

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

السرد في حكايات كليلة ودمنة

إعداد الطالب

معاذ نصار أحمد طلفاح

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الآداب
تخصص أدب ونقد

إشراف الدكتور

سالم مرعي الهدروسي

١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

السرد في حكايات كليلة ودمنة

إعداد الطالب
معاذ نصار أحمد ظلفاح

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها / قسم اللغة العربية / جامعة جرش / ١٩٩٩

٩٩١٠١٠١٥

إشراف الدكتور

سالم مرعي الهدروسي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها - تخصص
الأدب والنقد - جامعة اليرموك - اربد - الأردن.

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ: ١٢ / ٥ / ٢٠٠٣ -

لجنة المناقشة

أ.د. سالم مرعي الهدروسي رئيساً ومشرفاً
أ.د. عفيف محمد عبد الرحمن عضواً
أ.د. محمد أحمد ربيع عضواً
أ.د. خلف خازر الخريشة عضواً

٢٠٠٣/١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

الإهداء

إلى أمي.....القلب النابض بالحب والتضحية.

إلى أبي.....نهر العطاء الذي لا ينضب.

منهما أستمد الأمل ، وبهما تشرق الروح.

إلى اخوتي وأصدقائي جميعا ، وأخص سهيل
وسهى وأحمد وغادة ، بعضا مما لهم علي.

إلى جرح الحضارة النازف...بغداد ، تاريخا وجرحا وأملا
سوف يولد من جديد.

أهدي هذا العمل المتواضع.

شكر وتقدير

لا يسعني بعد الانتهاء من إعداد هذا البحث إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور سالم مرعي الهدوسي الذي لم يبخل علي بمتابعته الدؤوبة وبملاحظاته الوجيهة ، وتشجيعاته الدائمة التي كانت تمدني بزخم خاص للاستمرار والمواصلة ، حيث كان له أكبر الفضل في إنجاز هذا البحث.

كما أشكر أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور عفيف محمد عبد الرحمن علي ما بذل من جهد ، وما قدم من توجيهات ونصائح أعاننتني على هذا البحث.

ولا يسعني كذلك إلا أن أشكر لأستاذي الجليلين الدكتور محمد أحمد ربيع والدكتور خلف خازر الخريشة تجشمهما قراءة هذا العمل وتصحيحه ، ورفده بالملاحظات والاقتراحات القيمة.

المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	شكر وتقدير
هـ	المحتويات
ز	الملخص
ا	المقدمة

الفصل الأول: السرد في الإطار النظري

٨	السرد: المصطلح والمفهوم
٩	السرد والتحليل الأدبي
١٢	حدود السرد ومجالاته
١٣	أعلام السرد ونظرياتهم
٢١	السرد والخطاب
٢٢	مستويات السرد
٢٥	أشكال السرد
٢٨	السارد وأنواعه
٣١	المسرود له
٣٦	التبئير
٤٣	الشخصية الحكائية
٤٤	الزمن الحكائي
٥٠	الوصف والحوار

الفصل الثاني: تجليات السرد في حكايات كليلة ودمنة

٥٣	مستويات السرد
٥٧	العلاقة بين مستويي السرد
٦٢	السارد
٦٥	المسرود له

٧١	الشخصيات الحكائية
٧٩	المؤلف الضمني
٨٢	القارئ الضمني
٨٤	التبئير
٨٩	الوصف
٩١	الحوار
٩٥	الزمن الحكائي

الفصل الثالث: في تأويل النص

١٠٧	حكاية الأسد والثور
١٢٦	حكاية الحمامة المطوقة
١٤٢	حكاية الجرذ والسنور
١٤٨	حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين
١٥٣	الخاتمة
١٥٨	المصادر والمراجع
١٦٢	ملخص باللغة الإنجليزية

ملخص البحث باللغة العربية

السرد في حكايات كلية ودمنة

إعداد: الطالب

معاذ نصار أحمد طه

إشراف: الدكتور

سالم مرعي المحروسي

يعد كتاب كلية ودمنة واحداً من أهم الآثار الأدبية التي حظيت بعناية الدارسين واهتمامهم في مختلف العصور وفي لغات عدة، ولا يزال الكتاب إلى الآن محور كثير من الدراسات والأبحاث لا سيما في الجانب التاريخي والتوثيقي والحضاري.

يحاول هذا البحث دراسة حكايات كلية ودمنة دراسة سردية اعتماداً على المقولات والنظريات السردية الحديثة، التي شغلت حيزاً واسعاً في مجال النقد الأدبي، وقدمت أدوات منهجية جادة أسهمت بشكل فاعل في تطور دراسة الأدب وتقديم تصورات جديدة فيما يختص بتحليل وتأويل النصوص.

ولعل الدافع من وراء هذا البحث هو عدم وجود دراسة مستقلة تعتمد

النظريات السردية الحديثة لدراسة وتحليل حكايات كلية ودمنة ، من هنا فإن أهمية

هذا البحث تتبع من محاولته الاستفادة من الدراسات السردية الحديثة، بغية الوقوف

على أهم مكونات النص السردى لحكايات كليلة ودمنة ، والكشف عن ملامحها
ورصد العلاقات الناشئة فيما بينها.

وقد جاء هذا البحث في ثلاثة فصول، حاول الفصل الأول منه أن يقدم
تعريفاً مبدئياً بأهم المفاهيم النظرية التي سيتبناها البحث لدراسة الحكايات، وقد
كانت عملية اختيار هذه المفاهيم انتقائية بما يتلاءم مع نص الحكايات.

أما الهدف الرئيس من الفصل الثاني فقد كان تحليل الحكايات تحليلاً سورياً
اعتماداً على المفاهيم النظرية التي ناقشها البحث في الفصل الأول. بغية الوقوف
على أهم مكونات البناء السردى للحكايات وإيضاح العلاقات القائمة فيما بينها.

وفي الفصل الثالث والأخير قدم البحث تأويلاً لأربع من حكايات كليلة
ودمنة، مستفيداً قدر الإمكان من التحليل السردى الذي قدمه البحث في الفصل
الثاني، إن دراسة الموروث السردى العربى بحاجة إلى اهتمام أكبر مما نالته حتى
الآن، ويرى البحث أن الاستفادة من النظريات السردية الحديثة يمكن أن تسهم بشكل
فاعل في قراءة الموروث السردى العربى، ومنحه المكانة التي يستحقها.

قدم لنا التراث العربي عبر عصوره المختلفة كثيراً من النصوص السردية، ولا يمكن أن نصف الدراسات التي قامت على هذه النصوص بالقليلة إلا إذا أردنا مقارنتها بالدراسات التي عنيت بالشعر، الذي ظل البحث فيه ومن أجله شاغلاً العقل العربي في كل العصور.

ولا يخفى أن الفكر العربي قد استطاع في العقود الأخيرة من القرن الماضي، وبعد اطلاعه على النظريات النقدية الحديثة في الغرب ونقل بعضها إلى العربية أن يخطو خطوات واسعة في مجال الدراسات الأدبية وتقديم تصورات جديدة للموروث الأدبي، كان لها أثر بالغ في تقديم مناهج دراسة النص الأدبي عامة والسردية خاصة، إلا أن ما يلفت النظر أن معظم هذه الدراسات لم تشغل نفسها إلا ما ندر بالتنبه إلى الموروث السردية الذي قدمته لنا الثقافة العربية، فظل السرد في منأى عن مثل هذه الدراسات وظل البحث فيه يدور في فلك الريادة، فإذا استثنينا عدداً من الدراسات التي قدمها عدد من الباحثين الذين شغلوا بدراسة السرد العربي برؤية نقدية جديدة كدراسات عبد الفتاح كيليطو، وسعيد يقطين، وعبد الله إبراهيم، وغيرهم، فإننا لا نكاد نعثر على شيء يذكر.

إن كتاب كليلة ودمنة -موضوع الدراسة في هذا البحث- قد لاقى اهتماماً بالغاً وعناية فائقة من قبل كثير من الدارسين وخاصة في الجانب التاريخي والتوثيقي والحضاري، إلا أنه حتى الآن لم يدرس دراسة سردية يستحقها تمكناً من سبر أعماقه والاطلاع على عبقريته بالأسلوب الفذ الذي وصلنا فيه. ويسعى هذا البحث إلى تحليل حكايات كليلة ودمنة تحليلاً سردياً، وبذلك ستكون نظريات السرد هي أساس التحليل.

إن السرديات هو المصطلح الذي يطلق عادة على مجموعة الأدوات والنظريات التي تستخدم لتحليل النصوص السردية، وابتداء من الشكليين الروس بدأت السرديات تأخذ مساراً جديداً " فبينما كانت علوم الأدب التقليدية تعنى أساساً بمادة الأدب الأولية وتطلق عليها المضمون، مغفلة ما عداها بحجة أنه شكل، جاءت المدرسة الشكلية للتمييز بين عمليات التركيب والمواد التي يتم تركيبها، مما أفسح المجال أمام الاتجاهات البنائية الحديثة في النقد الأدبي"^(١).

إن أبرز إنجازات الشكليين الروس في مجال السرد تحققت على يد فلاديمير بروب " Vladimire proop " حينما قدم دراسته "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" ١٩٢٨، حيث كانت هذه الدراسة بمثابة حجر الأساس للدراسات السردية الحديثة، إذ فتحت المجال أمام عدد من الباحثين لتقديم تصورات جديدة فيما يختص بتحليل النصوص السردية، وفي هذا النطاق جاءت أعمال كلود بريمون "Cl. Bremond" وأ.جي غريماس "A.G. Greimas" وغيرهما، ثم تبلورت معظم النظريات السردية بصورة شاملة ومنظمة على يد جيرار جينيت "Gerard Genette" في كتابه خطاب الحكاية، ١٩٧٢^(٢).

لقد حققت السرديات منذ ظهورها في الغرب نجاحات هامة كما حققت الدراسات العربية القليلة التي أفادت من هذا المجال البحثي تميزاً ملحوظاً، ومن أبرز هذه الدراسات: دراسة عبد الفتاح كيليطو: " المقامات: السرد والأنساق الثقافية" وهي دراسة تقوم أساساً على تأويل المقامات دونما اهتمام بتحليل النصوص أو تقديم تصورات نظرية.

(١) فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٨٦.
(٢) انظر: ابراهيم، عبدالله. السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ١١.

ومن هذه الدراسات كذلك دراسة عبد الله إبراهيم: " السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي " وهو بحث يحاول دراسة السرد العربي بوصفه مظهراً تعبيرياً تكون في بيئة الثقافة العربية الإسلامية، وتشكل بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمتها، وقد حاول الباحث استنباط مميزات السرد العربي والكشف عن أبنيته الداخلية مستفيداً من النظريات السردية الحديثة التي عرض لها في المدخل.

وفي إطار محاولة الإفادة من السرديات تظهر دراسات سعيد يقطين المختلفة، ومن أهمها دراسته الموسومة بتحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين) وهي دراسة تحاول وضع الأسس الأولى لإقامة تصور عربي خاص للسرديات، والعمل على تطوير إجراءاتها بالاشتغال بنصوص سردية عربية، حيث حاول الباحث المزج بين النظرية والتطبيق مستفيداً من النظريات السردية الغربية بما يتلاءم مع النص السرد العربي، وكما يتضح من عنوان الكتاب فإن موضوع التحليل هو الخطاب، ومن ثم فلم يعط الباحث أهمية لتأويل النصوص.

وتأتي في هذا الإطار كذلك دراسة أيمن بكر " السرد في مقامات الهمذاني " وهي دراسة تسعى إلى تحليل مقامات بدیع الزمان الهمذاني تحليلاً سردياً بهدف رصد العناصر السردية المكونة لنص المقامات، وصولاً إلى تأويل النص بغية استكشاف دلالات حضارية وفكرية ووجودية مميزة لها.

وقد جاء هذا البحث امتداداً لمثل هذه الدراسات محاولاً دراسة حكايات كليلة ودمنة من خلال تطبيق أهم النظريات السردية الحديثة، اعتماداً على تحليل النصوص، واستقراء الظواهر، مع محاولة الإفادة من مختلف الاتجاهات والمناهج التي تساعد على فهم النص وتحليله وتأويله.

وقد اعتمد البحث أثناء الدراسة على عدد من المرجع السردية الحديثة، كان أهمها أعمال جيرار جينيت المختلفة، ومن أبرزها كتاباه "خطاب الحكاية" و "عودة إلى خطاب الحكاية" اللذان يعدان مرجعين رئيسين للدراسات السردية.

كما حاول البحث الإفادة من كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي" الذي يتضمن مجموعة دراسات لعدد من الباحثين المختصين في مجال السرد، كرولان بارت وتودوروف وجيرالد برنس، ومن المراجع التي اعتمد البحث عليها كتاب شلوميت ريمون كنعان " التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة " الذي جمعت فيه الباحثة مختلف النظريات المعنية بدراسة السرد، محاولة مناقشتها والتعليق عليها.

ولعل الدافع الرئيس من وراء هذا البحث هو عدم وجود دراسة مستقلة تحاول تحليل حكايات كلية ودمنة انطلاقاً من النظريات السردية الحديثة، وقد جاء البحث في ثلاثة فصول، أما الفصل الأول فقد جاء لتقديم تعريف مبدئي بالمفاهيم التي عولت عليها الدراسة في تحليل الحكايات، وقد كانت عملية اختيار هذه المفاهيم والنظريات انتقائية نفعية، بحيث لم ينشغل البحث إلا بتقديم تصور نظري للمفاهيم التي تتلاءم مع نص الحكايات بما يخدم حاجة البحث، إذ لكل سياق من النصوص السردية خصوصيته المميزة التي تقتضي أدوات نظرية معينة وتنفي أدوات أخرى.

أما في الفصل الثاني فقد كانت غاية البحث الرئيسة هي تحليل مكونات البناء السردية للحكايات انطلاقاً من المفاهيم النظرية التي قدمها البحث في الفصل الأول، بغية الوقوف على أهم المكونات السردية لنصوص الحكايات ورصد العلاقات القائمة فيما بينها، وقد تعرض البحث للمكونات السردية الآتية:

السارد: Narrator	-١
المسرود له: Narrate	-٢
الشخصيات: Characters	-٣
المؤلف الضمني: Implied Author	-٤
القارئ الضمني: Implied Reader	-٥
التبئير: Focalization	-٦
الوصف: Description	-٧
الحوار: Dialogue	-٨
الزمن الحكائي: Tense	-٩

أما في الفصل الثالث والأخير فقد حاول البحث تقديم تأويل لأربع حكايات من حكايات كليلة ودمنة، مستفيداً قدر الإمكان من التحليل السردي المقدم في الفصل الثاني، وقد قدم البحث في الفصل الثالث تأويلاً لكل من حكايات:

١. الأسد والثور.
٢. الحمامة المطوقة.
٣. الجرذ والسنور.
٤. الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

إن دراسة الموروث السردى العربى بحاجة إلى اهتمام أكبر مما نالته حتى الآن، ويرى البحث أن الإفادة من النظريات السردية الحديثة يمكن أن تسهم بشكل فاعل في فتح آفاق جديدة لقراءة الموروث السردى العربى، ومنحه المكانة التى يستحقها. ولا يدعى البحث أنه قد حقق مثل هذا الأمر، أو أنه قدم دراسة متكاملة، غير أنه حاول أن يجتهد قدر طاقته في الطريق الذى يراه صحيحاً.

وأخيراً لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور سالم الهدروسي، الذي يعود له الفضل الأول في ذلك.

الفصل الأول

السرد في الإطار النظري

السرد: المصطلح والمفهوم

يشير السرد عموماً إلى كل ما يمكن أن يؤدي قصاً ، سواء أكانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أم غير لفظية ، إنه نوع من السلوك الإنساني توصل بواسطته الكائنات البشرية ضرورياً معينة من الرسائل ، وقد تتنوع صيغ السرد على نحو غير عادي إذ يمكن أن يروى شفاهاً ، أو مكتوباً ، أو دون أداة لفظية عبر الإيماء والصور وغيرها.^(١)

ولعله من الملاحظ أن المفهوم السابق للسرد يفضي إلى عمومية شديدة ، إذ هو يشمل كثيراً من النشاطات البشرية ، وبما أن موضوع الدراسة في هذا البحث هو نوع أدبي فإن ذلك يستوجب تمييز السرد الأدبي عما سواه من الأشكال التي يمكن أن يتمثل فيها السرد.

في دراسة لها تقيم شلوميت ريمون كنعان (Shlomith Rimmon Kenan) تمييزاً أساسياً بين السرد الأدبي وبقية الأشكال السردية حيث تقول: "بإدراك ذي بدء يوحى مصطلح السرد (أ) إلى عملية تواصل تتضمن قصاً كرسالة مرسل من مرسل إلى متلق و (ب) إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة. هذا هو ما يميز التخيل القصصي عن القص في وسائل أخرى ، كالفيلم ، الرقص أو التمثيل الإيمائي"^(٢).

على هذا الأساس وانطلاقاً من الرؤية السابقة يمكن تعريف السرد الأدبي كتوالٍ لأحداث تخيلية ، تتمثل لفظياً عبر نص له خصوصيته اللغوية المميزة ، وهذا ما يستدعي - بالضرورة - وجود سارد يتكفل بإرساله كرسالة من مرسل إلى متلق ، وعليه سيشير البحث إلى هذا المفهوم بالمعنى الخاص للسرد ، ذلك أن الدراسات السردية قد أفضت إلى ظهور مفهوم اصطلاحي أعم وأشمل من المفهوم السابق ، إذ أصبح السرد يشير إلى مجمل التقنيات والأدوات التي تشكل مجتمعة

(١) نظر: بارت رولان. التحليل البنيوي للسرد ، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢، ص ٩.

(٢) كنعان، شلوميت ريمون. التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة ترجمة، لحسن احمامه ، دار الثقافة لنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥، ص ١٠-١١.

بنية النص السردي، وهذا ما سيشير إليه البحث بالمعنى العام للسرد، وفق هذه الرؤية يكون السرد بمعناه الخاص جزءاً من السرد بمعناه العام، تماماً كبقية مكونات النص السردي من سارد ومسرود له وشخصيات حكاية وغيرها.

السرد والتحليل الأدبي:

اتجه النقد الأدبي في اشتغاله على النصوص الأدبية في العقود الماضية اتجاهات جديدة لم يألّفها الخطاب النقدي التقليدي بكل تياراته التاريخية والاجتماعية والنفسية، تمثل هذا عبر المناهج النقدية التي ظهرت تباعاً. ابتداء من الشكليين الروس مروراً بالبنوية، والأسلوبية والتفكيكية وغيرها، وبطبيعة الحال لم يكن السرد بمنأى عن مثل هذه التطورات.

إن ما يمكن ملاحظته أن خصوصية السرد المميزة قد أتاحت المجال لظهور العديد من المقولات والنظريات التي تخص السرد وحده، فلنص السوي- وإن هو انتمى إلى الحقل الأدبي- مميزات الخاصة وقوانينه التي يمكن اكتشافها والتنظير لها، وهكذا كانت معظم هذه النظريات التي تقدم لدراسة السرد، تذب مجتمعة في بوتقة السرديات، بغض النظر عن انتماءات أصحابها للبنوية، ما قبلها أو ما بعدها.

كانت الدراسات التقليدية للنصوص السردية عادة ما تولي الأهمية الكبرى للمادة المحكية (الحكاية نفسها) بوصفها مضمون النص الذي يجب دراسته وتحليله.

إلا أنه، وابتداءً من الشكليين الروس أخذت الأهمية تتجه لا إلى ما يسرد النص، بل إلى الكيفية التي تتم بها عملية السرد^(١)، وفي هذا المجال يميز الشكليون بين ما يسمونه بالمتن الحكائي (Fable)، الذي هو " النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث، أو أدخلت في العمل".^(٢)

والمبنى الحكائي (Sjuzet) "الذي يتكون من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا".^(٣) أي أن المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث كما وقعت أو يفترض أنها وقعت خارج النص، والمبنى الحكائي هو الطريقة التي يتم عبرها عرض هذه الأحداث داخل النص.

وبرأي الشكليين الروس فإن المبنى الحكائي هو الذي يتميز بسمّة الأدبية، وهو الجدير بالبحث والتحليل، بينما لا يعدو المتن الحكائي أن يشكل المادة الخام، التي تنتظر يد المؤلف الذي ينظمها.

ويلاحظ أن معظم المشتغلين بالسرد، ومن منطلق الشكليين الروس نفسه يحكمون التمييز بين هذين المستويين، وإن بمصطلحات مختلفة، كما يتضح في أعمال تودوروف (Todorov) (القصة مقابل الخطاب)، وجيرار جينيت (Gerard Genette) (القصة مقابل الخطاب).

(١) انظر: تودوروف. تزفيطان: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٤٥.

(٢) توما شفسكي، بوريس. نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكليين الروس / ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٢، ص ١٨٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٨٠.

إن تركيز جينيت وتودوروف أثناء تحليل السرد، ينصب أساساً على الخطاب بوصفه التلغظ الذي يخبرنا عن عالم القصة، لذلك فهما يُعنيان بالمظاهر اللغوية لهذا الخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويعرف اتجاههما هذا في الدراسات السردية بالسردية اللسانية، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه فضلاً عن تودوروف وجينيت، رولان بارت (Roland Barthes). وفي الجهة المقابلة يمكن أن نميز، ومن خلال أعمال فلاديمير بروب (Vladimire Propp) وليفي شتراوس (Levi Strauss) وغريماس (Greimas)، أن تركيزهم أساساً كان ينصب على مضمون الأفعال السردية، والمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، دونما اهتمام بالسرد الذي يكونهما، ويعرف هذا الاتجاه بالسردية الدلالية، وهو يمثل المرحلة الأولى والسابقة في دراسة السرد، التي بدأت تحديداً على يد فلاديمير بروب.^(١)

وما يجب ملاحظته أن التمييز بين الاتجاهين اللساني والدلالي ما هو إلا إجراء شكلي، أملتته المادة السردية التي ركز عليها كل اتجاه، ولا يعني بالضرورة أنهما متناقضان. بل أن كل طرف كان يشغل بحسب ما تمليه عليه رؤيته الخاصة في سبيل تطوير السرديات، وقد أفضت الدراسات بالفعل إلى الدمج بين هذين الاتجاهين على نحو ما يتضح في أعمال جاتمان (Jatman) وجيرالد برنس (Gerald Prince).

يعد معظم النقاد التأويل، نقطة الضعف الأبرز في السرديات، ذلك أن معظم التركيز ينصب أساساً على تفكيك النص، ودراسة عناصره. دونما اهتمام بعملية التأويل، وأياً كانت هذه الانتقادات يظل التأويل فعالية رئيسة، إلا أن السرديات،

(١) انظر: إبراهيم، عبدالله. المتخيل السردية، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٤٦.

بمنهجية دقيقة- تسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية التي تحدث كثيرا في النقد الأدبي، فبدلا من تفسير النصوص وتأويلها، تسعى السرديات بداية إلى استخراج الأسس والقوانين التي تحكم بنية النص، والتي تسهم بجدية وفعالية عملية التأويل لاحقا، وإن كان ولا بد قبل البدء بعملية التأويل من فرز مكونات النص وتفكيكه، فإن هذه لا تعدو أن تكون خطوة أولية إذ لا يلبث أن يعاد تركيب هذه المكونات عند تفسير النص، فالعلاقة بين مجمل أدوات النص السردية علاقة متشابكة متعاضدة.

حدود السرد ومجالاته:

إذا كانت السرديات تعنى بدراسة السرد ومكوناته والأسس التي يقوم عليها وما إلى ذلك، فهذا يعني أنها قد لا تقتصر على السرد الأدبي وحده، بل قد تتجاوزة إلى السرد غير الأدبي، إذ السرد فعل يتجلى في وسائل إنسانية شتى ولا يقتصر على النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القصة بمفهومه التقليدي.

على هذا الأساس يمكن التمييز بين نوعين من السرديات. (١)

١- سرديات خاصة: وتعنى بدراسة مكونات البنية السردية للخطاب الأدبي.

٢- سرديات عامة: تتجاوز دراسة السرد الأدبي إلى السرد غير الأدبي.

وبما أن السرديات الخاصة تهتم بسردية الخطاب الأدبي فهي بذلك جزء من

الشعرية (Poetics) التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، تتداخل السرديات هنا بشكل أساسي بالسيمولوجيا (علم العلامات) (Semiology) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنظر إلى أسس دلالتها وكيفية تفسيرها. وكما يقول سعيد

(١) انظر: يقطين، سعيد. الكلام والخبر، مقامة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٧، ص ٢٣.

يقطين "كلما أمكننا التطور في مراكمة انجازات داخل " السرديات" عموديا كلما
أمكننا توسيع مجالها أفقيا في إطار علاقتها باختصاصات أخرى من العلوم
الإنسانية:سوسولوجيا، تحليل نفسي، تاريخي وبذلك نضع أنفسنا في الطريق
السوي الكفيل بتطوير الاختصاص"^(١)

أعلام السرد ونظرياتهم:

فلاديمير بروب: التحليل الوظيفي للحكاية:

تمثل الجهود التي قام بها الروسي فلاديمير بروب حجر الأساس في
الدراسات السردية الحديثة، وتعد دراسته (مورفلوجيا الحكاية الخرافية) والتي
قدمها سنة (١٩٢٨) الخطوة الحاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل السرد.
ينطلق بروب بداية من ضرورة وضع منهجية جديدة لتصنيف الحكايات
الخرافية، فبدلا من التصنيفات التقليدية التي تعتمد موضوع الحكاية أساسا (حكايات
العجائب، حكايات الجنيات، حكايات الحيوان)، يقترح بروب وضع تصنيف جديد
اعتمادا على بنية الحكاية الداخلية، أي على علاماتها الخاصة.

وهكذا يحاول بروب البحث عن العناصر الثابتة التي تكون بنية الحكاية،
ويخلص إلى أن العناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف، والوظيفة هي " فعل
شخصية ما معروف من وجهة نظر مغزاها أثناء العمل".^(٢)، فكيفما كانت
الشخصيات، وكيفما كانت طريقة إنجازها للفعل، تظل الوظيفة عنصرا ثابتا لا
يتغير، ولتوضيح هذه النقطة، يقارن بروب بين بعض الأحداث المستخلصة من
بعض الحكايات الخرافية على الشكل الآتي:

(١) يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، لدار
البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص٤٩.
(٢) كنعان. التخيل القصصي، ص٣٧.

- ١- الملك يهب نسرا لرجل شجاع: النسر يحمل الرجل إلى مملكة أخرى.
- ٢- الجد يعطي جواده لحفيده، فيحمله إلى مملكة أخرى.
- ٣- الساحر يعطي زورقا لايفان، فيقله إلى مملكة أخرى.
- ٤- الملكة تمنح خاتما لايفان، فيخرج منه بالسحر شابان فتيان يحملانه إلى مملكة أخرى. (١)

إن الملاحظ في كل هذه الحالات، هو أنها تحتوي على عنصر ثابت فيها جميعا، وهو انتقال شخص بواسطة شيء ما، من مملكة إلى مملكة أخرى، فبرغم تغير الأشخاص المنقلين، وتغير وسيلة الانتقال، والأشخاص الواهبين لهذه الوسيلة، ظل فعل الانتقال عنصرا ثابتا في كل الحالات، وهذا العنصر هو ما يسميه بروب ((الوظيفة)) (٢).

ويحاول بروب عبر دراسته لما يقارب مئتي حكاية خرافية استخراج الوظائف التي تحكم هذه الحكايات، ويخلص إلى أن عدد هذه الوظائف في الحكايات الخرافية جميعها، هو إحدى وثلاثون وظيفة، ولا تحتوي أية حكاية على هذه الوظائف جميعها، بل تقتصر على عدد معين منها، إلا أن الوظائف التي تحصل تظل محافظة على التسلسل نفسه في كل الحكايات.

وأخيرا، فإن كل الحكايات تنتمي فيما يتصل ببنيتها إلى النمط نفسه، وهذا ما يؤكد - حسب رأي بروب - تهاقت وعدم موضوعية التصنيفات السابقة التي أشار لها.

وفيما يتعلق بالشخصيات الحكائية، يحاول بروب تصنيفها تبعا لعلاقتها بالوظائف، ولذلك فهو يحدد سبعة مجالات لعمل الشخصيات فيما يتصل بالوظائف التي تؤديها.

(١) فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٨٩-٩٠.

(٢) انظر: كنعان. التخيل القصصي، ص ٣٨.

- ١- مجال عمل المعتدي.
- ٢- مجال عمل الواهب.
- ٣- مجال عمل المساعد.
- ٤- مجال عمل الأميرة (أو الشخص الذي يجرى البحث عنه) ووالدها.
- ٥- مجال عمل الحاكم.
- ٦- مجال عمل البطل.
- ٧- مجال عمل البطل الزائف. (١)

هكذا لا تعود الشخصية الحكائية عند بروب، ذلك العالم الواسع القائم الموصوف برغباته ونفسيته وشكله. وإنما يقصر نظرتة لها على ما تؤديه داخل الحكاية. وهذا ما سيتترك تأثيرا عميقا في أعمال المشتغلين بالسرد، على نحو خاص، كما سنرى في أعمال غريماس.

إن دراسة بروب هذه لبنية الحكاية الخرافية، رغم اقتصارها على نوع سردي محدد، إلا أنها قدمت إمكانية دراسة بنيات أنماط سردية أخرى، أكثر تعقيدا، كما يتضح في أعمال بريمون وغريماس وجينيت، الذين يسميهم روبرت شولز (Robert Scholes) في كتابه (البنيوية في الأدب)، بذرية بروب. (٢)

(١) فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٩٣.

(٢) انظر: شولز ، روبرت. البنيوية في الأدب ، ترجمة : حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٨-١٣٤.

كلود ليفي شتراوس: التحليل البنيوي للأسطورة:

لعل واحدا من أهم المبادئ التي قدمها فرديناند دي سوسير (Desaussure) والذي اتكأت عليها البنيوية لاحقا هو ثنائية النظم اللغوية. الذي يقدم رؤية ثنائية مزدوجة للظواهر اللغوية، بحيث تتدرج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها وطبيعتها تكوينها، ومن أبرز ما قدم دي سوسير في هذا المجال تمييزه بين اللغة كنظام واللغة كأداء^(١)، بمعنى آخر بين اللغة والكلام " أي بين نسق اللغة الذي هو سابق بوجوده على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي، أما اللغة ؛ فهي الجانب الاجتماعي والنسق المشترك الذي نعول عليه لا شعوريا بوصفنا متكلمين، والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة".^(٢)

وانطلاقا من افكار دي سوسير هذه، يحاول ليفي شتراوس إقامة تصووره الخاص بدراسة وتحليل الأساطير، ويرى شتراوس أن كل أسطورة تتكون من بنية مزدوجة، إحداها سطحية. وهي الشكل الذي صيغت فيه الأسطورة، والذي يختلف من مجتمع لآخر، وثانيها عميقة وهي المادة التي تسردها هذه الأسطورة، والتي تظل ثابتة بتغير أشكال السرد. وبمصطلحات الشكليين الروس، فإن البنية السطحية هي المبنى الحكائي، والبنية العميقة هي المتن الحكائي، إلا أن شتراوس، وخلافا لنظرة الشكليين الروس يرى "أن كنه الأسطورة لا يكمن. لا في أسلوب صياغتها

(١) انظر: دي سوسير. فرناند. محاضرات في علم اللسان العام. ترجمة: عبد القادر قنيني، افريقيا للنشر، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٣.

