؛ الذهب والفضة؛ الألماس والياقوت؛ الشوك والسكاكين؛ الآبار والأنفاق). تصف الروائية والناقدة أنطونيا سوزان بيات ذلك بـ «قواعد السرد»؛ وتقول — وهي المبدعة في مزج القصص من مخزون الحكايات الخرافية — عن الأخوين جريم:

> الحكايات ... أقدم وأبسط وأعمق من أن تكون نتاج خيال فرد واحد.
>
> وإن المرء ليشعر بالغرابة عندما يتأمل حقيقة أن كل هؤلاء البشر، على اختلاف مجتمعاتهم القديمة والحديثة، كانوا بحاجة إلى قصص غير حقيقية

... ويبدو أن سبب وجود هذه القصص «السطحية»، أنها سمة بشرية شائعة ودائمة، متجذرة في الطبيعة البشرية مثل اللغة واللعب.

وتتسم الحكايات الخرافية بأنها أحادية البعد غير عميقة ولا معقدة أو مفصَّلة؛ تُسرد أحداثها مثلما تُسرد الحقائق البسيطة: فلا يثير وصف ذئب يلتهم فتاة، أو أمر طاهي القصر بطهي امرأة شابة أو تقطيع طفل لإعداد بودينج من الدماء، أيَّ احتجاج أو رعب في نفس الراوي. هذا حقيقة ما حدث؛ وهذه هي الحكاية دون زيادة أو نقصان.

ولقد شجعت هذه السمة التقليدية لمستودع الحكايات الخرافية، الباحثين لإعداد أنظمة من شأنها تحديدها ووصفها. وانهمك أتباع المدرسة البنيوية الروس في جمع القصص وتصنيفها؛ فزعم فلاديمير بروب أن هناك عددًا معيَّنًا من الشخصيات والأدوار والحبكات، وكثيرًا من المصطلحات البنيوية التي استخدمها، مثل «المعاون الحيواني»، أصبحت شائعة في تلك الأوساط (مع أنه تَبيَّن أن الأعداد التي حددها قابلة للزيادة). وأنشأ المنشغلون بالحكايات الشعبية في اسكندنافيا، وكثير من أتباعهم في ألمانيا، فهارس لأنواع الحكايات الخرافية وأفكارها الرئيسية. وأثمرت هذه الجهود عن قواعد بيانات عظيمة النفع، لا سيما في مسألة المقارنة بين الثقافات المختلفة وتمييز الأنماط. ومع ذلك، لا تزال رؤية أصحاب هذه المدرسة، بشأن السمات المميزة للحكايات الخرافية، محدودة؛ لأن المنهجية الكلية التي تبحث عن أوجه التشابه لا أوجه التفرد، تتجاهل السياقات التاريخية والاجتماعية؛ فلا تفسح المقارنات والتصنيفات المجال للاستجابات المختلفة، ولا تساهم في تفسير المتعة، التي تجلبها الحكايات الخرافية، أو أسباب تلك المتعة.

وفي مقال حسن الصياغة، بعنوان «عن القصص الخرافية» عام ١٩٣٩، استعان تولكين بصورة المطبخ وقال:

> «لطالما كان قِدر الحساء أو «وعاء القصة» في حالة غليان، وتُضاف إليه مكونات جديدة (من الطعام) باستمرار، شهية كانت أم غير شهية ... وإذا تحدثنا عن الوعاء، فيجب ألا نتجاهل أبدًا دور الطهاة. توجد مكونات مختلفة في الوعاء، لكن الطهاة لا يضيفون المكونات عشوائيًّا.»

استخدمت أنجيلا كارتر هذا التشبيه التمثيلي بأسلوب موجز بليغ فقالت: «مَن اخترع كرات اللحم؟ وفي أي بلد؟ وهل هناك وصفة محددة لحساء البطاطس؟ لنتأمل المسألة من منظور الفنون المنزلية. هكذا أصنع «أنا» حساء البطاطس.» وفي المقابل، قارن الشاعر

التشيكي ميروسلاف هولوب بين الكتابة والمعجزة في «العهد الجديد» عندما يعيد المسيح ابنة يَايِرُس إلى الحياة. فهولوب يرى أن الأدب مثل الجسد الذي يُبعث للحياة مرارًا وتكرارًا، ويتوقف بقاؤه على قيد الحياة على التغيرات التي تطرأ عليه.

يستخدم النقاد مصطلحًا بديلًا، وهو «الحكاية العجائبية»، الذي يسلط الضوء على إحدى سمات ذلك النوع من الأدب بصورة بليغة مقارنةً بـ «الحكاية الخرافية» أو «الحكاية الشعبية». ومع أن المصطلح لا يحظى برواج «الحكاية الخرافية» نفسه، فإنه يُسلِّم بانتشار السحر في هذه القصص. إن تعطيل قوانين الفيزياء الطبيعية، يخلق واقعًا سحريًّا في هذا النوع من السرد، مما يثير في النفس مشاعر الذهول أو الدهشة أو «العجب»، بحسب مفاهيم الأدب العربي حول الحكاية الخرافية. وهكذا، يتداخل عنصر القوة الخارقة والطرب الناشئ عن التعجب في نسيج الحكايات الخرافية، وتمثل هذه العلاقة المتبادلة الخاصية الخامسة للحكاية الخرافية.

تشكِّل العجائب حبكات واعدة بكل أنواع الثراء؛ إذ إنها «حكايات رمزية مُعزِّية» — مصطلح يستخدمه الروائي الإيطالي العظيم ومحرر الحكايات الخرافية إيتالو كالفينو (١٩٣٦–١٩٨٥) — تثير في النفس بطبيعتها أملَ التحرر من الفقر وسوء المعاملة والاستعباد. وتُعَد النهاية السعيدة من السمات المميزة للحكايات الخرافية. يربط الناقد الأدبي الأمريكي هارولد بلوم بين الصور البلاغية والعوالم الخرافية والوعود التي تقدمها، فكتب: «نرحب بالاستعارات الأدبية لأنها تُمكِّن الأدب القصصي الخيالي من إقناعنا بأشياء جميلة مزيفة … وأميل إلى تعريف الاستعارة بالأداة المعبرة عن الرغائب لا الحقائق.» تأتي الحكايات الخرافية إلينا من أرض خيالية، واقع سحري من الإمكانات الواعدة؛ ويواجه البطل أو البطلة أو كلاهما في بعض الأحيان، مِحنًا وأهوالًا وكوارث، في عالم يشبه إلى حدٍّ ما ظروفنا الحياتية العادية، لكنه ينحرف عنها في معظم الأحوال، ويصطحب الأبطال — والقرَّاء أو المستمعين للحكاية — إلى مكانٍ آخر، الأعاجيب فيه مألوفة، والرغبات تتحقق. وفي هذا الصدد، يعلق الكاتب والناقد الألماني أندريه يوجاس تعليقًا ثاقبًا فيقول: «المعجزة هي الضمان الوحيد على أن انحطاط العالم الواقعي قد توقف.»

فوجود المكان والزمان الخياليَّين، اللذين يشكلهما السحر والأعاجيب بيد مخلوقات تتمتع بقوًى سحرية، هما عنصران أساسيان في هذا الإسقاط الرمزي؛ ومن ثَم يمكننا أن نضع الخاصية السادسة للحكايات الخرافية تحت عنوان «النهاية السعيدة»؛ أي إن الحكايات الخرافية تعبر عن الآمال. وتختلف العوامل التي تحقق المعجزات الباعثة على

الأمل في القصص باختلاف المكان؛ إذ إنها تتفرع من أنظمة عقائدية محلية متجذرة في التقاليد. وقد تحتوي الحكايات التراثية على عناصر خيالية بالإضافة إلى أصداء تاريخية؛ مثل الجنيات والعفاريت الشريرة من ناحية، والمرأة الحيزبون وزوجة الأب الخبيثتين من ناحية أخرى. والتاريخ هُنا، في حد ذاته، تاريخ خيالي في معظم الحالات: كان الملك آرثر، على سبيل المثال، ملهِمًا لحكايات أسطورية تطورت بدورها إلى أفكار رئيسية وأدوات سردية في الحكايات الخرافية، مثل الأغراض المسحورة (السيوف والمرايا والأكواب)، والاختبارات والأحاجي، وأخطار الوحوش والغابات، ورحلات الأحلام، والشعور بأن هناك عالمًا آخَر على بُعد رمية حجر منا. وتُثري حكايات الماضي البعيد خبراتنا المتراكمة عن واقعنا الحالي؛ إذ يسلط هذا العالم الآخر الضوء، من بعيد، على ظروف العالم الذي نعرفه. وهكذا، تستحضر الحكايات الخيالية كل أنواع العنف والظلم وسوء الحظ، ولكن بهدف إعلان أنه من الضروري ألا تستمر.

أطلقت أنجيلا كارتر على روح الحكاية الخرافية اسم «التفاؤل البطولي». ويعرِّفها آخرون بالأمل الأعمى أو التفكير القائم على التمني؛ المبدأ الحيوي الذي يدفع الحياة إلى الأمام. تحمل روح الحكاية الخرافية الحكايات التي تزخر بأفعال مظلمة رهيبة نحو خاتمة غير متوقعة. ومن حين لآخر، هناك بعض الحكايات الخرافية الشهيرة التي تنتهي نهاية سيئة، مثل حكاية «ذات الرداء الأحمر»، وفقًا لسرد شارل بيرو. لكن هذه النسخة استثناء، كما يتضح من عدد لا يُحصى من النسخ الشعبية التي تخدع الفتاة فيها الذئب وتسرق منه فريسته أو حتى تقتله بنفسها. أما النسخة الأكثر تداولًا، فتقدم بطلًا: إما صيادًا وإما حتى والد ذات الرداء الأحمر، الذي يأتي لإنقاذها ويشق بطن الذئب ليحررها هي وجدتها.

ها أنتَ، لديك خريطة أولية ودليل مبدئي، وأمامك تتلألأ أضواء المصابيح في نوافذ المنزل القابع في أعماق الغابة المظلمة الكثيفة. انطلق، بأذن مرهفة وعين مفتوحة، وتلمس طريقك إليه.

الفصل الأول

عوالم الجنيات: بعيدًا وفي الأعماق

على الجبال الباسقة،
وفي الأودية المعشوشبة الدنيا.
خشينا الصيد،
خوفًا من الجان؛
الجان، الطيبون،
يسيرون زمرًا.
في ثياب خُضْر، وقبعات حُمر،
ويعلو رءوسَهم ريشٌ من البوم الأبيض!

لا يؤمن الكثيرون بالجنيات في عصرنا الحاضر، مع أنها أدَّت دورًا كبيرًا في أنظمة الاعتقاد في الماضي وإن لم يكن صالحًا دائمًا. مثل الساحرات، كانت الجنيات تبث في القلوب مخاوف أفضت إلى أحداث مروِّعة لا في مجتمعات ما قبل الحداثة البعيدة فحسب، وإنما أيضًا في مجتمعات قريبة زمنيًّا منا: كان الملك جيمس الأول، على سبيل المثال، يؤمن بوجود الشياطين. وتتشابك الحكايات الخرافية مع هذا التاريخ؛ إذ تتطور القصص عبر شبكة معقدة من الخيالات والخرافات والحكايات المتعلقة بكائنات خارقة للطبيعة مثل الأقزام السحرية والجان، لكنها على مدار تطورها الطويل المتنوع، ترشد إلى طريق تهدئة المخاوف المتضمنة في ثناياها. أصبح من المفهوم ضمنيًّا الآن أن مصطلح «الحكاية الخرافية» يشير إلى أن القصة المرويَّة غير قابلة للتصديق، وأنها لا تطلب من القارئ أو المستمع ولاءً جادًّا أو إيمانًا حقيقيًّا. وهكذا، تقف الحكايات الخرافية بين طريقين: أحدهما يفضي إلى المعتقدات الماضية، والآخر إلى الحاضر المتشكك.

تمنح الحكايات الخرافية متعة الدخول التخيُّلي إلى عالم خالٍ من السيطرة الفكرية أو الدينية. يتذكر تولكين في كتابه «عن القصص الخرافية» كيف «كنت أتوق إلى التنانين بشدة». ويواصل تفسير هذه الرغبة قائلًا إن ذلك كان لأن «التنين يحمل العلامة المميزة لعالم الجنيات. وأينما حلَّ وُصِف العالم الذي فيه بالعالَم الآخر. وكانت الفانتازيا، سواء كانت خلقًا لهذا العالم أو لمحة عنه، هي لُبَّ التوق إلى عالم الجنيات.» تفتح العوالم الأخرى، التي تستكشفها الحكايات الخرافية، طريقًا للكتاب ورواة القصص للتحدث بمفردات أخرى، لا سيما إن كان سكان الأماكن المُتخيَّلة الأصليون لا ينتمون إلى معتقد حقيقي راسخ؛ ومن ثَم لا يطلبون إيمانًا ولا جحودًا. واللسان يتمتع بحرية كبيرة عندما يتحدث خارج سلطة الدين.

تركب الغولة بابا ياجا في هاون طائر ومدقة (انظر شكل رقم ١-١)، وتستخدم جماجم ضحاياها مصابيح تزين بها سياج عرينها في الغابة، في حين تُشيِّد نظيرتها الألمانية الضعيفة البصر منزلها من كعك الزنجبيل في «هانسل وجريتل»؛ وتتسم الجنيات في التراث الفرنسي وسيدات القَدَر في التراث الإيطالي بجمالهن وطولهن وجلالهن؛ أقرب إلى السيدات الأرستقراطيات والساحرات في القصص، وأبعد عن مجتمع الجان من العفاريت الشقية والأليفة والعابثة التي تسير جماعات وقتَ الشفق في التراث السلتي. تنتج الثقافات المختلفة سمات خيالية مختلفة لسكان الأماكن الجغرافية في الحكايات الخرافية؛ فعلى سبيل المثال، الجن في «ألف ليلة وليلة» عبارة عن مخلوقات دخانية، نارية، متقلبة، وتتشكل في أحجام مختلفة دون قيد أو شرط، وأحيانًا تكون شرسة ومخيفة، وأحيانًا أخرى رشيقة وجميلة جمالًا لا يضاهيه شيء، ولأن هذه المخلوقات مذكورة في القرآن وجزء من نظام الكون في الإسلام المحافظ، فإن القصص التي تتحدث عنهم تُقرأ بشكل مختلف في أوطانها الأصلية (انظر شكل رقم ٢-٢).

ظهور الجنيات ليس ضروريًّا لوسم الحكاية بـ «الخرافية»: فلا تظهر جنيات في الحكايات النمطية الشهيرة (مثل «ذات الرداء الأحمر» و«الهر ذو الحذاء» و«رابونزل»)، كما أن القصص المستحدثة التي اعتبرها مؤلفوها وجمهورها الأول حكايات خرافية، مثل «أليس في بلاد العجائب»، وسلسلة «نارنيا» لسي إس لويس، وحتى «علي بابا والأربعون لصًّا»، لا تشمل الجنيات كعوامل تحقق العجائب التي تحكي عنها. وعلى العكس من ذلك السحر؛ فلا بد من الإشارة إليه ضمنًا أو تصريحًا في الحكاية الخرافية؛ حينها يُستحضَر عالم آخر، كأن القصة لديها نوافذ تُفتَح على عالم الجنيات، «ممالك الجنيات». تبنَّى الشاعر

ويستن هيو أودن، في مَعرِض حديثه عن المناطق الخيالية، مصطلح «العالم الثانوي»، الذي استخدمه تولكين وكليف ستيبلز لويس، وزعم:

> ينشغل أي إنسان طبيعي بنوعين من العوالم: عالم الحياة اليومية الرئيسي الذي يتعرَّف عليه بحواسه، وعالم أو عوالم ثانوية، لا يبتكرها في خياله فحسب، بل أيضًا لا يستطيع منع خياله من تشكيلها ... القصص عن العالم الأساسي يمكن أن تُسمى «تواريخ متخيَّلة»؛ أما القصص عن «عالم ثانوي» فهي أساطير أو حكايات خرافية.

قد تتجلى العوالم الثانوية في هيئة غابة مسحورة مليئة بالعبث والمرح، كما في «حلم ليلة صيف» لشكسبير، أو بساتين يقطنها عفاريت مغرية ومخيفة كما في حكايات كريستينا روسيتي، أو جزر فاخرة بعيدة يحكمها ملك الجن الأزرق، أو حتى عالَم سفلي يبعث على القشعريرة كما في قصائد الشاعرة هيلين آدم الروائية الاسكتلندية؛ لكن الحكايات الخرافية أيًّا كان طابعها، هي معامل للتجارب الفكرية، ورموز لعالم بديل للعالم الذي نعرفه. في قصة «ستارلايت»، تخيلت الكاتبة العبقرية والناقدة الاجتماعية أونريت جولي دي مورا عالمًا فوضويًّا، يهدهد فيه الرجال الأطفال وتقود النساء الأمة التي تعيش في سلام. كما تتضمن قصتا «أرض العجائب» للويس كارول و«ملك النهر الذهبي: أسطورة ستيريا» لجون راسكن، عوالم ثانوية تعكس عالمنا الحقيقي، وتزخر بالذات الأخرى والذات غير الواعية والشخصيات المُخلِّصة التي تكون في معظم الأحوال أطفالًا يخرجون في رحلات استكشافية ويخوضون محنًا ويواجهون أعداءً داخل ذواتهم وخارجها. وتحفل هذه الآفاق الخيالية بالمجهول أو بالإشارات الخفية — مثل عُنف الوحوش ونزوات العفاريت الشقية — أو بالدَّعة والمتعة اللذيذة (التي لا تخلو من التهديد، بطبيعة الحال)، لكنها بحسب طبيعتها تعمل بطرق غامضة، تنظمها مبادئ مختلفة عن تلك الموجودة في حياتنا العادية. إن عوالم الحكايات الخيالية هي مناطق سحرية؛ فمِثل المفتاح في قصة «ذو اللحية الزرقاء»، تحتوي هذه العوالم على قوًى سحرية ذات طبيعة حتمية قدرية، فهي عوالم «مُقدَّرة منذ الأزل».

شكل ١-١: تتجول الغولة بابا ياجا في الغابة بهاونٍ طائر ومدقة، وتبحث عن فريستها، في قصة «فاسيليسا الجميلة»، بريشة الرسام الروسي إيڤان بيليبن عام ١٩٠٢.

المخاطر والمسرَّات: المتحولون والأشباه والعفاريت

لعب سكان العالم الآخر، أو البُعد المسحور، دورًا مهمًّا في أدب عصر النهضة الإنجليزية؛ إذ أعادوا إحياء مخزون خيالي محلي غني، تجاوز حدود التقاليد الكلاسيكية.

ومن أبرز هذه الكائنات الخيالية «الملكة ماب»، التي تعرف بأنها قابلة الجنيات، بحسب ما قال مركوشيو لروميو في مسرحية شكسبير «روميو وجوليت»، فهي تتجول في الأنحاء في عربة صغيرة مصنوعة من قشر بندقة فارغة، لجامها من خيط العنكبوت و«تجرها الذرات» اللامعة:

وهكذا في هذه الأبهة المنمقة
تخب في خواطر العشاق كل ليلة فيحلمون بالغرام!

(روميو وجوليت، الفصل الأول، المشهد الرابع، ٧٠–٧١)
(ترجمة دكتور محمد عناني)

تُجسِّد الملكة ماب ثلاث سمات بارزة لعالم الجنيات تجعل من هذا العالم خلفية خصبة للحكاية الخرافية: أولًا، معرفتها الخفية بالعلاقات السرية، بحكم وظيفتها كقابلة؛ ثانيًا، قدرتها على التأثير في الأحلام، مما يُكثِّف من حدة تيارات الغرام والشبق الخفية في هذا النوع الأدبي؛ وثالثًا، عالمها المصغَّر الذي يجذب الانتباه إلى التباين غير المتوقع بين الأحجام في مشاهد الحكاية الخرافية (إذ يمكن أن تضم القصص عمالقة ضخامًا للغاية، إلى جانب الأقزام العابثة والعفاريت التي تقفز برشاقة في الأنحاء لنثر «هدايا الجنيات» وقطرات الندى على بتلات السوسن العطري).

كما يظهر باك في مسرحية «حلم ليلة صيف» بوصفه «جنيًّا» و«طوَّافًا ليليًّا مرحًا»، يتفاخر بقدرته على تغيير هيئته إلى «مُهرة صغيرة» أو «تفاحة مشوية»؛ أما آرييل في مسرحية «العاصفة» فيوصف بأنه «جني» أو «عفريت من الهواء» أو حتى «طائر صغير»، ويغيِّر هيئته كما يشاء؛ يصبح هاربي (الهَارْبي في الأساطير الإغريقية الرومانية، وحوش مجنَّحة خبيثة نصفها امرأة والنصف الآخر طائر) تارة، وحورية بحرية تارةً أخرى، ومخلوقًا متناهيًا في الصغر يغني:

ها أنا ذا أرشف مثل النحل رحيق الزهر
في تاج السوسن أرقد أنعم بالعطر …

(العاصفة، الفصل الخامس، المشهد الأول، ٨٨–٨٩)
(ترجمة دكتور محمد عناني)

وهو/هي يستطيع أن «يربط حزامًا حول الأرض في أربعين دقيقة»، ويحلق مثل الجان، ويحرِّك العواصف، وينشد أغاني مخيفة غامضة عن أسرار تتجاوز الفهم البشري. (انظر شكل رقم ١-٢)

شكل ١-٢: ترقص الجنيات في حلقات دائرية مع هزيم الرياح. ويليام بليك؛ لوحة «أوبرون، وتيتانيا، وباك يرقصون مع الجنيات»، عام ١٧٨٦ تقريبًا.

لكن آرييل، الذي هو مخلوق سحري بيْن بيْن مثل باك، ليس خاضعًا للقوانين البشرية رغم خضوعه لتعويذات بروسبيرو، مما يضعنا أمام بُعْد جديد من التجارب. من الناحية البلاغية، يشكل آرييل وباك جسرًا بين عالم البشر وعالم الجنيات. ولا يجعل وجود آرييل مسرحية «العاصفة» حكاية خرافية، لكنه يكشف عن ارتباط هذا الشكل الأدبي بالشطحات الخيالية.

لعبت طبقة الأعيان المثقفة دورًا مهمًّا في جمْع الحكايات الشعبية المتعلقة بالجنيات حتى من قبل صكِّ مصطلح «الحكاية الشعبية» لأول مرة في اللغة الإنجليزية عام ١٨٤٦. في القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا، تداخل الهوس بالحكايات الخرافية — بعدما بدأت ماري جان ليهيتيير وشارل بيرو (قريبها الذي يفوقها سنًّا) في كتابتها في تسعينيات القرن السابع عشر — مع مشاعر رفض الخرافات الكلاسيكية والفضول الأنثروبولوجي حول الفرنسيين وهويتهم الحقيقية. وفي إنجلترا، حفَّز مزيج من الارتباك الديني والنهم بالتنوير علماء اللاهوت والباحثين للنظر في معتقدات العامة، وزوَّد أثريُّون مثل فرانسيس

دوس ووليليام ستوكلي المخزون الأدبي للقصص الشعبية عن الجنيات بالكثير والكثير؛ وفي اسكتلندا، كان هناك توجه مشابه نحو التنقيب عن تراث الدولة المحلي، مما ألهم الموقَّر روبرت كيرك لجمع أفكار أبناء رعيته عن الأطفال المستبدَلين والأشباه وعمليات الاختطاف التي تنفذها الجنيات وما أسماه بـ «البصيرة الثانية». وعندما نقَّح المنشغل بالحكايات الشعبية المثابر أندرو لانج، مخطوطة كيرك في عام ١٨٩٣، منحها عنوانًا جديدًا: «الرابطة السرية للجنيات وآلهة الغابة والأقزام الجميلة».

وفي عوالم الجنيات في أوائل العصر الحديث، نلتقي بالكثير من الأفكار الرئيسية السحرية في الحكايات الخرافية التي عاودت الظهور من جديد، مثل القدرات الغريبة على رؤية كل ما هو واقع وراء نطاق البصر، وعمليات الاختطاف، والنوم تحت تأثير التعويذات، والأشباه، واللعنات، والنبوءات، والأغراض السحرية القوية. ولقد زادت اللغة المباشرة شبه العلمية للباحث الأنثروبولوجي الميداني من غرابة كتاب كيرك. تغذي هذه المواد جوهر الحكايات الخرافية: على سبيل المثال، يتراوح الأطفال المستبدَلون من الصبي الهندي في «حلم ليلة صيف» إلى الرضيع الجليدي الشرير في القصة المصوَّرة المرعبة «في الخارج هناك» لموريس سينداك (١٩٨١)؛ كما تسيطر القوة المُلزِمة للتسمية على رامبيل ستيلتسكين حين نجحت الأميرة في الإفلات من قبضته وعدم الزواج به.

وعندما سار الرومانسيون على نهج الأثريين، أعادوا إحياء الجنيات اللاتي وجدوهن في الأغاني الشعبية، وأهازيج الأطفال، والأساطير المحلية والمعتقدات الخرافية.

وفي عام ١٧٩٨، نشر وردزورث وكولريدج المقتطفات المؤسِّسة للرومانسية الإنجليزية، وهي «القصائد الغنائية» التي أدرج فيها كولريدج قصائد غريبة كثيرة عن القوى الخارقة أصبحت علامات فارقة في الخيال الأدبي، مثل «أنشودة البحَّار العجوز» ورحلته الملعونة، وحكاية كريستابل العاشقة المسحورة. وفي عام ١٨٠١، كتب صديق لكولريدج، وهو الشاعر الثائر جون ثِيلوول، قصيدة روائية طويلة مُزينة بالأفكار المحورية الآرثرية، بعنوان «جنية البحيرة»، وتظهر فيها ساحرة وبطلة طيبة و«موكب(ها) من الجنيات» و«عمالقة الغابة» و«إنكوبوس، روح شريرة متجمدة». بعد مرور بضع سنوات (١٨١٣)، استلهم الشاعر الإنجليزي بيرسي بيش شيلي شخصية الملكة ماب من شكسبير — الجنية القابلة ومزجها بشخصية تيتانيا، ملكة الجنيات، لإضفاء طابع أثيري على قصيدته السياسية الطويلة «الملكة ماب». تُمثل الجنيات الرومانسية لهؤلاء الكتاب أصوات الخيال القوية، وبوسعها التحدث عن أشياء «غير مسموعة»، لولاها ما أمكن معرفتها. في قصيدة «كريستابل» يقدم

كولريدج دراما مشحونة بعاطفة جيَّاشة بين امرأتين، ويقدم جون كيتس في قصيدته الشهوة الجنسية الغامضة في حلم «الفارس الشاحب الهائم وحيدًا».

إطار رقم ١: اللقاء بملكة الجنيات

في منتصف القرن الثالث عشر، أخذت الشاعر توماس من إرسلدون سِنةٌ من النوم على رابية منحدرة تفضي إلى نهر، عندما ظهرت له سيدة، حَسِبها مريم العذراء، رغم أنها كانت تمتطي فرسًا مزينًا بأجراس فضية وسِرج مزين بالذهب والعاج، وتحمل قوسًا وسهمًا، ويسير في أعقابها ثلاثة كلاب ضخمة من فصيلة الدَّمُوم، وثلاثة أخرى مقيدة من فصيلة السلوقية الرمادية اللون. عندما بدأ يثني على جمالها، وبَّخَته، لكنه واصل التودد إليها. حذرته من مرافقتها، وإلا فسيصير عبدها، وعندئذٍ تحولت إلى عجوزٍ بشعة، مرتعشة، مصابة بالجذام. لكن الأوان كان قد فات؛ فقد سلَّم نفسه إليها. وراحا يهبطان التل عَبر الظلام الذي بدأ يكتنف المكان، ومرَّا بالمحيط المتلاطم، وعبرا أنهارًا من الدماء؛ وما إن اجتازا الأهوال، حتى وصلا إلى بستان عذب تتقاطع عنده أربع طرق. كشفت المرأة عن هويتها الحقيقية، فقد كانت ملكة الجان، وأخبرت توماس إلى أين تؤدي هذه الطرق: السماء والمَطهَر والجحيم والأخير إلى أرض الأقزام. بقي توماس معها بعدما ألقت عليه تعويذة الصمت لمدة سبع سنوات.

وبعد انقضاء هذه المدة، أطلقت ملكة الجن سراحه. ظن توماس أنه لم يمر على غيابه سوى سبعة أيام، وأرسلته الملكة إلى وطنه مُحمَّلًا بهدية عظيمة: فبعدما كان عاجزًا عن الكلام بسبب السحر، أصبح الآن لا ينطق إلا بالحقيقة. حينها، أصبح «توماس الناظم»، أول شاعر باللغة الإنجليزية في الأدب، وأول كاتب يجمع بين دور راوي القصص الخيالية والعرَّاف. وبطبيعة الحال ستحكي إحدى قصصه عن إقامته المؤقتة في العالم الآخر، أحد العوالم السفلية الكثيرة التي تقبع على الجانب الآخر من الواقع.

عندما كتب جون كيتس «السيدة الحسناء التي لا تعرف الرحمة»، كان رأسه مليئًا بذكريات هذه المغامرات، فقال:

«صادفتُ سيدةً
تتهادى بين الرياض.
مكتملة الحسن
رائعة الجمال – ابنة الجان.
شعرها طويل، خطوها رقيق،
عيناها بَرية وحشية.
أخذتني إلى كهفها المسكون،
وهناك بكت بحرقة

وتنهدت بمرارة،
وهناك احتويتُ عينيها
الجامحتين
بقبلاتٍ أربع.»

تفوَّق الفيكتوريون على الرومانسيين في حماستهم لجمع الحكايات الشعبية عن الجنيات، لا سيما السير ولتر سكوت في اسكتلندا، الذي برع في استخراج القصص من المصادر، شفهية كانت أم مكتوبة، من مسقط رأسه في هايلاند أو مما هو أبعد منها. كان سكوت رجلًا وطنيًّا مثقفًا ذا قدرة فائقة على التأليف واستلهام المصادر المتنوعة مثل شكسبير تمامًا. كان هو مَن أخرج إلى العامة مقتطفات كيرك عن الجنيات، ونقل في كتابه «رسائل حول علم الشياطين والسحر» (١٨٣٠) الأسطورة الرائعة حول توماس الناظم.

إن رواية القصص مهنة خطرة؛ إذ تعاقب الجنيات الذين يعودون ويفشون أسرارهن. في قصيدته «الوداع، العطايا والجنيات»، يُحذر شاعر القرن السابع عشر ريتشارد كوربت من ذلك فيقول: «لا يمكنهن أبدًا تحمُّل وجود واشٍ بينهن!» وكما تُصوِّر كرستينا روسيتي بشكل درامي مثير في قصيدتها السردية الطويلة والغريبة «سوق العفاريت» (١٨٦٢)، يمكن لمخلوقات من عالم الجنيات أن تظهر لك وتأسرك بعطاياها الغريبة التي لا تُقاوَم:

«يجب ألا ننظر إلى رجال العفاريت،
وألا نشتري ثمارهم ...»

والعفاريت في قصيدتها، أقرب إلى الجنيات الغامضة في مسرحية شكسبير — العثة والخردل والبازلاء — من آرييل «عفريت الهواء»؛ ولديها ملامح تشبه رسومات الرسَّام الهولندي بوش: وحشية ومتحولة ومكسوة بالفرو، وذات شوارب:

أحدهم كان له وجه قطٍّ،
وأحدهم كان يلوِّح بذيله،
وأحدهم كان يسير بخطى جُرَذ،
وأحدهم كان يزحف كالحلزون.

أعطت لورا خصلة من شعرها الذهبي في مقابل الفواكه التي يعرضها العفاريت؛ فتُضطر ليزي أختها إلى تعريض نفسها لخطر جسيم وتصارع «الرجال العفاريت الغريبي الأطوار» من أجل استنقاذها من الموت.

والقصيدة عبارة عن حكاية خرافية مُبتكَرة مضطربة عبقرية، كُتِبَت بأسلوب شعري، لكنها تنبع من مبادئ التقاليد الفلكلورية حول عالم آخر محتمل في الجوار.

عمِلت كرستينا روسيتي مع الأمهات العازبات في سجن هايجيت بالقرب من منزلها، وناضلت مناهضةً استغلال الأطفال مثل صديقها لويس كارول. كما كانت واحدة من الكتاب الفيكتوريين الذين اعتبروا الأطفال جمهورًا خاصًّا للحكايات الخرافية وما شابهها، وفي «الأغاني» (١٨٧٩ – ١٨٩٣)، انتهجت نمط إيقاعات أغاني الأطفال في أبيات لها مفعول السحر:

«كوكو كوكو!
يصيح الديك
قبل الفجر.
كوكو كوكو!
ينادي الديك،
فتشرق الشمس.»

التراث الشعبي والوطنيون والنزعة المحلية

ومع أن الجنيات كنَّ بالفعل في طريقهن إلى التحول إلى كائنات ساذجة ومجردة من المعنى العميق، فإنهن ظللن كائنات قوية في مُخيِّلة الشاعر الأيرلندي ويليام بتلر ييتس، الذي كتب سعيًا لإحياء التواصل مع التراث السلتي الضائع أو المنسي للحكايات الخرافية، وأصبح مع صديقتيه، «سبيرانزا» وايلد (والدة أوسكار وايلد)، وأقرب داعمة وشريكة له، أوجاستا، الليدي جريجوري، الباعثين على إعادة إحياء التراث الشعبي الأيرلندي بعد أفوله. وباشروا جميعًا جمع الحكايات للكشف عن «تفرُّد الأمة». وفيما يتعلق بالجنيات، تعاون ييتس مع الاسكتلنديين والأيرلنديين في مواجهة الإنجليز، مُعلنًا أن «العالم ... مليء بالمعاني للفلاحين الأيرلنديين مقارنةً بنظرائهم الإنجليز. ولقد ساهم ساكنو التلال والبحيرات والغابات من الجنيات في بقائه على هذا الحال.» كانت أرض الجنيات، بالنسبة إلى ييتس، ضرورية لوجود الشعر.

بمَ كان كولريدج وكيتس وسكوت أو روسيتي يؤمنون حقًّا بشأن الجنيات اللاتي يستحضرونهن بكلماتهم وصورهم المجازية؟ قليلون سيقولون بأنهم كانوا يصدقون وجود الجنيات فعلًا، لكنهم في حقيقة الأمر كانوا باستمرار ينسبون اعتقادهم إلى آخرين. هذا النقل للإيمان إلى آخرين هو سمة متكررة في تاريخ الفانتازيا، وانغمس بشغف كتَّابٌ كثيرون في أزمنة مختلفة في عالم الجنيات من خلاله. ومعظم الحكايات عن لقاءات في أرض الجنيات، تحكي عن حوادث ومغامرات وقعت لشخص آخر. هذه هي أرض النوادر ومُشاهدات الأشباح وحكايات العجائز، والتقاليد الشفهية والأقاويل والاعتقادات الخرافية والقصص الفكاهية؛ إنه عالم «كان يا ما كان» بعيدًا بين أشخاص آخرين …

يستحضر أعظم الكتاب الذين كتبوا عن العوالم الأخرى — من شكسبير إلى شيلي — الملكة ماب وروبن جودفيلو وباك بكل سماتهما الغريبة، ويغرون جمهورهم للخضوع «للحكايات العتيقة وألاعيب الجنيات». لكنهم يصوغون مادتهم من خلال أطر الأحلام التي تبعدها عن أن تكون رؤيا عين. ومِثلَ ملوك القرون الوسطى، الذين كانوا يحتفظون بنسَّاك شُعث مغبَّرين في بلاطهم ليصلوا للرب نيابةً عنهم، نحتاج — نحن المتشككين الماديين الخائضين غمار التصورات الثقافية الذهنية — إلى وسطاء يمنعون زوال غابات خيالنا التقليدي من قطع أشجارها وإفراغها من سكانها. استخدم الكاتب المسرحي جيمس ماثيو باري هذا الأسلوب الفني، في قصة «بيتر بان» في المشهد الشهير الذي تشرب فيه تِنْكَر بِل السُّم، حين ينظر بيتر إلى المشاهدين، ويطلب منهم أن يصفقوا بأيديهم لإنقاذها. وفي النص المطبوع للمسرحية، الذي نشره لاحقًا، كتب باري:

> «لقد ماتت الآن معظم الجنيات … إذ صار الأطفال يعرفون الكثير. سرعان ما سيتوقفون عن الإيمان بوجود الجنيات، وفي كل مرة يقول طفل: «لا أومن بوجود الجنيات»، تموت جنيةٌ في مكان ما.»

هذا الابتزاز العاطفي — بمحاولته المكشوفة لإثارة المشاعر — يبقى مُفَتتًا بسبب تلك المفارقة التي مفادها أننا مهما صفقنا عاليًا لإظهار إيماننا، فلا باري ولا نحن صادقون في إيماننا حقًّا؛ وإذا اقتنع الأطفال الذين بيننا وصفقوا، فهُم مجرد ضحايا لحاجة الكبار إلى الإيمان، وليس العكس.

بحلول عام ١٩٠٦، عندما كتب روديارد كيبلينج «باك من تلال بوك» دفاعًا عن عالم الجنيات البريطاني القديم المفقود، كانت الجنيات قد تحوَّلن بالفعل إلى مخلوقات

مزخرفة ومزيفة؛ فثار كيبلينج على «الذبابات الطنانة ذات الأجنحة التي كأجنحة الفراشات، والتنانير الرقيقة، والنجوم اللامعة في الشعر، والعصي السحرية ... جنيات مزيفة مزيَّنة بألوان الطلاء، يلوحن بعصيهنَّ ويمثِّلن دور الحالمات الساذجات ...»

لا تزال نقطة التقاء الفانتازيا، وحب القومية القديمة، والحنين الرومانسي لماضٍ بريء خيالي والصورة البدائية للجماعة، تجد في سكان عالم الجنيات نماذجها المثالية. وفي بريطانيا، قادت اهتمامات تولكين الأكاديمية البحثية إلى ابتكاره المذهل لعالم «شاير»، العالم الآخر الذي تعيش فيه كائنات الهوبيت — آخر المخلوقات الوافدة إلى عالم الجنيات وأيضًا نتاج معرفة البرفيسور الواسعة بالأساطير والروايات السلتية والأنجلوساكسونية؛ وفي رواية «سيد الخواتم» أعاد تولكين إحياء وتحويل شخصيات وكائنات وجدها في الملاحم والروايات الرومانسية ونشرها في أرجاء الأرض الوسطى. وتشغل عوالم خيالية أخرى؛ ممالك سحرية تحت البحر، أو حصونًا قابعة في أعماق الغابة المسحورة، أو تلالًا تسكنها الجنيات؛ ويُمكن العثور عليها في كتاب «الجزء الخلفي من ريح الشمال»، أو في أرض الأقزام، أو أرض العجائب، أو نيفرلاند، أو نارنيا، أو في «شرق الشمس وغرب القمر» بحسب عنوان الحكاية النرويجية التي تقص قصة فتاة تجوب طول البلاد وعرضها، وتواجه كل أنواع الصعاب من أجل دبها المحبوب الضائع.

وحفزت أنشطة باحثة التقاليد الشفهية كاثرين ماري بريجز التي ألفت التحفة الرائعة «قاموس الجنيات»، والكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس الذي ابتكر كنزًا مسليًا مذهلًا، هو «كتاب الكائنات الخيالية» (ويشمل السباع والوحوش «الخيالية» من ابتكار كافكا وكليف ستيبلز لويس وآخرين)؛ خيال الأجيال اللاحقة لتعمير هذه العوالم الثانوية. وبدأت العفاريت والأشباح والأرواح النادرة التي كشف عنها الباحثون تستوطن روايات مشهورة جديدة؛ فزخرت لعبة الأدوار «الدهاليز والتنانين» وسلسة روايات هاري بوتر لجي كي رولينج بأنواع من الجنيات التي كانت مهددة بالانقراض. في الحقيقة، تُعاد تعبئة عالم الجنيات كما يُعاد خلْقه بصورة مستمرة. ويجذب عالم الجنيات باعتباره موطن الفانتازيا مستوطنين ووحوشًا وأعاجيب جديدة، كما ازدادت أنواعها بتوسيع دائرة الالتقاء مع الثقافات الأخرى خارج أوروبا من ناحية، وتحسين تقنيات التصوير الحاسوبي من ناحية أخرى (جاء جولوم — ذلك المخلوق المذهل الذي ابتكره تولكين — بهذا الشكل باستخدام أساليب جديدة في الأفلام المحوَّلة عن الروايات.)

هذه الألعاب والأدب القصصي الخيالي الناجح، ليست حكايات خرافية بمعناها الحرفي، لكنها تستمد مادتها منها. وعبارة «احذر التنانين!» قد توحي بأرض للعجائب، إلا أنها لا

تجعل القصة التي تظهر فيها حكاية خرافية بطبيعة الحال. لكن الأراضي المسحورة وسكانها الخياليين يُعتبرون هبات القصص الخرافية، حتى ولو لم تكن خصائصها السردية المميزة حاضرة أو فعَّالة بشكل صريح. ويؤدي العالم الثانوي الذي يختلف عن عالمنا الحقيقي دور «البكتيريا النافعة» التي تحول اللبن إلى زبادي، أو «الأم» التي تحول النبيذ إلى خل.

تشمل الدوافع الكامنة لإنشاء هذه القصص غير الحقيقية الحاجة إلى تجاوز حدود الواقع. حينئذٍ، تُحصَد ثمار كثيرة، من أهمها المتعة التأملية. وكما قال باراسيلسوس: «المتعة التي يجدها المرء حين يصف الحوريات أكبر من تلك التي يجدها في وصف المداليات ... والمتعة التي يجدها حين يصف ميلوزين (حورية الماء) أكبر من تلك التي يجدها في وصف سلاح الفرسان والمدفعية ...»

أو يمكننا أن نستخدم عبارة تليق بمقام الحكايات الخرافية فنقول إن خلق عالم مختلف، تُحقق فيه الآمال والرغبات، له سِحر أكثر.

الفصل الثاني

بلمسة من عصاها السحرية: السحر والتحوُّل

«في الحكاية الخرافية الحقيقية، يجب أن يكون كل شيء عجيبًا — غامضًا وغيرَ مترابط — نابضًا بالحياة.»

الشاعر الألماني نوفاليس

لقد اقتُرح أيضًا مصطلح «الحكاية السحرية»، للتعبير عن ذلك النوع من الأدب كبديل أكثر دقة من مصطلحَي «الحكاية الخرافية» أو حتى «الحكاية العجائبية»؛ لأنه يبرز الدور المحوري للسحر في أحداث القصص وطبيعة عناصرها الفاعلية. تفترض هذه القصص أن الكائنات المرئية وغير المرئية تتواصل فيما بينها، وتقدِّم هذا كأنه أمر يحدث منذ الأزل، وتدور أحداثها في عالم ينبض بالحياة، تتحدث فيه الحيوانات وتتحرك الحجارة بمحض إرادتها.

لكن السحر له تاريخه المتغير، ومراحل صعوده وهبوطه، من الجنيات القروسطية إلى الهوس الرومانسي والتملك الروحي، ومن السحر الترفيهي المتشكِّك فيه، إلى الغرابة التكنولوجية المعاصرة.

وتعتمد الحكايات الخرافية الكلاسيكية، في نشر العجائب وإثارة الدهشة، على السحر كقوة سببية؛ أي يصير السحر جزءًا من نسيج الواقع اليومي، حيث تتغلغل قوًى غير مرئية في العالم، تحرِّكها كائنات سحرية، تتصرف غالبًا خارج نطاق سيطرة الأبطال وتُحدِث مفاجآت مستمرة، وتتصرف كما يحلو لها، وتخلق تأثيرات غير متوقعة، تتعارض مع قواعد الفيزياء والمنطق والاحتمالات. تتواصل الجمادات، مثل الذهب والزجاج والغابات

والحيوانات، التي يمدها السحر بالحياة والشكل المادي، مع السامع والقارئ فتجذبهما إلى القصة، حيث كل شيء مُتغير، إذ يُضرَب عُرض الحائط بقوانين الطبيعة وتسير الحبكة وفقًا لقوانين السحر. يُستخدم الزجاج في صنع الأحذية، وأيضًا في تشييد الجبال، ويتخذ شكل مرآة تتكلم، أو يتهشم عندما يتخذ شكل فلكة الغزل وتنام صاحبته العذراء مع رجَّالة وضيع. وهكذا، تتمتع شخصيات الحكايات الخرافية بقوًى سحرية في كل الأحوال والظروف. ولا يسير العالم وفقًا للنواميس التي نعرفها؛ إذ يتقلص الزمان والمكان ويتمددان. تنام أورورا مئات السنين وتستيقظ شابة (رغم أن طاهي القصر، حين أُمر بطهيها، خشي من أن يكون لحمها قد صار قاسيًا بعض الشيء)؛ وينجو توم عقلة الإصبع من عشرات المصائب التي يواجه فيها خصومًا في حجم البراكين. ويمنح حذاء الفراسخ السبعة وعباءة التخفي الحماية، أو يصيران سلاحين خطرين إذا وقعا في الأيدي الخطأ.

سحر الطبيعة

في الحكايات الخرافية، تتحدث الحيوانات، لا سيما الطيور، ولا يندهش أحد عندما يرى الصخور والأشجار والجداول والشلالات تتصرف بكامل إرادتها أو تغير في هيئتها من شكل لآخر (انظر شكل رقم ٢-١)؛ ويتقبل الأبطال بهدوء أنه عندما يشربون من ماء جدول بعينه فسيتحولون إلى ذئاب أو أُيَّل أو تنانين أو أفاعٍ. ويعتمد الأبطال والبطلات من أجل نجاتهم على الوحوش (انظر شكل رقم ٢-٢) أو على ذكائهم؛ أحيانًا بانتزاع الأسرار من الأشرار. والموتى لا يمكن قمعهم في هذه الطبيعة؛ إذ تستمر قوى الحياة في تنقلها، بصرف النظر عن أجساد الأفراد وشقائهم. وعند قطع شجرة وتحويل خشبها إلى طاولة أو مغزل، لا ينقطع عنها إمداد الحياة، الذي يسري في أوصال الغابة التي جاءت منها. ولنا في قصيدة روائية تقليدية خير مثال؛ إذ يتحدث عظم المقتول/المقتولة ويندَّد بقاتليه/قاتليها؛ وفي حكاية «ملك اليونان والحكيم رويان» في «ألف ليلة وليلة»، ينطق رأس الحكيم المقطوع بعد موته، ويسمَّم الطاغية الذي قتله بقوة غاشمة مخيفة. وتزرع آشبوتول، «سندريلا» الأخوين جريم، في الحكاية التي كُتبَت بعد مائة سنة من قصة شارل بيرو الكلاسيكية «ساندريو»، غصن شجرة صغير على قبر أمها، ويكبر الغصن ويصبح شجرة بندق، وعندما تحزن وتبكي عندها بسبب منعها من الذهاب إلى حفلة الرقص في القصر، تهتز الشجرة وتصنع لها ثوبًا ذهبيًّا وحذاءَين ذهبيَّين كي ترتديهم. ولا وجود في هذه الحكاية لعصًا سحرية، ولا ثمرة يقطين، ولا فأر، ولا سحلية، ولا جنيات. تتدفق

روح أم سندريلا الميتة عبر الطبيعة، وتستنهض الشجرة وتلهم الطيور بمساعدة ابنتها، وبفقع أعين أختيها غير الشقيقتَين الشريرتَين فيما بعد.

شكل ٢-١: طبيعة نابضة بالحياة: كل شجرة قد تكون صديقًا … أو عدوًّا. «أخي الصغير وأختي الصغيرة» للأخوين جريم، بريشة الرسام الإنجليزي آرثر راكام، ١٩١٧.

