ألف ليلة وليلة

كتاب ألف ليلة وليلة هو **أحد أشهر الكتب النّثريّة في العالم أجمع**، ولا تكاد تخلو ثقافة أو دولة أو مثقّف لم يلجأ إلى ألف ليلة وليلة، من أجل البحث أو الدّراسة أو حتّى القراءة من أجل المتعة، تدور حكايات الكتاب حول العديد من الأحداث والقصص الخياليّة التي تدور في إطار حكاية الزّوجة شهرزاد كلّ ليلة للملك شهريار من أجل الحفاظ على نفسها من الموت؛ حيث إنّ شهريار كان قد اكتشف خيانة زوجته، ولذلك قرّر قتلها والزواج كلّ يوم بواحدة، وقتلها في آخر ليلة الزواج.

(في كتاب ألف ليلة وليلة **حكايات عجيبة**، مختلفة الأنواع والمصادر. **يرقى بعضها إلى بلاد الفرس في القرن العاشر، وبعضها الآخر إلى بغداد**، وتدور أحداث غيرها في مصر، أمّا أشهرها فهي حكايات علاء الدّين والفانوس السّحريّ، وعلي بابا والأربعون لصّا، ورحلات السّندباد البحريّ، وقد طُبع الكتاب لأوّل مرّة في كلكتا سنة 1818، وترجم إلى معظم اللّغات العالميّة، وأوجزت حكاياته في لغات أخرى) [1].

التّعريف بها: ألف ليلة وليلة أو كما تعرف لدى الغرب بالإنجليزيّة (Arabian Nights)، أي اللّيالي العربيّة هي مجموعة متنوعة من القصص الشّعبيّة عددها **حوالي مئتي قصّة** يتخلّلها **شعر في نحو 1420 مقطوعة**، ويرجع تاريخها الحديث عندما ترجمها إلى الفرنسيّة المستشرق الفرنسيّ أنطوان جالان عام 1704م، والذي صاغ الكتاب بتصرّف كبير، وصار معظم الكتّاب يترجم عنه طوال القرن الثّامن عشر وما تلاه. وقد قُلّدت اللّيالي بصورة كبيرة واستعملت في تأليف القصص وخاصّة قصص الأطفال، كما كانت مصدراً لإلهام الكثير من الرّسّامين والموسيقيّين. وتحتوي قصص ألف ليلة وليلة على شخصيّات أدبيّة خياليّة مشهورة منها علاء الدّين، وعلي بابا والأربعين حراميّ ومعروف الإسكافيّ وعلى زيبق المصريّ والسّندباد البحريّ، وبدور في شهرزاد وشهريار الملك، والشّاطر حسن.

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، لبنان، 1984، ص: 470.

ألف ليلة وليلة هي (**مجموعة من الحكايات الأسطوريّة**، قوامها أنّ ملك الفرس شهريار قتل زوجته بعد أن خانته، وعزم على اتّخاذ زوجة جديدة له كلّ ليلة، على أنْ يأمر بقتلها في الصّباح. وحدث أنّ شهرزاد ابنة وزيره تقدّمت مختارة لتكون زوجة له، راغبة في أنْ تكون أختها دنيازاد مرافقة لها في غرفة العرس. ونزل الملك عند أمنيتها، ولمّا اختلى بها طلبت دنيازاد من أختها أنْ تروي لها حكاية جميلة، فأخذت شهرزاد تقصّ عليها حكاية مثيرة الأحداث والفصول بحيث استرعت انتباه الملك، فاستغرق في الاستماع إلى حديثها، ولكنّها، عند الصباح توقّفت عن الكلام المباح، قبل أنْ تأتي على آخرها، فعزم الملك على تأجيل قتلها إلى اليوم الثّاني لتتيسّر له معرفة الخاتمة. واستمرّت الحيلة ليالي كثيرة، وشهرزاد تصل الحكاية بالأخرى، وتتوقّف عن متابعة الحديث في المكان المثير، حتّى انقضى على أمرها هذا ألف ليلة وليلة، وكان الملك في خلال ذلك قد أُعجب بذكاء زوجته، وحلو حديثها، وسعة معرفتها، فعدل عن قتلها)[2].

الكتاب الذي طاف الدّنيا بأرجائها، وتمثّل فيه سحر الشّرق، وترجم إلى معظم لغات العالم. **طبع بالعربيّة لأوّل مرّة في ألمانيا سنة 1825** بعناية المستشرق (هايخت) فأنجز منه ثمانية أجزاء، مع ترجمته إلى الألمانيّة، وتوفّي قبل إتمام الكتاب، فأنجز الباقي تلميذه فليشر المتوفّى سنة 1888م، ثمّ طبع مرّات لا تحصى أهمّها: طبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ بمصر 1960م.

ولا شكّ في أنّنا غير قادرين على تلخيص **أثر هذا الكتاب منذ شاع ذكره في أوربّا**، وليس في وسعنا هنا إلاّ تقديم نموذج منها بكتاب (غوته وألف ليلة وليلة)[3]، حيث عاش غوته منذ نعومة أظفاره مع هذا الكتاب، وكان يحفظ حكاياته إلى درجة أنه كان يلعب دور شهرزاد عندما تتاح له الفرصة، وكان في صباه وفي شيخوخته يستخدم رموز الحكايات وصورها في رسائله، وكان بالنّسبة له (كتاب عمره). كلّ ذلك والتّرجمة الألمانيّة لم تكن قد أنجزت بعد، وإنّما كان يرجع إلى التّرجمة الفرنسيّة المجتزئة التي قام بها المستشرق الفرنسيّ (أنطوان غالان) خلال الفترة 1704،

[2] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 470.

[3] للألمانية كاترينا مومسن، ترجمة أحمد الحمو، دمشق، 1980.

1717م، وذلك قبل أ ن تظهر التّرجمة الألمانيّة عام 1825م، ممّا جعل غوته يمضي آخر سنّي حياته مع هذه التّرجمة، وكانت وفاته سنة 1832م.

القصّة الإطار: تعتبر **قصّة شهريار وشهرزاد هي القصّة الرئيسيّة**، أو كما يدعونها **بالقصّة الإطاريّة**، ومن خلال تلك القصّة تدور كلّ الأحداث في الكتاب، التي في بعض الأحيان احتوت قصصاً صغيرة داخل قصص أخرى، تظهر وتنتهي سريعاً. ويحتوي كذلك على العديد من القصص المشهورة في الثّقافة العربيّة بصفة عامّة، مثل: قصص علي بابا والأربعين حراميّ، والسّندباد البحريّ، وعلاء الدّين والمصباح السّحريّ.

تقول **الحكاية الأمّ** التي تبسط ظلالها على حكايا الكتاب: (أنّ الملك شهريار لم يكتف بعدما اكتشف خيانة زوجته بقتلها هي وجواريه وعبيده، بل صار كلّ يوم يأخذ بنتاً بكراً فيزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها، فضجّ النّاس وهربت بناتهم... فسألت شهرزاد أباها الوزير أن يقدّمها لشهريار قائلة: (فإمّا أن أعيش، وإمّا أن أكون فداء لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهنّ)، وكان الوزير **يطلع كلّ صباح بالكفن تحت إبطه**، بينما ابنته شهرزاد تؤجّل ميعاد موتها بالحكاية تلو الحكاية، حتّى أنجبت للملك ثلاثة أولاد في ألف ليلة قضتها في قصره، وجعلته بحلاوة حديثها وطرافة حكاياها خلقاً آخر).

(ولا مردّ من تذكّر (القصّة الإطار) في مجموعة شهرزاد فالقارئ الأوروبّيّ يعرف في الأقلّ أنّ ابنة الوزير طلبت من أبيها أن يسمح لها بالزّواج من ذلك السّلطان الغاضب المرير والسّوداويّ المتغطرس شهريار. فبعد غدر زوجته الأولى، قرّر شهريار أن يتزوّج واحدة كلّ ليلة ليقضي عليها في صباح اليوم التّالي، حيث لم يعد يثق بالنّساء، ورأى في هذا الأسلوب خلاصه الوحيد من غدرهنّ. ولم تكن شهرزاد على شاكلة غيرها من النّساء: فهي تعتمد كثيرا على فطنتها ودرايتها ومعرفتها والسعة. إنّها أكثر إلماما بوضعه النّفسيّ من غيرها من النّساء: فجاءته بمجموعة من القصص تشاغله بها كلّ ليلة، فاعلة فيه فعل السّحر والدّواء، مريحة إيّاه تارة، ومداوية جروحه وآلامه تارة أخرى. فقصصها لا تخلو من إشارات إلى غدر النّساء، لكنّها وهي تكسب ثقته بذلك، كانت تذكر أقاصيص أخرى عن وفائهنّ وذكائهنّ: ولم تزعجه بالمواعظ والنّوادر المباشرة، بل جاءته بقص

مشوّقة، أثارت عنده ولعا بهذا الفنّ ولمدّة ألف ليلة وليلة!!! هكذا هي الحكاية، صدقت أم لم تصدق)[4].