(٢) سلدن ، رمان . النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة ، جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ .

ولا في نمط سردها، ولا في تركيبها النحوي، بل في التاريخ الذي تروييه^(١)، وبناء على هذه المعطيات يحاول شتراوس تقديم تصوره للطريقة التي تمكن الباحث من اكتشاف البنية العميقة للأسطورة، والمغزى الذي ينطوي على هذه البنية، ومن خلال دراسته لأسطورة (أوديب)، وبطريقة مشابهة لإجراء بروب فيما يتعلق باستخلاص الوظائف في الحكاية الخرافية، يقرر شتراوس أن أية أسطورة تتكون من مجموعة من ((الميثيمات)) التي يجب على الباحث استخراجها أولاً، والميثيم، في نظر شتراوس. هو الوحدة الصغرى الدالة المكونة للأسطورة، تماماً، كما هو ((الفونيم)) أصغر الوحدات الدالة المكونة للغة عند دي سوسير^(٢).

وبرأي شتراوس، فإن أي ميثيم، بالضرورة، يكون ذا طابع علائقي مع مجموعة أخرى من الميثيمات، وهنا تبرز المهمة التالية، وهي اكتشاف العلاقات الناشئة بين مجموع الميثيمات التي تشكل الأسطورة، وبناء على ملاحظة العلاقات هذه، يعيد شتراوس بناء أسطورة أوديب على النحو الآتي:^(٣)

لابداكوس والد لايبوس (أعرج)	قدموس يقتل التين	السيبارتوي يبيدون بعضهم بعضاً.	*قدموس يبحث عن اخته ارووبا. التي اختطفها زوس
لايبوس والد أوديب (اعسر)	أوديب يقضي على السفنكس	أوديب يقتل أباه لايبوس	*أوديب يتزوج أمه جوكاست.
أوديب (نو قدم متورمة)		إتيوكل يقتل أخاه بولينيس	*انتيجون تدفن أباها منتهكة بذلك أحد المحرمات.

إن كل الميثيمات المنضوية تحت عامود واحد تشكل، من حيث المبدأ، سمة مشتركة، هكذا يمكن أن نلاحظ أن السمة المشتركة في العامود الأول، هي الإفراط

(١) ستروس ، كلود ليفي. الإناسة البنائية، ترجمة: حمن قبيسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٣٠.

(٢) انظر: دي سوسير. محاضرات في علم اللسان العام، ص ٥٣.

(٣) ستروس. الإناسة البنائية. ص ٢٣٤.

في تقدير صلة القرابة إلى حد أبعد من ذلك الذي تسمح به القواعد والأعراف المجتمعية، بينما العلاقة بين ميثيمات العامود الثاني، على العكس تماماً. إذ هي استهانة وتفريط بصلات القرابة، ومن نفس المنطلق، نلاحظ أن ميثيمات العامود الثالث تشير إلى انتصار الإنسان على بعض قوى الطبيعة. وتكون العلاقة الناشئة في العامود الرابع هي على العكس، ضعف الإنسان، وخضوعه لقوى الطبيعة، المتمثل بصعوبة المشي بصورة سليمة. حتى الآن نحن أمام تعارضين أحدهما بين العامودين الأول والثاني، والآخر بين العامودين الثالث والرابع.

بنظرة أخرى للعلاقة الناشئة بين العامودين الأول والثالث، نلاحظ أنها تتطوي على مغزى ما مشترك، وهو في نظر شتراوس، نفي التوالد الذاتي للإنسان من جوف الأرض، إذ المبالغة في صلات القرابة، والانتصار على قوى الطبيعة، تؤكد فكرة نشوء الإنسان من جماع ذكر وأنثى.

وفي الجهة المقابلة يكون المغزى الذي تتطوي عليه ميثيمات العامودين الثاني والرابع هو تأكيد فكرة توالد الإنسان ذاتياً من جوف الأرض، يمثله الاستهانة بصلات القرابة والخضوع لقوى الطبيعة المتمثل بصعوبة المشي، إذ "من الشائع في الأسطوريات، أن يكون البشر الذين توالدوا من الأرض متصفين عند انبثاقهم منها بأنهم عاجزون عن المشي أو بأنهم يشكون من عوج في مشيتهم".^(١)

بهذا الشكل يكتشف شتراوس التعارض العام الذي تتطوي عليه أسطورة أوديب، والمتمثل - برأيه - في النظرة المزدوجة إلى أصل الإنسان "نظرة الأصل الواحد التي ترد ولادة الإنسان إلى الأرض ونظرة الأصل المزدوج التي ترجع ولادة الإنسان إلى جماع ذكر وأنثى".^(٢)

(١) ستروس. الإناسة البنيانية، ص ٢٣٦.

(٢) سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٩٦.

أ.جى غريماس:(A.J.Greimas) العامل الدلالي:

بينما كانت دراسات بروب وليفي شتراوس مقتصرة على نوع سردي معين (الحكاية الخرافية والأسطورة)، يحاول غريماس تجاوز ذلك بطرح مفاهيم إجرائية يمكن ممارستها على كافة الإنتاجات السردية في مختلف المجتمعات. إن اهتمام غريماس أساسا كان بعلم الدلالة، إلا أن إجراءاته التطبيقية كانت غالبا على السرد. وفي هذا المجال قدم كتابيه (علم الدلالة البنيوي، ١٩٦٦) (Structural Semantics) و(المعنى، ١٩٧٠) (On Meaning)، ويحاول غريماس في الكتابين وصف البنية الحكائية بموجب النموذج اللغوي المبني على مفاهيم دي سوسير لنظام اللغة، " وتاماما كما تستند البنية الصوتية للغة على المبدأ القائل إن وظيفة الصوت تتقرر بعاملين اثنين، شعورنا-صوتيميل- بما يقابله أو يضاده وثانيا بتحقيقه هو صوتيا، فإن المفاهيم الأساسية للمعنى تفرض نفسها لنا من خلال التضاد الذي يشعر بأنه موجود بين الداليمات Semes أو الوحدات الدالية، وهكذا فكلمة ((مظلم)) تُعرف أساسا بشعورنا أساسا أنها ضد كلمة مضيء".(١)

ومن أهم ما يقدم غريماس في كتابيه السابقين-مفهوم العامل الدلالي، كبديل للشخصية الحكائية في النقد الكلاسيكي. فالشخص من وجهة نظر غريماس لا يحدد بميوله النفسية أو استعدادته البيئية وخصاله الخلقية، وإنما بموقعه داخل النص، ذلك أننا حين نحدد الأشخاص كمشاركين في العمل الحكائي فإننا لا نتلمس إلا البعد الألسني لهم والذي يقدمه لنا النص.

(١) هوكنز ، ترنس. البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٨١.

ويرى غريماس، أن الكلام عن موقع الشخصية داخل الحكاية يعني الكلام عن شخص يعمل عملا ما، وبالتالي سيتم النظر إلى هذا الشخص كوظيفة نحوية، فتحديد الشخص بالعمل الذي يعمله ينبع من مفهوم نحوي، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية- فعل من دون فاعل أو فاعل من دون فعل وكما أن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو من يقوم بالفعل ، فالفاعل الدلالي على مستوى الحكاية هو من يقوم بالفعل.

انطلاقا من هذه الأسس وفي محاولة لتطوير عمل بروب يستبدل غريماس بمجالات الحدث السبعة فيما يتصل بالوظائف التي تؤديها الشخصيات، ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة، تتضمن كل الأنوار، أو الذوات التي أشار إليها بروب:-

العامل الذات/العامل الموضوع.

العامل المرسل/العامل المستقبل.

العامل المعارض/العامل المساعد.(1)

وتأكيدا لفكرة تحديد الشخص بناء على ما يفعل، يميز غريماس بين العاملين والممثلين، إذ يمكن تمظهر نفس العامل في أكثر من ممثل، ونفس الممثل يمكن أن يعزى إلى أكثر من عامل. لتوضيح ذلك: في جملة قدم بيتر وبول تفاحة إلى ماري، فإن بيتر وبول - ممثلان - يشكلان عاملا: مرسل، وماري متلق آخر؛ والتفاحة هي الموضوع. من ناحية أخرى، وفي جملة "اشترى بيتر لنفسه معطفا" فإن ممثلا واحدا "بيتر" يوظف كعاملين "مرسل ومتلقي".(2)

(1) انظر: ملدن. النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 97.

(2) كنعان. التخيل القصصي ، ص 57.

- فالشخصية عند غريماس لم تعد تصنف وفقا لما تكون عليه، بل وفقا لما تفعل، مما يتيح المجال للبحث عن التعارضات النموذجية التي تحدد وظائف العاملين، والتي تنتظم في ثلاثة محاور دلالية على النحو التالي:
- ١- رغبة، أو بحث، أو هدف: (عامل ذات=راغب)/(عامل موضوع=مرغوب فيه).
 - ٢- اتصال : (عامل مرسل)/(عامل مستقبل).
 - ٣- دعم إضافي: (عامل مساعد)/(عامل معارض).^(١)

إن مفهوم العامل عند غريماس، لا يتعامل مع الشخصية كمرجع نموذجي يستمد وجوده من الواقع، أو كتصور وصفي مغلق بل كبنية فاعلة ومؤسسة على قواعد صراعية، يكون حافز المشاركة والرغبة في العمل على جميع المحاور، هو المنظم لخصوصيتها ودلالاتها التركيبية واللفظية داخل النص.

السرد والخطاب: (Narration and Discourse)

قد يكون من الضروري، قبل الحديث عن هذه الجزئية من البحث العودة مجددا إلى التمييز بين مفهومي السرد (الخاص والعام)، ذلك أن التمييز الذي يجري بين الخطاب والسرد يتعلق بالسرد بمعناه الخاص (الحكي). أو التلفظ الذي يخبر بعالم القصة، الذي يتضمن بالضرورة تتابعا للأحداث، ضمن استمرارية زمانية-مكانية-، والشئ نفسه يجب ملاحظته عند الحديث عن علاقة السرد بكل من الوصف والحوار.

يطلق الخطاب في العربية - عادة - على " كل جنس الكلام الذي يقع به

التخاطب (أي بين مخاطبين أو متخاطبين اثنين) سواء كان شفويا أو مكتوبا".^(٢)

(١) سندن. النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٩٧.

(٢) مرتاض ، عبدالمك . خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ، مقالة ضمن مجلة فصول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع ، فبراير ، ص ٢٠٧.

ويطلق على هذا الشكل من السرد.توالد الحكايات، أو السرد داخل السرد، وهو متعلق بكل الأشكال السردية، إلا أنه أكثر تجلياً في الحكايات الخرافية منه في القصة أو الرواية.ولعل خير مثال على هذا النوع، حكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنة. وتسمى الحكاية الرئيسية في مثل هذا الشكل بالحكاية الإطار (حكاية شهرزاد وشهريار، وحكاية بيدبا ودشليم).

وبخصوص توالد الحكايات يجري التمييز عادة بين مستويين للسرد:

١-المستوى الابتدائي: ويتمثل بسرد حكاية.

٢-المستوى الثاني: ويتمثل بسرد حكاية داخل الحكاية الأولى^(١).

ويكون السارد في المستوى الثاني، بالضرورة، شخصية حكاية ضمن الحكاية التي تنشأ عن المستوى الابتدائي.

ويلاحظ أن الحكاية الإطار تكون دائماً من المستوى الابتدائي للسرد، والحكاية الأخيرة، تكون دائماً من المستوى الثاني، بينما قد تخضع بقية الحكايات للمستويين في نفس الوقت، على سبيل المثال يكون السرد ابتدائياً في حكاية شهرزاد وشهريار، إذ إنها لا تنشأ عن حكاية سابقة، وتكون الحكاية الأولى التي ترويها شهرزاد من المستوى الثاني بالنسبة للحكاية الإطار، ويتحول بدوره إلى سرد من المستوى الأول، بعلاقته مع الحكاية التي تنشأ عنه، وهكذا إلى أن نصل إلى الحكاية الأخيرة، التي لا يتوالد عنها حكايات أخرى.

ولا يكون توالد السرد اعتباطياً، بل لا بد من أن ينشأ بناءً على علاقة ما

بين السرد الابتدائي والسرد الثاني، ومن أبرز هذه العلاقات:-

(١) انظر: جنيت، جيرار. خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ص ٢٣٩.

أ- علاقة تفسيرية: حيث تكون وظيفة المستوى الثاني تفسير وضعيئة أو حادثة
حاصلة في المستوى الابتدائي، مثلاً في المقامة المضيرية للهمذاني، ينشأ المستوى
الثاني- لتفسير ردة فعل الإسكندري تجاه المضيرة وإعراضه عنها، وهي حادثة
تقع في الحكاية الإطار.

ب- علاقة سببية: وتعني أن المستوى الثاني للسرد ينشأ عن المستوى الأول، دون
أن تكون هنالك وظيفة تفسيرية لمضمون حدث أو حالة في المستوى الابتدائي،
وإنما يكون السرد الثاني ناتجاً عن حاله أو موقف معين في المستوى الأول يتطلب
استمرارية السرد. ولعل أبرز مثال على ذلك حكايات ألف ليلة وليلة، فالعلاقة بين
الحكاية الإطار وجميع الحكايات الأخرى، هي علاقة سببية إذ موقف شهرزاد
يتطلب منها إنشاء عدد من الحكايات حفاظاً على حياتها.

ج- علاقة مجانسة: وهي علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية - زمانية بين
مستويي السرد، وإنما تكون العلاقة بين المستويين، علاقة مشابهة ومجانسة،
وكثيراً ما تقوم حكايات قليلة ودمنة على مثل هذه العلاقات، كأن يصل بعض
الأشخاص في الحكاية إلى موقف أو وضع معقد، فيقوم أحد الأشخاص بسرد
حكاية تتضمن حالة مشابهة لما هم عليه لينبهم إلى مغبة التسرع وعدم تحكيم
العقل. (١)

(١) لمزيد من التفصيل انظر: جينيت. خطاب الحكاية، ص ٢٣٩-٢٤٥.

والحق أن استعمال هذا الضمير بشكل نسبي وعفوي، ضمن واحد من الشكلين السابقين أو كليهما، قد يكون مقبولا ومنطقيًا، أما أن يقوم كل السرد عليه، فهذا ما يبدوا متكلفا وغير منطقي.

وبطبيعة الحال، لا يعني هذا التقسيم أن كل شكل من هذه الأشكال يستقل عن غيره، بل قد تتداخل هذه الضمائر مجتمعة في كثير من الأعمال السردية، مع بقاء التصنيف قائما أساسا على الشكل المهيمن.^(١)

(١) لمزيد من التفصيل عن استخدام الضمائر انظر مرتاض في نظرية الرواية، ص ١٦٣-١٩٧.

السارد وأنواعه: (Narrator)

يشكل السارد عنصرا هاما من عناصر أي نص سردي فلا يمكن أن يتصور وجود سرد دون سارد، "هناك دائما حكاة في الحكاية، على الأقل وبمعنى أن أي تلفظ أو تسجيل للتلفظ يقتضي شخصا يتلفظه".^(١)

ويعرف السارد بأنه "نك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيلة".^(٢)

ولعل وظيفة السارد وطبيعة الدور الذي يؤديه داخل النص، هي المسؤولة عن النظرة التقليدية للسارد والتي خلطت-غالبا- بينه وبين المؤلف الحقيقي وعتدهما شيئا واحدا، إلا أن الدراسات الحديثة، وخصوصا بعد مقالات ((موت المؤلف)) البنيوية، رفضت مثل هذه النظرات رفضا قاطعا في أحد كتبه، يتساءل رولان بارت قائلا: "من هو واهب السرد حقيقة؟".^(٣)

وللإجابة على هذا السؤال، يحاول بارت بداية تلخيص التصورات السابقة عن السارد، فيقول إنها مرت بثلاث مراحل، أولاها تقول إن السارد هو شخص يحكي (بالمعنى النفساني لكلمة شخص) إنه المؤلف نفسه، وثاني هذه التصورات ترى أن سارد الحكاية هو نوع من الوعي الجماعي أو الخالق المبدع لكل شيء، ولذلك فهو يحيط بالشخصيات علما من الداخل والخارج، دون أن يمتزج بأي منها، أي هو المؤلف نفسه متقمصا دورا أكبر منه، وثالث هذه التصورات وأكثرها حداثة، ترى أن منشيء السرد. هو المؤلف نفسه، والذي ينبغي عليه أن يقصر

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ١٣٢.

(٢) إبراهيم . السردية العربية، ص ١٣.

(٣) بارت ، رولان. النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة: انطوان أبو زيد ، بيروت ، منشورات عويدات ، ١٩٨٨، ص ١٣٠.

سرده على ما يمكن للشخصيات أن تلاحظه أو تعرفه لا أكثر، كما لو أن كل شخصية من هذه الشخصيات هي نفسها التي تنشئ السرد.^(١)

ويرفض رولان بارت جميع هذه النظرات إلى السارد، بل هي في رأيه "مزعجة بمقدار ما ترى كلها، في المنشئ والشخصيات، أشخاصاً حقيقيين، أحياء بيد أن المنشئ والشخصيات، أقله من وجهة نظرنا، هي في الضرورة "كائنات من ورق"، ولا يسع واضع سرد، أن يختلط بشيء مع منشئ هذا السرد".^(٢) ويلاحظ أن بارت وغيره من النقاد المحدثين، يلحون على نقطة أساسية، هي الفصل بين العالم التخيلي والعالم الواقعي، فالواقع ليس موضوع التحليل الأدبي. ولهذا يرفضون أن يعدوا السارد هو نفسه مؤلف العمل.

ولعل مثل هذه الأفكار التي روج لها البنيويون إلى حد المغالاة، أحياناً منطقية إلى حد ما، فنحن حين نتعامل مع نص سردي، فإننا لا نعنَى بشخص المؤلف الحقيقي الذي أبدع النص والذي يقف خارج نصه، وإن كان حمله بعضاً من أفكاره وقيمه، وإنما بالسارد المتمثل لنا بشكل أو بآخر داخل هذا النص. مثله مثل بقية أدوات النص السردية، يتجلى هذا بشكل واضح في المسرودات الشفوية، حيث يغيب المؤلف تماماً، ليحل السارد محله، أما في السرديات المؤلفة، فيبقى المؤلف هو المنشئ الأول للنص، أو لنقل إن المؤلف هو منشئ النص بينما السارد هو منشئ السرد الذي يحتويه هذا النص، دون الحاجة إلى المغالاة كثيراً بإهمال دور المؤلف واستبعاده بالشكل الذي نراه عند بعض المنظرين الغربيين.

(١) انظر: بارت. النقد البنيوي للحكاية، ص ١٣٠-١٣١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣١

تُعرف شلوميت ريمون كنعان السارد "كأداة، على الأقل تروي أو تلتزم نشاطاً ما يخدم حاجيات السرد".^(١) وأرى أن كنعان كانت دقيقة إلى حد ما في تعريفها السابق، فاستخدامها لفظة (أداة) لا يمكن أن يحيل ذهن المتلقي إلى الواقع الحقيقي الذي توحى به لفظة ((شخص)). المستخدمه غالباً لتعريف السارد، ثم إن هذه الأداة لا تخرج عن مجمل أدوات النص، التي هي مجتمعة من نتاج المؤلف وإن اختلفت درجة حضور هذه الأداة والدور الذي تؤديه من نص لآخر.

تتشابك علاقة السارد مع غيره من أدوات النص، بشكل يمكن أن يتخذ معياراً لتصنيف السارد، فمن جهة يُصنف السارد وفقاً لعلاقته بالقصة، من حيث درجة حضوره ومشاركته في أحداثها، ومن جهة ثانية، وفقاً لدرجة إدراكه لما يُقَدَّم من مروي، ومن جهة ثالثة وفقاً لدرجة موثوقيته بالنسبة للقارئ.

سيكتفي البحث بتحديد أنواع السارد وفقاً لدرجة حضوره في النص، نظراً لأن درجة إدراكية السارد تتعلق أساساً بما يعرف بالتبئير (وجهة النظر)، وهو ما سيتم مناقشته لاحقاً، وكذلك فتصنيف السارد وفق درجة موثوقيته تقع ضمن شعريّة القراءة، وفق نظريات التلقي والتأويل، من جهة أخرى، أرى أن تحديد السارد وفق درجة حضوره قد يخدم حاجيات البحث، نظراً لطبيعة السرد موضوع الدراسة هنا (حكايات كليلة ودمنة) وما يتميز به من توالد للحكايات، على هذا الأساس. سيتم التمييز بين نوعين من الساردين:

١-سارد ((متباين القصة)): وهو السارد الغريب عن الحكاية، والذي يكتفي بسرد الأحداث. دون أن يشارك فيها.

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ١٢٣.

٢-سارد ((متماثل القصة)): وهو السارد الذي يكون إحدى شخصيات القصة التي يسردها، سواء أكان بطل الحكاية التي يسردها أم اكتفى بمجرد الملاحظة والمراقبة دون مشاركة فعلية بالأحداث.

المسرود له (المروي عليه): (Narrate)

يعود الفضل في التنبيه إلى المسرود له ودراسته كعنصر أساسي من عناصر النص السردى إلى جيرالد برنس لا سيما بعد ظهور النظريات المتجهة إلى القارئ، وشغلها حيزا كبيرا في مجال النقد الأدبي، فعلى الرغم من كثرة الدراسات التي ظهرت عن الراوي وأهميته وتجلياته ووظائفه، لم يلق المسرود له - حتى جيرالد برنس- عناية كافية من قبل المشتغلين بالسرد.

يقرر برنس بداية حقيقة هي أن " كل سرد سواء كان شفاهيا أو مكتوبا، وسواء كان يسرد أحداثا حقيقية أو أسطورية، أو كان يحكي قصة أو تتابعا ببسيطا للأحداث في الزمن، لا يستلزم راويا واحدا على الأقل فحسب بل يستلزم أيضا مرويا عليه".^(١)

إن المسرود له هو " شخص ما يوجه إليه الراوي خطابه وسواء كان السرد الروائي، حكاية أو ملحمة أو رواية، فإن الراوي خلق متخيل، شأنه في هذا شأن المروي عليه".^(٢) ومثلما يجب التمييز بين السارد والمؤلف الحقيقي، يجب التمييز بين المسرود له والقارئ الحقيقي، إذ بعكس المؤلف والقارئ الحقيقيين، فالراوي والمسرود له كائنات من ورق، يتم تحديدها بناء على معطيات نصيه محض.

(١) برنس، جيرالد. مقامة لدراسة المروي عليه، ترجمة: علي عفيفي مقالة ضمن مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٣، ص ٧٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٧٦.

وكما أن السارد عنصر بالغ الأهمية للنص السردي، فالمسرود له قد لا يقل أهمية، وخير مثال على ذلك حكايات ألف ليلة وليلة، إذ السرد يرتبط بمزاج شهر يار (المسرود له) ومدى تجاوبه مع ما تسرد شهر زاد، "قلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإن شهر زاد ستموت وينتهي السرد".^(١)

إن ظهور نظريات التلقي والتأويل، وكشف جيرالد برنس عن أهمية المسرود له، أدت إلى ظهور تصورات جديدة بخصوص عملية إرسال وتلقي السرد، ففضلاً عن المؤلف والقارئ الحقيقيين، والسارد والمسرود له، يظهر داخل شبكة الإرسال والتلقي عنصران آخران:

- المؤلف الضمني: (Implied Author) ويمكن تعريفه كتشبيد ذهني يقترحه النص، ويستنتجه ويجمعه القارئ من كل مكونات النص. إنه "الوعي المستحکم في الأثر ككل، مصدر المعايير المجسدة في الأثر".^(٢) ومثلما هو يختلف عن المؤلف الحقيقي، فهو يختلف أيضاً عن السارد، فعكس السارد "بإمكان المؤلف الضمني ألا يقول لنا شيئاً، فليس له صوت ولا وسائل مباشرة للتواصل، إنه يعلمنا بشكل صامت، من خلال التصميم الكامل، بكل الأصوات وبواسطة كل الوسائل التي اختارها لتعليمنا".^(٣)

- القارئ الضمني: (Implied Reader) ويعرف بأنه القارئ أو مجموعة القراء الذين يقترحهم المؤلف - ذهنياً - ويوجه لهم خطابه، ويمنحهم صفات وملاكات معينة حسب رأيه في الناس، وكما هو مختلف عن القارئ الحقيقي، كتشبيد ذهني مقابل وجود فعلي، يختلف كذلك عن المسرود له، فإذا كان المسرود له هو

(١) برنس. مقنة لدراسة المروي عليه، ص ٧٧.

(٢) كنعان. التخيل القصصي، ص ١٢٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

المتلقي لخطاب السارد، وقد يظهر فعليا في النص، فإن القارئ الضمني هو المتلقي للخطاب ((الوهمي)) الصادر عن المؤلف الضمني، ويستنتج بدوره - مثله مثل المؤلف الضمني - من مجمل النص.

بهذا الشكل يمكن تصور شبكة الإرسال والتلقي السردية على النحو التالي:
المؤلف الحقيقي-المؤلف الضمني-السارد (المسرود) المسرود له-القارئ الضمني-القارئ الحقيقي.

ومن ضمن المشاركين في هذه الشبكة، يكون المؤلف الحقيقي، يقابله القارئ الحقيقي واقعين خارج النص، بينما يكون المؤلف الضمني مقابل القارئ الضمني، والسارد مقابل المسرود له واقعين داخل النص، سواء كوجود ألسني ملموس أو كتشبيد ذهني تخيلي.

ويلاحظ جيرار جينيت أن برنس في دراسته (مقدمة لدراسة المروي عليه) يعامل كل أشكال المسرود لهم على نحو واحد، بينما كان الأجدى أن يميز بين نوعين من المسرود لهم؛ أولهما: المسرود له الداخل حكاية. وثانيهما المسرود له الخارج حكاية^(١).

إن برنس، وحين ميّز المسرود له عن القارئ الضمني كان يعامل أنواع المسرود لهم وكأنها كلها داخل حكاية، إذ يقرر أن الشيء الأساسي الذي يميز المسرود له عن القارئ الضمني، هو أننا ندرك المسرود له من خلال علاماته البارزة في النص، كأن يكون المسرود له إحدى الشخصيات الحكاية، أو بواسطة الملامح والسمات التي يمنحها له السارد^(٢)، فحين تقول شهرزاد ((بلغني أيها الملك

(١) انظر: جينيت. عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠ ص ١٧٢.

(٢) انظر: برنس. مقنة لدراسة المروي عليه، ص ٧٧-٨٠.

السعيد)) فنحن مباشرة نتصور المسرود له، إذ هو داخل حكائي، لا يحتاج إلى كثير عناء لتمييزه، لكن ماذا لو كان المسرود له غير محدد بمميزات وملامح داخل النص فلا هو شخصية حكائية، ولا السارد يقدم ملامح وسمات تمكننا من تصوره، وتحديد وجوده داخل النص.

يجيب جيرار جينيت، بأن مثل هذه الحالة - التي لم ينتبه لها برنس - يتمهى فيها المسرود له مع القارئ الضمني، ويصف جينيت المسرود له في مثل هذه الحالة بالخارج حكائي^(١)، وتذهب شلوميت كنعان مذهب جينيت، وتطلق على المسرود له في مثل هذه الحالة (المسرود له الضمني).

وفق هذا التصور، في حالة المسرود له الخارج حكائي، يمكن تصور شبكة إرسال وتلقي السرد على النحو الآتي:

(مؤلف حقيقي - مؤلف ضمني - سارد (مسرود) - مسرود له ضمني - قارئ حقيقي).

هكذا نلاحظ أن مستويات التلقي تقلصت، إذا أدمج المسرود له والقارئ الضمني في تشييد واحد، هو المسرود له الضمني، وأحياناً ما نرى بعض المنظرين يضيفون إلى مستويات تلقي السرد هذه مستوى آخر، هو مستوى القارئ النموذجي الذي هو بالنسبة للمؤلف "يجيد الفهم، ويستحسن كل الاستحسان أقل الكلمات شأنًا، وأكثر المفاهيم مراوغة.

أما بالنسبة للناقد، فإن القارئ النموذجي، هو ذلك القارئ القادر على تأويل النص تأويلاً لا حصر له^(٢)، إن مستوى القارئ النموذجي، كما هو واضح، متعلق بالتأويل، ولهذا يلح معظم الذين يدرجونه ضمن مستويات التلقي السردية

(١) جينيت، جيرار. عودة إلى خطاب الحكاية، ص ١٧٢-١٧٣.

(٢) برنس. مقنمة لدراسة المروي عليه، ص ٧٨.

على تمييزه عن المستويات الثلاثة الأولى، إذ هو واقع ضمن ما يسمى بشعرية القراءة (Poetics of Reading).^(١)

وظائف المسرود له:

يحدد جيرالد برنس مجموعة من الوظائف التي يمكن للمسرود له أن يؤديها داخل النص السردي، وأهم هذه الوظائف:

-التوسط: وهو أهم أدوار المسرود له، حيث يتوسط بين السارد والقراء، أو بين المؤلف والقراء. وهو بهذا التوسط يساهم في طرح منظور السارد بما فيه من أفكار وقيم وأحكام "ويمكن لنا دائما، وبواسطة توجيه سلسلة من الأحداث وإعادة تأكيد أحدها أو تصفية أو تبرير أفعال معينة أو التهوين من اعتباريتها".^(٢)

-التشخيص: وذلك أن يكون المسرود له شخصية حكائية داخل السرد، وفي هذه الحالة، قد يساهم المسرود في إعطاء إضاءات وتوضيحات أكثر مما يعطي أي عنصر سردي آخر، وخاصة بشأن السارد إذ إن "العلاقات التي يؤسسها الواوي- الشخصية مع المروي عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل، إن لم يكن أكثر، أي عنصر آخر من عناصر السرد".^(٣)، فكثير ما تتضح أوضاع السارد والمسرود له من خلال علاقة كل منهما بالآخر.

كما أن المسرود له في حالة أن يكون شخصا (داخل حكائي) يمكن أن يساهم بشكل فاعل في تأكيد موضوع السرد، فالسرد بوصفه مجموعة من الوقائع، يهدف إلى طرح موضوع ما، والمسرد له قد يساهم في تأكيد هذا الموضوع "ومثال ذلك ألف ليلة وليلة، حيث يتأكد موضوع السرد، الذي هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل فالبطلة تقتل إذا قرّر المروي

(١) انظر: ابراهيم . السردية العربية ، ص ١٤ .

(٢) برنس . مقامة لدراسة المروي عليه ، ص ٨٧ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٧-٨٨ .

عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها، بالقدر الذي تموت فيه بقية الشخصيات في السرد بسبب عدم استماعه إليها".^(١)

ولعل المسرود له، أحيانا، لا يكفي بتأكيد موضوع السرد، بل يقرر موضوعه ويحدده قبل بدء عملية السرد. ومثال ذلك بعض حكايات كليلة ودمنة، حين يقول الملك للفيلسوف بيديبا، اضرب لي مثل...، أو ما شابه من عبارات.

٦٠٦٥٥٥

التبئير: (Focalization)

يعد التبئير واحداً من أكثر مكونات الخطاب السردية أهمية وإثارة للجدل، يتمثل هذا بما أثاره من خلاقات سواء فيما يتعلق بذات التسمية، حيث عرف تسميات عديدة منذ أن تم توظيفه لأول مرة (وجهة النظر، حصر المجال، جهات الحكي، المنظور التبئير)، أو فيما يتعلق بأسلوب الطرح، حيث كان كل باحث يحاول تقديم التصور الذي يراه مناسباً وفق رؤيته الخاصة.