إن التركيز على الطبيعة والأشباح من السمات الجلية لحركة الرومانسية، كما أن الحكاية الخرافية الحديثة التي تطورت عبر أعمال الأخوين جريم وغيرهما من جامعي القصص تعتمد على فكرة السحر الطبيعي. ويعمل السحر في الحكاية الخرافية الأوروبية بطريقةٍ تشبه عملَ الجاذبية أو ظاهرة المد والجذر أو السكون الذي يُخلِّفه الكسوف والخسوف؛ لأنه يعكس انسجامًا عضويًّا تطوَّر في المجتمع في أوائل العصر الحديث. كان

الكيميائي السويسري باراسيلسوس أول من ربط بين العناصر والأقزام التي تحرس الكنوز (الأرض)، وحوريات السماء (الهواء)، وحوريات الماء (الماء)، والسلاماندر (النار)، ليصبح كلٌّ منها شخصيات نمطية في الحكايات الخرافية.

شكل ٢-٢: الجن: كائنات غير متوقعة، متحولة، هجينة، تمتلك قدرات سحرية جبَّارة، ويمكن أن يكون الجن ذكورًا (كما هو الحال هُنا) أو إناثًا. البلاطة مُستوحاة من كتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني. بلاطة خزفية معدنية لامعة، إيران، القرن التاسع عشر.

دخلت هذه الكائنات الخارقة للطبيعة إلى أذهاننا، مُعبِّرة عن سكان أرض الجنيات من خلال الثقافة الألمانية: فعبَّر الشاعر الألماني جوته بشكل درامي عن رؤية باراسيلسوس

في مسرحيته الشعرية العظيمة «فاوست»؛ ورسم الفنان الألماني فيليب أوتو رونجي — الذي دوَّن على الورق لأول مرة الحكاية المؤثرة الاستثنائية «شجرة العرعر» — مشاهد كثيرة لأرض الجنيات بأرواحها وأطفالها المستبدَلين المغمورين بضوءٍ ذهبي من عالَم آخر. وتأثَّر الشعراء الإنجليز كثيرًا، لا سيما كولريدج، بهذه الرؤية الألمانية السائدة عن الغرابة الرعوية، وعَمِل كتَّاب الحركة الرومانسية في كل مكان على إثرائها. تسيطر رومانسية تراجيدية أخرى، على سبيل المثال، على مخلوقٍ فانٍ حين تظهر حورية مائية من أحد الينابيع في الحكاية الرومانسية الخرافية المفصَّلة للكاتب الألماني فريدريش دي لا موت فوكي التي ترجع إلى نحو عام ١٨١١؛ وبعد ذلك تتنقل هذه الحورية عبر الروايات الأدبية والقصائد الروائية لتستقر في نهاية المطاف بين دمى أميرات ديزني، وتصبح آريل، حورية البحر الصغيرة، بشعرها الأحمر، وذيلها الذي يشبه ذيل السمكة. تخلصت الأفكار الرئيسية السحرية، في تصور شاعر الحركة الرومانسية الألمانية نوفاليس، المنشغل بعلم الباطن، من كل المضامين الشفهية والدينية، كي تصبح شفرات رمزية تنطوي على حكمة خفية: كان يتوق إلى العثور على الزهرة الزرقاء، غايته المنشودة. وهكذا، تتحول الحكاية الخرافية، في أعمال الكتَّاب الحالمين، إلى رموز ميتافيزيقية. وينتمي كُتَّاب النصوص الأوبرالية مثل إيمانويل شيكانيدر مؤلف كلمات نص أوبرا «الناي السحري» لموتسارت، وهوجو فون هوفمانستال، مؤلف كلمات «المرأة التي لا ظل لها» لريتشارد شتراوس إلى هذا التقليد الرمزي، فلغتهم مليئة برموز غريبة لا تُنسى لكنها متجذرة بقوة في العواطف البشرية.

في أعماق الغابة

تلك القوى المسيطرة على تيارات القوى الخارقة المتعددة أحيانًا تتجلى كقوًى خطرة، وأحيانًا تتخفى في هيئة ودودة، وأحيانًا تظل غامضة لا يمكن الجزم بطبيعتها. يمكن لهذه القوى أحيانًا أن تغوي الأبطال وتغريهم بالهدايا (منازل من كعك الزنجبيل بنوافذ من السكر؛ وتفاح أحمر لذيذ). وأحيانًا أخرى تنقلب الإغراءات إلى تهديدات من ملكات الليل وساحرات الظلام والغيلان المتربصة. غالبًا ما يعيش سكان عوالم الجنيات في عزلة عن المجتمع البشري — في أعماق الغابات أو في قلعة بعيدة نائية — لكن الشر أحيانًا يسكن البيت نفسه: في صورة أم شريرة أو زوجة أب ماكرة أو ملكة حاقدة، تتقن السحر وتنسج التعويذات (انظر شكل رقم ٩-٢). في حكاية «أمير الجزر السوداء»، تخدر الزوجة

الجميلة زوجها البطل حتى تستطيع زيارة عشيقها، وتحوِّل نصف جسد زوجها إلى حجر وتنهال عليه ضربًا بقسوة. وتستخدم الملكة الشريرة سُمًّا في حكاية «بياض الثلج»؛ أما الأم جوثل، الساحرة العجوز، فتحتجز رابونزل في برج شاهق بلا أبواب وتقص شعرها عندما تحاول الهرب. في بعض الأحيان، لا تلقي الشخصية الشريرة التعاويذ أو تمارس السحر، لكنها تتصرف ضد الطبيعة بقوة، فتنحرف عنها انحرافًا شديدًا يجعلها تشعُّ بشرٍّ شيطاني، يصل إلى درجة السحر الأسود في بعض الأحيان؛ كأن تتخلى الأم عن أطفالها في الغابة ليهلكوا جوعًا لأن العائلة لا تملك طعامًا. وفي أحيان أخرى، لا يكون للشخصية الشريرة دافع واضح، بل يبدو كأنها تتصرف ضد مصالحها، من شدة تملُّك الشر منها، حتى إنها تفضِّل الهلاك على السماح للآخرين بالعيش بسعادة: في «الجميلة النائمة»، تأمر المرأة الشريرة طاهي القصر بطهي كَنَّتها وأحفادها وتقديمهم لها كطعام.

تسيطر النساء على أدوار الشر في الحكايات الخرافية. ومع ذلك، يتشارك الغيلان مع الساحرات في تعطشهن للدماء، لكنهم غالبًا ما يكونون عمالقة أغبياء، غير بارعين في السحر على الإطلاق. في الحكاية الإنجليزية الشهيرة «جاك ونبتة الفاصوليا»، يتمكن جاك المخادع من التفوق على الغول، بمساعدة زوجة الغول الطيبة. يُمثِّل جاك نموذج الشخصية المحتالة، وينتشر في الحكايات الخرافية الأوروبية وغيرها من التقاليد الشفهية.

يختبئ الأعداء في الغابات، وبعض الوحوش لا أمل في صلاحها، لكن: احذر الذئب. فقد يتنكر في صورة شخصية طيبة ولطيفة مثل الجدة في فراشها والقلنسوة على رأسها. في النسخ التقليدية الجريئة من حكاية «ذات الرداء الأحمر»، لا تنخدع ذات الرداء الأحمر بالذئب المتنكر في هيئة جدتها وفي فراشها. فهي «ليست لقمةً سائغة لأحد» بحسب وصف كارتر.

ومع ذلك تحيط الطبيعة البطل بعلاقات حميمية أيضًا، ويتضح أن كائنات كثيرة تقف إلى جانبه؛ فهي شجاعة، مخلصة وواسعة الحيلة. وفي حكايات «مدام كاثرين دالنوي» الوافرة، تبدو البراري أماكن موحشة، لكنها في الوقت نفسه تضم أصدقاء ومعاونين؛ مثل الفأر الصغير الطيب والكبش العاشق. وأظهرت دالنوي تأثُّرها بحكايات «ألف ليلة وليلة»، التي تكون فيها تحولات الحيوانات مُعقَّدة، وتنطوي على مغامرات عديدة، كما في «حكاية الدرويش الثاني»، التي فيها يتحول الأمير إلى قرد ويأتي بالأعاجيب بالنيابة عمن أنقذه. وفي «هانسل وجريتل» تصادق بطة الطفلين، وتحملهما على ظهرها إلى بيتهما سالَمَين غانمَين. وفي إحدى الحكايات، يتضح أن سمكة قبيحة — سمكة موسى —

تمتلك قوًى سحرية كإله قادر على تحقيق الأمنيات، حتى تطلب زوجة الصياد تحقيق أمنية مستحيلة. وفي حكاية «شجرة العرعر»، عندما تدفن الأخت عظام أخيها المقتول مع أمها تحت شجرة:

> بدأت الشجرة تتحرك. فتباعدت الأغصان ثم تعانقت، كأنها تصفق بيديها في فرح. آنذاك، انبعث دخانٌ من الشجرة، وفي وسطه لهيب بدا متأججًا. بعد ذلك، خرج طائر جميل من وسط ألسنة اللهب، وبدأ يغني بصوت عذب جميل.

كان الطائر أخاها، الذي وُلِد من جديد وتحوَّل إلى طائر عنقاء آية في الجمال، ليأخذ انتقامه:

> «كانت أمي مَن ذبحتني،
> وكان أبي مَن أكل لحمي،
> وأختي، مارلين الصغيرة،
> عثرت على عظامي الصغيرة،
> فجمعتها في قماش من حرير،
> ووضعتها تحت شجرة العرعر.
> صو صو، صو صو، أَجمِلْ بي من طائر!»

وتستمر الحكاية إلى نهايتها المأساوية:

> وبينما كانت (الزوجة/زوجة الأب) تخرج من الباب، ... طاااخ! ألقى الطائر حجر الرحى فوق رأسها فتهشَّم وقضت نحبها. سمع الأب ومارلين صوت الارتطام القوي، فخرجا. ووجدا دخانًا وألسنة لهب ونارًا تتصاعد من البقعة، وعندما انطفأت النار، كان الأخ الصغير واقفًا هناك. وتناول يدَي أبيه ومارلين، وغمرت السعادة الجميع. بعد ذلك، دخل ثلاثتهم إلى المنزل، وجلسوا إلى المائدة، وتناولوا الطعام.

بعد القضاء على الأم الشريرة، اجتمعت العائلة من جديد حول مائدة الأب، وبُرِّئ الأب تمامًا من التهام لحم ابنه الميت.

ليس كل السحرة الأقوياء مطبوعين على الخير أو الشر دائمًا؛ فهذا التقلب يزيد من التأثير الدرامي للحكاية الخرافية: قد يتحوَّل الجن إلى الفضيلة ويساعدون الأبطال

والبطلات بكرم بالغ؛ ويمكن لساحرة مثل الأم هولي، التي تُسبِّب انهمار الثلوج عندما تنفض أغطية فراشها المصنوعة من الريش، أن تُغيِّر من أقدار فتاة طيبة، لكنها تعامل شقيقتها الشريرة السيئة بقسوة بالغة.

وفي تعليق شهير لعالم الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس يذكر أن الحيوانات «مُثيرة للفِكر»، فهي في الحكايات الخرافية لا تتحدث عبثًا، بل تفتح أفقًا لفهم التجربة الإنسانية: الخوف من الحب والجنس، من العنف والقسوة، من الظلم، ومن النضال الأبدي من أجل البقاء. إن تقليد الكائنات المتحوِّلة الناطقة، من كل صنف ونوع، قديم قدم الأدب نفسه: فحكايات الحيوانات وحكايات الوحوش موجودة في الثقافات المصرية واليونانية والهندية القديمة، كما أن إيسوب، السارد الأسطوري في الأدب الكلاسيكي، له نظراء حول العالم، وهم يلقون الدروس والعِبَر على ألسنة الغربان والنمل والأسود والقرود وابن آوى والثعالب والحمير للسخرية من حماقات البشر ومثالبهم، مع استعراض روح الدهاء والمعنويات المرتفعة السائدة في فن الحكاية الخرافية.

وعلى عكس حكايات الحيوانات الرمزية، حيث تُستخدم الصفات الفعلية والملاحظة للحيوان لتوضيح المغزى (فالقرود ذكية؛ وأسماك القرش مفترسة كما في حكاية «قلب قرد» من زنجبار)، يظهر الوحش في الحكايات الخرافية الرومانسية في هيئة خيالية مثل الكائنات الأسطورية كالتنين أو الثعبان أو القزم الأصفر أو «الدودة الخضراء الضخمة» (في إعادة سرد أنطونيا سوزان بيات لحكاية مدام دالنوي «الثعبان الأخضر»). يمكن أن يظهر العريس الوحش في صورة حيوان كان فيما مضى يشكل خطرًا حقيقيًّا، مثل الذئاب والدببة والخنازير البرية والخنازير الوحشية (مثل الوحش الذي اختاره والتر كرين لرسوماته المعقدة الزاهية الألوان في «الجميلة والوحش»). تخيَّلت مدام دي مورا زوجًا غير مرغوب في صورة وحيد القرن؛ الذي كان آنذاك جديدًا وغير مألوف في المجتمع الأوروبي. وفي كثير من الأحيان، تهدد وحوش هجينة ضخمة مغطاة بالقشور أو الأنياب أو الأشواك، حياة البطلة، بل قد تغتصبها، في بيئات غريبة بعيدة أو في أماكن مألوفة قريبة. ويتحوَّل الأبطال إلى هيئات غريبة، وأحيانًا قبيحة، ومخيفة؛ مثل ثعبان أو غراب أو تمساح أو نمر، وتكون هذه الهيئة المشوهة غالبًا إشارة ظاهرة إلى الشر الكامن داخلهم. لكن ضحايا التحول السحري يُمكن أيضًا أن يكونوا أبرياء، ويتخذون أشكالًا أكثر وداعة وهشاشة، بل عبثية، مثل الحمار، أو الكبش، أو الضفدع، أو الطائر، أو القنفذ.

ورغم كل هذا الظلام، يبقى الخير حاضرًا لا يُمحى، فالساحرات والعفاريت والغيلان والوحوش مهما بلغت سطوتها، لا تستطيع أن تطفئ جذوة الخير المتأصلة في قوة الحياة

المتدفقة عبر الطبيعة. هذا التيار النابض يبث الحياة في كل ما يلمسه مهما كان ساكنًا خاملًا. ولا يعتمد في وجوده على الحلول بالأفراد أو أجسادهم، لكن كما ينمو ذيل آخر للسحلية عندما يُقطَع ذيلها، فإن ضحية الحكاية الخرافية نادرًا ما تُستأصل نهائيًّا.

حيوات مسحورة وجمادات تنبض بالحياة

في عالم الحكاية الخرافية، لا تحتاج الأشياء إلى أن تكون حية كي تتفاعل، فالجمادات تنبض بالحياة، والأشياء اليومية تتحول إلى كيانات سحرية مختلفة بمجرد أن تمس بكلمات التعويذة الصحيحة. وغالبًا ما تكون هذه الكلمات سرية، لا يعرفها إلا الساحرة أو المشعوذ أو الحيوان المساعد، وأحيانًا يلتقطها الأبطال بالمصادفة، فيستخدمونها بدورهم. في حكاية «الجميلة النائمة»، تغدق الجنيات اللاتي يحضرن حفلة تعميد الأميرة الرضيعة «بريار روز» الهدايا عليها، لكن إحداهن لا تُعطى صحنًا ذهبيًّا لتتناول الطعام فيه، فتشعر بالغضب وتلقي عليها التعويذة التالية: «في عيد ميلادها الخامس عشر، ستجرح الأميرة نفسها بالمغزل وستخرُّ صريعةً على الفور!» تتدخل جنية أخرى فتخفف اللعنة — في بعض الأحيان تكون أصغر الجنيات الحاضرات سنًّا — وعلى الرغم من أنها ليست قوية بما يكفي لإلغاء اللعنة تمامًا، فإنها تعلن أن بريار روز بدلًا من أن تموت عندما يجرحها المغزل، ستنام نومًا عميقًا مائة عام …

وعلى الفور يعطي الملك والملكة الأمر بإتلاف كل المغازل. لكن الأميرة بعد سنوات تصعد برجًا في القلعة، وتجد عجوزًا تغزل، فتتحقق التعويذة المشئومة.

تعتمد التعاويذ السحرية في جوهرها على الكلمات، مثل «افتح يا سمسم»، «رابونزل! رابونزل! أسدلي شعرك!». وتفترض ديناميكيات السرد فاعليتها، فلا تجد أحدًا في حكاية خرافية يسخر من لعنة، أو نبوءة، أو تحذير صارم.

وفي هذا السياق، تمنح الأشياء الجامدة قوة فاعلة (مثل تميمة الأميرة بدر البدور، ومصباح علاء الدين في «ألف ليلة وليلة»، ومفتاح ذي اللحية الزرقاء الدموي، وحذاء سندريلا الزجاجي)، وتتطور حبكة القصة وتتحرك الأحداث وتتغير المصائر من خلال هذه الأشياء التي تتحرك بكامل إرادتها، وغالبًا ما تكون مقترنة بتعويذات سحرية (مثل البساط السحري، والهراوة السحرية التي تهاجم كل الوافدين الجدد، والمفرش السحري الذي دائمًا ما يقدم وليمة عند بسطه، والمرآة السحرية في «بياض الثلج»، التي تخبر الملكة الشريرة بالحقيقة). هذه الحيوية الغريبة في الأشياء تضفي على عالم الحكاية

إحساسًا دائمًا بأن هناك قوًى غير مرئية تتربص؛ فسحر الحكاية لا يتجلى فقط في السحرة الأقوياء والساحرات الآكلات لحوم البشر والغيلان والأقزام وأرواح الماء الناطقة والحيوانات الناطقة، بل في الجمادات نفسها التي تنقلب حية فتزيد من حدة الإثارة والغرابة والرعب، في ذلك الجو الذي يهيمن عليه السحر. فالعوالم السحرية مناطق خطرة.

وتُبنى حبكات الحكايات الخرافية على مبادئ أساسية أخرى للتفكير السحري، بالإضافة إلى السحر الطبيعي وقوى الحياة، ومن بين هذه المبادئ التحول الجسدي، وفاعلية اللعنات والوعود. هذه العناصر تحكم منطق الحبكات الدرامية، مع أن المنطق ليست الكلمة المناسبة للاستخدام هُنا؛ إذ ينشأ عن السحر مفاجآت مستمرة، تضرب بقوانين الاحتمال عُرض الحائط. إن الاحتمال الضمني والقائم دائمًا بحدوث التحوُّل، يعني أن أبطال الحكاية الخرافية، مثل اليتيم وشقيقته في «شجرة العرعر»، والبطل الطائش مثل علاء الدين، والبطلة العفيفة مثل بيتروسينيلا (النسخة الإيطالية من رابونزل)، قد يتحولون، بالمعنى الحرفي للكلمة في بعض الأحيان، وبمعناها المجازي في أحيان أخرى. فبضربة حظ يرتقي الأبطال إلى أعلى المراتب أو يُلقى بهم في الحضيض. ونحن القرَّاء نكون دائمًا في صفهم، نحبس أنفاسنا عند كل منعطف، كأن اللعنة ستطالنا نحن أنفسنا، أو ربما يُحكَم علينا بالموت على يدَي زوجة أبٍ قاسية، أو ساحرة حمراء العينَين قصيرة النظر.

ومع أن السحر يعمل وفقًا لمبادئ أساسية، فإن تجلياته تختلف من ثقافة لأخرى، ومن عصر لآخر؛ مما يضفي جوًّا من الإثارة والتنوع على الحكايات الخرافية. في النسخة الكلاسيكية الفرنسية من سندريلا، «ساندريو أو الحذاء الزجاجي الصغير» للكاتب شارل بيرو، تستخدم الجنيَّة العرَّابة قوتها السحرية في استحضار الحذاء والفستان وعربة اليقطين والسائق الجُرَذ والخدم السحالي، ولكن مغزى الحكاية يميل إلى الواقعية السياسية: يؤكد بيرو في الدرس المستفاد في نهاية الحكاية، بحكم خبرته التي اكتسبها من العمل في البلاط، ضرورةَ أن يكون في حياة كل فرد هذه الشخصية، أي راعٍ نافذ يدعمه اجتماعيًّا. الجنيَّة هي العامل الأساسي في التحوُّلات التي تحدث في القصة، لكن شارل بيرو يحوِّل مصدر قوتها من العالم الخارق للطبيعة إلى العالم الاجتماعي، من الآلهة إلى طبقة النبلاء والأرستقراطيين.

في نسخ جُمعَت من ثقافات أخرى، تعود أم سندريلا الميتة إلى الحياة في صورة حيوان يعتني بها ويُطعمها؛ فهي تعود على شكل بقرة صغيرة في الحكاية الخرافية

الاسكتلندية «راشان كوتي»، وعلى شكل قطة في الحكاية الخرافية «آشبوتل أو شبح الأم» التي عالجتها الكاتبة الإنجليزية أنجيلا كارتر. أما القوى السحرية في «ألف ليلة وليلة» فتعمل في عالمٍ كوني زاخر بطاقة شيطانية تسري في الجن، الذين يشبهون إلى حد ما الجنيات، في مرتبة وسَطٍ بين الملائكة والبشر (انظر شكل رقم ٢-٢). في «حكاية الصيَّاد والجني»، يندفع الجني صخر من قنينة نحاسية قديمة، التقطها صيَّاد بصنارته من أعماق البحر؛ كان الجني قد حُبس داخلها بسدادة من الرصاص عليها ختم الملك سليمان، لكن عندما يفتحها الصيَّاد ويحرره، يرتفع ويرتفع حتى يبلغ عنان السماء، حيث لم تفتُرْ قوته — خيرًا كانت أم شرًّا — من حبسه الطويل في القنينة. هذا هو جوهر عالم العجائب، الذي يعج بالقوى غير المرئية ومخلوقات أخرى غير البشر.

سِحر التحول

إن الطريقة التي يصطدم بها السحر بالواقع نفسه، مُحدِثًا كل هذه التقلبات والانعطافات غير المتوقعة، ترتقي بالحكاية إلى عالم المفاجآت. ويسعنا القول إنها ترتقي بها إلى عالم القدرة على إثارة الدهشة، كما أدرك كليف ستيبلز لويس؛ لأننا قد سمعنا القصة من قبل ونعرف ما سيحدث. سيتعرف الأمير على سندريلا؛ وستُهزُّ بياض الثلج في تابوتها هزًّا عنيفًا فتلفظ التفاحة المسمومة التي كانت تخنقها؛ وستلقى زوجة الأب الشريرة مصيرها المشئوم؛ وهذه المعرفة السابقة بالأحداث تزيد شعورنا بالرضا عندما تنتهي الحكاية بنهاية سعيدة ولا تنقصه.

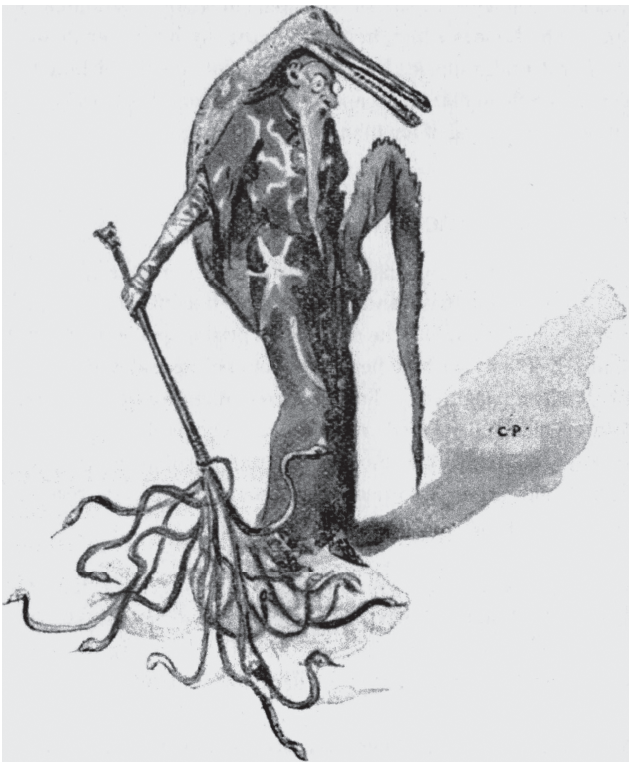
يُعبِّر والتر بنجامين، الذي كتب عام ١٩٣٦مقالًا مُلهمًا مهمًّا بعنوان «الحكواتي»، عن إعجابه بفكرة تحقيق العدالة في الحكايات الخرافية من خلال السحر. ويعلق بأن الحكايات الخرافية تعطي الأمل بانتصار «الذكاء والمعنويات المرتفعة» في النهاية على قوى الشر الخبيثة.

يرتبط التحول في الحكايات الخرافية ارتباطًا جليًّا بالأساطير، كما أن تنويعات الحكايات الخرافية تضفي لمسات جديدة على التراث: على سبيل المثال، تستحضر «مبارزات الساحرة»، أو مشاهد التحول المستمر أثناء قتال إحدى الشخصيات مع شخصية أخرى، نضال الكائنات المتحوِّلة مثل إلهة البحر ثيتس التي كانت تحاول أن تنقذ نفسها من الزواج من بيليوس، وفي حين أن الأساطير لا تنتهي بنهاية سعيدة (إذ يتغلب بيليوس على

ثيتس وتحمل في النهاية بأخيليس)، تنتهي معارك الحكايات الخرافية بهزيمة العدو أو انتصار البطل نصرًا مؤزرًا. في المقابل، قد يكون الثمن الذي يدفعه البطل باهظًا؛ إذ تنتهي المعركة الفاصلة بين الأميرة والجني الشرير في «حكاية الدرويش الثاني» بهلاك الجني في نهاية الحكاية، لكن الأميرة تُصاب بحروق بالغة جرَّاء تحولاتها النارية ولا تتمكن من النجاة. يشير هذا للتوجه السائد في الحكايات الخرافية في أوائل القرن العشرين، حتى إن المخرجة السينمائية الألمانية لوتيه رينيجر عندما عالجت نفس المشهد في فيلمها «مغامرات الأمير أحمد» (١٩٢٦)؛ جعلت «ساحرة جبل النار» تتغلب على عفاريت الواق واق. وخلال معركة شرسة من التحولات المتلاحقة، تتغير أشكال خصومها من أسد إلى عقرب إلى أفعى، إلى نسر إلى قطة إلى ديك … وينقضون ويهجمون ويصارعون، ويتحولون ما بين هيئة وأخرى بسلاسة تامة على ما يبدو.

وللسحرة والساحرات في الحكايات الخرافية (انظر شكل رقم ٢-٣) نظراء مميزون في الأساطير. وفي هذا الصدد، تمثِّل سيرسي، التي تحول الرجال إلى وحوش، وابنة أخيها، ميديا، خير سلف لمن جاء بعدهما من ساحرات استثنائيات، مثل ملكة الأفاعي في سلسلة الحكايات الخرافية المذهلة عن البطل بلوقيا في «ألف ليلة وليلة»، وتستطيع نظيراتهن في الحكايات الخرافية أن تجعلن ذيل حمار ينمو من جبين شقيقة قاسية، أو تجعلن أخرى تبصق الضفادع والأفاعي كلما فتحت فمها للحديث؛ ويتحوَّل جورينجل إلى طائر، ويظل حبيسَ قفص، حتى تحريره على يد جوريندا؛ وتحول الملكة الشريرة نفسها، في حكاية «بياض الثلج»، إلى بائعة متجولة عجوز، وتقدِّم لضحيتها مشطًا، ثم أربطة للخصر، وفي النهاية تفاحة، وكلها أشياء مسمومة.

وعلى عكس الأساطير الكلاسيكية، تُعيد الحكايات الخرافية ضحايا التحولات السحرية إلى هيئتهم الأصلية، أو تجعلهم أجمل بكثير من ذي قبل. وتؤدي استعادة هيئة الأبطال الأصلية إلى التعرُّف على حقيقتهم: فعندما يسقط قِناع الوحش، يظهر الأمير الحقيقي من تحته. وفي كل الحالات، كانت الهيئة الخارجية تُخفي الجوهر الداخلي، ويتطلب الأمر حدثًا جللًا، لتغيير مصير الوحش تمامًا. يتبع هذا الصنف من الحكايات الخرافية عن الوحوش منحنًى سرديًّا يسير كالآتي: تبدأ القصة بتعويذة أو لعنة تحبس البطل في هيئة مروعة وتحوله إلى وحش، وبعد سلسلة من المِحن والأهوال يتم التعرُّف على البطل وتحقيق الإنجاز (هذه هي حكايات سندريلا لكن مع بطل رجل لا امرأة). في بعض الأحيان، تتبع الحبكة منطقًا عاطفيًّا أو نفسيًّا، لكن ليس دائمًا؛ فالأثر الذي تُحدِثه الحكايات الخرافية



شكل ٢-٣: يرتدي الساحر الشرير جلد تمساح ويلوِّح بعصًا سحرية من الأفاعي، التي تتلوى وتنثني، في حكاية «الغصن الذهبي»، للكاتبة الفرنسية ماري كاثرين دالنوي، بريشة كلينتون بيترز، سنة ١٩٠٠.

يعتمد في جانب كبير منه على غياب التفسير غيابًا تامًّا، وعلى غموض المقدمات والنتائج غموضًا ما بعده غموض: كيف أصبح الوحش وحشًا؟ لماذا هانز قنفذ؟ وهكذا تُصاغ هذه القصص في قوالب تقليدية؛ مما يجعلنا — قرَّاءً أو مستمعين — نتوقع ما سيحدث تاليًا، لكن حلَّ عقدة القصة يستلزم مسارات غير متوقعة ومتعرجة، مثل حرق جلد الأفعى في النار في حكاية «ملك الأفاعي» للكاتب الإيطالي جامباتيستا باسيلي، أو قذف الضفدع على جدار غرفة نوم الأميرة في حكاية «الأمير الضفدع». ومن حين لآخر — كما في مجموعة الحكايات الخرافية الرائعة التي يعيد استحضارها الكاتب الدنماركي هانز أندرسن في

حكاية «البجعات البرية» — لا تعود الشخصية إلى هيئتها الأصلية تمامًا، ويبقى أثر الحيوان حاضرًا، كما يحدث مع أحد أخوة البطلة المحوَّلين الذي بقي جناح مكان ذراعه؛ لأن البطلة لم تسنح لها الفرصة لإنهاء القميص الذي كانت تنسجه وتخيطه بمشقة كبيرة من الزهور النجمية أو القراص. ينبعث بقوةٍ عبق سحر عالم الحكايات الخرافية من ذلك الكُمِّ غير المكتمل، ومن ذلك الجناح المتبقي.

إطار رقم ٢: التحول الحيواني: صمت الظبي

في حكاية «الأخ الصغير والأخت الصغيرة» للأخوين جريم، تلاحق زوجة الأب الشريرة التي «يمكنها أن ترى عبر جفونها» (فيليب بولمان) الطفلين اللذين هربا إلى أعماق الغابة؛ وتُلقي تعويذة على أنهار الغابة ثلاث مرات. عند الاستماع إلى قرقرة الماء، تستطيع الأخت الصغيرة، مثل أبطال الأساطير، فك شفرة التعويذة، وتفهم ما يقوله الماء؛ وعندما يشرع أخوها في أن يغرف الماء بيديه، تصرخ: «لا تشرب! ماء الينبوع مسحور. وأي شخص يشرب منه سيتحول إلى نمر. دعْه، دعْه! ستُمزقني إربًا!»

عند الينبوع الثاني، تسمع الفتاة تحذير الماء بأن أي شخص يشرب منه سيتحول إلى ذئب. ومرةً أخرى، تنجح في منع أخيها، من شرب الماء. لكن في المرة الثالثة، يكون قد فات الأوان: يشرب أخوها الماء، «وعلى الفور يتغير وجهه، فيزداد طولًا ويغطيه شعر ناعم، وتتحول أطرافه إلى سيقان ظبي، ثم يقف مترنحًا حائرًا، بعد أن تحوَّل إلى ظبي صغير أو شادن.»

بعد ذلك، وكما في التحولات الأوفيدية (نسبة للشاعر الروماني أوفيد)، يحتفظ الظبي بقدرات الأخ الصغير الإدراكية والانفعالية البشرية، لكنه يصير في دوافعه الغريزية مثل الحيوان؛ ولذا لم يعد يستطيع الكلام، ويلوذ بالفرار عند سماع أبواق الصيادين.

تكشف هذه الحكاية الخرافية الرقيقة الشاعرية وجودَ علاقة جوهرية بين البشر وجميع الظواهر. ولا تسير هذه العلاقات وفقًا لمبادئ أخلاقية أصيلة؛ إذ يعمل السحر بشكل اعتباطي. يمكن أن تتحول الينابيع إلى كائنات شريرة، لكنها تتمتع بقوًى محدودة؛ ويمكنها أن تحذِّر ضحاياها المحتملين، لكن عليها أن تطيع التعويذة التي ألقتها عليها الساحرة. والأهم من كل ذلك، تفترض الحكاية الخرافية أن الأخ الصغير يُمكن أن يتحول إلى حيوان. دون أن يعلق أحد على ذلك، ولا على عودته إلى هيئته البشرية. ولن تكون هذه حكاية من مجموعة الأخوين جريم إذا أبدى أحدهم دهشته.

تعاني البطلات أيضًا من إخفاء مهين لهوياتهن الحقيقية تحت الرماد والأوساخ، أو يستترن بعباءة من الخشب، أو بمعطف من الأسل، أو بإهاب حمار أو دب. ولا «يتحولن»

إلى هيئات حيوانية مثل بوتوم أو الملك الضفدع، لكن يتخفَّين بمحض إرادتهن للهرب من حبيب غير مرغوب فيه، وأحيانًا يكون هذا الحبيب غير المرغوب فيه هو الأب، كما في الحكاية الخرافية «جلد الحمار». كانت حبكة زنا المحارم هذه شائعة جدًّا آنذاك، حتى صارت حكاية «جلد الحمار» نموذجًا للحكاية الخرافية في عصر شارل بيرو. وجد عالِم الإنسانيات جيمس ماكتاجارت، في أثناء جمعه للحكايات في ريف إكستريمادورا الإسبانية، أن بطلة النسخة الإسبانية من حكاية «جلد الحمار» كانت تلف نفسها بجلد بجعة. حينها، شعر بالحيرة (إذ لم يحدث يومًا أن وُجِد بجع في ذلك الجزء من العالم). لكن سرعان ما اكتشف أن تضخم الغدة الدرقية كان منتشرًا في تلك المنطقة حينذاك، وأدرك أن صورة الطائر الكبير بحوصلته المنتفخة ما هي إلا انعكاس للرقبة المشوهة المتورمة الناجمة عن اختلال وظيفة الغدة الدرقية، وأن الحكاية الخرافية المشهورة اكتستْ بالظروف الخاصة لذلك المجتمع المحلي.

تتعرض البطلات للتشويه الجسدي أكثر من الأبطال الذكور، لكن هذا النوع القاسي من التحول الجسدي يمكن علاجه بطريقة إعجازية، مثل العثور على اليد المقطوعة داخل سمكة، أو عندما تُشفى أجسادهن المثخنة بالجراح والإصابات بفضل تدخل السلطان هارون الرشيد (بمساعدة جنية تدين له بالولاء والطاعة)، كما في حكايات الحمَّال والسيدات الخمس من بغداد في «ألف ليلة وليلة». لكن، لم تكن مسألة نوع الجنس تُشكِّل فارقًا، عندما يتعلق الأمر بأن تلتهم الوحوش البطلات ثم تلفظهن فتخرج أجسادهن كاملة غير منقوصة. بطريقة سحرية، تُستخرج ذات الرداء الأحمر وجدَّتها، من معدة الذئب، وينجو توم عقلة الإصبع بعد أن ابتلعه أحد الغيلان.

إن إبطال تحوُّل البطل إلى حيوان وغير ذلك من تحولات، وما ينجم عن ذلك من التعرف على قَدْر البطل ومناقبه، يمد الحكايات الخرافية الكلاسيكية بالإطار الذي يميزها عن غيرها. وأشهر الحكايات الخرافية في المجموعة الشعبية المعروفة باسم «حكايات العريس الوحش» هي «الجميلة والوحش»، التي كتبتها جين-ماري لوبرنس دي بومون، التي كانت تعمل مربيةً في إنجلترا، ونشرتها عام ١٧٥٨في مجلة «الآنسات»، وهي مجلة متنوعة المواضيع أسَّستها بغرض تعليم تلميذاتها. كانت بومون قد عالجت نسخة سابقة ومعقدة وطويلة، هي «الجميلة والوحش» (١٧٤٠)، للكاتبة الفرنسية جابريل سوزان باربو دي فيلينوف، إحدى سيدات الصالونات الأدبية (مجموعة سيدات اشتهرن باستضافة اجتماعات الأدب والثقافة في منازلهن). في رواية فيلينوف، كان الوحش قد أُلقيت عليه

لعنة من عرَّابته الكبرى بعدما رفض تقربها منه. نقَّحت بومون الحكاية الخرافية من الزخارف المبهرجة، وعدَّلتها بما لا يتنافى مع الأخلاق؛ فحولت الحكاية الخرافية إلى تحالف نموذجي، مُستحضِرةً القصص الرومانسية البرجوازية المصمَّمة لتهدئة الفتيات الشابات عندما يواجهن شبح الزواج التقليدي؛ فجاءت الحكاية بمثابة دعوة للفتيات لقبول الزيجات التي يرتبها الأب ولو كان زوج المستقبل لا يرقى إلى معاييرهن. تطمئنهن الحكاية بأنهن في نهاية المطاف سيحببن أزواجهن.

لقد أصبحت قصة بومون من أكثر الأعمال الكلاسيكية التي حظيت بإعجاب كبير من الجماهير، وخضعت لكثير من التعديلات، وتحولت إلى أعمال فنية عديدة، لكنها لم تنجح في إخفاء التيار الشهواني الذي يسري بقوة في كل قصص الوحوش. عندما صنع جون كوكتو فيلمه «الجميلة والوحش» في عام ١٩٤٦، اختار جان مارياس لأداء دور الوحش؛ إذ كان يشع طاقة وحيوية، فمَن ينسى كيف بدا أنه يشتعل نارًا عندما رفضته بيلا، وكيف انبعث الدخان من جسمه كله واحترقت مخالبه وفروته ببطء بعدما قتل فريسته، في حين حزن حزنًا واضحًا عندما أبصر تجليات طبيعته المتوحشة؟ في الحقيقة، يحقق مارياس بقناعه الكامل الكثيف الشعر، مزيجًا لا يقاوم من البشاعة والجاذبية، ولا يزال تجسيد كوكتو لحلم عن قوة الحب يمارس تأثيره الساحر على الجماهير لأكثر من نصف قرن.

سِحر الكلمات

يتم التركيز في الحكايات الخيالية على تحقق اللعنات والوفاء بالوعود: فلا بد أن يحافظ الأب على وعده للوحش، ولا بد أن تنام الجميلة مائة عام وفقًا لما جاء في التعويذة. في هذا الصدد، يستوعب القراء والمشاهدون أهمية الانتباه لما يُقال. ويبدو أن هذه العناصر السردية رواسب تاريخية من مجتمعٍ ما قبل الكتابة والتدوين حين كانت مفاهيم الشرف والثقة لا غنى عنها لإرساء دعائم الاستقرار. وأصبحت الحكايات الخرافية نفسها — بحكم نشأتها عن التقاليد الشفهية، وبحكم وضعها في رموز وتعاويذ سحرية ذات قالب درامي، وبحكم لعبها بالمعاني والمضامين الخفية — جزءًا من النسيج التشريعي، ومن خلال التحذيرات بشأن العواقب الوخيمة التي حلَّت بالملوك والأميرات والذئاب والوحوش الأخرى التي لا تفي بعهودها، تذكرنا بأهمية الوفاء بعهودنا (انظر شكل رقم ٦-١).

النبوءات، واللعنات، تتحقق لا محالة. من الرسائل المهمة التي تسعى الحكايات الخرافية إلى توصيلها «حذار مما تتمنى». وأخرى «حذار من الوعود التي تقطعها». وثالثة «حذار مما تنطق به من كلمات». فما إن تخرج الكلمة من عقالها، لا يمكنك الرجوع فيها. وهكذا، يولي هذا النوع من الفن احترامًا عميقًا لأثر الكلمات في العالم والقصص أيضًا. من بين كل العناصر القوية الفاعلة المسحورة في القصص، تبقى الكلمات هي الأكثر سحرًا وحياة. وتتشكل التعاويذ من الكلمات المكررة والكلام المقفَّى والألفاظ التي لا معنى لها؛ وعندما تظهر في الحكايات الخرافية، تأتي غالبًا في صورة أبيات شعرية — كالألغاز والأناشيد القصيرة — وهي تنتمي إلى نفس عائلة الأنماط اللفظية التي نجدها في أغاني العدِّ، وأغاني ألعاب القفز، وأغاني الأطفال في المهد.

تنبع متعة المقاطع من عبثيتها، وغالبًا ما تُنشد مرارًا وتكرارًا؛ إذ إن النمطية تنسج التعويذة نسجًا أكثر إحكامًا، ويساعد تكرار صيغتها ثلاثًا في تعظيم قوتها. وتتسم الأسماء بهزليتها وغموضها مما يجعلها تَعْلق بالذاكرة: فبعدما يحبس أولد رينكرانك الأميرة في برج زجاجي، يخبرها بأن اسمها صار من الآن «الأم مانسروت». ويناديها قائلًا:

«هذا أنا، المسكين أولد رينكرانك،
على ساقيَّ البالغتين السبع عشرة قدمًا،
على قدمي المتورمة الضخمة،
أيتها الأم مانسروت، افتحي الباب.»

وقد تتحول الحالة إلى أجواء كوميدية مرعبة:

«في، فاي، فو، فِم،
أشمُّ رائحة دم إنجليزي،
سواء أكان حيًّا أم ميتًا،
سأطحن عظامه لأصنع منها خبزي ...»

كما قد تتحول إلى أجواء غريبة وشاذة، كما في الحكاية الشعبية الإنجليزية «الرءوس الثلاثة في البئر»؛ حين يرتفع كل رأس من أعماق البئر بصورة مخيفة ويسأل:

«أيتها الفتاة الحسناء، البيضاء الوجه المتوردة الوجنتين،
داعبي خصلات شعري برقة ومَشِّطيه بأناملكِ ...»

وعند تحقيق أمنيته، يتعهد بـ:

«وكل شعرة، ستصبح سنبلة،
وكل سنبلة، ستصبح شجرةً ذهبية.»

غالبًا ما تتوارث الأجيال مِثل هذه الشذرات الشعرية من مصادر مجهولة وغير مؤرخة. على سبيل المثال، ذلك الخليط من الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة والأحاجي والإشارات في حديث المهرج من مسرحية «الملك لير»، أو إدجار الذي يتنكر في شخصية توما المسكين، أو أوفيليا المجنونة، جمعه شكسبير، من مستودع زاخر بالمصادر المجهولة القديمة والمُلغزة في أحيان كثيرة، في أثناء كتابة مسرحيته. إن هذه الشبكة من الكلمات تأسر شخصيات القصة في حبالها، بقدر ما تهدف بطبيعة الحال إلى إبهارنا.

تتسع أنماط التكرار، من القوافي والتعاويذ السحرية القصيرة، إلى بنية السرد بأكملها، مع بنية داخلية تعيد تمثيل حدث مشابه مرارًا وتكرارًا، غالبًا ثلاث مرات، وأيضًا ست مرات وسبعًا في بعض الأحيان، وفي «ألف ليلة وليلة» في آلاف الوقائع المتزايدة.

والسحر، بصفته اتفاقًا بين الممارس والعميل، يتطلب جمهورًا ليكون شريكًا فيه؛ فهو يعتمد على موافقة المشاركين على «ذلك التعطيل الطوعي لعدم التصديق» الذي استحضره كولريدج في مقولته الشهيرة، لصالح العناصر الخارقة للطبيعة في قصائده. وتحمل القافية والتكرار والإيقاع سواء في النثر أو الشعر، رواسب التقاليد الشفهية، وتعمل مثل الأدوات التذكيرية. كما تلفت الانتباه إلى الراوي، الذي يفتتح وينهي الحكاية بعبارة ثابتة لتأطير ما سيُروى بوصفه حكاية خرافية، ويساعدنا في دخول العالم الذي يسوده التفكير السحري. وتستلزم هذه الوسائل اللفظية موافقة المشاهدين على قبول ما هو آتٍ مهما كان مستبعدًا. يمكن للمرء أن يقول إنها تلقي تعويذة.

بهذه الطريقة، يستخدم راوي القصص أدوات السحر اللفظي، فتتغلغل العناصر الحيَّة، التي تنسبها الحكاية الخرافية إلى عالم الظواهر، بالقصص نفسها، وتجعلها نوعًا أدبيًّا مستقلًّا بذاته.

الفصل الثالث

الأصوات في الكتب:
الحكايات والرواة والمترجمون

«الحكاية الخرافية الحقيقية، أو الحكاية الخرافية بمعناها اللغوي، هي حكايةٌ تُروى على جماعة من المستمعين.»

كارل تشابِك

تتنقل الحكاية الخرافية باستمرار بين النسخ المدونة والشفهية، وبين الطباعة والتمثيل، وبين الصفحة والشاشة منذ ظهور وسائل الإعلام الجماهيرية؛ وتؤكد هذه الطبيعة المتنقلة الفكرة التي تقول إن الحكاية الخرافية ليست فنًّا أدبيًّا محدد القالب مثل روايات جين أوستن، بل تتدفق عبر العصور مثل محادثة تجري عبر قرون. ولا يُشترط اجتماع المستمعين في مكان واحد وزمان معين، بل تمتد الدائرة عبر المكان والزمان، وتشكِّل مجتمعًا يتجاوز الحدود اللغوية والجغرافية. تخيل الحكاية الخرافية جنسًا من النباتات، كالزهور أو الفطر أو الحشائش، تبذر وتضرب بجذورها في الأرض وتزهر في أي مكان، بأنواع وألوان وأحجام وأشكال مختلفة. أو تخيلها لحنًا موسيقيًّا، يمكنه أن ينتقل من صوت إلى سمفونية إلى صفارة صغيرة، فالحكاية الخرافية لا توجد في قالب أو وسيط معين. لا تتضاءل أهمية القصص من كثرة تكرارها أو إعادة صياغتها أو سردها، بل إن متعتها تزداد من التعديلات اللانهائية التي تطرأ على جوهرها أو حمضها النووي إن جاز التعبير. أشار كليف ستيبلز لويس إلى أن الحكايات الخرافية لا تحتاج إلى كتابتها بأسلوب جيد حتى تعلق بالذاكرة. فكثير من الحكايات الخرافية الشهيرة الشديدة القِصر

لدرجة خلوها من التفاصيل، مليئة بالتناقضات، ومبنية على نحو يفتقر تمامًا إلى المنطق السليم (فلماذا يقرر أب أن يقتل أولاده الذكور الاثني عشر من أجل ابنته؟ ولماذا يقرر آخر أن يقطع يدَي ابنته؟). أشاد الشاعر كولريدج بـ «الشر الخالص الذي يفتقر إلى الدافع» في السرد؛ فهو بلا شك يسبب قشعريرة في الجسد، ويبعث في النفس مزيجًا من الخوف الشديد والإثارة الممتعة، وهو السمة المميزة للحكايات الخرافية.

الأسلوب الباريسي: «حكايات الإوزة الأم» و«ألف ليلة وليلة»

في سنة ١٦٩٧، عندما نشر شارل بيرو «حكايات من أزمنة ماضية» — وهو كتاب كلاسيكي يضم سبع حكايات خرافية — لم يستخدم اسمه، بل نسب الكتاب إلى ابنه، ووصف كيف دوَّن بيير القصص التي سمعها من المربيات والعجائز. ويعكس العنوان الفرعي للكتاب «حكايات الإوزة الأم»، تعبيرًا مأثورًا عن «حكايات العجائز»، وهو تعبير مُلتبِس وقديم (إذ استخدمه أفلاطون) يشير إلى الحكمة الشعبية التقليدية المتوارثة عن طريق الجدات والمربيات. وتظهر عبارة «حكايات الإوزة الأم» بالفرنسية في صدارة الكتاب، في النسخة الأولى من كتاب شارل بيرو، مكتوبة على لوحة تذكارية معلقة على الجدار الذي تجلس أمامه عجوز شمطاء عند المدفأة وحولها أطفال، مما يشير للقارئ إلى أن الجدة العجوز هي النموذج النمطي لراوي القصص، أو مستودع الموروثات القبَلية.