إنّ **مؤلّف كتاب ألف ليلة وليلة غير معلوم**؛ لأنّ الكتاب ليس من عمل شخص واحد؛ بل هو تجميع للحكايات الشّعبيّة التي سادت المنطقة العربيّة والفارسيّة والعراقيّة والمصريّة والهنديّة، ومجموع تلك المناطق يمثّل أغلب العالم القديم تقريباً إذا ما استثنينا منه الصّين، وأغلب القصص في الكتاب هي القصص التي وردت شعبيّا في مناطق جنوب آسيا وغربها؛ حيث سادت الحضارات الفارسيّة وحضارة بلاد الرّافدين.

وتمّت **ترجمة الكتاب إلى اللّغة الإنجليزيّة** تحت عنوان اللّيالي العربيّة في بدايات **القرن الثّامن عشر الميلاديّ.** ومن المرجّح أنّ العمل الذي يسمّى ألف ليلة وليلة كما يرى العديد من الباحثين قد تمّ تجميعه ووضعه في إطار واحد تحت قصّة شهرزاد وشهريار التي كانت تعرف في الأدب الفارسيّ البهلويّ **"هزّار أفسان"**، والتي تعني بالعربيّة ألف خرافة. وذلك لأنّ تلك القصّة كانت في عصور السّاسانيّين، في حين وردت في الكتاب حكايات **ذكر فيها الخليفة العبّاسيّ هارون الرّشيد ووزيره جعفر البرمكيّ**، ممّا يدلّ على أنّ **الكتاب قد تمّت زيادته وإمداده بالقصص والحكايات على مدار المئات من السّنوات**، وعلى يد العديد من الحكّائين والمترجمين.

يغلب على كتاب ألف ليلة وليلة النّمط النّثريّ في الكتابة، وذلك يرجع للتّأثيرات الفارسيّة والهنديّة، إلّا أنّه يوجد في وسط الكتاب العديد من الأشعار الّتي تعبّر عن الثّقافة العربيّة التي وضعت فيها تلك الحكايات. وقد تمّت ترجمة الكتاب إلى جميع لغات العالم تقريباً، وما زال يحظى حتّى الآن بالاهتمام من قبل القرّاء والباحثين.

(أسلوب الكتاب متفاوت المستوى، لأنّ صياغته تختلف حسب الكاتب، **ولأنّ تأليفه لم يتمّ في زمن واحد، وبقلم واحد**، بل في أزمنة متلاحقة، وبأقلام متنوّعة الثّقافة. وقد كُتب أصلا

[4] **محسن** جاسم الموسويّ: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي الوقوع في دائرة السّحر، منشورات مركز الإنماء القوميّ، بيروت، ص: 07.

ليكون غذاء للجماعات الشّعبيّة ومحرّكا لخيالها، ومسلّيا لها في مجالسها، وساعد خلال مئات السّنين على أن تعيش هذه الجماعات ساعات من الأحلام العذبة)[5].

ونشير هنا إلى الطّفرة التي اكتسبتها **الدّراسات الدّائرة حول (ألف ليلة وليلة)** نتيجة لتوثيق محسن مهدي للنّسخ العربيّة في عمل صدر له في ليدن 1984م. وانظر مجموعة الرّسومات التي صاحبت التّرجمات الغربيّة لألف ليلة وليلة في كتاب (ألف ليلة وليلة: مقالات نقديّة وببلوغرافيّة)[6]، و(ديوان ألف ليلة وليلة)[7].

صاحب الكتاب:

أمّا **مؤلّف الكتاب** فلا يعرف حتّى الآن من هو واضع كتاب "ألف ليلة وليلة. وقد ذهب الشّرواني في مقدّمة الطّبعة الإيرانيّة إلى أنّ واضع الكتاب شاميّ الأصل، جعله في لغة مبسّطة متوخّياً تعليم اللّغة العربيّة إلى الرّاغبين فيها أكثر ما توخّى الاقتراب من إفهام النّاس... وقد لحقه الرّأي (De Sacy) الذي لا يستبعد أن يكون قد زاد على الأصل السّوريّ النّقلةُ والحكّاؤون، في كلّ زمان ومكان أخباراً وحكايات من عندهم...

ويميل (Scott) في مقدّمته للطّبعة الإنجليزيّة إلى أنّ **واضع الكتاب أكثر من رجل واحد،** فلا يعرف البادئ ولا المتأخّرون ولا تعرف جنسيّاتهم... أمّا (Langlés) فعلى رأي المسعوديّ الذي يردّ الكتاب إلى الهند[8]، في قوله: ..... "وإنّ سبيل الأخبار سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسيّة والهنديّة والرّوميّة، سبيل تأليفها ما ذكرنا مثل كتاب "هزّار افسانه" وتفسير ذلك من الفارسيّة إلى العربيّة ألف خرافة، والخرافة بالفارسيّة يقال لها افسانه، والنّاس يسمّون هذا الكتاب "ألف ليلة وليلة" وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها وهما شيرازاد ودنيازاد.

وكان ابن النّديم صاحب الفهرست أوّل من عرّف بالكتاب قال: (كتاب هزّار أفسان) ومعناه ألف خرافة وكان السّبب في ذلك (قصّة شهريار).

---

[5] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 470، 471.

[6] كامبريدج، دار مهجر، 1985م، بالإنجليزية.

[7] تحقيق عبد الصاحب العقابي، كتاب التراث الشعبي، عدد 1، بغداد، 1980م.

[8] المسعودي: مروج الذهب، طبعة Barbier De Meynard، باريس، 1914، الجزء الرابع، ص: 89، 90.

وقد قيل إنّ هذا الكتاب أُلِّف لحماني ابنة بهمن.. وجاءوا فيه بخبر غير هذا قال محمّد بن إسحاق: (ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سمر لأن السّمر ربما حُدِّثَ به في عدّة ليالٍ وقد رأيته بتمامه دفعاتٍ وهو بالحقيقة كتاب غثّ بارد الحديث)، قال: (**ابتدأ أبو عبد الله محمّد بن عبدوس الجهشياريّ** صاحب كتاب الوزراء بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والرّوم وغيرهم كلّ جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون واختار من الكتب المصنّفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه وكان فاضلاً فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة كلّ ليلة سمر تامّ يحتوي على خمسين ورقة وأقلّ وأكثر ثمّ عاجلته المنيّة قبل استيفاء ما في نفسه من تتميمه ألف سمر ورأيت من ذلك عدّة أجزاء بخطّ أبي الطّيّب أخي الشّافعيّ)[9].

ويستنتج (Macdonald) على أنّ **الأصل الأوّل لهذا الكتاب فارسيّ بدليل أنّ أولى لياليه منقولة إلى العربيّة عن "هزّار افسانه"** .... ويزيد (Hommer) أنّ "ألف ليلة وليلة" إن لم تكن فارسيّة فهي هنديّة.... ثمّ يتّفق (Schlegel) و(Gildmeister) و(Deslongchamps) و(Loisleur) على إعطاء الكتاب إلى الهند، مع الإفراد للفرس وللعرب ببعض الفضل فيه... وفي اللّيلة الرّابعة والتّسعين، أبيات مشهورة للشّيخ محي الدّين ابن عربيّ، وأوّلها:

(ليت شعري لو دروا أيّ قلب ملكوا)

لقد سحر هذا الكتاب النّفيس عقول القرّاء وتحيّرت فيه الألباب وهو في نظرنا كتاب قيّم فريد. **فمؤلّفه الحقيقيّ** علاّمة ومصلح اجتماعيّ كبير، وهو حافظ للأشعار وكان يختار منها أجودها وما كان معناه موافقاً مع موضوع القصّة أو الحكاية أو نادرة من النّوادر التي يغلب عليها في الظّاهر سمة الهزل والإضحاك قاصداً بذلك التّهذيب والإصلاح.

[9] ابن النديم: الفهرست، طبعة القاهرة، 1348 هـ، ص: 422، 423.