ولعل سبب "كثرة الدراسات حول هذا العنصر، وتضارب الآراء في التعامل معه ارتباطه بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردية، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردية بوجه عام".^(٢)

يكاد يجمع الدارسون على أن الناقد الانجليزي بيرسي لوبوك (Precy Lubbok) هو أول من تصدى لمقاربة هذا المفهوم ومحاولة التأصيل له نقدياً في كتابه (صناعة الرواية). والذي أصطلح عليه آنذاك بـ "وجهة النظر" (Point of Vieow).

(١) برنس. مقدمة لدراسة المروي عليه ، ص ٨٨.

(٢) يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٣..

كانت وجهة النظر عند لوبوك ترتكز أساسا على الراوي وعلاقته بالمادة المروية، وتتحدد هذه العلاقة عبر شيئين:

١- إدراك الراوي، حيث يميز بين نمطين من الرواة؛ الراوي العالم بكل شيء. والراوي محدود المعرفة.

٢- طريقة تقديم المروي: حيث يميز بين العرض والسرود "مؤكدًا أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرود راويا عالما بكل شيء".^(١)

ويرى الباحثون، أن لوبوك استفاد في دراسته هذه من بعض آراء أرسطو والروائي هنري جيمس، فأرسطو كان "يكيل الثناء للقصة الهوميروسية التي لا يتدخل الراوي، والشاعر في أحداثها إلا نادرا، وتاركا العرض للأشخاص".^(٢)، وكان هنري جيمس دائما، يدعو إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده. وكان القصة تحكي نفسها بنفسها^(٣).

بعد لوبوك أصبحت ((وجهة النظر)) من أكثر العناصر أهمية بالنسبة للباحثين، فتوعدت المصطلحات وأختلفت أساليب الطرح.

في كتابه (خطاب الحكاية، ١٩٧٢)، يقترح جيرار جينيت مصطلح ((التبئير))، عوضا عن المصطلحات السابقة جميعا، وذلك حتى يتحاشى ما تتطوي عليه المصطلحات السابقة من إحياءات تتصل بالحاسة البصرية على وجه الخصوص. ويبدو أن آراء جينيت كانت مقنعة إلى حد جعل من معظم المشتغلين بالسرود يعتمدون مصطلحه كبديل لكل المصطلحات السابقة. ومن خلال دراسته لآراء من سبقوه يلاحظ جينيت أن كل هؤلاء، كانوا يخضعون لسلطة الراوي دائما، على اعتبار أنه صاحب وجهة النظر (التبئير). ولذلك جاءت معظم آرائهم

(١) يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٨٥.

(٣) انظر: لوبوك، بيرسي. صنعة الرواية، ترجمته عبد الستار جواد، مجدلاوي، عمان، ط ٢، ٢٠٠٠،

بناء إما على طريقة تقديم الراوي للمروي، أو مدى علم الراوي بهذا المروي. ويرى جينيت "أننا نحتاج في دراسة عملية القص إلى الانتباه لكل من مسألة المنظور وما رؤيته، مدى محدوديتها، متى تتغير، ومسألة الصوت (ما مدى تغيره، ومدى كفايته ووثوقه)".^(١)

بايجاز يرى جينيت أن الدراسين غالباً ما خلطوا بين الصيغة (من يرى) والصوت (من يتكلم)، فالكلام وإن كان للسارد، إلا أن التبئير ليس له. وانطلاقاً من آراء جينيت تميز شلوميت كنعان بين وظيفتي السرد والتبئير، وترى أن الخلط الذي مورس من قبل الدراسين يعود إلى ازواج هاتين الوظيفتين في العمل السردى. بينما هما نشاطان مختلفان، إذ السرد هو للراوي (السارد) دائماً، بينما يخضع التبئير لعدة احتمالات من بينها الراوي، وإن كان جينيت، كما سيلاحظ من خلال حديثه عن أشكال التبئير، ينفي أن يتلزم فعلاً السرد والتبئير.

على هذا الأساس (التمييز بين الصيغة والصوت) يبني جينيت تصوره ويقيم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبئير:

١- التبئير الصفر:- وهذا النمط هو ما يميز الروايات الكلاسيكية بشكل خاص، والتي تقوم - غالباً - على الراوي العالم بكل شيء، وبما أن جينيت يرى أن التبئير لا يمكن أن يكون للراوي، فهو يطلق على هذا النوع (التبئير الصفر)، إذ برأيه لا تبئير في مثل هذا الشكل من السرد.

وتذهب شلوميت كنعان إلى غير رأي جينيت، إذ التبئير موجود دائماً، إلا أنه وفي مثل هذا الشكل، يقوم السارد بعملية السرد والتبئير معاً، "واضح أن أي شخص (و " بالتناظر " أي أداة قصصية) قادر على الرؤية والكلام...، كذلك لأي

(١) شولز. البنيوية في الأدب، ص ١٨٧.

شخص و("بالتناظر" أي أداة قصصية)، قادر على تولي قول ما يراه شخص آخر أو ما قد رآه".^(١)

٢- التبيير الداخلي: في مثل هذه الحالة يكون الراوي ذا معرفة مساوية للشخصية، وهذا النمط من التبيير يأخذ ثلاثة احتمالات:

أ- التبيير الداخلي الثابت: حيث يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة.

ب- التبيير الداخلي المتنوع: بعكس التبيير الثابت، يتوزع التبيير على أكثر من شخصية.

ج- التبيير الداخلي المتعدد: حيث يتم عرض حدث أو فكرة واحدة من خلال وعي عدد من الشخصيات، مثلما يحدث في الروايات البوليسية.

٣- التبيير الخارجي: حيث تكون معرفة الراوي محدودة ، لا تستطيع الولوج إلى عالم الشخص الداخلي، وإذا ما أراد الراوي تقديم حدث من خلال وعي إحدى الشخصيات، فإنه يكفي بتقديم ما يراه خارجياً، دون أن يتمكن من الولوج إلى نفسها، ولذلك غالباً ما يكون هذا النوع من الروايات، والذي يقوم على التبيير الخارجي، مبهما صعب الفهم، كما يحدث في بعض الروايات التجريبية.^(٢)

وفي محاولة لإقامة تصور أكثر موضوعية، ترى ميك بال (Mieke Bal) أن جينيت، رغم أنه مميّز بين الصيغة والصوت (من يرى ومن يتكلم)، إلا أنه لم يستطع أثناء تقديمه لأشكال التبيير تجاوز هذا التمييز بشكل جذري، فهو يقول مثلاً "((الراوي يقول أكثر مما تعرف الشخصية))" في هذا التعبير يترابط القول

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ١٠٨.

(٢) انظر: جينيت. خطاب الحكاية، ص ٢٠١-٢٠٥.

والمعرفة أي الصيغة والصوت، ومعنى ذلك أن تمييز جينيت بينهما يغدو أقل جذرية مما يبدو".^(١)

إن تمييز جينيت برأي بال ضروري، إلا أنه وحتى يغدو أكثر موضوعية، يجب أن يعاضده تمييز آخر بين الذات والموضوع:^(٢)

١- ذات السرد: السارد (من يتكلم).

٢- موضوع السرد: المسرود (ما يُسرد).

٣- ذات التبئير: المبئر (من يرى).

٤- موضوع التبئير: المَبَّار (ما يُرى).

وبدورها تقيم شلوميت كنعان تمييزا بين نوعين للمبئر (ذات التبئير):

١- المبئر الخارجي: (الراوي-المبئر)، حيث يكون موقع المبئر خارج الأحداث، وفي هذه الحالة يتلازم فعلا السرد والتبئير، حيث يقوم بهما السارد معا، ورغم أن موقع المبئر هو خارج الأحداث، إلا أن هذا لا ينفي أن تكون رؤيته للأحداث إما من الداخل أو من الخارج، " في الحالة الأولى لا تقدم إلا التمظهرات الخارجية للموضوع (شخص أو شيء) مثل ما في عدد من قصص الإنجيل: واستيقظ ابراهيم باكرا في الصباح وركب حماره، وأخذ معه اثنين من فتيانه، واسحق ابنه.... ونهض متجها صوب المكان الذي أوصاه به الرب".^(٣)، فابراهيم سيضحى بابنه اسماعيل -عليهما السلام- ومع ذلك لا يتم تقديم سوى أفعاله الخارجية، أما أحاسيسه وأفكاره فتبقى مبهمة.

(١) يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٩٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٠٠، وكنعان. التخيل القصصي، ص ١١١.

(٣) كنعان. التخيل القصصي، ص ١١٤.

أما في الحالة الثانية (الرؤية من الداخل). فيقدم المبرر الخارجي رؤيته للأحداث من الداخل، نافذاً إلى أعماق الحدث أو الشخصية موضوع التبئير.

٢- المبرر الداخلي (الشخص- المبرر): ومحل المبرر هنا يكون داخل الأحداث المتخيلة، أي أنه شخص مشارك بالأحداث. وكما هو الحال بالنسبة للمبرر الخارجي، يمكن أن تكون رؤيته إما داخلية أو خارجية وفي مثل هذه الحالة قد يبقى المبرر ثابتاً طوال القص، ويمكن أن يتعاقب بين مبررين اثنين أو ينتقل بين عدة مبررين. (١)

تقيم شلوميت كنعان بعد ذلك تصورا حاسما للتمييز بين سمات كل من المبرر الخارجي والمبرر الداخلي بناء على معطيين اثنين، هما الوجه الإدراكي، والوجه السيكلوجي، على النحو الآتي:

١- الوجه الإدراكي: ويتضمن كلا من المكان والزمان، بالنسبة للمكان يكون المبرر الخارجي متموقعا في نقطة عالية عن موضوع أو مواضيع إدراكه "مقدما سواء نظرة بانورامية أو تبئير أشياء تحدث في ذات الآن في أمكنة مختلفة". (٢)، بمعنى أنه يقدم الأشياء المدركة تباعا. ما أن ينتهي من موضوع (مبار) حتى ينتقل إلى آخر، وقد يخرق هذا التتابع بحيث يقدم إدراكه للموضوع. ودون أن ينتهي التبئير ينتقل إلى موضوع آخر، بالتناوب، قد يعود إلى الموضوع الأول أو ينتقل إلى موضوع جديد.

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ١١٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٦.

هذه الإمكانية، يستحيل أن تتوفر لدى المبتئر الداخلي "إذا كانت (الشخصية- المبتئر) داخل غرفة مغلقة فالغرفة نفسها يمكن أن تقدم من خلال عينها، وليس الشارع، ما لم تكن هناك نافذة يطل على الشارع".^(١)

أما بالنسبة للزمان، فالفرق يكمن في أن المبتئر الخارجي يكون مسيطراً على كل الأبعاد الزمنية في الحكاية (ماض، حاضر، مستقبل)، فهو يعلم بكل ما ستؤول إليه الأحداث، بصفته واقعا خارج الإطار الزمني لهذه الأحداث.

بينما يظل إدراك المبتئر الداخلي مقتصرأ على حاضر الشخص لا يستطيع تجاوزها، بصفته شخصية مشاركة بالأحداث.

٢- الوجه السيكلوجي: ويتضمن كلا من:

أ- المكون المعرفي: المعرفة المطلقة للمبتئر الخارجي، في مقابل المعرفة المحدودة للمبتئر الداخلي.

ب- المكون الانفعالي:

بما أن المبتئر الخارجي لا يمكن أن يكون شخصية داخل القصة، فإن تبئيره للمواضيع المدركة، لا يختلف مع تطور الأحداث، بالمقابل وفي حالة المبتئر الداخلي، قد تختلف النظرة للأشياء المدركة، أو للشيء المدرك الواحد، تبعاً للمحاولة النفسية والانفعالية التي يمر بها، على أساس أنه شخصية داخل الحكاية.^(٢)

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ١١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٦-١٢٣.

الشخصية : (Character)

إن البحث في ماهية الشخصية الحكائية من منظور النقد الكلاسيكي. يعني الحديث عن عالم متسع يتجاوز حدود عالم القصة التخيلي الذي خلق الشخصية لينقلها إلى الواقع بكل ما فيه من قيم اجتماعية ومعايير أخلاقية ومكونات نفسية.

وإذا كان النقد الحديث، بمعظم تياراته، يرفض اعتبار الواقع مرجعا لتحليل الأديب، كان طبيعيا أن يرفض كامل التصورات التقليدية للشخصية الحكائية. فالنص الأدبي بنية مغلقة على نفسها. لا يجب دراسته إلا من خلال مستوياته الداخلية المتعلقة فيما بينها.

إن هذا لا ينفي أن تتمتع الشخصية بميزات نفسية، وأخلاقية وثقافية، أو أن نميز بين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، إلا أن ما يجب أن نعهده مرجعا للتعرف على مكونات هذه الشخصية هو العالم الذي تعيش فيه. عالم القصة التخيلي، بعيدا عن الواقع، فأى نص يقدم إشارات متفرقة، مكثفة أو مختصرة للشخوص الذين تحويهم القصة التي يقدمها، وهذه الإشارات يمكن تجميعها وإعادة تشيدها، بحيث تعطينا انطبعا عاما عن ماهية هذه الشخصية. فالعلاقة بين الشخصية الحكائية ومكونات السرد الأخرى علاقة ديناميكية. متبادلة، وكما يقول هنري جيمس " ما الشخصية إلا تقرير الحادث؟ ما الحادث إلا توضيح للشخصية". (١)

بناء على ما تقدم يتم تقديم الشخصية الحكائية وفق معطيات نصية مجردة عن أي إطار مرجعي آخر، وأهم هذه المعطيات، يمكن أن تستمد من خلال مصادر اخبارية ثلاثة:

- ما يخبر به الراوي.

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ٥٨.

- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات. (١)

الزمن الحكائي: (Tense)

إن التمييز الذي أقامه الشكليون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، كان حاسما في دراسة السرد، تتجلى أهمية هذا التمييز بشكل خاص فيما يتعلق بدراسة الزمن الحكائي على نحو ما يتضح في تحليل جيرار جينيت للزمن في رواية ((بحثا عن الزمن الضائع)) ضمن كتابه خطاب الحكاية.

سيبنى البحث مصطلحي ((القصة)) و ((النص)) الذين تقترحهما شلوميت كنعان كبديلين لمصطلحي الشكليين الروس المتن والمبنى الحكائيين، وجيرار جينيت (القصة والحكاية). دون أن يخرج تحليل الزمن عن ذلك الذي اقترحه جينيت في كتابه خطاب الحكاية، تعني القصة عند كنعان الأحداث المسرودة والمجردة من أي تنظيم داخل النص (أي هي مجموعة الأحداث كما يفترض أنها وقعت قبل تدخل السارد على أساس أن السارد هو المسؤول داخل النص، عن تنظيم وإعادة بناء هذه الأفعال).

بينما يشير النص إلى الخطاب المكتوب ((أو الشفوي)) الذي من خلالها ندرك هذه الأحداث، هذا الإدراك لا يتحقق لنا إلا بواسطة القراءة، التي يوفرها لنا النص، أي أن النص هو ما نقرأ (٢).

إن إعادة تنظيم الأحداث داخل النص يقتضي عددا من المفارقات الزمنية بين زمن القصة وزمن النص، على الأقل فزمن القصة متعدد الأبعاد إذ يمكن

(١) احمداني ، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١، ص ٥١.

(٢) انظر، كنعان. التخيل القصصي، ص ١٢-١٣.

لمجموعة من الأحداث أن تقع في آن واحد، بينما زمن النص خطي بالضرورة. إذ وحتى نسرد هذه الأحداث، التي وقعت في نفس الوقت داخل النص، فهذا يعني أننا ملزمون بترتيبها تباعاً بحيث يأتي الواحد بعد الآخر، ثم إننا لا ندرك هذه الأحداث إلا بعد تدخل من السارد، والذي يتحكم ((بمزاجيته)) بما يقدم لنا، إذ قد يركز على مجموعة من الأحداث. مهملاً أخرى مسهباً في الحديث عن فترات زمنية معينة أو قافزاً عن فترات أخرى مما يعني أننا أمام عدد من المفارقات التي تنشأ بين زمني القصة والنص، وهكذا سينصب تحليل الزمن على كشف هذه المفارقات، والتي يحصرها جينيت في ثلاث، على النحو الآتي:

١- الترتيب: (Order)

تقوم دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما على مقارنة نظام تسلسل الأحداث أو المقاطع الزمنية في القصة، بنظام ترتيب هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها بالنص. إن الكشف عن هذه المفارقات يقتضي تصوّر وجود حالة مثالية، يقاس بناءً عليها مدى التوافق أو التناظر الحاصل بين ترتيب الأحداث في القصة وتنظيمها في النص، هذه الحالة هي ما يسميه جينيت ((درجة الصفر)) والتي تكون حالة توافق زمني تام بين زمني القصة والنص، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية، إذ نادراً ما تتحقق، إلا في الحكايات الشعبية. كما يقول جينيت. (١)

إن أي خرق لحالة التوازن المثالي هذه ((درجة الصفر)) سيؤدي إلى عدد من المفارقات الزمنية يحصرها جينيت فيما يخص ترتيب الزمن الحكائي بالاسترجاعات والاستباقات:

(١) انظر: جينيت. خطاب الحكاية، ص ٤٧.

أ-الاسترجاع:يعني الاسترجاع سرد حدث أو قصة ما.سابقة بوقوعها في القصة على النقطة التي تسرد فيها داخل النص. لو افترضنا أن أ.ب.ج مجموعة أحداث في القصة، فإن تنظيم هذه الأحداث داخل النص قد يختلف بحيث تقدم مثلا ب.أ.ج ، هكذا فإن أ استرجاعاً إذ موقعه داخل النص متأخر عما هو عليه داخل القصة.

إن حصول استرجاع يعني إيقاف السارد لمجرى تطور الأحداث في القص الأول (ليعود مستحضرا حكاية أو أحداثاً ماضية. وحال الانتهاء من الاسترجاع، يعود السارد إلى النقطة التي توقف عندها قبل استرجاعه، يميز جينيت بين نوعين من الاسترجاعات من حيث علاقتها بالقص الأول (الذي تم قطعه للاسترجاع)، فإما أن تكون استرجاعات ((غيرية القصة))، بمعنى أنها تتناول أحداثاً أو شخصيات مختلفة عن تلك التي ظهرت في القص الأول، وتكون وظيفة هذه الاسترجاعات إما تقديم شخصية حكاية جديدة أو سرد حدث ما، أو حكاية لا تتعلق ((مباشرة)) بما مضى سرده. وإما أن تكون استرجاعات ((مثلية القصة)) بحيث تتناول خط العمل نفسه الذي يظهر في القص الأول، وتكون وظيفتها إما سد بعض الثغرات أو تقديم توضيحات عن شخصية أو حدث ما في القص الأول^(١).

ب-الاستباقات:بعكس الاسترجاع. يكون الاستباق سرد حدث أو حكاية ما داخل النص. قبل أو ان وقوعها في القصة، مجددا لو افترضنا أن الأحداث أ.ب.ج في القصة وردت في النص بالترتيب التالي ج.أ.ب ، فإن ج استباقية إذ موقعها داخل النص سابق على موقعها المفترض داخل القصة. وكما هو الحال في الاسترجاعات، يمكن أن تكون الاستباقات إما غيرية أو قبلية القصة، وكما يقول جينيت فإن السرد بضمير المتكلم، أقدر أشكال السرد على استخدام الاستباقات ما

(١) انظر: جينيت. خطاب الحكاية، ص ٦١-٦٢.

دام السارد يستعيد أحداث ماضية بالنسبة له، فهو قادر على استحضار مستقبل صار بالنسبة لموقعه كسارد ((ماضيا))^(١).

٢-الديمومة: (Duration)

تتعلق الديمومة بدراسة العلاقة بين المدة التي تستغرقها الأحداث زمنيا داخل القصة (ساعة، يوم، شهر...)، والحيز الذي تشغله هذه الأحداث داخل النص (سطر، فقرة، صفحة...).

وكما يقول جان ريكاردو "إن تطور الحكاية يتأرجح دائما بين حدين متناقضين، الاستطراد الذي يكبح الاقتضاب الذي يسرع"^(٢)، إن سرعة السرد هي المعيار الذي سنحكم بناء عليه ما إذا كان زمن النص أبطأ أو أسرع من زمن القصة أو بمعنى أدق ما إذا كان حيز الأحداث في النص أكبر أو أصغر من الزمن الذي تدور فيه في القصة.^(٣) فالسارد قد يقدم ما حصل في القصة في يوم واحد بحيث يأخذ من النص مئة صفحة، في المقابل قد يسرد ما حصل خلال سنوات، بحيث لا يتجاوز بضعة أسطر، على هذا الأساس سيتم التمييز بين أربع حالات، يتعلق بعضها بالتسريع. ويتعلق بعضها الآخر بالتبطيء فيما يختص بديمومة الزمن الحكائي.

أ-الحذف: يمثل الحذف السرعة العليا للسرد. ويتمثل بتخطيه لأحداث قصصية كاملة، ومن الواضح أن زمن القصة سيكون أكبر من زمن النص، ويمكن أن نميز ثلاثة أشكال للحذف:

-حذف صريح محدد: ((وبعد ذلك بعامين)).

(١) انظر: جينيت. خطاب الحكاية، ص ٧٦-٧٧.

(٢) بو طيب، عبد العالي. إشكالية الزمن في النص السردى، مقالة ضمن مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٣، ص ١٣٧.

(٣) انظر: كنعان، التخيل القصصي، ص ٨٢.

-حذف صريح غير محدد: ((وبعد مضي عدد من السنوات)).

-حذف ضمني: حيث لا يصرح السارد بتخطية لمراحل زمنية، وإنما يستتبط الحذف من خلال الإحساس بانقطاع ما تم في القصة.

ويبدو واضحا أن المقاطع الزمنية المحذوفة لا تتضمن من الأحداث ما يهم الحكاية أو يؤثر على بنيتها وتطور الأحداث فيها.

ب-المجمل: وهو ثاني الحالات التي يكون فيها زمن النص أصغر من زمن القصة، أي أنه واقع ضمن نطاق تسريع إيقاع السرد، إلا أنه أقل سرعة من الحذف ويتمثل في تلخيص حوادث عدة شهور أو سنوات في مقاطع قليلة.

وكما هو الحال في الحذف لا تكون المقاطع الزمنية الملخصة غاية في الأهمية. في الوقت نفسه لا يمكن تجاهل هذه المقاطع نهائيا. لما قد يسببه إهمالها من ثغرات أو إبهام داخل الحكاية.

ج-المشهد: يمثل المشهد الحالة التي يكاد يتطابق فيها ديمومة القصة مع ديمومة النص، و يتمثل ذلك بشكلين:

-مقاطع الحوار: ما دام السارد مسؤولا عن كل تبطوء أو تسريع لإيقاع السرد. يكون بديهيا أن لا يظهر أثر التسريع أو الإبطاء داخل مقاطع الحوار. ما دام السارد يغيب عنها تاركا الكلام للمتحاورين، إن هذا يفترض أن يسجل النص كلام الشخصيات المتحاوره كما جرى في القصة، مما يعني أن ديمومة النص تكاد تتطابق وديمومة القصة.

-السرد المفصل للأحداث: وهو أن يتم سرد الأحداث بالتفصيل دون إسهاب أو اقتضاب، وعلى العكس من الحذف أو المجمل يكون المشهد تركيزا على بعض الأحداث، التي من البديهي ستكون هامة.

د-الوقفه الواصفه:

وهي على العكس من الحذف تماما، ذلك أن الوصف يشكل توقفا تاما لسيرورة الزمن في القصة، في مقابل حيّز قد يطول كثيرا داخل النص.

٣-التواتر:

وهو المكون الزمني الثالث بعد الترتيب والديمومة، ويختص بالعلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يسرد فيها داخل النص.

من خلال تحليله للزمن في رواية ((بحثا عن الزمن الضائع))، يفترض جينيت ثلاثة أشكال من علاقات التواتر يمكن أن تظهر داخل أي نص سردي: أ-أن يسرد مرة واحدة ما حدث في القصة مرة واحدة. أو أن يسرد عدة مرات ما حدث في القصة مرات عدة. وهذا الشكل من علاقات التواتر هو الأكثر استعمالا في السرد.

ب-أن يسرد أكثر من مرة، ما حدث في القصة مرة واحدة وهذا الشكل يظهر كثيرا في الروايات البوليسية، حيث يمكن لحدث واحد، أن يسرد أكثر من مرة، مبنراً على عدد من الشخصيات الحكائية.

ج-أن يسرد مرة واحدة، ما حدث في القصة أكثر من مرة، وذلك أن يتكرر وقوع نفس الحدث في القصة فيكتفي السارد بالإشارة إلى جميع هذه المرات مرة واحدة على سبيل الاختصار، إذ لا اختلاف في دلالة كل مرة عن غيرها ولا يضير هذا الاختصار في بنية الحكاية وشكل دلالتها.^(١)

(١) انظر: جينيت. خطاب الحكاية، ص ١٢٩-١٤١.

الوصف والحوار:

مبدئياً، يمكن أن نعد كلا من الوصف والحوار عنصرين شائنين داخل السرد، لا وفق معايير جمالية، بل بناء على طبيعة أداء كل منهما لوظيفته داخل السرد، بوصفه (السرد) خطاباً ملفوظاً من قبل السارد، متضمناً استمرارية زمانية-مكانية ولعل في هذا التعريف ما يمكن أن نعده تمييزاً للسرد عن كل من الوصف والحوار إذ كون السرد منطوقاً من قبل السارد. فهذا يعني اختلافه عن الحوار الذي يتضمن بالضرورة كلاماً منطوقاً من قبل الشخصيات، وقديماً تتبته كل من أفلاطون وأرسطو إلى هذا الفرق، فميز أفلاطون بين التمثيل النقي (المحاكاة) عندما تكون الأحداث متمثلة بمعزل عن تدخل السارد، والتمثيل غير النقي، حين يمتزج السرد والمحاكاة معاً، وأرسطو كان يعتبر استخدام الحوار أكثر تفوقاً من استخدام السرد "وقد تميز هو ميروس بهذا التفوق، إذ تمثل إحدى مزاياه في أنه لا يتدخل بصفته الراوي في قصيدته فيجعل من نفسه المحاكي أي الكاتب الدرامي، مثلما يفعل الشاعر الملحمي الذي يترك في أغلب الأحيان مجال الكلام لشخصياته".^(١)

لا يمكن بأي حال تصور أن يسيطر الحوار على الحكاية أو الرواية أو غيرها من الأنواع السردية، وإلا لتحول الخطاب السردى إلى خطاب درامى، ولغدت الحكاية أو الرواية مسرحية، كما لا يمكن أن نتصور استخدام الحوار بشكل اعتباطى- على الأقل ما لم يكن المؤلف مبتدئاً إذ لا بد من وظيفة يؤديها وإلا فما الداعي من توظيفه داخل خطاب سردى. من ناحية جمالية، يمكن للحوار - نسبياً- أن يقلل من رتبة السرد، وإذا أخذنا بآراء كل من أفلاطون وأرسطو،

(١) جينيت، جيرار. مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٧. ص ٢٧.

فإن الحوار يقترب بالنص من لغة الواقع أكثر موهما بواقعية الحدث ، كما يمكن للحوار أن يسهم في تكوين دلالة النص ، إذ ما دمنا أمام (خطاب سردي) فهذا يعني أن مواجهتنا لمقاطع الحوار المدمجة في هذا الخطاب قد تجذب الانتباه إلى موضوع الكلام أكثر مما يفعل للسرد.

فيما يخص الوصف فإنه قد يكون منطوقاً من قبل السارد أو إحدى شخصيات الحكاية ، لكن ما دمنا نسرد فهذا يعني أننا في استمرارية زمنية وما دمنا نصف فهذا يعني أننا نوقف سيرورة الزمن (التخييلي). وتؤدي مقاطع الوصف المدمجة في السرد عدداً من الوظائف يمكن أن تميز منها:

أ- التمهيد للحكاية أو الحدث : كثيراً ما يلجأ السارد إلى الوصف قبل بداية السرد أو قبل حادثة ما.

ب- لا يمكن تقديم المكان الحكائي إلا من خلال الوصف.

ج- يقوم الوصف بدور أساسي في رسم ملامح الشخصيات الحكائين خاصة حينما يكون منطوقاً من قبل السارد.

الفصل الثاني

تجليات السرء في حكايات كلية ودمنة

مستويات السرد

يتكون المتن الحكائي لكتاب كليلة ودمنة ابتداء من حكاية "الأسد والثور" وانتهاء بحكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" من خمس عشرة حكاية محورية وست وثلاثين حكاية فرعية مع الإبقاء على حكاية بيدبا وديشليم كحكاية إطار ويمكن تمييز هذه الحكايات بالشكل الآتي:

١- الحكاية الإطار: (حكاية بيدبا وديشليم)

وتتحدث عن الملك ديشليم الذي كان همه الأول إحكام السيطرة على ملكه وفرض سلطانه على شعبه دون أدنى اهتمام بإقامة العدل وإنشاء الأمن بينهم ، مما يدفع الحكيم بيدبا إلى المخاطرة بحياته في محاولة التأثير في الملك وحثه على تغيير أخلاقه لما فيه خير شعبه ومصالحته.

هذه الحكاية تتضمن جميع الحكايات الأخرى، إذ كل ما نواجهه من سرد لاحق ناتج عنها، ومن ثم فهي تمثل مستوى السرد الابتدائي في علاقتها ببقية الحكايات.

٢- الحكايات المحورية:

أعني بالحكايات المحورية تلك الحكايات التي عنون بأسمائها أبواب الكتاب وكما يظهر فإن المسرود له يحدد موضوع كل منها قبل بدء السرد ويبلغ عدد هذه الحكايات خمس عشرة حكاية سنمیز منها شكلين فيما يتعلق بمستويات السرد:

أ- حكايات محورية من المستوى الثاني للسرد: وهي الحكايات المحورية التي تنشأ عن حكاية بيدبا وديشليم دون أن تحتوي أية حكايات أخرى تتوالد عنها، هكذا فإن السرد في هذه الحكايات يكون من المستوى الثاني وتمثل هذا النوع من الحكايات المحورية الآتية:

لا تظهر إلا بين حكايات قليلة، مثالها العلاقة بين حكاية "الحمامة المطوقة" وحكاية "الجرذ والناسك"^(١).

تحدث حكاية الحمامة المطوقة وهي إحدى الحكايات المحورية عن سرب من الحمام يقع في شباك أحد الصيادين، ثم تتعاون الحمامات معا ويطرن إلى جرد يكون صديقا لسيدتهن "المطوقة" وحال وصول الحمامات إلى الجرد يعمل جاهدا ويقطع الشبكة مخلصا الحمام مما هو فيه، إذ ذلك يشاهد أحد الغربان ما فعله الجرد، فيعجب بوفائه لصديقه ويعرض عليه مصاحبته، ورغم تخوفه بداية يرضى الجرد بصحبة الغراب ثم يتجه معه إلى سلحفاة صديقة للغراب ليعيشا معها وعند وصولهما إلى السلحفاة يبدأ الجرد بسرد حكايته مع الناسك، وهنا تبدأ حكاية المستوى الثاني والتي يكون الجرد بطلها وساردها في آن واحد، فيسرد للغراب والسلحفاة قصته مع الناسك وكيف كان يعيش في بيته متطفلا عليه دون أن يستطيع الناسك إلى إيقافه سبيلا، إلى أن جاء إلى الناسك ضيف في أحد الأيام وخلصه من تطفل الجرد الذي لم يجد بدا من ترك بيت الناسك والتوجه إلى الغاية، ومن ثم جرى له ما جرى مع سرب الحمام ولقاؤه بالغراب والسلحفاة^(٢).