وسرعان ما تُرجمت حكايات بيرو إلى الإنجليزية، وانتشرت في كتيبات قصصية متواضعة، وزُينت بالرسومات البسيطة المنقوشة. واختُتمت المجموعة بحكاية «جلد الحمار»، وهي نسخة نثرية (كان بيرو قد صاغها في البداية في صورة أبيات شعرية خفيفة ساخرة عفوية فكاهية). وتنتهي الحكاية بـ «هذه القصة ... ليست من النوع الذي تقرؤه كل يوم في الصحف الصباحية. ولكن ما دام يوجد أطفال وأمهات وجدات والإوزة الأم، فستبدو القصة دومًا جديدة.»

صُنفت هذه الحكاية الخرافية، بالرغم من تمحورها حول موضوع قاتم متمثل في زنا المحارم، على أنها من وسائل الترفيه العائلي، مع التركيز على الاستمرارية من خلال أصوات النساء.

أصبح بيرو بلا شكٍّ أشهر رواد الحكاية الخرافية الأدبية، في ظل النظام القديم، لكنه كان كاتبًا من ضمن كثيرين في هذا المجال. كانت الحكايات الخرافية قد حازت اهتمام المدافعين عن تيار «الحداثيين» (الداعمين لكل ما هو فرنسي ومحلي وباللغة الدارجة

الشعبية) في مواجهة أنصار تيار «القديم» (الداعمين لكل ما هو لاتيني وكلاسيكي وعالمي)، وكانت غالبية المجموعة الأخيرة من السيدات اللاتي يتمتعن باستقلالية الرأي في المجتمع الراقي والنخبوي، وصاحبات الصالونات الأدبية، والمثقفات اللواتي قمن بتطريز وتوسيع الحبكات والشخصيات النمطية، مضيفات عليها زخارف الروكوكو إلى جانب نقد لاذع حول القسوة المنزلية والطغيان السياسي. كانت ماري-كاثرين دالنوي كاتبة غزيرة الإنتاج ذات أسلوب فخم، وسرعان ما تعرضت أعمالها للقرصنة في الترجمات الإنجليزية؛ وكانت هي أوَّل من استخدم عبارة «حكايات الجنيات» في ١٦٩٨. وفي إنجلترا، عُرفت باسم «ماذر بانش»، الذي يذكرنا باسم «الإوزة الأم»، مما قد يعطي انطباعًا خاطئًا أن المواضيع التي تتناولها الحكايات مرحة ومُبهِجة، غير أن أسلوب دالنوي كان ذكيًّا، متعمقًا، ولاذعًا. كانت الكاتبات في أدب الحكايات الخرافية مسهبات في السرد، بينما يميل بيرو إلى الإيجاز؛ وكنَّ مناضلات ضد الظلم الاجتماعي، في حين بدا بيرو كأنه يتعامل مع مآسي شخصيات الحكايات الخرافية بنوع من اللامبالاة الفرنسية. اتبعت كاتبات مثل ماري-جان ليريتييه، وهنرييت-جولي دي مورا، وشارلوت-روز دي لا فورس، ومارجريت دي لوبير أساليب الحكاية الخرافية ليصورن من خلالها فضائل المرأة ومعاناتها، وأحلامها؛ واستخدمن السرد لمهاجمة الزواج القسري والمعايير المزدوجة، التي سمحت للرجال بإقامة العلاقات العاطفية بينما عاقبت النساء على الزنا، وأعطت الرجال الحق في التعليم، وحجبت عن النساء الحرية التي تأتي مع المعرفة؛ كما كانت شطحاتهن الخيالية الساخرة، عن الثروة والرفاهية، تشير إلى بذخ بلاط الطبقة الملكية والأمراء. في «القطة البيضاء» لدالنوي، هناك وصف لاذع وحاد لإحدى الحروب المدمرة التي خاضها لويس الرابع عشر. عانت سيدات كثيرة من عقوبات قانونية، مثل السجن والإقامة المنزلية الجبرية والنفي، بسبب تعبيرهن عن آرائهن مع أنهن أخفين رسائلهن في زخارف تبدو تافهة.

في الفترة نفسها، بدأت «ألف ليلة وليلة» (شكل رقم ٣-١) في الظهور لأول مرة مطبوعة. خفف المستشرق أنطوان جالان من فورة النسخة الأصلية الصاخبة، وحوَّلها إلى نص فرنسي رفيع المستوى، من خلال ترجمته البارعة والبليغة (١٧٠٤–١٧١٧)؛ في حين أن نظيرتها الإنجليزية — النص المجهول المعروف باسم «جراب ستريت» — ظهرت بُعَيد ذلك. وقد نُشرت على هيئة سلسلة في الصحف والمجلات وحقَّقت نجاحًا ساحقًا، بل أصبحت هوسًا ثقافيًّا. تبنَّى الكُتاب بحماسٍ النمط الشرقي للحكايات الخرافية سواء في

الكتب أو على خشبة المسرح. على سبيل المثال، تمتزج أفكار الحكاية الخرافية الرئيسية، وفانتازيا الترحال، والأعمال الساخرة التي تتناول الطموح السياسي، والاستبداد المفرط، وأحلام الثراء الفاحش، وهزل الكوميديا المرتجلة في مسرحية «هارلكين، ملك الغيلان أو حذاء الفراسخ السبعة» (١٧٢٠) للكاتب المسرحي الفرنسي آلان رينيه لوساج، وفيها تنشد جوقة من الغيلان أناشيد فارغة «بلغتها الألجونكينية الأصلية».

شكل ٣-١: عندما يصبح سرد القصص وسيلة للنجاة: حيلة شهرزاد الليلية التي نجحت في النهاية. شهرزاد وشقيقتها دينارزاد، حكايات ألف ليلة وليلة، بغداد، العراق، القرن السادس.

وهكذا، لعب التقاء الحكاية الخرافية الأوروبية بالحكاية الشرقية دورًا محوريًّا. وبهذه الطريقة، امتزجت الحكاية الخرافية الشعبية، بجذورها الضاربة فيما عُرف

بالتُّراث الشعبي، بالحكايات الشرقية التي كانت قد خضعت للتحسينات بمعالجات أنطوان جالان. وعلى سبيل المثال، تستحضر مدام دالنوي «جاريةً عربيةً عجوزًا» لتكون راوية للحكايات في قصصها، سواء أكانت كذلك أم لا. في الكتب الشعبية، يظهر ذو اللحية الزرقاء في الرسوم مسلمًا عربيًّا (يضع عمامة أو يُشهِر سيفًا محدبًا)، وتحمل عروسه الأخيرة اسم فاطمة. أدى الأسلوب الشرقي في رواية القصص إلى ظهور الترف والبذج، والانتقام والعواطف الجياشة، والتحولات الحيوانية والبنية المتداخلة، ويمكن رؤية هذا التأثير، على سبيل المثال، في الحكاية الهزلية «الكبش» للكاتب الأيرلندي أنتوني هاميلتون، وحكاية «ذو اللحية الزرقاء» لمدام دالنوي. لكن هذين المثالين غيض من فيض من العديد من الأعمال التي تأثرت بهذا المزج الثقافي الغني.

تُمَثِّل أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر بداية ظهور الحكاية الخرافية المعاصرة بمعناها المعروف الآن، ويُعتبر بيرو وجالان من أبرز الشخصيات التي أرست، في تاريخ القرَّاء والمتلقين، ما أصبح يُعرف بـ «الأسلوب الخرافي في الكتابة» باعتباره فنًّا من فنون الأدب. وشكَّل جامعو الحكايات والكُتَّاب مثل بيرو، ومن بعده الأخوان جريم، مجموعة مختارة بل مرجعًا معتمدًا من الحكايات الخرافية، وساهمت الطبعات المطبوعة لهذه الحكايات في ترسيخ عناصرها الأساسية. وعندما جاء رواةٌ جُدُد وعالجوا «هانسل وجريتل» فيما بعد، أحسوا بوجود قالب أو نمط، وهو أمر ربما لم يكن متاحًا لرواة العصور الوسطى.

الحرية في عصر الباروك: باسيلي في نابولي مثالًا

كان التوجُّه نحو الكتابة الخرافية أمرًا جديدًا وشديد الرواج، لكن طريقة الكتابة نفسها كانت قديمةً قدم الزمان، كما تبيَّن، ومن هذا المنطلق، تنتمي أعمال سيدات الصالونات ورواة الحكايات الشرقية، الذين شرعوا يملئون مجلدات تلو الأخرى بالحكايات الخرافية إلى تراث أدبي أقدم. وكما يُظهِر الكاتب بورخيس بشكل واضح في مقاله «كافكا وأسلافه»، فإن نجاح طريقتهم في الرواية تكشف، عند النظر إليها بأثر رجعي، عن محطات رئيسية في هذا التقليد الأدبي، وعن رواد لهذا النوع الأدبي تعرضوا نوعًا ما للتجاهل. فالعديد من العناصر السحرية والشخصيات والخطوط السردية في حكايات بيرو ومدام دالنوي وغيرهما، ظهرت مطبوعة لأول مرة في مجموعتين من الحكايات الإيطالية النابضة بالحياة، للكاتب الفينيسي ستراباورلا، الذي لا نعرف عنه سوى القليل،

والكاتب النابولي جيامباتيستا باسيلي، الذي كان رجل بلاط ملكي وعسكريًّا. وليس من قبيل المصادفة أن هذين المؤلفين ابتكرا مجموعتيهما السرديتين في ميناءَين كبيرَين، كانا ملتقى الثقافات واللغات والأفكار، والمسافرين فوق كل شيء.

بسخريةٍ طريفة، يضع كلا الكاتبَين في قالَب درامي أكثرَ مشاهد السحر والتحول غرابة، ويمزجانها بدراما واقعية زاخرة بالصراعات العائلية والرغبات العاطفية، غالبًا في أجواء خيالية غريبة مترفة؛ وتخلق الصور الخيالية، والتعابير الساخرة السفسطائية، والنكات والمزاح، نصًّا هجينًا تتلاقى فيه المتعة الفاحشة مع النقد اللاذع للبشرية. وفي هذا السياق، لا يختلف باسيلي عن شكسبير (فكلاهما كاتب معاصر في أوروبا الإنسانوية).

لا تنتهي كل هذه القصص الخرافية بنهاية سعيدة؛ على سبيل المثال، في النسخة القديمة لـ «الهر ذو الحذاء»، التي كتبها ستراباورلا، ينسى البطل تمامًا مساعدة الهرة له فور أن يصبح أميرًا؛ وتدبِّر سندريلا في حكاية باسيلي مكيدة لقتل زوجة أبيها، حتى يتسنى لمربيتها العزيزة الزواج من أبيها بدلًا منها، لكن المربية تنجب سبعة أطفال، فتفضلهم على سندريلا.

إطار رقم ٣: «سندريلا الهرة»، بقلم جيامباتيستا باسيلي

... قال الملك وهو يتناوله (النعل): «إذا كان السرداب نفسه بهذا البهاء، فما بالك بالمبنى؟ أيها الشمعدان الجميل، أين الشمعة التي تحرقني؟ يا حامل المرجل البرَّاق الذي تُطهى الحياة فيه على نارٍ هادئة؛ أيتها الفلينة البديعة المعقودة في صنارة الحب التي اصطادَ بها روحي؛ انظر، ها أنا أحضنك وأضمك إلى قلبي ضمًّا؛ إذا عجزت عن لمس الزهرة فحسبي الجذور؛ وإن لم أتمكن من امتلاك تاج العمود، فحسبي أن أُقبِّل قاعدته. كنتَ (النعل) سجن قدم بيضاء، والآن صرتَ قيدًا لقلب تعيس.»

وعلى الفور استدعى وزيره، وأمر بالنفخ في البوق — «تووووت، تووووت!» — وإذاعة أن كل نساء المملكة يجب أن يحضروا إلى الحفل والمأدبة التي قرَّر أن يعقدها فجأة.

يحاكي أسلوب باسيلي السردي، بحماسة مفرطة، طرائق الرواية الشفهية من التكرار والقافية والمحسنات البديعية، حيث تتدفق كلماته في دوامات لغوية متشابكة؛ كما يتلذذ بوصف وظائف الجسم بجرأة تضاهي جرأة الكاتب الفرنسي فرانسوا رابليه، ويحب الحكايات الماجنة، ففي هذه القصص، قد يُحتفى بضرطة عابرة بنفس الزخرف اللفظي الذي خُصِّص لوصف ملابس الجنيات وأزيائهن البراقة في الأعمال الأدبية اللاحقة. وهكذا، يقدم باسيلي رؤية خيالية مفعمة بالحيوية،

تتداخل فيها ألوان متباينة، وتسري بخفة، بينما يمزج مشاعر الرعب والمزاح والغضب، والتلطف والسخرية، والعنف والقسوة. وكما كتب كالفينو عن باسيلي في مقاله «خريطة الاستعارات» (١٩٧٤): «في «البنتاميروني»، هناك صفحات تعج بإثارة حسية مدمرة ...»

وفي عنوان باسيلي «البنتاميروني» إشارة إلى «الديكاميرون» (عشرة أيام) للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاتشيو، كما أن باسيلي هو الآخر يعتمد على بنية السرد التأطيري؛ فعلى مدار خمسة أيام، تتقدم عشر عجائز، طاعنات في السن دميمات، واحدة تلو الأخرى، وتحكي خمسين حكاية. تمثل هذه البنية الإطارية، التي تربط المحتوى المتشعب داخل حبكة رئيسية، عنصرًا أساسيًّا في بنية «ألف ليلة وليلة»، وقد قلَّدها الكثيرون. وبحسب الباحثة في الأدب، روز بالاستير، فإن تعريف الحكاية الخرافية الشرقية يعتمد بشكل كبير على هذه البنية التأطيرية. والأهم من ذلك، أنها ترسم لنا — نحن القرَّاء — مشهدًا يُفترَض أنه يمثل لحظةً من السرد الشفوي القديم. وهذه هي النقطة الأساسية؛ أن الحكايات الخرافية المدونة على الورق تستحضر أصواتًا حية، تروي القصص جهرًا. تبقى ذكرى راوي القصص الحي حاضرةً بقوة في ذلك النوع الأدبي، وحتى عندما تكون القصة نصًّا أدبيًا بليغًا بشكل واضح لا خفاء فيه، يتقمص المؤلفون، مثل ستراباورلا وباسيلي ومدام دالنوي، دور شهرزاد أو الإوزة الأم؛ لأن أحد الأمور الأساسية التي تعد بها الحكاية الخرافية دوام الصلة بالماضي فلا تنقطع أبدًا.

العديد من قصص باسيلي تعاود الظهور، بتعديلات، في المجموعة الشهيرة للأخوين جريم. تصور افتتاحية حكايات باسيلي، على سبيل المثال، حمارًا وطاولة وهراوة سحرية، يعطيها غول عاشق للبطل الأحمق. أشارت الباحثة الإيطالية نانسي كانيبا إلى أن الحكاية تعكس نهج باسيلي الفريد في كتابة القصص؛ وهو إضافة أدوات من أسلوب السرد القروي لحكايته كي ينفذ بها أعماله السحرية.

من الصعب رسم خط فاصل واضح بين الحكايات الشعبية الأصلية والحكايات الخرافية الأدبية، بالنظر إلى التحولات التي خضعت لها قصة واحدة مثل «الجميلة النائمة» أو «علي بابا». ونفس الباحثين الذين يرفضون فكرة أن العوام غير المتعلمين لعبوا دورًا في تشكيل الحكايات، يعتمدون اعتمادًا مفرطًا على السجلات الأدبية؛ إذ تمتزج السجلات الأدبية بالقصة، مخطوطة كانت أو مطبوعة، وتساعد في تثبيت ملامح الحكاية،

لكن مسألة أن يخترع كاتب واحد قصة كاملة من الصفر هي بالدليل القاطع غير واردة؛ يذكر أفلاطون، على سبيل المثال، أن عجائز كن يذهبن إلى الميناء ليسردن الحكايات على الضحايا المرسلين إلى مذبحة المينوتور كوسيلة للتخفيف عنهم؛ وفي القرن الثاني الميلادي، يضع أبوليوس «حكاية كيوبيد وسايكي»، (حكاية إله الحب وإله الروح) على شفتَي عجوز سيئة السمعة. تتعلق مسألة الحكايات الخرافية الشفهية جزئيًّا بالتاريخ الاجتماعي؛ إذ كان عامة الناس يتداولون القصص شفاهةً قبل انتشار القراءة والكتابة، كما أنها تتعلق أيضًا بالرغبة الإنسانية؛ فما يحبه الناس في القصص هو، في كثير من الأحيان، الشعور بأنها تمتد عبر تاريخ طويل، حيٍّ ومتصل.

الأحلام الألمانية: الأخوان جريم

عرضت مقتطفات الأخوين جريم مواجهة حاسمة بين «العامة» والنخبة الفكرية؛ وتكشف طرائقهما في جمع الحكايات وتحريرها بشكل واضح عن التشابك المعقد للمصادر الذي أسهم في تشكيل الحكايات الخرافية الكلاسيكية الحديثة. وفي تلك الفترة الزمنية المضطربة لحملات نابوليون العسكرية، كان الكاتب كليمنيس برينتانو، وشقيقته بيتينا، وزوجها أخيم فون آرنيم، يتوقون إلى أدب محلي أصيل، يعكس روح الأمة الألمانية. كانوا، مثل أتباع الحركة الرومانسية في أماكن أخرى، غارقين في الأصوات الحاضرة والماضية؛ إذ لم يكونوا مخترعين منفردين، بل أعضاء حركة وطنية وثقافية لإعادة اكتشاف «ذلك الاهتمام الجميل بالحكايات الجامحة، التي بها يصير الطفل رجلًا»، بحسب كلمات الشاعر وكاتب المقالات الإنجليزي تشارلز لامب. وانصبَّ اهتمامهم المشترك على المواد التي انصرف عنها الآخرون باعتبارها متدنية وسوقية، مثل الاعتقادات والخيالات الشعبية، من القصائد الروائية إلى النكات الساخرة، ومن حكايات الحيوانات الرمزية إلى القصص الدامية عن الانتقام والعدالة. وامتلأت مختارات آرنيم وبرينتانو، من الأغاني والقصائد الروائية، المكونة من ثلاثة مجلدات، وتحمل اسم «بوق الصبي العجيب»، بقصص مرعبة ورغبات يائسة، وظهرت لأول مرة في ١٨٠٥؛ وعلى غرار «القصائد الغنائية» لوردزورث وكولريدج، لاح بريقٌ غامض سحري في القصائد، حيث أدت قسوة القدر إلى تأثيرات درامية مذهلة. ولحَّن الموسيقي النمساوي فرانز شوبرت مقطوعة موسيقية لقصيدة «ملك العفاريت» التي كتب كلماتها الشاعر الألماني جوته، حيث تتسارع إيقاعات البيانو مثل إله رياح شيطاني مزغب، أو شبح الموت، أو غولًا يختطف الفتى الراكب في السرج الجانبي على فرس أبيه:

«أحبك وجمال قدِّك يستهويني،
وإن لم تكن راغبًا، فسأرغمك بالقوة.»
«أبي، أبي، إنه يختطفني!
لقد أصابني ملك العفاريت بالأذى!»

عندما علم برينتانو ورفاقه أن الأخوين جريم يشاركانهم نفس الاهتمام، دعوهما إلى أن يشرعا في جمع الحكايات وأن يرسلا إليهم ما يعثران عليه من مواد. وكانت النتيجة أن أصبح هذا العمل محدِّدًا لمفهوم الحكاية الخرافية في سائر أنحاء العالم.

في عام ١٨١٢، صدرت الطبعة الأولى من مختارات الأخوين، المكونة من ٨٦ قصة، في ٦٠٠ نسخة، مع ملاحظات امتدت مئاتِ الصفحات. ولم يكن الهدف من هذا العمل في الحقيقة أن يقرأه الأطفال والعائلات للتسلية والمتعة كما يشير عنوانه، بل كان عملًا بحثيًّا بحتًا الغرض منه إعادة تشكيل التاريخ الثقافي الألماني، على نحوٍ يحرِّره من هيمنة الأدب الكلاسيكي والفرنسي. لكن هذه المجموعة — بعد أن وصل إجمالي عدد الحكايات بها إلى ٢١٠ حكايات في الإصدار الأخير القياسي عام ١٨٥٧ — أصبحت من أكثر الأعمال المترجمة على مستوى العالم، بعد الإنجيل والقرآن، وتُرجِمَت إلى أكثر من ١٦٠ لغة من بينها اللغة الكوسية والتاجالوجية، وما زال العدد في ازدياد.

هنا الغابات الشاهقة ذات المسالك الوعرة، والقلاع المسحورة، والملكات الغادرات، والأمهات القاتلات، والآباء المهمِلون، والطائر السحري الذي ينذر الأشرار بالهلاك، ورأس الحصان المقطوع الذي ينطق بالحقيقة، والأقزام وأرواح الماء، وكائن غريب مثل رامبيل ستيلتسكين، والضفدع الذي يريد النوم على وسادة الأميرة، والأوعية الفارغة التي تمتلئ بشكل عجيب، والبئر التي في أعماقها توجد السماء، والأشقاء الشجعان، ومفرش المائدة الاحتفالي الذي ينفرش من تلقاء نفسه، والمخلوقات البارعة الودودة والوحوش المفترسة، والحبكات القاسية التي لا تعرف الرحمة، والنغمة المُوحِشة القاحلة، وحتمية القدر، والتغير المبهج المفاجئ للأحداث عندما يسود العدل العالم بعدما ساد الرعب. هنا الأعمال الكلاسيكية التي جابت العالم: «الفتى الذي أراد أن يتعلم كيف يرتعد»، و«بياض الثلج»، و«الطائر اللقيط»، و«هانسل وجريتل»، و«ذات الرداء الأحمر»، و«الفتاة التي بلا يدين»، و«العندليب الوثَّاب المغرد»، و«سندريلا»، و«طائر فيتشر»، و«شجرة العرعر».

لم تكن ألمانيا كيانًا موحدًا بعد. كانت تجمعًا من عشرات الإمارات والأرشيدوقيات والموانى الحرة التابعة للرابطة الهانزية والإبراشيات. والتاريخ يشهد بأن الدولة القومية

الحديثة تتشكل بعد وقت طويل من تطور الثقافة القومية ولغتها: قارن بين إيطاليا ودانتي الذي كتب أعماله قبل الاتحاد الإيطالي بخمسمائة سنة. لقرون عديدة، كانت غالبية شبه الجزيرة الإيطالية تحت حكم ألمانيا أو النمسا أو إسبانيا، في حين كانت النهضة، التي كانت إيطالية بلا نزاع، تبسط سيطرتها على العالم أجمع. كان الأخوان جريم يعيشان في زمن هرج ومرج وسفك للدماء. فقد حفَّزت الثورة الفرنسية تأججًا مماثلًا وسط بعض رفاقهم الرومانسيين، ثم استحوذ نابليون، الذي كان يقود جيوشه المنهكة والمتفانية لغزو الأقاليم الأوروبية واحدًا تلو الآخر، على مدينة كاسل الألمانية، حيث كان الأخوان يعملان في المكتبة وعيَّن جيروم أخيه ملكًا على مقاطعة وستفاليا.

وللتغلب على إحساس الخزي، شعر الألمان بضرورة التأكيد على ثرائهم الثقافي وتفردهم وحتى تفوقهم على غيرهم. وأصبح الأخوان جريم جزءًا من الحركة، التي كانت تحظى بقدر كبير من الزخم آنذاك، لاستعادة الروح الألمانية، عَبر تأسيس سجل موسوعي عن اللغة الألمانية والأساطير والتاريخ والأعراف والمعتقدات والمعارف. أسمياه «شعر الشعب»، واعتبراه جزءًا من الطبيعة؛ فطريًّا بدائيًّا جامحًا مثل الغابات والجبال. في «الكتاب الدوري» الذي أرسله جاكوب جريم سنة ١٨١٥، استهله بأن طلب من المراسلين أغاني وقصائد، لكن سرعان ما توسَّع نطاق طلبه ليشمل:

> الأساطير المحلية المكتوبة بأسلوب غير شعري، لا سيما القصص التي ترويها المربيات للأطفال عن العمالقة والأقزام، والوحوش، وأبناء وبنات الملوك الواقعين تحت تأثير التعاويذ السحرية وتحررهم منها، والشياطين، والكنوز، والأغراض السحرية التي تحقق الأمنيات ... مع التركيز على حكايات الحيوانات الرمزية ...

واشترط الأخوان جريم أن تكون مصادر «شعر الشعب» (شكل رقم ٣-٢) نقية خالصة: كتب جاكوب:

> «فوق كل شيء، من المهم أن تكون الموضوعات مجموعة بكل صدق وإخلاص، بلا أي تحسينات أو إضافات، وبأقصى قدرٍ ممكن من الدقة والتفصيل، من أفواه رواة القصص، وبكلماتهم إن أمكن ذلك ...»

وجابا طول البلاد وعرضها يجمعان الحكايات بأنفسهما، مثل أبطال الحكايات الخرافية، الذين يخرجون لجمع عش الغراب والحطب في أعماق الغابات. في مدينة

ماربورج، على سبيل المثال، المدينة الجامعية التي كانا يدرسان فيها، زارا المستشفى، حيث قبعت عجوز اشتهرت بمعرفتها الواسعة بالأساطير والخرافات، لكنهما وجدا أنها لم تكن ترغب في مشاركة حكاياتها مع الباحثين الشباب المثقفين. لذلك أقنع الأخوان الابنة الصغيرة لمدير المستشفى بأن تطلب منها أن تحكي لها حكاية ثم تنقلها لهما، وكانت النتيجة أن حصلا على النسخة الألمانية من قصة «سندريلا»، حيث تقطع الشقيقتان كعبيهما وأصابعهما قبل أن تنطفئ أعينهما واحدة تلو الأخرى بواسطة الحمامات التي أسرعت لنجدة سندريلا بالنيابة عن أمها المتوفاة.

شكل ٣-٢: المصادر والشائعات: النساء والأطفال (وغيرهم) ينقلون حكمة الجماعة. «الأسرار والقصص» بريشة الرسامة البرتغالية البريطانية باولا ريجو، سنة ١٩٨٩.

تُعتبر هذه النسخة من القصة المشهورة هي الأشد قسوة، وربما لم تشأ العجوز أن يطَّلع الشباب المثقفون على الأفكار السرية لتلك الأجيال من النساء وأحلامها الانتقامية.

لكن سرعان ما دارت الشكوك حول موثوقية كون المواد ألمانية خالصة، فكثُر اعتماد الأخوين على المتعلمين وحتى المتحدثين بالفرنسية وذوي المعارف الواسعة والرحَّالة الكثيري الأسفار، وشعرا بالاضطراب مما رأيا من التشابهات والموضوعات الرئيسية

المتكررة. فراحا يحذفان قصة تلو الأخرى من الطبعة الأولى، ونحَّيا ما يزيد على ثلاثين حكاية لأنها لا تتلاءم مع المقياس الألماني، من بينها «الهر ذو الحذاء» و«الجميلة النائمة». وهكذا هاجرت الحكايات وطافت وعبرت الحدود وشقت طريقها عبْر الأنفاق، من فرنسا وإيطاليا ودول أخرى بعيدة، حيث جرى تداول قصص قديمة ومشابهة باللغة العربية والفارسية والصينية والسنسكريتية.

كان مسعى الأصالة يُمثل تحديًا كبيرًا، وتغلبت وحلَّت محل مفهوم الثقافة الوطنية، مجموعة متنافرة من الأصوات، أو مزيجٌ سردي من الماضي يتنافس فيما بينه كي يتحدث عن الحاضر. إن قراءة حكايات الأخوين جريم تجعلكَ تشعر بأنك في حُلم، حيث تختلط وجوه من مختلف الأزمنة، فتجتمع وتتفرق، وتتبلور وتذوب، وتدنو دنوًّا تغيب فيه التفاصيل ثم تتبخر، وتتدافع الحبكات والأفكار الرئيسية والوحوش والأميرات والأقزام الجميلة والأرواح من «ألف ليلة وليلة»، ومن حكايات باسيلي النابولية، ومن أعمال بوكاتشيو، كما في حلم نيك بوتوم.

ومما زاد من تعقيد مشكلة الأصالة، أن العديد من مصادر الأخوين جريم، من النساء المتعلمات الكثيرات الأسفار (وبعض الرجال)، كنَّ يقتبسن معارفهن من الخِلطة بالآخرين، ومن التعرض لثقافات الآخرين المتنوعة، ومن الهجرات. جمع الأخوان حكايات كثيرة من ابنة عمهما، التي عُرِفَت بالعجوز ماري، وكانت ترمز لصوت «الشعب». وأصبحت أرملة الخياط، دوروثيا فيمان، من أشهر رواة القصص عندهما، واحتلت صورتها صدارة كتابهما.

حكت لهما هذه المرأة القصة الغريبة جدًّا لـ «هانز، قنفذي»، التي تظهر إمكانات الأداء السردي في تكرار الأفكار الرئيسية وإعادتها، وفي المشاهد المخيفة والمرحة، حيث يتظاهر الراوي كما لو كان يخدش الطفل بأشواك الحيوان.

لم يكتفِ فِلهِم جريم بتنقية التقليد الألماني، وبدأ يعدِّل القصص الأخرى غير المناسبة، بحسب المعايير الأخلاقية المعاصرة (في النسخ الأصلية كانت رابونزل قد ضاجعت رجلًا وحملت بطفل خارج إطار الزواج!). لكن أصعب التحديات التي واجهته هي كيفية تدوين التقاليد الشفهية دون المساس بأصالتها. ادَّعى الأخوان أنهما يعيدان إنتاج الصوت الأصيل للتقاليد الخالدة، لكن فِلهِم كان يصوغ ويصقل، ويضيف الزخارف، لكثير من الحكايات المشهورة على مدار خمسين عامًا تقريبًا؛ والأهم من ذلك، أنه كان يعدل الكلام الصريح عن الجنس في القصص، لكنه ترك محاولات الأخذ بالثأر العنيفة كما هي. في

النهاية، ابتكر الأخوان الحكايات الخالدة في الذاكرة بالصيغة التي انتشرت في جميع أنحاء العالم.

عند مقارنة نسخ عام ١٨١٢، بالنسخة المُحكمة النسق الكاملة الأخيرة، عام ١٨٥٧، التي صارت مَعلمًا على الحكايات الخرافية، تتضح مهارة فِلهِم الاستثنائية في استخدام ديناميكيات السرد، واستفادت الحكايات غاية الاستفادة من تدخلاته الكثيرة. في السابق، كانت حكاية «الأمير الضفدع» أول حكاية في كتاب الأخوين، تشغل فقرة واحدة موجزة. والآن، أصبحت تبدأ بـ: «في قديم الزمان، عندما كانت الأمنيات لا تزال تتحقق، عاش ملك لديه بنات كلهن جميلات، لكن الصغرى كانت فاتنة، حتى إن الشمس ... تعجَّبت من جمالها ...» هذه العبارات التي تبدو كعلامة مميزة للحكاية الخرافية، هي في الواقع من إبداع فِلهِم نفسه، وأضافت التفاصيل الضرورية والعناصر الخيالية، للافتتاحية الموجزة للنسخة الأصلية: «كانت هناك ابنة ملك ...» (١٨١٢). بدت هذه العبارة رتيبة خالية من الحياة، مثل كتاب المطالعة لجاك وجِل: «ذهبت ابنة الملك إلى الغابة ...».

وعلى نفس المنوال، دوَّن أنطوان جالان ملاحظات مُختصرة في دفتر ملاحظاته، بعدما سمع مصدره حنَّا دياب يروي حكاية «علاء الدين» أو «علي بابا»؛ لكنه لاحقًا، من خلال عملية أدبية مشابهة من وضع الملاحظات في قالب درامي رحب، وإثرائها بالتفاصيل والإسهاب في السرد، ألَّف النسخ المدونة القديمة الطويلة، التي خضعت هي نفسها منذ ذلك الحين لكثير من التعديلات والقوالب عبر مختلف التقاليد الثقافية.

هل الحكايات تتنقل أم أنها تجليات اللاوعي الجمعي؟

لا يزال الجدل قائمًا بين أصحاب النظرية الانتشارية، الذين يعتقدون أن الحكايات تنتقل عبر الثقافات؛ وأصحاب النظرية الكلية الذين يقترحون أنها تجليات اللاوعي الجمعي. وفي هذا الصدد، قدَّم الباحث الروسي الداعم لنظرية الشكلية فلاديمير بروب، ومن بعده العالم الأنثروبولوجي الداعم لنظرية البنيوية كلود ليفي ستروس، طرحًا قويًّا بشأن وجود عدد محدود من القصص أو الحبكات. ومن المسلمات الشائعة أنه توجد سبع قصص فحسب، وأن كل الحكايات الأخرى ليست سوى تنويعات عليها (أول أرشيف في بريطانيا، الذي خُصِّص لأدب الأطفال، وتأسس في مدينة نيوكاسل في ٢٠٠٥، يُسمى بـ «القصص السبعة»). ويمكن التدليل على هذا الطرح، في رأيي، باستخدام منهجية تبسيطية، لكن الاختلافات بين نسخ الحكايات والسياق الذي يشكل القصة تستحوذ على

اهتمام نقدي أكبر بكثير من مجرد أوجه التشابه الأساسية: على سبيل المثال، تستعرض دراسات معاصرة كثيرة، بطريقة مثمرة للغاية، التحولات التي طرأت على حكاية «ذو اللحية الزرقاء». وكتاب مصور للقارئين الصغار أو أوبرا «قلعة ذي اللحية الزرقاء» للموسيقي بيلا بارتوك أكثر إبهارًا بسبب تبايناتهما وليس بسبب هويتهما البنائية. لقد أدت ظروف الصراع والتغيرات المستمرة في العالم المعاصر، إلى جانب الهجرة الاقتصادية والتنقل في عالم الأعمال العالمي، إلى إبراز التغيير المتواصل للتعبيرات الثقافية بوضوح. وتؤكد النظريات المتعلقة بالأدب العالمي، الذي تُشكل الحكاية الخرافية جزءًا لا يتجزأ منه، أن الحدود الجغرافية واللغوية ليست مُصمَتة؛ فلا يوجد حاجز يمكنه منع قصة جيدة من التجوال. ستطوف هذه القصة، وتذهب إلى أقاصي الأرض ثم تعود في حُلَّة مختلفة، وبروحٍ مختلفة، والأهم من ذلك أنها ستعود بمعنًى جديد.

ومع ذلك، فمن ناحية أخرى، يمكننا أن نقول إن الأخوين جريم أعادا تشكيل ما سعيا إلى اكتشافه. إذ أسهمت اكتشافاتهما في عالم الحكايات الخرافية في تشكيل هوية ثقافية لبلدهما، وهو ما يتعرف عليه القراء والجمهور والمترجمون على خشبة المسرح والشاشة وفي النصوص المسموعة والبصرية ويربطونه بألمانيا، ولكن ليس دائمًا بما يصب في مصلحة الأمة أو مكانتها في المخيلة الثقافية. فمشاهد العنف العديمة الرحمة والقسوة والغرابة والحلول الغريبة والمتطرفة، تثير قشعريرة في النفس ولو سمعها القارئ أو قرأها مرات كثيرة. وحتى عندما تتبع الحكايات حبكة موجودة في عدة لغات أخرى، فإن تنويعات الأخوين جريم تحمل طابعًا خاصًّا ونغمة مميزة، مما يجذب الانتباه ويثير في النفس مشاعر مختلطة؛ نوعًا من الإثارة المشوبة بالذنب، بل بشيء من اللامبالاة تجاه النهايات القاسية التي تتسم بالبرود. إنها نبرة أدبية قلدها الكثير من الكتاب اللاحقين؛ فنجدها تتردد في معالجات مارجريت أتوود للأسطورة والحكاية الخرافية. ويستحضر فيليب بولمان حنين الشاعر الأمريكي جيمس ميريل، الذي كان يتوق إلى «ذلك النوع من السرد الفطري غير المتكلف — الموجود في الأساطير والحكايات الخرافية، ذلك الصوت الذي صُقِل عبر القرون — بألسنة الجدات الطيبة، المجهولة الهوية، المطمئنة.» أراد بولمان تحقيق ذلك الأمر في النثر، وأعلن عن رغبته تلك في مقدمة ترجمته لحكايات الأخوين جريم التي نُشرت عام ٢٠١٢. ومع ذلك، فعلى عكس ما قد يتبادر إلى ذهن البعض، كان الأخوان جريم شخصَين طيبَين، متحفظين ومسالَمين بطبيعتهما. وعندما حضر الموت، أولًا لِفِلهِم سنة ١٨٥٩، تملَّك الحزن من قلب جاكوب فلحق بأخيه بعد ذلك بأربع سنوات،

سنة ١٨٦٣. كان جاكوب لا يزال منكبًّا على قاموسهما الهائل، وعندما داهمه الموت لم يكن قد وصل إلا إلى حرف فاء وكلمة «فاكهة». من نواحٍ كثيرة، كان الأخوان يسعيان عن طريق الحكايات الخرافية إلى إيجاد إرث مشترك جامع، بحثًا عن السلوى والنور والتناغم؛ لكنهما وجدا شيئًا آخر، ومع ذلك فإن الرعب الغريب الذي تحمله حكاياتهما قد جلب بهجة عارمة لعددٍ لا يُحصى من القرَّاء والسامعين.

إن حُلم وجود منبعٍ صافٍ للروايات الخرافية، الذي تجسده راوية عجوز هرمة تنقل حكمة الجماعة إلى الأجيال التالية، من مُسلَّمات القومية الثقافية، فضلًا عن كونه أحد أشكال الأدب الرعوي الرومانسي، الذي لا يزال يسري في الكتابات المعاصرة عن المكان والذاكرة. لكن الحكايات الخرافية، كما اكتشف الأخوان جريم، لا صلة لها بالأمة أو باللغة الأصلية، مِثلها في ذلك مِثل طيور السنونو أو الفراشات، بل أثبت الزمن أنها كائنات مهاجرة عنيدة أوَّابة دائمة التسلل (والعودة) عبر الحدود.

وحتى قبل انتشار محو الأمية الجماهيرية بفترة طويلة، كان السرد الشعبي موجودًا في علاقة تكافلية مع التنويعات المكتوبة، وأعطى الانتقال من الرواية الشفهية إلى التدوين النسَّاخ رغبةً لا تقاوم في التعديل. وساعد الإيقاع والوزن واللازمة والقافية النصوص في أن تأخذ قالبًا معينًا، لكن كما تكشف التنويعات الكثيرة لقصيدة روائية واحدة، لا يزال الرواة والمغنون يستمرون في إضافة لمساتهم الخاصة. يعبِّر بولمان عن هذا الأمر بقوة، عندما يصر على الارتباط بالصوت يجب ألا يُفقد، فيقول: «الحكاية الخرافية ليست نصًّا مكتوبًا.»

في كتاب «اختراع الأدب» (١٩٩٩)، تُذَكرنا باحثة الأدب الكلاسيكي فلورنس دوبونت بأن العديد من الأعمال العظيمة أنتجها الخيال البشري لكي تؤدى أمامَ جمهور وتُلقى على الأسماع. وحتى من قبل اختراع آلة الطباعة وانتشار محو الأمية الجماهيرية، كانت النسخ المدونة تؤدي دور برامج الأعمال أو السجلات، للعروض والإنشاد والخطب والأغاني وغيرها من أشكال التواصل الشفهي. كان الأداء الصوتي فنًّا يبدعه مؤلفون أحياء، وانطوى صوت راوي القصة على طبقات متعددة؛ إذ إن القصص المبتكرة كانت مختلفة ومتطابقة في آنٍ واحد، كانت الحكاية الخرافية من تلك الناحية تشبه اللحن الموسيقي الذي يختلف باختلاف أداء المغنين والعازفين. وكل سامع هو راوٍ جديد محتمل. ولم تتألف الأعمال الأدبية القديمة من نصوص جامدة، وإنما من نصوص مسرحية، ومخطوطات إرشادية لرواة القصص، وكتب تحتوي على إطارات أدبية مُعدَّة مسبقًا. ولا شك في أن هذا ينطبق

على «ألف ليلة وليلة» ومجموعة الحكايات الخرافية المشهورة؛ إذ يتذكر الرواة الحكايات من خلال معايشتهم لها — سواء بالاستماع أو القراءة — ثم يعيدون صياغتها بأساليبهم الخاصة. لكن كانت السجلات قابلة للتعديل وإعادة الصياغة كلما انتقل إلى راوٍ جديد. بالطريقة نفسها التي نسمع بها نسخة من «سقوط طروادة» من الشاعر ديمودوكوس في «الأوديسة»، ونسخة أخرى من إينياس يلقيها على آذان الملكة عليسة في «إنيادة» فرجيل، فإن حكاية «الجميلة النائمة» للكاتب شارل بيرو، التي تحمل طابعًا دمويًّا مفاجئًا، ما هي إلا تعديل من التعديلات التي طرأت على موضوع دائم التكرار.

كان الأدب فعلًا شفهيًّا يُؤدَّى بأصوات حيَّة أمام الجمهور، كما يحدث في عصرنا الحاضر في الكثير من المناسبات العامة، حيث تمارس المهرجانات الأدبية ضغطًا زائدًا على الكتاب ليؤدوا أعمالهم أمام الجمهور. وكانت عملية تدوين الأدب محاولة للتعبير عن هذه الأصوات الحية في العمل الأدبي. فكل قصة هي فعل تذكُّر ينقل الحضور الحي لشخصياتها. وهذا يجعل من الكتب، كما تقترح دوبونت، أقنعةً جنائزية تحتفظ بالكائنات، التي كانت يومًا تنطق بهذه الكلمات، في قبر من الورق والحبر. وفي ظل غياب هذه الأجساد، يقع على عاتق الكتابة جذب الانتباه دائمًا وأبدًا إلى ذلك الغياب. ويُمثِّل الحضور المُتخيَّل للإوزة الأم، أو أي راوٍ آخر، محاولة قوية للحفاظ على الصلة بالماضي حينما كانت الحكاية كلامًا منطوقًا وكان راويها على قيد الحياة. وتتظاهر كل مجموعة من الحكايات الخرافية تقريبًا بأنها رُويت على لسان شخص، أخذها عن شخص آخر، وهذا الشخص الآخر سمعها مباشرةً «في سالف العصر والأوان».

وفي لحظة فارقة من التاريخ الأدبي، أدى الأخوان جريم، بروحهما الجادة ونهجهما الأكاديمي، دورَ حرَّاس السجلات، كالنسَّاخ الذين أمرهم الخليفة هارون الرشيد في «ألف ليلة وليلة» بكتابة حكايات شهرزاد بحروف من ذهب ووضعها في مكتبة القصر. سعى جامعو الحكايات في القرن التاسع عشر إلى توثيق المخيلة القومية لبلدانهم، لكن الزمن كشف أنهم كانوا، بغير وعي، من أنصار النزعة الأممية. حفز مثال الأخوين جريم سلسلة من المحاولات المماثلة؛ وراح الكتَّاب يجمعون الحكايات الخرافية التي تعبر عن روح القومية أو الجماعة، بوتيرة متباينة، ومن أماكن مختلفة من العالم. وبما يتماشى مع المثالية السياسية التي ميزت الحقبة الأولى من الرومانسية، أصبح هذا الأدب الذي استمد مادته من أفواه الأميين حجر الأساس لنظرية التميز الثقافي. قدمت القصص مستودعًا ثريًّا للذاكرة الثقافية، على أمل أنه لم تُلوثها التأثيرات الأجنبية الوافدة. ومن الأمثلة على ذلك،

جُوسيبي بِتر، طبيب من باليرمو عاصمة إقليم صقلية الإيطالي، الذي جهز عربته بمكتب خاص ومعدات للكتابة ومنطقة للجلوس، حتى يستطيع جمع القصص من مرضاه في أثناء جولاته الطبية. وكانت أجاتوزا ميسيا، مربيته السابقة، والتي كانت تصنع أغطية الفراش وتغسل الملابس، المصدر الرئيسي الذي يستقي منه الحكايات، فيقول:

> إنها بعيدة كل البعد عن الجمال، لكنها ذات طلاقة في اللسان وبلاغة في الحديث، ولها طريقة خلابة في الكلام، تجعل المرء يدرك ذاكرتها الاستثنائية وموهبتها الفذة. ميسيا — التي في العقد الثامن من عمرها — أمٌّ، وجدة، وجدة كبرى؛ عندما كانت فتاة صغيرة، سمعت قصصًا من جدتها، التي سمعتها بدورها من أمها … (وهي) لا تعرف القراءة، لكنها تعرف أشياء كثيرة، لا يعرفها آخرون.

آنذاك، في مدينة مسِّينة القريبة، دوَّنت لورا جونزنباخ — ابنة تاجر الأقمشة الغني الذي شغل لاحقًا منصب القنصل السويسري — قصصًا من أصدقائها وجيرانها، وترجمتها من لغتهم الصقلية إلى الألمانية الفصحى، ونشرتها في عام ١٨٧٠. وعَبر صياغة جونزنباخ، تدفقت النغمة الاستشراقية الصقلية إلى الشمال مرة أخرى، والتقت بروافد الحكاية الخرافية المنتشرة في أنحاء أوروبا، نتيجةً لنجاح الحركة الرومانسية في ألمانيا. تكتب جونزنباخ:

> لم أستطع نقل السحر الأصيل لهذه الحكايات، الذي يكمن في الأسلوب والطريقة التي تروي بها هؤلاء النساء الصقليات الحكايات. فغالبيتهن … يُمثِّلن الحبكة كلها بأيديهن … بل يقفن ويتجولن في أنحاء الغرفة عندما يستلزم الأمر ذلك. ولا يستخدمن أبدًا «يقول فلان»؛ لأنهن يُعبِّرن دائمًا عن الشخصيات باستخدام طبقات مختلفة من أصواتهن.

في روسيا، استرشد كثير من جامعي القصص بالأخوين جريم، في رسْمهم للإرث القومي لروسيا عَبر الحكايات الخرافية. ونشر ألكسندر أفاناسيف، الكاتب الشهير في عصرنا الحالي، مختاراته المذهلة، التي تقرب من ٦٠٠ حكاية خرافية بين عامَي ١٨٥٥ و١٨٦٧. ولا يشير التأريخ إلى ترتيب الحكايات زمنيًّا؛ لأن كثيرًا من الحكايات الخرافية الروسية فريدة من نوعها، لكن النغمات المتعددة تبدأ في الانتشار من جديد؛ إذ تتشابه الحكايات مع غيرها القادمة من المناطق القطبية الشمالية، ومع الثقافات الممتدة على

طريق الحرير، وتتشابك مع حكايات خرافية من الهند وآسيا الوسطى والشرق الأوسط، وأيضًا مع حكايات شعوب اللاب والتونجوس.

في العالم الناطق باللغة الإنجليزية، كان مقلدو الأخوين جريم أبطأ في الاستجابة، لكن ما إن انطلقوا، حتى استحوذ الفلكلور — علم الخرائط وأنثروبولوجيا الخيال — على اهتمام المجتمع الفيكتوري، إلى جانب مغامرات رسم الخرائط الإمبريالية والعلمية في ذلك العصر. جمع جوزيف جاكوبس مجلدين عظيمين: «الحكايات الخرافية الإنجليزية» (١٨٩٠)، و«المزيد من الحكايات الخرافية الإنجليزية» (١٨٩٤)؛ حيث أعاد سرد النسخة الاسكتلندية لـ «سندريلا»، التي فيها لا تستر البطلة نفسها بالرماد، وإنما بمعطف من الأسل. وتطعمها أمها وتعتني بها، في هيئة بقرة، يتدفق الغذاء، في عمل إعجازي، من أذنيها؛ وتذهب سندريلا إلى الكنيسة، وليس إلى الحفلة الراقصة، وهناك تلتقي باللورد المحلي وتأسر قلبه.