الغاية من ألف ليلة وليلة على لسان الرّاوي: (وليعلم من وقف على هذا الكتاب أنّ الغرض بتحصيله التّفكير والاعتبار في تقلّب الأحوال وانخرام الآمال وسرعة زوال الدّنيا ولذّاتها وأنّه لا يصفو فيها عيش)[10].

(حكايات ألف ليلة وليلة تدخل باعتبارها جنسا أدبيّا في النّوع الحكائيّ الذي تكون مادّته سير الأوّلين المحكيّة عبر الأجيال للاتّعاظ والاعتبار، وهي المادّة التي شكّلت كلّ القصص القرآنيّ الحاكي عن أقوام بائدة وحضارات سالفة)[11].

تأثير الكتاب على الثقافة العالمية:

(انطلقت من ألف ليلة وليلة آثار فنّيّة خالدة في شتّى الميادين. فأكبّ على حكاياتها رسّامون أبرزوا كثيرا من مشاهدها في لوحاتهم، واقتبس منها موسيقيّون موضوعات عابقة بالأجواء الشّرقيّة، واستمدّ منها مسرحيّون حبكات لتمثيليّاتهم، واستوحى منها شعراء صورهم وتشابيههم ورموزهم، وبسّطت جماعة من الأدباء نخبة من حكاياتها، وأعادت كتابتها بأسلوب عصريّ لتكون تسليّة وتثقيفا للأحداث من أبناء العالم كلّه)[12].

زمن تأليف اللّيالي: (وإذا نظرنا بين تقديرنا بشأن تأليف اللّيالي ونشرها مع بداية خلافة القادر، وهي سنة 991م، مع ما ذكره أدقّ معاصر لزمن إذاعة اللّيالي، وأعني به ابن النّديم في كتابه (الفهرست الذي فرغ من كتابته سنة 377هـ / 995م)، أي بعد أربعة أعوام على ظهور كتاب اللّيالي.. فنكون قد حدّدنا بالضّبط (زمن) التّأليف النّهائيّ وزمن النّشر معا)[13].

---

[10] نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد: العجائبيّ في السّرد العربيّ القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، ص: 40.

[11] نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد: العجائبيّ في السّرد العربيّ القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، ص: 40.

[12] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 471.

[13] جمال البدريّ: اليهود وألف ليلة وليلة، دراسة تحليليّة نقديّة مقارنة من الأعماق إلى الآفاق، الدّار الدّوليّة للاستثمارات الثّقافيّة، ط 2، القاهرة، 2000، ص: 63.

العجائبيّ والتّاريخ: (يبدو أنّ شهرزاد العظيمة تنهج نهجا [...] يحتفظ لنفسه بقدر من الإبهاميّة والاحتماليّة، فهي تروي الخوارقيّ والعجئبيّ بعبارة تحتمل كِلاَ التّاريخيّ والمتخيّل، هي ببساطة: "بلغني أيّها الملك السّعيد أنّ...")[14].

وصف الجنّة: **في كتاب عبد الله بن سلاّم: كتاب العظمة:** (في كلّ جنّة خلق الله تعالى ثمانائة ألف مدينة، في كلّ مدينة ألفُ ألفِ قصر من الذّهب الأحمر والدّرّ والجوهر والياقوت الأحمر والزّمرّد الأخضر. في كلّ مدينة أربعة آلاف ألفِ ألفِ ألفِ ألفِ باب من الفضّة البيضاء مساميرها من الذّهب الأحمر. في كلّ قصر من قصور تلك المدائن ألفُ غرفة بعضها فوق بعض، في كلّ غرفة ألفُ شبّاك شُبِّكَ بقضبان من نور، على كلّ شبّاك من تلك الشّبابيك سرير من الذّهب الأحمر، على كلّ سرير ألفُ ألفِ فراش من الحرير والسّندس الأخضر مكلّل بالدّرّ والجوهر، والفُرُشُ مفروشة بعضها فوق بعض، جالس على [كلّ من] تلك الفُرُشِ حوريّة من الحور العين عليها سبعون حلّة، والحلل ما بين الأحمر والأخضر والأقحوان والأرجوان، منسوجة بالدّرّ والجوهر والمرجان. وجوه تلك الحور أضوأ من الشّمس والقمر، لها عيون لو كشفت عيونها وغمزت لبني آدم عليه السّلام في دار الدّنيا لمات كلّهم شوقا إليها. وعلى جبينها إكليل كأنها شمس مضيئة، في كلّ زند من زنودها ألف سوار من الذّهب الأحمر، مكلّل بالدّرّ والجوهر. يبين مخُّ // ساقها من وراء حللها من رقّة جلدها، وفي كلّ رجل من رجليها ألفُ خلخال من الذّهب الأحمر. لو سَمَعَ لذيذَ صوتها أهلُ هذه الدّنيا لماتوا شوقا إليها. في عنقها ألفُ قلادة من الدّرّ والمرجان واللّؤلؤ والعقيان، يضيء كلّ عقد من عقودها مثل الكوكب الدّريّ. وبين يديْ كلّ حوريّة ألفُ وليدة وألفُ وصيفة)[15].

الوصف في **كتاب عبد الله بن سلاّم: كتاب العظمة:** (لكلّ مدينة من تلك المدائن ثلاثة آلاف ألفِ ألفِ ألفِ مرج، في كلّ مرج مائة روضة، في كلّ روضة مائة حديقة، في كلّ حديقة مائة // شجرة، على كلّ شجرة مائة ألف نوع من الثّمر، على كلّ ثمرة مائة ألف لون من ألوان الورق.

---

[14] كمال أبوديب: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، دار السّاقي بالاشتراك مع دار أوركس للنّشر، ط 1، بيروت، لبنان، أكسفورد، بريطانيا، 2007، ص: 22.

[15] كمال أبوديب: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، ص: 26، 27.

وقد خلق الله سبحانه على كلّ ورقة سريرا يرحلون إلى أهلهم عليها. فإذا وصلوا إليها تطأطأت الأشجار حتّى تبقي رؤوسها على وجه الأرض، فيصعدون الأسرّة ويجلسون فيها. فكلّما جلس فيها واحد ارتفعت الورقة عن وجه الأرض، فلم تزل تُرفع ورقة بعد أخرى حتّى يتكامل القوم الذين يريدون الصّعود والمبيت. فإذا تكاملوا ارتفعت الشّجرة بذلك القوم حتّى تبلغ تمام طولها. فقال عثمان رضي الله عنه: ما مقدار علوّ تلك الأشجار ومنتهاها؟ قال عبد الله بن سلاّم رضي الله عنه: طول كلّ شجرة مسيرة تسعين ألف سنة، فإذا أراد إنسان أن ينزل تكاملت لهم بطون أرضهم. هم يصومون يوما ويفطرون يوما، يتلذّذون بصيامهم أكثر ممّا يتلذّذون بإفطارهم. لهم في أصول تلك الأشجارمجالس يتعدّى كلّ مجلس مسيرة أربعة آلاف ألفِ ألفِ ألفِ سنة، المجلس الواحد مثل دنيانا هذه برّها وبحرها وسهلها وجبلها بالطّول والعرض. فسبحان الله الملك القدّوس السّلام المؤمن المهيمن الجبّار المتكبّر) [16].

مفهوم القصة الإطاريّة: (مفهوم الإطاريّة يؤدّي إلى عزل الحكايات واحدتها عن الأخريات [- كما فعل تودوروف في دراسته لألف ليلة -] أمّا في السّرديّة العربيّة فإنّ الدّوائر السّرديّة متعالقة، ومتشابكة، متداخلة ومتفاعلة) [17].

كتاب شوكا سابتاتي: (يتألّف كتاب شوكا سابتاتي من مجموعة متنوّعة من القصص والأساطير الشّعبيّة الهنديّة، كُتبت – أصلا – باللّغة السّنسكريتيّة، ومع احتوائه على أبيات كثيرة من الشّعر، تكون في بعض الأحيان جزءًا من الحكاية، أو من حوار الشّخصيّات، لكنّ رواياته – في الأساس – تتكوّن من سرد نثريّ، يتخلّله حِكَمٌ وأقوال مأثورة. ويبدو بأنّ ذلك كلّه جُمع من حكايات وأخبار قديمة، كانت تُروى منذ أزمنة، لا نستطيع تحديد مداها، وهي إمّا وُضعت فيه كاملة، كما هي، أو تمّ تحويرها، بما يوافق مجريات الكتاب، أو استلهام معانيها، كما في بعض حكايات كليلة ودمنة) [18].

---

[16] كمال أبوديب: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، ص: 23، 24.

[17] كمال أبوديب: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، ص: 33.

