تحليل الخطاب السردي في ألف ليلة وليلة

"حكاية خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق" أنموذجا

د. حفيظة محمد محمود

كلية الآداب والعلوم- جامعة عمّان الأهلية
عمان - الأردن

الملخص

تهدف هذه الدراسة تحليل الخطاب السردي في حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية "خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق"؛ لما لتحليل الخطاب السردي من أهمّيّة كبيرة في الوقوف على طرائق بناء الحكاية وكيفيّة صياغتها، فيمكّن من التعرّف إلى سرديتها وإلى أدبيتها.

تستنير الدراسة بمناهج السرد في مقاربة خطاب الحكاية المدروسة، حيث درست الحكاية وفق مقولات ثلاث، وهي مكونات الخطاب التي يشتغل عليها السرديون عامة:

1- الزمن السردي: وفيه درسنا العلاقات القائمة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، التي تتجلى في (الترتيب الزمني، وإيقاع السرد، والتواتر).

2- الصيغة: ودرسنا فيها الأساليب التي اعتمدتها الحكاية في نقل الأقوال والأفكار (الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب المسرود).

3- الرؤية: وركزنا فيها على العلاقة بين الراوي والحكاية التي يرويها والمتلقي، والزاوية التي منها يدرك الحكاية.

وقد مكننا تحليل الخطاب في الحكاية المدروسة من الوصول إلى نتائج عدة، منها أن الحكاية المدروسة تقوم على المراوحة في ظواهر الخطاب، وهذا يعكس أن حكايات ألف ليلة وليلة أبعد ما تكون عن الارتجال، وإنما صاغها راوٍ شعبي مبدع قدير يمسك بزمام السرد وينم عن سطوته وعن دوره في التصرف في المتن الحكائي وصوغه في خطاب لا شك في أنه يسعى من خلاله إلى تحقيق مقاصد محددة، وهي نفي فكرة خيانة المرأة لجعل المتلقي "شهريار" يعدل عن قراره بقتل النساء.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، والسرد، وألف ليلة وليلة.

تاريخ استلام البحث: 2014/2/6 تاريخ قبول البحث للنشر: 2014/5/27

Analyzing the Narrative Discourse of One Thousand and One Nights "Khalid Bin Abdullah and the Young Thief" as a Model

Abstract

This paper aims to analyze the narrative discourse in "Khalid Bin Abdullah Al-Qasry and the Young Thief", an anecdote that is included in One Thousand and One Nights. Analyzing the anecdote's narrative discourse is of critical importance in the process of exploring the methods utilized in structuring the story and designing its formal elements by way of coming to grips with its narrative mode and aesthetic dimension.

The anecdote was studied in the light of narrative approaches that utilize three discourse elements generally used by narrators, namely:

1. Time: through this element, I studied the existing relations between the time of the story and the time of the discourse most manifest in sequential time, the rhythm of the narrative and succession.
2. Style: through this element I underscored those approaches upon which the story relied to communicate speech and thoughts, including direct and non-direct discourse and narrated discourse.
3. Vision: through this I focused on the relation between the narrator and the story he narrated, and the recipient and the angle through which s/he perceived the story.

The discourse analysis I used in studying the above story yielded many conclusions. It became obvious that the story utilized diversified discourse aspects. That proves that the anecdotes in One Thousand and One Nights cannot be said to have been based on improvisation; rather they were woven by a popular creative narrator who was in control of the narrative. He was also an authoritative narrator and capable of manipulating the narrative content and developing a discourse through which he was able to attain specific objectives such as negating the idea of women's infidelity. This negation led the recipient, Shahrayar, to nullify his decision to kill women.

Key Words: Discourse, Narrative, One Thousand and One Nights.

المقدمة:

لم ينل كتاب، من كتب التراث الأدبية، شهرة واهتماما ونقدا وتقديرا، مثلما ناله كتاب "ألف ليلة وليلة"؛ فقد طبع وترجم مئات المرات، وأثّر في مختلف الأنواع الأدبية والفنية من شعر وقصة ورواية ومسرح وسينما وأدب أطفال، وقدمت حوله دراسات أدبية ونقدية كثيرة تنوعت مناهجها باختلاف أهدافها واختصاصها.

ومن خلال اطلاعي على الدراسات التي تناولت كتاب ألف ليلة وليلة، وذلك حسب المتوفر لدي، تبين أنها تتوزع على مدى زمني طويل، وتنقسم، وفق المنهج الذي تعتمده، إلى أنواع ثلاثة: الأول يبحث في جذوره التاريخية، وتسميته، وأصوله، ومصادره، وكيفية جمعه، ونسخه، وطبعاته، وترجمته، وآراء العرب والمستشرقين فيها، والأثر الهندي والفارسي والعربي فيه(1). أما النوع الثاني فقد انصب على موضوعات كتاب ألف ليلة وليلة، من حياة اجتماعية وتاريخية ودينية وسياسية وعجائبية(2). في حين تناول النوع الثالث النواحي الفنية والشكلية في حكايات ألف ليلة وليلة، باعتبارها نصا تخييليا، وجمع بين التحليل والإبداع للوصول إلى مدلولاتها وأبعادها، حسب طرائقها التعبيرية التي تفصح عن المسكوت عنه (3).

وعلى الرغم من أهمية الدراسات التي تعتمد المنهجين التاريخي والموضوعاتي، فإنها لم تنظر إلى ألف ليلة وليلة إلا من وجهة برانية، ولم تسبر أغوارها، وجاء حديثها معلقا بين كتاب ألف ليلة وليلة، وموضوعاته والزمان والمكان اللذين كتبت فيهما، وغيرها من الأسئلة التي لم تعد بتلك الأهمية في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة. أما الدراسات التي اعتمدت المنهج الفني، فقد اقتربت من مجال البحث الأدبي، غير أنها مازالت قليلة.

حاولت، استنادا إلى هذه الملاحظة، أن أقارب الموضوع من زاوية مخصوصة قد تكون الأقرب إلى بيان أدبية النص وسرديته، يتعلق الأمر بـ"تحليل االخطاب السردي" في "ألف ليلة وليلة"، دون الخوض في تاريخية النص أو موضوعاته أو مصادره أو أصوله أو كيفية جمعه؛ لأن الخطاب السردي يقوم أساسا على الحكي الذي يتحدد كتجلٍّ خطابي، سواء استخدم اللغة أو غيرها(4)، و"ألف ليلة وليلة" متميزة بطابعها الحكائي.

ويفيد الخطاب السردي، في الأصل، المبنى الحكائي الذي قابل "توماتشفسكي" بينه

وبين المتن الحكائي في سياق تعريفه للعمل الحكائي(5). وهو ما استثمره "تودوروف"، ليبين أن كل حكي ينبني على مكونيين أساسيين هما: القصة والخطاب(6)، وبناء على ذلك، فإنّ "الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا"(7).

وتنطلق هذه الدراسة في تحليلها للخطاب السردي في "ألف ليلة وليلة" من حكاية "خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق"(8)، الحكاية التي اختارت الدّراسة الاشتغال عليها مثالا على حكايات "ألف ليلة وليلة"، وهي حكايات اعتمدت أساسا على حكاية واحدة، حكاية "الملك شهريار"(*)، افتُتِح واختتم بها كتاب "ألف ليلة وليلة"، ويُطلق عليها الحكاية الإطارية لأن كامل حكايات الكتاب تندرج في إطارها، وتأتي على لسان أحد أبطالها. فـــ "شهرزاد"، التي تروي مباشرة أمام الملك "شهريار" مجموعة من الحكايات، هي أهم شخصيات الحكاية الإطارية. وتقوم هذه الحكاية الإطارية على فكرة "خيانة المرأة ". أما الحكايات الأخرى التي وردت على لسان "شهرزاد" فلا علاقة لها بالحكاية الإطارية إلا بما يطيل من زمنها، ويعطل تنفيذ الحكم بالموت على النساء؛ وبذلك تكون للحكايات وظيفة إنقاذية لحياة شهرزاد الراوية، وبالتالي كامل النساء المهددات بالقتل بعد ليلة زفافهن(9).

ولم تكن جميع الحكايات التي ترويها شهرزاد ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بفكرة خيانة المرأة، فقد تنوعت الحكايات ما بين الحكايات البطولية والغرامية والأخلاقية والتعليمية والغرائبية والعجائبية، كما تنوعت الحكايات الغرامية فيها، فبعضها يثبت فكرة الخيانة، وبعضها الآخر ينفيها، وذلك من خلال تقديم صور متعددة للمرأة في الحكايات(10).