كتاب الجنية الزرقاء والنهاية السعيدة

تم تجاوز الهدف الرومانسي المتمثل في إنشاء إرث قومي، عندما انكبَّ أندرو لانج على تأليف «كتب الجنيات» الملونة (وهي سلسلة من اثني عشر مجلدًا نُشرَت بين عامَي ١٨٨٩ و١٩١٢). باشر لانج ضمَّ الحكايات معًا، بغض النظر عن مصدرها، ثم أدخلها في مرحلة تحرير، كانت تشرف عليها زوجته ليونورا أَلِين وفريق غالبيته من الكاتبات والمترجمات، اللاتي عالجن النص النثري حتى لا يخل بالآداب العامة. لا تزال هناك ومضات من الإبداع في الأسلوب المهذب الذي ميز العصر الإدواردي: على سبيل المثال، في معالجة ميني رايت البليغة لحكاية «الأميرة روزيت»، لمدام دالنوي، تستعيض عن النقد الساخر المسهَب (الموجه في الأصل للويس الرابع عشر «ملك الشمس»)، بسعادة كلب الأميرة، فريسك (اسمه في النسخة الفرنسية «فريتو» ويعني: «يهز ذيله»)، الذي «لم يقلَّ غداؤه عن جناح طائر الحجل لبقية حياته».

كان لانج كاتبًا غزير الإنتاج ومفكرًا عميقًا فيما يخص الحكايات الخرافية، ومع أنه رأى ضرورة التمييز بين الحكايات الشعبية الشفهية المجهولة المصدر، والإنتاج الأدبي، فإنه نقَّب في السجلات الإثنوجرافية بحثًا عن قصص رويت شفهيًّا في الماضي، مثل «ألف ليلة وليلة»، كما ضمَّ قصصًا ذات أصول أدبية. لقد ساهمت مجموعاته في إحياء شخصيات العالم الخرافي من العمالقة، والكائنات نصف البشرية ونصف البحرية، والأقزام المنزلية

الطيبة المنسوبة إلى الثقافة الإنجليزية، ووحوش الكراكن والغيلان وعمالقة الكهوف من الثقافة الاسكندنافية، وكوشي الخالد وبابا ياجا من الغابات الروسية، بالإضافة إلى العفاريت والتنانين بمختلف أنواعها. وهكذا، كان لدى لانج تصور شامل رحب متعدد عن الأمم، وبسَّطه في قالب ماضٍ أبديٍّ متماسك، كان فيه اختراع الحكايات الخرافية جزءًا جوهريًّا من التجربة الإنسانية، وربطت فيه القصص بيننا عَبْر الزمن، والمجتمع الحديث بالقديم، والمعاصر بالبدائي. أعلن لانج:

> لقد أمدنا العامة، أو الشعب، بأسلوبهم العفوي، بالمادة اللازمة لشعرنا، وقانوننا، وطقوسنا؛ ثم جاء العباقرة وانتقوا من هذا المخزون، فحوَّلوا العادات إلى قوانين، وحكايات الطفولة إلى قصص رومانسية، والأسطورة إلى علم ... والأغنية الشعبية إلى ملحمة ...

كانت سلسلة «كتب الجنيات» الملونة عظيمة الأثر؛ فمن خلال نقوشها البسيطة الساحرة ذات الطابَع ما قبل الرافائيلي التي أبدعها إتش جي فورد، لم تكن هذه الكتب مجرد مجموعات من قصص شائقة، بل أعادت تعريف نطاق الحكاية الخرافية وطابَعها بوصفها نوعًا أدبيًّا من فنون الأدب، للفيكتوريين ومن جاء بعدهم. كما أكَّدت الفرضية التي تقول إن الخيال البشري، بصفته ظاهرة عالمية، أنتج سرديات تشابهت أكثر مما اختلفت؛ وبدأت، على إثر ذلك، تظهر كتب قصص الجنيات في جميع أنحاء العالم؛ من الثقافة الصينية واليابانية والغجرية والماورية والأفريقية والأُسترالاسية والهندية والكاريبية ومن كل التقسيمات الفرعية داخل الحدود الوطنية. وتستمر الأصداء في التردد، حيث يمكن أن نجد تشابهات بين حكاية فلسطينية وأخرى من الإنويت (الإسكيمو)، على الرغم من السياقات الاجتماعية دائمًا ما تُشكِّل المادة القصصية، وتنشأ هذه التشابهات من التبادل الثقافي الذي حملته قوًى متعددة، من مبشرين وإثنوجرافيين، وبناة للإمبراطوريات.

كما وفَّرت «كتب الجنيات» مادة خامًا غنية لأجيال متعاقبة من الكتاب والملحنين والفنانين. تقدِّم الكاتبة الإنجليزية جانيت وينترسون، في روايتيها «العاطفة» (١٩٨٧) و«تجنيس الكرز» (١٩٨٩)، العديد من العناصر المستمدة من الحكايات الخرافية، من بينها الأحذية العجيبة التي كانت تُستهلك بطريقة غامضة كل صباح (من حكاية الأميرات الراقصات الاثنتي عشرة من «كتاب الجنيات الأحمر»).

يقول بنجامين: «التجربة التي تنتقل شفهيًّا، من فم إلى فم، هي المصدر الذي استقى منه جميع رواة القصص حكاياتهم. وأعظم كتَّاب الحكايات الذين تشبه نسخهم المدونة

الحكايات الشفهية لرواة القصص المجهولين، إلى حدٍّ كبير». غير أن هذا القول ينبغي تعديله ليصبح: «الذين تبدو نسخهم المدونة قريبة الشبه بالحكايات الشفهية ...»

ولعل من أكبر العقبات، التي تواجه كل كاتب مغامر جديد يخوض غمار الحكاية الخرافية، جعل صوت الحكاية مباشرًا نابضًا بالحياة. تنتقل أنجيلا كارتر في كتابها «الغرفة الدموية» (١٩٧٩) إلى ضمير المتكلم؛ مما يخلق جوًّا شيقًا دراميًّا آسرًا: «خسرني أبي لصالح الوحش في لعبة ورق»، هي بداية إحدى معالجاتها لحكاية «الجميلة والوحش»، التي تظهر في مختارات الأخوين جريم، بالعنوان الجذاب المُلغِز «العندليب الوثَّاب المغرد». وفي حكاية أخرى للأخوين جريم — «فتاة الإوز عند الينبوع» — يتوقف السرد فجأة قرب نهاية الحكاية، ويقول الراوي: «الإشكالية هي أن جدتي التي حكتها لي بدأت تفقد ذاكرتها، ولم تَعُد تذكر بقية ما حدث.» هذه اللحظة الحميمية البليغة، قد تكون صادقة أو قد لا تكون كذلك، لكن على أي حال لم يفكر أيٌّ من المصادر — إذ وُجدت الحكاية مطبوعة لأول مرة باللغة النمساوية في سنة ١٨٣٣؛ وللمرة الثانية باللغة الألمانية الرسمية في سنة ١٨٤٠ — في طمس هذه اللمسة الصادقة ومحاولة إضافة خاتمة للحبكة الدرامية. وتنتهي بعض القصص بتدخل راوي القصة في السرد: تنتهي حكاية «هانسل وجريتل»، على سبيل المثال، بالكلام المسجوع الطريف الآتي:

الفأر جرى
والحكاية انتهت ...
وإذا أفلحت في الإمساك به، فستصنع لنفسك قبعة ضخمة من الفراء.

هذه السطور عبارة عن وعد ونبوءة، كأنها تقول: الراوي موجود، ولن يستطيع أحد الإمساك بالحكاية، بل ستواصل الركض للأبد.

لقد بالغ المنشغلون بالحكاية الشعبية في التأكيد على الروح القومية، التي عبَّرت عنها القصص المكتوبة بلغات قومها، وكان نموذجهم القائم على التقابلات الحادة بين النقل بالكتابة والرواية الشفهية، وبين الشعبي والنخبوي، وبين الكُتَّاب المتعلمين والرواة الأميين؛ نموذجًا صارمًا ومبسَّطًا استُعيض عنه فيما بعد بمنهجيات أكثر مرونة. وظل التفاعل المستمر بين الرواية الشفهية والنص المكتوب قائمًا في تاريخ الأدب الخرافي، في حين ظل الأداء — من الخطب القديمة إلى ألعاب الفيديو الحديثة — دائمًا وسيلة لنقل هذه الحكايات من النصوص الجامدة إلى سرديات مرنة ومتغيرة بأشكال مختلفة. عندما

يكون للحكاية الخرافية مؤلفون — مثل هانز كريستيان أندرسن، أو ليونورا كارنتون، أو ألان جارنر، أو مارجريت أتوود أو أنجيلا كارتر — وسواء أكانت من نتاج خيالهم أم من نتاج خيال راوٍ آخر، فكثيرًا ما يستحضرون أسلافهم، ويصورون أنفسهم مثل ثرثارين هَرِمين، بسطاء، مجهولين، وحلقات وصل أصيلة بعالم قديم كانت فيه الحكايات الخرافية أدبًا حيًّا يعرفه الجميع.

الفصل الرابع

حساء البطاطس:
قصص حقيقية/حياة واقعية

«لقد فُقِد المغزى (من الحكايات) منذ أمدٍ بعيد، لكنه لا يزال محسوسًا، مما يمنح الحكاية جوهرها، وفي نفس الوقت يروي شغفنا بالعالم السحري. إنها ليست خيالًا زائفًا فارغًا من المعنى.»

جاكوب وفِلهِم جريم

في خمسينيات القرن العشرين، شرع إيتالو كالفينو يصنع للأدب الإيطالي ما صنعه الأخوان جريم في ألمانيا قبله بقرن من الزمان. وفي اللغة الإيطالية، تجمع الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية والحكاية الشفهية كلمة واحدة، هي «فيابا»، وكان كالفينو مناصرًا متحمسًا للحكايات بكل أنواعها، ولم يترك مصدرًا إلا وبحث عنها فيه. وفي مقدمة كتابه، «الحكايات الشعبية الإيطالية» (١٩٥٦)، كتب: «الآن، وبعدما انتهيت من الكتاب، أعرف أن ما عشته لم يكن وهمًا ... وإنما تأكيد لما كنت أظنه؛ وهو أن الحكايات الشعبية حقيقية.»

ما الذي يقصده كالفينو من هذا التأكيد؟ إنه أكثر رواة الحكايات الرمزية إبداعًا وخيالًا، ومؤلف روايات معاصرة تتسم بإتقانها وتعقيدها مثل «لو أن مسافرًا في ليلة شتاء» و«المدن غير المرئية»، لكنه بدأ مسيرته المهنية بكتابة الروايات والقصص القصيرة، التي تعكس ملاحظته العميقة، وهي من سمات كتابات الكاتب الروسي أنطون تشيخوف. كان لقاء كالفينو بالحكايات الخرافية مثلَ الكشف بالنسبة إليه، وأحدثَ أثرًا عميقًا في طريقة تعامله مع الأدب الروائي؛ فبصفته عضوًا في حركة المقاومة التي حاربت الفاشية، وفي الحركة الشيوعية الإيطالية بعد الحرب، رأى كالفينو أن الروايات الرائعة

هي أدب الشعب الذي يريد الوصول إليه وتمثيله. وعندما يعلن أن «الحكايات الشعبية حقيقية»، فإنه يقصد أنها تتحدث عن الفقر وشح الموارد والجوع والقلق والشهوة والطمع والحسد والقسوة وما شابه، وعن كل العواقب الطاحنة لهذه المشاعر على المستوى الأسري والمجتمعي ككلٍّ. وتتيح بنية الحكاية، التي تدور حول الأعاجيب والسحر، وصف الحياة الواقعية مع تصور وقت تنتهي فيه كل المعاناة للأبد.

سيتغير القدر وسيُقهَر المعتدون. يتولد التفكير القائم على التمني والنهاية السعيدة من رحم الشقاء. عندما كتب كالفينو عن هوسه بالحكاية الخرافية التي تحكي قصة حمار يتغوط ذهبًا، فلربما كان يستحضر رمزًا لهذا النوع الأدبي نفسه؛ يتمثل في شيء بسيط متدني القيمة إلا أنه قادرٌ على إحداث الأعاجيب وتحقيق الثراء.

دبابيس وقمل وفئران وفقر

يوجد الأمراء والملكات والقصور والقلاع في خلفية الحكايات الخرافية، لكن فيما وراء الذهب والبريق تزخر مشاهد الحكايات بتفاصيل دقيقة وظروف مألوفة؛ إذ تتفاعل العناصر الخيالية مع التفاصيل الحياتية الواقعية. تنطوي المعالجة الواقعية للمحتوى على الملاحظة الدقيقة للتفاصيل، ويزيد التعارض بين ما هو واقعي وما هو خيالي منافٍ للمنطق من التأثير الممتع للسرد. يخبرنا شارل بيرو، على سبيل المثال، أن الشقيقتَين القاسيتَين حصلتا على دبابيس الخياطة من إنجلترا، وهي من الأغراض الرائجة المشتهاة آنذاك. وفي حكاية الأخوين جريم «الشعرات الذهبية الثلاث»، يمثل الشيطان الخصم، والجحيم هو المطبخ، الذي لا يختلف كثيرًا عن المطابخ العادية، حيث تجلس جدته بجوار الموقد. وعندما يظهر البطل الشجاع — وهو فتًى مسكين أرسلته الأميرة المتعجرفة في مهمة مستحيلة كي يجلب لها تذكار الانتصار (الشعرات الذهبية الثلاث) — تُحسِن الجدة معاملته، وتحوله إلى نملة للمحافظة على حياته. بعد ذلك، تُخفيه بين طيَّات مئزرها، حتى تنتف الشعرات الثلاث بنفسها، وهي تهدئ الشيطان في أثناء ذلك. بعد انتهائها من المهمة، تعيد الجدة البطل إلى هيئته البشرية وترسله إلى العالم العلوي كي يتزوج بالأميرة.

تتمثل رمزية الحكاية في أن جدَّة الشيطان العجوز الطيبة تستطيع نزع الشعرات المطلوبة من رأسه، مستغلة انشغاله بانشراح بينما تفتش في شعره بحثًا عن القمل؛ في مشهد يبعث على الطمأنينة حتى في وسط الجحيم ذاته. وتحمل كل شعرة من هذه الشعرات بركة تكشف عن مفارقة ساخرة في قلب الحكاية التي تدور حول الشقاء

والجوع: فمع الشعرة الأولى يكشف الشيطان أن سبَبَ جفاف النبع هو عجوز مسن جالس القرفصاء على حجر يسد مجرى الماء؛ ومع الشعرة الثانية يتضح أن شجرة التفاح لم تعد تُثمر؛ لأن فأرًا يقرض جذورها؛ أما الشعرة الثالثة فتكشف أن المعدَّاوي الذي يشقى في نقل الناس عبر النهر ليلًا ونهارًا، لا يحتاج سوى أن يعطي العصا التي يستخدمها لدفع القارب لأحد الركاب كي يتحرر من شقائه.

ولا تزال تتناول حكايات خرافية كثيرة، أميراتها شعرهن ذهبي وأقدامهن صغيرة، صعوبة اختيار حبيب والعيش معه/معها بموافقة الأهل، في حقبة زمنية ينتشر فيها الزواج المدبر والموارد المالية الشحيحة غالبًا. وتعالج حكايات كثيرة تهديدات أخرى، يعرفها جمهور القصص جيدًا، مثل موت الأم عند الولادة، وهي بداية حزينة شائعة في الكثير من الحكايات المفضلة.

وخلف الأجواء البرَّاقة للحكايات، يمكن للقارئ أن يرى لمحات من التاريخ الكامل للطفولة والعائلة؛ بطش مُلاك الأراضي الإقطاعيين، والحكام، واللقطاء، والأطفال الغرقى أو المهجورين، واليتيم الذي يعيش في فقر مدقع لكنه يعتمد على ذكائه للبقاء على قيد الحياة، والطفل الذي يتعرض لسوء المعاملة ويتمنى الحصول على راحة يوم من شقائه الذي لا ينتهي، أو الفتى الواعد الذي تعجبه فتاة تفوقه في المكانة الاجتماعية، واعتماد كبار السن على الآخرين، والصراعات بين المتنافسين على الحب أو القوت. وعلى عكس الأساطير، التي تدور حول الآلهة والأبطال الخارقين، يكون أبطال الحكاية الخرافية أفرادًا عاديين من الطبقة العاملة، يكدحون في وظائف عادية على مدار فترات طويلة من التاريخ، قبل التحول الصناعي وانتشار محو الأمية. في «ألف ليلة وليلة»، ينتمي الأبطال إلى بيئات حضرية، ويمارسون الحِرف والتجارة. بعضهم يتعرض للخطف والبيع في سوق العبيد، وكثيرون يتعرضون للمعاملة القاسية على أيدي أسيادهم أو سيداتهم. وفي الحكايات الأوروبية، يرتبط الشقاء بحياة القرية، والعبودية بالدوائر غير الرسمية بالإضافة إلى خصوصية قسوتها. ومن العدل القول إن بطلات الحكايات الخرافية يعملن خادمات في كثير من الأحيان، ويؤدين الأعمال المنزلية بلا شكوى أو تذمُّر، وإن هذا النوع من القصص نال استحسان الجماهير في الحقبة الفيكتورية وما بعدها، على حساب البطلات الثوريات المفعمات بالحيوية والفتيات المخادعات، مثل فينيسا التي تتغلب بدهائها على الشباب الذين غرروا بشقيقاتها أو مرجانة، الجارية التي تصب الزيت المغلي على الأربعين لصًّا.

تنسج الحكايات الخرافية معايشات فردية وجماعية للوقائع الحياتية — وهي المقاييس التي يُسخِّرها علماء الاجتماع لتقييم رفاهية مُجتمع معين — فتصير جزءًا لا يتجزأ من حبكتها: إذا توفيت الأم وهي تضع طفلها، فسيتعيَّن على طفلها الكفاح في الحياة وحده، من دون محبتها وحمايتها، وهذا قدرٌ حزين. في مناسبة أخرى، ترمز طنجرة العصيدة التي لا تنضب أبدًا، إلى عالم غالبية سكانه يعانون من الجوع والفقر والشقاء، مع أنهم لا يطلبون سوى الحد الأدنى من الموارد المعيشية بحسب المعايير المعاصرة. علقتْ أنجيلا كارتر ذات مرة، فقالت: «الحكاية الخرافية هي قصة ملك يذهب لآخر لاقتراض كوب من السكر.»

وفي مقالة شهيرة، للأديب البريطاني ديفيد هربرت لورانس، كتب: «ثِق بالرواية لا بالراوي». فتحدَّته جانيت وينترسون وراحت تعيد وتكرِّر: «أنا أنقل لك الحكايات. ثق بي.» لكن كيف نثق بالرواية، بل كيف لنا أن نثق بالراوي؟ كيف تكون الحكايات الخيالية المنافية للعقل حقيقية، كما يدَّعي الكثيرون، مِمَّن يعطون أهمية كبيرة للحكايات الخرافية؟

يُمكن الإجابة عن ذلك بأن القصة تُمثِّل سجلًّا زاخرًا بالأحداث التاريخية: وكما يكشف الحقل المقفر في فصل الشتاء لعينَي عالم الآثار عن النباتات التي نمتْ فيه وترعرعت في وقتٍ ما بالماضي، والفترة الزمنية الطويلة التي مرَّت على إزالة الغابة كي ينمو العشب محلها، والمآل الذي آلت إليه الصخور بعدما أُزيلت من الأرض، تحمل الحكاية الخرافية آثار رواتها الذين رووها على مر السنين وحياتهم وكفاحهم.

في هذا الصدد، يرى كليف ستيبلز لويس أن الأدب يتضمن نوعَين من الواقعية: واقعية التقديم وواقعية المحتوى، فيقول:

> هذان النوعان من الواقعية منفصلان غير مترابطَين. يمكنك ملاحظة واقعية الشكل دون المضمون في أدب العصور الوسطى الرومانسي، أو واقعية المضمون دون الشكل في التراجيديا الفرنسية (واليونانية في بعض الأحيان)، أو كليهما معًا في «الحرب والسلم»، أو لا شيء منهما في «أورلاندو الهائج» بقلم الأديب الإيطالي لودوفيكو أريوستو، أو «تاريخ راسيلاس: أمير الحبشة» بقلم صامويل جونسون، أو «كانديد» بقلم الأديب الفرنسي فولتير.

ومن خلال هذين الصنفَين، يُمكن ملاحظة كيف تحكي الحكايات الخرافية ما يحدث وما يمكن أن يحدث، بطريقة واقعية صادقة، على الرغم من شكلها الخيالي.

تتوفى الأمهات في أثناء الولادة، فتكبر العائلات بعلاقات من زواج سابق، وتحصل المنافسة على الموارد. في الحكايات الخرافية، يطارد العوز جميع الشخصيات، وفي ذلك الصدد تحمل الكلمة معنيَين: الرغبة في الشيء أو الحرمان من الشيء. وتتسم الإجراءات، التي تتخذها الشخصيات للتخلص من ذلك الشعور، بتطرفها في كثير من الأحيان؛ لكن المظالم تتفشى في مجتمع ظالم بذاته، يحدث فيه الترتيب الهرمي بقرابة الدم وحوادث الولادة بشكل أساسي. كما تسرق بعض الشخصيات وتتشاجر وتحتال؛ وفي بعض الأحيان تسير أحداث القصة في صالحهم لا في صالح الأخيار. وفي ذلك العالم أيضًا، تصير كلمة الأب أو الزوج، أو حتى الأخ الأصغر، قانونًا.

وفي الثقافات التي تنتشر فيها مسألة تعدُّد الزوجات، تعكس الحكايات الخرافية هذه المسألة: على سبيل المثال، أدَّى التنافس بين الزوجات بشأن مستقبل أطفالهم إلى صراعات حامية الوطيس، تردَّدت أصداؤها في النسخة الصينية من حكاية «سندريلا» (التي سجلتها الوثائق في القرن التاسع الميلادي، وهي أقدم نسخة موجودة)، حيث تعرضت يه-شِين لأشد أنواع المعاناة على يد زوجة أبيها الثانية، لا الزوجة التي تزوجها أبوها بعد وفاة أمها. وفي الثقافات التي يكون فيها المهر (المال أو المتاع الذي تحمله الزوجة إلى زوجها عند زواجه بها) لا غنى عنه لزواج البنت، يظهر ذلك الأمر بشكل واضح في الحكايات الخرافية: على سبيل المثال، في حكاية باسيلي الشائقة «الخبز الملون»، تُخبر بيتا أباها أنه إذا كان مصرًّا على تزويجها، فلا بد من تجهيزها بجهاز فاخر يشمل المجوهرات والذهب والحرير وما إلى ذلك. كما تشترط عليه أن يعطيها الطحين والسكر وماء الورد. بعد ذلك، تُعَد كعكة على شكل شاب وسيم، فتدب الحياة في عروقه. وتحدث في القصة سلسلة من الأحداث المؤسفة لكنها تنتهي بنهاية سعيدة.

أسرار عائلية

عندما يرث الابن البِكر كل شيء وفقًا لقانون حق البكر في الإرث كله، يخرج الابن الأصغر في مغامرات خطيرة يعود منها بثروة كبيرة بعد أن كان لا يملك أي شيء، كما في حكاية الأخوين جريم «الفتى الذي أراد أن يتعلم كيف يرتعد». باختصار، تعكس الأفكار المحورية لهذا النوع الأدبي أفكار الحياة الواقعية وأمنياتها، مثل النجاح، وتحقيق ما يطمح إليه القلب ويرغب فيه، على الرغم من المخاطر المحدقة بالشخص واحتمالية خسارة كل شيء ... وفي حين أن الحظ يلعب دورًا حاسمًا في هذا السياق، يُعلي هذا الفن

من شأن الدهاء، الذي يكون غير أخلاقي في كثير من الأحيان. كما تجسد مواقف الحكاية الخرافية، مشاعر الخوف الشديد، سواء أكانت متكررة أم، حمدًا لله، نادرة الحدوث.

كما تقع دومًا أحداث شنيعة بعيدة عن التصديق. تعرض الحكايات الخرافية مشاهد العنف العائلي، التي تقشعر من هولها الأبدان، مثل الأب الذي يقطع يدَي ابنته كي يحملها الشيطان؛ والابنة التي تتنكر في إهاب أحد الحيوانات كي تختبئ من أبيها الذي يريد الزواج بها. ولا يَسلم الأطفال من تلك الأهوال؛ فقد ترك الأب والأم هانسل وجريتل في الغابة الموحشة ليلقيا حتفهما، لكنهما نجوا بأعجوبة من الساحرة، التي تأكل لحوم البشر. وغير هذا من أهوال. تكمن المشكلة في هذه الأحداث في أن النفس القويمة تنفر منها أشد النفور. لكنها — وبصرف النظر عن تعارضها الشديد مع السواء النفسي — تظهر في الصحف وتتردد أصداؤها، أسبوعًا بعد أسبوع، في النشرات الإخبارية. عندما نسمع عن قضية «دانيال بيلكا» الشهيرة التي تحكي قصة طفل تعرَّض للتجويع والتعذيب على أيدي أبويه دون أن يحرك أحد ساكنًا لمساعدته؛ وعن قضية الفتيات اللاتي خطفهن رجل عادي وحبسهن، على ما يبدو، في إحدى الضواحي العادية في أمريكا؛ وعندما نسمع أيضًا عن النمساوي جوزف فريتزل الذي حبس ابنته في القبو، أربعةً وعشرين عامًا، وأنجب منها سبعة أطفال، حتى انكشفت جريمته في عام ٢٠٠٨؛ ففي ذلك تأكيد على أن الحكايات الخرافية تعكس جوانب الطبيعة البشرية. كما أنها تُنبهنا وتحذرنا من هذه المصائب أو على الأقل تحاول فعلَ ذلك.

التجويع وقتل الأطفال من الأخطار المتكررة في الحكايات الخرافية، ويبتكر الضحايا طرقًا مختلفة للمقاومة، والانتقام من المعتدين، وقلب الوضع الراهن رأسًا على عقب. وتنقل الحبكات رسائل عن المقاومة أو تعطي الأمل في التحرر.

لكن نبرة التحذير في الحكايات الخرافية، التي تعبِّر عمَّا لا يمكن التعبير عنه، وتقرع ناقوس الخطر في الليل، قد خفَّت حدتها في السنوات الأخيرة، حين زاد الوعي بالإساءة للأطفال، وكُشف الغطاء عن قضايا صادمة قاسية، تنطوي على زنا المحارم والاستعباد والاغتصاب، بوسائل أخرى غير الحكايات الخرافية. كانت الحكايات الخرافية قبل ذلك تؤدي دورَ الشاهد الوحيد على مِثل هذه الجرائم، والراوي الذي يُعرِّض بكلامه ولا يُصرِّح، حتى تستطيع الأجيال الصغيرة استيعابها، لكن الآن صار بمقدورهم مشاهدة انكشاف تلك الجرائم على الملأ من خلال وسائل الإعلام. ومع ذلك، لا يبدو أن الإقرار بحصول الإساءة للأطفال وزيادة الوعي بخصوص هذا الأمر، قد حسَّنا من الاستجابة أو أحدثا

أي تغيير، وإنما تسبَّبا في انتشار الهلع بشأن سلامة الأطفال. في المقابل، كانت الحكايات الخرافية تحوِّل هذه الأهوال، عَبر وضْعها في إطارٍ زمني ومكاني بعيد عن القارئ، وبهذه الطريقة لا تحذِّر من وجود خطر قريب بشكل واضح وصريح، وإنما تسرِّب تحذيراتها تحت غطاء من الحكايات السحرية.

ولقد استعان المؤرخون الاجتماعيون بالحكايات الخرافية للاستدلال على الظروف المعيشية في الماضي. وفي هذا السياق، كتب المؤرخ الأمريكي يوجين جوزيف ويبر مقالة مهمة بعنوان: «الجنيات والحقائق القاسية: واقعية الحكايات الشعبية» (١٨٩١). كما أكَّد المؤرخ الأمريكي روبرت دارنتون، في أحد فصول كتابة الرائع «مذبحة القطط الكبرى» (١٩٨٤)، أن الإوزة الأم شهدَت الواقعة بنفسها. وترددت أصداء عنوان كتاب ويبر، على سبيل المثال، في دراسة الباحثة الأمريكية ماريا تاتر التي نُشرت بعنوان «الحقائق القاسية حول الحكايات الخرافية للأخوين جريم» (١٩٨٧). وأعدَّ الباحث الأمريكي جاك زيبس تصورًا، يركز على الجانب السياسي وينخرط بشدة في الجانب الثقافي والمادي، للبحث في طرق تفاعل الحقائق التاريخية والآراء الفكرية (القيم المتعلقة بالطبقية والجنس) مع سرديات الحكاية الخرافية. وفي نفس الوقت ساعد نقده الواسع — بداية من كتابه «لا تراهن على الأمير» (١٩٨٦) إلى كتابه الأخير «الصعود المذهل للحكاية الخرافية» (٢٠١٢) — في منح مكانة عظيمة للحكايات الخرافية بوصفها فنًّا من فنون الأدب، وأثار جدلًا حادًّا حول تأثيرها، وإن كانت تضر السامعين والقراء لا سيما الصغار، أم تساهم في تحريرهم. ونجَمَ عن ذلك طرح سؤال من أكثر الأسئلة حساسيةً حول الحكايات الخرافية، وليس السؤال: هل تُدلل الحكايات الخرافية على ما يحدث وتعكسه؟ السؤال هو: هل تتفاعل الحكايات الخرافية مع الواقع وتساهم في تشكيله؟ هل تخاطب المستقبل كما تفعل مع الماضي؟

ميَّز الروائي الفرنسي ميشيل تورنيه (المتأثر بشدة بالحكاية الخرافية) بين ثلاثة مصطلحات فرنسية، الحكاية والحكاية الرمزية والأقصوصة (الأخيرة تعني القصة القصيرة والخبر الصحفي)، بحسب علاقتها بالواقع. تتسم الحكايات الرمزية، كما في إيسوب ومختارات لافونتين، بـ «شفافيتها»، أي أنها تعطي دروسًا صريحة في الأخلاق، أما القصص القصيرة فتنقل الحقائق. وكلتاهما تبدد متعة القصص بـ «جلائهما القاتل»، أي وضوحهما، بحسب وصف تورنيه. وعلى العكس من ذلك، يدَّعي تورنيه أن الحكايات تتصف بـ «شفافية بلورية»، مما يسمح برؤية لمحات من الحقائق دون التصريح عنها، وهُنا يكمن سر جاذبية الحكاية الخرافية وقوتها.

في أعماله الخيالية، كان تورنيه يعيد استحضار الوحوش والغيلان ومن بينها «ذو اللحية الزرقاء»، وهو كائن شرير خرافي، يقدِّم حالة اختبارية جيِّدة لمفهومه عن الحكاية الخرافية، كأداة تبصيرية غير صريحة.

الجرائم الفظيعة: ذو اللحية الزرقاء، القاتل المتسلسل

لقد أصبح ذو اللحية الزرقاء (شكل رقم ٤-١) شخصية معروفة عالميًّا، بصرف النظر عن طريقة العرض والحقبة الزمنية؛ وأينما ظهر، في الأوبرا أو أفلام الرسوم المتحركة أو الأفلام المصنفة للبالغين فقط أو الروايات المصورة، مثَّل قاتلًا متسلسلًا نموذجيًّا، يثير الرعب والإثارة في الوقت نفسه. ولقد تأثر الرجال والنساء على حدٍّ سواء بشخصيته، وشعروا بارتباط قوي به، كلٌّ بحسب منظوره.

> عندما غادر، جابت المنزلَ طولًا وعرضًا، تَفْحَص كل شيء. وفي النهاية، وصلت إلى الباب المحظور. ونظرت إلى المفتاح، ثم دسَّته في القُفل. لكن ماذا رأت عندما دخلت؟ وجدت حوضًا ضخمًا ملطخًا بالدماء في منتصف الغرفة، حيث قبعت أجساد بشرية، فارقتها الحياة مقطعة الأوصال.

لكن هل «ذو اللحية الزرقاء»، التي كتبها شارل بيرو، حكاية مرعبة مثيرة تنبع عن الخيال أم تضرب بجذورها في الواقع؟ هل يمكن أن يكون لهذه الحكايات الفظيعة أساس من الصحة في التاريخ، في التجارب التي عاشها الرجال والنساء؟

يجسد «ذو اللحية الزرقاء»، في حكايات الأخوين جريم، الشر بشكل أكثر جلاءً نوعًا ما. وينصب التركيز على مخاطر الزواج، لكن البطلة في الحكايات تجمع بين الدهاء والشجاعة، وتتغلب على عريسها الذي كان ينوي قتلها. وتظهر شخصية ذي اللحية الزرقاء في اثنتين من أكثر حكايات الأخوين غموضًا وإثارة، «طائر فيتشر» و«العريس السارق»، وهما من أوائل الحكايات التي جمعها الأخوان جريم.

يظهر رجل ثري، ويطلب الزواج بابنة الطحان الجميلة. لكنها لا تشعر بالارتياح تجاهه، وبينما تشق طريقها إلى بيته، في أعماق غابة مظلمة، تزداد وساوسها أكثر فأكثر. ويغرد طائر ودود محذرًا:

> «ارجعي، ارجعي، أيتها العروس الشابة الجميلة،
> إلى منزل القتلة تدخلين.»

شكل ٤-١: قاتل متسلسل، أو زوج غيور، أو نموذج أبوي معتاد؟ «ذو اللحية الزرقاء»، من «سلسلة الحكايات الخرافية»، حرَّرها تشارلز جوزيف ماير، ورسمها كليمنت بيير مارلييه، ١٧٨٥–١٧٨٩.

لكنها مع ذلك تدخل، وتجد جميع الغرف فارغة إلا القبو، حيث تلتقي بامرأة عجوز ضعيفة تصيح محذرة إيَّاها: «عقد القران الذي ستحتفلين به هو قرانكِ على الموت.»

وعندما يعود خطيبها مع عصابته، تجدهم يقتادون فتاةً أخرى عنوة؛ وتشاهدهم من مخبئها وهم يجبرونها على شُربِ:

> ثلاث كئوس ممتلئة، يحتوي أحدها على سائل أبيض، وآخر أحمر، وثالث أصفر، فينشطر قلبها إلى نصفين. بعد ذلك، ينزع السارقون ثيابها الثمينة، ويطرحونها على المائدة، ويبدئون في تقطيع جسدها الجميل ورشِّه بالملح.

وبينما يقطعون إحدى أصابعها، الذي تضع فيه خاتمًا ذهبيًّا، يحلِّق الإصبع عاليًا في الجو ويسقط في حجر البطلة. تلوذ البطلة بالفرار؛ وفي خاتمة سعيدة مثالية، تحكي للضيوف في حفل زفافها، عن كابوس مرعب رأته في منامها، وتسرد على أسماعهم التفاصيل المروِّعة التي شاهدتها. وعندما تصل إلى النهاية، تهدي لعريسها الإصبع المقطوعة. حينها، يدرك أنه قد انكشف أمره ويحاول الهرب. لكن الضيوف يقبضون عليه ويسلمونه للعدالة؛ ويُحكَم عليه وعلى عصابته بالموت شنقًا عقابًا لهم على جرائمهم الشنيعة.

تنقل الحكاية المريعة، تحت مشاهدها القوطية، طبقات مختلفة متعددة للحقيقة التاريخية. فهي تكشف عن جوانب كثيرة لمنظومة الزواج في أوروبا في الماضي، وتعبِّر عن روح المقاومة للأعراف التقليدية، وفي أثناء ذلك تنقل مشاعر الخوف عند الفتاة التي ترحل بعيدًا عن بيت أهلها لتعيش في بيت زوجها؛ ولا تعلِّق على سطوة المال ولا جاذبيته؛ إذ تعتبر هذا من الأمور البديهية، وتلفت الانتباه إلى أن الفتاة لا تتمتع بحرية الاختيار في مسألة زواجها. وتحمل صورة العصابة التي تأكل لحوم البشر مبالغةً كبيرة مقارنةً بالجرائم المتسلسلة في حكاية بيرو «ذو اللحية الزرقاء»، لكن الحكاية من خلال جمع الأدلة على جرائم الزوج المستقبلي، تدعم بقوةٍ منح حرية الاختيار للعروس.

وفي حكاية أخرى لذي اللحية الزرقاء — «طائر فيتشر» للأخوين جريم — يكون القاتل عرَّافًا أو في بعض الترجمات ساحرًا شريرًا؛ كما يضم الكاتب الإيطالي في حكايته رواية مشابهة، وهي «الأنف الفضية»؛ وفي كلا النصين، تتجلى البطولة في شخصيات نسائية تتمتع بقوة الإرادة، ورجاحة العقل، وغريزة بقاء قوية. إن مقاومة هؤلاء البطلات للطغيان تُعَد درسًا بليغًا، جديرًا بأن يطرح في ساحات المدارس، ليحث الشباب على التصدي لمحاولات الهيمنة، سواء أتت من رجال مسنين أم نساء ذوات نفوذ.

ولقد فتَّش المؤرخون عن روابط خفية تتجاوز مجرد التشابه في المواقف، باحثين عن خيوط تربط بين الوقائع الحقيقية والشخصيات التاريخية وبين انعكاساتها في مرآة الحكايات الخرافية. ووجدوا أن حكايتَين من أشهر الحكايات — «ذو اللحية الزرقاء» و«بياض الثلج» — تتعلقان بشخصيتَين حقيقيتَين أحدثتا اضطرابات كبيرة في حياتهما الشخصية وعلى مستوى المجتمع ككلٍّ.

على سبيل الخصوص، وُجدت ثمة علاقة بين ذي اللحية الزرقاء وجيلز دي ريز، قائد مدينة بروتاني الفرنسية، الذي انضم إلى صف جان دارك في حرب المائة عام، وحُكم عليه

بالإعدام شنقًا لممارسته للسحر الأسود ولطقوس التعذيب الشيطانية — فقد قتل عشرات وربما المئات من الأطفال في قلعته في طقوس شعائرية (لكنه لم يُحرق لنبالة أصله). وذكره برنارد شو بذلك الاسم في مسرحيته «جان دارك» (١٩٢٣).

لم تكن تهمة الشعوذة غريبة على المجتمع في القرن الخامس عشر، لكن عادةً ما يتعامل المؤرخون المتأخرون معها بعدم تصديقٍ تام، كما في حالة جان دارك. يميل المؤرخون إلى النظر في السياق الذي ولَّد هذه المخاوف الشديدة، من خلال ملاحظة الأدلة والتوترات الاجتماعية والسياسية وربما الشخصية التي يكشف عنها. وخلافًا لما ينص عليه العقل والمنطق، أُدين جيلز دي ريز دون أي تمحيص، بالاستناد إلى الأدلة المُقدمة في محاكمته. ويبدو لي دائمًا أنه من المُستبعد أن يختفي هذا العدد من الأطفال — بين ٨٠ إلى ٢٠٠ — دون أي تفسير على مدار كل تلك السنوات، ودون ترك أي آثار خلفهم، أو احتجاج عائلات الضحايا قبل إدانة جيلز ومحاكمته. وفي هذه المناسبة، تجدر الإشارة إلى الاحتجاجات العارمة التي اندلعت في باريس، في عام ١٧٥٠، بسبب حوادث اختفاء الأطفال المنتظمة. وحامت الشكوك حول الملك لويس الرابع عشر — أو إحدى بناته — حيث قِيل إنهما يختطفان الأطفال لشرب دمائهم على سبيل التداوي، بناءً على نصيحة بعض أطباء البلاط، لاستعادة الصحة الملكية. ولم يُسجل التاريخ وقوع أي احتجاجات شبيهة في بروتاني، في الوقت الذي اتُّهم فيه جيلز دي ريز بقتل ذلك العدد الكبير من الأطفال، ولهذا السبب وغيره (ورث رئيس النيابة الذي تولى البت في القضية جميع مناصب جيلز وممتلكاته) شكَّك المؤرخون في صحة الجرائم المنسوبة إليه.

وقضية جيلز دي ريز ذات أهمية خاصة؛ لأنها، مِثل انتفاضة سنة ١٧٥٠، تُبيِّن التفاعل المستمر بين الخرافات الموجودة والأحداث التاريخية. وهناك إشكالية جلية أخرى، تتعلق بالربط بين جيلز دي ريز وذي اللحية الزرقاء، وهي أنه إذا افترضنا أن جيلز كان سفاحًا، فقد كان يختار ضحاياه من الأطفال؛ ولا تصفه أسطورته بأنه قاتل متسلسل لزوجاته، وإنما تُشبِّهه بشخصية الغول الكلاسيكية في الحكاية الخرافية، الذي يتغذى في منتصف الليل على طفل أو طفلَين، حتى يتغلب عليه بطل شابٌّ بدهائه.

كما استنهضت حكاية «بياض الثلج» الهمم للبحث في أصلها التاريخي: وفي عام ١٩٩٤، اقترح الباحث الألماني إكارد صاندر وجود ترابط بين بياض الثلج ومارجريت فون فالديك (المولودة في عام ١٥٥٣)، التي ربما قد تكون تسممت في مكيدة نصبها لها بعض الأقارب في العائلة الملكية. ونشأت مارجريت في بلدة (فلينون)، كان يذهب فيها

الأطفال إلى مناجم النحاس، وهُناك — بحسب صاندر — حدث لهم تأخر في النمو، وسخر منهم الآخرون ولقبوهم بالأقزام المساكين.

إن ادعاءات المؤرخين بشأن الوصول إلى أصل ذي اللحية الزرقاء أو الكشف عن شخصية بياض الثلج الحقيقية الأصلية، تعكس تعطشهم لسلسلة أنساب ثابتة لا يعتريها التغير على مدار السنين، وهو شيء لا يمكن تحقيقه. وحكاية بياض الثلج يُوجد مثلها في التاريخ وفي الحكايات الخرافية الأخرى؛ إذ تجسد الديناميكيات الأساسية للحياة العائلية، على مدار فترات طويلة، لسوء الحظ. نراها في غضب فينوس على سايكي، بعدما وقع ابنها كيوبيد في حبها في «الحمار الذهبي». كما نشهد أصداءها في الصراع الدرامي في مسرحية شكسبير «سيمبلين»، حين تُدبر الملكة — زوجة الأب — مكايد للخلاص من ابنة زوجها البطلة إيموجين. في مُستهل كلامها في المسرحية، تُلمِّح الملكة لـ «التشنيع على معظم زوجات الأب» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٨٥)، ثم أسرعت تُطَمئن إيموجين أنها لن تفعل معها مثلما تقول تلك الصورة النمطية. لكنها، بالطبع، تحاول تسميمها. وفي حكاية «بريكليس»، تأمر ملكة شريرة أخرى بقتل مارينا لأنها تفوق ابنتها مهارةً. كان شكسبير على علم بهذه المكائد من مصادره التاريخية؛ إذ كانت التوترات العائلية أمرًا شائعًا لا سيما في بداية العصور الوسطى، عندما كانت النساء تتقلد مناصب في السلطة، لكن التهديدات كانت تحدق بهن دائمًا، وسرعان ما يجردهن منافسون من مناصبهن. على غرار حكاية «ذو اللحية الزرقاء»، لا تُسجل «بياض الثلج» جريمة شنيعة بعينها، لكنها مِثل الشاهد الحي على صراع بنيوي سائد في المجتمع، على المستوى السياسي والاجتماعي والشخصي، يفضي إلى الكثير والكثير من حوادث العنف المشابهة.

تُخلط العناصر في قِدر الحكاية. ومن حين لآخر يجد نبأ قصير أو خبر صحفي أو قصة حقيقية الطريقَ إلى الحساء مباشرةً؛ على سبيل المثال، تدمج «ألف ليلة وليلة» أحداثًا متعددةً من السجلات التاريخية وتحوِّلها إلى حكاية رومانسية خرافية. تروي حكاية الخليفة المتوكل (الخليفة العاشر المتوفى في سنة ٨٦١) وجاريته العزيزة محبوبة، أنه بعد انفصالهما بفترة طويلة يحلم بها وبتصالحهما؛ وبُعيد استيقاظه من نومه، يحمل إليه عبدٌ رسالة سرية؛ فيتسلل المتوكل إلى الحرملك ويجد محبوبة تغني؛ وتصف القصيدة — التي كانت من تأليفها — أنه جاء إليها في منامها ليصالحها.

أن يرى شخصان حُلمًا واحدًا من السمات السحرية المميزة لـ «ألف ليلة وليلة»، وبعد ذلك، يتصالح الحبيبان، ثم يُقتل الخليفة. في الحكاية، تذبل محبوبة من شدة حزنها على

الخليفة وتفارق الحياة لتبقى للأبد رمزًا للوفاء في الحب. (في السجلات التاريخية، نُقلت محبوبة إلى الخليفة التالي، لكنها رفضت تسليته، فأُلقي بها في السجن وانقضتْ أخبارها.)

وقد علَّق أندريه مِيكل، المترجم والمحرر لـ «ألف ليلة وليلة»، أن حكاية الخليفة المتوكل ومحبوبة تكشف بجلاء ذلك التلاحم بين الوقائع التاريخية والأحداث الخيالية في هذا النوع من الأدب، لكن يكمن تفردها في أنها تُظهر الشخصيات التاريخية الحقيقية باسمها، والملاحم مثل «نشيد رولاند»، أو السير الذاتية الخيالية مثل «رواية الإسكندر الأكبر» تفعل ذلك بطبيعة الحال، لكن من سمات الحكايات الخرافية أنها تسلط الضوء على الأشخاص العاديين لا المشهورين.

استعرضت الباحثة الفرنسية كاثرين فالي فالنتن كيف امتزجت قصة وحش جيفودان — النسخة الفرنسية من وحش دراتمور — مع الأساطير الأخرى، في إعادة سرد حكاية «ذات الرداء الأحمر» في أحد أقاليم فرنسا. كان وحش جيفودان كائنًا مفترسًا أو ذئبًا ضخمًا بحسب الأخبار المتواترة، وأوعز أسقف البلدة ظهوره إلى سوء أخلاقيات السكان قائلًا إنه لتحذير مباشر من الرب على فجورهم، بهدف ردِّ الهوجونوتيين السابقين إلى الإيمان القويم، والراعيات القرويات للحشمة والآداب القويمة التي تنص عليها مبادئ المسيحية: وعلا صوته بالوعيد: «ألا يجدر بهذا الجسد الوثني الظالم — الذي هو أداة الشيطان لإغواء وجرِّ الأرواح الأخرى للخطيئة — أن يُسلَّمَ للأنياب القاتلة للوحش المفترس حتى يمزقه إربًا؟»

في بعض الأحيان، تقصر عملية التحول عن القيام بدورها، ويظل الخبر كما هو، فلا ينجح في التبلور في صورة حكاية خرافية. على سبيل المثال، ضمَّ الأخوان جريم حدثًا وحشيًّا لحكاية اسمها «الجزاران العابثان»:

> يُحكى أن أبًا ذبح خنزيرًا، وبينما كان يفعل ذلك رآه طفلاه الصغيران. وبعد الظهر، عندما شرع الطفلان في اللعب، قال أحدهما للآخر: «لتكنْ أنتَ الخنزير الصغير، وأنا الجزار.» وتناول سكينًا لامعًا، وقطع عنق أخيه الصغير.

كان الأخوان جريم قد وجدا القصة في إحدى صحف برلين، بقلم المحرر الكاتب الرومانسي هاينريش فون كلايست؛ ولذا ليست حكاية شعبية موثوقة، وإنما خرافة سطَّرها كتَّاب الحضر؛ كما أن لها نظائر في التقاليد الشفهية للثقافات الأخرى، لكن تفاصيلها المتوحشة أصابت القراء الأوائل لـ «حكايات الأطفال والبيوت» بالصدمة والرعب،

وتعرَّض الأخوان جريم للضغوطات لحذفها. وفعل الأخوان ذلك في النسخ اللاحقة من مجموعتهما القصصية. لكن فِلهم احتج بأن القصة تُعلم الأطفال ضرورة التمييز بين الهزل والجد. ورأى أن الحِكم المبثوثة في ثنايا الحكايات لها هدفان، وهما التحذير والتعزية.