[18] شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، مراجعة وتقديم منذر الحايك، دار صفحات، ط 1، دمشق، سوريّة، 2015، ص: 11.

أهمّية كتاب شوكا سابتاتي: (ظلّ - كتاب شوكا سابتاتي – واحدا من أكثر الأعمال القصصيّة شهرة وشعبيّة في الهند، ويعتقد كثيرون بأنّ قراءة الكتاب كانت تجربة رائعة، فإضافة إلى لغته الجزلة السّاحرة، فإنّه يمتاز بإيجاز العرض، وفجائيّة تطوّر الحدث، ودهشة النّهايات، ضمن عرض ساحر من النّزعات والأهواء البشريّة. لذلك جاء الكتاب ملبّيا لحاجة المسامرة في اللّيالي، والمنادمة في الأسفار، لما يتضمّنه من أحداث مشوّقة، يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، والحقيقة والخيال، ضمن أجواء الهند الحقيقيّة؛ حيث تضيع الفواصل، وتمتزج الحدود بين الممكن والمستحيل، ممّا يجعل المتلقّي يعيش زمن المعجزات، في أمكنة محدّدة موصوفة، لكنْ؛ في زمان غير معروف) [19].

كتاب شوكا سابتاتي: (تتضمّن معظم الحكايات – في كتاب شوكا سابتاتي – خرافات وأساطير، تتّخذ أبطالا من الجنّ والعفاريت، ثمّ لا تعجز عن أنْ تُنْطِقَ ألسنةَ الحيوانات؛ لتروي القصص، وتمثّل الأمثال والحكم. وفوق هذا كلّه، نرى الكتاب يحتوي قصصا من التّاريخ، والكثير من ذكر العادات والتّقاليد، وأخباره تتطاول تارة؛ لتروي حياة الملوك، ثمّ تتهاوى تارة أخرى؛ لتحكي عن عامّة النّاس، مثل: الصّنّاع والعمّال، بل حتّى من هم في قاع المجتمع، مثل اللّصوص والدّراويش) [20].

الحكاية الإطار في كتاب شوكا سابتاتي: (كلّ هذه الحكايات – في كتاب شوكا سابتاتي – تفرّعت من حكاية واحدة، هي عماد السّرد الرّئيسيّ، ولذلك أسميناها [...] حكاية الحكايات) [21].

القصّة الرّئيسيّة لكتاب شوكا سابتاتي: (تتمحور القصّة الرّئيسيّة في الكتاب حول شابّ اسمه "ساعد" في التّرجمة العربيّة، وهو "مادانا" في السّنسكريتيّة، وزوجته "قمر السّكر"، أو "باد مافيتا". وكان "ساعد" يعيش // حياة اللّهو والمجون، ممّأ أحزن أباه التّاجر الكبير، وصدفة؛ وجد "ساعد" في السّوق ببّغاء فصيحا عاقلا، يتكلّم لغة البشر، فاشتراه، وبدأ الببّغاء ينصح "ساعد"؛ ممّا جعله يكسب في تجارته، ثمّ طلب منه أن يقوم برحلة طويلة، من أجل مشروع تجاريّ رابح، فترك "ساعد" زوجته في رعاية الببّغاء العاقل، وسافر. مع أنّ "قمر السّكّر" كانت - في البداية - حزينة،

---

[19] شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، ص: 12.

[20] شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، ص: 12.

[21] شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، ص: 15.

بسبب رحيل زوجها، لكنّها سرعان ما وقعت في حبائل عجوز محتالة، أوهمتها بمحبّة أمير شابّ لها، فوفقت على موافاته ليلا، وكانت في كلّ ليلة تتحضّر لمقابلة الأمير، ولكنّ الببّغاء يحبط محاولتها، بواسطة حيلة بسيطة، وهي أن يروي لها قصّة، يشغلها بها جلّ اللّيل. ولدهاء الببّغاء، كان يعلن لها موافقته على سلوكها وعشقها للأمير، ودائما يردّد أمامها: أنّ أجما ما في الحياة هو الشّعور باللّذة، وأنّ الرّغبة الجسديّة للإنسان قوّة قاهرة. لكنّه - بالمقابل - كان دائم البلبلة لأفكارها، بالتّساؤل عن إذا ما كان لديها الذّكاء الكافي للتّخلّص من المشاكل التي ستقع فيها نتيجة هذه العلاقة)[22].

الرّاوي في كتاب شوكا سابتاتي: (يروي حكايات شوكا سابتاتي ببّغاءٌ ذكيٌّ مخلصٌ لصاحبه الذي سافر، وترك زوجة شابّة، تريد أن تملأ فراغ عاطفتها، بحبّ رجل آخر، فيحاول هذا الببّغاء الحكيم أن يَحُولَ بين الزّوجة وبين تحقيق مأربها، بأنْ يشغلها بسرد أحاديث وحكايات مشوِّقة، لا تنتهي إلاّ وقد أطلّ الصّباح، فتعود الزّوجة لمخدعها، وتؤجّل ذهابها لعشيقها إلى اللّيلة التّالية، وهكذا دواليك حتّى عودة الزّوج)[23].

أهمّية الحكاية الخرافيّة: ("الحكاية الخرافيّة ليست بثرثرة عجائز لا منطق لها، ولا هي اختراع صرف، وإنّما هي ملك للشّعب ونتاج قواه الشّاعريّة". بهذه العبارة يوجّه فريدريك فون ديرلاين أنظارنا جميعا إلى أهمّية الحكاية الخرافيّة، فهي ليت بثرثرة فارغة من المعنى والدّلالة، تحكيها العجائز للأطفال في ليالي الشّتاء البارد. إنّها خلاصة حكمة وبقايا معتقدات ظلّت تسيطر على عقل الإنسان لعدّة قرون، إنّها الحسّ الشّاعريّ للإيقاع الجماليّ في الإنسان. ولذلك فالحكاية لم تكن أبدا وليدة إبداع فرديّ، ولا هي قاصرة في وجودها على حضارة بعينها، إنّها نتاج عقل جمعيّ، كما أنّها من أقدم الفنون - إن لم تكن أقدمها - التي عرفها الإنسان، فالحكي الخالص في حدّ ذاته فطرة بذرها الله في كينونة الإنسان النّاطق، ولذلك لا يخلو تاريخ شعب من الشّعوب من وجود حكايات تتشابه موضوعاتها مثلما تتشابه في هيكل بنائها)[24].

---

[22] شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، ص: 15، 16.

[23] شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، ص: 15.

[24] نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد: العجائبيّ في السّرد العربيّ القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، الورّاق للنّشر والتّوزيع، ط 1، عمّان، الأردن، 2012، ص: 09.

المراجع:

1) ابن النديم: الفهرست، طبعة القاهرة، 1348 هـ.
2) ألف ليلة وليلة: مقالات نقديّة وببلوغرافيّة، كامبريدج، دار مهجر، 1985م، بالإنجليزية.
3) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، لبنان، 1984.
4) جمال البدريّ: اليهود وألف ليلة وليلة، دراسة تحليليّة نقديّة مقارنة من الأعماق إلى الآفاق، الدّار الدّوليّة للاستثمارات الثّقافيّة، ط 2، القاهرة، 2000.
5) ديوان ألف ليلة وليلة، تحقيق عبد الصاحب العقابي، كتاب التراث الشعبي، عدد 1، بغداد، 1980م.
6) شوكا سابتاتي حكايات الببّغاء السّبعون المسمّى ألف ليلة وليلة الهنديّة، مراجعة وتقديم منذر الحايك، دار صفحات، ط 1، دمشق، سوريّة، 2015.
7) كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد الحمو، دمشق، 1980.
8) كمال أبوديب: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، دار السّاقي بالاشتراك مع دار أوركس للنّشر، ط 1، بيروت، لبنان، أكسفورد، بريطانيا، 2007.
9) محسن جاسم الموسويّ: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي الوقوع في دائرة السّحر، منشورات مركز الإنماء القوميّ، بيروت.
10) المسعودي: مروج الذهب، طبعة Barbier De Meynard، باريس، 1914، الجزء الرابع.
11) نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد: العجائبيّ في السّرد العربيّ القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، الورّاق للنّشر والتّوزيع، ط 1، عمّان، الأردن، 2012.

(حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع) من (ألف ليلة وليلة)

... وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء، وقدّ واعتدال الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدّمين وأخبار الأمم الماضيين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء فقالت لأبيها ما لي أراك متغيرا حامل الهم والأحزان وقد قال بعضهم في المعنى شعرا:

قل لمن يحمل همّا إنّ همّا لا يدوم

مثلما يفنى السرور هكذا تفنى الهموم

فلما سمع الوزير من ابنته هذا الكلام حكى لها ما جرى له من الأول إلى الآخر مع الملك فقالت له بالله يا أبت زوجني هذا الملك فإمّا أن أعيش وإما أنْ أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهنّ من بين يديه فقال لها بالله عليكي لا تخاطري بنفسك أبدا فقالت له لا بد من ذلك فقال لها أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع فقالت له وما الذي جرى لهما يا أبت؟

(حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع)

(قال) اعلمي يا بنتي أنه كان لبعض التجار أموال ومواش وكان له زوجة وأولاد وكان الله تعالى أعطاه معرفة ألسن الحيوانات والطير وكان مسكن ذلك التاجر الأرياف زكان عنده في داره حمار وثور فأتى يوما الثور إلى مكان الحمار فوجده مكنوسا مرشوشا وفي معلفه شعير مغربل وتبن مغربل وهو راقد مستريح وفي بعض الأوقات يركبه صاحبه لحاجته تعرض له ويرجع على حاله فلما كان في بعض الأيام سمع التاجر الثور وهو يقول للحمار هنيئا لك ذلك أنا تعبان وأنت مستريح تأكل الشعير مغربلا ويخدمونك وفي بعض الأوقات يركبك صاحبك ويرجع وأنا دائما للحرث والطحن فقال له الحمار إذا خرجت إلى الغيط ووضعوا على رقبتك الناف فارقد ولا تقم ولو ضربوك فإنْ قمتَ فارقد ثانيا فإذا رجعوا بك ووضعوا لك الفول فلا تأكله كأنك ضعيف وامتنع من الأكل والشرب يوما أو يومين أو ثلاثة فإنك تستريح من التعب والجهد وكان التاجر يسمع كلامهما فلما جاء السواق إلى الثور بعلفه أكل منه شيئا يسيرا فأصبح السواق يأخذ الثور إلى الحرث فوجده ضعيفا فقال له التاجر خذ الحمار وحرّثه مكانه اليوم كله فلما رجع آخر النهار شكره الثور على تفضلاته حيث أراحه من التعب في ذلك اليوم فلم يردّ عليه الحمار جوابا وندم أشدّ الندامة فلما كان ثاني يوم جاء المزارع وأخذ الحمار وحرّثه إلى آخر النهار فلم يرجع الحمار إلاّ مسلوخ الرقبة شديد الضعف فتأمله الثور وشكره ومجّده فقال له الحمار كنت مقيما مستريحا فما ضرني إلاّ فضولي

ثم قال اعلم أني لك ناصح وقد سمعت صاحبنا يقول إنْ لم يقم الثور من موضعه فأعطوه للجزار ليذبحه ويعمل جلده قطعا وأنا خائف عليك ونصحتك والسلام فلما سمع الثور كلام الحمار شكره وقال في غد أسرح معهم ثم إن الثور أكل علفه بتمامه حتى لحس المذود بلسانه كلّ ذلك وصاحبهما يسمع كلامهما فلما طلع النهار وخرج التاجر وزوجته إلى دار البقر وجلسا فجاء السواق وأخذ الثور وخرج فلما رأى الثور صاحبه حرّك ذنبه وبرطع فضحك التاجر حتى استلقى على قفاه فقالت له زوجته من أي شيء تضحك فقال لها شيء رأيته وسمعته ولا أقدر ان أبيح به فأموت فقالت له لابد أن تخبرني بذلك وما سبب ضحكك ولو كنت تموت فقال لها ما أقدر أن أبوح به خوفا من الموت فقالت له أنت لم تضحك علي ثم إنها لم تزل تلح عليه وتلج في الكلام إلى أنْ غلبت عليه فتحير وأحضر أولاده وأرسل أحضر القاضي والشهود وأراد أنْ يوصي ثم يبوح لها بالسر ويموت لأنه كان يحبها محبة عظيمة لأنها بنت عمه وأم أولاده وكان قد عمّر من العمر مائة وعشرين سنة ثم إنه أرسل أحضر جميع أهلها وأهل حارته وقال لهم حكايته وأنه متى قال لأحد على سرّه مات فقال لها جميع الناس ممّن حضر بالله عليكي اتركي هذا الأمر لئلا يموت زوجك أبو أولادك فقالت لهم لا أرجع عنه حتى يقول لي ويموت فسكتوا عنها ثم إن التاجر قام من عندهم وتوجه إلى دار الدواب ليتوضّأ ثم يرجع يقول لهم ويموت وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة وكان عنده كلب فسمع التاجر الكلب وهو ينادي الديك ويسبّه ويقول له أنت فرحان وصاحبنا رايح يموت فقال الديك للكلب وكيف ذلك الأمر؟ فأعاد الكلب عليه القصة فقال له الديك والله إنّ صاحبنا قليل العقل أنا لي خمسون زوجة أُرضي هذه وأغضب هذه وما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره معها فما له لا يأخذ لها بعضا من عيدان التوت ثم يدخل إلى حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب ولا تعود تسأله عن شيء قال فلما سمع التاجر كلام الديك وهو يخاطب الكلب رجع إلى عقله وعزم على ضربها ثم قال الوزير لابنته شهرزاد ربما فعل بك مثلما فعل التاجر بزوجته فقالت له ما فعل قال دخل عليها الحجرة بعدما قطع عيدان التوت وخبّأها داخل الحجرة وقال لها تعالي داخل الحجرة حتى أقول لك ولا ينظرني أحد ثم أموت فدخلت معه ثم إنه قفل باب الحجرة عليهما ونزل عليها بالضرب إلى أنْ أغمي عليها فقالت له تبت ثم إنها قبّلت يديه ورجليه وتابت وخرجت هي وإياه وفرح الجماعة وأهلها وقعدوا في أسرّ الأحوال إلى الممات.

الأدبية"، وسيكون الاهتمام في هذه الدراسة بالرواية والتي تنتمي إلى نوع أدبي هو "الخطاب السردي"، وندرج فيه كلا من الحكاية الشعبية والقصة والسيرة وكل ماله علاقة بالسرد،إذ أن الخطاب السردي يتحدد كلما كانت صيغة السرد هي المهيمنة .

بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، ص: 11.

ويقدم جيرار جنيت G.Genette ثلاثة مفاهيم للقصة :

–المفهوم الأول:وهو الأكثر تداولا،يرى أن القصة تعني الخطاب السردي(الشفوي أو الكتابي) الذي يروي حدثا أو مجموعة أحداث .

–المفهوم الثاني:وهو الأكثر شيوعا،لدى منظري ومحللي المضمون السردي يرى أن القصة تعني :تتابع الأحداث الحقيقية أو الخيالية التي هي موضوع هذا الخطاب،و كذا مختلف العلاقات المتسلسلة والمتضادة والمتكررة القائمة بين الأحداث .

–المفهوم الثالث:وهو الأكثر قدما،يرى أن القصة حدث يتطلب ساردا،ففعل السرد مأخوذ لذاته،والدراسة تنصب على الخطاب السردي[٣].

[3]ينظر Gérard Genette ,Figures III.P71:

ويعني بالخطاب الدال أو الملفوظ أو الخطاب السردي نفسه،ويقصد بالقصة المدلول أو المضمون السردي ،ويعني بالسرد الفعل السردي المنتج له .[١]

ينظر Gerard Genette F III ,P74 :

وانطلاقا من هذا،فإن الخطاب مرتبط بالقصة،ولا يتحقق وجوده إلا من خلال وجود السارد الذي يقوم بتقديم أحداثها، ويقابله المسرود له الذي يتلقى هذه الأحداث ، والمهم في العلاقة الكائنة بين السارد والمسرود له هو الخطاب لا القصة أي الطريقة التي يعرفنا السارد بواسطتها على تلك الأحداث.[٤]

[4]ينظر:سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ص ٣٠

تنوع السرد في الرواية بين السرد بضمير المتكلم، والسرد بضـمير المخاطـب، وكذا السرد بضمير الغائب ويكون السارد حاضرا في القصة، متماثلا حكائيا في حالة ضمير المتكلم،بينما يكون السارد غريبا ،متباين حكائيا فـي حالـة السـرد بضمير الغائب وهو ما نلاحظه على مستوى مقاطع الرواية :

••

أوّل هذه الطوابق وأعلاها يحوي «التصنيفات» الكبرى التي تجعل الآثار الأدبيّة كلّها مندرجة في جنسين (شعر ونثر) أو ثلاثة أجناس (غنائي وملحمي ودرامي). غير أن هذه الأقسام الكبرى لا يجوز لنا أن نطبق عليها اسم الأجناس، وإنما هي «أنواع» (espèces) أو «مراتب» (classes) أو «أصناف» (catégories).

محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1989، ص: 22.

وأما الطابق الثاني في هذه المراتبيّة فيضمّ الأجناس، وهي تتمثل في الأقسام التي يضمّها كلّ نوع من الأنواع الثلاثة السابقة. ففي الصنف الدرامي نجد أجناس: المأساة (tragédie) والملهاة (comédie) والفاجعة (drame). وفي الصنف الملحمي نجد أجناس: الملحمة والرواية والأقصوصة، وفي الصنف الغنائي نجد أجناس التسبيح (hymne) والنشيد (ode) والمرثيّة (élégie).

محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1989، ص: 22.

وأما الطابق الثالث، وهو الطابق السفلي في هذه المراتبية، فيضمّ الأقسام المندرجة ضمن الأجناس، وهذه الأجناس الفرعية (sous - genres) «لا نبلغها إلا إذا قسّمنا الأجناس: والمقاييس التي تسمح لنا بالتمييز بينها تاريخية (وغرضية عموماً): ههنا نتحدّث عن سونيتة (sonnet) النهضة، والمأساة الإغريقية، ورواية التشرد (picaresque) وغيرها»[1].

محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1989، ص: 22.

ولئن كان الأدب الشعبي غير معدود في الأدب عند القدامى فإن ظهور الرومنطيقية في الغرب في غضون القرن الثامن عشر قد جعل منه موضوعاً من مواضيع الدّرس أثيراً. وبدأت حركة تدوين الفولكلور في أوروبا خاصّة فظهرت مجاميع الأغاني والحكايات والخرافات، وبدأ معها التفكير في تحديد أجناس الأدب الشفويّ أو الشعبيّ. إلا أن تقسيم هذا الضرب من الأدب لم يخرج عمّا استقرّ في الأدب الفصيح. وآية ذلك أن تلك الأصناف العامة الثلاثة اتخذت أساساً للتصنيف فاعتبرت «الأغنية (chanson) جنساً غنائياً، والقصيد (ballade) جنساً درامياً، والخرافة العجيبة (conte) جنساً ملحمياً»[1].

محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1989، ص: 22.

غير أن هذه الأصناف الثلاثة: الملحمي والدرامي والغنائي وما قد يلحق بها من صنف رابع هو التعليمي لم تحظ بإجماع الباحثين. فرأى بعضهم أن تطبيقها على الأدب القديم لا يعدو أن يكون مفارقة تاريخيّة (anachronisme). ذلك أنّ ما نفهمه الآن من كلمة «الأدب» مختلف عمّا كان يفهمه القوم منها في القرون الوسطى. ف «في عصر كان الكتّاب والقراء فيه لا يعلمون بعد شيئاً عن الفوارق الحديثة بين قيمة الاستعمال والفنّ الصّرف، والتعليمية والخيال، والاتباع والإبداع، والتقليد والتفرّد، وهي الفوارق التي توجّه فهمنا للأدب منذ أن تحرّرت الفنون الجميلة، من العبث أن نعتمد تقسيماً ثلاثياً للأدب إنما جاءنا من هذا المسار

محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1989، ص: 23.

2.2.0. السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان. يصرح رولان بارت قائلا: «يمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد. إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات...»[5].

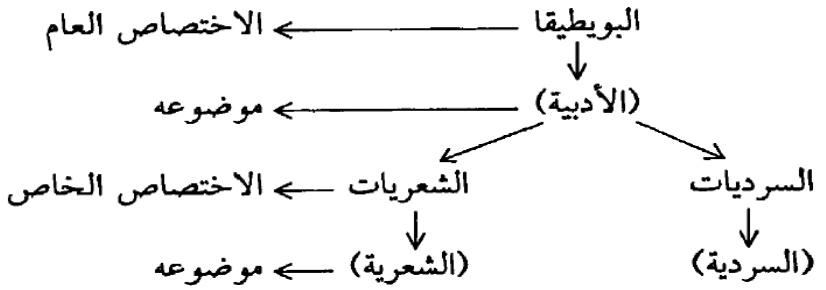
سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 19.

العربي جملة وتفصيلا؟! إن دراسة السرد العربي ضرورة، لأننا لا نعرف عنه شيئا، والدراسات المتعلقة به نادرة وغير كافية. لكن مدخل هذه الدراسة لا يمكن

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 20.

1.3.0. تندرج «السرديات» باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم ب«سردية» الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطقيا التي تعنى بـ «أدبية» الخطاب الأدبي بوجه عام. وهي بذلك تقترن ب«الشعريات» التي تبحث في «شعرية» الخطاب. الشعري، على هذا النحو:

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 23.



سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 23.

2.3.0. لكن التطور الذي حققته السرديات جعلها تدريجيا تنأى عن جذورها الأدبية. وتتحول بذلك من اختصاص جزئي أو خاص إلى اختصاص كلي أو عام. إنها، من جهة، خاصة، عندما تكون تبحث في «سردية» الخطاب الأدبي، وتصبح من جهة ثانية، عامة، بتجاوزها السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 23.

1.5.3.0. لا ريب في أن المتتبع المتمعن، سيتساءل معترضا أو مستفسرا، بقوله: إنك في كل هذه التمفصلات التي حاولت من خلالها، التمييز بين مختلف «حدود» السرديات وموضوعاتها كنت تركز بوجه خاص على «الخطاب»، باعتباره طريقة تقديم المادة الحكائية، أو بصفته النص من جهة أبعاده السياقية أو التفاعلية. لكن «موضوعا» ظل يغيب دائما في مختلف هذه التمفصلات هو «المادة الحكائية». فما موقع المادة الحكائية من هذه التحديدات؟

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 28.

فعلا. إنني لم أهتم كثيرا بالمادة، أو «القصة»، وحتى في أعمالي السابقة، لم أعالجها إلا ضمن الخطاب أو النص. ولقد استرعى ذلك انتباه الباحث عبد الله

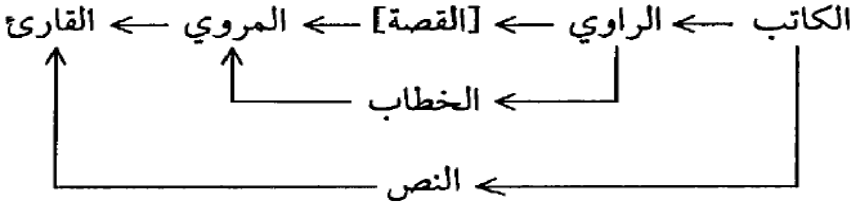
سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 28.

طريقة تناوله للأمور، لقد كان هدفي دائما هو الاشتغال بـ «الخطاب»، ومختلف أبعاده النصية، لأني أعتبره الموئل الأساس لـ «السردية»، بصفتها الخاصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن بعضها البعض، وكان هذا الخيار ينبع من طريقتي

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 28.

الانسجام العام بين مختلف فروع «السرديات» كما أتصورها. ولما كان هذا البحث يندرج ضمن «سرديات القصة»، فإننا سنضطلع بتبيين تفاصيل ذلك في حينه، ولكي نستكمل صورة تحديد المكونات الحكائية والسردية المختلفة، نضع «القصة» أو مادة الحكي في موضعها من الخطاب والنص على النحو التالي، لتتاح لنا إمكانية إدماجها في خطاطة شاملة:

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 31.