يتضح من خلال الحكايتين أن بين مستويي السرد الابتدائي والثاني تواصلًا زمنيًا، إذ يمثل السرد الثاني استرجاعًا متمائل القصة بالنسبة للسرد الابتدائي، فالجرذ يسرد للغراب والسلحفاة أحداثًا ماضية جرت له، يريد بسرد هذه الأحداث أن يوضح للمسروود لهم أسباب وجوده معهم وتركه بيت الناسك.

(١) ابن المقفع، كليله وضمنة، ص ٢٣٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٦-٢٤٦.

في مثل هذا النوع تكون حكاية المستوى الثاني مشابهة بأحداثها أو بمغزاها حكاية المستوى الأول، ولعل هذا الشكل من العلاقات هو الأبرز والأكثر تجليا في حكايات كلية وممنة، وتتعلق الأهداف من وراء إنشاء السرد الثاني بالسارد والمسرود له اللذين هما شخصيتان في الحكاية الأولى، حيث يشكل السرد في هذه الحالة سلاحا فاعلا لأحد الشخصين الحكائيين، فيتحول إلى سارد غايته التأثير على شخص أو أكثر وفق مصالح وأهداف خاصة يمكن استظهارها عن طريق أحداث حكاية المستوى الأول، فإما أن يكون السارد ناصحا واعظا أو خادعا مراوغا لشخصية أو أكثر تمثل المسرود له.

يمكن أن نضرب مثلا على ذلك بحكاية "الناسك والضيف" التي ينشأ عنها حكاية "الغراب والحجلة"^(١)، تتحدث حكاية الناسك والضيف عن ناسك يأتيه ضيف في أحد الأيام، فيحسن إليه ويقدم له تمرا يستلذ به ويستحسنه فيطلب الضيف من الناسك بعضا من شجر التمر ليأخذه معه إلى بلاده، ثم إن الضيف يعجب بلغة الناسك فيطلب منه أن يعلمه إياها، إذ ذاك يضرب الناسك لضيفه مثلا مشابها لحالتهما، فيحدثه بحكاية الغراب الذي رأى حجلة فأعجبته مشيبتها فرغب في تعلمها ولما حاول الغراب تقليد مشية الحجلة لم يفلح، فأيقن أنه فاشل في تعلمها لا محالة وأراد أن يرجع إلى مشيته الأصلية لكنه لم ينجح أيضا إذ كان نسيها وظل ضائعا بين هذه وتلك لا هو قادر على تقليد مشية الحجلة، ولا هو قادر على تذكر مشيته الأصلية^(٢).

(١) انظر: ابن المقفع. كلية وممنة، ص ٣٧١.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٧١.

يمكن لنا أن نتبين التماثل بين الحكايتين على النحو الآتي:

الناسك = الحجلة

الضيف = الغراب

تعلم العبرانية = تعلم مشية الحجلة

الناسك يمتلك لغة مميزة كما هو حال الحجلة التي تمتلك مشية مميزة، والضيف يرغب بتعلم لغة الناسك كما هو الغراب راغب في تعلم مشية الحجلة كان يمكن للحكاية الأولى أن تسير بشكل مشابه للحكاية الثانية وتكون نتائجها أن يفشل الضيف بتعلم لغة الناسك وينسى لغته الأصلية، إلا أن الناسك استطاع أن يغير مجريات الأحداث في الحكاية الأولى عن طريق سرد حكاية ثانية، وهكذا استطاع الناسك أن ينقذ الضيف من عواقب ما يسعى إليه.

كل ذلك يؤكد أن غاية الناسك كانت أن ينصح ضيفه ويقدم له الحكمة ويريد منه أن يقتنع بما تثبت أرضه ويرضى بلغته كي لا يصيبه ما أصاب الغراب. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو هل كانت غاية الناسك وعظ الضيف فعلا، وهل ستكون عواقب محاولة التغيير وتعلم الأشياء الجديدة وخيمة فعلا؟ لم يكن الضيف راغبا في التخلي عن أصله وما هو عليه، لكن غايته كانت أن يحصل شيئا جديدا ويتعلم لغة جديدة وهذا لا يبدو سيئا كما صوره الناسك لكن الناسك كما يبدو قد مل الضيف الذي زادت طلباته عن حدود الضيافة فاستنقلها ورآها متعبة وصعبة، ولذا لجأ إلى الحيلة كي يتخلص من المأزق الذي يمر به فلم يجد أفضل من السرد فتحول إلى سارد يلبس ثوب الناصح الواعظ بينما هو اغلب الظن مراوغ ومخلاع استطاع أن يخضع ضيفه لسلطة السرد، فتحول الضيف إلى مسرود له لم يستطع أن يقاوم سحر وجاذبية السرد وهكذا مرر الناسك ما يريد من أفكار بطريقة غير مباشرة فحول مجرى الحكاية الأولى وتخلص من المأزق الذي كان فيه.

إن توالد الحكايات الذي نواجهه في كليلة ودمنة يجعلنا أمام عدد كبير من الساردين والمسروود لهم على حد سواء، ذلك أن لكل حكاية ساردا خاصا متكفلا بسردها إجمالاً يمكن أن نميز ثلاثة أنواع من الساردين داخل حكايات كليلة ودمنة:

١- سارد خارج حكاية متباين القصة:

يمثل هذا النوع الساردُ الأولُ الذي يسرد الحكاية الإطار "حكاية بيدبا ودبشليم" الذي نراه يتدخل في بداية كل حكاية محورية قائلاً: "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف" أو ما شابهها من عبارات.

أن هذا السارد خارج حكاية بحكم موقعه خارج عالم الحكايات فنحن لا نجد أية إشارات نصيه تشير إليه كوجود فعلي داخل الحكايات، ثم انه متباين القصة إذ لا علاقة له بأي من الحكايات التي يسردها إلا كونه ساردا وهو بحكم موقعه خارج العالم السردى وكونه ساردا أول يمثل كل السرد بالنسبة له ماضيا تم وانتهى، يبدو عالما بكل شيء رغم أنه لا يتدخل بمجريات الأحداث معلقاً أو موضحاً إلا نادراً في الحكاية الإطار بينما يتيح المجال للشخصيات الحكائية أن تتولى سرد الحكايات الأخرى، يمكن أن نقول عن هذا السارد انه صوت الأصوات جميعاً بدليل انه يظهر لنا في كل حكاية محورية ثم تنتهي معه بنهاية الحكاية الإطار معلنا نهاية السرد كله ولو افترضنا مثلاً أن هذه الحكايات تسرد لنا شفاهاً لما سمعنا غير صوت هذا السارد الذي سينكفل بتقمص أصوات الساردين الأخرى وفق هذه الرؤية نتصور وكأننا أمام حكاية واحدة هي حكاية بيدبا ودبشليم والتي تتضمن جميع الحكايات الأخرى التي تسرد كجزء لا يتجزأ من بنية الحكاية الإطار مسهمة بشكل فاعل في تشكيل دلالتها والتأثير على مجرياتها.

٢- سارد داخل حكاية متباين القصة:

يمثل الفيلسوف بيدبا الذي يتولى سرد الحكايات المحورية هذا الشكل من الساردين إذ هو سارد داخل حكاية على أساس انه إحدى الشخصيات الحكائية داخل الحكاية الإطار، فنحن نتلمس إشارات نصية صريحة تشير إليه وتبين بعضا من صفاته . ثم إنه سارد متباين القصة إذ لا علاقة له بأي من الحكايات التي يسردها فهو لا يلعب دورا رئيسيا أو ثانويا في أي منها، إن بيدبا ودبشليم يمثلان الشخصيتين الرئيسيتين في الحكاية الإطار، بهما تتشكل أحداث الحكاية وتتكون دلالتها ويكون من نتائج العلاقة بينهما إنشاء السرد اللاحق كله حيث يتحول بيدبا إلى سارد والملك دبشليم إلى مسرود له وإذا كنا رأينا السارد الأول يعلن بداية سرده بعبارة "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف" مستخدما الفعل قال الذي يوحى بأنه متأكد مما يسرد واثق مما يقول، فيواجه المسرود له مباشرة بثقة ودون تقنع، فإن الحال تتغير مع بيدبا الذي تصبح عبارة " زعموا أن" ملازمة له عند بداية كل سرد. محاولا نسب الكلام لغيره وتوجيهه بطريقة غير مباشرة لأسباب سنحاول تبينها عند دراسة المسرود له وعلاقته بالسارد لاحقا.

٣- سارد تحت حكاية.

إذا كنا رأينا أن الحكاية الإطار لها ساردها الخاص بها مثلما أن الحكايات المحورية جميعها لها ساردها الخاص الذي يمثله الفيلسوف بيدبا فإن الحال يتغير مع الحكايات الفرعية ذلك أننا سنواجه عددا كبيرا من الساردين فيها إذ كل حكاية لها ساردها الخاص بها وهؤلاء جميعا سنطلق عليهم اسم " ساردين تحت حكايتين" على أساس انهم ساردو الحكايات الفرعية التي تأتي تحت الحكايات المحورية والحكاية الإطار، إن جميع هؤلاء الساردين ما هم إلا شخصيات حكاية في المستوى الابتدائي- الذي قد يكون حكاية محورية أو حكاية فرعية- أملت عليهم

أحداث الحكاية وطبيعة العلاقة بين شخصياتها أن يتحولوا إلى ساردين وينشئوا سردا ثانيا، أما بخصوص علاقة هؤلاء بما يسردون فيمكن أن نميز نوعين منهما:
أ-سارد تحت حكائي متباين القصة:

وهذا الشكل هو الأبرز في الحكايات ذلك أن معظم الساردين يسردون حكايات غريبة عنهم لا يلعبون بها أدوارا رئيسة أو ثانوية ونضرب مثلا على هذا النوع بدمنة إحدى الشخصيات الحكائية في الحكاية المحورية الأولى "الأسد والثور" حيث يلعب دمنة دور السارد في أكثر من حكاية فرعية من الحكايات التي تظهر داخل حكاية الأسد والثور، فكما استدعت الحاجة استعان دمنة بالسرد للتأثير على بقية الأشخاص الحكائين وفق مآربه وأهدافه الخاصة دون أن يسرد أية حكاية يلعب بها دورا رئيسا أو ثانويا^(١).

ب- سارد تحت حكائي متماثل القصة :

في مثل هذا النوع يكون السارد إحدى الشخصيات الحكائية في الحكاية التي يسردها، ولا نكاد نعثر إلا على حكايات قليلة مثل هذا النوع ، والسارد في مثل هذه الحالة قد يكون أحد شكلين :

- ان يقوم بدور الشاهد الذي لا يشارك بالأحداث و إنما يكتفي بنقلها كما شاهدها، ومثاله السارد في حكاية " المرأة التي باعت السمسم المقشور بغير المقشور " والتي يقوم الضيف الذي هو إحدى الشخصيات الحكائية في حكاية الجرذ و الناسك بسردها، فالضيف الذي يسرد هذه الحكاية للناسك يمثل

(١) انظر على سبيل المثال : حكاية السمكات الثلاث التي يسردها دمنة على الأسد ، ابن المقفع. كناية ودمنة ، ص ١٦٥-١٦٧.

إحدى الشخصيات الحكائية بها ، إلا أنه لا يلعب دورا رئيسا بل يكتفي بنقل الأحداث كما شاهدها^(١) .

- أن يكون السارد بطل الحكاية التي يسردها أو إحدى شخصياتها الرئيسة ومثاله السائح في حكاية "ابن الملك وأصحابه" هذا السائح يلعب دور البطولة في الحكاية التي يسردها على الملك و من معه فيحدثه بقصته مع الطيرين و كيف صار غنيا بعد ما كان فقيرا معدما^(٢).

المسرود له :

نواجه في حكايات كلية ودمنة عددا كبيرا من المسرود لهم إذ كل سارد يوجه خطابه لمسرود له خاص به، ويلعب المسرود له دورا هاما في تطوير أحداث الحكايات وتشكيل دلالتها، إذ غالباً ما يكون توالد الحكايات ناتجا بسبب طبيعة العلاقة بين السارد والمسرود له وفق أيديولوجيات وأهداف تحكمها طبيعة العلاقة بينهما. هذا ويلاحظ أن بعض الحكايات قد تحتوي أكثر من مسرود له يوجه لهم السارد خطابه، بينما لا نجد إلا ساردا واحدا في الحكاية الواحدة، إجمالا يمكن أن نميز ثلاثة أنواع من المسرود لهم في حكايات كلية ودمنة :

١- مسرود له ضمنى "خارج حكاية":

وهو المسرود له الذي يتلقى خطاب السارد الأول وبما أن السارد الأول متكفل بسرد الحكاية الإطار التي تتضمن الحكايات الأخرى فهذا يعني أن المسرود له الضمنى معني بالسرد كله داخل كلية ودمنة دون استثناء .

(١) انظر : ابن المقفع. كلية ودمنة ، ص ٢٣٨-٢٤١.

(٢) انظر : المرجع نفسه ، ص ٣٨٧-٣٨٩.

وكما هو الحال مع السارد الأول فإن المسرود له الضمني متباين القصة لا علاقة له بما يسرد، ثم إنه خارج حكائي أيضا فلا نتلمس أية إشارات نصية داخل الحكايات تدل عليه، إنه متماه تماما مع القارئ الضمني كما يقول عنه جيرار جيت يمتلك نفس الصفات والمقومات التي يمكن أن نتصورها عن القارئ الضمني^(١) .

٢- مسرود له داخل حكائي :

يمثل الملك دبشليم هذا النوع من المسرود له إذ هو إحدى الشخصيات الحكائية التي نتلمس بعضا من صفاتها و أبعادها النفسية داخل النص وهو مسرود له من نوع خاص يتمتع بسلطة واسعة لا في حدود مملكته فحسب، بل تتعدى سلطته لتؤثر في طبيعة السرد وسير الحكايات كلها وتشكل دلالتها .

إن كون السارد بيدبا و المسرود له دبشليم شخصيتين حكائيتين تشاكران بفاعلية في الأحداث ضمن حدود الحكاية الإطار التي تنشأ عنها بقية الحكايات يجعلنا نضع -وعند قراءة كل حكاية- هذه العلاقة بين السارد والمسرود له في الحسبان، إذ تبدو الحكاية الإطار صراعا واضحا بين سلطة السيف ممثلة بالملك دبشليم وسلطة العقل ممثلة ببيدبا الفيلسوف، هذه العلاقة يبدو أنها ظلت المحور الأساسي الذي ينظم سير معظم الحكايات.

إن غاية السارد "بيدبا" الأولى كانت التأثير في المسرود له "دبشليم" وتغيير أخلاقه وتصرفاته وعلاقته بشعبه إذ عرف عن هذا الملك البطش والجبروت وعدم التنبه لشؤون شعبه.

ومن ثم نذر الفيلسوف بيدبا نفسه ليكون منقذ شعبه ومخلصه مما هو فيه من بؤس وسوء حال جراء صنائع الملك وأخلاقه السيئة، وإذ يعلم بيدبا أنه لن

(١) انظر : جينيت. عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ١٧٢-١٧٣.

يستطيع بقوة السيف تخلص شعبه فإنه يلجأ إلى حكمته وما أسبغ الله عليه من
نعمة العقل.

يقول بيدبا مخاطبا تلاميذه حين عرض عليهم رغبته في لقاء الملك: "ولا
يسعنا في حكمتنا إيقاؤه على ما هو عليه من سوء السيرة وقبح الطريقة، ولا يمكننا
مجاهدته بغير ألسنتنا ولو ذهبنا إلى ان نستعين بغيرنا لم تنهياً لنا معاندته وإن
أحس منا مخالفته وإنكارنا سوء سيرته لكان في ذلك بوارنا"^(١).

يملك دبشليم القوة ممثلة بجيوشه الجرارة وسلطته السياسية الواسعة، بينما
لا يملك الفيلسوف إلا عقله ولسانه، ومن ثم يعلم أن سلاحه لا يمكن أن يكون سيفاً
أو رمحاً، بل عقله وحكمته، كما يعلم أنه سيخوض مغامرة مجهولة العواقب إذ
يقرر مقابلة الملك، مخاطراً بحياته بغية التأثير فيه وتحسين أخلاقه.

وكما تخبرنا الحكاية الإطار فحال دخول بيدبا على الملك استقبله أحسن
استقبال وأكرمه وأحسن ضيافته قائلاً: "إن كان للملوك فضل في مملكتها فإن
للحكماء فضلاً في حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم وليس
الملوك بأغنياء عن الحكماء بالمال"^(٢).

وإذ سمع بيدبا كلام الملك وترحيبه، زال ما في نفسه من خوف، واغتر
بكلام الملك وكرمه، فبدأ يحدثه بما جاء من أجله، مبيناً له ما يعانیه شعبه من سوء
حال بسبب سوء سياسته وإهماله، إلا أن الفيلسوف كان صريحاً واضحاً أكثر مما
ينبغي فلم يحسن التعامل. مع غرور الملك وجبروته لأول وهلة، وكان لكلامه وقع
شديد في نفس دبشليم مما أغضبه ودفعه إلى حبسه قائلاً له: "لقد تكلمت بكلام ما
كنت أظن أن أحداً من أهل مملكتي يستقبلني بمثله ولا يقدم على ما أقدمت عليه،

(١) ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠.

فكيف بك مع صغر شأنك وضعف مُنتك وعجز قوتك ولقد زاد عجبى من إقدامك علي وتسلطك بلسانك فيما جاوزت فيه حدك، وما أجد في تأديب غيرك أبلغ من التتكيل بك فذلك عبرة لمن عساه أن يبلغ ويروم ما رمت أنت من الملوك إذ أوسعوا لهم في مجالسهم"^(١). ثم أمر به ان يقتل ويصلب، فلما مضوا به فكر ملينا فأحجم ثم أمر بحبسهِ وتقييده"^(٢).

لم يحسن بيدبا التعامل مع غرور الملك وجبروته ولذلك لم يغامر بحياته فحسب، بل غامر بالسرد كله، إذ لو تصورنا أن الملك لم يتراجع عن قراره بقتل بيدبا، فهذا يعني اننا لن نواجه سردا لاحقا، و لانتهت الحكاية عند هذا الحد. إلا أن القدر والمصادفة أرادتا إنقاذ الحكيم والسرد معا، فبعد أن مكث بيدبا في سجنه أياما دون أن يسأل أحد عنه، كان أن سهر الملك في إحدى الليالي وسهد بها سهدا شديدا "فمد إلى الفلك بصيره وتفكر في تفلك الفلك وحركات الكواكب فأغرق الفكر فيه فسلك به إلى استبطاط شيء عرض له من أمور الفلك، والمسألة عنه ، فذكر عند ذلك بيدبا وتفكر فيما كلمه فيه فاعوى لذلك وقال في نفسه: لقد أسأت فيما صنعت بهذا الفيلسوف وضيعت واجب حقه وحملني على ذلك سرعة الغضب"^(٣). إذ ذاك يأمر الملك بإخراج الفيلسوف من سجنه ويسأله عما خطر له، ويسأله فيعجب بحديثه وحكمته فيأمر بفك قيوده ويجعله سميره في ليليه، ومن ثم توطدت علاقة الحكيم بالحاكم فينصبه وزيرا له.

ثم إن الملك دبشليم لما استقر له الملك وسقط عنه النظر في أمور الأعداء بما قد كفاه ذلك بيدبا صرف همته إلى النظر في الكتب التي وضعتها فلاسفة

(١) ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٣٨-٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٨-٣٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٩.

الهند لأبائه وأجداده فوقع في نفسه ان يكون له أيضا كتاب مشروح ينسب إليه وتذكر فيه أيامه كما نكر آباؤه وأجداده من قبله^(١). يعلم الملك أن افضل من يحقق رغبته ويخلد نكره وزيره الحكيم ببديبا، ومن ثم يطلب منه ان يؤلف هذا الكتاب.

وهذا الطلب الصريح من المسرود له إلى السارد سيكون نقطة تحول جذرية في الحكاية، ذلك أنه سيكون سبب سرد الحكايات اللاحقة كلها.

إن الفيلسوف ورغم أنه أصبح وزير الملك، ما زال متمسكاً بهدفه الأول الذي جاء إلى الملك لأجله، وهو توجيهه وحثه على العدل والتبته لشؤون شعبه وإدارتها أحسن إدارة، ومن ثم يجد في طلب الملك ضالته، إلا أنه مستنكرا تجربته الأولى حين حاول نصح الملك ووعظه يعلم أن لكل مقام مقالا، وأن مقام الملوك، وإن كان الكلام الموجه إليهم وعظا وإرشادا، يستوجب أن يحتاج إلى شيء من الحنكة والسياسة.

هكذا سيكون لهذه النقطة أثر مباشر في السرد اللاحق كله، فهل نقول إن السبب الحقيقي الذي حدا ببديبا إلى أن يجعل معظم حكاياته على أسنة الحيوان هو خوفه من تكرار تجربته الأولى مع الملك حينما كان صريحا واضحا أكثر مما ينبغي؟

لعلنا نجد في بعض الحكايات ما يتفق مع ما نذهب إليه إذ جاء في "حكاية البوم والغربان" على لسان أحد الغربان، مبررا سبب إعجابه بواحد من البوم، موضحا علاقته بملكه "أنه لم يكن يكتم صاحبه نصيحة وإن استقلها، ولم يكن كلامه كلام عنف وقسوة ولكنه كلام رفق ولين حتى إنه ربما أخبره ببعض عيوبه

(١) ابن المقفع. كليلة ودمنة، ص ٤٥.

ولا يصرح بحقيقة الحال بل يضرب له الأمثال ويحدثه بعيب غيره فيعرف عيبه فلا يجد ملكه إلى الغضب عليه سبيلا^(١).

إن سياسة هذا البوم في التعامل مع ملكه هي نفسها السياسة التي سينتهجها بيدبا في التعامل مع دبشليم هكذا لم ينسب بيدبا أيا من الحكايات التي يسردها على الملك إلى نفسه، بل نراه يفتح كل سرد له بعبارة "زعموا أن" هذه العبارة السحرية التي أصبحت المفتاح الذي يفتح لنا آفاق السرد واسعة ، تمثل قناعا يختفي وراءه بيدبا، فتزداد المسافة بينه وبين ما يسرد وتختفي مصالحه ونواياه الشخصية، وتتحول المقولات الخاصة التي يوجهها إلى الملك إلى مقولات عامة صادرة من جهات عدة وقادمة من أعماق الماضي ، فيمرر بيدبا ما يشاء من أفكار ومواعظ ، دون أن يضع نفسه موضع المواجهة المباشرة، وكأنه غير مسؤول عما يسرد.

ثم إننا نرى أن المسرود له، وفي بداية كل حكاية محورية. يحدد موضوع السرد، كأن يقول الملك لبيدبا "اضرب لي مثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضعها".

ولكن من هو الذي يحدد موضوع السرد حقيقة؟ تخبرنا الحكاية الإطار أن الملك طلب من الفيلسوف تأليف كتاب يخلد ذكره، فكان أن انقطع بيدبا عاما كاملا عن الناس انشغل فيه بتأليف الكتاب، فكان كليلة ودمنة الذي يسرده بيدبا على الملك، فالمسرود له على ما يبدو لم يقترح شيئا من موضوعات السرد، إلا أن السارد وإمعانا في التهرب من مسؤولية السرد، وخوفا مما قد يترتب عليه سرده من سخط الملك، يحاول أن ينسب له اقتراح موضوع كل حكاية محورية،

(١) ابن المقفع. كليلة ودمنة ، ص ٢٩٠.

وهو يعلم كما يعلم الملك أن الموضوع أساساً من اقتراح بيدبا، إلا أن أسلوب بيدبا هذا قد يؤثر في نفسية الملك ويجعله أكثر تجاوباً مع الحكايات المسرودة.

٣- مسرود له تحت حكائي:

سنجمع تحت هذا المسمى مجموعة المسرود لهم الذين نواجههم في الحكايات الفرعية، وهؤلاء جميعاً شخصيات حكائية ضمن حكاية المستوى الابتدائي، خضعوا لسحر السرد وإغوائه فتحولوا إلى مسرود لهم لحكاية جديدة.

الشخصيات الحكائية:

ترسم الشخصيات الحكائية في كليلة ودمنة وفق معطيات خاصة مخترقة حدود الواقع، بعيداً عن المعقول، إذ تدور معظم الحكايات على السنة الحيوان، ولعل طبيعية الشخصيات الحكائية هي السمة الوحيدة التي تذهب بكليسة ودمنة مذهب الغرابة والعجب، أما غير ذلك فلا نكاد نعثر على مميزات تجعل من الحكايات غريبة وغير معقولة، فكل الأحداث في معظم الحكايات يمكن ان نتصور وقوعها في العالم الواقعي.

ولا تقتصر غرابة الشخصيات الحكائية على جعل الحيوانات فقط ناطقة عاقلة، بل تتجاوزه لتطال بعض عناصر الطبيعة الأخرى، كأن ينطق الجبل أو الريح ويشاركان في بعض الحكايات، كما يحصل في حكاية "الفأر والناسك" التي هي حكاية فرعية في حكاية "البوم والغربان على سبيل المثال" (١).

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة ودمنة، ص ٢٧٩-٢٨٠.

كل هذا لا ينفي وجود شخصيات إنسانية تشارك في بعض الحكايات وتلعب دور البطولة في بعضها، يمكن بشكل عام ان نميز ثلاثة أنواع من الحكايات وفق طبيعة الشخوص المشاركين بها:

١- حكايات شخصياتها حيوانية:

هذا الشكل من الحكايات هو الأبرز والأكثر تجليا في كليلة ودمنة، إذ معظم شخصيات الحكايات المحورية والثانوية فيها شخصيات حيوانية، هكذا فان أبرز سمة عرفت عن كليلة ودمنة عبر عصور الأدب المختلفة أنها حكايات على السنة الحيوانات، حتى ليهياً للكثيرين أن لا وجود لشخصيات غير حيوانية في كليلة ودمنة.

وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات حيوانية بمظهرها وأسمائها إلا أنها إنسانية بصفات وأخلاقها، إذ هي تعقل وتفكر وتنطق، منها الذكي ومنها الغبي، منها الطيب ومنها الخبيث، بل قد نجد السارد في بعض الأحيان يستغرق في منح هذه الحيوانات صفات إنسانية، فينسى أنها حيوانات ويجعلها تتكلم كما لو أنها بشر فعلا، لا مجرد حيوانات ناطقة عاقلة.

ولعل طبيعة العلاقة بين السارد والمسرود له، والرغبة في التمتع لتمرير أكبر قدر من الأفكار والمواظ دون مساعلة، هي إحدى الأسباب التي أدت إلى طغيان هذا النوع من الحكايات في كليلة ودمنة.

٢- حكايات شخصياتها إنسانية:

نادرا ما نصادف هذا الشكل من الحكايات في كليلة ودمنة فلا نكاد نعثر إلا على بضع حكايات يقوم الإنسان بدور البطولة فيها، ولعل خير مثال على هذا الشكل هو الحكاية الإطار "بيدبا وديشليم" إذ نرى أن جميع شخصيات هذه الحكاية إنسانية، وتمثل شخصيتا الفيلسوف بيدبا والملك ديشليم الشخصيتين الرئيسيتين في

هذه الحكاية، فلا نكاد نعثر على شخصيات أخرى تسهم في تطوير الأحداث وتشكيل دلالة الحكاية غيرهما. وهما فضلاً عن كونهما شخصيتين حكايتين يلعبان دور السارد والمسرود له كما تبين سابقاً، إذ كل السرد الآخر ينشأ على لسان الفيلسوف موجهها إلى الملك مما ترك أثراً واضحاً في طبيعة السرد وتشكل دلالاته. إن الحكاية الإطار لا تخضع طبعاً كبقية الحكايات لسلطة السارد والمسرود له الداخل حكايين، بل تخضع لسلطة سارد خارج حكاية، ولسلطة مؤلف ضمنى لا يمكن تلمس أي من صفاتهما نصياً بطريقة مباشرة، ومن ثم فليس ثمة داع للتعقيد والتخفي بل كانت المواجهة صريحة واضحة في هذه الحكاية.

فضلاً عن حكاية بيديا وديبشليم فإننا نعثر على ثلاث حكايات محورية يلعب بها دور البطولة شخصيات إنسانية، هذه الحكايات هي: حكاية "إيلاذ وبلاذ وإيراخت" وحكاية "ابن الملك وأصحابه" وحكاية "النايك وضيغه".

إن الملاحظ في هذه الحكايات أنها لا تهتم كثيراً بطبيعة العلاقة بين الملك وشعبه، أو تصوير الحاكم الظالم غير المتنبه لشؤون شعبه وما إلى ذلك كبقية الحكايات التي تمتليء بنقد الملوك ووعظهم، فحكاية إيلاذ وبلاذ وإيراخت تتحدث عن أحد الملوك، إلا أنها تصوره عادلاً، ذكياً، متواضعاً، استطاع بتعاونه مع حاشيته الانتصار على أعدائه وتثبيت حكمه^(١).

فشخصية الملك هنا، هي شخصية العادل، العاقل، الحريص على خير شعبه ومصالحته، أما الحكايتان الأخرتان، فإنهما تتحدثان عن أمور لا علاقة لها بشؤون السياسة والحكم لا من قريب ولا من بعيد، ومن ثم لم يجد السارد بيديا سبباً للتعقيد والتخفي والاعتماد على الشخصيات الحيوانية فكان أن استخدم السرد بأسلوب أكثر مباشرة وصراحة مما كان عليه في الحكايات الأخرى.

٣- حكايات شخصياتها إنسانية وحيوانية:

في كلية ودمنة قد نواجه بعض الحكايات التي تشارك في أحداثها شخصيات إنسانية وحيوانية معاً، هذه الحكايات يمكن أن نميز منها نوعين، الأول

(١) انظر: ابن المقفع. كلية ودمنة، ص ٣٥٢.

تشارك في أحداثه شخصيات حيوانية وإنسانية دون أن يكون هنالك أي تواصل كلامي فيما بينهما، فيبقى الإنسان إنسانا والحيوان حيوانا ومثال هذا النوع حكاية الجرذ والناسك، فأبطال هذه الحكاية هم الجرذ والناسك والضيف، حيث يلعب هؤلاء الدور الأساسي فيها إلا أننا لا نرى أي تواصل فيما بين الشخصيات الحيوانية ممثلة بالجرذ والشخصيات الإنسانية متمثلة بالناسك والضيفه^(١).

أما النوع الثاني، فإننا نشاهد فيه توصالا وتفاعلا بين الشخصيات الحيوانية والإنسانية، فالحيوانات في مثل هذا النوع تعقل وتتكلم وتجاوز الإنسان وتجاوزه، بل وتغلبه بالحجة والبرهان كما يحصل في حكاية "الملك والطائرة فزه"^(٢).

أتمودج تحليلي:

تمتلى حكايات كليلة وضمنه بالشخصيات الحكائية التي تتنوع بأخلاقها وصفاتها بشكل مدهش، بعض هذه الشخصيات مركزية تلعب دور البطولة وبعضها هامشية يقتصر وجودها على أدوار بسيطة دون أن تؤثر كثيرا في مجريات السرد، كما أن بعضها مسطح يظل ملتزما بموقفه وصفاته طوال أحداث الحكاية وبعضها الآخر نام ومتطور يتفاعل مع الأجواء المحيطة متطورا بتطور الأحداث، متبدلا حسب الظروف التي تقتضيها.