إن هذا التنوع في مضامين الحكايات التي ترويها شهرزاد يدل على أن المضمون وحده لم يكن له دور في إقناع الملك بضرورة الحفاظ على حياتها، بل كان لعملية السرد في الحكاية أهمية خاصة، فالسرد يجب أن يكون مشوقا والحكايات طريفة لكي تشد الملك إلى الراوية، وتلهيه عن عزمه الأول، وتجعله يعدل عن قراره (وهو الهدف من الحكايات). فالحكاية إذن منقذة بجمالها وطرافتها وغرابتها وبالتالي بشكلها لا بمضمونها وأبعادها الأخلاقية فحسب. إن الحكاية في ألف ليلة وليلة ، كما لاحظ "تودوروف" هي الحياة، وانعدام الحكاية هو الموت(11).

ملخص الحكاية:

حكاية " خالد بن عبد الله القسري مع الشاب الجميل " حكاية غرامية أخلاقية، تقدم نموذجا للمرأة الوفية والمخلصة لحبيبها، وتنفي فكرة خيانة المرأة من خلال المضمون.

تبدأ الحكاية في الليلة الخامسة والثلاثين بعد الثلاثمائة، وتنتهي في الليلة السابعة والثلاثين بعد الثلاثمائة. وفيها ترفع إحدى أسر البصرة دعوى أمام أمير البصرة خالد القسري، على شاب حسن الخِلْقة والخُلُق، متهمة إيّاه بالسرقة، لأنّها ضبطته متلبّساً بها، في منزلها. وعندما يرى الأمير خالد القسري الشاب، يشكّ في صحة الادّعاء، ويسأل الشاب عن هذا الادّعاء، أمام أفراد الأسرة، فيؤكّد أنّه سرق، وأنّ هذه الأسرة صادقة في دعواها. وعندما يتقدّمون به ليقطعوا يده، تتقدّم إحدى النّساء الجميلات، وتنفرد بالأمير خالد، وتخبره بأنّ هذا الفتى عاشق لها وهي عاشقة له، وإنّما أراد زيارتها فتوجّه إلى دار أهلها ورمى حجراً في الدّار ليعلمها بمجيئه، فسمع أبوها وأخوها صوت الحجر فصعدوا إليه. فلمّا أحسّ بهم جمع قماش البيت كله وأراهم أنّه سارق، ستراً على معشوقته. وإزاء موقف الشاب البصري النبيل، الذي يستعدّ لأن يضحي بيده أملاً في أن تظلّ صورة هذه المرأة، في العرف الاجتماعيّ، كما هي عليه من النقاء، تذهب المرأة إلى الأمير لكي تنقذ عشيقها، غير عابئة بالفضيحة، فيعجب الأمير خالد بوفاء العاشقين وحرصهما على بعض فيقوم بتزويجهما.

تحليل الخطاب السردي في الحكاية:

وفي ما يأتي تحليل الخطاب السردي في الحكاية من حيث الزمن والصيغة والرؤية، وهي مكونات الخطاب التي يشتغل عليها السرديون عامة، للتعرف على كيفية تقديم الحكاية (المبنى الحكائي)، ومن ثم فهم ما قالت الحكاية (المتن الحكائي).

1. الزمن السردي:

يمثل الزمن عنصرا أساسيا في كل سرد. ففي ضوئه تترتب مادة الحكي، سواء اتخذت شكل التعاقب أو التداخل، فهو يشكل بنية قائمة بذاتها ضمن العمل السردي. ويميز السرديون بين زمن الحكاية أي التسلسل الزمني للأحداث كما وقعت، وبين زمن الخطاب الذي يهتم بالطريقة التي يرتب بها السارد تلك الأحداث. ذلك أن زمن الحكاية زمن خام

يجري دون تدخل السارد، في حين أن السارد أثناء سرده يتدخل في ترتيب زمن الخطاب ويتلاعب بزمن الحكاية. ويرون أن الزمن السردي يقوم على العلاقات القائمة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب التي تتجلى في ثلاثة مظاهر، وهي: الترتيب الزمني، وإيقاع السرد، والتواتر(12). فكيف بدت هذه المظاهر في حكاية "خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق"؟

أ. الترتيب الزمني:

تتحقق في السرد عناصر الزمن الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل. ويُقصد بالماضي الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث سابقة للأحداث التي تتوالى في السرد، والحاضر هو الزمن الذي تتكشف فيه الأحداث، وتبدو كأنها تجري أمام المتلقي الآن، أما المستقبل فيقصد به الفترة الزمنية التي لم تقع أحداثها بعد، وستقع لاحقا حسب التسلسل الزمني(13).

وعلى الرغم من أن صيغة الزمن الماضي هي المسيطرة على حكايات ألف ليلة وليلة (14)، فقد حضرت الأزمنة الثلاثة في سرد الحكايات. فسرد الحكايات بصيغة الزمن الماضي لايعني أن السرد يبدأ من آخر حدث ثم يعود إلى أول حدث، وإنما يتم السرد من بداية الأحداث حتى انتهائها بصورة تصاعدية استطرادية متقدمة على خط الزمن. وفي حكاية" خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق" نجد أن الأحداث تمتد من نقطة بعينها وتنتهي إلى نقطة بعينها أيضا، بمعنى أن ترتيب الأحداث في هذه الحكاية ورد وفق نسق زمني متصاعد يعكس خضوعها لنظام التعاقب. والظاهرة العامة في هذه الحكاية أن الراوي لم يغير من ترتيب الأحداث المكونة للحكاية، بل راعى نظامها في الخطاب. إلا أن هذا الالتزام بسرد الوقائع بحسب نظام وقوعها قد تخللته حالات قليلة جدا من الاسترجاع(15) والاستباق(16).

وقد وظفت حكاية "خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق"، الاسترجاع أثناء الحوار في النص الحكائي، فالسرد يبدأ من لحظة مجيء جماعة إلى الأمير خالد وهي تقبض على شاب، ومن خلال الحوار الذي دار بين الأمير خالد والجماعة والشاب نتعرف على سبب القبض على هذا الشاب (وهو حدث سابق). فالعبارة التي وردت على لسان الجماعة:

"هذا لص أصبناه البارحة في منزلنا"(ص330)، وكذلك العبارة التي وردت على لسان الشاب:" إني دخلت دار هؤلاء فسرقت ما أمكنني فأدركوني وأخذوه مني وحملوني إليك"(ص 330)، فيهما استرجاعان يردّان المتلقي إلى زمن ماض قريب جدا قبل زمن بداية السرد، وهو ما يسمى الاسترجاع الخارجي(17). وفي موقع آخر نجد الحكاية تستخدم الاسترجاع الذي يبدأ زمنه من خارج زمن بداية السرد، ولكنه يمتد داخل زمن السرد فينتهي فيه، وهو ما يسمى الاسترجاع المزجي(18) أو المختلط حسب "جينيت"(19)، وذلك عندما تخبر المرأة الجارية الأمير خالد بعلاقتها بالشاب السارق، ولم وكيف ضبط متلبسا بالسرقة (استرجاع خارجي)، ثم إحضاره إليه واعترافه بالسرقة والإصرار عليها (استرجاع داخلي) (ص 332). هذه القصة الحقيقية لهذا الشاب لا تتكشف للأمير وللمتلقي إلا من خلال الحوار الذي دار بين الأمير خالد و المرأة الجارية بعد أن صرخت أمام الناس تطلب من الأمير توقيف تنفيذ الحكم بقطع يد الشاب السارق.

ونلاحظ هنا أن حالات الاسترجاع القليلة جدا في هذه الحكاية جاءتنا من خلال كلام الشخصيات، ولعل أهمية الاسترجاع في هذه الحكاية تتأتى من خلال الوظيفة التي يقوم بها، فقد جاء الاسترجاع هنا للكشف عن سبب القبض على الشاب، إلى جانب الكشف عن القصة الحقيقية لهذا الشاب. كما عمل الاسترجاع على إضاءة الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية للشخصيات. وإذا كان الاسترجاع يعود بحركة السرد إلى الوراء، فإن الاستباق يدفع حركة السرد إلى الأمام، ليقترب من المستقبل.