روابط مشتركة

إجمالًا، لا تحمل الوقائع التاريخية التي يمكن استخراجها من الحكايات الخرافية ذكرى لحوادث مروعة متطرفة، ولا أحداث مأساوية محددة، ولا شخصيات مشهورة، لكنها تضع في قالب درامي الظروفَ المعيشية العادية، والمعاناة اليومية، والحاجات، والرغبات — والأخطار، لا سيما الموت المبكر. وبدلًا من البحث عن شخصية شرسة بعينها خلف شخصية من شخصيات الحكايات الخرافية، أو البحث عن حادثة خاصة، فإن النظر إلى القصص الخرافية باعتبارها استجابات للتجربة الإنسانية النمطية يفضي إلى نتائج أكثر نفعًا. وتلمس حكاية «ذو اللحية الزرقاء» المخاوف الشديدة المتعلقة بالطبيعة الجنسية عند الذكور في الأحوال الطبيعية والمتطرفة، وحقوق الأزواج، وحقوق الزوجات، وأهمية المال (فشخصية ذي اللحية الزرقاء في غاية الثراء)، والغربيين والشرقيين، وخطيئة الفضول وميل النساء لهذه السمة السيئة. وقد تشير وفاة زوجات ذي اللحية الزرقاء، واحدة تلو الأخرى، إلى ارتفاع معدلات وفيات الأمهات أثناء المخاض في السجلات التاريخية.

كما أنه من الأهمية بمكانٍ استيعاب أن الحركة بين الحكاية الخرافية والواقع لا تسير في اتجاه واحد، فتقتبس الحكاية الخرافية ألوانها من الحياة الواقعية فحسب. فالحياة الواقعية تُفهَم في ضوء القصص أيضًا. لقد كان العنف الباريسي فيما قبل الثروة الفرنسية مُشربًا بالخوف السائد في الحكاية الخرافية عن الغيلان التي تلتهم الأطفال، والذي يأتي مباشرة من صفحات حكاية «جاك ونبتة الفاصوليا»، أو «عقلة الإصبع»، أو، إن جاز القول، من الخيال الجمعي.

والخيال غالبًا أشد سحرًا من الحقيقة؛ فشخصية جيلز دي ريز كعريس متوحش خرافي لها جاذبية أكثر من كونها مجرد ضحية للطموحات الإقطاعية والكنسية في فرنسا في العصور الوسطى.

من ناحية يتداخل كابوس «ذو اللحية الزرقاء» مع القصص المرعبة التي تنشرها المطبوعات الرخيصة ومجلات الفضائح عن القاتل المتسلسل جاك السفاح، وأحداث

متطرفة بعينها. ولكن، من ناحية أخرى، يرمز العريس القاتل وحضوره المستمر في الحكايات إلى مشاعر الخوف الشديدة التي يتشاركها الناس. كما أن التلذذ عند مشاهدة العنف له بُعْد أخلاقي أيضًا، وإلا فما المتعة التي يحصل عليها القارئ (والكاتب) من الغرفة الدموية؟

ويبدو أن حكاية «ذو اللحية الزرقاء» و«الجميلة والوحش» وكثيرًا غيرها من الحكايات الخرافية المشتملة على أزواج متوحشين، تسلط الضوء على الشخصية الشريرة التي تمثل الشخصية الذكورية الرئيسية. لكنها تشتبك مع العروس وتبحث في رغبات الأنثى بنفس قدر اشتباكها مع دوافع الذكر. ويعكس الحضور الأبدي لشخصية «ذو اللحية الزرقاء» في الأدب وغير ذلك من وسائل الإعلام اختلافًا حادًّا بين الكتاب الذكور والإناث؛ فالكتَّاب الذكور يرون أنفسهم في دور «ذو اللحية الزرقاء» فيبحثون داخل ذواتهم أو يتقبلونها برضًا تام، في حين تثير شخصية «ذو اللحية الزرقاء» — في كثير من الأحيان — في الكاتبات الإناث مشاعر متناقضة من حيث الغريزة الجنسية للذكور، فتُكون مثل التحدي الذي يعملن على مواجهته بشتى الصور. إن مشاعر الإعجاب والنفور التي تثيرها شخصيات الأزواج المتوحشين في النساء، تحوِّل مِثْل هذه القصص إلى رحلات استكشافية داخل الغريزة الجنسية للإناث، وأصبحت هذه السمة من أكثر سمات الجذب القوية لذلك النوع من الفن بأكمله. تُجسد شخصية «ذو اللحية الزرقاء» الخصم الذكر الرئيسي في الحروب ما بين الجنسين — عدو، سادي، مُغتصب — ويُمكن أن يكون ذا جاذبية لا تُقاوم أيضًا.

أصبح منزل «ذو اللحية الزرقاء» وقلعته وغرفته المحظورة مرادفات للمعرفة المحرَّمة: عندما تقع عينا بطلة رواية أنجيلا كارتر لـ «ذو اللحية الزرقاء»، على المكان الذي تُقاد إليه، تقول:

> آه! قلعته، منعزلة غامضة مثل منازل الجنيات، ذات أبراج محاطة بهالة زرقاء ضبابية وفناء وبوَّابة ذات قضبان مُسنَّنة، تقع أمام البحر مباشرةً، وتحلق حول سندراتها طيور بحرية، وتُطل نوافذها على مياه المحيط الخضراء الأرجوانية التي سرعان ما تنحسر بحركة الجزر، وتنقطع عن اليابسة نصف اليوم عندما يعلو المد ... تلك القلعة، في مكانها لا هي بجزء من اليابسة ولا الماء، غامضة برمائية، تخالف ماهية الأرض والأمواج، حزينة مثل حورية بحر، تجثم على صخرتها وتنتظر، إلى ما لا نهاية، حبيبًا غرِق في الماء في الأفق البعيد، منذ وقت طويل مضى. ذلك المكان الجميل، الحزين، كحورية البحر!

وتخفي القلعة المسحورة غرفة تعذيب.

تتذوق العروس المسرَّات الجنسية لأول مرة مع ذي اللحية الزرقاء في رواية كارتر، لكن في تطور مفاجئ حماسي جدير بالثناء، في نهاية القصة، تنقذها أمها البارعة في التصويب:

> لن ترى منظرًا جامحًا مثل منظر أمي، بقبعتها التي طيَّرتها الرياح وقذفتها في البحر، حتى أصبح شعرها الأبيض حول وجهها مثل لبدة الأسد، وجوربها الطويل الأسود الذي انكشف حتى فخذها، وتنورتها المُجتمعة حول خصرها، إحدى يديها تمسك بزمام الفرس المستنفر على قائمتَيه الخلفيتَين، والأخرى تقبض على مسدس الخدمة الخاص بأبي …

وهي ترسم هذه الصورة، كان في مخيلة كارتر، الطاقم المسحور لسفينة «كاتي سارك» ومثيلاتها، في تراث سكان المرتفعات، الذي روته لها جدتها التي كانت من سكان المنطقة.

وتهزم البطلة، في الفيلم الفني ذي الميزانية المحدودة «ذو اللحية الزرقاء» (٢٠٠٩)، للمخرجة السينمائية الفرنسية كاثرين بِريَّا، زوجها الثري البدين الولهان؛ وتستحضر هذه المعالجة غير التقليدية، من جانب المُخْرِجة التي تعرضت للنقد بسبب أعمالها الإباحية — عن قصد — قصص الأطفال المُجسَّمة من ناحية التصميم والسرد، وتنتهي بلوحة العروس وهي تتأمل رأس «ذو اللحية الزرقاء» على صحن، في مشهد شبيه بالأميرة سالومي وهي تحمل رأس يوحنا المعمدان.

وأفلت من هذا الانتقام بطل رواية «خمسون درجة من الرمادي»، السادية المازوخية، للكاتبة إي إل جيمس؛ في هذه الحالة، تفضِّل المؤلفة أن تترك «ذو اللحية الزرقاء» يصل إلى مبتغاه.

في القرن الحادي والعشرين، تنقل القوى الديناميكية لغرفة النوم، منظورًا مختلفًا عن المخاطر، التي تواجهها شابة بسبب الجنس.

التفاؤل البطولي

كما أشار بنجامين، تكثر رواية القصص حول النول، وعند عجلة الغزل، وفي حظيرة فرك الصوف، وداخل المطبخ أثناء القيام بالمهام المملة المتكررة؛ مثل تقشير الفاصوليا

استعدادًا لتخزينها، وفرز حبوب القطاني لتعبئتها بالأكياس والزجاجات وحفظها. كانت الحكايات تُروى لتخفيف وطأة العمل القاسي وساعات الكدح التي لا تنتهي — وكانت تتناقلها الأجيال — بصوت حكيم، يمتلئ بالضحكات المعاندة للوضع القاسي، ويفيض بالأمل في تحقيق العدالة.

ولهذا السبب، وَجد قراء كثيرون فيها «حكايات رمزية مُعزية» لمعاناة البسطاء، والبرهان على روح التحرر التي يتحلى بها المقهورون في واقعهم. ولهذا ينجذب المثاليون والإصلاحيون ومدعو النبوة والطوباويون بشكل خاص لهذا النوع من الأدب، ومن الجدير بالملاحظة كيف استعار كتَّاب كثيرون تقاليد الحكايات الخرافية للنضال من أجل الإصلاحات الاجتماعية: بعضهم، مثل تشارلز كينجسلي وكريستينا روسيتي وكليف ستيبلز لويس، كانوا مسيحيين ورعين؛ وآخرون، من جون راسكن إلى ليمان فرانك بوم، ومن أنطونيو جرامشي إلى أورسولا لي جوين، تخيلوا مجتمعات بديلة تسير وفق مبادئ الاشتراكية. وينسجم التزام جي كي رولينج السياسي بقضية الأم العازبة، على سبيل المثال، ومشاعرها القوية المناصرة للمساواة، مع الأسلاف في عالم الحكايات الخرافية المُوسَّع.

وتنبع النهاية السعيدة، التي هي من السمات المميِّزة للحكايات الخرافية، من علاقة الحكايات الخرافية بالواقع. نجد الحكايات تسلط تركيزها على بؤس الأشخاص العاديين وأسبابه. لكن الكتاب — ورواة القصص — يتناولون موضوعاتهم بِحِرَفِيَّة، وغالبًا ما يكون التعبير عن التجربة من خلال الاستعارة والخيال أكثر جاذبية وسحرًا من التعبير عنها صراحةً. وقد كتب كليف ستيبلز لويس في عنوان إحدى مقالاته: «في بعض الأحيان، قد تقول القصص الخرافية على أفضل ما يكون ما يلزم قوله.»

وحتى كاتب حالم (ومتميز) — مثل الشاعر الرومانسي الألماني نوفاليس — عرَّف ذلك الشكل من الأدب بمحاولة العثور على مخرَج: «لا بد أن تكون الحكاية الخرافية الحقيقية أيضًا سردًا تنبُّئيًّا للأحداث — سردًا مثاليًّا — سردًا ضروريًّا لا محالة. يتسم كاتب الحكايات الخرافية الحقيقي بقدرته على رؤية المستقبل.»

تُواجه القصص حقائق الواقع القاسية وتَعِد القرَّاء بالخلاص. وهذا المزيج، من القسوة الصادقة والأمل المرجو، هو ما ساهم في استمرارها. إذا تخيَّلنا الأدب مكانًا نذهب إليه، بحسب تعبير الشاعر الأمريكي شيموس هيني، لـ «تهذيب أنفسنا من الداخل»، فستكون الحكايات الخرافية جزءًا أساسيًّا فيه. وإذا كان الأدب يخلق «تجربة، مثل المعرفة الاستباقية بأشياء معينة تبدو مألوفة كأننا نتذكرها»، فإن الحكايات الخرافية تقدم لنا صورًا غامضةً مرعبةً عن الاحتمالات الممكنة، والأهوال المُفزعة جدًّا التي قد تأتي

بها الحياة. لكن عادةً ما تتخيل القصص أساليب لعكس الوضع، أو على الأقل الانتقام ممن أحدثوا المعاناة، ولقلب النظام الموجود رأسًا على عقب، إلى جانب تحدي المسار الطبيعي للأحداث؛ كما تحلم بالثأر وترسم سيناريوهات بديلة. إنها رسائل أمل تنبثق من مواقف صعبة لكنها شائعة.

الفصل الخامس

أشياء طفولية: الصور والمحادثات

كل صورة تحكي حكاية ... شائقة مثل الحكايات التي كانت بيسي تقصُّها على أسماعنا أحيانًا في الأمسيات الشتوية ... وبعدما تُحضِر طاولة الكي إلى المدفأة في غرفة الأطفال، كانت تأذن لنا بالجلوس عندها ... وتُشبِع شوقنا (الطفولي) بفقرات عن الحب والمغامرات تقتبسها من الحكايات الخرافية وغيرها من القصائد الروائية ...

ومع بيويك في حِجري، كنت أشعر وقتها أني سعيدة: سعيدة على الأقل بطريقتي الخاصة.

شارلوت برونتي: «جين إير»

جين إير هي أول فتاة صغيرة — أو إن لم تكن الأولى فإنها الأشهر — تُخبرنا بقصتها في رواية ترويها بضمير المتكلم؛ وهي تبلغ من العمر عشر سنوات، وتهرب من تنمر قريبها، وتنتظر في هدوء في كوة مطلية باللون الأحمر، حيث تنهمك في قراءة كتاب مصوَّر للأطفال.

تسافر الصغيرة جين إير — المُتقدمة على أليس في بلاد العجائب في ترتيب الأبطال الأطفال في الفانتازيا، والبطلة في رواية زاخرة بالصور الزاهية والمشاهد البشعة والأهوال القاسية المقتبَسة من القصص الرومانسية والحكايات الخرافية — في خيالها، وهي تقرأ الكتاب، وهي تسلية ترفضها بشدة أسرتها بالتبني القاسية (كما يحدث في الحكايات الخرافية). لكن كتاب توماس بيويك «تاريخ الطيور البريطانية» القابع في حجرها، تمتزج صوره بذكرياتها عن مُربيتها الحبيبة بيسي، وهي تقص حكاياتها في أثناء قيامها بالكي، وهذا المزج جهرًا بين الطيور الحقيقية في الصور، والقصص المُتذكَّرة المرويَّة، يُبشر بمشهد

حكي القصص، الذي أصبح النصيحة الشائعة للآباء في عصرنا الحاضر، وهو أن تقرأ للطفل الصغير، وبين يديكما كتاب مصوَّر مفتوح، تتشاركان النظر فيه.

هذا نموذج معهود للتربية الإيجابية، لكنه يتشكل من الأفكار الحداثية حول الأطفال، وقيمة القصص، وحقيقة التخيل.

لكن في سنة ١٨٥٥، عندما توفيت شارلوت برونتي، لم يكن معتادًا أن تُنشَر الحكايات الخرافية مع الصور. وتعود الطيور المنقوشة لتوماس بيويك، صاحب الزخارف الصغيرة الرعوية الساحرة، إلى مفاهيم التربية الإنسانية التنويرية، التي شجعت العقول الصغيرة على البحث في الظواهر الطبيعية بالتجربة، وفق العقل. كان جون لوك وجان جاك روسو يعارضان الخيال (فقد كان لدى الأطفال بالفطرة ما يكفيهم من الخيال)، لكنهما وافقا أتباع الحركة الرومانسية، الذين تأملوا الطبيعة أيضًا، ورأوا «عالمًا في حبة رمل / وجنةً في زهرة برية.»

ويؤدي الكتاب المصوَّر دورًا ديناميكيًّا جوهريًّا في تاريخ الحكاية الخرافية، فمنذ القرن التاسع عشر، تُنُوقلت القصص بشكل أساسي عَبر رواية القصص المرئية، مثل المسرح والشاشة والأدب. في بداية قصة «عَبر المرآة»، يتناول المؤلف بشكل محدد، أحد عيوب كتب الأطفال، عندما تشعر أليس بالضجر من أختها المنهمكة في قراءة كتاب. تريد أليس أن تعرف ما بداخل الكتاب، فتسترق النظر إليه، وتُحدِّث نفسها بنبرةٍ يشوبها تشكُّك قوي ساعدها في النجاة من محن أرض العجائب، وتقول: «ما فائدة كتاب خالٍ من الصور أو المحادثات؟»

وعندما أهدى لويس كارول رواية «عَبر المرآة» لأليس ليدل، تذكر ساعة العصرية الذهبية، حين ألَّف القصة لتسليتها وأشقائها:

ستأسركِ الكلمات السحرية إلى الأبد،
ولن تعبئي بالعاصفة الهوجاء،
(التي) لن تُفسِد بعُتُوِّها
بهجة حكايتنا الخرافية.

ومع أن قلةً سيتفقون مع إطلاق مصطلح «الحكاية الخرافية» على كتب أليس المعاصرة، فإنها ابتدعت بنجاح منقطع النظير نوعًا جديدًا من الكتب، نوعًا سيؤدي دورًا مهمًّا في تاريخ تطور الحكاية السحرية أو العجائبية.

عندما نُشر الكتاب الأول من حكايات أليس في عام ١٨٦٥، كانت المجلات ذات الرسومات والكتب المصورة من أكثر تيارات الثقافة البريطانية ابتكارًا وتفردًا وإبداعًا. ولقد قرَّر المؤلف، منذ بدأت القصة تتبلور في ذهنه، أن تشتمل على صور، متأثرًا في ذلك بنجاح حكايات الأخوين جريم في نسختها الإنجليزية الأولى بريشة الفنان جورج كروكشانك، أحد رسامي الكاريكاتير في مجلة «بانش». كان جون تينيل رسامًا موهوبًا آخر؛ وفي خطوة أثبتت دورها المهم في نجاح كتاب أليس، عرض كارول على تينيل رسوماته الأولية للقصة وطلب منه تحسينها (انظر شكل رقم ٥-١).

تَعْلَق الصور في الذاكرة بقوة لا تعلق بها الكلمات؛ فمن ذا ينسى أول صور مجسمة، انبثقت من صفحات كتاب في الطفولة — لأليس وهي تسبح في بركة من دموعها؟ أنا نفسي أتذكر الأغصان الملتفة والأفانين المتشابكة كالأصابع، التي بدت كأنها تحاول الإمساك بي، وكانت تبرز من شجرة ذابلة، ذات وجه حاد الملامح تعلوه ضحكة شرهة خبيثة. أصابتني الصورة — التي رسمها آرثر راكام — برعب شديد، ورسمت في مخيلتي تصورات عن الغابات ما كانت ستخطر لي وحدي؛ إذ كنتُ أعيش في ضاحية حضرية في مدينةٍ الغاباتُ فيها فكرةٌ غريبة بعيدة (انظر شكل رقم ٢-١). ويمكنني تذكر صور من كتب كانت لديَّ في الطفولة، للحظات أبرزها الرسامون مثل الأمير الذي تتفجر منه الدماء عندما يقع في الأشواك المحيطة بقلعة الجميلة النائمة؛ وهانسل وجريتل وهما يسيران متشابكي الأيدي يبحثان عن آثار فتات الخبز في الغابة ليكتشفا أن الطيور قد أكلتها.

لم تذكر «ألف ليلة وليلة» ولا «بينتاميروني» لباسيلي، لا تصريحًا ولا ضمنيًّا، أنها تستهدف الأطفال، كما أن قصصها ماجنة وبذيئة، بما لا يتفق مع شروط برامج ما قبل التاسعة مساءً. في المقابل، ضمَّت «حكايات الزمن الماضي» لبيرو و«حكايات الأطفال والبيوت» للأخوين جريم الأطفال إلى جمهورها، لكن ليس حصريًّا. وفي الحقيقة، لم تستهدف أوائل الكتب القصصية الصغيرة القرَّاء الصغار، لكن منذ أوائل القرن التاسع عشر، شرع الكتاب وجامعو القصص والمحررون والذين يعيدون صياغة الكتب والناشرون في كتابة قصص تستهدف الصغار. كيف حصل هذا التحوُّل، من مسرحيات شكسبير ومجموعة الأخوين جريم القصصية إلى هذا التركيز في العصر الحديث على الحكايات الخرافية، كأداة ضرورية لكنها مُعقدة، لتطور الطفل؟

ولقد نبع رفض النقاد، مثل لوك وروسو، للحكايات الخرافية من المبادئ التنويرية والقيم العقلانية العامة؛ إذ جرت العادة على أن تستخدم المربيات والآباء البعبع لتخويف

شكل ٥-١: تسأل اليرقة: «من أنتِ؟» لكن أليس لا تعلم على الإطلاق؟ «اليرقة وأليس»، النسخة المكتوبة بخط يد لويس كارول لـ «مغامرات أليس تحت الأرض»، ١٨٦٢–١٨٦٤.

الأطفال وحثهم على الالتزام بالسلوك القويم، كما امتلأت القصص بالكائنات المُخيفة مثل الغيلان والساحرات والوحوش. واستُحضرت مواضيع خاطفي الأطفال، مثل رجل الرمل والساحرات، لتهديد الصغار. ولأن الصغار سريعو الانفعال والتأثر بحسب طبيعتهم، كانوا أكثر عرضة للكوابيس؛ لذا لا ينبغي للبالغين الإفراط في إثارة مشاعرهم. وفي هذا الصدد، كانت النساء هدفًا لهذه الانتقادات، ليس لانشغالهن بتربية الأطفال فحسب، وإنما لاعتبارهن عُرضةً أيضًا من الناحية الفكرية للخيالات الحمقاء. كما أثار الأصل المُتخيل الشعبي — والأجنبي — لكثير من الحكايات الخرافية، الاحتجاجات بين المتعلمين. على سبيل المثال، عندما ظهرت «ألف ليلة وليلة» لأول مرة باللغة الإنجليزية، انتقد لورد

شافتسبري الحفاوة التي حظيت بها، قائلًا: «إنها (الحكايات الخرافية) تُثير فضولهم تجاه عِرقٍ غريب من السحرة ذوي البشرة السوداء، الذين قِيل عنهم منذ القِدَم إنهم يتسللون إلى البيوت، ويخطفون النساء الساذجات.»

ومن ثَمَّ، لاحظ المؤرخون الأدبيون وجود انقسام حاد بين الأدب الروائي الواقعي من ناحية، والفانتازيا من ناحية أخرى، وسلطوا الضوء على معارضة التربويين للحكاية الخرافية، إلا إذا عُولجت للحث على الفضيلة. وتزامن صعود الرواية الأخلاقية، والتمثيلات الطبيعية في الأدب الروائي، والالتزام بالخلفية الاجتماعية المعاصرة («السجلات التاريخية المُختلَقة» بحسب تعبير أودن)، مع الهبوط في شعبية أشكال الحكاية الرمزية، والفانتازيا. وحظي ما يدعوه لويس «واقعية التمثيل» بالإعجاب على حساب السحر والتعاويذ. لكن، دائمًا ما كان للحكايات الخرافية نقَّادها، حتى بين المنشغلين بكتابتها. على سبيل المثال، بادر بيرو بوصف حكاياته بأنها محض «ترهات»، وسخر القرَّاء الأوائل لـ «ألف ليلة وليلة»، ومن بينهم هاملتون أحد أكبر الكتَّاب المحاكين لأسلوبها، منها، ونعتوها بحكايات الزوجات العجائز. وكان للترهات مكانها الخاص بها، بحسب اعتقادهم، وهو الملعب وغرفة الأطفال؛ ويزعم ريتشارد دوكينز، أحد أحدث أولئك النقاد، أن التخلي عن الفانتازيا جزءٌ من عملية النضج.

لكن لم ولا ينجذب الأطفال لكتب تحوي تصويرًا عبقريًّا للآداب والأخلاق في المنتجع الصحي «بامب روم» في مدينة باث. وعلى العكس، لا تستلزم الحكاية الخرافية خبرة سابقة، كي يفهم الأطفال أحداثها، فيضحكون أو يرتعدون بعفوية. وفي بعض الأحيان، بل في كثير من الأحيان، يكون طفل بطل القصة، فيشعر القارئ الصغير بارتباط معه على الفور. وفي حين سُمِح للأطفال بالإيمان بالسحر والتحول، اضطر آباؤهم للتخلي عن هذه الأشياء الطفولية، ليؤمنوا بمعجزات «الكتاب المقدس» فحسب.

في المقابل، صوَّرت كارولين سامبتر في كتابها المذهل «الصحافة الفيكتورية والحكاية الخرافية»، هذا التباين التقليدي بطريقة استثنائية. نجدها تناقش كيف استخدمت وسائل الإعلام الصحفية الشعبية في القرن الثامن عشر «طريقة كتابة الحكايات الخرافية»، وبدأت الحكايات الخرافية تتسرب إلى الدوريات الجديدة، مثل «ألف ليلة وليلة»، التي نُشرت على هيئة سلاسل على مدار عدة أشهر، وتلقتها الجماهير العريضة بالحماسة والتقليد؛ بدأ الناشر الإنجليزي جون نيوبري في إعادة سرد الأساطير والحكايات الشعبية للقراء الصغار؛ ومن أحضان حركة الرومانسية، خطرت لماري جين كليرمونت، زوجة ويليام

جودوين الثانية، وزوجة أب ماري شيلي، فكرة نشر الحكايات الخرافية الفرنسية للأطفال في محاولة لكسب بعض المال من أجل عائلتها.

لم يؤدِّ التصور الرومانسي للطفولة إلى انتصار الخيال فحسب، وإنما إلى الاعتقاد الذي يقول إن مَلَكة التخيُّل يختص بها الأطفال وحدهم — أفلتت شخصية بيتر بان (للمؤلف جيمس ماثيو بيري) ممَّا وصفه وردزورث بـ «ظلال السجن». ويتوق البالغون لاستعادة تلك الجنة — أرض الأولاد الضائعين — وأصبح استحضار ذلك العالم الثانوي حافزًا قويًّا على تأليف روايات خرافية جديدة. كانت هذه، في كثير من الأحيان، أحلام الأبطال الصغار الذين كانوا يرغبون في إصلاح ما فسد من عالم البالغين: و«أليس في بلاد العجائب» أفضل مثال على ذلك؛ إذ تنتقد حماقة البالغين، على غرار الفتى الصغير في حكاية «ملابس الإمبراطور الجديدة» للكاتب هانز كريستيان أندرسن. بعض الأطفال في الحكايات الخرافية الفيكتورية مثل التفاح الفاسد لكن أكثرهم يدعمون المُثل العُليا لعالم أفضل.

ولذلك بينما استهدفت الحكاية الخرافية أطفال العصر الحديث بشكل خاص، توسطت بين الأطفال والبالغين كفنٍّ من فنون الأدب؛ كانت الحكاية الخرافية، من مناحٍ كثيرة، شيئًا هجينًا دائمًا، من مصادر بلغت الغاية في الخصوبة، ثم ازدهرت في أعمال هانز أندرسون وجورج ماكدونالد وإديث نسبيت وديانا وين جونز ونيل جيمان. ولم يغب القارئ البالغ عن المشهد: لقد واصلنا — آباءً وأجدادًا ومعلمين ومُربيات — قراءة الحكايات الخرافية ومشاهدتها مع الأطفال على سبيل المتعة. لكن المنظور الطفولي الضمني أثَّر في تشكيل الشخصيات والتغيرات التي تطرأ عليها في القصة. ومع أن الصور تؤدي دورًا محوريًّا في جذب القارئ الصغير المثالي، أُغفل بشكلٍ عام دور الفنانين الذين ساهموا في خلق الحكايات الخرافية. حدَّد فنانون أمثال جوستاف دوريه، وإتش جيه فورد، وآرثر راكام، وإدموند دولاك، ولوتيه رينيجر، ووالت ديزني النغمة والنكهة الخاصة لهذا الفن من الأدب، مثل الكتَّاب الذين حوَّلوا مؤلفاتهم إلى أعمال مرئية في الأدب والسينما؛ كما أثر بعضهم في بعض في حوار إبداعي مستمر لا ينتهي؛ على سبيل المثال، شخصية إدوارد سيزور هاندس، من بنات أفكار المخرج تيم برتون، ولكنها يمكن أن تكون مستقاةً من لوتا رينجر، وما كان لعمل كلا الفنانَين أن يظهر بالصورة التي هو عليها، لولا اللمسات الإبداعية لآرثر راكام. (انظر شكل رقم ٢-١، و٧-١، و٩-١)

القراء الصغار: ركن القصة والسوق المتخصصة

في أولى الحكايات الخرافية المطبوعة، في الكتب القصصية الصغيرة، زُيِّنت القصص بنقوش بسيطة لكنها مُعبِّرة: جاك الضئيل بجانب رأس العملاق الضخم، وزوجة ذي اللحية الزرقاء تُجرُّ من شعرها، والأخوان الصغيران يركضان بسرعة في الخلفية. لكن تقنيات الطباعة سرعان ما جعلت الكتب التي تحتوي على صور من أروع وأنجح الإنجازات في القرن التاسع عشر، وبدأت الحكايات الخرافية تنتج عمدًا، لتجذب جمهور الأطفال. وساعد جو المرح والفكاهة، في معالجة مادة الحكاية الخرافية لتتناسب مع جمهور الأطفال الجديد. وتحولت الحكايات الخرافية إلى لغة كوميدية — «أقراص لمعالجة الحزن». ويجدر بنا الإشارة إلى أنه عندما تُرجمت حكايات الأخوين جريم ونُشرت بالإنجليزية للمرة الأولى، بواسطة إدجار تايلور في سنة ١٨٢٣، خلق الرسام جورج كروكشانك جوًّا من المرح الصاخب، أو التفاهة الغريبة المضحكة، على شاكلة أغاني الأطفال في قصة «المرأة العجوز وقطتها العجيبة». وتحتل رسوماته صدارة الكتب، وفيها تظهر صورة كوميدية لجدٍّ غارق في الضحك يقفز على قدميه، وجدة موقرة، أو الإوزة الأم تجمع صغارها المسحورين بحكاياتها حولها.

وهكذا، نقل الفيكتوريون مادة الحكايات الخرافية إلى حجرة الأطفال. وكانت رسومات جورج كروكشانك — لـ «القصص الشعبية الألمانية» المكون من مجلدين للمترجم إدجار تايلور — مثلًا يُحتذى به، لا في بريطانيا فحسب وإنما في العالم أجمع؛ إذ صِيغت الحكايات على نحو خاص لتسلية الصغار، وخضعت للتعديلات والحذف بما يتناسب مع ذلك ولُطِّفَت من نبرتها المرعبة من خلال الرسومات الكاريكاتورية العبقرية. وفي هذا الصدد، صار التركيز على معنويات الأبطال والبطلات المرتفعة لا المحن المُروِّعة التي يمرون بها. ووصِفت الحيوانات السحرية بظرافتها وتوددها، والعمالقة بحُمقهم فبدت نوبات غضبهم غبية ويُمكن السيطرة عليها بسهولة؛ ولم يبتكر الفنان رسومات للحكايات الشديدة القسوة مثل «بياض الثلج» أو «شجرة العرعر» (انظر شكل رقم ٥-٢).

تدفقت القصص لتشكِّل نقطة تحوُّل جديدة في عالم السرد، تتجسَّد في كتبٍ صُمِّمت خصوصًا للأطفال، وزُيِّنت برسوم زاهية لتعزيز جاذبيتها. وقد حقق هذا النهج نجاحًا هائلًا، فلم يتبقَّ من كتب الحكاية الخرافية القديمة للأطفال سوى النذر اليسير — خاصة إذا كانت النسخ سليمة، لم يُشطب فيها وجه الشرير، أو تُمزَّق صورة الوحش. لكن الكتب الناجية من عبث الصغار، تقدم جوًّا من الفكاهة والألوان الزاهية: فالكتب المَطويَّة

شكل ٥-٢: أدوات السحر: «بعد ذلك بسط الثعلب ذيله مرة أخرى، ورحلا بعيدًا ...» «الطائر الذهبي»، بريشة الرسام جورج كروكشانك، «القصص الشعبية الألمانية»، التي جمعها الأخوان جريم، ١٨٢٥-١٨٢٦.

والكتب المُتدرِّجة والكتب التفاعلية، مثل المسارح المُصغَّرة والصور المُجسَّمة واللصاقات المنزلقة، تحيي الحبكات المعروفة بحسها الإبداعي الغزير. ومع تطوُّر الاختراعات العبقرية في تقنيات النسخ والطباعة، حدث تغير كبير في تاريخ الحكاية الخرافية.

في وقت لاحق، بعد أن حققت نسخة تايلور نجاحًا كبيرًا، ألَّف كروكشانك مجموعته الخاصة، لكتاب بعنوان «مكتبة الجنيات»، نُشر في ١٨٥٣–١٨٥٤، عالج فيه الحكايات الموجودة وأضاف إليها حكايات أخرى. كانت لوحة «جن لين» لويليام هوجرت راسخة في ذهن عائلة كروكشانك، وكان هو نفسه مناضلًا ضد استهلاك الكحول الذي أودى بحياة

الكثيرين. وفي نسخته من حكاية «سندريلا»، جعل النافورات في العُرس تفيض بعصير الليمون بدلًا من الكحول.

وثارت ثائرة ديكنز فور أن رأى تنقيح صديقه للنص. ونهض للدفاع عن مصداقية الحكايات في تعبيرها عن الواقع في مقالة بعنوان: «التجني على الجنيات»، قائلًا:

> كُتُب الأطفال (نفسها)، بحكم تحفيزها للخيال، ينبغي حِفظها. وكي تكون فائدتها تامة، لا بد من الحفاظ على مبالغتها في البساطة والنقاء والبراءة كما لو كانت حقيقة واقعية. ومَن يعدِّلها كي تتناسب مع آرائه، أيًّا كانت، مذنبٌ، في رأينا، متغطرسٌ ينسب لنفسه ما ليس له.

لكن لم يلقَ ديكنز آذانًا مُصغية، فبعد معالجة حكايات الأخوين جريم، تلتها حكايات خرافية أخرى كثيرة، وخضعت لنفس المعالجة، لتخفيف نغمتها القاسية. وأصبحت معتدلة النغمة بشكل لافت للنظر، ويبدو أن ديكنز، المناصر القوي للحكايات الخرافية الخالصة، لم يسمع عن «شجرة العرعر» أو حتى «بياض الثلج» حين أعلن:

> يصعُب تخيل حجم اللطف والرحمة اللذين تسلَّلا إلينا من خلال هذه القنوات الرفيعة. فالصبر، واللباقة، والرحمة بالصغار وكبار السن، والرأفة بالحيوانات، ومحبة الطبيعة، والنفور من الطغيان والقوة الغاشمة — معانٍ جميلة كثيرة ترعرعت في قلب الطفل لأول مرة بمساعدة هذه الأداة المؤثرة.

وبدأ سنُّ أبطال وبطلات القصص الخرافية، يصغر شيئًا فشيئًا، مع القرَّاء الصغار. وسعى ديكنز وأندرسن لتحقيق الشهرة من خلال عرض القصص على الجمهور وإضافة الصور في كثير من الأحيان: كان ديكنز محاكيًا بارعًا واستخدم مصباحًا سحريًّا، في حين كان أندرسن عبقريًّا في تقطيع الورق على هيئة الشخصيات.

ويُعد هانز كريستيان أندرسن أحدَ أهم روَّاد الحكايات الخرافية الأصيلة في العصر الفيكتوري، حين أصبح هذا النوع من الفن تسليةً مناسبةً للأطفال. استلهم أندرسن الحكايات من عائلته؛ من أسفار أبيه (الذي كان يعمل صانعًا للأحذية)، وجدته الخيالية، وأمه التي كانت تغسل الملابس بالأجرة، وتحتل أدنى مرتبة في السُّلم الاجتماعي. لكنه لم يُعبِّر عن امتنانه لأفراد عائلته صراحةً؛ مثل ديكنز، وعلى العكس من الأخوين جريم، ذهب مذهب المؤلف الأصلي عن عمد، وعَدَّل مادته الأصلية وفصَّلها وزخرفها، فانتقل من

الميلودراما إلى الفكاهة، واضعًا بصمته الخاصة التي لا تخطئها العين على عمله؛ فاستحقت قصصه العاطفية أو حتى الكئيبة مثل «الحورية الصغيرة» و«بائعة الكبريت الصغيرة»، ومغامراته الغريبة الشائقة مثل «صندوق القداحة» و«الظل» لقب الكلاسيكيات الأدبية.

وتطورت الكتابة الخرافية، التي صِيغَت وزُوِّدت بالرسومات بما يتناسب مع القرَّاء الصغار، فأصبحت وسيلة لنقل القيم الأخلاقية والتطلعات السياسية وحتى المعرفة العلمية. كما منحت كتَّاب العصر الفيكتوري والإدواردي وكتَّاب العصر الحديث فيما بعد طريقةً يُمكنهم من خلالها التعبير عن خبراتهم ومُثلهم العليا. وصارت الحكايات الخرافية جزءًا من مواد تعليم الأطفال، ومن القراءات المُوصَى بها للأطفال في مرحلة النمو؛ لأنها تُحفز القدرات العقلية على تخيل القصة ومتابعة أحداثها، بحكم نقلها للظروف الواقعية وتعليمها للأطفال كيفية التعامل مع التجارب الحياتية بحكمة، لا سيما عند الانتقال إلى مرحلة المراهقة. ومع هؤلاء الكتَّاب انطلق عصر ذهبي للكتابة للأطفال؛ ويعكس الازدهار الاستثنائي لذلك الفن من الأدب، لا سيما في بريطانيا، استعارة الكتَّاب عن قصد لسمات الحكاية الخرافية من حكايات بيرو، والأخوين جريم، و«ألف ليلة وليلة»؛ كما يُسخِّر إمكانات العجائب التي جعلها مؤلفو الحكاية الخرافية جزءًا جوهريًّا من المشهد الخيالي.

وتناول كثير من الفنانين حكايات الأخوين جريم بالرسم، منذ كروكشانك، وتصبح النغمة كئيبة في رسومات باولا ريجو، التي تبنَّت التقليد التصويري وما ينطوي عليه من مهارات (انظر شكل رقم ٣-٢). وتساهم الرسومات في أن تجعل القصة عميقة الأثر على القارئ؛ مثلما تَخِز عصا المغزل إصبعك، تتسلل الحكاية الخرافية إلى عقلك، وتبقى لمائة سنة من الأحلام.

لكن، بعد حكايات الأخوين جريم بقرنَين من الزمان، لم تَعُد الحكايات الخرافية تسليةً بريئة.

الفصل السادس

على الأريكة: تدريب الهوية

انحنى رجل الأرض العجوز فوق أرضية الكهف، ورفع حجرًا ضخمًا، ثم تركه بزاوية مائلة. فكشف عن حفرة كبيرة تمتد للأسفل بشكل عمودي.
قال: «من هذا الاتجاه.»
«لكن لا يوجد درج.»
«ألقِ نفسك في الداخل مباشرةً. لا توجد طريقة أخرى.»

جورج ماكدونالد، «المفتاح الذهبي»

في عام ١٩٧٦، نشر المحلل النفسي برونو بيتلهايم، الذي نجا في أثناء صباه من الاعتقال في معسكرَي النازية «داخاو» و«بوخنفالد»، دراسة بحثية مهمة حول الحكايات الخرافية بعنوان «استخدامات السحر». وظهرت الدراسة لأول مرة في مجلة «نيويوركر»، وحظيَت باحتفاء كبير لا تحظى به دراسات التحليل النفسي الأكاديمية عادةً، حتى في جزيرة مانهاتن، واتسمت مناقشاتها بقوتها في التعبير والإقناع. ولا تزال الدراسة تحتفظ بشهرتها الواسعة في مجال الحكاية الخرافية، رغم إثارتها للخلاف واشتمالها على أخطاء.

أصبحت الحكايات الخرافية، حين تصاغ بلغة علم النفس، رموزًا موحية عميقة؛ إذ لم تعد الغابة والقصر والثلج والزجاج والتفاح مجرد عناصر في حبكة خيالية، بل أصبحت إشارات إلى حقائق دفينة في أعماق النفس، وقد لقي هذا التفسير النفسي قبولًا واسعًا، كونه يتيح للقارئ مفاتيح لفهم المعاني الخفية، تمامًا كالمفتاح السحري القادر على فتح كل الأبواب المغلقة، بما في ذلك الأبواب التي تقود إلى الغرف المحظورة، والزوايا المظلمة في

النفس البشرية بشكل عام، بل فضح أسرار أفراد بعينهم. فالحكايات الخرافية لا تقتصر على حبكات درامية تتكشف تدريجيًّا؛ بل تماثل الأحلام في غرابتها، قابلة للتأويل كما تحل الألغاز. وقد علقت الباحثة ماريا تاتر على ذلك فقالت:

> لا تزال الحكايات الخرافية، بحسب البعض، من أكثر الحكايات التي ساهمت في تشكيل شخصية الأطفال، كما أنها تبث في وسائل الإعلام التي تستهدف الأطفال والبالغين على حدٍّ سواء ... ويُعزى انتشارها وشهرتها المتواصلة إلى قدرتها على معالجة قضايا مجتمعية جوهرية، سواء عبر خطاب نقدي، أو محافظ، أو حتى تعزيزي وعلاجي. ... وهي، في جوهرها، تمثل مجهودًا مشتركًا بين النساء والرجال، لوضع خرائط رمزية ترشد المرء إلى كيفية التعايش مع مخاوفه الشخصية وصراعاته العائلية وخرافاته الاجتماعية، فضلًا عن الإحباطات اليومية التي لا تنتهي.

في هذا الصدد، بثَّ شارل بيرو قيمًا أخلاقية في حكاياته، حتى يكون هدفها الأخلاقي واضحًا جليًّا، فنجده، يختم حكاية «ذات الرداء الأحمر» بتحذير مشوب بالدعابة، مفاده أن عصيان أوامر الأم يُفضي إلى الندم، وأن الذئاب — رغم مظهرها الناعم وكلماتها العذبة — لا تزال مفترسة، وأنها تستدرج الفتيات إلى غرف النوم لتفترس براءتهن. وقد لخص ذلك بقوله: «والشباب هم أشرس أنواع الذئاب على الإطلاق ...»

إن حكاية «ذات الرداء الأحمر» — رغم طابعها الخفيف — تعد علامة فارقة في مرحلة العبور من الطفولة إلى البلوغ (انظر شكل رقم ٦-١)، أو رمزًا لاكتساب الوعي بالجسد وبالمحظورات الاجتماعية، حيث تُمثل الغابة التي لم تطأها الأقدام العالم الخارجي الخطير الموحش، والذئب المفترس الرجلَ الذي يراود الفتاة عن نفسها أو يعتدي على طُهرها. وبمرور الوقت، ترسخت هذه القراءة النفسية للحكاية، وراحت تغوص في أعماق البنية الرمزية للقصص الخرافية برمتها.

كان المحلل النفسي بيتلهايم يحذو حذو سيجموند فرويد في استخدام الحكايات الخرافية كأدوات لفهم النفس البشرية؛ إذ بينما ركَّز فرويد — المؤسس لعلم النفس التحليلي — اهتمامه على الخرافات باعتبارها مفاتيح لفهم البنى العميقة للعقل اللاواعي، رأى في الحكايات الخرافية تجليات درامية للرغبات الكامنة، ومسرحًا لثنائية الحب والموت. لكن اهتمام فرويد بالحكايات الخرافية يبدو متناقضًا بعض الشيء؛ لأن الحكايات

شكل ٦-١: إنهم مثل الذئاب حقيقةً ... بأسنان ضخمة ... لكن يمتازون أيضًا ... بلسان عذب يغدق على الفتيات الصغيرات أروع عبارات الإطراء، «ذات الرداء الأحمر»، بريشة الفنان جوستاف دوريه، الحكايات الخرافية لشارل بيرو، ١٨٨٣.

الخرافية نادرًا ما تُعنى برسم معالم الشخصية أو تحليل دوافعها، ولا تفسح المجال لولوج عوالمها الداخلية، بل تمضي الشخصيات فيها في أفعالها دون أن تسأل نفسها أو نسألها نحن عن دوافعها.

وفي هذا السياق، تقول الروائية أنطونيا سوزان بيات، التي أعادت صياغة حكايات الحوريات بالإضافة إلى القصص البطولية الاسكندنافية: «إن عالم الحكايات الخرافية زاخر بالطاقة السردية، لكنه يفتقر إلى شيء أساسي. إنه لا يحلل المشاعر.» ويذهب فيليب بولمان إلى أبعد من ذلك فيقول:

لا تنطوي الحكاية الخرافية على بُعدٍ نفسي. ولا تمتلك الشخصيات حياة داخلية تقريبًا؛ ودوافعها واضحة لا تستعصي على الفهم. إذا كانت الشخصية صالحة، فهي صالحة، وإذا كانت طالحة، فهي طالحة، دون مواربة ... أما اختلاجات الوعي الإنساني وأسراره الغامضة، وهمسات الذاكرة، ووساوس الندم أو الشك أو الرغبة المفهومة جزئيًّا، التي تشكل جزءًا كبيرًا من موضوع الرواية الحديثة، فإنها تغيب عن المشهد تمامًا.

ويسع المرء أن يقول إن الشخصيات في الحكايات الخرافية تفتقر حقيقةً إلى الوعي بالذات.

لكن سرديات الحكايات الخرافية مِثل الأحلام، غير مترابطة ومليئة بالشطحات الخيالية، وتتجاهل المقدمات والنتائج المنطقية، وتعرض مشاهد جنسية وعنيفة شاذة، وتنتقل من حدث لآخر بشكل مفاجئ يفتقر إلى النظْم أو المنطق. وتحتوي السرديات على أحداث متكررة ورموز متواترة ذات أهمية. ومن وجهة نظر فرويد، تخفي الأحلام

ملمحًا سريًّا وعميقًا لهوية الفرد، يصعب تفسيره ... لكنه في الواقع لا يمكن أن يكون خفيًّا؛ لأن الشخص هو نفسه دائمًا، سواء في حالة اليقظة أو الحلم.

وينطبق هذا القول على الحكايات الخرافية التي تعكس على مدى العصور العقل الجمعي للبشر. ويعتبر فرويد الحكايات الخرافية بقايا مبعوثة من المرحلة البدائية للبشرية، تستمر في الظهور خلال الطفولة المبكرة؛ وهذا ما يعرف بمبدأ أن تطور السلالات يتكرر في نمو الفرد من الطفولة إلى البلوغ. وتشترك الحكايات الخرافية، مع الأحلام، في اعتمادها على أفكارًا رئيسيةً دارجة تكشف عن مشاغل القلب ورغباته الدفينة وغير المُلاحَظة حتى الآن. ويضرب لنا فرويد مثلًا بحكاية أندرسون التحذيرية: «ملابس الإمبراطور الجديدة». فنهاية الحكاية، عندما يسير الإمبراطور في موكب عاريًا أمام البلدة بأكملها، تشبه حُلمًا شائعًا. ويكتب في عام ١٩١٣: «هذا المحتوى الإنساني هو ما يحوز على اهتمامنا»، وبعد مرور خمس سنوات، في تحليله الذائع الصيت لـ «الرجل الذئب» (١٩١٨)، يدرك أن مصدر هلع مريضه هو الحيوان المفترس في «الذئب والأطفال السبعة» و«ذات الرداء الأحمر».

كما يبحث فرويد — بشكل أكثر تفصيلًا — في إحدى الخصائص البارزة للحكايات الخرافية وأجوائها الشبيهة بالحلم. وأطلق عليها ذلك المصطلح الألماني «أونهايمليش»

(ومعناه الحرفي الشيء غير العادي)، وسادت ترجمته في الإنجليزية بـ «الغريب». والحقيقة أن اللفظ الألماني أكثر دقة؛ إذ يعبِّر بشكل أفضل عن طريقة تحوُّل الطبيعة إلى شيء غريب في القصص، فتكون مثل المرآة التي تعكس العلاقات العائلية أو مقومات العيش الأساسية بشكل شاذ.

إطار رقم ٤: التنافس بين الأشقاء مقابل المحبة بين الأشقاء

في «موضوع الصناديق الثلاثة»، يُحلل سيجموند فرويد اختبار اللغز — الذي يختبره والد بورشيا للخُطَّاب الذين يتقدمون لطلب يد ابنته — في مسرحية «تاجر البندقية»، ويسلط الضوء على الأخت الصغرى، التي تُفضل الغير على نفسها، وتتعرض للاستغلال لفرط طيبتها، لكن تنال جزاءها موفورًا في النهاية. ويقول إنها تُمثل الموت، ثالث ثلاثة أوجه للأم، أو أكثر «الأقدار حتمية»، ثم يُفصِّل في موضوعه، من خلال الإحالة إلى حكاية «الإخوة الاثنا عشر» للأخوين جريم.