في محاولة لدراسة نمط الشخصية الحكائية في كليلة وضمنة سنختار حكاية "الأسد والثور" التي هي أولى الحكايات المحورية، محاولين دراسة طبيعة الشخصيات الحكائية فيها، بالقدر الذي يمكن استنتاجه مما يقدم نص الحكاية.

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة وضمنة، ص ٢٢٧-٢٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣١٨-٣٢٧.

يبدو ومن خلال عنوان الحكاية ان الشخصيتين الرئيسيتين فيها هما الأسد والثور، إذ الحكاية معنونة باسميهما ، هكذا نتوقع -على الأقل- أن تلعب هاتان الشخصيتان دوراً هاماً في الحكاية.

في الجهة المقابلة نواجه شخصيتين حكايتين أخريين، هما ابنا آوى كليلة وأخوة دمنة، وإذا كنا رأينا عنوان الحكاية المحورية يشيء صراحة بأهمية الثور والأسد والدور الذي سيلعبانه في الحكاية، فإن عنوان الكتاب نفسه يشير لنا إلى أهمية الشخصين الحكائيين الآخرين كليلة ودمنة، إذ إن الكتاب نفسه معنون باسميهما مما يوحي بأن دورهما في تحريك مجريات السرد قد يفوق الدور الذي سيلعبه الأسد والثور.

عدا هذه الشخصيات الحكائية فإننا لا نكاد نعثر على شخصيات أخرى تسهم في تطوير أحداث الحكاية، هكذا سنحاول البحث في طبيعة هذه الشخصيات للتعرف على أهمية كل منها والدور الذي لعبته في الحكاية، وقبل البدء بتحليل الشخصيات الحكائية، سنحاول تتبع حركات السرد في الحكاية، التي يمكن اختزالها في خمس حركات رئيسة على النحو الآتي:

١- يعلق شتر به "الثور" بالوحل ويبدأ بالخوار فيسمع الأسد خواره ويهاب صوته.

٢- يعرض دمنة على الأسد أن يأتيه بالشخص مصدر الصوت ليكون من أتباعه.

٣- يأتي دمنة بالثور ويعرضه على الملك، الذي يضمه لحاشيته ويجعله أكثر المقربين إليه.

٤- خوف دمنة على مكانته التي احتلها الثور، فيبدأ سعيه للتفرقة بين الأسد والثور.

٥- نجاح دمنة في بث الحقد والضغينة بين الملك والثور، حيث تنتهي الحكاية بقتل الأسد للثور.

بعد أن حاول البحث تتبع حركات السرد الرئيسية في الحكاية سيحاول تحليل الشخصيات الحكائية فيها بناء على المعطيات التي يقدمها النص سواء عن طريق السارد مباشرة أو ما يمكن استنتاجه من مقاطع الحوار وأحداث الحكاية. إن أحد العوامل الهامة التي ستسهم في الكشف عن طبيعة وصفات كل شخصية هي علاقتها ببقية الشخصيات والتي تبدو مترابطة ومحكمة، ولذا سيتم دراسة هذه الشخصيات مجتمعة دون أن نفصل إحداها عن الأخرى. يمكن البدء -أولاً- برصد ملامح وصفات الأسد عن طريق كلام السارد الذي يواجهنا مباشرة قائلاً:

"وكان قريب منه أسد عظيم وهو ملك تلك الناحية ومعه سبع كثيرة وبنات أوى وثعالب وفهود ونمور، وكان هذا الأسد منفرد^(١) برأيه غير آخذ برأي أحد من أصحابه".

هكذا تطالعنا شخصية الأسد، إذ هو ملك قوي يتمتع بسلطة ونفوذ واسعين، ثم إنه ظالم همه أن يحافظ على عرشه دون أن يأخذ برأي غيره. إلا أن نقطة تحول جذرية ستكون بداية لبعض التبدل في شخصية الأسد، ألا وهي سماعه خوار الثور شتربه، وخوفه من هذا الصوت.

هنا يبدو الأسد في موقف ضعف، فهو خائف من الصوت الذي سمعه، كما أنه لا يستطيع مصارحة أي من أفراد حاشيته بحقيقة خوفه حفاظاً على هيئته ومكانته أمامهم، وإذ كنا رأينا الأسد صارماً، قوياً لا يأبه لرأي غيره فإنه في هذه اللحظة بحاجة إلى أية وسيلة تخلصه من القلق الذي هو به، في هذه اللحظة التي يبدو بها الأسد مضطرباً خائفاً تظهر لنا شخصيتنا ابني أوى كليله وأخيه دمنة، وهما كما يخبرنا السارد "نكيان نو علم وأدب" هذه صفات مشتركة تجمع بينهما إلا أن الأحداث ستبين لنا اختلافات جذرية في شخصية كل منهما وطريقة توظيفه لذكائه وعلمه.

(١) ابن المقفع. كليله ودمنة، ص ١٣٠.

إن لحظة خوف الأسد تكشف جوانب هامة في شخصية كل من ابني أوى إذ حالما يشعر دمنة بما أصاب الأسد من خوف لا يفوتها فرصة للتقرب منه والتودد له إذ يعلم بحنكته ونكاته أن الأسد خائف مما سمع وإنه الآن بحاجة لأي شيء يخلصه مما هو فيه .

هنا تبرز شخصية دمنة واضحة فهو يمثل شخصية الطامح الساعي لأن تصبح له مكانة سياسية واجتماعية مرموقة، فيعرض دمنة رأيه على أخيه كليلة ويبين مطامعه ومآربه في التودد إلى الملك والخوض في شؤون السياسة، وفي هذه الأثناء يبدو التناقض جليا في شخصية كل من الأخوين، إذ بينما يحاول دمنة التدخل في أمر الملك محاولا أن يحصل رضاه ومحبتة، يبدو أخوه كليلة خائفا قلقا من عواقب ما سيقدم عليه أخوه، ولهذا لا يكف طوال الحكاية على تنبيه أخيه وحثه على عدم التدخل في شؤون أهل السياسة؛ يقول كليلة في بعض كلامه لأخيه يحثه على ترك ما سيقدم عليه وينبئه لمغيبته : "ما شانك أنت والمسألة عن هذا نحن على باب ملكنا آخذين بما أحب وتاركين ما يكره ولسنا في أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك والنظر في أمورهم فامسك عن هذا واعلم انه من تكلف من القول والفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار^(١) ثم يقص كليلة على أخيه ما كان من شأن القرد الذي لقي من النجار ما لقي لتدخله في شؤون من هو أسمى منه.

على العكس من أخيه يرضى كليلة أن يظل خانعا، تابعا للملك في منزلة وضيعة عنده على أن لا يخاطر أو يغامر بحياته من أجل أن يحسن مكانته عند الملك، ولن يستطيع أبدا التأثير في أخيه الذي سيظل طموحا آملا أن يصل إلى أسمى منزلة وأعلى مرتبة .

يبدو الثور "شترية"-الطرف الرابع في الحكاية- يبدو منذ بداية الحكاية إلى نهايتها خائفا مستكينا، فما أن يخلص من استعباد الإنسان له حينما علق بالوحل،

(١) ابن المقفع. كليلة ودمنة ، ص ١٣١.

حتى انتقل إلى عبودية الأسد، كما أنه يظل طوال الحكاية خاضعا لفكر دمنة، مخدوعا بكلامه وسحر سرده الذي قاده أخيرا إلى حتفه.

إن الشخصيات الثلاثة، الأسد والثور وكليلة، تبدو شخصيات سلبية، فعلى الرغم مما يبدو من تفاعلها وتجاوبها مع الجو المحيط، إلا أن هذا التفاعل يظل مقيدا بإرادة الآخر الذي هو دمنة، فالثور والأسد يظنان مخدوعين بكلام دمنة منذ بداية الحكاية إلى نهايتها، ويظل دمنة يحركهما كيفما شاء تماشيا مع رغباته وأهدافه.

لم يقم الأسد بأي خطوة إيجابية حينما أُرهبه صوت شتربه وشعر بالتهديد يقترب منه، بل دمنة هو الذي قام، ولم يذهب الثور للأسد لأنه يرغب بذلك فعلا بل لأن دمنة هو من أراد ذلك، ولم يقتل الأسد الثور خوفا على مصالحه وملكه، بل حفاظا على مصالح دمنة من غير أن يعلم، هكذا فإن المحرك الرئيس لأحداث الحكاية كلها هو دمنة، إنه الشخصية المحورية الفاعلة والنامية، المتجاوبة مع الواقع الذي تعيشه، أيا كانت صفاته وأخلاقه سلبية في عرف المجتمعات والمعتقدات، إذ الغاية عنده كانت تبرز الوسيلة دائما، إلا أنه شخصية إيجابية حقيقيه، بتفاعلها الذي أضفى الحيوية على السرد كله.

على الطرف النقيض ظهرت شخصية كليلة، الذي ظل طوال الحكاية ساكنا لا يكف عن تحذير أخيه وتنبئيه من مغبة ما يفعل، إنه شخصية مسطحة بكل ما تحمل الكلمة من معنى، لم تتغير صفاته وأحواله طوال الحكاية، ولم يقم بأي فعل إيجابي أو سلبي للتأثير على مجرى الحكاية، وإذا كان لسان حال أخيه دمنة يقول: من يتهبب صعود الجبال يعيش أبد الدهر بين الحفر، فإن لسان حال كليلة يقول "من يتزوج أمنا نناديه عمنا".

المؤلف الضمني:

لا تقع مقولتا المؤلف والقارئ الضمنيين في نطاق السرديات مباشرة، بل تقعان ضمن دائرة اختصاص الشعريات عامة، التي هي أوسع نطاقا من السرديات إذ تشكل السرديات جزءا منها، ثم إن هاتين المقولتين استراتيجيتان تاويليتان افتراضيتان بمعنى أننا لا نتلمس أبعادا نصية محضة لها كبقية مكونات السرد من سارد ومسرود له وشخصيات حكائية، من هنا يبرر جيرار جنييت عدم تطرقه للمؤلف والقارئ الضمنيين في كتابه خطاب الحكاية على الرغم من تأكيده على أهميتها لفهم النصوص السردية في بعض الأحيان خصوصا عندما تختلف معايير النص عن معايير السارد^(١).

بظهور نظريات التلقي والتأويل تغيرت النظرة إلى النص نوعا ما فلم يعد قائما ومستقلا بذاته وإنما أصبح حصيلة علاقة معقدة تربطه بوعي المتلقي الذي سيشارك بصياغة النص محاولا تأويله وفق ثقافته ومعاييره الخاصة وصولا إلى نتائج وأفكار معينة، هذه النتائج والأفكار تفرضها علاقة النص الجدلية بمتلقيه ومدى تجاوب هذا المتلقي مع ما يفترضه النص ويقترحه من أفكار وأيدلوجيات من هنا فإن النتائج والمعايير التي يفرضها النص في ذهن متلقيه قد تختلف جذريا وتتفوق عما أراده المؤلف الحقيقي وهكذا يتواطأ النص ومتلقيه على المؤلف الفعلي ليخلقا مؤلفا افتراضيا سيكون بالنسبة للمتلقي مصدر القيم والمعايير المجسدة في النص، هذا المؤلف لا يكون مشاركا في النص على نحو حرفي بل هو تشييد ذهني يمكن أن يكونه القارئ ويستخلص صفاته من مجمل ما يفهم من النص، "وكما يقول واين بوث فإن المؤلفين الضمنيين كثيرا ما يكونوا أسمى بكثير فسي

(١) انظر : جنييت. عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ١٨١.

نكائهم ومعاييرهم الأخلاقية من الرجال والنساء الفعليين الذين هم المؤلفون الحقيقيون^(١).

في كليلة ودمنة لا نواجه مؤلفا حقيقيا، فابن المقفع لم يؤلف الكتاب بل نقله وترجمه. وإن كان قد أضفى عليه كثيرا من بلاغته وسحر أسلوبه دون أدنى شك، وبيدبا لا يعدو دوره أن يكون ساردا، فهو لا يدعي انه من ألف حكايات كليلة ودمنة، بل ينسب تأليفها إلى أشخاص آخرين لا يسميهم ولا يحدثنا عنهم شيئا، وهذا ما نجده في عبارة "زعموا أن" التي يبدأ بها بيدبا سرد كل حكاية.

يقول عبدالفتاح كيليطو في كتابه الحكاية والتأويل: "تري من هم أصحاب الزعم؟ من اخترع الحكايات؟ على الرغم من كوننا لن نهتدي إلى جواب دقيق، فإن بوسعنا أن نقول إن بعض ملامح أصحاب الزعم تفرض نفسها فهم عاشوا قبل بيدبا وهذا سبق في الزمن يمنحهم مزية عظيمة، ثم هم حكماء حكوا ما حكوا قصد إفادة من سيأتي بعدهم ويطلع على أقوالهم الحكيمة التي تتبع من الماضي، والسلوك المحمود هو الذي يكرر النماذج السالفة، لا يصرح بيدبا بأن الحكماء الذين اخذ عنهم أهل ثقة وأصحاب فصل، ولكنه يشير ضمنا إلى ان الحكمة خرجت من أفواههم، وإلا فلم يردد ما قالوا؟ لم يروي عنهم؟ لم يستشهده بكلامهم؟^(٢).

إن كلام كيليطو السابق يشير فعلا إلى المؤلف الضمني الذي تقترحه حكايات كليلة ودمنة، هذا المؤلف تبدو خبرته في الحياة وحكمته تفوق ما عند ابن المقفع أو غيره ممن نقل الحكايات، وتفوق ما عند بيدبا الذي كان ساردا للحكايات،

(١) كنعان. التخيل القصصي، ص ١٢٩-١٣٩.

(٢) كيليطو، عبد الفتاح. الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٣٥.

الكبرى للتدخل والتوضيح كيفما يشاء ، تماشياً مع أهدافه في السيطرة على وعي المتلقي بغية تمرير ما يشاء من حكم ومواعظ دون أن يتيح للمتلقي مجالاً للفهم والتأويل بعيداً عما أراد.

لا يعدُّ التبيين الصفر هو النمط الوحيد في الحكايات ، وإن كان مسيطراً على معظمها ، ذلك أن نمط تبيين واحد يصعب أن يطرد في الحكايات جميعها ، وحتى في الحكاية التي يبدو بها السارد عالماً بكل شيء يمكن أن نجد مقاطع مبالغة على شخصيات حكاية ، وهكذا سيكون نمط التبيين في هذه المقاطع داخلية ، فعلى سبيل المثال ، وفي حكاية "الأرنب والصفرد"^(١) التي هي حكاية فرعية عن حكاية البوم والغريان ، يقدم السارد شخصية السنور مبالغة على الصفرد ، الذي هو شخصية حكاية ، فحينما اختلف الأرنب والصفرد أيهما أحق بالمسكن ، اتفقا أن يلجئا إلى السنور ليحكم بينهما ، وذلك لأن الصفرد يراه "سنورا متعبدا ، يصوم النهار ويقوم الليل كله ولا يؤذي دابة ، ولا يهريق دماً".^(٢)

هكذا فإن المبتدئ في هذا المقطع هو الصفرد ، وموضوع التبيين هو السنور، ذلك أن شخصية السنور لم تقدم من خلال وعي السارد ، بل من خلال وعي شخصية حكاية، وهكذا سيجد القارئ قدراً أكبر من الإثارة والمفاجأة حينما يرى السنور في نهاية الحكاية ينقص على الأرنب والصفرد ليأكلهما ، إذ لم يكن ورعه وتقواه إلا قناعين ليصيد بهما أمثال الأرنب والصفرد.

لو أردنا أن نتصور هذا المقطع مبالغة من قبل السارد لكان قدمه لنا بالشكل الآتي "وكان الصفرد يظن السنور متعبدا ناسكا ، لا يقتل دابة ، غير أنه كان غير ذلك" على سبيل المثال ، وهكذا يبدو الفرق واضحاً بين نمطي التبيين.

(١) انظر: ابن المقفع. كليله ودمنة ، ص ٢٦٦-٢٦٨.

(٢) انظر: المرجع نفسه ، ص ٢٦٦.

١- بداية الحكايات:

في بداية معظم الحكايات نواجه وصفا مجملا منطوقا من قبل السارد ، هذا الوصف يبدو أشبه بمقدمة يلجأ إليها السارد قبل البدء بسرد الأحداث ، غايته إعطاء صورة عامة عن الفضاء الذي تدور فيه الحكاية ، وخلق الأجواء المناسبة لما سيقع من أحداث ، يقول بيديا في بداية حكاية البوم والغربان:

"رُعموا أنه كان في جبل من الجبال شجرة من شجر الدوح فيها وكر الف غراب وعليهن وال من أنفسهن وكان عند هذه الشجرة كهف فيه الف بومة وعليهن وال من أنفسهن".^(١)

إن هذا المقطع - على الرغم من قصره - ضرورة لا غنى عنها ومدخل لا بد منه لتوضيح الجو العام للفضاء الحكائي الذي يوظف الحكاية بما تحتوي من أشخاص وأحداث ، وبدون هذا المقطع سيحس المتلقي بالارتباك والغموض ، وبوجود فجوة كبيرة في النص السردية ، إذ يصعب أن نتصور أن تبدأ الحكاية بالسرد مباشرة ، هذه الميزة لا تبدو في حكايات كليلة ودمنة أو الحكايات الخرافية وحسب بل في معظم الأنواع السردية.

٢- ظهور إحدى الشخصيات:

يشكل الوصف محورا هاما من محاور الكشف عن ملامح الشخصية وتتبع صفاتها ، إذ كثيرا ما نرى السارد أو إحدى شخصيات الحكاية ، يستغرق في وصف شخصية حكائية ، هذا الوصف يبدو أسهل الطرق لاكتشاف صفات الشخصية ، غير أنه قد لا يكون موثوقا به دائما ، لا سيما إن كان منطوقا من قبل شخصية حكائية تكون معرفتها بعالم الحكاية وما بها من شخصيات أخرى محدودة جدا ، أو قد يكون وصفها لشخصية أخرى خادعا ومراوغا ، تماشيا مع رغباتها وأطماعها ، ففي حكاية "البوم والكرابي"^(٢) وحينما أجمعت الكراكي أمرها على أن تملك عليهن واحدا من البوم يتدخل أحد الغربان ناصحا الكراكي واصفا البوم بأنه:

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة ودمنة. ص ٢٥٥.

(٢) انظر: لمرجع نفسه، ص ٢٦١-٢٧٠.

"أقبح الطير منظرا ، وأسوأها خلقا ، وأقلها عقلا ، وأشدها غضبا ، وأبعدها عن كل رحمة ، مع عماها وما بها من العشا بالنهار وأشد من ذلك وأقبح سفهها وسوء أخلاقها".^(١)

إن هذا الوصف الذي يأتي على لسان أحد الغربان لا يمكن أن يثق به المتلقي تمام الوثوق ، ذلك أن غاية الغراب كانت حث الكراكي على اختيار طائر آخر ليكون ملكا عليهن وربما كان يطمع أن يخترنه هو ، ولذا لم يأل جهدا ليصف اليوم بأبشع الصفات.

وعلى العكس من الوصف المنطوق من قبل الشخصيات ، يبدو وصف السارد لإحدى شخصيات الحكاية أكثر موثوقية عند المتلقي ، لا سيما وأنا اعتدنا على السارد العالم بكل شيء في الحكايات ، وتظل أفعال الشخصيات ، التي تبرز بوضوح مع تطور الأحداث ، المقياس الأول للتعرف على طبيعة الشخصية ومدى صدق وموثوقية الوصف أيا كان مصدره.

الحوار:

على العكس تماما من الوصف الذي ظهر في الحكايات بأقل قدر يمكن أن يحتويه نص سردي ، يظهر الحوار في كليلة ودمنة متخللا معظم الحكايات كمكون رئيس في بنيتها ومساهما في تشكيل دلالتها بشكل قلما نجده في أي أشكال سردية أخرى.

إن مقاطع الحوار التي تتخلل أي نص سردي لا بد أن تخضع لمعايير دقيقة تحكمها رؤية المؤلف وفق ما تقتضيه حاجة السرد ، وإلا لغدا الحوار عبئا على السرد وسببا من أسباب اضطراب النص ، ففي معظم النصوص السردية يكون السرد - بما يحتوي من أفكار وقيم - غاية بحد ذاته ولا يكون توظيف الخطابات

(١) انظر: ابن لمقع. كليلة ودمنة، ص ٢٦١.

غير السرديّة إلا بالقدر الذي يكون مناسباً لسد حاجة السرد ، تماماً كما يكون الحوار أساس الخطاب المسرحي ويكون السرد موظفاً لخدمته.

في حكايات كليلّة ودمنة تختلف المعايير تماماً ، فلا الحوار موظف لخدمة السرد ، ولا السرد موظف لخدمة الحوار بل كلاهما موظف لغاية أخرى أراها المؤلف الضمني. فمقاطع الحوار التي نجدّها في الحكايات بطولها وكثرتها وتعدد أشكالها ومواضعها داخل بنية النص ، تجعلنا نتساءل حقيقة عن الغاية من وراء توظيفها بهذا الشكل ، إذ يصعب أن نتصور أن هذه المقاطع قد وظفت لخدمة السرد بينما نراها حقيقة عائقاً أمام حركته ، إذ تبطئ إيقاعه إلى حد يجعل المتلقي يشعر ببعض الملل أحياناً.

تتميز هذه المقاطع فضلاً عن طولها وكثرتها ، بامتلائها بالحكم والمواعظ ، بل تتحوّل في كثير من الأحيان إلى ما يشبه المناظرات العقلية بين الشخصيات المتحاورة تنتهي بانتصار الشخص الأنكى والأكثر دهاءً ومكراً ، مثلما يحصل في حكاية "الملك والطائر فنزة"^(١) ، هذه الحكاية لا تبين كيف تحوّل الحوار إلى مناظرة عقلية قائمة على الحجة والمنطق وحسب ، بل توضح بجلاء أن مقاطع الحوار لم توظف غالباً لخدمة السرد بل لتأكيد الحكمة والموعظة التي أراد المؤلف الضمني إرسالها.

"زعموا أن ملكاً من ملوك الهند يقال له بريدون وكان له طائر يقال له فنزة وكان له فرخ .. وكان فنزة يذهب إلى الجبل كل يوم فيأتي بفاكهة لا تُعرف ، فيطعم ابن الملك شطرها ، ويطعم فرخه شطرها فأسرع ذلك في نشأتها وزاد في شبابهما ، وبان عليه أثره عند الملك فزاد لفنزة إكراماً وتعظيماً ومحبة ، حتى إذا

(١) انظر: ابن المقفع. كليلّة ودمنة ، ص ٣١٨-٣٢٧.

كان يوم من الأيام وفتزة غائب في اجبتاء الثمرة وفرخه في حجر الغلام نرق في حجره ، فغضب الغلام وأخذ الفرخ وضرب به الأرض فمات".^(١)

وحيثما عاد فتزة ورأى ما حل بفرخه "وثب في شدة حنقة على وجه الغلام ففقاً عينه وطار ، فوق على شجرة ، ثم إنه بلغ الملك ذلك فجزع أشد الجزع ، ثم طمع أن يحتال له ، فوقف قريباً منه وناداه وقال له :إنك آمن فانزل يا فتزة"^(٢) ، لكن فتزة يعلم أن الملك حاقد عليه ، وأنه يتحين الفرصة لينتقم منه فيرفض طلبه ولا يعود معه إلى القصر.

إن الحكاية فعلياً تنتهي عند هذا الحدث ، وهو مغادرة فتزة قصر الملك ورفضه العودة إليه ، إذ لا نواجه أحداثاً جديدة بعد هذا الحدث ، كان يمكن للشارد ، مثلاً أن ينهي حكايته قائلاً : وطار فتزة مغادراً قصر الملك من غير رجعة ، إلا أنه وبأسلوب ملتوٍ أراد فتح المجال لمقطع حوار مطول سيجري بين الملك وفتزة ، هذا المقطع يأخذ من الحكاية أكثر من نصفها ، إذ إن فتزة وحال مغادرته قصر الملك يتجه إلى إحدى الأشجار ويهبط عليها ، فيتبعه الملك محاولاً إقناعه بالرجوع إلى القصر لينتقم منه ، لكن فتزة يعلم ما في نفس الملك ، فيدور بينهما حوار مطول يحاول فيه كل منهما إقناع الآخر بالحجة والعقل ، فلما وقف الملك قريباً من فتزة ناداه قائلاً:

"إنك آمن فانزل يا فتزة. فقال له: أيها الملك إن الغادر مأخوذ بغدره ، وإنه إن أخطأه عاجل العقوبة لم يخطئه الآجل ، حتى إنه يدرك الأعقاب وأعقاب

(١) انظر: ابن المقفع. كليله ودمنة ، ص ٣١٨-٣١٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٣١٩.

الأعقاب .. قال الملك لعمرى قد غدرنا بابنك فانتقمت منا فليس لك قبانا ولا لنا
قبلك وتر مطلوب فارجع إلنا آمنة".^(١)

ويطول الحوار بين الملك والطائر بعد ذلك، كل منهما يحاول إقناع الآخر
برأيه ، غير أن فنزة يبدو أكثر حكمة وتجربة من الملك الذي لا تصمد حججه
ودلائله أمام عقل وحكمة فنزة ، ولذا يرفض فنزة الرجوع مع الملك ويختم حديثه
إليه قائلا:

"إن الرجل الذي في باطن قدمه قرحة إن هو حرص على المشي فلا بد أن
تتكأ قرحته ، والرجل الأرمد العين إذا استقبل بها الريح تعرض لأن يزداد رمدا
وكذلك الواتر إذا دنا من الموتور فقد عرض نفسه للهلاك ... وشر البلاد بلاد لا
خصب فيها ولا أمن . وأنه لا أمن لي عندك أيها الملك ولا طمأنينه لي في
جوارك".^(٢)

إن الشيء المميز في هذه الحكاية أن مقطع الحوار لم يأت في خضم
السرد، كما يحصل عادة ، بل جاء بعد انتهاء السرد مباشرة، فنزة يغادر قصر
الملك ، وهذا آخر أحداث الحكاية حقيقة، لكن المؤلف الضمني أراد تأكيد الحكمة
التي يريد إرسالها وهي عدم الثقة والاطمئنان إلى أصحاب النار مهما بدا منهم من
ود وسلام ، وهو يعلم أن السرد وحده لا يفي بالحاجة ، فلجأ إلى مقطع الحوار هذا
بين الملك والطائر والذي احتوى من الحكم والمواعظ ، وأكد فكرة المؤلف
الضمني وموعظته الرئيسية بشكل فاق ما رأيناه في السرد نفسه.

كل ذلك يؤكد أن غاية الحكايات هي الوعظ وإرسال الحكمة، ولذا امتلأت
بمقاطع الحوار التي لا تخدم السرد نفسه بل تعيق سيرورته ، مما يشعر القارئ
الباحث عن المتعة واللهو بالملل ، بينما تكون مقاطع الحوار هذه غاية الغايات عند

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة ، ص ٣٢٠-٣٢١.

(٢) انظر: لمرجع نفسه، ص ٣٢٥-٣٢٧.

القارئ المثالي ، طالب الحكمة والموعظة ، بما يشي صراحة بأن المؤلف الضمني لم يكن معنيا بفنيات السرد وجمالياته ، بقدر ما هو معني بإرسال الحكم والمواعظ.

الزمن الحكائي:

في محاولة للكشف عن المخطط الزمني الذي يسيطر على نصوص الحكايات سيعتمد البحث على دراسة بعدي الترتيب والديمومة اللذين نوقشا في الفصل الأول ، وقبل الشروع في دراسة بنية الزمن في الحكايات ، سنضع بعضا من الملاحظات الهامة فيما يخص الزمن الحكائي فيها:

١- إن جميع الحكايات المحورية والفرعية لا تقع ضمن إطار زمني محدد ، فالسارد لا ينشغل عادة بتأطير الحكايات بزمن خاص بل يسردها كما لو أنها قادمة من أعماق الماضي المجهول.

٢- إن جميع الساردين على اختلاف مستوياتهم يستخدمون صيغة الماضي دائما ، ولا يتركون لصيغ الحاضر أو المستقبل مجالا للإمساك بزمام السرد ، فالسارد الأول يستخدم الفعل الماضي "قال" بينما نجد عبارة "زعموا أن" ملازمة لبيدبا ولساردي الحكايات الفرعية دائما.

٣- الملاحظة الأخيرة ، والتي تتعلق بالملاحظة السابقة ، وهي أن الزمن في الحكايات جميعها هو زمن تخييلي ، وذلك لأن ما يُسرد سابق بوقوعه لوقت السرد دائما ، كما أنه سابق لقراءتنا له في أي وقت نشاء.

إن الاختلاف الحاصل في خطية التتابع الزمني ، بين زمن القصة وزمن النص ، يأخذ بعده الفني ومساره الخاص من خلال وعي وإدراك السارد ، ومن ثم سيحاول البحث كشف المفارقات التي يحدثها السارد بين زمن القصة وزمن النص فيما يتعلق ببُعدي الترتيب والديمومة.

١- الترتيب:

تقوم دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما ، على مقارنة نظام تسلسل الأحداث كما يفترض أنها في القصة ، بنظام ترتيب هذه الأحداث داخل النص ، فالأحداث وقعت ضمن تسلسل زمني معين ، لا يشترط أن يلتزمه النص ، وبالتالي يمكن أن نواجه ثلاث حالات فيما يخص ترتيب الزمن الحكائي:

أ- حالة التوازن المثالي:

تحصل حالة التوافق المثالي في النص ، حينما يتوافق ترتيب وقوع الأحداث في القصة مع ترتيبها داخل النص ، أي أن السارد قد راعى التسلسل الزمني نفسه للأحداث كما يفترض أنها وقعت ، وبالتالي لا نراه يقدّم حدثاً أو يؤخر آخر.

هذه الحالة يصعب أن تحصل في الأنواع السردية الحديثة ، إلا أن الحكايات الخرافية والشعبية ، كما يقوا جينيت " قد اعتادت أن تتقيد ، في تفصيلاتها الكبرى على الأقل ، بالترتيب الزمني"^(١) وبالتالي يمكن أن نعثر في حكايات كليلة ودمنة على عدد من الحكايات التي تلتزم حالة من التوافق التام بين ترتيب الأحداث في القصة مع ترتيبها في النص ، فمعظم الحكايات البسيطة ، أي التي لا يتوالد عنها حكايات أخرى، تلتزم لا سيما الفرعية منها ، حالة التوازن المثالي هذه ، ولعل قصر هذه الحكايات وقلة أحداثها ، بما لا يتيح للسارد مجالاً ليتدخل مؤخراً أو مقدماً هي المسؤولة عن هذه الميزة فيها.

سنضرب مثالا على هذا النمط بحكاية "الثعلب والطبل" التي يسردها دمنة

على الأسد في حكاية الأسد والثور.

(١) انظر: جينيت. خطاب الحكاية ، ص ٤٧.

قال دمنة : زعموا أن ثعلبا أتى أجمة فيها طبل معلق على شجرة ، وكلما هبت الريح على قضبان تلك الشجرة حركتها ، فضربت الطبل ، فسمع له صوت عظيم ، فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم صوته ، فلما أتاه وجده ضخما ، فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم ، فعالجه حتى شقه ، فلما رآه أجوف لا شيء فيه ، قال : لا أدري لعل أفضل الأشياء أجهرها صوتا وأعظمها جثة".^(١)

نستطيع أن نتبين وبجلاء أن ترتيب الأحداث داخل النص يتوازى تماما مع التسلسل الذي وقعت به في القصة ، فالسارد لم يقدم أيا من الأحداث على الآخر ، وبالتالي مثلت هذه الحكاية حالة توافق تام بين زمن القصة وزمن النص من حيث ترتيب الأحداث في كل منهما ، ومثل هذا النمط نجد كثيرا من أمثاله في كلياته ودمنه.