ومن اللافت للانتباه أن حكايات ألف ليلة وليلة نادرا ما تستخدم الاستباق بسبب أنها تستخدم صيغة الزمن الماضي في سرد الحكايات(20). وفي الحكاية التي نشتغل عليها، نجد أنها تستخدم أثناء السرد الاستباق ولكن من باب تقديم الأوامر والتعليمات عما يجب فعله، فالحكاية مليئة بأوامر الأمير خالد وتعليماته الموجهة إلى حراسه وعماله عما يجب فعله مع الشاب المقبوض عليه بتهمة السرقة، ومن الأمثلة على ذلك من الحكاية: " فأمر خالد بحبسه وأمر مناد ينادي بالبصرة: إلى من أحب أن ينظر إلى عقوبة اللص وقطع يده فليحضر من الغداة إلى المحل الفلاني... فلما أصبح الصباح حضر الناس ينظرون قطع يد الشاب، ولم يبق أحد في البصرة"(ص331). وكذلك مما يعد استباقا من باب تقديم التعليمات عما يجب

فعله، تعليمات الأمير خالد للشاب المتهم بالسرقة، بعدما علم أن له قصة غير السرقة، عما يجب فعله في الصباح عندما يسأله القاضي عن السرقة " فإذا كان الصباح وحضر الناس، وحضر القاضي، وسألك عن السرقة فأنكِرها، واذكر ما يدرَأ عنك حدّ القطع، فقد قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم –: "ادرءوا الحدود بالشبهات" ثم أمر به إلى السجن"(ص 331). وكما لاحظنا أن حالات الاسترجاع قد وردت على لسان الشخصيات، فإن حالات الاستباق جاءتنا كذلك من خلال كلام الشخصيات، فهي لا تحيل على وقائع سردية محددة، وإنما تشير إلى تعليمات وأوامر ما هي إلا استباق لما سيقع مستقبلا. ولعل أهمية السرد الاستباقي في هذه الحكاية تتأتى أيضا من خلال الوظيفة التي يقوم بها. فقد جاء الاستباق في الحكاية بمثابة تعليمات وأوامر، قد تتحقق وقد لا تتحقق، فمن هنا فإن المعلومات أو التعليمات التي يقدمها السرد الاستباقي لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله. ولكن يخلق هذا النوع من الاستباق حالة توقع وترقب وانتظار لدى المتلقي يعيشها أثناء قراءة الحكاية أو الاستماع إليها، بما يتوفر له من أحداث أو إشارات أولية توحي بالآتي. ولا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع المتلقي تحديد الاستباقات، والحكم بتحققها أو عدمها (21).

ويعكس الترتيب الزمني، الذي ندر فيه استخدام حالات الاسترجاع والاستباق، عدم تلاعب الراوي كثيرا بترتيب الأحداث المكونة للحكاية، حيث راعى نظامها تقريبا في الخطاب، مما جعل نظام السرد ينبني على التعاقب. غير أن حكايتنا هذه ليست فقط حكاية والي البصرة مع الشاب السارق في الحاضر، ولكنها أيضا حكاية متصلة بالماضي (زمن عشق الفتى للجارية) اتصالها بالمستقبل (زمن زواج العاشق بمعشوقته)؛ لذلك جاءت حالات الاسترجاع والاستباق النادرة مضفية نوعا من الحركة والتنويع على الخطاب السردي، ولكن عمودها الفقري هو الحاضر.

ب. إيقاع السرد:

إن الأحداث في النص السردي لا ترد فيه مثلما حدثت في الواقع، فالسارد وهو يُعالج حدثا أو شخصية ضمن إطار زمني معين يجد نفسه أحيانا أمام سنوات وأحداث غير مهمة، وليست لها علاقة وثيقة بما يتناوله، وعندها يضطر إلى تسريع السرد. وأحيانا أخرى

يحدث العكس تماما، فتتم عملية تبطيء السرد في لحظات مهمة يحتاج النص السردي فيها لهذا الإجراء ليبين خطورة الأحداث. وحكايات ألف ليلة وليلة ، شأنها شأن أي نص سردي، يظهر فيها إيقاع السرد بمظهريه الأساسيين: السرعة والبطء، مستثمرة الحركات السردية الأربع: المجمل(22) والإضمار(23) في حال تسريع السرد، حيث يضمر الخطاب مقابل امتداد الحكاية. والمشهد(24) والوقفة الوصفية(25) في حال تعطيل السرد، حيث تضمر الحكاية ويتسع الخطاب.

مدة الحكاية:

وفي حكاية " خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق" نجد أن الراوي قدم أحداثا ووقائع متصلة الحلقات، بدايتها بكاء وشر وعقاب ونهايتها فرح و سرور وجزاء. ولكن كم يفصل بين زمن أحداث الحكاية وزمن سردها أو روايتها ؟ لا ندري على وجه الدقة. إلا أن أحداث هذه الحكاية دارت في يومين كما يفهم من النص. فإذا شئنا أن نعيد بناء الحكاية وجدناها تستمر من زمن العشق بين الشاب المتهم بالسرقة ومحبوبته إلى زمن زواجهما. إلا أن النص ينطلق من زمن رفع إحدى أسر البصرة دعوى أمام أمير البصرة خالد القسري، على شاب بتهمة السرقة. فالمدة التي استغرقتها الأحداث من بداية العشق بين الشاب السارق ومحبوبته إلى أن تمّ إلقاء القبض عليه بتهمة السرقة ومثوله أمام الأمير خالد ليحاكم غير معروفة وغير محددة في الحكاية، أهي أيام أم أسابيع أم أشهر أم أعوام؟ لا ندري. أما المدة التي استغرقتها الأحداث من لحظة رفع الدعوى على الشاب أمام الأمير خالد وحبسه حتى تم تزويجه بمحبوبته فهي معروفة، فالراوي ساق لنا هذه المدة في يومين مراوحا بين المجمل والمشهد فاصلا بينهما بفترات يضمرها ويطويها.

ومن الملاحظ في حكايتنا أنها انطلقت من المجمل، واختتمت به، حيث ظهر في بداية الحكاية "مما يحكى أن خالد بن عبدالله القسري كان أمير البصرة فجاء إليه جماعة متعلقون بشاب..."(ص330). وظهر في نهاية الحكاية "إن خالدا أمر بحمل المال إلى دار الفتى مزفوفا في الصواني وانصرف الناس وهم مسرورون، ..."(ص333). كما أن الراوي وظف المجمل في أكثر من موضع في عرض الحكاية، للربط بين المقاطع السردية، وملء بعض الفراغات التي يتركها السرد، وجعله أحيانا يلتقي بالاسترجاع ويتقاطع معه، حيث يتم

تلخيص حدث جرى في الماضي و تسترجعه الشخصيه في كلامها، وهذا النوع من المجمل يطلق عليه (المجمل الاسترجاعي) حيث يقدم لنا إضاءات ومعطيات حول ماضي الشخصية وما ينبني عليه من أحداث، وذلك في شكل مجمل. وهو ما نمثل له بهذه العبارة من الحكاية: " فأخبرته بأن هذا الفتى عاشق لها، وهي عاشقة له، وإنما أراد زيارتها فتوجّه إلى أهلها،.." (ص332).

أما الإضمار الذي يعد تسريعا للسرد ويتميز بإسقاط فترة أو فترات من زمن الحكاية، فقد جاء ممتزجا بالمجمل كما في العبارة السابقة التي تشير إشارة عابرة إلى مضمون الفترة الزمنية المحذوفة دون تجاوز ذلك إلى التصريح، والإضمار في العبارة السابقة نجده بين (زمن عشق الفتى للجارية وزمن زيارتها في دار أهلها ليلا)، فنحن لا ندري كم يفصل بينهما، وماجرى من أحداث في هذه الفترة الزمنية، كما أن هذا الإضمار جاء ممتزجا بتقنية الاسترجاع إذ يرد هذا الإضمار في استرجاع المرأة الجارية للزمنين الماضي القريب والماضي البعيد. وكذلك نجد الإضمار ممتزجا مع المجمل في العبارة الآتية: "بعد أن تحدث مع الشاب أمر به إلى السجن فمكث فيه ليلته فلما أصبح الصباح حضر الناس ..."(ص331). وقد جاء الإضمار هنا فاصلا بين اليومين اللذين استغرقتهما أحداث الحكاية.

ولئن كان المجمل والإضمار يسهمان في تسريع الحركة السردية، فإن هذه الأخيرة تصبح بطيئة في الحكاية بسبب استخدام الراوي لتقنيتي المشهد والوقفة. ومما يسترعي الانتباه في هذه الحكاية التي نقاربها أنها تزخر بالكثير من المشاهد الحوارية، سواء التي ترد على ألسنة الشخصيات فيما بينها، أو المشاهد التي يتتبع فيها الراوي حدثا ما أو شخصية تتبعا دقيقا. وتعمل المشاهد الحوارية على تقوية إيهام المتلقي بالزمن الحاضر، وتعطيه إحساسا بالمشاركة في الفعل، إذ يتقوى وهم الحضور كثيرا، كما يقول مندولا، بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضرا بالفعل(26). في حين أن الوقفة لم توظف في الحكاية سوى مرة واحدة، ومساحتها قصيرة جدا، ولا تتعدى سطرًا في النص. وقد وردت في بداية الحكاية عندما وصف الراوي المظهر الخارجي للشاب السارق بقوله: " فجاء إليه جماعة متعلقون بشاب ذي جمال باهر، وأدب ظاهر، وعقل وافر، وهو حسن الصورة، طيب الرائحة، وعليه سكينة ووقار"(ص330).