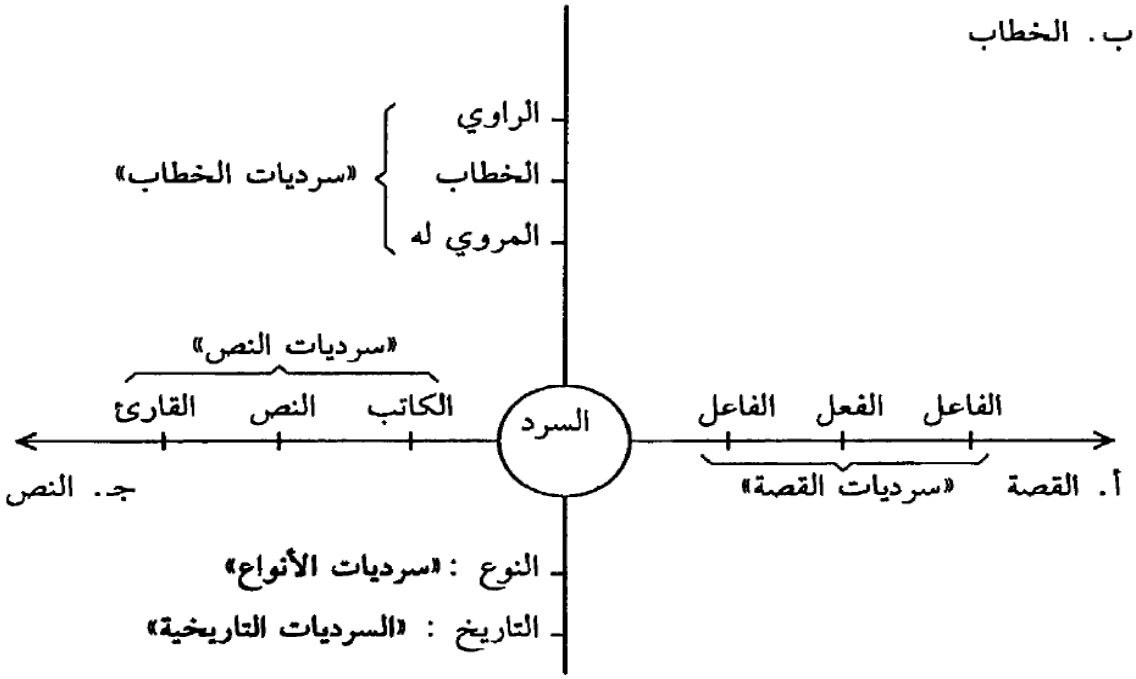


شكل رقم 5 : موقع القصة من الخطاب والنص

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 31.

يبدو لنا أن القصة، (مادة الحكي) هي أساس العمل الحكائي، وإذا كان اهتمامنا بها يتم من خلال الخطاب والنص، فإن البحث فيها بصورة مستقلة، يتيح لنا إمكانية أكثر لتعميق تصوراتنا عن الخطاب والنص. لكن شريطة أن يتم ذلك

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 31.



شكل رقم 6: السرد ومختلف الاختصاصات السردية

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 32.

الجاحظ يقول بصدد ما انتهى إلى عصره من آثار العرب القدامى (قبل الإسلام)، بأنه لا يتعدى قرنا ونصف قرن من الزمان(1)، فإن ما انتهى إلينا نحن ـ الآن ـ مع بداية العصر الحديث يتجاوز خمسة عشر قرنا. ولما كان الجاحظ يتحدث عن عرب الجزيرة لأنها مأوى العرب الأصلي، فإن ما بقي لنا على امتداد هذا الزمان

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 39.

تعدى حدود الجزيرة، واتسع ليشمل فضاء شاسعا وصل إلى أقصى بلاد فارس شرقا، والاندلس والمغرب غربا، وساهم مسلمون من جنسيات واثنيات ذات أصول مختلفة ومشارب متباينة. لذلك لاعجب أن نجد أنفسنا أمام وضع مختلف، وأمام تراث هائل وغني بغنى امتداده في الزمان، واتساع رقعته في المكان.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 39.

هذه الحالات الثلاث تعبير عن ثلاث لحظات عامة عاشها العربي في علاقته مع تراثه. ويمكن تجسيد هذه اللحظات الثلاث من خلال النقط التالية:

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 40.

1. اللحظة الأولى: يقدمها لنا التاريخ العربي مع ظهور الإسلام الذي جاء لتغيير رؤية العربي إلى ذاته وإلى واقعه وتراثه، وارتبط هذا التغيير بتقديم وعي جديد ومعرفة جديدة. إن أول ما ووجه به الإسلام هو أنه جاء ب«دين جديد» ليس هو الذي وجد العرب عليه آباءهم. ويزخر القرآن الكريم باعتباره نصا جديدا بآيات عديدة يبرز فيها الوعي واضحا بالتراث القديم، وبالموقف منه. والإسلام لم يكتف باتخاذ الموقف من التراث «الجاهلي»، ولكنه قدم قواعد جديدة لتنظيم الحياة المدنية والاجتماعية للمسلمين باعتبارهم الإنسان العربي الجديد الذي جاء لخلقه وبلورته.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 40.

2. اللحظة الثانية: نجدها، أساسا، في القرن الثالث للهجرة مع اتساع رقعة المجتمع العربي الإسلامي واحتكاك العرب بغيرهم من الأمم التي كان لكل منها تراثها الذي ظلت تحمله معها رغم دخولها في المجتمع الإسلامي. ستعرف هذه اللحظة استدعاء للتراث القديم بهدف تثبيت أهلية وشرعية السلطة. ذلك لأن الإسلام هو دين الجميع (عرب ـ عجم). لكن هذا الجميع يختلف باختلاف موروثه الثقافي والحضاري. وتبعا لقيمة هذا الموروث تكتسب «أهلية» أو «شرعية»

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 40.

امتلاك السلطة. من هنا يبرز «الصراع» في المجتمع الاسلامي بين العنصرين العربي والفارسي في القرن الثالث الهجري. والرجوع إلى التراث في هذه الحقبة كان بهدف فرض هوية ثقافية محددة، أو إقامة توازن ثقافي يضمن التعايش والاختلاف في نطاق الهوية المشتركة. نجد ذلك في ازدهار التدوين والترجمة والتاريخ وتأسيس مختلف العلوم.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 40.

3. اللحظة الثالثة: رغم أن هناك لحظات أخرى، استدعت التفات العربي إلى تراثه وبالأخص خلال الحروب الصليبية، نجد اللحظة الثالثة ماثلة في ما يعرف ب«عصر النهضة»، الذي تعمق فيه «الإحساس بالتأخر» حيال التقدم الذي يجسده الغرب المسيطر والمحتل. وفي هذا الالتفات نجد البحث عن مقومات الذات

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 40.

والهوية المفتقدة هو الأساس. ولما كان هذا الإحساس وتلك الضرورة لا يزالان ممتدين رغم مرور حوالي قرن من الزمان، فإن الالتفات إلى التراث سيظل واردا ومطروحا. وما لم تتغير رؤيتنا إلى التراث، وتجاوز الوعي الذي تحكم لأمد طويل في رؤيتنا إياه لتبرير ضرورة الالتفات إليه، سيظل بحثنا فيه قاصرا وناقصا.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 41.

3.1.1. النص والزمان: إن مفهوم النص «لا زمني» لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمان هي «النصية». صحيح نجد «النصية» تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، لكن ما يتغير فعلا ليس «النصية» في ذاتها، ولكن تجلياتها العملية، والمفاهيم التي بوساطتها نرصدها. لذلك نجد في كل عصر أو حقبة أدبية محاولة

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 48.

جديدة لتقديم عناصر جديدة وأكثر كفاية في البحث عنها، وهي كذلك في كل عصر تأخذ سمة معينة وتصبح هدف الدارس والقارئ. إن النصية باعتبارها خاصية جوهرية في النص ثابتة. ونحن عندما نقرأ الآن إلياذة هوميروس والقرآن الكريم ومعلقة امرئ القيس قراءة جديدة فذلك لأننا نعتبر القراءات السابقة لم تفلح في الكشف عن «نصية» هذه النصوص، أو أننا بتعبير آخر نريد أن نجلي «نصية»

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 49.

جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نعيش فيه من إمكانات ومؤهلات، وما يفرضه علينا من أسئلة راهنة. ويفيد هذا أن أي «نص» كيفما كان لا يتم تلقيه إلا وفق أنظمة القراءة السائدة في الحقبة المعينة، وما تضعه من إمكانات، وتوفره من مؤهلات. إن النص كالنهر لا نسبح فيه مرتين. إنه دائم التجدد تبعا لتجدد أشكال تلقيه في الزمان والمكان.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 49.

5.1.1. النص والتفاعل النصي: إذا كان البحث في نص معين كما تقتضي ذلك أية نظرية للنص يتم من خلال جنس نصي خاص، فإن نظرية التفاعل النصي تتيح إمكانية التعامل مع النص من جهة «تفاعله» مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة. وبما أن عملية «التفاعل» بين النصوص ضرورة، فلا مناص للباحث من الانكباب على إبراز مختلف مستويات التفاعل النصي وأشكاله. وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر إلى النص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 50.