يُولد لملك وملكةٍ اثنا عشر ابنًا. يُقسِم الملك أنه إذا وُلدت له ابنة، فسيقتل أبناءه الاثنَي عشر. لذا، تخفي الملكة في أعماق غابة أبناءَها، الذين يقسمون على قتل أي فتاة يعثرون عليها.

في نفس الوقت، تكبر أختهم بنجمة ذهبية على جبينها، لا تعرف أي شيء عن وجود إخوة لها، حتى ترى أمها ذات مرَّة تُعلق اثني عشر قميصًا على حبل الغسيل. وعندما تسألها عن أصحاب القمصان، تُريها أمها التوابيت الاثنَي عشر المجهَّزة للأولاد.

هذه البطلة مثال آخر على البطلات الباسلات في الحكاية الخرافية؛ إذ تتحلى بالإيثار ودماثة الخلق. تُظهر البطلة استعدادها للموت من أجل إنقاذ إخوتها، وتنطلق للبحث عنهم وهي تحمل القمصان.

تأخذ القصة منعطفًا دراميًّا آخر، حين تعثر على إخوتها في أعماق الغابة، وتقطف بعض الزنابق لتهديها لهم، فيتحولون إلى غربان على الفور. ومن ثَمَّ، يقع على عاتقها إنقاذهم؛ شريطةَ أن تبقى صامتة. يجب ألا تتحدث لمدة سبع سنين.

وتلت الحادثة مِحنٌ صعبةٌ ... تُتَّهَم (الفتاة) بأنها ساحرة، وتُقيَّد في عمود، وتُوقَد النيران ... لكن تحضر الغربان وتنقذها في اللحظة الأخيرة.

في تفسير فرويد، يُمثل صمت الفتاة الموت، أو إلهة الموت. ويعلق: «مِثل هذا الإحلال لن يدهشنا كثيرًا، في علاقته بإلهة الموت؛ إذ في الترجمات والتمثيلات الحديثة — التي تستبقها هذه القصص بفترة طويلة — الموت ليس إلا رجلًا ميتًا.»

عندما كنت فتاة صغيرة، كانت هذه من ضمن حكاياتي المفضلة، ولم أرَ البطلة رمزًا للموت، بل برهانًا على قوة الحب الذي يُمكن أن يوجد بين الأشقاء، فلا يقتصر على العشاق فحسب.

ويبحث مقال «الغرابة» (١٩١٩)، في كائن البعبع المرعب، الذي يظهر في التراث الشعبي الألماني:

> وهو (رجل الرمل) رجل شرير، يأتي للأطفال الذين يرفضون الخلود إلى النوم، فيُلقي بحفنة من الرمال في عيونهم، فيقفزون على إثرها من الفراش والدماء تسيل من رءوسهم. بعد ذلك، يضع عيونهم في كيس، ويحملها إلى الهلال، ليطعمها لأطفاله. يجلس أطفاله في العش، بمناقير معقوفة تشبه البوم، يستخدمونها لنقر أعين الفتيان والفتيات المشاغبين.

كان فرويد يقرأ «رجل الرمل»، وهي حكاية مرعبة (قوطية) عنيفة، كتبها إرنست هوفمان، وهو كاتب وملحن — يعاني من الاضطراب النفسي والرغبة في تدمير الذات — كان يستقي من التراث الشعبي المشهور، المخاوف والخرافات والقصص، ويؤلف منه أدبًا قصصيًّا خياليًّا أصيلًا. وحين كان فرويد يقرأ قصة هوفمان الأصلية، بعناية بالغة وتركيز شديد، أعطى درسًا مُحكمًا في التفسير الرمزي للحكايات الخرافية. فكما يحدث في الأحلام، تُكثِّف القصة المخاوف والرغبات المكبوتة، ومن أجل فكِّ شفرتها (تفسيرها)، لا بد من نقض التبديلات والإحلالات في القصة. ولا ينبع مفهوم الغرابة عند فرويد من الوحوش أو الساحرات المتربصة بالأبطال أو التهديدات الخيالية الأخرى، في الحكاية الخرافية، بل بشكل أساسي من قلق عميق من شيء مألوف أو «عادي»، يوقظ ذكرى مكبوتة لرغبة محرمة أو صدمة نفسية قديمة: بمعنًى آخر، «أمر كان لا بد من بقائه مخفيًّا لكنه خرج إلى النور». تبدو الغابة، المشرقة بأشعة الشمس الراقصة والزهور النضرة، عادية، لكنها تثير في النفس شعورًا غريبًا بالخوف، عندما تغوي الفتاة الصغيرة للانحراف عن طريق السلامة. ويعلِّق جاك زيبس أن عالم الحكاية الخرافية الثانوي غريبٌ بطبيعته لأنه «ينطوي على فصل القارئ/القارئة من إطاره/إطارها المألوف، ثم التوحد مع البطل المنفصل هو أيضًا، للبدء في رحلة البحث عن العادي الحقيقي.»

ومن بين الشخصيات الرمزية، التي يعتمد عليها فرويد في تحليله رجلَ الرمل، الذي يرمز إلى شخصية الأب المستبد، ويعكس نسله المخيف تهديدَ حصول طفل آخر، الأخ الشقيق، على قدر أكبر من المحبة؛ في حين يشير نقر عيون الفراخ الصغيرة إلى عملية الإخصاء، وما تنطوي عليه من رعب.

ويناقش فرويد أن الغرابة تتولد أيضًا عندما يعود الموتى إلى الحياة، أو يظهر على شيء ساكن بوادر الحياة بشكل مفاجئ — كأن يرقص هيكل عظمي أو تنهض دمية

من مكانها وتسير نحوك وهي تغني، كما فعل الآلي أوليمبيا في قصة هوفمان — وتنشأ بالإحياء غير المتوقع، الذي هو سمة جوهرية للسحر، أو الباعث على الشعور بالرعدة الناجمة عن كثير من الرسومات والقصص أيضًا. لكن التفسير المبني على تحليل السلوك النفسي لا يَقْنَع بإيعاز تأثير أجزاء الجسم المفصولة — مثل الجماجم ورأس الفرس والإصبع المقطوعة — إلى الاستجابات البيولوجية البسيطة للتهديدات. بل إن فرويد يقول إن الرعدة النابعة عن الغرابة تنجم عن الرغبات الأوديبية والقلق من الإخصاء.

ويناقش فرويد مفاهيم مثل إيروس وثاناتوس، والتثبيت الفموي، والصراعات الأوديبية وآثارها مثل القلق من الإخصاء والتنافس بين الأشقاء وحسد العضو الذكري والكبت. لاحقًا تخضع كل هذه المفاهيم الفرويدية لمزيد من البحث، من بيتلهايم وآخرين.

وفي الحقيقة، لم يُكثِر فرويد من الكتابة عن الحكايات الخرافية، لكن يتجلى تأثيره في كتاب بيتلهايم الشهير، حين يُعلن صراحةً دفاعه عن الحكايات الخرافية كوسائل تعليمة وعاطفية وأخلاقية مفيدة، تساعد الطفل على أن يتغلب على مخاوفه والشعور بالذنب والارتباك في مرحلتَي الطفولة والمراهقة. يتجاهل بيتلهايم السياقات والتغيُّرات التاريخية، ومن بينها مرجعيته وافتراضاته، ويعامل حكاياته المختارة (حكايات الأخوين جريم بشكل أساسي) مثل كتاب حياة، مكتوب برموز مُشفَّرة، ويحكي حكاية كل رجل وامرأة وطفل.

انتهاكات السحر

اتَّخذ بيتلهايم ثلاث خطوات حاسمة؛ أولًا: أعلن أن الحكايات الخرافية تنشأ في منطقة اللاوعي، وتحوِّل الخبرات الإنسانية العالمية إلى رموز، لا سيما عند الانتقال من مرحلة الطفولة إلى المراهقة، وتُقدِّم للبالغين وكذلك الأطفال دليلًا يفهمون به المشاعر المصاحبة لمرحلة النضج ومشكلاتها. وتتغلغل الرموز الجنسية في القصص، في قالَب يُعبِّر عن مراحل النضج، ويساعد في التكيُّف معها. ثانيًا: أكَّد على أن تحليل الحكايات كما لو كانت أحلام فرد، يُمكن أن يكشف المعنى الدفين المستور وراء السرد، والذي يُسلط الضوء على تطور الشخص من مرحلة الطفولة إلى البلوغ، في إطار علاقته بأفراد عائلته ورغباته.

على سبيل المثال، يُعلِّق بيتلهايم على حكاية «ذات الرداء الأحمر»، فيقول:

> يرمز اللون الأحمر إلى المشاعر العنيفة، خاصةً الرغبات الجنسية. ويُمكن تفسير الرداء المخملي الأحمر، الذي منحته الجدة لذات الرداء الأحمر، على أنه

> رمز للانتقال المبكر للجاذبية الجنسية، خاصة أن الجدة كانت عجوزًا ومريضة، وضعيفة جدًّا لدرجة أنها لا تستطيع فتح الباب ... ويكمن الخطر، بالنسبة لذات الرداء الأحمر، في غريزتها الجنسية التي لا تزال في مهدها، وأنها لم تنضج عاطفيًّا بعْدُ لاستيعابها.

ويقول عن حذاء سندريلا أيضًا:

> مهما كان شعور سندريلا بشأن تجولها بين الرماد، كانت تعلم أن الشخص، الذي يعيش على هذا النحو، يبدو للآخرين قذرًا فظًّا. وبعض الفتيات يراودهن نفس الشعور بشأن رغبتهن الجنسية، وتخشى أخريات من أن ينظر الذكور إليهن بنفس الطريقة. لهذا تأكدت سندريلا من أن يراها الأمير في تلك الحالة قبل أن يختارها طواعيةً. وعندما يعطيها الأمير الحذاء لتضعه في قدمها، فإنه يرمز إلى قَبوله لها على ما هي عليه، بوسخها وتدني قدرها.

الأمر الثالث والأهم، أكَّد بيتلهايم أن القسوة المخيفة والانتقام المتعطش للدماء في حكايات الأخوين جريم مفيدان للأطفال في نهاية المطاف. يُمكن أن يُدخِل الأطفال أنفسهم في حبكات القصص، فينفسوا عن مشاعر العدوانية والغضب، التي يشعرون بها تجاه آبائهم أو أشقائهم، ومن ثَم يمكن استخدام التعاويذ للتغلب على تحديات عقدة أوديب.

وتُعرَف نظرية التحليل النفسي التي طبَّقها بيتلهايم على حكايات الأخوين جريم — بشكل أحدث صدًى كبيرًا — بـ «الانقسام». تفترض نظرية فرويد، التي سمَّاها بـ «الرومانسية العائلية»، أن الأطفال يتخيَّلون في كثير من الأحيان أن آباءهم ليسوا بآبائهم في الحقيقة، وأنهم خطفوهم من عائلة أفضل شأنًا وأكثر رأفةً وثراءً ورفعة.

يرى بيتلهايم أن الحكايات الخرافية تعبر عن

> توقُّع الطفل ورجائه أن يومًا ما، بالصدفة أو بالتخطيط، سيظهر أبوه الحقيقي، وسيرتقي إلى المرتبة العظيمة التي يستحقها ويعيش في سعادة إلى الأبد.
>
> وهذه الخيالات مهمة لأنها تسمح للطفل بأن يشعر بالغضب حقًّا من ... الأب المزيف دون أن يشعر بالذنب.

وتأتي زوجة الأب الشريرة لتجسِّد كل جوانب الأم التي يقاومها الأطفال، في حين تبقى الأم، التي يحبونها وتبادلهم الحب، لا يمسُّها غضبهم ولا مشاعرهم المتمردة ولا هيجان

الرغبات الأوديبية (انظر شكل رقم ١-١ و٩-٢). عندما تُجبَر الملكة الشريرة على ارتداء حذاء أحمر ناري، والرقص إلى أن تسقط جثةً هامدةً، فإنها تمتصُّ كلَّ المشاعر السيئة التي قد تراود الأطفال خاصةً تجاه أمهم، فيهدأ شُعورهم بالذنب والبؤس، ويفرحون بنزول العقاب العادل على خصمهم. وهكذا، من خلال نظرية «الانقسام»، تصبح نهاية الأخوين جريم لـ «بياض الثلج»، علاجية لا متشفِّية ولا قاسية.

بصرف النظر عن افتراضات بيتلهايم الشمولية حول المجتمع والعائلة والعلاقات بين الإناث والذكور، أدَّى تسامحه مع القسوة، بل ولعه بها، إلى أن تعرَّض كتابه للهجوم.

ويزعم نقَّاده أن العذابات التي ذاقها في «داخاو» و«بوخنفالد»، جعلته مولعًا بالقسوة. وأضافوا أن مهنته كطبيب تضمَّنت معاملته لمرضاه بقسوة، وأن آراءه حول أهمية العنف في التصور الخيالي ضربت بالظروف الاجتماعية عرض الحائط. على سبيل المثال، توجد زوجات أب في الواقع، وليس من المفيد في شيء — لا لهن ولا لأطفال أزواجهن — أن تتغلغل رموزهن الشريرة في الأفلام والكتب الخرافية، بل تُعتبر أداة طبيعية ومفيدة لنضج الأطفال.

وفيما يتعلق بالآباء والإخوة والأحباء، يكشف بيتلهايم عن تحيز نابع من زمانه وبيئته، لكنه يبدو غافلًا تمامًا عن وجوده. على سبيل المثال، في أثناء تحليله لوصول الصيَّاد، في نهاية حكاية «ذات الرداء الأحمر»، يدعم بيتلهايم بقوة: «أن الذكر ... الذي لا غنى عنه، ينقسم إلى جانبَين متناقضَين: الغاوي الخطير، الذي إذا استسلم لطبيعته تحوَّل إلى شخص مدمر ... والأب الصيَّاد، القوي المسئول، المُنقذ» (انظر شكل رقم ٤-١ و٧-١).

إن دراسة «استخدامات السحر» طويلة وثريَّة ومفصَّلة، لا يوفيها هذا الموجز حقَّها. ساهمت أفكار الدراسة نفسها في تشكيل الإطار الاجتماعي الذي تنتشر فيه حاليًّا الحكايات الخرافية، مما يؤثر في قرارات القائمين على صناعة الترفيه وأسواق الناشرين، ويجعل الحكايات الخرافية قنوات المعرفة الأساسية للصغار والمراهقين وآبائهم (أطلقت أنجيلا كارتر على هذه المنهجية مصطلحًا لاذعًا وهو «التدريب المنزلي للهُوَ»). ولقد استفدتُ — مثلما استفاد كثير من القراء والطلاب — استفادةً جمَّةً من بيتلهايم مع أنه يثير غضبي أنا وغيري من عشاق الحكايات الخرافية، لا سيما النسويات اللاتي يعارضن افتراضات التحليل السلوكي بشأن الطبيعة الأنثوية والقدر والهوية الجنسية. تختم كارتر في تحدٍّ حكايتها «في صحبة الذئاب» — التي تردُّ فيها على حكاية «ذات الرداء الأحمر» — بفتاة

صغيرة تستلقي بجوار الذئب بسعادة: «انظروا إليها! تنام في فراش الجدة نومًا عميقًا هانئًا في أحضان الذئب الرقيق.» وابتكر الفنَّان الأمريكي كيكي سميث، تمثالًا ساحرًا غريبًا اسمه «الابنة»، يُجسِّد طفل ذئب حالمًا مُشعرَ الوجه، ذرية ذات الرداء الأحمر والذئب.

في الحقيقة، يتداخل التحليل النفسي والحكايات الخرافية تداخلًا عميقًا، ولا يزال يُعتمد على القصص في فهم النفس البشرية، بصرف النظر عن السياقات التاريخية والاجتماعية. في هذا الصدد، انحرف كارل يونج، مساعد فرويد السابق المقرَّب، لينشئ مدرسته الخاصة في التحليل النفسي، التي تنظر إلى الحكايات الخرافية على أنها تعبير عن العقل اللاوعي الإنساني الجمعي. ولقد ازدادت شعبية نظرياته بشأن النماذج التي نجدها في القصص — العذراء والشمطاء والشباب الدائم وغيرها — وشكَّلت ثقتنا بالحكايات الخرافية كونها تحتوي على حكم رمزية حول كيفية النضج والتنقل بأمان عبر مراحل الحياة وما يصاحبها من محن واختيارات. ولا يزال سائدًا اعتقاد أن القصص لديها القدرة على ضرب المَثَل وتشكيل الشخصية، لا سيما نوع الجنس، لإرشاد المواطنين لما فيه صلاح المجتمع، وغرس القيم والأيديولوجيات بداخلهم. ولو سلَّمنا (كما أفعل أنا) بأن الحكايات الخرافية هي توثيق «حقيقي» للماضي إلى حدٍّ ما، فلا فائدة من معرفة أي شيء عن زراعة الغابة السوداء أو ترتيبات الزواج في العصور الوسطى، حتى نشعر بالصِّلة مع الحكايات. في الحقيقة، تؤثر المحن التي يواجهها الأبطال في الحكايات الخرافية في أعماق النفس، حتى مع استبعاد وقوع حوادث التجويع أو الإكراه على الزواج أو هجر الأطفال في مشفًى للقطاء حاليًّا (رغم علمي بوجود حوادث مشابهة كثيرة في العصر الحاضر).

تربية رَجُل

يُظهِر كثير من التفكير النقدي، بداية من «استخدامات السحر» وحتى التأملات النفسية للمحلِّلة اليونجية، ماري لويز فون فرانز، أن الاهتمام بحكايات الإناث يفوق الاهتمام بحكايات الأبطال الذكور الخرافية. كما أن جميع الحكايات الخرافية المفضَّلة والمشهورة، في عصرنا الحاضر، هي قصص فتيات: أي قصص رومانسية وليس «دموية»، كما كانت تُعرَف قصص المغامرات للفتيان بين بائعي الكتب. وفي حين أن الآراء حول الأنوثة والأنثوية تعرَّضت لكثير من المراجعة، لم يُنظر في الافتراضات المتعلقة بالذكورة بنفس القدر من الجرأة — هناك تردُّد في معالجة المسألة، وانسحاب عام من التفكير في الفتيان

والحكايات الخرافية، وقد يكون ذلك لأن النقاش سيُفضي إلى أسئلة أكثر تعقيدًا حول توقعات المجتمع من الشباب، التي لا تزال تشكِّل تحديًا كبيرًا أمام محاولات نقدها.

على سبيل المثال، تحكي «الفتى الذي أراد أن يتعلم كيف يرتعد»، حكاية تربية رجل، كما تسلط الضوء على مدى تعقيد مشكلة الذكورة والذكورية في الحكاية الخرافية. ولقد تُرجم عنوان الحكاية الأصلي بطرق مختلفة، أشهرها هو «الفتى الذي خرج في رحلة كي يتعلم الخوف»، لكن مِثل هذه الترجمة تفشل في التعبير عن الجانب الفكاهي الملموس لاكتشافه النهائي، وبهذا يكون للقصة معنيان، أحدهما ظاهري والآخر باطني. وفي الحقيقة، تعكس القصة انتقال فتًى من مرحلة الطفولة إلى البلوغ، وتشبه في ذلك حكاية «ذات الرداء الأحمر» للفتيات، لكنها مختلفة في صميمها تمامًا؛ إذ يُصوِّر الفتيان الاختلاف بين الجنسَين بوضوحٍ شديد في الحكايات الخرافية. ويهزم البطل، الذي يكون ساذجًا أو أحمقَ في كثير من الأحيان، أبرعَ الخصوم وأقوى الأعداء، فيفوز بالمال والسلطة والأميرة، دون استحقاق أو جهد؛ لذا يُصنف كثير من الحكايات الخرافية للفتيان بالفانتازيا المُعزيَّة عن الواقع المُر.

وتبدأ حكاية «الفتى الذي ...» بالحديث عن بطل لا يشعر بالخوف مطلقًا. ويمرُّ بعدد من الاختبارات الوحشية والمرعبة دون أن يقع له ضرر أو ينكص فزعًا، مثل الرجال المشنوقين في المشانق والقلعة المسكونة ولعبة الجماجم والعظام. ولا يصيبه شيء من ذلك بالذعر. ويظل على ذلك الحال، حتى تقوم الأميرة — التي فاز بها ببسالته — بسكبِ وعاء من سمك المنوة الصغير عليه وهو في فراشه: «أخذَ السمك الصغير يتلوَّى فوق كل موضع في جسده. فاستيقظ جفلًا صائحًا: «أوه، لقد اقشعرَّ جسدي. لقد اقشعرَّ جسدي يا زوجتي العزيزة!»

هكذا يتعلم الشاب الخوف، في فراشه مع زوجته لا في قتال مع غول. هذه سخرية ذكورية تقليدية (يشوبها مزاح فظ)، تعكس أن معنى الحكاية، يتوقف على تفسير الجمهور.

عندما اعتبر الرايخ الثالث (ألمانيا النازية) حكايات الأخوين جريم إرثًا قوميًّا، أصبحت هذه الحكاية القوطية الكوميدية دليلًا إرشاديًّا لكيفية اكتساب الصلابة؛ وأدرَجَت النازية قصصها المفضلة في المناهج المدرسية، وشجَّعت على تحويلها إلى أفلام. ونجم عن ذلك ما لا يقل عن ٢٣ فيلمًا تمثيليًّا، يحتوي على مشاهد مرعبة مخيفة: على سبيل المثال، ينقذ ضابط إس إس (فرقة النخبة)، ذات الرداء الأحمر من ذئب كاريكاتوري معادٍ للسامية. في

المقابل، في فترة اجتثاث النازية، حُظِرَت حكايات الأخوين من المدارس والمكتبات؛ إذ كانت جزءًا من الآلة الدعائية لتشكيل الفاشيين، فاعتبرها الحلفاء ملوَّثة ولا أمل في تطهيرها.

تتسم غالبية حكايات الأخوين جريم بأن بطلها شاب. وهذا الشاب يهزم الغيلان، ويغلب أصحاب العمل البخلاء، ويفوز بالأميرة المتعالية بجرأته وذكائه وحيلته. لكنه ليس ترمينيتور (آلة قتل لا تُقهر). وفي كثير من الأحيان، ينجح بلا سبب — يبدأ البطل، كما في «الفتى الذي ...»، فتًى كسولًا عديم المسئولية. كان الكُتاب الفيكتوريون والإدواردیون، يركنون إلى المبالغة في الكوميديا التي تكون غريبةً في بعض الأحيان، مما يضفي لمسةً من التمني الساذَج على القصة، كالتي يسحق فيها خياط سبعَ ذبابات بضربة واحدة. وفي حين تتجاهل الحكاية الخرافية فضيلة الصبر بشكل عام، تولي اهتمامًا للمضطهدين والذين يتعرضون لسوء المعاملة، وتنبع تعزيتها من تصاريف القدر بشكل أساسي. يواجه الجميع الصعاب نفسها تقريبًا، ويُمكن أن يتغير كل شيء، فجأة، بلا داعٍ أو منطق. وتُعَد سمة القهر المصاحبة للقدر، وعجز البشر في مواجهته، من بين الرسائل اللاذعة التي تنقلها الحكاية الخرافية، وتستعصي على الأدوات التفسيرية، للتحليل النفسي أو غيره، الكشف عن غموضها.

ولا تزال مشكلة البطل مثارًا للخلاف؛ ففي عام ١٩٩٠، تناول الشاعر الأمريكي روبرت بلاي المسألة بجرأة، وأحدث ضجة كبيرة بكتابه «جون الحديدي: كتابٌ عن الرجال»، الذي يطرح فيه منظورًا جديدًا للذكورة. ووقع اختياره على حكاية غير مشهورة للأخوين، «هانز الحديدي» أو «جون الحديدي»، التي تحكي عن مواجهة غامضة بين شاب وعملاق أشعث يعيش في أعماق حوض غابة يخبئ فيها ثرواته التي لا حصر لها. يقرأ بلاي الحكاية قراءة رمزية (مجازية) تؤكد على ضرورة التحلي بالفضائل الذكورية (الشجاعة والحِلم والرفقة)، واستعانة الشباب بالناصحين الأكبر سنًّا. وازدهرت حركة الذكورية في أمريكا بعض الوقت، واتخذت جون الحديدي قدوةً لها. وبينما تلقى الكثيرون هذه المحاولة بالتهكم والسخرية، انضم إليها آخرون: ابتكر آرثر فرانك، من خلال استحضاره للعلاقات الذكورية من الخرافات والحكايات الخرافية، نموذجًا مثاليًّا للترابط والرفقة الذكورية قائمًا على الرأفة والدعم المتبادل؛ وعلى نفس المنوال، يعتمد المعالج اليونجي كريج ستيفنسون، في دراسة رائعة عن الجنون، على نموذج آخر من الأبطال من الخرافات والحكايات الشعبية مثل سويني المتحوِّل المسحور أو الأنا الثانية لشيموس هيني من التراث السلتي. يعرف كلا الكاتبين جيدًا إعجاب الذكور بالعنف

والتشجيع عليه في المجال العام، وكانا يكافحان — برجولة، إن جاز التعبير — لتعزيز أشكال أخرى من الذكورية تكون أكثر ودًّا وجاذبية، من الأمراء التقليديين وقتلة العمالقة والكسالى. وفي «القراءة من منظور الفتيان»، وهي دراسة في غاية الإبداع والجرأة لمؤرخة الفن كارول ميفور، يُسلَّط الضوء على الجانب الرقيق الحسَّاس للشاب المراهق، بل يُعاد تقييم شخصية «المخنث» التي ينظر إليها الكثيرون نظرة ازدراء. ترى ميفور أن الحكايات الخرافية للفتيان، مع غيرها من المنتجات الثقافية، تساهم حقيقةً في تنشئة الفتيان على الرجولة من خلال اكتساب الصلابة؛ كما أنها بنفس الطريقة النظرية تشجع الفتيات على التحلي بالفضائل الأنثوية.

تتسم لغة الرموز بأنها أكثر تقلبًا وتعسفًا من اللغة التي يستخدمها الأشخاص في حياتهم اليومية، كما أن معاني كلماتها ومصطلحاتها سيَّالة تتغير بصفة مستمرة. ومع أن التحليل النفسي لفرويد يفترض أن القصص ذات معنًى عالمي، فإن غالبية المحاولات لفك شفرتها (التفسير) تظل غير موضوعية؛ ومن ثَمَّ تتأثر بشبكة من الظروف (الشخصية والاجتماعية)، التي هي متناقضة ومتعددة مثل أصحابها، بالإضافة إلى تباينها فيما بينها. ولعلَّ من طرق معالجة إشكالية الفتيان والحكايات الخرافية النظرَ إلى سياق الحكاية الخاص — وحتى التحليل النفسي صيغت مفاتيحه التفسيرية تبعًا للفرضيات المتعلقة بنوع الجنس والقيمة، وهي الآن تخضع لإعادة صياغة تماشيًا مع الظروف المتغيرة. وهناك طريقة محورية أخرى وهي النظر إلى تاريخ اختيار القصص. أي مختارات قصصية ستحتوي على قصص مغمورة، ستُعطي تصورًا مختلفًا للذكورة، مثلما تكشف عن بطلات باسلات ذكيات محتالات. لكن، على مدار تاريخ الأعمال الثقافية الطويل، لا تزال الشخصيات الشجاعة الملكية العاشقة لا تحظى بالقدر الكافي من الأهمية.

تنال القراءات النفسية شعبيةً كبيرة مقارنةً بالتحليلات الاجتماعية التاريخية، كما أنها قد تسببت في ظهور أدب ثانوي ضخم للعلاج النفسي، وكتب للمساعدة الذاتية وأدلة إرشادية، وصناعة النمو الشخصي، والنقد الأدبي الأكاديمي. وأي واحد منَّا يستطيع ذكر عناوين كُتب — حقَّقت أعلى مبيعات — تحلِّل الحكايات الخرافية تحليلًا نفسيًّا، مثل «نساء تركضن مع الذئاب» لعالمة النفس والكاتبة، كلاريسا بنكولا إستيس، الذي حقق نجاحًا ساحقًا عند إصداره في عام ١٩٩٢، ويعتبر الحكايات الخرافية إكسيرًا فعَّالًا لإعادة التواصل مع الذات الأنثوية.

تشكل القصص سببًا في استثارة المشاعر وإلهابها، كما أنها سبب في الإلهام والوعي والتسلية. نحن من يحدِّد القصص الصالحة للنقل، والمعاني التي سنستخلصها منها،

والوسيلة المناسبة لروايتها. فلا يتفق الجميع مع ذات الرداء الأحمر عندما تُحدِّث نفسها قائلةً: «لن تنحرفي عن الطريق وتتجولي في الغابة بمفردكِ مرةً أخرى، طيلة حياتك؛ إذ حذرتْكِ أمكِ ألا تفعلي ذلك.»

أدت النساء دورًا جوهريًّا في تحدي السرديات التقليدية. فأمسكَت بالحكايات الخرافية وهزتها هزًّا عنيفًا، حتى لفظَتْ ما بها من أفكار مغلوطة ورحَّبت بالتفسيرات الجديدة.

الفصل السابع

في قفص الاتهام: لا تراهن على الأمير

هل المكان مظلم بالأسفل أيها الأمير المخيف؟
هل المكان مظلم بالأسفل مع جمجمة بيتسي؟
هل المكان مظلم بالأسفل،
حيث ينمو العشب عبر الشَّعْر؟
هل المكان مظلم بالأسفل في عالم الفراغ السفلي؟

هيلين آدم، «بالأسفل هناك في الظلام»،

في فترة ما بعد الحرب، نهضت النساء اللاتي نشأن على الحكايات الخرافية، واصطُحبن إلى أفلام ديزني الكلاسيكية مثل «بياض الثلج» (١٩٣٧) و«سندريلا» (١٩٥٠)، واحتججن على الأكاذيب والقوالب النمطية السلبية الموجودة في القصص، والتفكير القائم على التمني، والقيم المُشوَّهة، ومعايير الجمال غير الواقعية، والوعد السائد المُضلِّل بالسعادة الأبدية. كما شنَّت النساء هجومًا على عملية تطهير القصص الأصلية وتهذيبها، على يد رواة القصص وصنَّاع الأفلام، ليتسنى لهم تلقين الأطفال والمراهقين ما يريدون من قيم، بطريقة فيها من الخداع ما فيها. ونددن أيضًا بالحكايات الخرافية، باعتبارها أسلحة عمياء تستخدمها السلطة الأبوية والطبقة البرجوازية والعاملون في جراحة التجميل وصناعة الموضة والتحليلات النفسية الحريصة على كبح طاقات الفتيات ورغباتهن لتحقيق مآربهم.

على سبيل المثال، في رواية باسيلي للحكاية الخرافية «الشمس والقمر وتاليا»، تتعرض البطلة، التي هي محاكاة للجميلة النائمة (انظر شكل رقم ٧-١)، للاغتصاب وهي فاقدة للوعي، لكن شارل بيرو يُسدل ستارًا على هذا الجانب من الأحداث.

شكل ٧-١: «بدت جميلة جدًّا، كأنها تشعُّ ضياءً ...»، «الجميلة النائمة»، «قصص البيوت من مجموعة الأخوين جريم القصصية»، بريشة الرسام والتر كرين، ١٨٩٣.

تفشل بطلة مفضَّلة، مثل ذات الرداء الأحمر للأخوين جريم، في استخدام ذكائها والهروب من الذئب، في حين تنجح نظيرتها المغمورة دليلة المحتالة من «حكايات ألف ليلة وليلة» في التغلب على خصومها؛ كما ترفض الفتاة، في حكاية مدام دالنوي، حب الكبش حتى تفيض روحه حزنًا وكمدًا. وعلى العكس من ذلك، يبقى الحقد الدفين للساحرات وزوجات الأب الفاسدات، والضغينة التي لا تفتر أبدًا عند بعض الشقيقات، والغيرة القاتلة بين الأمهات والبنات، كما هو دون انتقاد. وفي الحقيقة، هذه الصور النمطية عن الشرور الأنثوية تخدم أيضًا المصالح الذكورية. فلم تكن الحكايات مجرد عوارض فحسب،

وإنما أدوات استراتيجية أيضًا، تقوم على مبدأ فرِّق تسُد. وعلاوةً على ذلك، في عالم أكثر استقرارًا وازدهارًا، يأخذ التشوق لحياة أكثر أمانًا وراحة في الحكايات الخرافية، شكلَ الاستهلاكية الطبقية، والترقي المشبوه في السلم الاجتماعي، مهما كان الثمن. ومِثل هذه القيم المادية وقفت حجر عثرة في طريق النساء، اللواتي عقدن العزم على بناء عالم لا يكون فيه الزواج صفقةً تجارية، بل يعلو فيه شأن رفاهيتهن الداخلية واحتوائهن العاطفي. وأصبح قلب النظام هو شعار الحرب، أي تغيير الحكايات الخرافية قلبًا وقالبًا ورأسًا على عقب.

كانت الخطوة الأولى هي القراءة النقدية للنصوص، للكشف عن أن الحكايات ليست أوعية نقيَّة صافية تحتوي على حكمة القرويين كما يُزعَم، وإنما تعبير عن قيم جامعي القصص والمؤلفين، المقيدة بالزمن والطبقة الاجتماعية. واستعرضت الباحثة روث بوتيجهايمر، في كتابها «الفتيات الفاسدات والفتيان الفاسدون عند جريم» (١٩٨٩)، عبث فِلهِم جريم اللامتناهي في النصوص، بهدف إيجاد العُذر للرجال وإلقاء اللوم على النساء، من خلال تقليل حديث البطلات وإفساح المجال للفتيان للقيام بمزيد من الأفعال والخُطَب. على سبيل المثال، أجرى فِلهِم تعديلات كثيرة على حكاية «هانسل وجريتل»، لتبرير تصرُّف الأب. في الحكاية الصادرة عام ١٨١٢، يوافق كلٌّ من الأب والأم البيولوجيين، على هجر أطفالهما؛ أما في النسخة الصادرة عام ١٨٥٧ والأخيرة، فيتوسل الأب للمرأة — التي تحوَّلت إلى زوجة الأب — لتتراجع عن قرارها، لكنها تفرض سلطانها عليه. ومن أشهر الأمثلة على تدخلات فِلهِم، تنقيحه لحكاية «رابونزل». في النسخة الأولى، تُسدِل رابونزل شعرها للساحرة، فتصعد إلى البرج كعادتها، ثم تسألها الساحرة عن سبب ضيق ثيابها حول جسدها. حينها، تدرك الساحرة أن الفتاة الشابة تواعد شخصًا ما على الرغم من أنها حبيسة البرج، لا يطَّلع عليها رجل ولا وحش ... فتقصُّ شعر الفتاة وتطردها لتلد أطفالها — لأنها تحمل توءمَين في بطنها — في البرية وحدها.

والقصة مع ما اشتملت عليه من تفاصيل خيالية متطرفة، تُفصح عن حقيقة الحمل في المراهقة بجلاء وبيان.

لكن فِلهِم وجد الإفصاح مُبالغًا فيه، فغيَّر سؤال رابونزل على النحو الآتي: «أخبريني، أيتها العرَّابة الساحرة، لماذا رفعُكِ للأعلى أصعب بكثير من رفع ابن الملك الشاب الذي يصل إليَّ في لمح البصر؟»

وهكذا، يحول المشهد رابونزل إلى فتاة حمقاء، في حين صوَّرتها النسخة الأصلية ضحية للجهل، والحكاية دعوة صريحة لتثقيف الصغار حول الجنس.

ويتعارض تزمُّت فِلهِم مع غِلظته حين يتعلق الأمر بالأحداث الوحشية البربرية؛ كان بوسعه أن يزعم أن رواية قصة شنيعة عن القتل على مسامع الأطفال مفيدة لما فيها من تحذير لهم من عواقب أفعالهم، ومع ذلك يحجم عن نقل الحقائق الحياتية للفتيات والفتيان الصغار من خلال الحكاية الخرافية. لكن هذه السمة بعينها لا يمكن الاستغناء عنها مهما كان السبب.

في المقابل، استوعبت النسويات ذلك الدور الذي تؤديه الحكاية الخرافية، فأصبحت التربية الجنسية بمعناها الأعم هدفَ تحدِّيهم للحكايات المُعدَّلة.

الصحوات

قدَّمت الكاتبتان الأمريكيتان، ساندرا جيلبرت وسوزان جوبر، دراسة بحثية رائدة عن كتابة النساء في العصر الفيكتوري، بعنوان «المرأة المجنونة في العلية»، نُشرَت في سنة ١٩٧٩، بعد أربع سنوات من إصدار دراسة «استخدامات السحر» لبيتلهايم. ركَّزت جيلبرت وجوبر في دراستهما على القراءات النسوية للحكايات الخرافية لأنها أداة أساسية لفهم وضع النساء آنذاك. ولم تعارضا نظريات بيتلهايم برمَّتها، بل أسَّستا أفكارهما عليها. وحفَّزتهما شخصية الأم الشريرة في «بياض الثلج» على شن هجوم شنيع على افتراضات بيتلهايم التي يشترك فيها مع الأخوين جريم، والدفاع عن العجائز القويات المستقلات النشطات، اللاتي يتعرضن للازدراء بكثرة في الحكايات الخرافية.

إطار رقم ٥: غضب آن سيكستون

تَحْتدُّ الشاعرة الأمريكية آن سيكستون ازدراءً للوعود التي تَعِد بها الحكاية الخرافية في كتابها «التحوُّلات»، الذي أصدرته عام ١٩٧١.

وتغوص سيكستون، وفي ذهنها «بريار روز» (الجميلة النائمة)، الأعماق المظلمة، منشدةً:

يا صغيرتي العزيزة، تعالَي إلى
بابا.
اجلسي على ركبتي.
أريد تقبيل رقبتك.

فيمَ تفكرين يا أميرتي؟
أخبريني، أنا في غاية الشوق.

وتُعرِّض الإجابة بإدانة الصوت الأبوي — من وجهة نظر البطلة — فنشعر بالاشمئزاز:

هذا ليس صوت الأمير وإنما أبي.
ينحني على فراشي مخمورًا،
يحوم حول الهاوية كسمكة قرش،
ويحاوطني بكل ثقله مثل
قنديل بحر نائم.

إذا ما نظرت إلى ما يكمن تحت تصوُّر آن سيسكتون الرهيب، يمكنك استشعار انعدام الثقة بالعائلات، بالإضافة إلى الحدود الخانقة المفروضة على النساء. يمكنك سماع نبرة اليأس التي تصيب النساء بالجنون.

بعد قراءات دقيقة نقدية للحكايات الخرافية، تراوحت استراتيجيات النسويات من الهجاء الحاد والسخرية والمحاكاة الهزلية إلى طرف النقيض في الطيف الأدبي، وهو الرومانسية، من خلال «إعادة تصوُّر» الحكايات الخرافية بطريقة مبتكرة حاذقة، بحسب تعبير الشاعرة أدريان ريتش. وتضمنت إعادة تصوُّر الحكايات الخرافية — التي تقوم بدور الأدلة الإرشادية لثورة النساء — إعادة تشكيل العناصر المكوِّنة للقصة استعدادًا لبثِّ روح الحياة فيها من جديد.

تأخذ إعادة التصور، في كثير من الأحيان، ما قد سُمِّي بـ «نقيض الحكاية»، حيث تقبض الحكاية الجديدة على زمام القديمة و«تحكيها بشكل غير مباشر». لكن جاذبية الحكايات الخرافية الساحرة لا يمكن مقاومتها، لا سيما للخيال الأنثوي، كما يبدو، بل تزيدها المعالجات جاذبيةً فوق جاذبيتها. وتُعَد الدراسة الرائدة لجاك زيبس، «إبطال التعويذة السحرية» (١٩٧٩)، هجاءً متواصلًا متأثرًا بالأفكار الماركسية ضد تسليع الحكايات الخرافية وتجميلها (مصطلحان شبه مترادفان). لكن تحت وابل هذه الانتقادات يَكمُن غضبُ عاشقٍ تعرَّض للخيانة؛ إذ كان زيبس مناصرًا متحمسًا للحكايات الخرافية ومدافعًا مستمرًّا عن قيمتها الجوهرية التحررية. وهو في ذلك يوافق بينجامين، الذي زعم في مقال «الحكواتي» أن للحكاية الخرافية قوةً تُحرِّر العقول، قائلًا: «يُعطي

(الحكواتي) نصائح، ليست ذات خصوصية مثل الأمثال، بل عامة مثل كلام الحكماء. فمن خلال الحكواتي يواجه الرجل التقي نفسه.»

ماذا يعني ذلك الاعتقاد؟ وكيف يُمكن أن يتجسَّد في الحكايات الخرافية خاصةً تلك المتعلقة بالنساء؟ ومن أبرز الأعمال التي بزغت من وسط الانفجار الأنثوي «الغرفة الدموية» لأنجيلا كارتر، وهو يجمع بين الكتابة الخيالية المبدعة والنقد البليغ. ونُشرت الحكايات الخرافية العشرة — على منوال الوصايا العشر لكن الدنيوية — في نفس عام إصدار «المرأة المجنونة في العلية»، في عام ١٩٧٩، ولا تزال تحظى بمزيد من القراء عامًا بعد عام، وتؤثر في الأجيال اللاحقة من النساء.

أرادت كارتر أن تستعرض الحكايات الخرافية — بحسب تعبيرها — كي تكشف عن محتواها الجنسي المبطَّن. ومن خلال نصوص نثرية تفيض بالمحسنات البديعية والأسلوب الجذل، تتناول كارتر الشخصيات النمطية والصور الجمالية الجذابة والتحوُّلات الدرامية المحورية وتنقلها بإيجاز درامي يشبه الهلوسة. ويوحي عنوان القصة بأن كارتر فتحت الباب المحظور لجيل من الشابات، بتصوُّرها لذي اللحية الزرقاء على أنه رجل خبير بالوضاعة بليد، نصف وحش، ونصف مستبد من نظام بائد، يثير شهوتها على غير المتوقع: «لأول مرة في حياتي المتقوقعة البريئة، أحسست في نفسي الرغبة بممارسة الرذيلة، بطريقة أذهلتني.»

في حكاية «إيرل كينج» التي تظهر فيها أصداء القصيدة الروائية المخيفة للشاعر الألماني جوته عن الموت الذي يطارد طفلًا، تتذكر كارتر ألحان الموسيقي النمساوي فرانز شوبرت، لكنها تضم إليها ذكريات أورفيوس، والتحوُّل إلى طيور (من حكاية الأخوين جريم «جورياندا وجورينجل»)، والأزواج القتلة، والبطلة المحتالة التي تتغلب على مختطفها، في سبع صفحات فحسب. وفي «طفل الثلج» التي هي نسخة مُنقَّحة للحكاية الأصلية «بياض الثلج»، لا ترفض كارتر تصور الحكاية لمفهوم الغَيرة المُهلِكة الشرسة بين النساء، بل تتناولها بكثير من المبالغة، فيجد القارئ نفسه وجهًا لوجه مع أهوال علاقات القوة المُستحضَرة، فيتعلم كيفية مقاومتها — ربما.

وكارتر هي أنثى ذئب عجوز متمرسة تقود أشبالها، مثل «أليس أنثى الذئب» المتوحشة، في منعطفات الرغبة الجنسية. لكن مشاغبتها المرحة التي تركز الضوء في كثير من الأحيان على زوايا الجنس المظلمة، دفعت الكثير من أخواتها في الحركة إلى نبذها، لتبقى شخصية متمردة مثيرة للجدل. وهذا ما كانت تتمناه. فقد قالت أيضًا: «الحكاية ... تستأثر بوظيفة أخلاقية فريدة؛ وهي إثارة القلق.»

لقد أصبحت حكاية «الغرفة الدموية» الميثاق التأسيسي للحكاية الخرافية الحديثة، وعملت على صحوة ملايين القراء (لا سيما الفتيات) الذين قرءوها للمرة الأولى. وليس من المبالغة القول إن كتابات كارتر غيَّرت آفاق ذلك الفن الأدبي. وبالطبع، في حالتي (وأظن أنني أُمثِّل النموذج النمطي للفتيات)، زوَّدتني بمعرفة ضرورية وجديدة عن الجنس. لكن، على عكس غالبية الحكايات الخرافية، وغالبية الحكايات الخيالية الجنسية التي تباع بكثرة في عصرنا الحاضر بلا شك، تمتاز كتابات كارتر بسحرها الخاص؛ فلا يعرف أسلوبها النثري الخجل في احتفائه وازدرائه الجارح ونقده اللاذع. كما تقدِّم أداءً ينبض بالحركة والحيوية، وتستعرض مهارتها في استخدام اللغة والسخرية والتعريض والعبارة والمفردات. وتتسم كارتر بمرحها وعمقها وشجاعتها الحيوية وهي تحاول إعادة تشكيل عوالم ممكنة جديدة، لا تخضع فيها البطلات لرغبات الآخرين، وإنما يفهمن رغباتهن الذاتية ويبادرن لإشباعها، حيث لا تفرض البنيات الاجتماعية قيودًا على الأرواح الحرة. وخضعت عناصر حكايات كارتر لمحاولات تقليد كثيرة؛ فقد أعطت مواضيع الاستعباد والشهوانية الأنثوية المحرمة الفرصة للكتاب الأقل مهارة لكتابة «أمي الفاتنة»، لكن كارتر والحكايات الخرافية نفسها بريئة من هذه الأصداء.

يمكنكَ القول إن عام ١٩٧٩ شهد ازدهار الحكاية الخرافية، حيث قامت أنجيلا كارتر بحركة استفزازية متعمدة ومشينة في صورة مقال «المرأة السادية»، الذي أيَّدت فيه إباحية الماركيز دي ساد، واعتبرتها أداة للتوعية النسوية. ونشرت الدار النسوية الجديدة، «فيارجو»، المقال. بشكل عام، رأت كارتر في الحكايات الخرافية لشارل بيرو والأخوين جريم ومدام دالنوي اللاحقة، الهيمنة الذكورية المُفترَضة، بأعراضها المثيرة للإزعاج بشدة، وتواطؤ النساء مع القمع الذكوري والاستغلال الجنسي، ومع ذلك أحبَّت الحكايات وأمضت وقتًا في ترجمتها والتفاعل معها.

وفي وقت لاحق من مسيرتها في الكتابة، انشغلت أنجيلا كارتر بجمع الحكايات الخرافية. لكنها لم تُعِد تصوُّر الحكايات أو تعدِّلها أو تُحسِّنها. انبعثت من مختاراتها القصصية روحُ مقاومةٍ أكثر مرحًا من «الغرفة الدموية». وفي تلك المختارات، جمعت كارتر فتيات محتالات ماهرات جريئات مشاغبات (لم تكن الضحية بياض الثلج بينهن) وألحقت بهن مجموعة من النساء العجائز القويات العنيدات: كانت تحب المرأة الحيزبون على سبيل المثال. أعادت اكتشافهن بعد أن كُنَّ قد أصبحن شخصيات منسية من تراث شعبي قديم مُهمَل، وأزالت عنهن الغبار، ثم صنَّفتهن وَفق الأقسام التالية: «الفتيات الصالحات وأين

يمكنك العثور عليهن»، و«العقول الجبارة والأساليب الملتوية»، و«الجميلات». وهي بذلك تريد أن تستفيد من كونها امرأة وكاتبة، فجاءت حكايتها متأثرة بـ «نقيض الحكاية»، والأمل يشوبه السخرية.