إن وصف المظهر الخارجي للشاب السارق في الحكاية، لم يأت لغايات جمالية أو تزينية، وإنما ليؤدي وظيفة تفسيرية تفسر سبب عدم اقتناع الأمير خالد بأن هذا الشاب سارق، وللدلالة على حقيقة معينة وهي أن هذا الشاب ليس سارقا فمظهره الخارجي لايوحي بذلك وأن وراءه قصة أخرى.

والظاهرة البارزة في الحكاية هي أن المشاهد الحوارية بنوعيها والتي تعد المحور الأساس الذي تنهض عليه الحكاية، تبدأ بالمجمل وتنتهي به، كما يتخللها أحيانا المجمل والإضمار. ومن المشاهد التي تبنى من خلال الحوارات:

أ. الحوار بين الأمير خالد والجماعة التي قبضت على الشاب السارق.

ب. الحوار بين الأمير خالد والشاب السارق.

ت. الحوار بين الأمير خالد والمرأة الجارية.

ث. الحوار بين الأمير خالد ووالد المرأة الجارية.

ج. الحوار بين الأمير خالد والشاب الفتى.

ويمكن التمثيل بالحوار الآتي بين الأمير خالد والشـــاب السارق الذي يبدأ بالمجمل وينتهي به ويتخلله كذلك مع الإضمار: " وسأله عن قصته (مجمل) فقال: إن القوم صادقون فيما قالوه، والأمر على ما ذكروا، فقال له خالد: ما حملك على ذلك وأنت في هيئة جميلة، وصورة حسنة؟ قال: حملني على ذلك الطمع في الدنيا، وقضاء الله سبحانه وتعالى. فقال له خالد: ثكلتك أمك!! أما كان لك في جمال وجهك وكمال عقلك وحســـن أدبك زاجر يزجرك عن الســـرقة؟ قال: دع عنك هذا أيها الأمير، وامض إلى ما أمر الله به، فذلك مما كســـبت يـــداي، وما الله بظلام للعبيد. فنظر خالد ســـاعة يفكر في أمر الفتـــى (مجمل) ثم أدناه منه (إضمار) وقال له: إن اعترافك على رؤوس الأشهاد قد رابني، وما أظنك سارقا، ولعل لك قصة غير الســـرقة، فأخبرني بها. قال: أيها الأمير لا يقع في نفسك شيء سوى ما اعترفت به عندك، وليس لي قصة أشـــرحها إلا أني دخلت دار هؤلاء فســـرقت ما أمكنني فأدركوني وأخـــذوه منـــي وحملوني إليك. فأمر خالد بحبســـه، وأمـــر مناد ينـــادي بالبصرة (مجمل) ..."(330).

ويمكن القول إنه لولا المجمل والإضمار اللذان يسرّعان عملية السرد، فإن الزمن الذي استغرقه الحوار كما هو في (زمن الحكاية) يساوي تقريبا الزمن الذي يمكن أن يستغرقه الراوي في سرده له (زمن الخطاب). ذلك أن المشهد الحواري "يفترض أن يحقق نوعا من التطابق النسبي بين الحكاية والمحكي، بحيث إن المدة التي تستغرقها الحادث في وقوعه هي نفس المدة التي تستغرقها عملية الحكي؛ ما دمنا نتخيل الحادث ونتصوره"(27).

أما النوع الثاني من أنواع المشهد والذي يتتبع فيه الراوي حدثا ما أوشخصية من شخصيات الحكاية، فقد وظف بكثرة كذلك في الحكاية. ويتداخل في الغالب مع المشاهد الحوارية كما هو واضح في المشهد الحواري السابق. ويمكن التمثيل على النوع الثاني من أنواع المشهد بما يأتي: " وأمر بإحضار الفتى (مجمل) فأقبل يحجل في قيوده، ولم يره أحد من الناس إلا بكى عليه، وارتفعت أصوات النساء بالنحيب، فأمر القاضي بتسكيت النساء (مجمل)، ثم (إضمار) قال: إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم وسرقت مالهم، فلعلك سرقت دون النصاب، قال: بل سرقت نصابا كاملا، قال: لعلك شريك القوم في شيء منه، قال: بل هو جميعه لهم، لا حق لي فيه. فغضب خالد، وقام إليه بنفسه، وضربه على وجهه بالسوط، وقال متمثلا بهذا البيت:

يريد المرء أن يُعطى مُناه ويأبى الله إلا ما يريد

ثم (إضمار) دعا بالجزار ليقطع يده (مجمل)" (332-331).

مما سبق يمكن القول إن الراوي سلك في هذه الحكاية، من حيث الإيقاع الزمني، مسلكا راوح فيه بين المجمل والمشهد والإضمار وقل استخدامه للوقفة، وهذا يعزز حضوره واضطلاعه بدور انتقائي واضح، فهو ميال إلى اختزال زمن الحكاية، سواء بتقليص مدته أو بإسقاطه.

ج. التواتر:

هو المظهر الثالث من المظاهر الأساسية للزمنية السردية. و"يتمثل في العلاقة بين العملية السردية للحدث والتشكيل الزمني"(28)، ويعني مجموع علاقات التكرار بين الحكاية والخطاب، أي نسب تكرار الحدث في الخطاب. وهو، كما قسمه "جينيت"، ثلاثة أنماط(29):

أ. السرد المفرد أو الإفرادي: وهو أن يسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

ب. السرد التكراري أو الإعادي: وهو أن يسرد ما حدث مرة واحدة أكثر من مرة وبطرق مختلفة.

ت. السرد الترددي أو التأليفي: وهو أن يسرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

وفي الحكاية التي نقاربها نلاحظ أن الغالب عليها هو السرد المفرد، إذ إن النص السردي ينقل لنا حكاية واحدة وهي حكاية الأمير خالد مع الشاب الجميل، وهي حكاية استغرقت أحداثها يومين، حيث بدأ النص بسرد الحكاية من اليوم الأول وهو اليوم الذي يمثل فيه الشاب الجميل بين يدي الأمير خالد بتهمة السرقة ويقضي ليلته في الحبس، وفي صباح اليوم الثاني وهو يوم تنفيذ الحكم عليه بقطع يده، تثبت محبوبته براءته، وفي نهاية اليوم الثاني يقوم الأمير خالد بتزويجهما. ولذا، فإنّ ماحدث في الحكاية مرة واحدة ذكر في الخطاب مرة واحدة. إلا أنّ ذلك لم يمنع من ظهور السرد التكراري أو الإعادي الذي سيطر على حادثة سرقة الشاب الأمير التي ذكرت في الخطاب أكثر من مرة وفي مواقع مختلفة ومن شخصيات مختلفة (الجماعة، والشاب الجميل، والأمير خالد، والجارية) وبوجهات نظر مختلفة. في حين أننا لا نعثر على السرد الترددي في هذه الحكاية.

2. صيغة الخطاب:

تعد الصيغة المكون الثاني من المكونات الأساسية للخطاب، وهي الطريقة التي يقدم بها الراوي الحكاية للمتلقي(30). وتنتظم في نمطين أساسيين، هما: العرض، والسرد. وضمن الصيغة يدور الحديث عن (حكي الأحداث) و(حكي الأقوال). وما يخص في هذا السياق هو صيغ الخطاب على مستوى (حكي الأقوال). وقد ميز "جينيت"(31) بين ثلاثة أشكال من صيغ الخطاب لحكي الأقوال يقدمها الراوي للمروي له، وهي:

أ. الخطاب المسرود أو (المروي): وهو الخطاب الذي ينقله الراوي، وهو على مسافة بعيدة، مما يقوله، إذ ينقله: " كحدث من أحداث الحكاية. لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصارا له"(32). ويكون الإيجاز سبيلا إلى إحداث نقلة أساسية في زمن السرد الذي يغدو أقصر من زمن القصة ذاتها، ويؤدي هذا النوع من الخطاب وظيفة سردية تدفع بالأحداث إلى أمام(33).