ب-الاسترجاع:

يعني الاسترجاع سرد حدث أو حكاية ما ، سابقة بوقوعها في القصة على النقطة التي تُسرد فيها داخل النص ، أي أن السارد وفي نقطة معينة ، يوقف حركة السرد ليعود مستذكرا على لسانه أو لسان إحدى الشخصيات حدثا أو حكاية أخرى سابقة بوقوعها على النقطة التي أوقف السرد عندها.

ويمكن تقسيم الاسترجاعات إلى قسمين:

استرجاعات غيرية القصة:

بمعنى أن لا علاقة للحدث أو الحكاية المسترجعه بالحكاية التي تم إيقاف سردها بغية الاسترجاع.

(١) انظر: ابن المقفع. كلياته ودمنة ، ص ١٤١-١٤٢.

ولعل هذا النمط من الاسترجاعات ، هو أكثر المفارقات الزمنية تجليا في
حكاية كليلة ودمنة لما تتميز به من توالد للحكايات ، فمعظم الحكايات تمثل
استرجاعات غيرية القصة بالنسبة للحكايات التي تنشأ عنها، وهكذا فجميع
الحكايات محورية وفرعية، تمثل بالنسبة للحكاية الإطار استرجاعات غيرية
القصة، فكل الحكايات سابقة بوقوعها زمن حكاية بيدبا وديشليم ، كما أن أيا منها
لا علاقة له بحكاية بيدبا وديشليم مباشرة.

استرجاعات مثلية القصة:

على عكس الاسترجاعات غيرية القصة ، تكون الاسترجاعات مثلية القصة
ذات علاقة مباشرة بالحكاية الأولى ، بحيث يتم استرجاع حدث أو حكاية تتعلق
مباشرة بالحكاية التي تم إيقاف السرد فيها بغية الاسترجاع ، ويكون الاسترجاع
حاصلا إما لسد ثغرة أو تقديم توضيحات عن حدث أو شخصية في الحكاية
الأولى.

من أبرز الأمثلة التي يمكن أن توضح هذا الأنموذج في حكايات كليلة
ودمنة حكاية "البوم والكراكي"^(١) حيث تمثل هذه الحكاية استرجاعا مثلي القصة
بالنسبة لحكاية "البوم والغربان"^(٢).

تتحدث حكاية البوم والغربان عن جماعة من الغربان تتعرض دائما
لاعتداءات البوم ، فيقررن التشاور لإيجاد حل لهذه الاعتداءات المتكررة ، وفي
أثناء التشاور والبحث ، يسرد أحد الغربان على الملك قصة الغراب الذي كان سببا
في إثارة عداوة البوم ، ذلك أن جماعة من الكراكي أرادت تعيين بوماً ملكا عليهن

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة ودمنة ، ص ٢٦١-٢٧٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه ، ص ٢٥٥-٢٩١.

، فتدخل أحد الغربان ناصحا الكراكي بعدم تملك البوم لما تتصف به من صفات سيئة ، فتراجعت جماعة الكراكي عن تملك البوم ، مما تسبب في غضب البوم وبدء اعتداءاتها على الغربان ، وبعدها تكررت هذه الاعتداءات قررت الغربان إرسال جاسوس إلى البوم ليستقصي أخبارها ، فينجح الغراب في مهمته مما مكن الغربان من التخلص من البوم واعتداءاتها.(1)

يمكن أن نلخص أحداث هذه الحكاية ، مرتبة بالشكل الذي يفترض أنها وقعت به في القصة على النحو الآتي:

- حدث ١- الكراكي يردن تعيين البوم ملكا عليهن.
- حدث ٢- الغراب يحرض الكراكي على عدم تملك البوم عليهن مما يتسبب بإثارة عداوة البوم للغربان.
- حدث ٣- بدء إعتداءات البوم وتكررها على الغربان.
- حدث ٤- تشاور البوم في أمر التعدييات بغية إيجاد حل لها.
- حدث ٥- إرسال أحد الغربان إلى البوم جاسوسا ، حيث يتمكن من كشف أسرار البوم ومخابئها.
- حدث ٦- مهاجمة الغربان للبوم في مساكنها وإحراقها.

هذا هو ترتيب الأحداث كما وقعت في القصة ، غير أن النص لا يلتزم بالترتيب نفسه ، بل يقدمه بشكل مغاير على النحو الآتي : حدث ٣ ، حدث ٤ ، حدث ١ ، حدث ٢ ، حدث ٥ ، حدث ٦.

وهكذا نلاحظ أن الحدثين الأول والثاني قد وردا بعد الحدثين الثالث والرابع، فترتيبهما في النص جاء في منتصف المبنى الحكائي ، بينما هما أولى الأحداث التي وقعت في القصة ، وبالتالي فالحدثان الأول والثاني يمثلان استرجاعا

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة ، ص ٢٥٥-٢٩١.

مثلي القصة بالنسبة للحدثين الثالث والرابع ، فالسارد أوقف سرد الحكاية عند الحدث الرابع ، وعاد مستذكرا أحداثا ما ضيه لتوضيح أسباب خلاف اليوم مع الغربيان ، ومن ثم ، وبعد انتهاء الحدث الثاني ، عاد ليكمل الحكاية في النقطة التي توقف عندها أول مرة.

الاستباق:

يعني الاستباق سرد حدث أو حكاية في النص ، قبل أوان وقوعها الحقيقي، وكما هو الاسترجاع فالاستباق إما أن يكون مثلي أو غيري القصة ، لا نكاد نعثر على أي نماذج على الاستباق في كل حكايات كليلة ودمنة ، وبشكل عام فهذا الشكل من المفارقات الزمنية يبدو أقل تجليا في كل الأنواع السردية من الاسترجاع.

٢-الديمومة:

تعنى الديمومة بضبط إيقاع السرد ، وذلك عن طريق دراسة العلاقة بين الزمن الذي تستغرقه الأحداث في القصة مقيسا بالساعات والأيام والسنين وبين المساحة التي تشغلها هذه الأحداث داخل النص مقيسة بالأسطر أو المقاطع أو الصفحات ، ويتم ذلك عن طريق البحث في أربع علاقات تختص بالديمومة ، هي الحذف ، والمجمل ، والمشهد ، والوقفة الواصفة.

أ-الحذف:

يتمثل الحذف في الأحداث التي يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها ، وبذلك فهو يمثل السرعة القصوى التي يتخذها السرد. في حكايات كليلة ودمنة كثيرا ما يظهر الحذف ليمر على أحداث أراد السارد تهميشها وصولا إلى الحدث الرئيس ، وذلك أن هذه الأحداث لا تشكل أية أهمية بالنسبة للحكاية موضوع السرد وبالتالي فلا حاجة لذكرها.

القردة يقال له ماهر وكان قد كبر وهرم ، فوثب عليه قرد شاب من بيت المملكة فتغلب عليه وأخذ مكانه فخرج هاربا على وجهه حتى انتهى إلى الساحل فوجد شجرة من شجر التين فارتقى إليها وجعلها مقامه".^(١)

لقد لخص السارد فترة حكم القرد وقوته وصولا إلى كهولته وإطاحة القرد الشاب به ومن ثم مغادرته أرضه إلى أخرى بعبارات سريعة ومكثفة ، ذلك أن هذه الأحداث ليست الأحداث المعنية بالسرد وإنما تشكل مدخلا للأحداث الرئيسية التي ستقع لاحقا ، ومثلما هي أحداث هامشية غير هامة فهي أحداث لا يمكن إغفالها نهائيا ، بل لا بد من الإشارة إليها ولو بسرعة واقتضاب.

ج- المشهد:

يمثل المشهد الحالة المثالية التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة مقيسا بالدقائق والساعات والأيام مع زمن النص مقيسا بالمقاطع والأسطر ، ويتجلى المشهد عبر شكلين أساسيين يمكن تمثيلهما بوضوح في حكايات كليلة ودمنة هما:

-مقاطع الحوار:

الحوار واحد من أهم مميزات حكايات كليلة ودمنة ، إذ لا تكاد تخلو حكاية منه ، وفي الحوار لا يتدخل السارد ، بل يترك الكلام للشخصيات الحكائية ، وهكذا نتوقع أن لا نجد أي أثر للتبطيء والتسريع في إيقاع السرد.

ومن المقاطع نختار أنمونجا من حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" ، هذا المقطع دار بين الحمامة ومالك الحزين ، إذ تقول الحمامة له : "يا مالك الحزين إن ثعلبا دهيت به ، كلما كان لي فرخان جاعني يتهددني ويصيح في أصل النخلة فأفرق منه فأطرح إليه فرخي. قال لها مالك الحزين : إذ أتاك ليفعل ما

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة ودمنة، ص ٢٩٢.

تقولين فقولي له لا ألقى إليك فرخي فارق إلي وغرر بنفسك فإذا فعلت ذلك وأكلت فرخي طرت عنك ونجوت بنفسي".^(١)

إن مقطع الحوار هذا يفترض أنه سجل في النص مثلما دار بين الثعلب والحمامة في القصة ، وبالتالي يشكل حالة يكاد يتطابق فيها زمن القصة مع زمن النص فيما يتعلق بالديمومة ، غير أننا لا يمكن أن نطمئن تماما إلى مثل هذا الرأي، إذ قد يتخلل مقاطع الحوار فترات توقف في الكلام بين المتحاورين ، والنص لا يمكن أن يدون مثل هذه الفترات وبالتالي تكون حالة التوافق المثالي هذه افتراضية أكثر مما هي حقيقة.

-السرد المفصل للأحداث:

وهو أن يتم سرد الأحداث بالتفصيل كما يفترض أنها وقعت دون إسهاب أو اقتضاب ، ونجد أمثلة على هذا الشكل من السرد في معظم الحكايات ومثاله ما جاء في حكاية "الناسك والصوص"^(٢) التي هي إحدى الحكايات الفرعية في حكاية البوم والغربان ، قال الغراب:

"زعموا أن ناسكا اشترى عريضا ضخما ليجعله قربانا فانطلق به يقوده فبصر به قوم من المكرة فائتمروا بينهم أن يأخذوه من الناسك فعرض له أحدهم فقال له: أيها الناسك ما هذا الكلب الذي معك ، ثم عرض له الآخر فقال لصاحبه : ما هذا ناسك لأن الناسك لا يقود كلبا".^(٣)

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة ، ص ٣٩٠-٣٩٢.

(٢) انظر : المرجع نفسه ، ص ٢٧٠-٢٧١.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٧١.

الفصل الثالث

في تأويل النص

حكاية الأسد والثور:

تبتديء حكاية الأسد والثور - كما هو الحال في بقية الحكايات المحورية - بطلب صريح موجه من الملك دبشليم إلى الفيلسوف بيدبا، قائلا: " اضرب لي مثلا للمتحابين يقطع بينهما الكنوب المحتال حتى يحملهما على العداوة والبغضاء"^(١). هذه العبارة ستكون سبب السرد اللاحق كله، كما أنها تحدد موضوعه الرئيس بوضوح، إذ نتوقع أن نواجه في الحكاية شخصين متحابين، وشخصا ثالثا يحاول بمكره وكذبه إفساد علاقتهما، ثم هو ينجح في مبتغاه ويحول الود والصدقة إلى عداوة وبغضاء.

كل تلك المعطيات تقود الحكاية إلى احتمالية تأويل واحدة، إذ يبدو من خلال ما سبق أن غاية بيدبا من وراء سرد الحكاية هو أن يبين للملك ضرورة التنبه للحاقدين والكانيين، وعدم إفساح المجال لهم لإفساد علاقات الود والصدقة، غير أن احتمالية التأويل هذه تبدو ضيقة الأفق، سانجة إلى حد ما، فمجريات الأحداث وطبيعة الشخصوص والنتائج، كلها تؤسس لاحتماليات تأويل أعقد وأكثر غموضا من مجرد إعطاء هذه الحكمة.

إن حكاية الأسد والثور هي أولى الحكايات المحورية، ثم إنها أطول الحكايات وأكثرها احتواء على حكايات فرعية، ومن ثم سيكون لها أهمية كبرى عند بيدبا، ذلك أن العلاقة بين السارد "بيدبا" والمسروود له "دبشليم" علاقة هامة لا يمكن إغفالها في أي من الحكايات، فبيدبا سيظل متمسكا بغايته الرئيسة من وراء السرد كله، وهي تهنيب الملك وتحسين طباعه، وهو قد نجح في مهمته هذه إلى حد ما، حتى قبل أن يبدأ بسرد الحكايات على دبشليم، وبالتالي سيكون همه منصبا على المحافظة على نجاحه هذا ووضع ما يشبه المنهج الشامل الذي يمكن الملك من إدارة مملكته وتسيير شؤون الحكم لما فيه خيره وخير شعبه، ولو كانت غاية

(١) ابن لمقع. كلية وسمنة، ص ١٢٥.

الفيلسوف من وراء سرد هذه الحكاية مجرد أن يضرب مثالا على شخصين متحابين يقطع بينهما كاذب محتال، لما كلف نفسه عناء كل هذا السرد ولاكتفى بمثال أبسط وأقل تعقيدا، صحيح أن الإطار العام الذي تدور به أحداث الحكاية هو وجود شخصين متحابين وثالث يعمل جاهدا لإفساد هذه العلاقة غير بينهما غي أن مجريات الأحداث ودوافع الأفعال وطبيعة العلاقة بين الشخصيات كلها تؤكد أن الحكاية تنطوي على مغزى أهم مما يوحي به إطارها العام. ٦٠٦٥٥٥

تدور أحداث الحكاية في فضاء أشبه ما يكون بكيان سياسي، به طبقتان اجتماعيتان، الأولى يمثلها الأسد ومن اختارهم ليكونوا مقربيه وندماءه، والثانية هي عامة الشعب للذين لا رأي لهم ولا مشورة ولا أدنى أهمية، ويمثل الأسد في هذا الكيان السلطة السياسية المطلقة، إذ كل همه أن يحافظ على ملكه، وأن يحكم من حوله بقبضة من حديد دون أن يشرك أيا من أفراد الرعية بشؤون الحكم.

ولعل مثل هذه الصفات تذكر كثيرا بالملك دبشليم، فهو قد كان - قبل قدوم بيدبا إليه- ظالما، متفردا بالرأي دون شعبه، غير عابيء بأي من شؤونهم، الأسد ودبشليم كلاهما يمثل الحاكم المتسلط الذي لا هم له إلا المحافظة على ملكه ولو كان ذلك على حساب شعبه، في الجهة المقابلة، وفي تلك الطبقة المقموعة، تظهر لنا شخصيتا ابني آوى كليلة وأخيه دمنة، وهما اثنان من أفراد الشعب المضطهد، الذي لا يبدو له أية علاقة ولا رأي في تسيير شؤون المكان الذي يعيشون فيه، فكل أفراد الشعب خاضعون لسلطة الأسد، لا يجرؤ أي منهم على التدخل في شؤون السلطة لا من قريب ولا من بعيد. تظل الأمور على ما هي عليه إلى أن يحدث أمر هام على صعيد الحكاية سيكون نقطة الانطلاق الرئيسة فيها.

هذا الحدث هو وقوع شتربه في الوحل، وشتربه هذا ثور كان خاضعا للإنسان، وفي أحد الأيام يعلق في مكان موحل، فيتركه أصحابه ويتخلون عنه،

وحال خلاصه من الوحل يتجه صوب الغابة التي يقيم بها الأسد وأتباعه، ويقوم في مكان قريب منهم ويبدأ بالخوار، وحينما يسمع الأسد صوت الثور يشعر برعب كبير وبوجود تهديد حقيقي لسلطته فيضطرب ويبدو عليه القلق^(١)، فهو لم يكون لنفسه حاشية صالحة ليستشروهم، ولا هو متأكد من إخلاص رعيته له ليستعين بهم ويطلعهم على قلقه من العدو المجهول، ولذا يظل خائفاً، صامتا، يحاول إخفاء قلقه عن أتباعه.

ولعل في هذا الوضع الذي وضعت فيه السلطة نفسها عظة كبيرة وحكمة بليغة أراد الفيلسوف إرسالها للملك، فالأسد الذي استفرد بإدارة شؤون المملكة وحده، دون أن يكون لنفسه بطانه صالحة ومستشارين من أفراد شعبه ليشاورهم ويعاونوه، ما كان وقع في هذا المأزق لو لم يكن متسلطا، متفردا برأيه دون غيره.

وفي هذا الموضوع من الحكاية أيضا، تبرز شخصيتا كليلة ودمنة بجلاء، ذلك أن دمنة -وكما يبدو- لا يرضى أن يظل مهمشا، خاضعا، بل له من المطامع والآمال ما سيحرضه على التحرك ليلعب دورا مميزا في المحيط الذي يعيش به، وبذكائه وفطنته يشعر أن السلطة التي تحكمه وتقمعه في وضع غير طبيعي، ومثل هذا الوضع فرصة قد لا تتكرر مرة أخرى ولذا يبدأ تحركه لتحقيق مآربه.

تمثل شخصية دمنة في الحكاية مثلا واضحا على الإنسان الطامح، الذي لا يرضى أن يظل خانعا مستكينا، بل يرضى أن يغامر ويخاطر بذكاء وتعقل، بغية أن يصل إلى أعلى المراتب.

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة ودمنة. ص ١٣١.

بحديثه وحكمته وتتوثق علاقته بالأسد ببعض الشيء، حتى إذا استأنس الأسد بدمنة يوما وخلا به يفاجئه دمنة مستفسرا: " أرى الملك قد أقام في مكان واحد لا يبرح منه فما سبب ذلك؟" (١)، وبينما يهم الأسد بإجابة دمنة، إذ خار شتربة خوارا شديدا هيج على إثره الملك الذي لم يستطع إخفاء ما نال قلبه من قلق عن دمنة، إذ ذلك يتقن دمنة من أن شكه في موضعه وأن الملك خائف، قلق من الصوت الذي سمعه، فيحاول تخفيف ما نال قلبه من روع إذ ليس بالضرورة أن يكون صاحب الصوت العظيم عظيما، ذا قوة وبأس، ومثال ذلك " أن ثعلبا أتى أجمة فيها طبل معلق على شجرة وكلما هبت الريح على قضبان تلك الشجرة حركتها فضربت الطبل فسمع له صوت عظيم باهر فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم صوته، فلما أتاه وجده ضخما فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم فعالجه حتى شكه فلما رآه أجوف لا شيء فيه قال: لا أدري لعل أفضل الأشياء أجهرها صوتا وأعظمها جثة" (٢).

إن غاية دمنة من وراء سرد هذه الحكاية على الأسد هي إقناعه بأن صاحب الصوت الذي سمعه ضعيف لا حول له ولا قوة، وليس كما يتصوره الأسد قويا وذا بأس، والحقيقة أن دمنة نفسه غير مقتنع بذلك، فمتلما يمكن أن يكون صاحب الصوت ضعيفا، يمكن كذلك أن يكون قويا ذا هبة، وبالتالي يعلم دمنة أنه أمام احتمالين؛ إما أن يجد صاحب الصوت ضعيفا متلما أراد تصويره للملك، وهكذا يكون قد أسدى خدمة عظيمة له، إذ يكون خلصه من هم كبير أصابه، وهذا يستوجب أن يجازيه الملك على معروفه معه ويقربه منه، وإما أن يجد صاحب الصوت قويا، قادرا على التغلب على الأسد، وهنا سيخون دمنة ملكه - لا سيما

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ١٤١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

العقل هو سلاح دمنة الوحيد، غير أنه السلاح الأقوى، ومهما كانت الفروق الاجتماعية والسياسية والجسدية بين المتنازعين يظل العقل هو الفيصل، ويبقى صاحب العقل هو المنتصر دائما ودمنة يتفق في رؤيته هذه مع الفيلسوف بيدبا، فكلاهما لا يمتلك إلا عقله وحكمته في مواجهة القوة العسكرية والسياسية ولعل هذه الفكرة واحدة من أهم الأفكار التي شغلت تفكير المؤلف الضمني، ولذا نراها تسيطر على كل الحكايات، فالحكايات جميعها، ابتداء من الحكاية الإطار وصولا إلى الحكاية الأخيرة. تركز على فكرة انتصار صاحب العقل وتفوقه دائما، فالحياة والبقاء للأقوى عقلا لا جسدا، هذه الفكرة التي شغلت ذهن المؤلف الضمني تجسدت في بيدبا وعلاقته مع الملك دبشليم أولا، وجسدها بيدبا بدوره في دمنة وعلاقته بمن حوله ثانيا.

دمنة واثق مما سيقدم عليه، لكن أخاه - وبسذاجته المعهودة - يستغرب كيف يمكنه أن ينتصر على الثور وهو أرقى منه منزلة عند الأسد وأقوى جسدا، فلا يجد دمنة سبيلا لتوضيح فكرته وتأكيدا خيرا من السرد، إذ السرد بما ينطوي عليه من سحر ومراوغة وتجارب أشخاص سابقين، قادر برأي دمنة على التأثير على من حوله وإقناعهم، ولذا يسرد على أخيه حكاية "الغراب والأسود" حيث "زعموا أن غرابا كان له وكر في شجرة على جبل وكان قريبا منه جحر ثعبان أسود فكان الغراب إذا فرخ عمد الأسود إلى فراخه فأكلها، فبلغ ذلك من الغراب وأحزنه، فشكا ذلك إلى صديق له من بنات آوى وقال له: أريد مشاورتك في أمر قد عزمت عليه، قال له: وما هو؟ قال الغراب: قد عزمت أن أذهب إلى الأسود إذا نام فأنقر عينيه فأفقاهما لعلني أستريح منه"⁽¹⁾.

(1) انظر: ابن المقفع. كليله ودمنة، ص 105-106.

لقد بلغ الحزن والإحباط من الغراب مبلغا، وهو الآن يريد أن يخاطر بحياته في محاولة يائسة للتخلص من الثعبان، فما كان من صديقه ابن آوى إلا أن أنبه وحذره من عواقب ما سيقدم عليه فإذا كان عدوك أقوى منك، فمن الغباء أن تواجهه مباشرة بل ينبغي أن تحتال لأمرك وتفكر لتتخلص منه، وكالعادة يظهر السرد كوسيلة كبرى للإقناع والتأثير، سواء أللخداع والمراوغة كما هو حال دمنة مع من حوله، أم لإعطاء الحكمة والموعظة كما هو شأن ابن آوى مع الغراب، حيث يسرد ابن آوى على الغراب حكاية يوضح من خلالها عواقب ما سيقدم عليه، إذ " زعموا أن علجوما عشش في أجمة كثيرة السمك فعاش بها ما عاش ثم هرم فلم يستطع صيدا فأصابه جوع وجهد شديد، فجلس حزينا يتلمس الحيلة في أمره فمر به سرطان فرأى حالته وما هو عليه من الكآبة والحزن، فدنا منه وقال: مالي أراك أيها الطائر هكذا حزينا كئيبا؟ قال العلجوم: كيف لا أحزن وقد كنت أعيش من صيد ماهننا من السمك، وإني قد رأيت اليوم صيادين قد مرا بهذا المكان، فقال أحدهما لصاحبه: إن ههنا سمكا كثيرا أفلا نصيده أولا أولا"^(١).

لقد أصبح العلجوم عاجزا عن صيد السمك لكبر سنه، ولذا كان لا بد أن يحتال لنفسه على يحصل قوت يومه، فادعى على السرطان ما ادعى، ولما كان السرطان صديقا للسمك فقد ذهب إليهن وأخبرهن بما سمع من العلجوم ليتصرفن قبل مجيء الصيادين، غير أن جماعة السمك لا تجد من تستشيرهن في أمرها غير العلجوم، فيذهبن إليه ويقلن له:

" إنا أتيناك لتشير علينا فإن ذا العقل لا يدع مشاوره عدوه"^(٢)

(١) انظر: ابن المقفع. كليله ودمنة، ص ١٥٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٨.

لم تجد جماعة السمك غير العلجوم لتستشيريه ولذا أوقعت نفسها في ورطة كبرى، فالعلجوم عدو السمك ثم إن عداوتهما غير متكافئة، فإذا كان السمك ينظر للعلجوم كعدو، فإن العلجوم ينظر للسمك كفريسة، وبالتالي لا يمكن أن يقدم على أمر فيه مصلحة للسمك إلا إن كان له به نفع، ومنفعته الوحيدة مع الأسماك هي افتراسها.

يدعي العلجوم الآن أنه يعرف مكانا فيه سمك ومياه كثيرة وأن الحل الأمثل للسمك لينجو من الصيادين هو الذهاب إلى هذا المكان، ولما كان السمك عاجزا عن التحرك في اليابسة، يطلب من العلجوم أن ينقله هو إلى هذا المكان، وهكذا وفر السمك للعلجوم -بغبائه- قوت يومه، فكان العلجوم يحمل كل يوم سمكتين ويأكلهما،^(١) " وحتى إذا كان يوم جاء لأخذ السمكتين فجاء السرطان فقال له: إنني أيضا قد أشفقت من مكاني هذا واستوحشت منه فاذهب بي إلى ذلك الغدير فاحتمله وطار به حتى إذا دنا من التل الذي كان يأكل السمك فيه نظر السرطان فرأى عظام السمك مجموعة هناك، فعلم أن العلجوم صاحبها وأنه يريد به مثل ذلك،... ثم أهوى بكلبتيه على عنق العلجوم فعصره فمات وتخلص السرطان إلى جماعة السمك فأخبرهن بذلك"^(٢).

لقد ضرب ابن آوى للغراب هذا المثل ليحذره من مغبة ما سيقدم عليه كيلا يكون مصيره مصير العلجوم الذي أراد افتراس السرطان فلقى حتفه، وليحذره على التفكير في حل يكون به خلاصه من الثعبان دون أن يعرض نفسه للهلاك، وعلى عكس ما كان من أمر السمك، فقد أحسن الغراب الاختيار حينما فكر في استشارة شخص في بلواه، فكان أن استشار صديقه، والصديق لا يرضى لصديقه الأذى،

(١) ابن المقفع. كليله وممنه، ص ١٥٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٩.

ولا يبخل عليه بالرأي والنصيحة، ومن ثم يقدم ابن أوى للغراب الخطة المناسبة للقضاء على الأسود قائلاً له: " تتطلق فتتبصر في طيرانك لعلك أن تطفر بشيء من حلي النساء فتخطفه ولا تزال طائراً واقعاً بحيث لا تفوت العيون، حتى تأتي حجر الأسود فترمي بالحلي عنده، فإذا رأى الناس ذلك أخذوا حليهم وأراحوك من الأسود"^(١).

فما كان من الغراب إلا أن عمل بنصيحة ابن أوى فتخلص من الثعبان، وهكذا استطاع - مستفيداً من تجربة من سبقه ومن نصائح صديقه - التخلص من عدوه دون أن يلحق أذى بنفسه.

إن أهم ما يعني دمنة في هذه الحكاية هو كيف استطاع الغراب - على الرغم من ضعفه - الانتصار على عدوه القوي والتغلب عليه ، وهكذا تدخل هذه الحكاية في إطار محاولات دمنة إقناع أخيه بأنه قادر على التغلب على شتربه على الرغم من أنه أضعف منه جسداً، وأدى عند الأسد منزلة، ثم إن دمنة يرى أن أمرين يحكمان تفكير أخيه : أحدهما خوفه وقلقه من عواقب ما سيقدم عليه ، والآخر تفكير أخلاقى بحت، إذ إنه يرى أن ما سيقدم عليه خيانة ومكر وخداع، وإذا كان قد نجح في إقناع أخيه بأن لا خوف عليه مما سيفعل، فإنه الآن يحاول أن يضيف صبغة أخلاقية على ما سيقدم عليه، ولذا يؤكد لأخيه أن كل ما يفعل إنما هو في مصلحة الجماعة، وأن لا غاية شخصية له من وراء ذلك، ذلك أن إفراط الأسد في تقريب "الثور خليق أن يشينه ويضره في أمره"^(٢).

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ١٥٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٥٤.

أجد بدا من أداء الحق الذي يلزمني وإن أنت لم تسألني وخفت ألا تقبل مني، فإنه يقال من كتم السلطان نصيحة والإخوان رأيه فقد خان نفسه" (١).

هكذا يحاول دمنة وضع نفسه موضع الضحية، والمخاطر بسلامته في سبيل مصلحة قائده وجماعته، وهو يرضى أن يحلّ عليه سخط الملك و غضبه - إن لم يصدقه - على أن يكون خائناً، بهذا الشكل استطاع دمنة التأثير على الملك وإقناعه بأن أمراً خطيراً قد حدث، وأن لا أحد يجرؤ على الحديث مع الأسد فيه إلا إن كان وفياً، شجاعاً، يقدم مصلحة قائده وجماعته على مصلحته الشخصية.

لقد استطاع دمنة قراءة نفسية الأسد والسيطرة على عقله، وهو يعلم أنه إن قدم عليه مباشرة مدعياً على شترية ما سيدعي، لما صدقه الأسد ولشك في أمره، غير أنه بذكائه ومكره استطاع أن يتلاعب بعواطف الأسد، حتى إذا رآه مهتماً بما سيقول واتقاً منه، يحدثه قائلاً: "حدثني الأمين الصدوق عندي أن شترية خلا برؤوس جنك وقال إني قد خبرت الأسد وبلوت رأيه ومكينته وقوته فاستبان لي أن ذلك يؤول منه إلى ضعف وعجز وسيكون لي وله شأن من الشؤون" (٢).

يحاول دمنة أن يتحسب لكل الاحتمالات، وهو يعلم أن ما يقدم عليه أمر غاية في الخطورة، ولذا يحرص على أن يترك لنفسه منفذاً، ولو بسيطاً - في حال أن فشل في إقناع الملك بصدقه، إذ هو لم ينسب الخبر لنفسه مباشرة، بل يدعي أنه سمعه من غيره، وإن كان متيقناً من صدق وأمانة من نقل الخبر له، غير أن دمنة وبعد حديث طويل مع الأسد يستطيع إقناعه بأن شترية عازم على التمرد عليه، إلا أن الأسد يبدو متردداً بعض الشيء، راعباً في البحث والتحقق من أمر الثور، وأخذ الوقت الكافي للاستعداد له، وهذا مما سيفسد مخططات دمنة

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ١٦٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٤.

لقد قدمت لنا الحكاية أنموذجاً واضحاً على طبيعة العلاقات والصراعات بين أهل السياسة والباحثين عن السلطة، على الأخص، في تلك الكيانات التي تقوم على الاستفراد بالرأي، معتمدة على القوة العسكرية والبطش، مثل هذه الكيانات ستكون المكان الأنسب لظهور شخصيات كثيرة كدمنة، الذي تخلى عن كل أخلاق وقيم في سبيل تحقيق مبتغاه، ولا يريد المؤلف الضمني أن يحث أهل السياسة، أو من يرغب في الخوض في شؤونها على التخلي عن القيم والأخلاق إن أرادوا الوصول إلى أفضل المراتب، غير أنه قدم حقيقة مفادها أن معظم الذين يصلون إلى المنازل العليا في مثل هذه الكيانات هم في الغالب أشخاص قذرون، غاياتهم تبرر وسائلهم دائماً.

ولعلنا نجد الحلقة المفقودة بالعودة إلى الحكاية الإطار، إذ رأينا كيف استطاع الشعب - ممثلاً بالفيلسوف - التأثير على حاكمه وتغيير أخلاقه للأفضل، فكان أن عم الخير والنفع على الجميع.