لا تزال تلك الفترة المليئة بالإثارة والمعارضة تتردد أصداؤها بقوة؛ فاسم «أنجيلا كارتر» يجذب جماهير عريضة، حتى بعد وفاتها بعشرين عامًا، كأنها نجمة روك. لكنها نفسها كانت تشكك في قدرتها، أو غيرها، على إحداث أي تغيير، كما كانت تعي جيدًا تحذيرات الفيلسوفَين الألمانيَّين هربيرت ماركوز وثيودور أدورنو، أن في إطار النظام الحالي للأسواق والإعلام، أي فعل أو عمل هدَّام سينتهي المطاف باستيعابه وإزالة ضرره. ومع ذلك، لم تتخلَّ عن نضالها. فكما جذبتها الحكايات الخرافية ولم تستطع مقاومتها، دفعتها قيمها الكريهة، في نظرها، أن تُفسِد عذوبتها، فتشابكت الرومانسية والتهكم في محاولتها الشرسة لإعادة صياغة الحكايات الخرافية. كانت كارتر طوباوية وهجائية، ونشبت داخلها معركة لم تُحسَم بين المثالية واليأس.

ولقد حفَّزت الروح المعارضة للحكاية الخرافية النسوية، ازدهار الأدب القصصي الخيالي لليافعين، بما يحتوي من خيالات راسخة، تسلط الضوء على حيوات الفتيات — وبعض الفتيان — عَبر إعادة استحضار «رابونزل» و«بياض الثلج» وغيرهما من الكلاسيكيات. وأصبحت الاحتجاجات المُحتدِمة في سبعينيات القرن العشرين، من مسلَّمات النشر للأطفال وجلسات العواصف الذهنية لمنتجي الأفلام. واستعانت شركات الأفلام المتحمِّسة، في قطاع الترفيه العالمي الواسع، بكاتبات السيناريوهات مثل جينيفر لي (فيلم «ملكة الثلج» ٢٠١٣) ولیندا ولفيرتون (فيلم «مولان» الذي يدور حول أميرة صينية محاربة؛ وفيلم «الأميرة والوحش»، وفيلم «علاء الدين»). وتتميز الأفلام ببطلاتها المبتهجات المفعمات بالحيوية القويات البنية؛ مما يحقِّق بوضوح طلبَ الجماهير بتوفير نموذج إيجابي يُحتذى به. لكن الأفلام في كثير من الأحيان تعكس التوتر الحاصل، فتطرح أفكارها حتى وهي تحاول جاهدةً ألا تفعل ذلك؛ على سبيل المثال، الأغنية الافتتاحية التي تتقاطر سخرية من فيلم «رابونزل»، وهي «الأم تعرف الأفضل»، تواصل بشكل حاسم دعمَ تمرُّد المراهقين وإلقاء اللوم على الشخصيات السلطوية النسائية الأكبر سنًّا. لكن إجمالًا ساهم نقد المحللين النفسيين والنسويات في أثناء استقصائهم للأسرار المظلمة لجوهر الحكاية الخرافية في تغيير شكل هذا الفن الأدبي.

واحتلَّ كتاب «الاتجاهات الأبوية» للكاتبة إيفا فايجس مركز الصدارة في حركة النسوية فيما بعد الحرب العالمية الثانية، عندما نُشِر عام ١٩٧٠؛ وبعد مرور جيل بأكمله،

كتبت فايجس «حكايات البراءة والخبرة» (٢٠٠٣)، وهو سرد جذاب لطيف لعلاقتها بحفيدتها. كانت فايجس تقرأ الحكايات الخرافية مع حفيدتها، وتلاحظ مدى تعقيد استجابتها، فتخلط ملاحظاتها الفطنة المُحبَّة بقصة أخرى عن طفولتها في الماضي البعيد، ثم تقلُّ النبرة الشخصية وهي تحكي عن المعضلات التي لا تزال الحكايات الخرافية تضع فيها النساء. وتظل ذكريات الكاتبة عن برلين قبل الحرب وملاحقة عائلتها اليهودية واعتقال أبيها وحصوله على العفو لأجل حظه السعيد جدًّا، ثم رحيلهم إلى المنفى في لندن عام ١٩٣٩، تروح وتجيء وهي تراقب حفيدتها وتكتنفها برعايتها. لقد تُوفي أجدادها في معسكرات الاعتقال؛ وقد أثَّرت هذه المعرفة غاية التأثير في تصوُّرها لمصير الجدة في حكاية «ذات الرداء الأحمر». ولم تسرد على حفيدتها هذه القصة.

كل قصة يُمكن روايتها بطريقة مختلفة: تُدرك إيفا فايجس بفطرتها، عَبْر السرد، أثَرَ الحكايات الخرافية. فمشهد قراءة الحكاية وسردها، يُمكن أن يفضي إلى التعزية وإشباع الرغبة، لكن إيفا فايجس ليست غافلة عن المخاطر التي ينطوي عليها:

> جزءٌ من روتين قراءة الحكايات أن أضع ذراعي اليمنى حولها، فأمنحها الدفء والأمان، وأقلب الصفحات بيدي اليسرى ... أتوقف لأشير للتفاصيل الثانوية في الرسومات الملونة، مثل بومة تجثم فوق غصن، وسطح منزلٍ من كعك الزنجبيل، يبدو لذيذًا مثيرًا للشهية. فأكرر، كما فعلت في مناسبات سابقة، أن الساحرات ليس لهن وجود في الحياة الحقيقية وإنما في الحكايات فحسب.

وتطرح وفيات الأمهات، وشرور زوجات الأب، وشهية الغيلان وتواطؤ زوجاتهم، والأبوان اللذان يهجران أطفالهما — التي هي من سمات الحكايات الخرافية القاسية — تحديًا تلو الآخر أمام سرد القصص. تتوقف فايجس عند «بياض الثلج» وتقول:

> أستأنفُ السرد بالحكاية الحزينة لـ «بياض الثلج»، التي حبلت بها أمها في منتصف فصل الشتاء، بشعرها الأسود وبشرتها الملائكية، إلا أن الأم تلفظ أنفاسها الأخيرة وهي تلدها.
>
> يدق ناقوس الخطر في عقلي، وأنا أتلفظ بهذه الكلمات بصوتٍ عالٍ. فأشرح لها بسرعة أنه، في الأيام الغابرة البعيدة، كانت النساء أحيانًا تموت عند وضعها لمولودها، لكن لم يعُدْ ذلك يحدث الآن قطعًا. تنتظر ابنتي مولودها الثاني، وقد

بدأت بالفعل تظهر على طفلتها الأولى علامات انعدام للأمن، فلم تكن بحاجة إلى أن تقلق على فقدانها لأمها تمامًا ...

يبدِّد طقس التهيؤ للنوم، حيث تستقر الطفلة في أحضان جدتها، خطر التهديد الذي تطرحه القصة ويذيبه؛ لكن قد لا يكون ذلك كافيًا أو قد لا يمُدُّها بما يكفي من الدفء. تعلِّق فايجس: «قد يخلق القتال جوًّا ممتعًا، لكن حتى نقطة معينة. أين هذه النقطة؟ هذا هو السر الذي لا إجابة له.»

إن الهجوم الباسل الذي شنته الكاتبات النسويات على الحكايات الخرافية كشف حقًّا عن المحتويات المستترة في ثناياها، لكن نتائجه لم تكن مُتوقَّعة. إن مشكلات البطولة الأنثوية يواجهها جميع الباحثين، ذكورًا وإناثًا، لكنهم مُسلحون بمعارف وتوقعات مختلفة عما كان في السابق، عندما كانوا يشقون طرقًا جديدة عَبْر شجيرات الورد الشائكة (نسبةً لحكاية الجميلة النائمة).

الفصل الثامن

الرؤية المزدوجة: حُلم العقلانية

... إن أكثر الأفكار القائمة على التمني خصوصيةً وجهالةً لهي أفضل من الانصياع الأحمق؛ إذ يستطيع التفكير القائم على التمني أن يوقظ وعيًا ثوريًّا، ويمكنه أن يدخل ... التاريخ دون أن يتخلى بالضرورة، في هذا المسار، عن المحتوى الشائق للأحلام.

إرنست بلوخ

لقد ساهم تقليد الحكاية الخرافية، باسم العقلانية وفي سبيلها، في ظهور أعمال فكرية بلغَت الغاية في إبداعها. وانشغل الكتَّاب غاية الانشغال بموضوعات الحكاية الخرافية الموضوعية وأفكارها الرئيسية، لنقل فِكرهم السياسي والفلسفي، الذي يأتي في بعض الأحيان وَفق شروط الرقابة، وفي بعض الآخر على هوى جمهورهم بهدف تسليته؛ ومن ثَمَّ إقناعه بشكلٍ أكثر فاعلية. وعلى الرغم من التعارض الظاهر، استعارت أساليب الهجاء والكوميديا والجدل والنقد الجنسي سمات الحكاية الخرافية لإخفاء أهدافها العميقة؛ فازدهر أدب السحر منذ القرن الثامن عشر، جنبًا إلى جنب مع الأنماط المحاكية والواقعية، كمرآة مميزة وواضحة للأعراف والآداب.

لم تُستعمَل السمات العامة للحكاية الخرافية من باب الجدية، وإنما من باب الهزل والتقليد الساخر. تَسْخر قصص كثيرة عن قصد من تقاليد هذا الفن؛ وتبنَّى الكُتَّاب ذلك الشكل الفني، بأسلوب مازح بارع، على الرغم من أهمية الرسائل التي تحملها قصصهم. ومن خلال العمل على ذلك المستوى المزدوج الهزلي من اللغة، تدعو الحكاية الخرافية البالغين إلى التفاعل معها عن وعي، فتأتي استجابتهم متعارضة مع المتعة التي يُحصِّلها الأطفال من المادة نفسها. والنتيجة هي سحب السجَّادة من تحت القصة الخيالية، فتظل

مُمتعة لكنها لا تعود قابلةً للتصديق. وبواسطة هذه المناورة المتكررة غير المتوقعة، تصبح الحكاية الخرافية أداة العقلانية الرئيسية. في الحكاية الخرافية لأنجيلا كارتر، تنظِّف أليس أنثى الذئب الوحش النتن، وتزيل عنه الوسخ بلسانها مثل القطة:

> أضاء السَّنا المرآة المستندة إلى الحائط الأحمر؛ وبحياديةٍ تامةٍ أظهرت المرآة، المهيمنة على العالم المنظور، الفتاة التي تدندن.

ولم يكن للدوق انعكاس على المرآة مثل مصَّاص الدماء. لكن، من خلال الاستعارات المرحة والتلاعب بالألفاظ في الحكاية الخرافية، ستقدر الفتاة والوحش على رؤية انعكاسهما في المرآة عندما يصبح أحدهما مرئيًّا للآخر:

> وإذ واصلت [الفتاة] جهودها الحثيثة، أذعنت هذه المرآة ببطء شديد، للقوة الانعكاسية لتكوين مادتها. ورويدًا رويدًا بدأت الصورة تظهر على سطحها، مثلما تظهر على ورق طباعة الصور، أولًا، كشبكةٍ لا شكل لها من الخيوط المتداخلة والفريسة واقعة في قبضتها، وثانيًا، كإطار ثابت لكن معتم، وثالثًا، كوجه الدوق الذي كان واضحًا وضوح الحياة نفسها، كأنه خرج إلى الوجود بواسطة لسانها الناعم الرطب الرقيق.

يتجسَّد العريس الوحش بحركات لسان البطلة، الذي هو لسان الكاتبة أيضًا، ولغتها التي تجعل أحداث القصة الخرافية مرئية. وهكذا تعمل الحكاية الخرافية عمل مرآة منطقية، ويجلب انعكاسها الحيادي («الواضح وضوح الحياة نفسها») العالم الثانوي إلى الأرض فيبث تجلياته عن إمكانات وجودنا.

الإلمام بالحكايات الخرافية التقليدية: الحكايات المضادة والمحاكاة الساخرة

قد يكون من السهل تصوُّر أن الأساليب الساخرة للروائيين العقلانيين قد ظهرت بمرور الوقت، نتيجةً لإلمامهم بموضوع الحكاية الخرافية الأصلية، وأنها تسلط الضوء على التشكك العقلاني المعاصر، والوعي المفرط، وحتى الكلبية أو كراهية البشر. ولا شك أن إعادة التصور المعاصر للحكايات الخرافية يفترض إلمامًا بالمصادر، كما تفعل كارتر، ويُشعِل من جديد جذوةَ القصص القديمة. وعلى هذا المنوال، تكون الرموز الحديثة أو المعاصرة لهذا الفن، «ما وراء الأدب الروائي»، وتنصهر في كثير من الأحيان في تعريفات

أدب ما بعد الحداثة. فهي تقتبس وتسْخَر وتُقلِّد وتتنكر بالأقنعة المسحورة؛ على سبيل المثال، تصبح الشقيقة القبيحة بطلةً في حكاية «الأميرة الكبرى» (١٩٩٨) لأنطونيا سوزان بيات، وفي «الثلج والمرآة والتفاح»، وهي حكاية في غاية القسوة لنيل جايمان، تشرب مصَّاصة الدماء الطفلة، بياض الثلج، دماء الملكة الشريرة. لكن من الخطأ اعتبار ذلك شكلًا معاصرًا من أشكال التحوُّل. فكلما يعود المرء في الماضي سيرى أن السخرية من النفس والحكاية الخرافية متداخلان بشكل كبير. يُخفِّف أبوليوس نبرته الرومانسية في «كيوبيد وسايكي» تماشيًا مع روح أحد مصادره، «الحمار»، وهي حكاية رمزية بذيئة كتبها لوقيان السميساطي. كذلك كتب لوقيان «التاريخ الحقيقي»، وهي قصة مُبتكرة في غاية الكوميديا، تنظر بفِطنة منقطعة النظير في الطبيعة الفعَّالة للأدب؛ وهذا في القرن الثاني قبل الميلاد. يستوعب شكسبير وهو يردُّ على أبوليوس ازدواجية الرؤية الخرافية، عندما تصبح تيتانيا والعشاق غارقين في الأحلام، لكنهم يستيقظون لرؤية المنطق. وهكذا يمنحنا شكسبير مُتعة الدخول في السحر، وراحة الرجوع إلى أرض الإحباط العقلانية — لكن ليس تمامًا. يُصدر شكسبير بيانًا رسميًّا، للانتصار للوهم الذي تخلقه الحكاية الخرافية، عندما تنهض شخصية هيبوليتا للدفاع عن الخيال:

> ولكن قصة ما حدث أثناء الليل بتفاصيلها الدقيقة
> والتحول الذي أصاب الجميع في نفس الوقت
> يشهد بأنه ليس صورًا من نسج الخيال،
> بل يُشكل رواية متسقة لأحداث وقعت
> مهما كانت عجيبة وغريبة!
>
> (حلم ليلة صيف، الفصل الخامس: ٢٣)
> [ترجمة دكتور محمد عناني]

ولقد قسَّم الناقد الأدبي تزفيتان تودوروف الفانتازيا بشكل بارع إلى ثلاثة أقسام، وهي: القصة الخارقة للطبيعة، التي تستخدم التدخل الإلهي لتفسير العجائب (الأساطير بشكل عام)؛ والقصة العلمية التي تطرح أحداثًا مدهشة غير مُفسَّرة، ثم تستعين بها في تفسير وتعليل غموضها (قصص الخيال العلمي مثل أعمال الشاعر والكاتب الفرنسي جول فيرن، والكاتب الإنجليزي هربرت جورج ويلز، والكاتبة الأمريكية أورسولا لي جوين)؛ والقصة الخيالية، أكثر طرق التعبير قربًا من القارئ، التي يُعرِّفها تودوروف

بالأرض المثيرة للخلاف، أو شكل من أشكال الغرابة الفرويدية. والفانتازيا الغريبة المُبهمة، فهي تترك الأسباب بلا إيضاح، وتجعل القارئ في حَيرة من أمره (وحكاية هنري جيمس «دوران المسمار» إنجاز كبير في ذلك المضمار). يُمكن وضع الحكايات الخرافية، في تحولاتها الحديثة، في هذا التفسير للغرابة، مما يفتح الباب أمام إمكانات هائلة لتحقيق الواقعية السحرية بكل أبعادها. لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فلا تأخذ هذه الأقسام الثلاثة في الحسبان أن الحكاية الخرافية متوازنة، لا بين معرفة أسباب العجائب والتعويذات السحرية وعدم معرفتها، وإنما بين قبولها (كما يفعل القارئ الصغير المثالي) وبين رفضها (كما يُتوقَّع من القارئ البالغ). تدعو الحكاية الخرافية البالغين لتبني موقف الأطفال؛ فلا تتحدانا دائمًا فيما نريد تصديقه، بل تدعونا للعودة إلى حالة خيالية تنطوي على الثقة بالأدب الروائي، مما يمدُّ القارئ البالغ بمتعة خاصة. وهكذا، تقبع الازدواجية في الحكاية نفسها جزئيًّا، وفي أنفسنا — كقرَّاء — بشكل أساسي.

وفي المقابل، يُركز كريس وارنيس، في دراسته الرائعة «الواقعية السحرية والرواية ما بعد الإمبريالية» (٢٠٠٩)، على التعارض بين الإيمان وعدم الإيمان. ويشير إلى أن كتَّاب الحكايات الخيالية من أمثال الأديب الجواتيمالي ميجيل أنخيل أستورياس، والكولومبي جابرييل جارسيا ماركيز، والتشيلية إيزابيل إليندي استعانوا بمعتقدات السكان الأصليين الحيوية، وحاولوا التواصل من خلالها مع الجماعة القومية بماضيها الأسطوري المميز في أمريكا اللاتينية. ويقارن وارنيس، بأسلوب غاية في الإقناع، بين هذا الاستخدام للعناصر السحرية، والنهج العقلاني، الذي يستبعد العناصر الأسطورية، والذي استعان به الكتاب العقلانيون التجريبيون من أمثال الأدباء روبرت كوفر، وسلمان رشدي، وأنجيلا كارتر، وألي سميث، وفرَّغوا أنظمة الاعتقاد من السحر، بمختلف أساليب السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة. وبشكل عام، لا ينسف كتَّاب الأمريكية اللاتينية نسيج السحر الذي يبتكرونه، في حين يتباهى كتاب الأمريكية الشمالية وأوروبا بمنهجيتهم المتشككة (أي تعاليهم على نفس الأعراف التي يستخدموها).

وجميع الروايات الواقعية السحرية، سواء كانت تصدِّق السحر أم تشكك في وجوده، تغوص في أنهار الحكاية الخرافية بحثًا عن مادتها: على سبيل المثال، يتناول رشدي في روايته الرائعة للأطفال، «هارون وبحر القصص»، موقفه الصعب، كمؤلف واقع تحت تهديد الرقابة الأدبية والموت، ويحوله إلى مغامرة سعي كلاسيكية على غرار «ألف ليلة وليلة»، حيث ينطلق البطل، الطفل هارون، في رحلة نبيلة لحفظ مناهل القصة من الدنس. وإذا نظرنا إلى الواقعية السحرية، على أنها توجه أدبي لا تطور للرواية نفسها

مقيَّد بالزمان، فسنجد أن المؤلفين مثل سويفت وفولتير وكافكا قد استعاروا أعراف الحكاية الخرافية في أثناء ابتكارهم للأدب الروائي: العوالم الأخرى، والحيوانات الناطقة، والوحوش، والتحولات الجسدية، وتطورات الحبكة المليئة بالمبالغة والبعيدة عن الواقع، والتعارض الصارخ بين الخير والشر. في هذا الصدد، كتب فولتير «حكايات فلسفية»، وهي محاكاة ساخرة للسردية الشرقية. لكنه كان مأسورًا بكل ما هو مدهش، واستعان بالأدب العجائبي — من التقاليد الخرافية إلى حكايات الرحالة — في هجماته الجارحة على الأعراف والسلوكيات الخاطئة في عصره: تتشابه شخصياته الشريرة (مثل اليسوعيين) مع السحرة الأشرار، وطغاته ومستبديه مع الغيلان. هذه الأصول غير المنطقية الدينية وروائع الخيال، كان فولتير ينتقدها عند طلب الإيمان بها إيمانًا أعمى، ومع ذلك ساهمتْ في إثراء فلسفته المعارضة للقيم السائدة في المجتمع.

وقد زوَّد التراث الشعبي لأوروبا الوسطى والشرق الأدنى والتراث اليهودي وغيره، كافكا بالكثير من المواد الخام، فعمَّق رسائل حكاياته الرمزية الغامضة، عَبْر تحريف وعود الحكاية الخرافية: على سبيل المثال، تقرب نهاية حكايته القصيرة الشهيرة «التحوُّل» من نهاية الحكايات الخرافية السعيدة المليئة بالأمل، لكن على حساب جريجور سامسا، الذي كنسته الخادمة، حشرة ميتة، من على الأرض. كما قال كافكا: «يوجد أمل لكن ليس لأمثالنا.» وتستمد حكاياته، التي لا ينضب مَعينها، وقعها القوي من التفاعل مع معايير الحكاية الخرافية ثم خرقها. في هذه الحالة، وبطريقة تلمس القارئ، لا تُقدِّم القصة سببًا نفسيًّا أو علميًّا أو خارقًا لتغيير جريجور، بل تترك القارئ في حَيرة من أمره. ومع ذلك لا تتعامل القصة مع هذا الوضع على أنه غريب، وإنما كواقع مُسلَّم به، خلافًا لكل قوانين الممكن. تعلَّم كافكا الإيجاز الواقعي من حكمة الأمثال، وحس الفكاهة الحزين من تراث أوروبا الوسطى، والغموض القاسي من الأخوين جريم، وتنبض حكاياته بجوٍّ شبيه من الجبرية الساخرة الكئيبة، كما في «حكاية رمزية قصيرة» (تلتهم القطة الفأر) أو في «أغنية السيرانات» (لا يوجد أي غناء)، أو في الحكاية البربرية «بنات آوى والعرب»، التي تصف صراعًا داخليًّا أبديًّا في الصحراء. وهي عبارة عن موعظة دينية شخصياتها من الحيوانات، وفيها تتفاعل شخصية نقيض البطل الحيوانية مع البشر وحماقتهم. ولا تنجز الخاتمة وعد العفو، خائنة بذلك ثقة القارئ عن عمدٍ مرة أخرى:

> قال: «أنتَ محق يا سيدي، سنتركهم وشأنهم؛ إلى جانب أنه حان وقت الرحيل. حسنًا، لقد رأيتَهم. مخلوقات رائعة، أليس كذلك؟ كما أنهم يكرهوننا!»

ولا يفسح كافكا المجال لحدوث الثأر أو الانتقام، ولذا نجد أنفسنا عالقين في عقدة الحكاية ومشاهد الكراهية والمجازر. وهكذا، أخذ كافكا الحكاية الرمزية لما هو أبعد من الغابة المسحورة، وأحالها إلى موعظة دينية وجودية ميتافيزيقية: علق بنجامين أن كافكا كتب «حكايات خرافية للمتمرسين في الجدل.»

يُحدد كافكا منهجية التعامل مع الأساطير والمواعظ الدينية والحكاية العجائبية، التي أثَّرت في الأجيال اللاحقة من الكتَّاب، الذين واصلوا تأليف حكايات خرافية جدلية. وفيما يتعلق بشروط الرقابة الأدبية، على سبيل المثال، لجأ الكتَّاب إلى الرواية الشعبية كتمويه للإفلات من الرقابة؛ تفتح الحكايات الخرافية بابًا أمام الحكايات السياسية، حيث يمكن الإطاحة بالطغاة والغيلان، وإرساء العدالة من جديد، وتحقيق المساواة. وألَّف الكتَّاب الروَّاد حكايات خرافية مثالية مُخلصة عبثية حيوية، بهدف تشكيل المواطنين الصغار — الذين يشبهون العجينة اللينة — للوصول إلى طبيعة بشرية جديدة أو للهجوم على الوضع الحالي. كان كارل تشابيك وأخوه جوزيف هما مَن صكا مصطلح «الروبوت» في عام ١٩٢٢، في هجائهما الكوميدي الأسود لمصير العمال في المصانع، في مسرحية «روبوتات روسوم العالمية». في أحلك أيام الركود الاقتصادي، عندما تحطمت آمال الاشتراكيين الأوائل، وجد المتمردون في الحكايات الخالية وسيلةً للتعبير عن آرائهم؛ وكانت تُفلح في بعض الأحيان في الإفلات من مقص الرقابة.

الحالمون المستحيلون: تجنُّب الجحيم

وفي تعليق فطِن، للباحثة جيسيكا تيفين، تقول إن الحكاية الخرافية، بوصفها فنًّا من الفنون الأدبية، تحمل في طياتها تعارضًا واضحًا بين الامتثال للأعراف والتمرد عليها:

> إن المضامين الأيديولوجية لهذه الشهرة المستمرة (في وسائل الإعلام) معقدة ومُعضِلة في بعض الأحيان، بالنظر إلى مظهر الحكاية الخرافية المتماسك بشكل غريب، وإلى قدرتها على إضفاء بريق مثالي ومُرضٍ جدًّا لافتراضات، حول المجتمع والسلطة والجنس، تكون رجعية في كثير من الأحيان.

وحقيقةً، أن يترك النمط المحافظ للحكاية الخرافية أثره حتى في المعارضين، لهو أمر لافت للنظر. لكن اثنين من أعظم الروَّاد المعاصرين للحكاية الخرافية العقلانية، كالفينو وكارتر، قد صرَّحا بانتمائهما للحزب اليساري؛ كما تأثرت كارتر، التي كانت أصغر

سنًّا من كالفينو، غاية التأثر بحلوله الخيالية. في نهاية المطاف، أثبتت الحكاية الخرافية أنها أصدق في التعبير عن الأدب من الواقعية؛ إذ هي صريحة بشأن طبيعتها كوهم. وهذا الإقرار جعلها أسلوبًا مُفضَّلًا للكتاب الذين يبحثون عن أخلاق يتعامل بها المجتمع والأفراد ويريدون تجنُّب الرواية الكاذبة للقصص.

فالأدب الذي لا يُقدِّم ادعاءات باطلة بشأن مصداقيته، بل يقرُّ بطبيعته التفاعلية، ينسجم مع أفكار كالفينو المثالية، على نحوٍ أفضل من الأدب الذي يحاول تقديم محاكاة أمينة للحياة. وفي روايته الشديدة الإبداع وذات اللغة الشاعرية «المدن غير المرئية» (١٩٧٢)، يتخيل كالفينو خمسًا وخمسين قلعة في الهواء إن جاز التعبير، وراح ببراعة صاقلِ الأحجار الكريمة يختلق حوارًا بليغًا بين ماركو بولو و«الخان العظيم» حول صنوف الناس والأعراف هناك. وتبرز الخاتمة حساسيته لوعود الحكاية الخرافية الزائفة عندما يقول بولو:

> هناك طريقتان لتجنُّب عذابه (الجحيم). الطريقة الأولى سهلة للكثيرين، وهي أن تتصالح مع الجحيم، وتصبح جزءًا منه، لدرجة ألا تعود تراه. والطريقة الثانية محفوفة بالمخاطر، وتتطلب اليقظة والترقب الدائمين: أن تسعى وتكتسب القدرة على التعرف على الأشخاص والأشياء في الجحيم وليسوا جزءًا منه، فتعينهم على التحمُّل وتمنحهم الفرصة للتطور.

هذه الكلمات، حظيَت بحفاوة كبيرة مستحقة واقتُبِسَت مرارًا وتكرارًا؛ إذ إنها تنقل فلسفة كالفينو، ونصيحته الحكيمة بشأن رواية القصص، بالإضافة إلى وصفه لأسمى وظيفة للحكاية الرمزية والحكاية الخرافية.

كانت أنجيلا كارتر، مِثل معاصرها الإيطالي، قارئة نهمة متعمقة للحكاية الخرافية؛ وتناولت المجموعات القصصية، بطريقة تأريخية بحتية، وتبحَّرت في التعبيرات الساخرة الغامضة لمدام دالنوي وشارل بيرو. وبين يديها، دائمًا ما تُكتب الحكاية الخرافية بمستويَين من اللغة، في حين تستخدم في الموضوعات الرومانسية الجادَّة (مثل «الليدي في منزل الحب» و«القط ذو الحذاء») تعابير بذيئة وقحة؛ ويتقوض حبها لذلك النوع من الفن بحكمتها الساخرة ووعيها الماكر. وتخدم هذه التلميحات أهدافها السياسية، مثل: فضح نفوذ الأرستقراطيين والآباء وغيرهم من أشكال السلطة، وتحرير شهوة الفتيات الجنسية من قيود الآداب اللائقة، وسرد الأمور على ما هي عليه — وما يُمكن أن تكون

عليه. وهكذا، تُعتبر كارتر خليفةً حقيقيةً لفولتير وكافكا، أي مناصرة للتنوير؛ لأنها حوَّلت الحكايات الخرافية إلى أدوات للاستقراء العقلاني ونصوص مقدسة للتحرير. ومن خلال مجموعة مذهلة من المسرحيات الإذاعية وسيناريوهات الأفلام والروايات (والأدب القصصي الخيالي القصير أيضًا)، واصلت كارتر هجومها على ذلك الفن، بدافع من مشاعر الحب والكراهية الملتهبة.

في رواية «ليالي في السيرك» (١٩٨٤)، التي يشير عنوانها إلى «ألف ليلة وليلة»، تبسط البطلة لاعبة السيرك الضخمة جناحَيها المصبوغَين باللون الأرجواني وتحلِّق في الهواء. «أهي حقيقية أم خيالية»؟ يتكرر طرح السؤال في الرواية. وفي سبيل التأكيد على أهمية صدق الرواية، تتيح استحالة الحكاية الخرافية — امرأة ذات جناحَين — للمؤلفة أن تلفت الأنظار إلى نفسها، باعتبارها وسيطًا أمينًا.

ولا يزال الحالمون العقلانيون ينظرون في موضوعات الجنس وآثار وسائل الإعلام الجديدة والمفاهيم عن النفس وعلاقات البشر بالعالم الطبيعي وطرق تجنب جحيم الحياة. كما تواصل بعض التفاعلات مع الرؤى السياسية ظهورها في تقليد الحكاية الخرافية، سائرةً على خُطى الحداثيين الناقدين، وأسلافهم المثاليين (يستخدم ديكنز الأشباح لتعذيب سكروج البخيل؛ ويخفي جورج ماكدونالد عظاته الغريبة اللطيفة في قالب الحكايات الخرافية ذات الأجواء المتقلِّبة). وتُعطى ليرا، بطلة فيليب بولمان، «أداة الكشف عن الحقيقة». وهي أداة سحرية، على غرار «المفتاح الذهبي» لجورج ماكدونالد، تقود البطلة إلى عوالم أفضل وفهم أعمق لحقيقة الحياة. ويعاود مشهد التحول الحيواني الصادم الظهور في «حكايات الخنزير» (١٩٩٦) الرواية الأكثر مبيعًا للكتابة الفرنسية ماري داريوسيك، وهي هجاء لاذع على طريقة فولتير لخطيئتَي الشهوة والجشع: وتُطلِق كاتبة المقالات والروائية الناقدة دوبرافكا أوجريشيتش، في خبث، ثلاث عجائز شمطاوات إلى عصرنا، كما في «بابا ياجا وَضعَت بيضة»، بينما يصدِر فيلم «المخطوفة» (٢٠١١)، لرسام الرسوم المتحركة الياباني العظيم هاياو ميازاكي بيانًا سويفتيًّا (نسبة لجوناثان سويفت) ضد الشراهة الاستهلاكية.

وهكذا، يواصل مستودع الحكاية الخرافية للإمكانات الخيالية تزويد الكتاب والآخرين بمبضع رفيع للبحث في ظروف النجاة اليومية، ثم تصوُّر بدائل وحلول.

الفصل التاسع

على المسرح وفي السينما: أشكال الوهم

عرفتُ دائمًا أن
الحكايات الخرافية يمكن أن تصبح حقيقة،
وحقيقة اليوم كانت حكاية خرافية الأمس.

فيليمير خليبنيكوف

مِثل الكثير من الفتيات، ولِعَت الأميرة فيكتوريا، بالباليه أيَّما وَلَع، وكانت راقصتها المفضلة على الإطلاق — التي استحقت خمس علامات تعجب جذلة وأربع شُرُط تحتية في دفاترها اليومية — ماريا تايوني، أوَّل من وضع حشوة في حذاء الرقص، حتى تستطيع الوقوف على رءوس أصابعها، مما يزيد من إحساس الخفة الملائكية التي كان يتطلع إليها مدربو الباليه الكلاسيكي الرومانسيون. وملأت الملكة المستقبلية صفحات ألبوماتها الملونة، بلوحات لتايوني، على هيئة جنِّية تحيط بها فرقة من البجع أو الويليز (الحوريات في الثقافة السلافية) أو الجنيات الصغيرة، ترفرف بتنانير رقص تشبه الرغوة، وأجنحة شفافة. هذه هي الإشارات المباشرة الوحيدة للحكاية الخرافية في دفاترها، وفي ذلك تُمثِّل فيكتوريا ظاهرة منتشرة، يغفل عنها الكثيرون عند الحديث عن الحكاية الخرافية ومحاولة تعريفها. لم تكن الحكايات الخرافية محصورة مطلقًا في التقاليد الشفهية، وينبع التفاعل الغامض بين نقلها شفاهة وكتابة على مدار تاريخها، من إعادة معالجتها مرارًا وتكرارًا كي تُعرض على خشبة المسرح وفي السينما، بدءًا بالبانتومايم وانتهاءً بمسرحيات العرائس، مما يعكس مرة أخرى تقاربها مع الألحان المهاجرة والنباتات المُلقِّحة. وفي حين شكَّل أطفال الطبقة الراقية مثل الأميرة فيكتوريا، أهم شريحة يستهدفها باليه «كسارة البندق» أو أوبرا «هانسل وجريتل» في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، يسير التيار

بقوة الآن نحو استهداف جماهير عريضة، على مستوى العالم، بموضوعات أكثر كآبة وإزعاجًا، تُعرض على المسرح وشاشة السينما والتلفزيون.

«ما أجملها من فرحة عندما نرقص ونغني!»

تعكس نصوص الباليه — مثل «الجميلة النائمة» و«بحيرة البجع» وكثير غيرهما — ذلك المزيج من الابتكار والاستعارة، كما تبرز العناصر المتنوعة للحكاية الشفهية الوطنية (الحكايات الشفهية الروسية) والكلاسيكيات الأدبية (بيرو، إي تي إيه هوفمان). لكن المصادر الأصلية لا يُمكن التعرف عليها بسهولة دائمًا؛ إذ يعالجها خيال المبدعين بحرية كبيرة؛ على سبيل المثال، «طائر النار» و«جيزيل» عملان دراميان أصليان في حد ذاتهما. لكنهما في جوهرهما حكايتان خرافيتان أيضًا، تألفتا من مزج السمات المميزة للحكاية الخرافية، مثل: الكائنات الخارقة للطبيعة والغامضة، وشيوع التعاويذ والعجز تجاه حوادث القدر، والانفتاح على عالم خيالي آخر لا سبيل إليه إلا من خلال العمل الفني. كما أنهما، بحسب التعريف، تؤديان على حلبة الرقص؛ فينجم سحرهما عن المهارات المجتمعة لأعضاء الفرقة، ويتوزع الأصل أو المسئولية النهائيان على المشاركين في العمل الفني. ويكشف عرض الباليه أو المسرحي أو الغنائي أو السنيمائي للحكاية الخرافية، بصفته تحفة وعملية تعاونية فنية، سببَ صعوبة تعريف هذا الفن؛ فهو عمل سردي، وثمرة جهود متضافرة مستمرة، ولا ينحصر في وسيلة بعينها، كما أن تعبيراته مائعة؛ أي لا تبقى ساكنة.

عند غناء الحكايات الخرافية، تتحول إلى أشكال جديدة لا مثيل لها أيضًا؛ وقد نقَّب الملحنون في الأوبرا في الحكايات الكلاسيكية والتقاليد الشفهية الوطنية باحثين عن مواد يعتمدون عليها في نسج أعمالهم الفنية؛ على سبيل المثال، استند الشاعر جاروسلاف كفابيل، في نص الأوبرا التراجيدية الجميلة «روسالكا» التي هي رائعة الموسيقي الروسي دفوراك، على حكاية حوريات تشيكية؛ وفي «قلعة ذي اللحية الزرقاء»، أجرى بارتوك وبلاس تعديلات كبيرة على حكاية شارل بيرو، لتأليف دراما ميتافيزيقية. أما الحكايات الخرافية الأقل شهرة، التي كتبها الكاتب المسرحي الألمعي والمدافع عن المسرح التقليدي من مدينة البندقية كارلو جوتسي (١٧٢٠–١٨٠٦)، فقد كانت مصدر إلهام للملحنين، بدايةً من أول أوبرا لفاجنر «الجنيات» إلى الملحمة المذهلة لهانز فيرنر هينتسه «الهدهد»، التي هي عبارة عن تنقيح لحكايات «ألف ليلة وليلة».

وتكشف حالة جوتسي، آخر المدافعين الشجعان المتحمسين عن تقاليد الكوميديا الهجائية القديمة، ذلك الرباط بين الحكاية الخرافية الحديثة والمسرح. وفي سبيل روح الشك التنويرية الرشيقة، لفَّق جوتسي قصصًا خيالية مرحة من تجواله في «ألف ليلة وليلة»، و«بينتاميروني» لباسيلي، وغيرهما من مجموعات الحكايات الخرافية. ومن اللافت للنظر أن الأنشطة الترفيهية في البلاط في القرن السابع عشر، التي هي نظائر الكوميديا المرتجلة، أسست الحوار الثري بين شطحات الخيال والأوهام الخرافية التي تُمثَّل على المسرح. وقد حشدت مسرحيات الماسك في البلاط في عصر النهضة، وبعد ذلك في القصور الملكية والمنازل الريفية الضخمة للنبلاء والنبيلات، الممثلين الإيطاليين على منصَّات شديدة البذخ، وألبستهم أزياء غريبة لإحياء فعاليات مذهلة. واجتمع الرقص والموسيقى والهزل والاحتفالات والطقوس والمهرجانات في هذه العروض الأسطورية. كما كانت مسرحيات الجنيات المُحفِّز الرئيسي للابتكارات المدهشة في آلات المسرح، مثل العربات الطائرة والرحلات تحت الماء وحذاء فراسخ السبعة والشياطين التي تنفجر ويخرج منها ألعاب نارية، وغير ذلك من التأثيرات الدرامية الطامحة الرائعة التي تشهد على عبقرية عظيمة.

وتستمر التفاعلات المتوالية بين الحكاية الخرافية والوسائل الأدائية بقوة أكثر من ذي قبل، في عصرنا الحاضر، لكن مثال جوتسي يسلط الضوء أيضًا على بُعد محوري للحكاية الخرافية الحديثة، وهو ظهورها بالتعاون مع حركة التنوير.

كثيرًا ما كان يُنظر إلى الحبكات ووصف الشخصيات ونص كلمات الأوبرا على أنها مجرد مظاهر داعمة للعرض الفني أو إطارات فنية للموسيقى العذبة. ولحسن الحظ، يتبيَّن من تجربة الذهاب إلى عرض «لا شينيرينتولا» أو «حب البرتقالات الثلاث» (لحَّنها بروكوفييف مستلهمًا حكايةً من حكايات باسيلي)، أو «بلوند إيكبيرت» (لحَّنتها جوديث وير مستلهمة إحدى حكايات الشاعر الألماني لودفيج تيك) خطأ هذا التصور وقصوره، ولذا نُحِّي جانبًا بشكل عام. واليوم، عندما يتطرق ملحن أو كاتب نصوص الأوبرا إلى العالم الخرافي، فإنه يغوص في مجريات القصة لخلق تجربة أكثر تأثيرًا وإحاطة أو تحقيق مفهوم «العمل الفني الشامل» الذي كثيرًا ما أعلن عنه فاجنر.

لكن خلط الأوبرا والباليه مع السحر، لا يقتضي إذعاننا، بصفتنا مستمعين، للكون الخاص الذي تستحضره القصة — فلا يدعونا «المدد الغيبي» الذي يُقدَّم على خشبة المسرح إلى الإيمان بوجوه خارج المسرح. ولا يُطلَب منَّا أن نصفق بأيدينا لنقول إننا نؤمن بوجود الجنيات. كما لا يُطلَب منا تعطيل عدم إيماننا؛ فتثير الجنيات والسحرة

والحوريات والعفاريت نوعًا مختلفًا من الموافقة مرتبطة بفترة تطور الرقص والأوبرا في وسائل الترفيه المتعددة التي نشهدها اليوم. وليست الأوبرا موشحًا دينيًّا مقدسًا يُنشَد في الكنيسة، أو تكرارًا لطقوس باكوس إله النبيذ. إنها تستوعب وظائف كلٍّ منهما؛ لكن بصفتها قالب فني، خرجت إلى الوجود في عصر العقل، وأنزلت الأسطورة من برجها العاجي من خلال مزجها بالحكاية الخرافية.

يقول ديفيد بوتش المؤرخ في علم الموسيقى: «إن الدروس الأخلاقية الجوهرية، في الحكايات الخرافية، جعلتها أيضًا وسائط للرموز التنويرية، حيث حلَّ «الارتقاء» بالجمهور محل الارتقاء بالأطفال.» ولم يكن مؤلفو أعمال الأوبرا العظيمة في القرن الثامن عشر منغمسين في حنينهم للتراتبية والجلال الضائعين، وإنما ابتكروا عروضًا علمانية جديدة، تنظر عبر عدسات العالم العجيب، في كل أنواع الأسئلة العميقة عن الشعب والكيانات السياسية، والحِمية والطاعة، والسلطة والقَدَر. كما تطلُب تفاعلنا ومشاركتنا في حل المعضلات التي هي محل النظر، وتتعلق بالمشكلة الرئيسية التي تتناولها الأساطير، وهي مكان البشر فيما يتعلق بالحب والموت. وللمفارقة، تعاون فولتير العقلاني والساخر والشكوكي والفيلسوف العظيم مع الملحن الفرنسي رامو في عدد من أعمال الأوبرا، لكن لم يُكتب النجاح لأيٍّ منها.

إن العالم المغاير من الآمال والأحلام الذي تستحضره الحكاية الخرافية يفيض بالعجائب والأوهام، التي تحفز حصول نهاية عقلانية، ينتصر فيها الانسجام والعدل والرحمة على تهديدات قُوى الشر. ومن أشهر الأمثلة على ذلك، «الناي السحري» لموتسارت، التي عُزِفت لأول مرة في ١٧٩١، وهي مسرحية موسيقية ألمانية تجمع بين الرموز والكوميديا والحكاية الخرافية، وتنتهي — بعدما يخوض البطل محنًا كثيرة — بفرحة التحرُّر من الخطر والسعادة في الحب. تردِّد كارتر هذه البهجة في السطر الأخير من روايتها الأخيرة: «ما أجملها من فرحة عندما نرقص ونغني!»

ولأن الحكايات الخرافية تقبل التدخُّل في أحداثها ومزجها وقلْبها، بأساليب تقاومها النصوص المعروفة المصدر، أصبحت المنبع الأساسي للترفيه الجماهيري المعاصر، كما أن ثمارها تشهد حالة تحوُّل دائمة. في عام ١٨٩٠، عندما حوَّلت أديلهايد فيته أخت الملحن إنجلبيرت هومبردينك حكاية الأخوين «هانسل وجريتل» إلى مجموعة من الأغاني، كي تعزفها في البيت أمام عائلتها في عيد الميلاد المجيد، خفَّفت قسوتها، فأظهرت جريتل حنان الأمومة وهانسل الحماية والرجولة، والاثنان يتلوان صلواتهما. كما يظهر رجل الرمل

ليهدهد الأطفال حتى يناموا، وليس فيه أدنى شبه بالشخصية المرعبة المذكورة في مقالة «الغريب» التي يناقشها فرويد، بل يصير زائرًا ملائكيًّا، يهدئ من روع الأطفال، بشأن أهوال الغابة المظلمة المخيفة.

وتطوَّر حفل عيد الميلاد المجيد العائلي هذا، في نهاية المطاف، إلى الأوبرا المذهلة الذائعة الصيت «هانسل وجريتل» لإنجلبيرت هومبردينك. وفي ختامها، يأتي والدا الطفلَين راكضَين إلى خشبة المسرح بحثًا عنهما؛ إذ لم يقصدا فقدهما في المقام الأول، ولا تعريضهما لخطر الموت. وكل ضحايا الساحرة، الذين حولتهم إلى كعك الزنجبيل، عادوا إلى الحياة. وتلا ذلك فرحة وطمأنينة عارمتان. حتى الساحرة، خرجت من الفرن حيَّة (نوعًا ما)، في هيئة قالب حلوى.

وربما كان صغار هومبردينك آنذاك، والأطفال في البانتومايم أو المسرحية الآن، لا يعرفون القصة، أي يخوضون في الغابة المظلمة لأول مرة، ومن ثَمَّ يحتاجون إلى مَن يقودهم بلطف للقاء الأم القاسية والساحرة التي تتصف بالشراهة وإنزال العِقاب بغيرها، التي تؤدي دورها نفس الممثلة التي تؤدي دور الأم في كثير من الأحيان. ولا تزال الحكايات الخرافية، للجماهير التي تشاهدها للمرة الأولى، تنتهي بنهاية سعيدة، وتحتوي على كثير من المشاهد الكوميدية لتخفيف حدة التهديدات.

السحر والتكنولوجيا: السينما والحكاية الخرافية

منذ التجارب الأولى لجورج ميليس في باريس في تسعينيات القرن التاسع عشر، إلى هيمنة شركتَي ديزني وبيكسار على صناعة الأفلام في عصرنا الحاضر، والحكايات الخرافية تُعرض في دور السينما. مفهوم الوهم في الفيلم كوسيلة ترفيهية يحمل معنيَين متناقضَين عميقَين مميزَين: أولهما، أن الفيلم وهمٌ في حد ذاته، وباستثناء تلك القلة من الجماهير في بدايات السينما، الذين ارتعبوا عند رؤية قطار يتحرك على الشاشة، كل من في قاعة السينما يعلمون أن ما يثير دهشتهم من صنع التكنولوجيا.

كل الصور السينمائية هي امتداد لتقنيات قديمة مثل خيال الظل، والخدع البصرية، لكنها تطورت لتصبح أكثر براعة في خلق الوهم، تعتمد السينما على تقنيات متقدمة مثل: التصوير الحاسوبي الذي ينتج صورًا زائفة تتنفس وتنبض بالحياة، كما نرى في فيلوسيرابتور (فيلم الحديقة الجوراسية)، أو قلاع الأقزام (سيد الخواتم)، أو الديناصورات الهندسية الإلكترونية الحيوية الطائرة (أفاتار)، أو الوحوش المخيفة (مسلسل «فضائي»)،

أما في رابونزل فتمتد خصلات شعرها الغزير مثل الوَهَق (حبل في طرفه أنشوطة يُطرح حول عنق الدابة للإمساك بها) أو السوط أو تبسط كجسر لعبور المشاة. تُصمم تلك المؤثرات البصرية لإبهار المشاهدين، وهي تفلح في ذلك بجدارة؛ لقد أبدع صانعو الرسوم المتحركة لدرجة أنهم لم يتركوا للمشاهد فرصة ليتخيل. لقد أصبحت شخصيات مثل الملكة الشريرة في «بياض الثلج» (١٩٣٧) مطبوعة في أذهاننا، وتحتفظ بالسمات نفسها عندما تعود إلى القصة؛ كما تفوقت آريل، حورية البحر ذات الشعر الأحمر الناري حسب ديزني، على صورها السابقة المتَّسمة بالضعف والحزن، التي شكَّلتها كلمات حكاية أندرسون بشكل أساسي.