ب. الخطاب غير المباشر أو (المحوّل): وهو: "خطاب منقول بصيغة الغائب، بل يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص"(34). ويعد الخطاب عن الغائب خطابا غير مباشر، لأن الراوي لا ينقل كلام الشخصية بحروفه، بل ينقله بمعناه.

ت. الخطاب المباشر أو (المنقول): وهو: " خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم، يـــأتي غالبا بعد فعل القول أو مـــا فـــي معناه، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجين" (35). وتتناوب فيه الشخصيات في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة(36).

وفي رصد لصيغ الخطاب في حكايتنا هذه التي نقاربها، تبين أنها راوحت بين الخطاب المسرود والخطاب المنقول، فقد افتتحت الحكاية بالخطاب المسرود واختتمت به، وفي هذا دلالة على هيمنة الراوي على الخطاب في الحكاية. ولعل استخدام الحكاية الخطاب المسرود يعود إلى أنها تعالج فترة زمنية قصيرة جدا لاتزيد عن يومين، واستخدمت الخطاب المنقول في ثنايا الحكاية للكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والقيمية للشخصيات المتكلمة. فالخطاب المنقول خطاب بنيوي يقود إلى الخطاب الفكري العام الذي توجهه الحكاية إلى المتلقي. ولئن كان الخطاب المسرود والخطاب المنقول العنصرين الطاغيين على هذه الحكاية، إذ يشغلان مساحة مهمة في خطابها السردي. فإننا لانعدم وجود الخطاب غير المباشر. فقد استعانت به الحكاية في موقع واحد، حيث قام الراوي بنقل كلام المرأة الجارية بمعناه لا بلفظه، عندما سأل الأمير خالد المرأة الجارية عن قصتها: "فأخبرته بأن هذا الفتى عاشق لها، وهي عاشقة له، وإنما أراد زيارتها فتوجّه إلى أهلها، ورمى حجرا فصعدوا إليه، فلما أحس بهم جمع قُماش البيت كلّه وأراهم أنه سارق، سترا على معشوقته. فلما رأوه على هذه الحالة أخذوه، وقالوا هذا سارق، وأتوا به إليك، فاعترف بالسرقة، وأصر على ذلك حتى لا يفضحني وقد ارتكب هذه الأمور واتهم نفسه بالسرقة لفرط مروءته، وكرم نفسه ... "(ص332). ففي هذا الشاهد نلحظ وجود خطابين أحدهما غير مباشر وثانيهما مباشر.

3. الرؤية السردية:

تعد الرؤية السردية المكون الثالث الذي يسهم في تشكيل الخطاب السردي. وتتمثل هذه الرؤية في العلاقة بين الراوي ومايرويه من أحداث وشخصيات (المحكي). وهي العلاقة

التي يكون فيها موضع الراوي/ وصوته محور الحكاية، ذلك أن العالم المروي لا يصل إلى المروي له إلا عبر الراوي. ودون الراوي يبقى الخطاب السردي في حالة احتمال(37).

والرؤيـــة، حسب تودوروف، هي الكيفية التي يتم بها إدراك الحكاية (أحداث وشخصيات) من طرف الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي(38). وقد ميز بين الرؤية باعتبارها وجهة النظر التي تصلنا عبرها الحكاية، وبين الصوت الذي يعني به الراوي. ويرى أن الحكايات تقدم درجات مختلفة من حضور الراوي، فقد يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي، أو راويا ممثلا داخل الحكي، والراوي الممثل نوعان: راو شاهد متتبع لمسار الحكي دون المشاركة في أحداثها، وراو مشارك في أحداثها. وتحديدنا للراوي في حكاية ما يساعد على تحديد صورة المروي له، وهو حبل الوصل بين الراوي والمتلقي(39).

ويتميز الخطاب السردي لحكاية "الأمير خالد القسري والشاب السارق"، بقيامه على نوعين من الرؤية السردية تتراوحان داخل نسق الخطاب: أولاهما: الرؤية المصاحبة(40) وهي رؤية المرأة الجارية إحدى شخصيات الحكاية التي تخبر الأمير خالد بالقصة الحقيقية للشاب السارق،" ثم نادت تلك الجارية بأعلى صوتها: ناشدتُك الله أيها الأميرَ لا تُعجل بالقطع حتى تقرأ هذه الرقعة، ثم دفعت إليه رقعة ففتحها خالد وقرأها فإذا مكتوب فيها هذه الأبيات:

خالدُ هذا مستهامٌ متيّـــــــم رمتْه لحاظي عن قسّي الحمـــــــالق
فأصماه سهم اللحْظ مني لأنه حليف جوى من دائه غير فائـــــــق
أقرّ بما لم يقترفهُ كأنـــــــه رأى ذاك خيراً من هتيكة عا شـــــقِ
فمهلا عن الصبّ الكئيبِ فإنه كريم السّجايا في الورى غيرُ سارقِ

فلما قرأ خالد الأبيات تنحّى، وانفرد عن الناس وأحضر المرأة، ثم سألها عن القصة، فأخبرته بأن هذا الفتى عاشق لها، وهي عاشقة له، وإنما أراد زيارتها فتوجّه إلى أهلها، ورمى حجرا فصعدوا إليه، فلما أحس بهم جمع قُماش البيت كلّه وأراهم أنه سارق، سترا على معشوقته. فلما رأوه على هذه الحالة أخذوه، وقالوا هذا سارق، وأتوا به إليك، فاعترف بالسرقة، وأصر على ذلك حتى لا يفضحني وقد ارتكب هذه الأمور واتهم نفسه بالسرقة لفرط مروءته، وكرم نفسه،..."(ص332). فإذا نحن بإزاء راوية شاركت في أحداث الحكاية، فهي راوية مندرجة في الحكاية. لهذا كانت الرؤية هنا هي الرؤية المصاحبة تنقل

لنا ماحدث مع الشاب السارق عندما جاء لزيارتها. ولعل هذه التقنية إنما جيء بها لتؤكد صحة تشكيك الأمير خالد في صدق الدعوى المرفوعة على الشاب السارق.

ثانيتهما: الرؤية من الخلف(41) وينجزها راويان عليمان يقومان بالسرد ويحتلاّن مستوييّ قصّ مختلفين. الأول: راو معلن عنه، وهو شهرزاد. فنحن ندخل نص الحكاية هذه من خلال شهرزاد التي تروي للملك شهريار من داخل قصة الإطار (حكاية شهرزاد وشهريار) بضمير المتكلم المفرد حكاية لم تشارك فيها، حيث تبدأ الليالي بهذه اللازمة "بلغني أيها الملك السعيد ..."، وتختم هذه الحكاية بقولها "فما رأيت يوما أعجب من ذلك اليوم أوله بكاء وشرور وآخره فرح وسرور"(ص 333). وبين هاتين العبارتين تروي شهرزاد بضمير الغائب حكاية "الأمير خالد بن عبدالله القسري والشاب السارق" التي انتهت إليها من مصدر لم تحدده. وتكشف العبارة المتكررة في بداية الليالي أن شهرزاد راوية من الدرجة الثانية، أي إنها تروي من داخل حكاية الإطار حكاية مؤطرة غائبة عنها. وشهرزاد بصفتها راوية تمثل (النطق)، تقوم بنقل أخبار الشخصيات وأقوالها وأفكارها إلى الملك شهريار بصفته المروي له الذي يمثل (الاستماع). والراوي والمروي له في الحكاية شخصيتان تخييليتان متلازمان، ولا يقل أحدهما أهمية عن الآخر، فهما يشكلان إطار السرد الذي يؤطر جميع الحكايات التي تضمنها كتاب ألف ليلة وليلة. فدون استماع شهريار تنقطع حكايات شهرزاد الناطقة.