ولعل هذه الحالة التي رأيناها في الحكاية الإطار نادرة الوقوع حقيقة، إذ معظم النماذج التي قدمها لنا التاريخ تثبت أن الحاكم الظالم لا يمكن أن يتغير بوسائل سلمية كما هو حال دبشليم، بل لا بد من استخدام القوة في سبيل الخلاص من ظلمه وبطشه، أما في حكاية الأسد والثور فقد كان الحال مغايراً تماماً، إذ الشعب لم يسع إلى الخلاص من ظلم حاكمه، لا بالوسائل السلمية ولا باستخدام القوة، فكان إما خائفاً، مستكيناً، على الرغم مما يتمتع به من أخلاق حميدة ونكلاء، كما هو حال كليلة، وإما طامحاً جريئاً، تحركه مطامعه وأهدافه الشخصية، دون أن يتمتع بأدنى قيم وأخلاق كما هو حال دمنة، فكان في النهاية أن خسروا جميعاً فظل الشعب أسير بطش الملك وظلمه، وظلت سلطة الملك أسيرة الاضطراب وعدم الاستقرار.

حكاية الحمامة المطوقة:

السلطان لا يتم أمره ولا يثبت له الحكم إلا بالاستعانة بأبناء شعبة وتكوين البطانة الصالحة منهم ليعينوه في شؤون الحكم، أما أن يستبد ويبطش معتمداً على القوة والجبروت وحدهما، فسيكون مصيره إلى زوال لا محالة، هذا هو الجانب الأول من معادلة السلطان والجماعة وقد تبدي بجلاء في حكاية الأسد والثور، وفي حكاية الحمامة المطوقة يحاول المؤلف الضمني عبر الفيلسوف إكمال هذه المعادلة وتوضيح طرفها الآخر، فكما أن السلطان لا يكون إلا بالجماعة، فالجماعة أيضاً لا تكون ولا يستقيم أمرها إلا بوجود سلطان أو قائد صالح يدير مصالحها ويتدبر شؤونها ويحكم ويفصل في الأمور وقت الشدة والنواب.

وقبل البدء بتأول الحكاية، تجدر الإشارة إلى أن حكاية الحمامة المطوقة تمثل أنموذج الحكاية المعقدة، بل لعلها أكثر الحكايات تعقيداً من حيث بنيتها، فهي من جهة تقوم على محورين يبدو أن لا رابط بينهما، المحور الأول يبتدئ مع الحمامة المطوقة والجرذ والصيد، والمحور الثاني يبتدئ بعد خلاص سرب الحمام. مع الجرذ والغراب والسلحفاة وما كان من شأنهم، وكأننا أمام حكاية جديدة لا شأن لها بالأحداث الأولى.

من جهة أخرى فالحكاية تحتوي على ثلاث حكايات فرعية تتوالد عنها، هذه الحكايات لا تنشأ كلها مباشرة عن الحكاية المحورية، بل تتوالد اللاحقة منها عن السابقة بشكل رأسي، على غير ما نرى في حكايات كليلة وبمنة الأخرى، حيث كانت الحكايات الفرعية تنشأ مباشرة عن الحكاية المحورية في الغالب.

يبدأ السارد حكايته بمقطع وصف قصير يوضح فيه الفضاء الذي ستجري

به أحداث الحكاية، حيث يقول:

" زعموا أنه كان في أرض سكاوندجين عند مدينة داهر مكان كثير الصيد، ينتابه الصيادون، وكان في ذلك المكان شجرة كثيرة الأغصان ملتفة الورق فيها وكر غراب"^(١).

بهذا المقطع يمهد السارد لحكايته ويقدم الأجواء الملائمة لوقوع الأحداث الآتية، ولم نر في الحكاية إلى الآن إلا شخصية واحدة هي شخصية الغراب، غير أن هذا الغراب سيكون شاهداً على ما سيجري من أحداث لا أكثر كما سيتبين لاحقاً، وبالتالي فهو شخصية هامشية غير مشاركة فعليا بأحداث الحكاية في محورها الأول.

يقدم لنا الحدث من خلال عيني هذا الغراب، الذي يقف على إحدى الأشجار مراقباً ما يجري حوله:

" فبينما هو ذات يوم ساقط في وكره إذ بصر بصياد قبيح المنظر، سسيء الخلق على عاتقه شبكة وفي يده عصا مقبلاً نحو الشجرة فذعر منه الغراب وقال: لقد ساق هذا الرجل إلى هذا المكان إما حينئذ وإما حين غيري فلأثبتن مكاني حتى أنظر ماذا يصنع، ثم إن الصياد نصب شبكته ونشر عليها الحب وكمن قريباً منها، فلم يلبث إلا قليلاً حتى مرت به حمامة يقال لها المطوقة وكانت سيدة الحمام ومعها حمام كثير فعميت هي وصاحباتها عن الشرك فوقعن في الحب يلتقطنّه فعلقن بالشبكة كلهن"^(٢).

يدور المحور الأول في الحكاية حول هذه النقطة، وهي وقوع سرب الحمام في شبك الصياد ومحاولته الخلاص، وهذا الحدث يمثل نقطة التآزم الأولى في الحكاية، فسرب الحمام الآن في وضع صعب ونهايته تبدو وشيكة، ولذا بدأ الرعب

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٢٢٧-٢٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٨-٢٢٩.

والياس يدب في نفوس الحمام، فأخذت كل واحدة منهن تحرك جناحيها مضطربة خائفة دونما تفكير، بمحاولات يائسة أملاً في النجاة، وفي هذه اللحظة الحرجة يبرز دور الحمامة المطوقة، وهي سيدة هذا السرب وقائدته، وإذ تسوؤها حالة القلق والاضطراب التي حلت بالسرب، تخاطب بقية الحمام قائلة: " لا تخانلن في المعالجة ولا تكن نفس إحدانك أهم إليها من نفس صاحبته، ولكن نتعاون جميعاً ونطير كطائر واحد فينجو بعضنا ببعض"^(١).

وسرعان ما تأتمر الحمامات بأمر سيدتهن، فتستجمع كل واحدة منهن قواها، ويبدأن بتحريك أجنحتهن إلى أن يقتلعن الشبكة من الأرض ويطنن بها. وهكذا يتخلص سرب الحمام بفضل تعاونه من الخطر لبعض الوقت، غير أنه لا يزال حبيس شبكة الصياد، وإن كان قد نجح في اقتلاع الشبكة والطيوان فهذا لا يمكن أن يدوم طويلاً، لأن الصياد مجدّ في اللحاق بهن على أمل أن تنهار قوتهن ويسقطن على الأرض.

وهنا يبرز دور الحمامة المطوقة مجدداً، فهي تدرك أنه لا يمكن الاستمرار على هذا الحال طويلاً، كما تعلم أنهن سيبقيين على مرأى من عيني الصياد ما لم يغادرن المكان الذي هنّ به، فتخاطب المطوقة سرب الحمام قائلة:

" هذا الصياد مجدّ في طلبكن فإن نحن أخذنا في الفضاء لم يخف عليه أمرنا ولم يزل يتبعنا، وإن نحن توجهنا إلى العمران خفي عليه أمرنا وانصرف، وبمكان كذا جرد هو لي أخ فلو انتهينا إليه قطع عنا هذا الشرك"^(٢).

إن الكلام الذي توجهه المطوقة إلى بقية الحمام أشبه بالأوامر التي ينبغي إطاعتها فوراً، فالحال الذي هنّ فيه، لا يدع مجالاً للحوار والمشاورة وأخذ آراء

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٢٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٠.

بقية أفراد السرب، وهكذا يتجه السرب نحو المكان الذي اختارته المطوقة، فيحاول الصياد أن يتعبهن غير أنه لم يستطع أن يتبين المكان الذي توجهن إليه، فيئس من اللحاق بهن وعاد خائباً.

وحالما يصل السرب إلى جحر الجرذ تتاديه المطوقة ليخرج إليها، وكما يقول السارد فإن لهذا الجرذ مئة جحر للمخاوف^(١) وفي هذا مايشي بمقدار الحذر الذي يتمتع به هذا الجرذ، إذ اتخاذه لنفسه مئة جحر يعني ان فرص نجاته ستتضاعف في حال أن تعرض لخطر، فمن جهة تزداد فرص خداع وتمويه أعدائه، ومن جهة أخرى ستزداد فرص هروبه إذا خطر له عدو وهو خارج جحره، وحالما يتعرف الجرذ على الحمامة المطوقة يخرج إليها، فتطلب منه أن يبدأ بقرض الشباك التي تحبسها مع السرب.

" ثم إن الجرذ أخذ في قرض العقد الذي فيه المطوقة فقالت له المطوقة: ابدأ بقطع عقد سائر الحمام، وبعد ذلك أقبل على عقدي فأعادت عليه ذلك مراراً وهو لا يلتفت إلى قولها، فلما أكثرت عليه القول وكررت قال لها: لقد كررت القول عليّ كأنك ليس لك في نفسك حاجة، ولا لك عليها شفقة ولا ترعين لها حقاً، قالت إنني أخاف إن أنت بدأت عقدي أن تمل وتكسل عن قطع ما بقي، وعرفت أنك إن بدأت بهن قبلي وكننت أنا الأخيرة لم ترض وإن أدركك الفتور أن أبقى في الشرك، قال الجرذ هذا مما يزيد الرغبة فيك والمودة لك، ثم إن الجرذ أخذ في قرض الشبكة حتى فرع منها فانطلقت المطوقة وحمامها معها"^(٢).

وهكذا استطاع سرب الحمام التخلص من المأزق الذي حل به نهائياً، وهنا تنتهي العقدة الأولى التي انعقد عليها المحور الأول في الحكاية، لقد تبدي في

(١) انظر: ابن المقفع. كليلة وممنة، ص ٢٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣١.

المأزق الذي كان به سرب الحمام نكاء الحمامة المطوقة وحزمها في التعامل مع النوائب، كما تبدي إيثارها وخوفها على مصلحة الجماعة، ظهر ذلك بوضوح حينما أصرت على الجرد أن يبدأ بقطع عقد بقية أفراد السرب قبل البدء بقطع عقدها، فالذكاء وبعد النظر الذي تتمتع بهما المطوقة جعلها تترك أن همة الجرد ستفتر وسيذب به الكسل والخمول حالما ينتهي من قطع عقدها، إذ هي من يهمله ويخصه في السرب بينما لا يأبه ببقية الحمام إذ لا علاقة تربطه بأي منهن.

إن المحور الأول في الحكاية، وإن كان يبين ضرورة التعاون وأهميته، غير أنه يبين بوضوح أكبر حاجة الجماعة لوجود قائد فذ يتمتع بالذكاء والحزم والقدرة على التصرف وتدبير الأمور وقت الشدة والنوائب، فالإنسان، بوصفه كائنًا اجتماعياً يحتاج بالضرورة إلى سلطة عليا تسيّر أموره وتنظم حياته، والجماعة بدون قائد لا يمكن أن يتم أمرها، وسيظل مصيرها الضعف والاضطراب، وقد ضرب لنا سرب الحمام مثلاً رائعاً على العلاقة المثالية بين القائد والجماعة، أو السلطان والشعب، فسرب الحمام كان طائعا لقائده ملتزماً بتعاليمه طوال تلك الأزمنة دون أن يحاول أي من أفراد السرب مناقشة القائد في أي من أوامره لضيق الوقت وخطورة الموقف، كما كان القائد قادراً على التصرف بذكاء وحكمة، خائفاً على جماعته، مقدماً مصالحتهم وأمنهم على مصلحته وأمنه الخاصين إلى أن استطاعوا جميعاً النجاة والخلص من الخطر.

إن ثنائية القائد والجماعة، أو السلطان والشعب ما زالت تشغل ذهن الفيلسوف بيديا، ولذا يحرص على أن يقدمها تامة غير منقوصة للملك دبشليم، وما كل ذلك إلا تلبية لرغبة المؤلف الضمني الذي يريد تعليم متلقيه بأساليبه الخاصة التي اختارها.

لقد رأينا أن إحدى شخصيات الحكاية كان غراباً وأن هذا الغراب لم يلعب أي دور في المحور الأول من الحكاية، إذ لم يكن سوى شاهد على ما يجري من أحداث، قدم السارد بعض الأحداث التي جرت عبر عيني هذا الغراب، وفي هذا ما يوهم ببعض التغيير في أسلوب تقديم المادة المسرودة، إذ يبدو أن التبئير في هذه الحكاية داخلي ثابت، غير أن تدخلات السارد الصريحة التي تظهر سرعان ما تقلل من أهمية هذا الأسلوب، إذ يبدو اختيار السارد للغراب ليقيم المادة المسرودة من خلال عينيه لم يكن تقنية فنية بقدر ما كان ضرورة أملت الحاجة السرد، هذه الضرورة هي بدء المحور الثاني من الحكاية، بأحداثه الجديدة التي لا علاقة لها بما مضى من أحداث، فنور الحمامة المطوقة وسرب الحمام قد انتهى من الحكاية، ولن نرى لهم أي دور فيما سيجري من أحداث لاحقة، فأما الغراب الذي كان شاهداً على ما جرى من أحداث فيعجب بما فعل الجرذ مع سرب الحمام ويرغب بمصاحبته، وهنا يبدأ المحور الثاني من الحكاية، الذي يبرره أن الغراب كان شاهداً على الأحداث السابقة، فالغراب راغب بمصاحبة الجرذ، وكان قد ظهر في الحكاية مقدار الحذر الذي يتمتع به الجرذ، ولما كانت طبيعة العلاقة بين الجرذ والغراب علاقة غير متكافئة، إذ الجرذ يمثل طعام الغراب الذي يقتات به، فإننا نتوقع أن يرفض الجرذ عرض الغراب، وهذا ما يمكن تلمسه في رد الجرذ على الغراب أول الأمر إذ يقول له: " ليس بيني وبينك تواصل وإنما العاقل ينبغي له أن يلتمس ما يجد إليه سبيلاً ويترك التماس ما ليس إليه سبيل، فما أنت إلا آكل وأنا طعام لك" (١).

إن رد الجرذ السابق على الغراب كان منطقياً، فهو لشدة حذره وخوفه من أعدائه كان قد اتخذ لنفسه مئة جحر ولو تصورنا أن يقبل عرض الغراب لتتأفي

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٢٣٢.

هذا مع ما تصورنا عنه من حذر، غير أن الغراب على ما يبدو مصر على مصاحبة الجرذ ولذا نشاهد مقطع حوار طويل بين الجرذ والغراب يحاول كل منهما فيه إقناع الآخر برأيه، هذا المقطع وكما في بقية مقاطع الحوار في الحكايات، يمتلئ بالحكم والمواعظ سواء أعلى لسان الجرذ أم الغراب، ومثال ذلك ما يأتي على لسان الغراب مخاطباً الجرذ: " والمودة بين الصالحين سريع اتصالها بطيء انقطاعها، ومثل ذلك مثل الكوز من الذهب بطيء الانكسار سريع الإعادة حين الإصلاح إن أصابه ثلم أو كسر، والمودة بين الأشرار سريع انقطاعها بطيء اتصالها، ومثل ذلك مثل الكوز من الفخار سريع الانكسار ينكسر من أدنى شيء ولا وصل له أبداً" (١).

الصراع بين الجرذ والغراب الآن صراع بالعقل واللسان، يحاول كل منهما إقناع الآخر بالحجة والبرهان، وأخيراً يستطيع الغراب إقناع الجرذ بصنقه وحسن نيته، إذ لو كان يطمع في أن يفترسه لما انتظر كل هذا الوقت ولا نقص عليه حينما كان مشغولاً بقرض الشبكة التي كانت تقيد سرب الحمام.

وبعد أن يقتنع الجرذ بصدق الغراب يخرج له من جحره ويصافحه ويصباحان مع مرور الوقت صديقين حميمين " حتى إذا مضت لهما أيام قال الغراب للجرذ: إن جحرك قريب من طريق الناس وأخاف أن يرميك بعض الصبيان بحجر، ولي مكان في عزلة ولي فيه صديق من السلاحف وهو مخصب من السمك ونحن واجدون هناك ما نأكل فأريد أن انطلق بك إلى هناك لنعيش آمنين" (٢).

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

لقد ضحى الغراب بشيء أساسي من طباعه، وتخلّى عن أبناء جنسه الذين كان يقيم معهم في سبيل مصاحبة الجرذ، ولو كانت غايته تحصيل فائدة مؤقتة لافترس الجرذ، غير أنه يعلم أن الحصول على صديق وفيّ في عالم قل فيه الأوفياء شيء يستحق التضحية، ولذا يفضل الغراب صحبة الجرذ وينطلق معه إلى مكان آخر حيث بعض أصدقائه من السلاحف.

وحال وصولهما إلى السلحفاة يطلب الغراب من الجرذ أن يقص عليهما ما كان من شأنه قبل مجيئه إلى الغاية، وهذا الطلب الموجه من الغراب إلى الجرذ سيكون سبباً في بدء حكاية جديدة، فالجرذ الذي هو إحدى شخصيات الحكاية المحورية، والذي كان شاهداً على ما جرى للحمامة المطوقة، سيصبح الآن سارداً، وسيصبح كل من الغراب والسلحفاة مسروداً له، والحكاية التي يسردها الجرذ هي حكايته هو مع الناسك وضيغه وما كان من شأنهم، فنحن الآن أمام حكاية جديدة غايتها تفسير وتوضيح الظروف التي قادت الجرذ إلى ما هو عليه دون أن يكون عند السارد أية غاية للتأثير على مجريات السرد الأول كما هو الحال في معظم الحكايات الفرعية الأخرى في الكتاب، يقول الجرذ سارداً حكايته على السلحفاة والغراب: " كان منزلي في أول أمري بمدينة (ماروت) في بيت رجل ناسك وكنان خالياً من الأهل والعيال، وكان يؤتى في كل يوم بسلة من الطعام فيأكل منها حاجته ويعلق الباقي، وكنت أرصد الناسك حتى يخرج وأثب إلى السلة فلا أدع فيها طعاماً إلا أكلته وأرمي به إلى الجرذان" (١).

هكذا يطالعنا الجرذ سارداً حكايته دونما مقدمات، فهو يعيش في بيت أحد الناسك متطفلاً عليه، يشاركه قوته دون أن يجد الناسك إلى إيقافه سبيلاً، وكان يمكن أن تبقى الأمور على ما هي عليه، ويظل الجرذ في بيت الناسك مقتاتاً على ما يأتيه من طعام لولا أن طرأ طارئ غير مجريات الأحداث وقلب الأمور رأساً

(١) انظر : ابن المقفع.كلیلة ودمنة، ص ٢٢٧-٢٢٨.

على عقب، ففي إحدى الليالي نزل ضيف ببيت الناسك، فأكرمه الناسك وأحسن ضيافته، وبينما الناسك وضيفه يتجاذبان أطراف الحديث كان الجرذ يحاول الوصول إلى سلة الطعام، مما دفع الناسك إلى أن يصفق بيديه محاولاً تغيير الجرذ فظن الضيف أن الناسك يسخر منه ولا يأبه لما يقول، فما كان من الناسك إلا أن صارح الضيف بحقيقة الأمر وأخبره بشأن الجرذ^(١).

إن هذا الضيف وكما يقول السارد كان قد زار بلاداً كثيرة ورأى عجائب وغرائب عديدة، ولذا نتوقع أن تكون خبرته بالحياة كبيرة، وحالما يحدثه الناسك بشأن الجرذ يسأله مستفسراً إن كان جرذ واحد هو الذي يفعل به ما يفعل أم أنها مجموعة جرذان، فيجيبه الناسك قائلاً: "جرذان البيت كثيرة لكن فيها جرذاً واحداً هو الذي غلبني فما أستطيع له حيلة"^(٢).

لقد اتضح أمر الجرذ نوعاً ما من خلال كلام الناسك، فهو بمثابة قائد أو زعيم لجماعة من الجرذان، وهو متكفل وحده بالحصول على الطعام، وفي هذا ما يبعث بعض الشك في نفس الضيف ويجعله يظن أن وراء هذا الجرذ سبباً يجعله متميزاً متفوقاً على بقية الجرذان، قادراً وحده على التغلب على الناسك وحيله فيقول الضيف للناسك "لقد نكرتني قول الذي قال: لأمر ما باعت هذه المرأة سمسماً مقشوراً بغير مقشور"^(٣)، وهنا نبدأ مع حكاية جديدة لا شأن لها بما مضى من أحداث، غير أننا نتوقع أن تكون هذه الحكاية مشابهة بشيء من تفاصيلها أو مغزاها حكاية الناسك مع الجرذ، وإلا فما الداعي من سردها، وما الداعي من تذكر الضيف لها في هذا الوقت بالذات لو لم يكن بها ما يشبه حالة الناسك مع الجرذ،

(١) انظر: ابن المقفع. كليله وضمنه، ص ٢٣٨

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.

ولو لم يكن بها ما قد يساعد الناسك على التخلص من الجرد؟، يبدأ الضيف سرد الحكاية حالما يتأكد من أن الناسك مصغ إليه، مهتم بحكايته فيحدثه قائلاً:

" نزلت مرة على رجل بمكان كذا فتعشينا ثم فرش لي وانقلب الرجل على فراشه مع زوجته وبينهما خص من قصب فسمعت الرجل يقول في آخر الليل لامرأته: إني أريد أن أدعو غداً رهطاً ليأكلوا عندنا فاصنعي لهم طعاماً. فقالت المرأة: كيف تدعو الناس إلى طعامك وليس في بيتك فضل عن عيالك وأنت رجل لا تبقى شيئاً ولا تنخره، قال الرجل: لا تتدمي على شيء أطمعناه وأنفقناه فإن الجمع والاندخار ربما كانت عاقبته كعاقبة الذئب، قالت المرأة: وكيف كان ذلك؟" (١).

لقد استطاع الرجل أن يستثير فضول امرأته فبادرته مستفسرة عما كان من أمر الذئب، وهذا السؤال سيكون سبباً في بدء حكاية جديدة، فالزوج يريد إقناع امرأته بضرورة إعداد الوليمة، ويريد أن يبين لها سوء عاقبة الاندخار وضرره، ولذا لا يجد سبيلاً أفضل من سرد حكاية الذئب الذي قتل نفسه، وهكذا سنجد أنفسنا أمام حكاية جديدة، مع الأخذ بعين الاعتبار أننا ما زلنا في حكاية الحمامة المطوقة بمحورها الثاني، مع الجرد والغراب والسلحفاة، كما أن العقدة في حكايتي "الجرذ والناسك" و" المرأة التي باعت السمسم المقشور بغير المقشور" لا زالتا دون حل، وبالتالي فإن توالد الحكايات يأخذنا بعيداً عن الحكاية المحورية، فكل حكاية إلى الآن نشأت عنها -وقبل أن تنتهي- حكاية جديدة.

يسرد الرجل الحكاية على امرأته قائلاً: " زعموا أنه خرج ذات يوم رجل قانص ومعه فرسه ونشابه، فلم يجاوز غير بعيد حتى رمى ظيباً فحمله ورجع طالباً منزله فاعترضه خنزير بري فرماه بنشابة نفذت فيه فأدركه الخنزير وضربه بأنيابه ضربة أطارت من يده القوس ووقعا ميتين، فأتى عليهم ذئب فقال: هذا

(١) انظر: لين المقفع. كليلة وممنة، ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

الرجل والطبي والخنزير يكفيني أكلهم مدة، ولكن أبدأ بهذا الوتر فأكله فيكون قوت يومي، فعالج الوتر حتى قطعه فلما انقطع طارت سيّة القوس فضربت حلقه فمات»^(١).

إن هذه الحكاية، ورغم أن سردها بدأ متأخراً عن بقية الحكايات، قد انتهت وحلت العقدة فيها، وحالما ينتهي الزوج من سرد حكايته على امرأته يقول لها: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلمي أن الجمع والاندخار وخيم العقابة"^(٢).

هكذا فإن الرجل يفرض رأيه على امرأته ولا يدع لها مجالاً لتأويل الحكاية بعيداً عما أراد، فالرجل يريد إقناع امرأته بضرورة إعداد الوليمة، ولذا لا يجد بداً من تنفيرها من الاندخار وترهيبها من عواقبه، والحقيقة أن الاندخار ليس سيئ العواقب إلى هذا الحد، بل على العكس قد يكون ضرورياً وهاماً لا سيما في ظل أوضاع اقتصادية صعبة كتلك التي يعيشها الرجل وعائلته، كما أن الذئب قتل نفسه بسبب طمعه وجشعه لا بسبب اندخاره وتوفيره، إذ لا شيء يرجي من القوس غير الموت والقتل. غير أن الزوج، ولإقناع زوجته برأيه، وضع الاندخار والتوفير في ميزان واحد مع البخل والجشع، وفي هذا ما يؤكد أن غاية السرد لم تكن إعطاء الحكمة والنصيحة دائماً، بل قد تكون غايته المراوغة وحجب الحكمة، يعتمد ذلك على غاية السارد وأهدافه من وراء السرد أولاً، وعلى نكاء المسرود له وقدرته على تمييز غايات السارد ثانياً، والرجل استطاع إقناع زوجته برأيه وكان ما أراد، إذ أجابته زوجته بعد انتهائه من سرد الحكاية قائلة: " نعمًا قلت وعندنا من الأرز

(١) ابن المقفع. كلية وممنة، ص ٢٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

له قوة وزيادة في الرأي والتمكن، وسترى بعد هذا أنه لا يقدر على الوثوب حيث كان يثب^(١).

لقد كان الجرذ في جحر آخر غير جحره يراقب الضيف وهو يحفر جحره ويأخذ الدنانير، ولما حل الصباح طلبت الجرذان منه أن يأتيها بالطعام كعادته، وكانت المفاجأة أن عجز الجرذ عن الوصول إلى السلة رغم محاولاته المتكررة، فكان ظن الضيف بمحله إذ المال هو ما كان يمد الجرذ بالقوة والعزيمة ليصل إلى سلة الطعام.

إن المال في حقيقة الأمر لا يمكن أن يكون هم جرذ ومبتغاه، إذ لا يمكن لجرذ أن يستفيد من المال، وهذا ما قد يدعو للاستغراب لولا أننا متأكدون أن اختيار الحيوان ما هو إلا قناع، وأن هذا الجرذ يمثل حال معظم البشر الذين يمثل المال بالنسبة لهم الحافز الأكبر والهم الأول.

لقد اتضح من خلال الحكاية أن الجرذ كان بمثابة قائد وزعيم للجرذان، فهو المتكفل وحده بالحصول على الطعام وإعالتهم، وحينما افتقد هذا الجرذ المبادرة ولم يعد يملك ما يميزه عن غيره كان لا بد من تركه، فتخلى عنه بقية الجرذان قائلين: " انصرفن عنه ولا تطمعن فيما عنده فإننا نرى له حالاً تحسبه إلا قد احتلج إلى من يعوله"^(٢).

وفي هذا ما يشير إلى مواصلة المؤلف الضمني محاولاته لبيان طبيعة العلاقة بين القائد والجماعة، فالقائد ينبغي أن يتمتع بالذكاء والقدرة على التصرف وقت الحاجة، كما ينبغي أن يكون مميزاً عن سواه وإلا فما من سبب يؤهله ليكون قائداً.

(١) ابن المقفع. كليله وحنه، ص ٢٤١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤١.

لقد كان الأولى بجماعة الجرذان أن لا تتخلي عن الجرذ بهذه السرعة وبهذا الشكل، فمهما حصل فقد كان الجرذ يوماً يحمل على عاتقه مسؤوليتها جميعاً، متكفلاً بإطعامها وبقائها، غير أن في تصرف الجرذان ذلك قدراً كبيراً من نكوان الجميل ومبادلة الإحسان بالإساءة، وفي هذا تصريح واضح بطباع معظم البشر الذين كثيراً من يلتفون حول صاحب السلطة والجاه والمال، وما ذلك إلا طمعاً في الفائدة المرجوة من ورائه، وحينما تزول أسباب تعلقهم به يتركونه ولا يأبهون لشأنه.

ينهي الجرذ سرد حكايته على أصدقائه قائلاً " فصار أمري إلى أن رضيت وقنعت وانتقلت من بيت الناسك إلى البرية"^(١).

فما كان من أصدقاء الجرذ إلا أن عزوه وواسوه، وقللوا له من أهمية ما حصل، فبينما الثلاثة يتحدثون إلى بعضهم " إذ أقبل نحوهم ظبي يسعى فذعرت منه السلحفاة فغاصت في الماء ودخل الجرذ إلى جحره وطار الغراب فوق على شجرة، ثم إن الغراب حلق في السماء لينظر هل للظبي طالب، فنظر فلم ير شيئاً فنادى الجرذ والسلحفاة فخرجا"^(٢)، ومع مرور الوقت أصبح الظبي صديقاً وفيّاً لهم، فكانوا أربعة أصدقاء يجمعهم الحب والمودة، ولا يرجو أي منهم مصلحة من صاحبه إلا أن يكون وفيّاً مخلصاً ب صداقته، وفي هذا ما يغنيهم عن كل شيء.

" وكان لهم عريش يجتمعون فيه ويتذاكرون الأحاديث والأخبار. فبينما الغراب والجرذ والسلحفاة ذات يوم في العريش إذ غاب الظبي فتوقعوه ساعة فلم يأت فلما أبطأ أشفقوا أن يكون قد أصابه عنت فقال الجرذ والسلحفاة للغراب: هل ترى مما يلينا شيئاً؟ فحلق الغراب في السماء فنظر فإذا الظبي في الحباله

(١) ابن المقفع. كليلة ودمنة، ص ٢٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

مقتصاً^(١) لقد غالط أحد الصيادين الجرذ وأوقعه بشركه، وهنا نقطة التآزم الحقيقية في المحور الثاني من الحكاية، فالظبي الآن حبيس شباك الصياد وهذا حال لا يسر أياً من أصدقائه مما يدفعهم إلى محاولة إنقاذه، فأما السلحفاة والغواب فلا خير يرجى منهما لإنقاذ الظبي، ولذا يقع أمر إنقاذ الظبي على عاتق الجرذ إذ هو قادر على قرض الشباك، فيذهب الجرذ إلى حيث الظبي ويبدأ بقرض الشباك وبينما هو منهمك بعمله إذ أقبلت السلحفاة نحوهم، فلامها أصحابها على مجيئها وخاطبها الظبي قائلاً: " ما أصبت بمجيتك إلينا فإن القانص لو انتهى إلينا وقد قطع الجرذ الحبال سبقتة عدواً وللجرذ أحجار كثيرة والغراب يطير وأنت ثقيلة لا سعي لك ولا حركة وأخاف عليك القانص"^(٢).

فربت عليه السلحفاة قائلة " لا عيش مع فراق الأحبة، وإذا فارق الأليف أليفه، فقد سلب فؤاده وحرم سروره ويغشى على بصره"^(٣).

ولم تلبث السلحفاة أن تنتهي من كلامها حتى جاء الصياد إلى المكان، وكان الجرذ قد انتهى من قطع الشباك، فهربوا جميعاً إلا السلحفاة التي لم تستطع الإفلات فأمسكها الصياد وربطها.