العرب يرونها في الابداعات اللفظية التي تم إهمالها والتغاضي عنها. وبهدف الوقوف عند الشروط التي دفعت إلى الاهتمام بهاته وإهمال تلك، نسمي الإبداعات التي تم التركيز عليها بأنها تدخل في نطاق «النص»، والتي أهملت تخرج من ذلك النطاق لتدخل في دائرة «اللانص». ولابد من الإشارة، في هذا السياق، إلى أننا نستعمل مفهوم «النص» استعمالا جديدا يخرج به عن الاستعمالات القديمة. وما يمكن أن يوحي به في توظيفنا هنا هو أنه يتجسد من خلال «النصية» التي تجعل من إبداع لفظي ما ذا درجة كبرى من الحظوة والقبول

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 51.

لدى التقليد الأدبي أو الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب. وبحكم هذا الموقع يكون له دور النموذج والمؤثر في باقي الفعاليات النصية التي تنتج في نطاقه، أو تدور في فلكه. قد تتجسد هذه «النصية» في أجناس أو أنواع متعددة يتم قبولها بناء على توفرها على المقومات التي تتحقق في «نص» نموذج، أو في تصور ما ينبغي أن يكون عليه النص. وكل النصوص التي تنزاح بأية صورة عن «النصية المركزية»، تظل خارجة عن التقليد النصي، وحاملة لقيم نصية مختلفة لا يمكن أن تحظى إلا بالرفض والنقض.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 52.

ما نود التركيز عليه هنا هو الوجه الثالث، وخصوصا ما اتصل منه بموضوعنا. ينطلق ابن وهب من أن سائر العبارة، عند العرب، إما يكون منظوما (الشعر)، أو منثورا (الكلام). وبما أنه يسعى إلى تحديد أساس البيان، يبين أن الشعر والنثر معا يعرفان البلاغة والعي والإيجاز والاسهاب، أي أن هذه العناصر جميعا تقع عليهما (ص 161). ويقوم بالشيء نفسه وهو يتحدث عن فنون الشعر الأربعة (المديح ـ الهجاء ـ الحكمة ـ اللهو)، وفنون النثر (الخطابة ـ الترسل ـ الاحتجاج ـ الحديث)، وذلك لأن «البلاغة في الجميع واحدة، والعي قريب من قريب»

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 54.

إن البعد البلاغي هنا خالص لتركيب العبارة، وهو يتعلق أكثر بطريقة التعبير، وقدرتها على الإبانة بناء على ما جاء على لسان العربي الفصيح. لكنه عندما يتحدث عن الجدل والمجادلة يتجاوز مسألة التعبير إلى المحتوى، لأنه يرى أن الجدل بدوره يمكن أن يدخل في الشعر والنثر معا، وهو ينقسم إلى قسمين: محمود ومذموم. فالمحمود يقصد به الحق، ويستعمل فيه الصدق. أما المذموم، فهو ما أريد به المماراة والغلبة، وطلب الرياء والسمعة. (ص 222). واضح من خلال استعمال الحمد والذم تعلق العبارة بمحتواها ومضمون قيمتها النصية أو الكلامية.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 54.

والبقية مهمو جدا في الصفحة التالية.

كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن السرد والسرديات خاصة في الدراسات النقدية الحديثة لما لهذا الجانب من أهمية كبيرة في دراسة النص الإبداعي قديمه وحديثه. والسرد في أصل اللغة العربية هو ((التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ماخالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته. فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحديث إلى المتلقي. فكان السرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي. وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً))(1).

داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 38.

لم يكن كتاب ((ألف ليلة وليلة)) في يوم ما كتاب تسلية فحسب بل كان ولم يزل سفراً كبيراً وعظيماً زخراً بالكنوز الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية التي لم تصور الإنسان العربي في زمن معين فحسب، بل إنه رسم النفسية العربية والشخصية العربية بكل خلجاتها النفسية وتطلعاتها الإنسانية بما احتواه هذا السفر الكبير من حكايات وأساطير.. وقد كان هذا البحث رحلة استكشافية

داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 85.

(يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن "أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي") (ينظر عبد الملك مرتاض -ألف ليلة وليلة- د. م الجامعية الجزائرية 93 ص 84.).
مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، ص: 57.

(ولقد تطور هذا المفهوم مع الكتابات النثرية الجديدة مدعوماً بطروح النقد الحداثي فكانت القصة أقرب الأجناس الأدبية لتمثل هذه التقنية خاصة مع تغيير نظرة كتابها في التعامل مع اللغة، وزمن الحدث، وفضاء الحكي "فإن كانت السردية في مفهومها التقليدي تعني وظيفة يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية، ورمزية فإنها قد اتخذت مفهوماً واسعاً ومغايرا يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات

الساردة") (ع القادر فيدوح –حدود السرد في قصة التنين لعمار بلحسن- مجلة التبيين 7، ص 54). مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، ص: 57.

(ويعني ذلك تقنية جديدة قد غزت الكتابات النثرية القصصية بحيث لم يعد يستهويها ذلك السرد التقليدي الذي يشرع في وصف لديكور مألوف وعادي، وصف يبعث في القارئ الاطمئنان دون أن يصدمه") (ر. م بيرس –الاتجاهات الأدبية الحديثة ترجمة ج طرابيشي- بيروت 65 ص 13). مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، ص: 57.

السرد الذي هو خطاب شفوي، أو مكتوب "يحكي قصة تتشكل من مجموعة الأحداث المروية (4) مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، ص: 58.

لم يشرع أبو زيد من تلقاء نفسه في رواية حكايته، وإنما بناء على طلب وُجِّه إليه. فهناك قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جوابا عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر. المتلقي في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي، ولا أكاد أعرف مثالا للحالة المعاكسة، حالة راو يطلب من متلق أن يصغي إلى سرده.[1] هناك طبعا حالة شهرزاد التي تعرض حكاياتها على شهريار، ولكن لا ينبغي أن ننسى أنها تحتال لكي ينبع طلب السرد من شهريار نفسه، بحيث ينحصر دورها في الامتثال لأمر. أما في كليلة ودمنة، فإن كل حكاية مسبوقة بالسؤال المعروف: «وكيف كان ذلك؟»، وهو سؤال يعبر عن الرغبة في الاستماع ويمنح الراوي الإذن بالشروع في السرد.

عبد الفتاح كيليطو: كتاب الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنّشر، ط 3، المغرب، 2007، ص: 51.

تنعت الحكايات في الف ليلة وليلة بكونها عجيبة وغريبة. هذا النعت يبرر السرد لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى. وعلى ما يبدو فإن الغرابة تستلزم المسافة الزمنية («كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان») والمسافة المكانية (البطل الذي ينتقل إلى أرض بعيدة، كالصين مثلا، أو إلى أرض غير مضبوطة على الخريطة).

عبد الفتاح كيليطو: كتاب الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنّشر، ط 3، المغرب، 2007، ص: 52.

الفضاء المدجَّن والفضاء الوحشي. أحداث الحكاية جرت في الجانب الآخر من الباب، في ظلام دامس يتخلله شخص ضامر ومقوس كالهلال. أكيد أن الغرابة ليست وقفا على الماضي البعيد والبلد النائي. يكفي أن يكون هناك باب يوحي بوجود جانب آخر، مخيف وخطير. إن للباب وظيفة مزدوجة: فهو يحمي ويحفظ ويقي من شر الخارج، وهو في الوقت نفسه ينفتح على الخارج، على ميدان الغرابة. الباب من جهة يُطمئن ويهدئ الخاطر ويوحي بالأمن، ومن جهة أخرى يثير القلق لأنه يفتح على الرعب والهلع، وحتى في حالة ما إذا بقي مقفلا فإن وجوده كاف ليدل على ما خلفه من منطقة رهيبة.

عبد الفتاح كيليطو: كتاب الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنّشر، ط 3، المغرب، 2007، ص: 52.

قط لأنه تخلى عنه عندما كان جنينا في بطن أمه! إن لقاء من هذا النوع مستبعد الحدوث، إن لم يكن مستحيلا. لهذا فهو يبعث على الاندهاش، على اندهاش قد يوقظ الشك. إلا أن إضافته إلى القضاء يبرره ويسوغ تصديقه. ألا يكنى القضاء أبا العجب؟ أليس القضاء مصدر أحداث غير متوقعة ومفاجآت تصيب المرء على حين غفلة فتداهمه وتباغته وتأخذه على غرة؟ كنية أبي العجب أطلقت على القضاء لأنه ينجب أشياء غير مألوفة تُذهل وتُحيّر.[1]

عبد الفتاح كيليطو: كتاب الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنّشر، ط 3، المغرب، 2007، ص: 56.