أما الثاني فهو راوٍ مجهول، يروي حكاية الإطار التي تبدأ في أول الكتاب وتنتهي في آخره وهو راو من الدرجة الأولى أي أنه يروي من خارج حكاية الإطار مستخدما ضمير الغائب، حكاية لم يشارك في أحداثها. وهو المنشئ التخييليّ لكلّ حكايات "ألف ليلة وليلة". وفي حكايتنا المؤطرة هذه نجده انفرد بختم الليلة(335) وتدشين الليلة الموالية بالقول: " وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"(ص331). وهذا الكلام هو الوحيد المنسوب صراحة إلى هذا الراوي الأولي في هذه الحكاية، ولكننا نجد في الحكاية من المعلومات والمواقف، ما لا يمكن نسبته إلى شهرزاد لأنها شخصية تخييلية غير مشاركة في الأحداث، من مثل: "خالد بن عبدالله القسري كان أمير البصرة"(ص330)، هذه المعلومة عن خالد يدركها المتلقي من خلال منظور الراوي الأولي، هذا الراوي هو الذي كان يتتبع خالد

وينقل مادار بينه وبين الشاب السارق ثم بينه وبين المرأة الجارية. وهو لايكتفي بنقل ما يراه ويسمعه من الشخصيات بل ينقل لنا بواطنها: "فسكت خالد ساعة يفكر في أمر الفتى" (ص331). كما أن الشعر الذي جاء على لسان الشاب السارق والأمير خالد من الأرجح أن له وجودا سابقا لوجوده في الحكاية تماما مثلما هي الحال بالنسبة إلى البصرة ووواليها. كل هذا يجعلنا نرى أن الحكاية تدرك من منظور الراوي الأولي وأنه هو صانعها، في حين أن شهرزاد لا دور لها سوى السرد والنقل المباشر للحكاية، إذ لا وجود في المتن الحكائي مايدل على أن الأحداث والشخصيات نقلت من وجهة نظرها. ولعل وضع هذا الراوي الأولي يقرّبه جدّا من المؤلّف الواقعي الذي هو المصدر الثابت لكلّ المراجع الواردة في الحكاية والتي لها، في الوقت نفسه، وجود في الواقع المرجعي الكائن خارج النصّ (42).

وهكذا، نجد أن حكاية "الأمير خالد بن عبد الله القسري والشاب السارق" جاءت على لسان شهرزاد بينما اكتفى الراوي الأوّلي بحكاية الحكاية. وقد اختصّ كلاهما بدور حتّم موطن ظهوره. فالراوي الأوّلي يفتتح سرد كلّ ليلة بتسليم مقاليده إلى شهرزاد ثم يختتمه بالقول"وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"، فيستردّ تلك المقاليد منها إلى حين. لقد افتتحت شهرزاد الحكاية التي بين أيدينا بقولها: "ومما يحكى أن خالد .." (ص 330). وبعد أن انتهت من سرد "حكاية هارون الرشيد مع جعفر والإمام أبي يوسف"، وذلك في الليلة (335). إذ انتهت الحكاية ولم يظهر الصباح، فكان لابد من شهرزاد أن تبدأ بحكاية جديدة أخرى تؤجّل بها تنفيذ مشيئة شهريار. وقد استَهلّت الليلة الثانية (336) بقولها: " بلغني أيّها الملك السعيد..."، فأتمّت جزءا من الحكاية التي كانت قُطِعت في مرحلة من مراحلها عدّت كفيلة بتشويق شهريار وبالتمديد ليلة في حياة شهرزاد.

مما سبق، تبدو شهرزاد في الحكاية صوتا سرديا لا دور له سوى نقل الحكاية، أعاره الراوي الأوليّ صوته لتنتهي الحكاية إلى شهريار (المروي له). فنحن لا نجد لشهرزاد في المتن الحكائي، باستثناء جملتي التقديم والختام، حضورا مجسّدا في قرائن لغوية تحيل إليها متكلّمة.

ويرى محمد نجيب العمامي أنّ قصْر دور شـــهرزاد على النقل وحده يحيّدها تحييدا تامّا ويلغي مقام تواصلها مع شـــهريار. وهو المقام الذي حدّد، حسب رأيه، اختيار شهرزاد هذه

الحكايات التي ترويها دون غيرها(43). وفي حكايتنا يبدو أنّ شهرزاد اختارتها لتبيّن للمروي له شهريار، الذي تزعزعت ثقته بالنساء بسبب خيانة زوجته له فأراد أن ينتقم من النساء بقتلهن، أنّ الوفاء بين الرجل والمرأة ممكن، وأنّ النساء الوفيّات موجودات، إذ تقدم الحكاية صورة جمالية للمرأة، مغايرة لصورة المرأة في ذهن الملك شهريار. فالمرأة في الحكاية مخلصة لحبيبها، وتدفع الموت عنه، ومستعدة لأن تتعرض للفضيحة أمام الأمير، إذا كان في ذلك نجاة للحبيب الوفي. ويوازي هذه الصورة الجمالية للمرأة، في الطرف الآخر، صورة الرجل العربي الذي لا يقلّ كرماً وخلقاً عن المرأة، فهو يتصف بالمروءة والشهامة والوفاء والمحافظة على الشرف والعرض. ولعل غياب الكلام المنسوب إلى شهرزاد، كما يرى "العمامي"، موظّف توظيفا حجاجيّا مضاعفا. فهو حجّة تهدف إلى إقناع شهريار بأنّ شهرزاد لا علاقة لها البتّة بالحكاية وأن لا مصلحة شخصيّة لها في سردها ناهيك عن أي دور لها في اختيارها. وهو في الآن نفسه ييسّر سبيل اعتبار الحكاية المرويّة حجّة تهدف إلى ترويض شهريار ودفع الموت عن شهرزاد ولو مؤقتا(44). أما بالنسبة إلى الراوي الأولي فعلى الرغم من عدم حضوره في المتن الحكائي واختياره لضمير الغائب وصيغة الزمن الماضي لسرد الحكاية، اللذين يوهمان بأنه راو عليم محايد، يقتصر دوره على نقل ماحدث في الماضي، فإنّنا نجد في مستويي الخطاب و الحكاية ما يشير إلى أن لهذا الراوي الأول دورا في بناء الحكاية ونسج سردها بإحكام دون أن يتدخّل تدخّلا مكشوفا قد يعطّل مسار السرد أو يبدّد الوهم. ففي مستوى الخطاب نجده يوهم المتلقي بأنه غير حاضر في الحكاية عندما يجعل المتلقي يدرك مكونات الحكاية من منظور شخصية الأمير خالد. فوصف الشاب السارق والمرأة الجارية لم يعرض إلا عندما كان الأمير خالد في وضع يسمح له برؤيتهما وإدراكهما. فمثلا الشاب السارق لم يوصف في الحكاية إلا حين مثل أمام الأمير خالد بعد القبض عليه: "فجاء إليه جماعة متعلقون بشاب ذي جمال باهر، وأدب ظاهر، وعقل وافر، وهو حسن الصورة، طيب الرائحة، وعليه سكينة ووقار"(ص330). وبعد أن سمع دعوى الجماعة على الشاب: "نظر إليه خالد فأعجبه حسن هيئته ونظافته"(ص 330). وبعد أن أخبره حراسه بما سمعوه من شعر الشاب السارق أمر بإحضاره عنده " فلما حضر لمنطقته رآه عاقلا أديبا فطنا لبيبا" (ص331). كذلك المرأة الجارية لم توصف في

الحكاية إلا حين بدأ الجزار بتنفيذ الحكم على الشاب السارق وكان الأمير شاهدا على ذلك، حيث "بادرت جارية من وسط النساء عليها أطوار وسخة فصرخت ورمت نفسها عليه ثم أسفرت عن وجه كأنه القمر" (ص332). إن المتأمل في وصف هاتين الشخصيتين، يجد أنه يأتي من خلال الإدراك البصري للأمير خالد، الذي بأّر الشاب السارق والمرأة الجارية. وكون الأمير خالد هو المبئِّر يعني أنه كان حاضرا في الحكاية وأن المدركات تنقل من وجهة نظر شاهد عيان لاتربطه بالراوي أي صلة، وهذا من شأنه أن يضفي مصداقية كبيرة على المروي. ويتضح من أوصاف الشخصيتين أن الذائقة الجمالية للراوي الأولي لاتختلف عن الذائقة العربية الرائجة في وصف كل من الرجال والنساء. فهو يردد قوالب جاهزة تعيد إنتاج رسم ملامح كل من الرجل والمرأة النموذجيين لدى العرب. أما في مستوى الحكاية فقد منح الشخصيات سمات تجعل الأحداث تتجه نحو مسار محدد سابقا. فمثلا جعل الشاب المتهم بالسرقة جميل الصورة، حسن المظهر، نظيف، ذا أدب وعقل، عليه سكينة ووقار. ويبدو أنّ إسناد الراوي هذه السمات إلى الشاب ليس عفويّا. فهي تفسّر تشكيك الأمير خالد في صحة الإدعاء بأنه سارق. وتبرّر كذلك إصراره على أن وراء هذا الشاب قصة أخرى غير السرقة رغم اعترافه بها. ولقد بدا الراوي متعاطفا مع شخصياته. فيسّر زواج هذا الشاب من المرأة التي أحبها، ورفض أن يفضحها متهما نفسه بالسرقة.