لقد غلبت العاطفة على تفكير السلحفاة، فعلى الرغم من عجزها عن تقديم المساعدة أبت إلا أن تظل مع أصحابها، تشاركهم معاناتهم وقت الشدة، وهذا ما أدى إلى تطور المشكلة وتعقيدها، فحينما كان الظبي حبيس الشباك لم يكن الصياد موجوداً، ولذا كان إنقاذه سهلاً ولا يحتاج إلى مغامرة أو تضحية من أصحابه، أما الآن فالصياد موجود يراقب السلحفاة وسيترتب على هذا أن يغامر أصدقائها ليستطيعوا إنقاذها، كما لا يمكن لأي من أصحاب السلحفاة أن يواجه الصياد

(١) ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ٢٤٩-٢٥٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

مباشرة ولهذا وجب عليهم أن يفكروا في خطة مناسبة لتخليصها مما هي فيه، وبعد نقاش ومشاورة فيما بين الأصدقاء يقترح الجرذ عليهم حيلة يراها مناسبة لتخليص السلحفاة قائلاً لهم: " أرى من الحيلة أن تذهب أيها الطيبي فتقع بمنظر من القانص كأنك جريح ويقع الغراب عليك كأنه يأكل منك وأسعى أنا فأكون قريباً من القانص مراقباً له لعله أن يرمي ما معه من الآلة ويدع السلحفاة ويقصدك طامعاً راجياً تحصيلك، فإذا دنا منك ففرّ عنه رويداً بحيث لا ينقطع طمعه منك وأمكنه من أخذك مرة بعد مرة حتى يبعد عنا، وانحُ منه هذا النحو ما استطعت فإني أرجو ألا ينصرف إلا وقد قطعت الحبال عن السلحفاة وأنجو بها"^(١).

وحالما انتهى الجرذ من كلامه سارع الطيبي والغراب إلى تنفيذ الحيلة التي اقترحها، فنجحاً في خداع الصياد الذي ابتعد عن السلحفاة محاولاً إمساك الطيبي، مما مكن الجرذ من قرص الحبال التي تقيد السلحفاة لينجو بها بعيداً عن الصياد. لقد تطلب إنقاذ السلحفاة مغامرة خطيرة من أصحابها الذين رفضوا أن يتخلوا عن صديقتهم وقت حاجتها إليهم رغم أن أيا منهم لا يرجو مصلحة من وراء إنقاذها، وفي هذا ما يؤكد أن صداقتهم حقيقية، قامت على أسس أخلاقية بعيداً عن المصالح الشخصية، وبالعودة إلى الحكاية الفرعية الأولى " الجرذ والناسك" تتبلور دلالة الحكاية على نحو أوضح، إذ يبدو أن المؤلف الضمني حاول أن يعقد موازنة بين نمطين متباينين من الصداقة؛ النمط الأول يقوم على أسس هشة وروابط ضعيفة، إذ يكون أساسه المصالح والمنافع الشخصية لا أكثر، وهذا النمط من الصداقة لا يمكن أن يدوم، إذ سرعان ما ينتهي بانتهاء المصالح التي قام على أساسها، ومثال هذا النوع تلك العلاقة التي نشأت بين الجرذ وبقية الجرذان في الحكاية الفرعية، إذ سرعان ما تخلى الجرذان عن صديقهم حال عجزه عن تقديم النفع الذي كانوا يرجونه منه.

أما النمط الثاني فيتضح من خلال علاقة الجرذ مع الغراب والسلحفاة والطيبي في الحكاية المحورية، إذ قامت الصداقة بين هؤلاء على أسس من المحبة

(١) ابن المقفع. كليله ومنية، ص ٢٥٣.

والمودة الصادقتين، بعيداً عن أية مصالح مادية، فكان أن ضحى كل منهم في سبيل الآخر، وكان أن دامت صداقتهم وازدادت تماسكاً مع مرور الأيام.

لقد تشكلت دلالة الحدث في حكاية الحمامة المطوقة- بمحوريها- عبر حيز واحد، يقوم على وجود مجموعة من الأصدقاء يقع بعضهم في شباك أحد الصيادين فيحاول بقية أصدقائه إنقاذه، غير أن طبيعة العلاقة بين الشخصيات الحكائية في المحورين أسهمت في منح كل محور خصوصية تميزه عن المحور الآخر، فبينما حاول المحور الأول أن يوضح أهمية وجود القائد الفذ لأي جماعة، حاول المحور الثاني إيضاح أهمية الصداقة، مقدماً تمييزاً واضحاً بين نوعين متباينين منها كما حاول البحث أن يبين فيما سبق.

حكاية الجرذ والسنور:

حكاية الجرذ السنور، واحدة من الحكايات المحورية التي تمثل أنموذج الحكاية البسيطة في كليلة ودمنة، إذ لا تحتوي أية حكاية فرعية تتوالد عنها، وكما يظهر من العنوان فالشخصيتان الرئيسيتان في هذه الحكاية هما جرذ وسنور يقيمان في غابة في جحرين قريبين من بعضهما، ولا يبدو صعباً أن نتبين طبيعة العلاقة بين هذين الحيوانين؛ فأحدهما ضعيف لا حول ولا قوة هو الجرذ، والآخر قوي يمثل الجرذ بالنسبة له طعامه الذي يقتات به، فالعلاقة بينهما إذن، علاقة القوي بالضعيف والمفترس بالفريسة، وإذا كان الجرذ يتمنى الشر للسنور، فإن السنور لا يرجو أن ينال الجرذ شر إلا أن يكون من قبله هو، لا أن يكون فريسة لغيره.

ولعل الخطأ الذي أوقع به الجرذ نفسه هو إقامته بمكان قريب من جحر السنور، وبالتالي فإن فرصة لقاء عدوه القوي به ستزداد وسيكون في خطر دائم، غير أن التعلق بالأرض والمسكن أقوى من أن يحركا الجرذ ليترك جحره ولذا فهو دائم القلق، يلزمه الحذر أثناء خروجه من مسكنه ودخوله إليه خوفاً من السنور.

وفي أحد الأيام وبينما خرج الجرذ من جحره طلباً للرزق خائفاً حذراً من السنور كعادته، إذ أبصر عدوه وقد وقع في شباك أحد الصيادين، ففرح واستبشر

وظن أنه تخلص من عدوه نهائياً، وبينما هو يهيم في مواصلة بحثه عن قوت يومه مطمئناً، تلفت وراءه فأبصر ابن عرس يتربص له، ورأى بوماً على إحدى الأشجار يطعم في أن ينقض عليه^(١).

في هذه اللحظة أدرك الجرذ أنه في خطر أشد وأكبر مما كان يتصور، فهو الآن أمام ثلاثة أعداء لا واحد، وكل منهم ينتظر الفرصة المناسبة ليفترسه، وهنا نقطة التآزم الحقيقية في الحكاية، فالجرذ الآن في خطر محقق ولا سبيل أمامه ليستخدم قوته البدنية للخلاص، فكل أعدائه أقوى منه وهو الغنيمية التي يرجو كل منهم أن ينالها، ومن ثم فلا مجال أمامه إلا التفكير واستخدام عقله لينجو، وبحسبة دقيقة يعلم الجرذ أنه أمام ثلاثة أعداء، اثنان منهم في موقف قوة هما البوم وابن عرس والثالث في موضع ضعف هو السنور الواقع في شباك الصياد. فأما البوم وابن عرس فيعلمان أنه إن حاول أحدهما الانقضاض على الجرذ فإن الآخر سينقض عليه أيضاً كيلا يسمح له بالانفراد بالفريسة واغتنامها وحده، وبالتالي ستدور بينهما معركة ستكون كفيلاً بأن تشغلهما عن الجرذ مما سيمكنه من النجاة، بينما لا ينالان هما إلا الضرر جراء المعركة التي ستشب بينهما، وهكذا لا يقدم الجرذ على أية خطوة إلى حين أن يفكر بالحل المناسب.

على عكس البوم وابن عرس، فالسنور في موضع ضعف لا يقل عما به الجرذ، وهو الآن عدو لا يشكل خطراً حقيقياً طالما هو أسير شباك الصياد، وبعد تفكير طويل يتيقن الجرذ أن لا سبيل أمامه للنجاة إلا بمصالحة السنور والاستعانة به فلا شيء أمامه ليخسره إن حاول، أما أن يبقى ساكناً في موضعه أسير الخوف والارتباك فهذا يعني أنه سيكون فريسة لأحد عدويه الآخرين، البوم أو ابن عرس لا محالة.

(١) انظر: ابن المقفع. كليله ودمته، ص ٣٠٩.

الجرذ الآن أمام خيار واحد لا ثاني له وهو الاستعانة بعدوه اللدود، ولو لا أنه متقن من أن السنور بحاجة له مثلما هو بحاجة للسنور لما راوده مثل هذا التفكير، الآن يقدم الجرذ على خطوة حاسمة فيدنو من السنور، ويخاطبه قائلاً: "كيف حالك؟ قال له السنور: كما تحب في ضنك وضيق، قال: وأنا اليوم شريكك في البلاء، ولست أرجو لنفسي خلاصاً إلا بالذي أرجو لك فيه الخلاص وكلامي هذا ليس فيه كذب ولا خديعة، وابن عرس ها هو كامن لي واليوم يرصدني، وكلاهما لي ولك عدو، فإن أنت جعلت لي الأمان قطعت حبالتك وخلصتك من هذه الورطة، فإن كان ذلك تخلص كل واحد منا بسبب صاحبه كالسفينة والركاب في البحر فبالسفينة ينجون وبهم تنجو السفينة"^(١).

الجرذ الآن يعرض على السنور الصلح حتى يخلصا مما هما فيه، ولو كانت الظروف طبيعية لما جرؤ على هذا الأمر، فالمنطق يقول إن الأقوى هو من يمتلك المبادرة للصلح مع عدوه الضعيف، غير أن الظروف تبدلت الآن بسبب ما يمر به كل منهما، والسنور كما هو الجرذ لا شيء أمامه ليخسره إن حاول مع الجرذ، أما أن يبقى في شباك الصياد فهذا يعني نهايته دون شك، ولا ضيم إن استعان بعدوه الضعيف ما دام يمتلك السلاح الكفيل بنجاته.

وبعدما يتقن كل من الجرذ والسنور بصدق الآخر وإطمأن إليه، اقترب الجرذ من السنور حتى التصق به، إذ ذاك يدهش اليوم وابن عرس ويظنان أن الجرذ قد يئس مما هو به، وأنه لا محالة واقع في براثن السنور فيتركانه ويذهب كل منهما لشأنه.

في هذه النقطة كان المنطق والواقع الذي يحياه الجرذ يمليان عليه أن يتوقف عن قرص الشباك تاركاً السنور حبيسها، وهكذا سيكون قد تخلص من أعدائه الثلاثة مرة واحدة، ولعل مثل هذا التفكير قد راود الجرذ فعلاً، ذلك أنه لما

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٣٢١.

أبصر اليوم وابن عرس غادرا المكان أبطاً في قرص الشباك، فعاتبه السنور، الذي خشي أن يكون الجرذ قد أضمر الغدر به، قائلاً:

" مالي لا أراك جاداً في قطع حبالتي فإن كنت قد ظفرت بحاجتك فتغيرت عما كنت عليه وتوانيت في حاجتي فما ذاك من فعل الصالحين فإن الكريم لا يتوانى في حق صاحبه"^(١).

لقد استطاع السنور بكلامه السابق التأثير على الجرذ الذي يصارح السنور بأن ما أقدم عليه لم يكن لمحبة ومودة، وإنما لحاجة ومنفعة، فالصديق برأيه صديقان " طامع ومضطر وكلاهما يلتزمان بالمنفعة ويحترسان من المضرة، فأما الطامع فيسترسل إليه ويؤمن في جميع الأحوال، وأما المضطر ففي بعض الأحوال فيسترسل إليه وفي بعضها يتحذر منه، ولا يزال العاقل يرتهن منه بعض حاجته لبعض ما يتقى ويخاف، وليس عاقبة التواصل المتواصل إلا لطب عاجل النفع وبلوغ مأموله"^(٢).

إن ظروف الجرذ والواقع الذي يعيشه قد جعلته دائم الخوف والقلق، فالمحيط الذي يحيا به ممتليء بالأعداء، وجميعهم أقوى منه، كل ذلك بالإضافة إلى تجربته التي يحياها الآن جعلت من نظرتة للصديق سلبية إلى حد ما، تحدها وتربطها المصالح لا أكثر، وهو لا يزال قلقاً من غدر السنور، لكنه لا يرضى لنفسه أن يغدر به بعدما وعده أن يقطع حبال الشباك التي تقيدته حينما يخلصه من الخطر المحدق به، غير أن الجرذ لا يأمن للسنور تماماً، إذ لا يضمن أن لا ينقض عليه حالما ينتهي من قطع الشباك، ومن ثم فعليه أن يفكر بحل مناسب يضمن له النجاة فيما لو حاول السنور الغدر به، ويضمن للسنور أيضاً أن يخلص من شباك

(١) ابن المقفع. كليلة ودمنة، ص ٣١٢.

(٢) المرجع نفسه. ص ٣١٣.

الصيد، فيكون بالتالي قد نجا ووفى بوعده، ولا يخون الجرذ نكاؤه إذ يجد الحل المناسب، وهو أن يبقى على آخر حبال الشبكة دون قطع إلى حين أن يرى الصيد قد أقبل وبالتالي فسيضمن أن السنور لن يحاول الغدر به إذ إنه سيكون منشغلاً بالهرب من الصيد، وحالما يرى الجرذ الصيد قادماً يقطع آخر حبال الشبكة ويهرب بينما يرتقي السنور إحدى الأشجار هارباً بدوره من الصيد الذي يعود خائباً بشباكه المهترئة.

وهكذا استطاع الجرذ بنكائه ومصالحته عدوه التخلص من المأزق الذي مرو به، وهنا تنتهي أحداث الحكاية فعليا وتحل الأزمة غير أننا نواجه مقطع حوار مطول يجري بين الجرذ والسنور فالسنور الآن راغب كما يدعي - في مؤاخاة الجرذ ومصالحته مصالحته نهائية بسبب المعروف الذي قدمه له ولا نعلم حقيقة نوايا السنور، غير أنه يجهد نفسه محاولاً إقناع الجرذ بصدقته، بيد أن الجرذ يرفض عرض السنور قائلاً: " رب صداقة ظاهرة باطنها عداوة كامنة وهي أشد من العداوة الظاهرة ومن لم يحترس منها وقع موقع الرجل الذي يركب ناب الفيل المغتلم ثم يغلبه النعاس فيستيقظ تحت فراسن الفيل فيدوسه ويقتله وإنما سمي الصديق صديقاً لما يرجى من نفعه وسمي العدو عدواً لما يخاف من ضرره، والعاقل إذا رجا نفع العدو أظهر له الصداقة وإذا خاف ضرر الصديق أظهر له العداوة. ألا ترى تتبع البهائم أمهاتها رجاء ألبانها فإذا انقطع عنها انصرفت عنها"^(١).

بهذا الشكل يحدد الجرذ طبيعة العلاقة بين الأصدقاء من وجهة نظره، لا بل يحدد طبيعة العلاقات كلها، سواء أكانت صداقة أم أخوة أم أمومة، فلا أشد من رابطة الأمومة بين المخلوقات وهي عنده أصبحت علاقة مصلحة ومنفعة لا أكثر، وبالتالي فالنظرة السوادوية للصداقة أو غيرها من الروابط لا تزال راسخة في

(١) انظر: ابن المقفع. كلیلة ودمنة، ص ٣١٥-٣١٦.

ذهن الجرذ، إذ لا صداقة إلا لمنفعة، وهذا حال صداقته العابرة مع السنور والتي بنيت على أساس مصلحة مشتركة بينها لا أكثر، وقد انتهت هذه الصداقة حال خلاصهما من المأزق الذي كانا به، وهما الآن عدوان مثلما كانا سابقاً.

وإذا كان الجرذ يرجو صداقة السنور حقيقة، فما ذلك إلا لأن السنور عدو قوي سيتجنب شره بمصاحبته، غير أنه متأكد أن لا مصلحة عند السنور من مصادقته إلا افتراسه، وبالتالي يظل الجرذ على رأيه، رافضاً صحبة السنور، ويواصل حياته قريباً منه، خائفاً حذراً مثلما كان أول الأمر.

لعل هذا المثال الذي قدمته الحكاية يعبر عن واقع الحياة في كثير من جوانبها، فمن الطبيعي أن يكون للإنسان أعداء في المجتمع الذي يعيش به، وكما أن على المرء المحافظة على الأصدقاء والوفاء لهم، فإن عليه أن يحسن التصرف مع أعدائه ويتبرأ منهم لاجتناب أذاهم وشرهم، بل ويستعين بهم إن لزم الأمر، لا سيما إن كان يحيا في مجتمع مليء بالأعداء كما هو حال الجرذ، ومثل هذه العلاقة بين الأعداء لا تنطبق على الأفراد في مجتمعاتهم فحسب بل تنطبق على الجماعات الإنسانية والكيانات السياسية أيضاً، ولطالما قدم لنا التاريخ أمثلة على كيانات ودول كانت تضطر للاستعانة بأعدائها الأقوياء حينما لا تجد سبيلاً غير ذلك، غير أن معظم هذه النماذج لم تقدم لنا أمثلة بذكاء الجرذ وبعد نظره، فكانت الدول الضعيفة تظل في الغالب فريسة العدو القوي الذي استعانت به.

حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين:

ليس ثمة شك في أن العقل هو الميزة الأبرز، والنعمة الأعظم التي حباها الله للإنسان وحمله على إثرها مسؤولية عظيمة، وقد ظهر في حكايات كليلة ودمنة ذلك الاهتمام البالغ بالعقل وتمجيده، والحث على العمل به وتحكيمه في شتى الأمور، وإذا كانت كل حكاية تعالج قضية مختلفة عن غيرها من الحكايات، وتحمل خصوصية مميزة تؤسس لاحتماليات تأويل وأهداف مغايرة لما سواها، فإن الحكايات جميعها تتطوي على مغزى مشترك، وينظمها خط سير واحد ينتهي بانتصار صاحب العقل وتفوقه على سواه غالباً، ولعل أبرز مثال على ذلك هي الحكاية الإطار التي قامت على صراع واضح بين الفيلسوف بنكائه وحكمته والملك بجيوشه وأسلحته وسلطته.

حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين هي آخر حكايات الكتاب، أي أنها آخر حكاية يفترض أن يسردها الفيلسوف بيدبا على الملك نبشليم، وهي حكاية بسيطة لا تحتوي أية حكاية فرعية تتوالد عنها.

تقوم الحكاية في مجملها على صراع ثنائي بين طرفين، تمثل الحمامة ومعها مالك الحزين الطرف الأول، بينما يمثل الثعلب الطرف الثاني في هذا الصراع.

وكما هو الحال في بقية الحكايات فإن المسرود له يقترح موضوع السرد على السارد، إذ يقول الملك للفيلسوف:

" اضرب لي مثلاً في شأن الرجل الذي يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه"^(١).

(١) ابن المقفع. كليلة ودمنة، ص ٣٩٠.

وفي الحال واستجابة لهذه الرغبة الصريحة من المسرود له يباشر السارد سرد حكايته قائلاً:

" زعموا أن حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة ذاهبة في السماء، فكانت الحمامة تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة فلا يمكنها أن تنقل ما تنقل من العش وتجعله تحت البيض إلا بعد شدة وتعب لطول النخلة وسحقها"^(١). هكذا يضع السارد المسرود له والمتلقي أمام الحكاية مباشرة دون مقدمات أو مقاطع وصف لا حاجة لها، بل يعتمد إلى بدء السرد مباشرة مع الإبقاء على قدر ضئيل من الوصف الذي ظهر مباشرة مع السرد والذي سيسهم في تشكيل دلالة الحكاية، فالحمامة تضع فراخها على رأس تلك النخلة لا على أحد أغصانها أو فروعها، كما أن هذه النخلة كما يصفها السارد " طويلة ذاهبة في السماء" وهذا ما يترتب عليه أن تعاني الحمامة كثيراً أثناء نقلها للعش، لا لشيء إلا لطول النخلة وعلوها، إن هذا المقطع، الذي يبدأ به بيدبا حكايته، يتضمن إصراراً واضحاً من قبل السارد على توضيح أمرين: أولهما طول النخلة وعلوها، وثانيهما المشقة التي تعانيها الحمامة حتى تستطيع وضع عشها في رأس تلك النخلة.

في المقطع الثاني من الحكاية تتضح طبيعة العلاقة بين الحمامة والثعلب، ويتم التعبير عن ذلك بمجموعة من الأفعال السردية المتتالية، إذ يواصل السارد حكايته قائلاً:

" فإذا فرغت من النقل باضت ثم حضنت بيضها فإذا فقس وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهد ذلك منها لوقت قد علمه بقدر ما ينهض فراخها فيقف بأصل النخلة فيصيح بها ويتوعدها أن يرقى إليها أو تلقى إليه فراخها فتلقبها إليه، فبينما هو ذات يوم وقد أدرك لها فرخان إذا أقبل مالك الحزين فوقع على النخلة، فلما رأى الحمامة كئيبة حزينة شديدة الهم قال لها: يا حمامة مالي أراك كاسفة البال سيئة الحال"^(٢).

(١) ابن المقفع، كلیلة ودمنة، ص ٣٩٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٩١.

خاتمة:

كانت غاية البحث الرئيسية هي دراسة حكايات كليلة ودمنة دراسة سرديّة اعتماداً على المقولات والنظريات السردية الحديثة ، وقد جاء البحث في ثلاثة فصول ؛ حاول الفصل الأول منه تقديم تعريف مبدئي بأهم المفاهيم السردية التي سيتكّىء عليها البحث في تحليل الحكايات ، وقد كانت عملية اختيار هذه المفاهيم والنظريات انتقائية بحيث لم ينشغل البحث في الفصل الأول إلا بتقديم تصور نظري للمفاهيم التي تتلاءم مع نص الحكايات بما يخدم حاجة البحث ، إذ إن لكل سياق من النصوص السردية خصوصيته المميزة التي تقتضي أدوات نظرية معينة وتتفي أدوات أخرى.

أما في الفصل الثاني فقد كان هدف البحث الرئيس هو تحليل مكونات البناء السردى لنصوص الحكايات ، فتعرض البحث للعناصر الآتية:

١- السارد وأنواعه:

تتميز حكايات كليلة ودمنة بميزة توالد الحكايات ، وهذا ما أدى إلى تنوع أشكال الساردين في الحكايات ، وقد حاول البحث تقسيم الساردين في الحكايات بناء على طبيعة علاقتهم بالمتن الذي يسردونه ، حيث قسم البحث الساردين إلى ثلاثة أقسام :

أ-سارد خارج حكايتي متباين القصة : ويمثله السارد الأول صاحب عبارة "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف" أو ما رادفها من عبارات.

ب-سارد داخل حكايتي متباين القصة : ويمثله الفيلسوف بيدبا.

ج-سارد تحت حكايتي : وقد جمع البحث تحت هذا المسمى جميع ساردي الحكايات الفرعية ، وهؤلاء إما متباينو أو ممتائلو القصة.

يرى البحث أن الحكايات تتضمن ثلاثة أشكال من المسرود لهم:

أ-مسرود له ضمني: وهو المسرود له الذي يتلقى خطاب السارد الأول.

ب-مسرود له داخل حكائي: ويمثله الملك دبشليم المتلقى لخطاب الفيلسوف بيدبا.

ج-مسرود له تحت حكائي: ويمثله كل المسرود لهم في الحكايات الفرعية، ويعد

المسرود له الداخل حكائي ، الذي يمثله الملك دبشليم أهم هذه الأشكال ، حيث

أسهمت طبيعة العلاقة بينه وبين الفيلسوف في التأثير في طبيعة السرد وتشكل

دلالاته.

٣-الشخصيات الحكائية: إذا كانت معظم حكايات كليلة ودمنة تدور على السنة

الحيوان فإن هذا لا ينفي وجود شخصيات إنسانية تشارك بالأحداث في بعض

الحكايات ، وتلعب دور البطولة في حكايات أخرى ، وقد حاول البحث تقسيم

الحكايات وفقا لطبيعة الشخوص المشاركين فيها إلى ثلاثة أقسام:

أ-حكايات شخصياتها حيوانية.

ب-حكايات شخصياتها إنسانية.

ج-حكايات شخصياتها إنسانية وحيوانية.

ويرى البحث أن طبيعة العلاقة بين السارد والمسرود له الداخل حكائيين ،

والرغبة في تمرير أكبر قدر من الأفكار والمواظ دون مساعلة وبطرق بسيطة ،

هي المسؤولة عن طغيان الشخصيات الحيوانية في الحكايات.

٤-المؤلف الضمني:

توصل البحث إلى رسم صورة للمؤلف الضمني في حكايات كليلة ودمنة ،

تميزها النقاط الآتية:

أ-التمتع بمقدار كبير من الحكمة والخبرة في الحياة ، والرغبة في إرسال الحكمة وتعليم الآخرين.

ب-الوقوف بموقف المتعالي على متلقيه ، فهو يراه أقل ذكاء من أن يفهم خطابيه ويهتم به مباشرة ، ولذا اختار أسلوب السرد بما يحتوي من لهو ومتعة ليعلمه ويعطيه حكمه ومواعظه.

ج-ممارسة مقدار من القمع الفكري على متلقيه ، وذلك بإصراره على توضيح مغزاه وغايته من السرد بعد انتهاء كل حكاية.

٥-القاريء الضمني:

ويرى البحث أن نصوص الحكايات تقترح قارئين ضمنيين ، أولهما يمثل صورة عن البشر عامة والذين تكون غايتهم الأساسية هي البحث عن المتعة واللهو في الحكايات ، فيحصلون على الحكمة من غير أن يعلموا وبأساليب غير مباشرة. وثانيهما تمثله الخاصة أو القاريء المثالي الذي يبحث أساساً عن الحكمة والفائدة دون أن يهتم بالأسلوب الذي وصلته فيه.

٦-التبئير:

انصب اهتمام البحث على محاولة اكتشاف نمط التبئير المسيطر في الحكايات ، وقد وجد البحث أن التبئير الصفر ، والذي يقوم على السارد العالم بكل شيء ، هو النمط المسيطر على نصوص الحكايات ، حيث يقوم السارد في هذه الحالة بعمليتي السرد والتبئير معاً.

٧-الوصف:

يرى البحث أن الوصف لا يشكل ظاهرة مميزة في حكايات كلية ودمنة ، إذ معظم مقاطع الوصف الموجودة في الحكايات قصيرة ومقتضبة يمكن تحديدها في موضعين رئيسيين :

أ- بداية الحكايات.

ب- ظهور إحدى الشخصيات.

٨- الحوار:

يعد الحوار واحدا من ابرز الظواهر التي تميز حكايات كلية ودمنة حيث تحتوي معظم الحكايات على مقاطع حوار طويلة ، تسهم بشكل فاعل في تشكل دلالة الحكايات وتأكيد مغزى السرد ، كما تسهم بشكل واضح في إبطاء ايقاع السرد ، ويرى البحث أن الغاية الرئيسة من الحكايات وهي بث الحكمة والموعظة هي المسؤولة عن هذا الحضور المميز للحوار في الحكايات.

٩- الزمن الحكائي:

وقد عمد البحث إلى تحليل الزمن في الحكايات من خلال بعدي الترتيب

والديمومة:

- الترتيب: ويتمثل في الحكايات بثلاثة أشكال:

أ- حالة التوازن المثالي.

ب- الاسترجاع.

ج- الاستباق.

- الديمومة: وتتمثل بالأشكال الآتية:

أ- الحذف.

ب- المجمل.

ج- المشهد.

أما في الفصل الثالث والأخير ، فقد حاول البحث تقديم تأويل لأربع حكايات، مستفيدا قدر الإمكان من التحليل السردى المقدم في الفصل الثاني ، وقد قدم البحث في هذا الفصل قراءة لكل من حكايات:

- ١- الأسد والثور.
- ٢- الحمامة المطوقة.
- ٣- الجرذ والسنور.
- ٤- الحمامة والتعلب ومالك الحزين.

المصادر والمراجع (*)

- ١- إبراهيم ، عبدالله. السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢.
- ٢- إبراهيم ، عبدالله. المتخيل السردى ، مقاربات نقدية في الرؤى والتفاصيل والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠.
- ٣- بارت ، رولان. التحليل البنيوي للسرد ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، ترجمة: حسن بحرأوي وبشير القمري وعبد المجيد عقار ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٢.
- ٤- بارت ، رولان. النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨.
- ٥- برنس ، جيرالد. مقدمة لدراسة المروي عليه ، ترجمة: علي عفيفي ، مقالة ضمن مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني ، صيف ١٩٩٣ ، ص ص ٧٥-٩٠.
- ٦- تودوروف ، تزفيتان. مقولات السرد الأدبي ، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٢.
- ٧- توما شفسكي ، بوريس. نظرية الأغراض ، ضمن كتاب المنهج الشكلي : نصوص الشكليين الروس ، ترجمة: إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢.

(*) هذه قائمة بكافة المراجع والمصادر والمقالات العربية والمعربة ، مرتبة حسب اسم الشهرة للمؤلف ، مع إسقاط كلمة ابن ، وأبي (بو، با) وأل التعريف ، والألقاب العلمية والاجتماعية والدينية وغيرها.

- ٨-جينيت، جيرار. حدود السرد ، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ط١، ١٩٩٢.
- ٩-جينيت ، جيرار. خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ترجمة: محمد معتصم وعبد اجليل الأزدي وعمر حلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢ ، ١٩٩٧.
- ١٠-جينيت ، جيرار. عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢.
- ١١-جينيت ، جيرار. مدخل لجامع النص ، ترجمة: عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٦.
- ١٢-لحمداني ، حميد. بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢.
- ٦٠٦٥٥٥
- ١٣-دي سوسير، فرناند. محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا للنشر ، ط١، ١٩٨٧.
- ١٤-ستروس ، كلود ليفي. الإناسة البنائية ، ترجمة: حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٥.
- ١٥-سلدن ، رامن. النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٨.
- ١٦-شولز ، روبرت. البنوية في الألب ، ترجمة: حنا عبود منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط١ ، ١٩٨٤.
- ١٧-بوطيب ، عبد العالي. إشكالية الزمن في النص السردى ، مقالة ضمن مجلة فصول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني ، صيف ١٩٩٣، ص ص ١٢٩-١٤٥.

NARRATION IN The Tales of KALILAH wa DIMNAH

By: Mo'ath N. A. Telfah

Advisor:

Asso.Prof. Salem Al-Hadrusi

ABSTRACT

Over many ages, researchers had well appreciated Kalilah & Dimnah as a book of narratives. Most recently, the book is still under review by too many studies and researches, particularly from historical and documentary aspects.

The present study is a narration stylistic exploration of Kalilah & Dimnah narratives depending on modern theorizing of narration, which occupied a large-scale space of literary critique thinking, and provided for methodical instruments that were very helpful in the process of literature development as well as making available novel conceptualizations in terms of analyzing and interpreting pros and verse-based contexts.

The very motif behind this study was that paucity of separated studies which adopts modern narration approaches for investigating Kalilah & Dimnah narratives. Clearly, the importance of this study comes from an attempt to employ modern narration approaches in examining most significant components of narration-based context of Kalilah & Dimnah narratives and further to find out their features and interrelationships.

Research design was organized into three chapters. The first presents an initial identification of most prominent concepts theory adopted in this study to investigate the narratives. Concepts, however, were opted selectively in harmony with context of narratives.

The core theme of the second chapter was to make analysis of narratives on narration- based principles depending on theoretical concepts discussed in chapter one, so that to find out most significant narration structure components of narratives and interrelations.

Chapter three introduced an exposition to four narratives taken from Kalilah & Dimnah by making use of narrational analysis argued in the foregoing chapter. In conclusion, it is recommended that narration heritage of Arabs is in real need to receive more attention than so far. And the present study argues that investing modern theories of narration would be very helpful in more understanding of Arab narrational heritage, so that to have its prestigious status.