هناك صورة أخرى من الوهم، تزداد حضورًا في صميم الأفلام الخرافية، خاصة تلك التي تستهدف الأطفال أو جمهورًا ذا أذواق متباينة. ولقد واصلت السينما التجارية المعاصرة تحوُّلها الفيكتوري من الترفيه غير المسئول إلى التوجيهات المسئولة، واستمرت في دعمها للحكايات الخرافية التي تناهض أشكال الظلم. وتُقدِّم الكثير من الأفلام العائلة الحالية بدائل حماسية مفعمة بالأمل (في فيلم «شريك»، على سبيل المثال، تتسم الأميرة فيونا ببدانتها وقِصرها، وسرعة غضبها، وقبح ملامحها، ولكنها تتسم بالقوة وخفة الروح؛ وفي «رابونزل» تظهر البطلة في صورة شابة خارقة، واسعة الحيلة، وقوية البنية؛ وفي فيلم ديزني الذي حقق نجاحًا ساحقًا «ملكة الثلج» (٢٠١٣)، المتأثر بحكاية «بياض الثلج»، تتغلب آنا، الشقيقة الصغرى للبطلة إيلسا، على العواصف والانهيارات الثلجية والشتاء الأبدي لإنقاذ إيلسا). يتحدى كُتَّاب السيناريوهات الصور النمطية السائدة، ويراهنون على أن الخدع البصرية السينمائية يُمكن أن تبدو واقعية لدرجة تجعلنا نصدقها. إن «التمني» عقيدةُ الأفلام، وسببُ تعرضها للنقد الحاد بدعوى أنها تبيع الوهم وتعد بأحلام وردية. وفي هذا السياق، تستهجن الكاتبة تيري ويندلينج، المتخصصة في الأدب الروائي للناشئين، تلك النزعة السابقة نحو التفكير الإيجابي والنجاح المشرق، فتقول:

> قد تبدو الحكاية الخرافية مثل رحلة شاقة للخارج، عبر السهول والجبال والقلاع والغابات، ولكنها أيضًا رحلة داخل النفس، نحو مملكة الروح. فالغابة المظلمة التي تظهر في الحكاية الخرافية ليست مجرد بيئة خارجية، بل ترمز إلى أعماق عقلنا اللاوعي. والسفر إلى الغابة، ومواجهة أخطارها، يعني أن تخرج من هذه التجربة إنسانًا آخَر. وبالنسبة إلى الأطفال، الذين لا يشبه عالمهم عالم

> المسلسلات الكوميدية الساذج ... تُشكل القدرة على السفر داخليًّا، ومواجهة الخوف والتغلب عليه، مهارةً مهمة سيحتاجون إليها طيلة حياتهم. نحن نضرُّ الأطفال — وأنفسنا — بشكل بالغ، عندما ننقح الحكايات القديمة، ونغض الطرف عن فقراتها المخيفة وتعبيراتها الغامضة ...

تتمتع الحكايات الخرافية والأفلام بعلاقة عميقة؛ إذ تبث السينما الحياة في الظواهر بصرف النظر عن جمودها؛ فبحسب تكوينها من الضوء والحركة، تنسجم خدعها البصرية مع حيوية العالم المسحور في الحكاية الخرافية، بما يحتوي من حيوانات ناطقة وبساط الريح وجمادات تتحرك وتتصرف بإرادتها الحرة. ويجدُر بالذكر أن إحدى الأدوات الموسيقية ذات التاريخ القاتم السابقة على ناي موتسارت، أداة غريبة تُعزف في عدد من القصائد الروائية والقصص، وتتكون من عظمة تشهد على جريمة. في حكاية الأخوين جريم «العظمة المغنِّية»، يفزع الراعي عندما يجدها ويطلق ساقَيه للريح، لكن يُحدِّث نفسه قائلًا: «ما أغربها، تغني كما تريد! لا بد أن أحملها للملك.» هناك تغني العظمة حقيقة ما حدث لها، ويُستخرج الهيكل العظمى الكامل للمقتول، وتُعرَف هوية قاتله — أخيه الأكبر ومنافسه في الحب — فيُوضَع في كيس، ويُغلَق عليه بإحكام، ويُعاقَب بالغرق.

هذه النسخة أقل من صفحتين طولًا، مثل محلول ضئيل الكمية فائق التركيز، وتشتمل على تفاصيل مُروِّعة شنيعة، وديناميكيات غريبة عن «الحياة في الموت»، والورع الأخلاقي، والعدالة القاسية. لكن القصة تُقدِّم استعارةً حيَّة للفيلم نفسه، وهي العظام المُغنِّية. (ومن هُنا تحصل المفارقة الغريبة؛ لأن أوراق السيلولويد، التي كانت تُصنع منها أفلام التصوير الخام في السابق، كانت مؤلفة من عظام مُذابة.)

تكشف اختيارات صانعي الرسوم المتحركة الأوائل، عن شكل استجابتهم للانسجام العميق بين الوسيلة الفنية التي يستخدمونها في التعبير وهي الفيلم، وبين الحيوية الغريبة للأشياء الجامدة. على سبيل المثال، صنعت لوتا رينيجر، التي كتبت وأخرجت أول فيلم رسوم متحركة كامل «مغامرات الأمير أحمد» (انظر شكل رقم ٩-١)، شخصيات كرتونية (عرائس من خيال الظل)، مستوحاة من الحكايات الخرافية للأخوين جريم، وأندرسون، وفلهم هاوف؛ واستمرت تصنع الأفلام على مدار ثلاثين عامًا، في مدينتها الأصلية برلين أولًا، ثم في بريطانيا ثانيًا، لتلفزيون الأطفال. كما أن فيلمها «سندريلا» عبارة عن تحفة فنية مُروِّعة وكوميدية.

شكل ٩-١: خيال الظل الشرقي: تستمد أفلام الرسوم المتحركة الأولى أفكارها من «ألف ليلة وليلة». علاء الدين ودينارزاد، من «مغامرات الأمير أحمد»، وإخراج لوتا رينيجر، ١٩٢٦.

وتعكس أفلام ديزني الأولى، التي صنعها والت ديزني نفسه، تشخيصات الحكايات الرمزية التقليدية للحيوانات مثل الفئران والبط والقطط والثعالب؛ لكن في عصرنا الحالي، تدب الحياة في كل الأشياء، بصرف النظر عن جمودها؛ إذ لا تعرف تقنيات الحاسوب أي حدود عند إنتاجها لواقع مرئي سيبراني حركي حي.

الأحلام المثالية/التفكير القائم على التمني

لعل أهم التطورات في التحالف بين الحكاية الخرافية والسينما، بصفتهما وسيلتَين للترفيه العائلي، كان ظهور الحساسية السياسية، وما نتج عنها من تعديلات للحكايات الخرافية لزيادة الوعي بمسائل نوع الجنس والعلاقات بين القوى والتمثيل العرقي. ولقد أثَّرت المنهجية الثقافية-التاريخية ومنهجية التحليل النفسي، في التعامل مع الحكايات الخرافية، في وعي المخرجين بالهندسة الاجتماعية. وفي حين تستعرض رينيجر المرح الصاخب عند الحريم والأمير أحمد وهو يعاقر الخمر مع الحور العين المثيرات للشهوة على غرار جوزفين

بيكر، لا يستطيع كاتب ومخرج «بياض الثلج والصياد» (٢٠١٢) إنهاء القصة بزواج الأمير أو الفقير. لقد أُجبرت بياض الثلج، «التي أدت دورَها الممثلةُ كريستين ستيوارت من سلسلة أفلام الشفق»، على البقاء وحدها، كقدوة للمرأة المستقلة بذاتها، بكامل درعها في بعض الأوقات. وأما قواعد هذا الفن الأدبي، التي تتطلب حلًّا لعقدة القصة، فضُرب بها عُرض الحائط لصالح إعداد أنماط نموذجية للجنسَين.

ومن المثير للاهتمام أن أولى محاولات بناء الشخصية من خلال المؤثرات السحرية السينمائية، حدثت في ظل الأنظمة الاشتراكية والشيوعية. فقد أمر زعماء الاتحاد الروسي السوفييتي والكتلة الشيوعية الفنانين والكُتاب بالاحتفاء بالعمال البطوليين، والإنتاج الزراعي، ومشاعر الأخوة الإنسانية؛ وإذا تركت نفسك للأحلام والخيالات، فأنتَ في خطر التغزُّل في أساسيات الجمال الطبقية المنحطة والدنو من السريالية المنحطة أو الفراغ الأخلاقي للمشاعر الشخصية. وقد ذهب الكثيرون إلى معسكرات الاعتقال بسبب شطحاتهم الخيالية الشخصية.

لكن معالجة الحكايات الخرافية، كي تلائم جمهور الأطفال، كانت ذريعة لتقديم رسائل بديلة، وقلب البرنامج السياسي الرسمي للفنون رأسًا على عقب، فاختفت الجرَّارات وحلَّت بُسُط الريح محلها؛ وسبحت الأسماك الذهبية إلى المقدمة، وقفزت على الشاشة الخيول وحيدة القرن الزرقاء الخرافية برموشها الذهبية الطويلة. ولم تكن المعجزات التي تحققت نتاج خطط خمسية. ومن الاتحاد السوفييتي إلى تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا (كما عُرفتا في ذلك الوقت)، كان المبدأ التأسيسي للأخوين جريم — أن تعبر الحكاية الخرافية عن الشعب والأمة — هو الحجَّة لنفض الغبار عن القصص التقليدية من كل أنحاء الإمبراطورية. ولقد خلقت هذه المحاولات لتلميع القصص، كي تناسب الترفيه العائلي، صورةً سعيدةً للوحدة في ظل التنوع.

وفي الأيام الماضية التي أراد فيها ستالين أن تسود السعادة في قلوب الجميع في أرجاء الإمبراطورية الشاسعة، جُمعَت الحكايات الخرافية ونُشرَت (في نسخٍ جميلة مزودة بالصور في كثير من الأحيان) ومُثِّلَت على الشاشة، لتعزيز روح الجماعة. ورُوِيَت القصص العِرقية — من بلجراد إلى فلاديفوستوك، والبحر الأسود إلى المحيط المتجمد الشمالي — وغُنِّيت ومُثِّلت، بالأزياء الوطنية المحلية في كثير من الأحيان، لتقوية الإحساس بالانتماء. وأُصلحَت حبكات القصص لنشر روح التفاؤل، وفيها يرفض الخياط الشاب الشجاع الزواج بالأميرة، ويتزوج بابنة البستاني، ويهلك جامع الثروات الشره.

ولقد أُنتجَ أحد أنجح الأفلام الخرافية القديمة الملونة، «الشجرة الرنَّانة المغردة»، في سنة ١٩٥٧ بألمانيا الشرقية، بواسطة الاستوديوهات المملوكة للدولة، دي إي إف إيه. تمزج القصة عناصر كثيرة من الحكايات الخرافية المشهورة؛ مثل الحيوانات المعاوِنة، والقزم الشرير، والأميرة المتغطرسة، والبطل الجسور وضيع النسب. كما أن النضال الذي تعرضه ملحميًّا وينطوي على مخاطر مظلمة ومحن مرعبة. وتنبض الشجرة بسحرٍ قوي، كما في «شجرة العرعر». لكن هذه العناصر تنحرف في ظل سياسات ألمانيا الشرقية، فتتعلم الأميرة المدللة المغرورة مَحبَّةَ الشعب، وتتعاون مع قوى الحق والعدل، وتقود ثروةً على القزم.

ومع ذلك احتدمت بالفعل النقاشات في ألمانيا الشرقية بشأن استخدام الخيال عامةً، و«الشجرة الرنانة المغردة» خاصةً؛ وتبدو هذه النقاشات مألوفة. وُطرحت أسئلة مثل: لماذا تدور القصة حول أميرة أصلًا؟ ولماذا تركز على إدراكها لخطأ أساليبها المتعجرفة؟

ألا تتواطأ هذه النقاشات بشكل مشين مع أفكار الإصلاح ومقتضيات النبالة الرجعية؟ ماذا عن النهاية السعيدة التي تتزوج فيها الأميرة بالفقير؟ ترددت الاتهامات بـ «البرجوازية» و«الانتقامية» في أرجاء مكتب الرقابة.

وأُوقف عرض الفيلم وأُودع في الأدراج وذهب طي النسيان، وكان المنتجون يتحرجون من الإتيان على ذكره عندما كانت تُوجَّه إليهم من المعجبين المتحمسين الأسئلة بشأنه. لكن في سنة ١٩٦٢، اشترت هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) حقوق الفيلم، وخلقت جوًّا لا يُنسى من الإثارة في جيل من الأطفال البريطانيين، واستمرت الحماسة بين عشَّاق السينما.

إن مسألة ألمانيا الشرقية تُلقي الضوء على التوترات الراهنة في طريقة تناول الحكايات الخرافية. من ناحية، يذهب رأي إجماع مع مذهَب ديكنز وتولكين وبيتلهايم ويندلينج الذين اتفقوا، لأسباب مختلفة، أن تنقيح الحكايات يساوي بالضبط تخريبها. لكن، في الوقت نفسه، تظل التعديلات تُجرى على الحكايات الخرافية، في ضوء التصور الحالي — الذي ينطوي على تخفيف حدَّة هذا وإخفاء ذاك — دون الاحتياج لتدخل أي رقابة رسمية.

ويشبه التمني السياسي الذي انبثق عن الكتلة السوفييتية السابقة ما نُسميه حاليًّا «بي سي» أو الصوابية السياسية، التي تتعرض للسخرية في كثير من الأحيان، وتُطبَّق بشكلٍ مبالغ فيه في أحيان أخرى. لكن هذا المصطلح يقوم على أساس أن ما نراه في الكتب

أو غيرها من وسائل الإعلام في صِغرنا ينطبع في أذهاننا، إذ تنقل القصص قيمًا أخلاقية، مثل الخرافات، وتشكِّل طريقة فهمنا للعالم.

ومن النتائج المترتبة على ذلك أن ظهرت الرقابة الذاتية بين الناشرين والمخرجين وكُتَّاب السيناريوهات والمحررين، خاصةً عندما يكون الأطفال هم الجمهورَ المستهدَف. خلف كل كتاب موجَّه للصغار، وكل مُنتَج عالمي مصمَّم للترفيه العائلي، يُمكنكَ سماع طنين النقاشات الدائرة في قاعة الاجتماعات حول السياسات التي يشير إليها. وفي هذا السياق، تجد كتَّاب سناريوهات والمُخرجين يتناولون شخصية سندريلا السلبية ويحوِّلونها إلى مناضلة مناصرة للحرية، أو ينقلون شخصية جاك قاتل العمالقة في صورة روبن هود، لنقل قواعد سلوكية مُستحسَنة، تلك القيم الأخلاقية التي ستكسب رضا الجمهور وتحقق نسبة مشاهدات مرتفعة.

ويسعى قطاع الأفلام العريض («هوليوود») سعيًا حثيثًا لإنتاج بطلة خرافية تتناسب مع حقبة الرئيسة التنفيذية، لكن سعيه لم يؤتِ ثماره المرجوة عند المشاهدين، ولا يزال يثير انتقادات حادة من المختصين في شئون الأطفال في كل مجال.

وممَّا نجَم عن القضايا الحساسة السياسية والاجتماعية في القرن الحادي والعشرين، أن حدث انقسام واضح، في بعض الحالات، بين المواد المستهدفة للأطفال والبالغين، وهو يُشبه ذلك الفارق الواضح بين المجلات الإباحية والمجلات العامَّة على الحامل المخصص للصحف، أو بين البرامج المخصصة للأطفال في التلفاز قبل التاسعة مساءً، وللبالغين بعد التاسعة مساءً. وتتطلب إعادة صياغة الحكاية الخرافية، في عصرنا الحاضر، الإشراف الأبوي؛ إذ يُصنَّف الكثير منها «للبالغين فقط».

في الحقيقة، تكشف الحكايات الخرافية الراهنة، في المسرح والسينما، قلقًا حادًّا بشأن الطريقة التي تُشكَّل بها الهُويَّة الجنسية، لا الاجتماعية، للإناث، ويواصل هذا الفن الأدبي بقوة أكثر من ذي قبلُ معالجةَ السؤال الشهير عن رغبات النساء الذي مفاده: «ماذا تريد النساء؟» وتشتهر بعض الحكايات الخرافية في أوقات، ويخفت نجمها في أوقات أخرى بشكل غير متوقع؛ على سبيل المثال، تتكرر حكايات خرافية على الساحة مثل «بياض الثلج» «والجميلة النائمة»، وفي أعقابهما حكاية «ذو اللحية الزرقاء». تنبع مناشِدة النساء بوجوب التوقف عن العيش في غفلة، من الغضب النسوي بشأن نموذج الجميلة النائمة (خُذ على سبيل المثال الفيلم السينمائي «زوجات ستيبفورد»)، لكن لا يزال هذا القلق في ازدياد: في «ماليفسنت» (٢٠١٤)، وهو فيلم أمريكي من إنتاج شركة ديزني، تؤدي

أنجلينا جولي دور مالفيسنت كما يقترح عنوان الفيلم، وهي الجنية الثالثة عشرة؛ ومن ناحية أخرى، حوَّل مُدرب الباليه المبتكر المبدع ماثيو بورن شخصية الأمير في «الجميلة النائمة» إلى مصاص دماء، يوقظ الأميرة بعضِّها ... فجاءت تعديلات الحكاية الخرافية متأثرة بفيلم «الشفق». ويُعتبر فيلم «بلانك نِيبيس» الإسباني (٢٠١٢)، إعادة صياغة مُبدعة مُثيرة لحكاية «بياض الثلج»، وتدور أحداثه بين راقصي الفلامنكو ومصارعي الثيران وفناني السيرك المتجولين في الأندلس. صُوِّرَت لقطات هذا الفيلم، الذي من إخراج وتأليف المخرج الكتالوني بابلو بيرجر، بالتباين التعبيري بين الضوء والظل، وخلق جوًّا خلابًا بالتناوب بين تلألؤ الضوء وتوهجه على المرايا والأسطح الزجاجية والعيون والشفاه، في تعارض بين سطوع الشمس في حلبة مصارعة الثيران والظلال الكثيفة في الأماكن الداخلية والقلاع والكرافانات.

ولا يتحرَّج راوي القصة عن وصف الشر في الفيلم، حيث تقوم بدور زوجة الأب الشريرة ممرضة، تقتنص الفرصة عندما يُنقل بطل مصارعة الثيران مجروحًا بجروح بالغة إلى مشفاها، وتموت زوجته وهي تضع طفلتها، ويُترك هو مشلولًا؛ ولا يدخر الراوي أي تفصيل من شأنه إظهار قسوتها وغرورها وطمعها، ولا يُضيف أي مؤثرات درامية تُبرِّر أفعالها، على عكس محاولة هوليوود لتلميع البطلة، وهو هدف من أجله يُحَض كتَّاب السيناريوهات على اختلاق خلفية تُستعرَض فيها صدمتها النفسية فتُعذَر نوعًا ما على أفعالها الشريرة. وتمنَح الممثلة، التي تؤدي دور الملكة الشريرة (انظر شكل رقم ٩-٢)، الشخصية المُسيطرة في فيلم بيرجر، طاقة ذكية مذهلة، تكاد تصل إلى حد السخرية، لكنها تحافظ دائمًا على قناعها المخيف، فلا تسمح لضحكة بالإفلات من المشاهدين.

يُعَد الفيلم عملًا تراجيديًّا؛ إذ تنام بياض الثلج للأبد؛ وعلى غرار قصة «فنان الجوع» لفرانز كافكا، تُعرَض بياض الثلج في تابوتها الزجاجي، كجزء من مهرجان متجول، بجوار فتاة كثيفة الشعر وسيدة بدينة وفنان يتضور جوعًا. ويُعَد هذا شكلًا آخَر من أشكال الشبق الجنسي على طريقة بونويل؛ ويقوم القزم الذي يحبها بوضع مساحيق التجميل والأصباغ على وجهها؛ وينتهي الفيلم بدمعة تتسرب من طرف عينها.

ومن أكثر المعالجات المُزعجة للقصة فيلمٌ يُعرِّف نفسه أنه نسوي، وهو «الجميلة النائمة» (٢٠١١) من إخراج جوليا لي، الذي يصوِّر المنحنى المظلم الذي اتخذته الحكايات الخرافية، لا سيما من منظور النساء المبدعات. يحكي الفيلم قصة طالبة ذات جمال ملائكي متألق، تجد إعلانًا لوظيفة وتبدأ في العمل في بيت دعارة متخصص، وتصبح عن

شكل ٩-٢: «هل تخشين التسمم؟»: الملكة الشريرة في ثياب معاصرة. تؤدي دور زوجة الأب الشريرة، الممثلة ماريبل بيردو، في فيلم «بلانك نِيبيس» للمخرج بابلو بيرجر، ٢٠١٢.

طواعيةٍ المحلَّ المُخدَّر لخيالات الزبائن الجنسية. وعلى غرار مقال كارتر «المرأة السادية»، يثير الفيلم أسئلة حول خضوع النساء واستقلاليتهن والدعارة كوسيلة للتبادل الجنسي في مجتمعنا، لا للشذوذ الجنسي.

وقد نتج عن فهم طبيعة الحكايات الخرافية المظلمة أعمالٌ أصلية خلابة: على سبيل المثال، يحشد فيلم «متاهة بان» (٢٠٠٦)، من إخراج وتأليف جيلرومو ديل تورو، الكثير من الأساطير في قصته، حول الإلهة بيرسيفون، التي اختُطفَت وحُملت إلى العالم السفلي. ويستهل الفيلم بإشارة مباشرة إلى واقعة «جنيات كوتينجلي»، عندما أقنعت فتاتان صغيرتان كونان دويل وغيره من الفيكتوريين البارزين، أنهما أبصرتا — وصورتا بنجاح — عفاريت ضئيلة ترقص وتستحم في الشمس في طرف حديقتهما، ثم يتطور إلى حكاية مؤثرة عن رحلة الخوض في غابة معتمة كئيبة، مع دمج واقع إسبانيا التاريخي الحقيقي تحت حكم فرانكو في نسيج السحر وعالم الجنيات.

يتمحور كثير من التعبيرات الشائعة والقوية عن الحكايات الخرافية في عصرنا الحاضر حول نساء، عجائز وفتيات. وسواء كان صنَّاع الأفلام ذكورًا (كاتب السيناريو

والمخرج، في فيلم «رابونزل»، على سبيل المثال، رجل)، أو إناثًا (كتبتْ ليندا ولفيرتون مخطوطة الرواية التمثيلية لـ «ماليفسنت»)، ينجذب القراء والمشاهدون، بصرف النظر عن نوع جنسهم، إلى الدراما التي تدور أحداثها حول بطلة متقدة المشاعر. وفي حين تواصل هوليوود محاولتها في جلب شبان جذَّابين إلى الأفلام (في فيلم «بياض الثلج والصياد»، على سبيل المثال، حاول العاملون بصعوبةٍ جعل البطل مفتول العضلات رقيق القلب)، يقف هاري بوتر وحده تقريبًا بين الأبطال، كما أن سلسلة أفلام جيه كي رولينج ملحمية معقَّدة التركيب مما يُصعِّب وصفها بالحكاية الخرافية.

لقد تخلَّت أفلام القرن الحادي والعشرين، مثل «الجميلة النائمة» و«بلانك نيبيس»، عن أهم مبادئ الحكايات الخرافية، وهو وجوب انتهائها بنهاية سعيدة. تبثُّ الحكايات الخرافية في النفس التفاؤل، وتبعث على الأمل بشأن المستقبل، عندما تُنزِل الهزيمة وحتى الموت بالجناة، والطغاة المستبدين، والغيلان الشرهين، والمسئولين عن الجحيم العائلي، والآباء القساة، والملكات الشريرات. وتُنذر الحكايات الخرافية المَصوغة حديثًا ببلوغها ذروة القتامة، حتى إنها تفسد النهاية السعيدة نفسها. لكن، في بعض الأحيان، لا تخرِّب هذه القتامة بشكل كامل الجو الذي يخلقه العالم البديل في القصة، حيث ينتصر الخير فنشعر بالبهجة والتفاؤل.

خاتمة الكتاب

مملكة الحكايات الخرافية ... قد تكون مكانًا للنشوة، لكنها في جوهرها أرض الشَّجَن، (التي تفيض) برموز المعاناة.»

كريستينا كامبو

في «حكاية الخادمة»، للكاتبة الأمريكية بولا فوكس، تسأل المؤلفة حينما كانت طفلةً صغيرة: «ما الفرق بين القصة والكذبة؟» فتجيب جدتها بنفاد صبر: «الكذبة تخفي الحقيقة، أما القصة فتحاول العثور عليها.» تبذل الطفلة جهدها «كي تفهم مغزى قولها ...» فتقول لها الجدة، مهدئةً خاطرها: «هوِّني على نفسكِ. ستفهمين كل شيء في وقته.»

بعد ذلك، تضيف بولا فوكس: «لقد خضتُ تجارب كثيرة جعلتني أفهم أن جدتي كانت تتمتع ببصيرة نافذة، وأن الشيء الواحد، بالنسبة إليها، قد يفضي إلى معنًى أعمق وأوسع.»

الحكايات الخرافية هي قصصٌ تبحث عن الحقيقة، وتفتح أعيننا على معانٍ عميقة، وفي هذا تفسير لحضورها المتزايد في الأدب والفنون والسينما والرقص والغناء. كانت الحكايات الخرافية فيما مضى مثل النور وسط الظلام. لكن في ظل الصراعات، والكوارث البيئية، والتوترات المختلفة، باتت الوعود الزائفة، والحلول السهلة مرفوضة، مما أدى إلى «قص أجنحة» الحكايات الخرافية؛ إذ صار الأمل يبدو كأنه كذبًا متعمدًا. وأصبح تقديم الحكايات على طريقة ديزني لاند يحمل دلالة سلبية، وإن لم تكن الأفلام المبكرة لديزني غير منقحة كما يشاع دائمًا. إن «تحقيق الأعاجيب المتخيلة»، الذي اعتبره تولكين هدف الحكاية الخرافية، فقد بريقه ولمعانه، فقد صارت سماؤه ملبَّدة بالغيوم. كانت الحكايات في السابق متميزة عن الملاحم والتراجيديات بأجوائها المبتهجة، لكن النسخ

الحديثة تقترب أكثر فأكثر من تلك الأشكال السردية الجادة. ورغم أن هناك من لا يزال يستخف بالحكايات الخرافية ويرى فيها سذاجة أو طفولية، فإن الغالبية العظمى باتت تعتبرها من أعمق وأثمن الإبداعات في تاريخ البشر وثقافتهم، وأصبحت تُعامَل على أنها نصوص مقدسة من زمن أصيل ابتدأت فيه المخيلة الإنسانية أولى محاولاتها، كأننا مخططات سردية أصلية دونت في وقت كانت فيه الحقيقة واضحة ومستقرة.

ولهذه الأسباب بدأت الحكايات الخرافية شيئًا فشيئًا تتحول إلى خرافات؛ قصص يتشاركها الجميع حول أعقد المعضلات، لا تنشر التفاؤل أو التعزية، وإنما تحمل في ثناياها حكمةً وعمقًا وفكرًا وتنويرًا. تتحدث الباحثة الأمريكية ماريا تاتر عن «شرارة» الحكايات الخرافية، أو «القدرة على تحفيز قوانا الخيالية حتى تبدأ عين العقل في رؤية المشاهد التي تخلقها مجرد كلمات على الصفحة»، ومن خلال استحضار أبعاد التجربة الإنسانية التي لم نكن نعرفها من قبل، يُولِّد عالم الجنيات مجموعةً من الأحاسيس والمشاعر مثل الخوف والمتعة والرهبة والرضا. وأصبحت أصعب مهمة في عصرنا الحاضر هي تقديم حكاية عن التخلي عن أطفال في الغابة وساحرات آكلات للحوم البشر، بطريقة تناسب الصغار في عيد الميلاد المجيد، دون أن تفقد جاذبيتها للأكبر سنًّا والأوسع اطلاعًا، أو تخترق معايير الأمانة في النقل. وبمرور الوقت، يزداد الميل لترك الحكايات الخرافية لنا، نحن البالغين.

وها نحن نسير في الغابة المظلمة، نتلمَّس فتات الخبز، ونحاول البحث عن الطريق. لكن الطيور قد التقمت فتات الخبز ولا معين لنا سوى أنفسنا. والآن حان وقت أن نتكاتف جميعًا في اقتفاء آثار الخبز وقراءة الإشارات. وفي هذا السياق، تقدم الحكاية الخرافية لنا شيئًا يحفزنا على المضي قُدمًا. ومع أنه ليس بالشيء الكثير، لكنه سيكفي. إنه بداية لا بأس بها.

قراءات إضافية

قراءات عامة

Benjamin, Walter, 'The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov', in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1973).

Bloom, Harold, ed., *The Hero's Journey* (New York: Infobase, 2009).

Borges, Jorge Luis, *Other Inquisitions, 1937–1953* (Austin, Tex.: University of Texas Press, 1964).

Calvino, Italo, *Fiabe Italiane*, 2 vols. (Turin: Einaudi, 1956).

Calvino, Italo, *Italian Folktales*, trans. George Martin (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980).

Calvino, Italo, *Sulla Fiaba*, ed. Mario Lavagetto (Turin: Einaudi, 1988).

Crossley-Holland, Kevin, *Folk-Tales of the British Isles* (London: Faber and Faber, 1985).

Dasen, Véronique, and Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, *Des Fata aux fées. Regards croisés de l'Antiquité à nos jours* (Lausanne: University of Lausanne, 2011).

Davidson, Hilda Ellis and Anna Chaudhri, *A Companion to the Fairy Tale* (Cambridge: D. S. Brewer, 2003).

Féeries: Etudes sur le conte merveilleux XVIIe–XIXe siècle (Université Stendhal–Grenoble), 2003–.

Gramarye: The Journal of the Sussex Centre for Folklore, Fairy Tales and Fantasy, 2012–.

Haase, Donald, ed., *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Vols. I–III (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008).

Heaney, Seamus, *The Redress of Poetry* (London: Faber & Faber, 2011).

Lewis, C. S., *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. Walter Hooper (London: Geoffrey Bles, 1966).

Lewis, C. S., *Selected Literary Essays*, ed. Walter Hooper (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

Lüthi, Max, *The Fairy Tale as Art Form and the Nature of Man*, trans. Jon Erickson (Oxford: Wiley & Sons, 1987).

Marvels and Tales: Journal of Fairy–Tale Studies (Detroit: Wayne State University Press).

Miller, Hugh, *Scenes and Legends of the North of Scotland, or The Traditional History of Cromarty* (Edinburgh: B & W Publishing, 1994).

Ouyang, Wen–chin, ed., the *Arabian Nights* (London: Everyman, 2014).

Propp, Vladimir, *Morphology of the Folk–Tale* [1928] (Austin, Tex.: University of Texas).

Salmon, Christian, *Storytelling: Bewitching the Modern Mind*, trans. David Macey (London and New York: Verso, 2010).

Tatar, Maria, ed., *The Classic Fairy Tales* (New York and London: W. W. Norton & Co., 1999).

Teverson, Andrew, *Fairy Tale (The New Critical Idiom)* (London: Routledge, 2013).

Tiffin, Jessica, *Marvellous Geometry: Genre and Metafiction in Modern Fairy Tale* (Detroit: Wayne State University Press, 2009).

Tolkien, J. R. R., *Tree and Leaf* (London: Allen & Unwin, 1964).

Travers, P. L., *About the Sleeping Beauty* (New York: McGraw–Hill Book Company, 1975).

Warner, Marina, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers* (London: Chatto & Windus, 1994).

Warner, Marina, ed., *Wonder Tales* (London: Chatto & Windus, 1996).

Warner, Marina, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock* (London: Chatto & Windus, 1998).

Warnes, Chris, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence* (London: Palgrave, 2009).

Zipes, Jack, trans., *Beauties, Beasts and Enchantments: Classic French Fairy Tales* (New York: NAL Books, 1989).

Zipes, Jack, ed., *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm* (New York and London: W. W. Norton & Co., 2001).

Zipes, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 2nd edn. (New York and London: Routledge, 2006).

Zipes, Jack, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* (Princeton: Princeton University Press, 2012).

Zipes, Jack, ed., *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

تمهيد

Borges, Jorge Luis, *Labyrinths*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (London: Penguin, 1964).

Duffy, Carol Ann, Still, Melly, and Supple, Tim, *Beasts and Beauties*, dir. Melly Still, Hampstead Theatre, December 2011–January 2012.

الفصل الأول: عوالم الجنيات: بعيدًا وفي الأعماق

Auden, W. H., *Forewords and Afterwords* (New York: Vintage, 1974).

Barrie, J. M., *The Annotated Peter Pan*, ed. Maria Tatar (New York and London: W. W. Norton 2011).

Borges, Jorge Luis, *The Book of Imaginary Beings*, trans. Norman Thomas di Giovanni (London: Vintage, 2002).

Briggs, Katharine, *The Anatomy of Puck: An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries and Successors* (London: Routledge & Kegan Paul, 1959).

Flieger, Verlyn, and Anderson, Douglas A., eds., *Tolkien on Fairy Stories* (London: HarperCollins, 2008).

Garner, Alan, ed., *A Book of Goblins* (London: Penguin, 1969).

Hunter, Michael, ed., *The Occult Laboratory: Magic, Science and Second Sight in Late 17th-Century Scotland* (Woodbridge: Boydell Books, 2001).

Jolles, André, *Simple Forms*, trans. Peter J. Schwartz (London: Verso, 2017).

Keightley, Thomas, *The Fairy Mythology Illustrative of the Romance and Superstition of Various Countries* (London: George Bell & Sons, 1910).

Kirk, Robert, *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns, and Fairies*, with intro. by Marina Warner (New York: New York Review Books, 2009).

Paracelsus (Theophrastus van Hohenheim), *Four Treatises*, inc. *A Book on Nymphs, Sylphs, Pygmies*, etc., ed. and trans. E. Sigerest (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1996).

Thelwall, John, 'The Fairy of the Lake' in *Poems chiefly written in retirement: The Fairy of the Lake et al.* (Hereford: W. H. Parker, 1801).

الفصل الثاني: بلمسة من عصاها السحرية: السحر والتحوُّل

Bell, Karl, *The Legend of Spring-Heeled Jack: Victorian Urban Folklore and Popular Cultures* (Woodbridge: The Boydell Press, 2012).

Carter, Angela, *The Bloody Chamber and Other Stories* (London: Victor Gollancz, 1979).

Carter, Angela, ed., *The Virago Book of Fairy Tales*, intro. by Marina Warner (London: Virago, 1990).

Chandler, Robert, *The Magic Ring and Other Russian Folktales* (London: Faber & Faber, 1979).

Coover, Robert, *Briar Rose and Spanking the Maid* (London: Penguin, 1996).

Ellis, John M., *One Fairy Story Too Many: The Brothers Grimm and Their Tales* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

Gonzenbach, Laura, *Beautiful Angiola: The Lost Sicilian Folk and Fairy Tales of Laura Gonzenbach*, ed. and trans. Jack Zipes (New York: Routledge, 2003).

Gonzenbach, Laura, *The Robber with a Witch's Head*, ed. and trans. Jack Zipes (New York: Routledge, 2004).

Grimm, Jacob and Wilhelm, *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, trans. Jack Zipes (Toronto and London: Bantam Books, 1987).

Grimm, Jacob and Wilhelm, *Selected Tales*, trans. Joyce Crick (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics* (Detroit: Wayne State University Press, 2013).

Pullman, Philip, *Grimm Tales: For Young and Old* (London: Penguin, 2012).

Straparola, Giovan Francesco, *The Pleasant Nights*, ed. Donald Beecher, trans. W. G. Waters, 2 vols. (Toronto and London: University of Toronto Press, 2012).

Warner, Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

Warner, Marina, *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights* (London: Chatto & Windus, 2012).

الفصل الثالث: الأصوات في الكتب: الحكايات والرواة والمترجمون

Afanasyev, A. N., *Russian Fairy Tales*, trans. Norbert Guterman, intro. by Roman Jakobson (New York: Random House, *c.*1973).

d'Aulnoy, Madame, *Contes*, ed. Philippe Hourcade. Vol. I: *Les Contes des fées*; Vol. II: *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* (Paris: Société des Textes Français Modernes, 1997).

Balázs, Béla, *The Cloak of Dreams: Chinese Fairy Tales*, trans. Jack Zipes (Princeton: Princeton University Press, 2010).

Basile, Giambattista, *The Pentameron*, trans. Sir Richard Burton (London: William Kimber, 1952).

Basile, Giambattista, *Il racconto dei racconti, ovvero Il trattenimento dei piccoli*, trans. Ruggero Guarini, eds. Alessandra Burani and Ruggero Guarini (Milan: Adelphi Edizioni, 1994).

Canepa, Nancy, ed., *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France* (Detroit: Wayne State University Press, 1998).

Čapek, Karel, *Nine Fairy Tales*, trans. Dagmar Herrmann (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990).

Dupont, Florence, *The Invention of Literature: From Greek Intoxication to the Latin Book*, trans. Janet Lloyd (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999).

Grimm, Jacob and Wilhelm, *German Popular Stories*, ed. and trans. Edgar Taylor, illus. George Cruikshank [1823] (London: The Scholar Press, 1977), 2 vols.

Haase, Donald, ed., *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions* (Detroit: Wayne State University Press, 1993).

Hannon, Patricia, *Fabulous Identities: Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France* (Amsterdam and Atlanta, Ga.: Rodopi, 1998).

Horta, Paulo Lemos, *Marvellous Thieves: Secret Authors of the Arabian Nights* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2017).

Jacobs, Joseph, ed., *Celtic Fairy Tales* (London: Senate, 1994).

Lang, Andrew, ed., *The Green Fairy Book* (New York: Dover Publications, 1965 [1892]). (And others in the series.)

Maitland, Sara, *Gossip from the Forest: The Tangled Roots of Our Forests and Fairytales* (London: Granta, 2012).

Newton, Michael, ed., *Victorian Fairy Tales* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

Perrault, Charles, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, trans. Angela Carter (London: Penguin, 2008).

Perrault, Charles, *The Complete Fairy Tales*, trans. Christopher Betts (Oxford: Oxford University Press, 2009).

Spufford, Francis, *The Child that Books Built: A Memoir of Childhood and Reading* (London: Faber, 2002).

الفصل الرابع: حساء البطاطس: قصص حقيقية / حياة واقعية

Barzilai, Shuli, *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times* (New York and London: Routledge, 2009).

Darnton, Robert, *The Great Cat Massacre: And Other Episodes in French Cultural History* (London: Allen Lane, 1984).

Hermansson, Casie E., *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition* (Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2009).

Philip, Neil, *The Cinderella Story: The Origins and Variations of the Story Known as 'Cinderella'* (London: Penguin, 1989).

Pollock, Griselda, and Anderson, Victoria (eds.), *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets From Bartók to Hitchcock* (London and New York: I. B. Tauris, 2009).

Tatar, Maria, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (Princeton: Princeton University Press, 1987).

Weber, Eugen, 'Fairies and Hard Facts: The Reality of Folktales' *Journal of the History of Ideas*, Vol. 42, No. 1 (Jan.–Mar. 1981).

الفصل الخامس: أشياء طفولية: الصور والمحادثات

Beer, Gillian, *Alice in Space: The Sideways Victorian World of Lewis Carroll* (Chicago: University of Chicago Press, 2016).

Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*, ed. Hugh Haughton (London: Penguin, 2003).

Handler Spitz, Ellen, *Inside Picture Books* (New Haven: Yale University Press, 1999).

The History of Little Goody Two-Shoes (London: John Newbery, 1765).

Hockney, David, *Six Fairy Tales* (London: Petersburg Press, 1970).

Makdisi, Saree, and Nussbaum, Felicity, eds., the *Arabian Nights in Historical Context* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

Sendak, Maurice, *Caldecott & Co.: Notes on Books and Pictures* (London: Reinhardt Books, 1988).

Sumpter, Caroline, *The Victorian Press and the Fairy Tale* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012).

Uglow, Jenny, *Words and Pictures: Writers, Artists and a Peculiarly British Tradition* (London: Faber, 2012).

الفصل السادس: على الأريكة: تدريب الهوية

Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (London: Thames & Hudson, 1976).

Blessing, Benita, *The Antifascist Classroom: Denazification in Soviet-occupied Germany, 1945-1949* (Basingstoke: Palgrave, 2006).

Bly, Robert, *Iron John: A Book about Men* (Shaftesbury: Element Books, 1991).

Frank, Arthur W., *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2010).

Freud, Sigmund, 'The "Uncanny"', in Sigmund Freud, *Art and Literature*, Vol. 14 of *The Penguin Freud Library*, ed. and trans. James Strachey (London: Penguin, 1990).

Hoffmann, E. T. A., *The Best Tales of Hoffmann*, ed. E. F. Bleiler (New York: Dover Publications, Inc., 1967).

Mavor, Carol, *Reading Boyishly: Roland Barthes, J. M. Barrie, Jacques-Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

Sexton, Anne, *Transformations* (New York: Houghton Mifflin, 1971).

Stephenson, Craig E., *Possession: Jung's Comparative Anatomy of the Psyche* (London: Routledge, 2009).

الفصل السابع: في قفص الاتهام: لا تراهن على الأمير

Adam, Helen, *A Helen Adam Reader*, ed. Kristin Prevallet (Orono, Me.: The National Poetry Foundation, 2007).

Bernheimer, Kate, ed., *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales* (New York: Anchor Books, 1998).

Bottigheimer, Ruth B., *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales* (New Haven: Yale University Press, 1987).

Carter, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago, 1979).

Figes, Eva, *Tales of Innocence and Experience: An Exploration* (London: Bloomsbury, 2003).

Franz, Marie Louise von, *Problems of the Feminine in Fairytales* (Dallas, Tex.: Spring Publications, Inc., 1972).

Gilbert, Sandra M., and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2nd edn. (New Haven: Yale University Press, 1984 [1979]).

Haase, Donald (ed.), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches* (Detroit: Wayne State University Press, 2004).

Zipes, Jack, *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* (New York: Gower, 1986).

الفصل الثامن: الرؤية المزدوجة: حُلم العقلانية

Bacchilega, Cristina, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997).

Balázs, Béla, *The Cloak of Dreams: Chinese Fairy Tales*, trans. Jack Zipes (Princeton: Princeton University Press, 2010).

Borges, Jorge Luis, *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (London: Penguin, 1999).

Borges, Jorge Luis, *The Total Library: Non-Fiction (1922-1986)*, ed. Eliot Weinberger, trans. Esther Allen et al. (London: Penguin, 2007).

Bridgwater, Patrick, *Kafka, Gothic and Fairy Tale* (Amsterdam: Rodopi, 2003).

Calvino, Italo, *Invisible Cities*, trans. William Weaver (London: Secker & Warburg, 1974).

Calvino, Italo, *Six Memos for the Next Millennium*, trans. Patrick Creagh (London: Jonathan Cape, 1992).

Carrington, Leonora, *The Debutante and Other Stories*, Afterword by Marina Warner (London: Silver Press, 2017).

Carter, Angela, *Nights at the Circus* (London: Chatto & Windus, The Hogarth Press, 1984).

Carter, Angela, *Burning Your Boats: Stories* (London: Chatto & Windus, 1995).

Kafka, Franz, *The Complete Short Stories*, ed. Nahum N. Glatzer, trans. Martin Secker (London: Vintage, 1999).

McAra, Catriona, and Calvin, David, eds., *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment* (Newcastle: Cambridge Scholars, 2011).

Schwitters, Kurt, *Lucky Hans and Other Merz Fairy Tales*, trans. Jack Zipes (Princeton: Princeton University Press, 2009).

Ugrešić, Dubravka, *Baba Yaga Laid an Egg*, trans. Ellen Elias-Bursać, Celia Hawkesworth, and Mark Thompson (Edinburgh: Canongate, 2009).

الفصل التاسع: على المسرح وفي السينما: أشكال الوهم

Balina, Marina, Goscilo, Helena, and Lipovetsky, Mark, eds., *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2005).

Buch, David J., *Magic Flutes and Enchanted Forests* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

Giroux, Henry A., *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1999).

Kennedy, Philip F. and Warner, Marina, *Scheherazade's Children: Global Encounters with the Arabian Nights* (New York: New York University Press, 2013).

Nelson, Victoria, *Gothicka: Vampire Heroes, Human Gods, and the New Supernatural* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 2012).

Zipes, Jack, *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry* (New York and London: Routledge, 1997).

Zipes, Jack, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy–Tale Films* (London: Routledge, 2011).

خاتمة الكتاب

Campo, Cristina, *Gli Imperdonabili* (Milan: Adelphi, 1987).

Fox, Paula, *A Servant's Tale* (San Francisco: Virago, 1984).

Tatar, Maria, *Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood* (New York: W. W. Norton & Co., 2009).

قائمة الصور

(1–1) *Vasilissa the Beautiful*, illustrated by Ivan I. Bilibin, *Russian Folk Tales, 1902* (Skazki: Vasilisa Prekrasnaia, illustrated by Ivan Bilibin (1902). The Bodleian Library University of Oxford, 930 c. 3).

(1–2) *Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing, c.*1786, by William Blake (1757–1827). Watercolour and graphite on paper (William Blake (1757–1827) *Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing*. Date *c.*1786. Watercolour and graphite on paper. DeAgostini/SuperStock).

(2–1) 'Little Brother and Little Sister' by the Brothers Grimm, illustrated by Arthur Rackham, 1917 ('Little Brother and Little Sister', by the brothers Grimm; illustrated by Arthur Rackham (1917). The Bodleian Library University of Oxford, Castello 26, opp. p. 52).

(2–2) Jinn, from *Marvels of Things Created and Miraculous Aspects of Things Existing*, by al-Qazwini. Lustre painted earthenware tile, Iran, 19th century (Tile illustration from *Marvels of Things Created and Miraculous Aspects of Things Existing* created by al-Qazwini. Lustre painted earthenware. Persia, 19th century. DeAgostini/SuperStock).

(2–3) Wicked wizard from 'The Golden Branch', by Marie-Catherine d'Aulnoy, illustrated by Clinton Peters, 1900 (*The Fairy Tales of*

Madame d'Aulnoy, illustrated by Clinton Peters (1900). Baldwin Library of Historical Children's Literature, Special and Area Studies Collections, George A. Smathers Libraries, University of Florida, Gainesville, FL).

(3–1) Shahrazad and her sister Dinarzad, *Alf layla wa-layla (The Tales of the Thousand and One Nights)*, Baghdad, Iraq, 16th century. John Rylands University Library of Manchester, Arabic MS 646 [706], leaf 124 (*Alf layla wa-layla* (1640). University Library Tübingen, shelfmark Ma VI 32).

(3–2) *Secrets and Stories*, Paula Rego, 1989, etching and aquatint, paper size 56.5 x 76.5 cm Edition of 50 (Paula Rego, *Secrets and Stories* (1989), etching and aquatint, paper size 56.5 x 76.5 cm Edition of 50. Copyright the Artist, courtesy Marlborough Fine Art, Ltd.).

(4–1) *La Barbe bleue*, from *Le Cabinet des fées*, ed. C. J. Mayer, illustrated by Clément-Pierre Marillier, 1785–9 (*Le Cabinet des fées* by C. J. Mayer (ed.), illustrated by Clément-Pierre Marillier (1785–9). The Bodleian Library University of Oxford, Douce M 299 v. 1, facing p. 15).

(5–1) 'Caterpillar and Alice', from Lewis Carroll's manuscript copy of *Alice's Adventures Under Ground*. British Library, Add. MS 46700, 1862–4 (British Library, Add. MS 46700, 1862–4. The Governing Body of Christ Church, Oxford).

(5–2) 'The Golden Bird', illustrated by George Cruikshank, *German Popular Stories*, collected by M. M. Grimm, 1825–6 (German popular stories, collected by M. M. Grimm, illustrated by George Cruikshank (1825–26). The Bodleian Library University of Oxford, Opie C 883/1–2).

(6–1) 'Little Red Riding Hood', illustrated by Gustave Doré, *Perrault's Fairy Tales*, 1883 ('Little Red Riding Hood', Gustav Doré Illustration. iStock.com/duncan1890).

(7–1) ‘Sleeping Beauty’, from *Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*, illustrated by Walter Crane, 1893 (*Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*, illustrated by Walter Crane (1893). The Bodleian Library, University of Oxford, PT921. K5613 KIN 1893).

(9–1) Still from *The Adventures of Prince Achmed* (1926), directed by Lotte Reiniger (*The Adventures of Prince Achmed* (1926), Lotte Reiniger. AF archive/Alamy Stock Photo).

(9–2) Maribel Verdú as the wicked stepmother in Pablo Berger’s film, *Blancanieves*, 2012 (*Blancanieves* (2012), Pablo Berger. NOODLES PRODUCTION/Album/Album/SuperStock).

هنـــداوي