الخاتمة:

لقد مكننا تحليل الخطاب، زمنا وصيغة ورؤية، في حكاية "خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق" من الوصول إلى النتائج الآتية:

1. يعكس الترتيب الزمني في هذه الحكاية، الذي ندر فيه استخدام حالات الاسترجاع والاستباق، عدم تلاعب الراوي كثيرا بترتيب الأحداث المكونة للحكاية، حيث راعى نظامها تقريبا في الخطاب، مما جعل نظام السرد ينبني على التعاقب. غير أن حكايتنا هذه ليست فقط حكاية والي البصرة مع الشاب السارق في الحاضر، ولكنها أيضا حكاية متصلة بالماضي (زمن عشق الفتى للجارية) اتصالها بالمستقبل(زمن زواج العاشق بمعشوقته). لذلك جاءت حالات الاسترجاع والاستباق النادرة مضفية نوعا من الحركة والتنويع على

الخطاب السردي، ولكن عمودها الفقري هو الحاضر(أي من لحظة بداية الحكاية من نقطة معينة حتى نهايتها).

2. يقوم الزمن في هذه الحكاية، إيقاعا وتواترا، على المراوحة بين المجمل والمشهد والإضمار، وبين السرد المفرد والسرد التكراري، وكذلك تراوح الصيغة والرؤية فيها بين الخطاب المسرود والخطاب المنقول، وبين الرؤية المصاحبة والرؤية من خلف. وتعكس هذه المراوحة في ظواهر الخطاب رغبة الراوي في الإمساك بزمام الحكاية والسرد وينم عن سطوته وعن دوره في التصرف في المتن الحكائي وصوغه في خطاب لا شك في أنه يسعى من خلاله إلى تحقيق مقاصد محددة وهي نفي فكرة خيانة المرأة لجعل المتلقي "شهريار" يعدل عن قراره بقتل النساء. كما تعكس هذه المراوحة أن الحكاية أبعد ماتكون عن الارتجال، وإنما صاغها راوٍ شعبي مبدع قدير يؤول بنا القول بسطوته على الخطاب.

الهوامش:

1. من هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر، انظر: (القلماوي، 2010) و (الأعرجي، 2011) و(سعد، 1962) و(طرشونة، 2005).

2. من هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر،انظر: (الموسوي،2007) و(الشحاد، 1986) و (يونس، 2007) و (بن جامع، 2009/2010).

3. من هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر، انظر: (الشوملي، 2000) و(مويقن، 2005).

4. انظر: (يقطين، 1989، ص22).

5. انظر: (الشكلانيون الروس، 1982، ص 180).

6. نظر: (تودوروف، 1990، ص47). وانظر كذلك: (تودوروف، 1992، ص41).

7. انظر: (جينيت، 1997، ص37)

8. (ألف ليلة وليلة،1981، ص330 – 333).

(*) تدور هذه الحكاية حول "شهريار" الذي حكم على النساء بالموت بسبب خيانة زوجته له مع أحد عبيده، كما هي الحال مع أخيه "شاه زمان" الذي خانته زوجته مع أحد عبيده.. فكان أن اتخذ قرارا بقتل كل امرأة بعد الدخول بها.. حتى جاء الدور على "شهرزاد" ابنة وزيره، فتخلصت هي وبنات جنسها من هذا الحكم بحكاياتها (الحيلة) التي راحت تقصها على مسامعه الحكاية تلو الحكاية.. وكانت لا تنتهي من الحكاية بسبب إدراك الصباح لها، فتسكت عن الكلام المباح. ويؤجل شهريار تنفيذ الحكم عليها إلى الليلة المقبلة حتى تكمل الحكاية. وهكذا استطاعت "شهرزاد" أن تنجو بنفسها وببنات جنسها من الموت.

9. انظر: (الشوملي، 2000، ص 53)، و(طرشونة، 2005، ص41).

10. ظهرت المرأة في كتاب ألف ليلة وليلة في صور متعددة: فهي عاشقة وحبيبة وخائنة وظريفة ومحاربة وعاملة وجارية وعارفة وناسكة... وغيرها. لمعرفة المزيد، انظر: (القلماوي، 2010 ، ص 429 – 461). و(مويقن، 2005، ص198 – 200).

11. انظر: (طرشونة، 2005 ، ص42) .

12. لمعرفة المزيد انظر: (تودوروف،1990، ص50–47)، و(جينيت،1997، ص45–168)، و (يقطين،1989، ص89)، و (بحراوي، 1990، ص115–120)، و (لحمداني،1991، ص73–78).

13. انظر: (أحمد،2007، ص221).

14. انظر: (الشوملي،2000، ص51).

15. ويطلق عليه مسميات عدة، منها: الارتداد، والسوابق، والاستذكار، والإرجاع. وهو، حسب جينيت، حركة سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. انظر: (المرزوقي وشاكر،1986، ص76).

16. ويطلق عليه مسمى الاستشراف واللواحق كذلك. وهو، حسب جينيت، حركة سردية تتجه إلى إيراد حدثٍ آتٍ أو الإشارة إليه مسبقًا. انظر: (المرزوقي و شاكر، 1986، ص76).

17. انظر: (قاسم،1984، ص40).

18. (نفسه، ص40).

19. انظر: (جينيت،1997، ص 60).

20. انظر: (الشوملي، 2000، ص 53).

21. انظر: (بحراوي، 1990، ص132 – 133).

22. ويُسمى، كذلك، الخلاصة أو الملخص أوالتلخيص، وتفرض هذه الحركة السردية بسبب طابعها الاختزالي المرور السريع على الأحداث والأيام والأشهر والسنوات في فقرات زمنية سريعة. انظر: (قاسم، 1984، ص54–56)، و انظر: (المرزوقي وشاكر، 1986، ص85).

23. ويسمى، كذلك الإخفاء والحذف والإسقاط والقفز والثغرة. وهو الجزء المسقط في النص من زمن الحكاية. انظر: (قاسم، 1984، ص 64)، و انظر: (المرزوقي وشاكر، 1986، ص89).

24. وهو حركة سردية توهم المتلقي بتوقف حركة السرد عن النمو، حيث تعني زمنية المشهد الحواري، كما يرى تودوروف، أن هناك حالة توافق بين زمن السرد وزمن القصة. انظر: (تودوروف، 1990، ص 49)، وانظر: (لحمداني، 1991، ص78).

25. وتسمى كذلك التوقف الزمني، والاستراحة الزمنية. وهي التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف. انظر: (المرزوقي وشاكر، 1986، ص86).

26. انظر: (مندولا، 1997، ص132–144).

27. انظر: (المويقن، 2005، ص123).

28. انظر: (مبروك، 1998، ص123).

29. انظر: (جيرار جينيت، 1997، ص130–131).

30. انظر: (يقطين، 1989، ص 172).

31. انظر: (جينيت، 1997، ص185–187). وتجدر الإشارة إلى أن النقاد قد اجتهدوا كثيرا في استجلاء صيغ أخرى هي في حقيقتها مشـــتقة عن هذه الصيغ التـــي قدمها "جينيت"، ولمعرفة المزيد، (انظر: يقطين، 1989، ص187–188)، و (فاتح، 1999، ص 41–103)

32. انظر: (زيتوني، 2002، ص91).

33. انظر: (فاتح، 1999، ص91).

34. انظر: (زيتوني، 2002، ص89).

35. (نفسه، ص91).

36. انظر: (فاتح، 1999، ص41).

37. انظر: (بوطيب، 1992، ص98).

38. انظر: (تودوروف، 1992، ص61) وأيضا: (يقطين، 1989، ص293).

39. انظر: (القاضي،1997، ص48) وانظر: (لحمداني،1991، ص48 – 49) .

40. ويســـميها تودوروف (الراوي = الشـــخصية) وفيها يكـــون الراوي يعلم ما تعلمه الشـــخصية، انظر: (يقطين،1989، ص293).

41. ويســـميها تـــودوروف (الراوي= الشـــخصية) وفيها يكون الـــراوي يعلم أكثر من الشـــخصية، انظر: (يقطين،1989، ص293).

42. انظر: (العمامي، 2011، 188–178).

43. (نفسه، ص 188).

44. (نفسه، ص 188).

المصادر والمراجع:

1. ألف ليلة وليلة. (1981)، مجلد 2، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.

2. أحمد، حفيظة. (2007)، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، مركز أوغاريت للنشر والدراسات، رام الله، فلسطين.

3. الأعرجي، حمزة. (2011)، تاريخ ألف ليلة وليلة، دار الوراق، بيروت، لبنان.

4. بحراوي، حسن. (1990)، بنية الشكل الروائي، المركز العربي الثقافي، بيروت، لبنان.

5. بوطيب، عبد العالي. (1992)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 98/99، بيروت، لبنان.

6. تودوروف، تزفتيان. (1990)، الشعرية، ت: المبخوت وسلامة، ط2، دار توبقال، المغرب.

7. تودوروف، تزفتيان. (1992)، مقولات السرد الأدبي، ت: سحبان وصفاء، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب.

8. جينيت، جيرار. (1997)، خطاب الحكاية، ت: معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

9. زيتوني، لطيف. (2002)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.

10. سعد، فاروق. (1962)، من وحي ألف ليلة وليلة، ط1، م1، (د.ن).

11. الشحاد، أحمد محمد. (1986)، الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

12. الشكلانيون الروس، ت: الخطيب، إبراهيم . (1982)، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.

13. الشوملي، داود سلمان. (2000)، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

14. طرشونة، محمود. (2005)، مائة ليلة وليلة، ط1، منشورات الجمل، بغداد.

15. فاتح، عبد السلام. (1999)، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

16. قاسم، سيزا. (1984)، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

17. القاضي، محمد. (1997)، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس.
18. القلماوي، سهير. (2010)، ألف ليلة وليلة، ط2، سلسلة ذاكرة الكتاب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.
19. الحمداني، حميد. (1991)، بنية النص السردي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
20. لعمامي، محمد نجيب. (2011)، الذاتية في الخطاب السردي، كلية الآداب بمنوبة، دار محمد علي الحامي، تونس.
21. مبروك، مراد عبد الرحمن. (1998)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
22. المرزوقي، سمير و شاكر، جميل . (1986)، مدخل إلى القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
23. مندولا، أ.أ. (1997)، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار الشروق، عمان، الأردن.
24. الموسوي، محسن جاسم. (2007)، مجتمع ألف ليلة وليلة، ط1، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الإمارات العربية المتحدة – دبي.
25. انظر: مويقن، مصطفى. (2005)، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا.
26. يونس، محمد عبد الرحمن. (2007)، الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.
27. يقطين، سعيد. (1989)، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

الرسائل الجامعية:

1. بن جامع، سميرة. (2010/2009)، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر.

ملحق

"حكاية خالد بن عبد الله القسري مع الشاب السارق"

"ومما يحكى أن خالد بن عبد الله القسري كان أمير البصرة، فجاء إليه جماعة متعلقون بشاب ذي جمال باهر، وأدب ظاهر، وعقل وافر، وهو حسن الصورة، طيب الرائحة، وعليه سكينة ووقار. فقدموه إلى خالد فسألهم عن قصته، فقالوا: هذا لص أصبناه البارحة في منزلنا.

فنظر إليه خالد، فأعجبه حسن هيئته ونظافته، فقال: خلّوا عنه ثم دنا منه، وسأله عن قصته، فقال: إن القوم صادقون فيما قالوه، والأمر على ما ذكروا، فقال له خالد: ما حملك على ذلك وأنت في في هيئة جميلة، وصورة حسنة؟ قال: حملني على ذلك الطمع في الدنيا، وقضاء الله سبحانه وتعالى. فقال له خالد: ثكلتك أمك!! أما كان لك في جمال وجهك وكمال عقلك وحسن أدبك زاجر يزجرك عن السرقة؟ قال: دع عنك هذا أيها الأمير، وامض إلى ما أمر الله به، فذلك مما كسبت يداي، وما الله بظلام للعبيد.

فنظر خالد ساعة يفكر في أمر الفتى، ثم أدناه منه وقال له: إن اعترافك على رؤوس الأشهاد قد رابني، وما أظنك سارقا، ولعل لك قصة غير السرقة، فأخبرني بها.

قال: أيها الأمير لا يقع في نفسك شيء سوى ما اعترفت به عندك، وليس لي قصة أشرحها إلا أني دخلت دار هؤلاء فسرقت ما أمكنني فأدركوني وأخذوه مني وحملوني إليك.

فأمر خالد بحبسه، وأمر مناديا ينادي بالبصرة ألا من أحبّ أن ينظر إلى عقوبة فلان اللص وقطع يده فليحضر من الغداة إلى المحل الفلاني. فلما استقر الفتى في الحبس، ووضعوا في رجليه الحديد، تنفس الصعداء وأفاض العبرات، وأنشد هذه الأبيات:

هـدّدني خـالد بقطـع يـدي ... إذ لـم أبـح عنده بقصـتـها

فقلت: هيهـات أن أبوح بمـا ... تضمّن القلب من محبتـهـا

قطْع يدي بالـذي عرفت بـه ... أهون للقلـب من فضيحتهـا

فسمع بذلك الموكلون به، فأتوا خالدا وأخبروه بما حصل منه. فلما جَنّ الليل أمر بإحضاره عنده. فلما حضر استنطقه فرآه عاقلا أديبا، فطِنا ظريفا لبيبا، فأمر له بطعام، فأكل

وتحدّث معه ساعة، ثم قال خالد: قد علمت أن لك قصة غير السرقة، فإذا كان الصباح وحضر الناس، وحضر القاضي، وسألك عن السرقة فأنكِرها، واذكر ما يدرَأ عنك حدّ القطع، فقد قال – رسول الله صلى الله عليه وسلم –: "ادرءوا الحدود بالشبهات" ثم أمر به إلى السجن. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة السادسة والثلاثين بعد الثلاثمائة قالت: "بلغني أيها الملك السعيد أن خالدا بعد أن تحدث مع الشاب أمر به إلى السجن فمكث فيه ليلته، فلما أصبح الصباح حضر الناس ينظرون قطع يد الشاب، ولم يبق أحد في البصرة. ثم استدعى القضاة، وأمر بإحضار الفتى، فأقبل يحجل في قيوده، ولم يره أحد من الناس إلا بكى عليه، وارتفعت أصوات النساء بالنحيب، فأمر القاضي بتسكيت النساء، ثم قال: إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم وسرقت مالهم، فلعلك سرقت دون النصاب، قال: بل سرقت نصابا كاملا، قال: لعلك شريك القوم في شيء منه، قال: بل هو جميعه لهم، لا حق لي فيه. فغضب خالد، وقام إليه بنفسه، وضربه على وجهه بالسوط، وقال متمثلا بهذا البيت:

يريد المرء أن يُعطى مُناه ويأبى الله إلا ما يريد

ثم دعا بالجزار ليقطع يده، فحضر وأخرج السكين، ومدّ يده ووضع عليها السكين، فبادرت جارية من وسط النساء عليها أطمار وسخة، فصرخت ورمت نفسها عليه، ثم أسفرت عن وجه كأنه القمر، وارتفع في الناس ضجة عظيمة، وكاد أن يقع بسبب ذلك فتنة طائرة الشرر، ثم نادت تلك الجارية بأعلى صوتها، ناشدتك الله أيها الأمير لا تُعَجل بالقطع حتى تقرأ هذه الرقعة، ثم دفعت إليه رقعة ففتحها خالد وقرأها، فإذا مكتوب فيها هذه الأبيات:

خالدُ هذا مستهامٌ متيّـــــم رمتْه لحاظي عن قسّي الحمـــــالق
فأصماه سهم اللحْظ مني لأنه حليف جوى من دائه غير فائـــــق
أقرّ بما لم يقترفهُ كأنـــــه رأى ذاك خيراً من هتيكة عا شـــقِ
فمهلا عن الصبّ الكئيبِ فإنه كريم السّجايا في الورى غيرُ سارقِ

فلما قرأ خالد الأبيات تنحّى، وانفرد عن الناس وأحضر المرأة، ثم سألها عن القصة، فأخبرته بأن هذا الفتى عاشق لها، وهي عاشقة له، وإنما أراد زيارتها فتوجّه إلى أهلها، ورمى حجرا فصعدوا إليه، فلما أحس بهم جمع قُماش البيت كلّه وأراهم أنه سارق، سترا

على معشوقته. فلما رأوه على هذه الحالة أخذوه، وقالوا هذا سارق، وأتوا به إليك، فاعترف بالسرقة لفرط مروءته، وكرم نفسه. فقال خالد: إنه لخليق بأن يُسعَف بمراده، ثم استدعى الفتى إليه فقبّله بين عينيه، وأمر بإحضار أبي الجارية وقال له: يا شيخُ، إنا كنا عزمنا على إنفاذ الحكم في هذا الفتى بالقطع، ولكن الله – عزّ وجلّ – قد حفظه من ذلك، وقد أمرت له بعشرة آلاف درهم؛ لبذله يدَه حفظا لعرضك وعرض بنتك وصيانتكما من العار، وقد أمرت لابنتك بعشرة آلاف درهم، حيث أخبرتني بحقيقة الأمر، وأنا أسألك أن تأذن لي بتزويجها منه، فقال الشيخ: أيها الأمير قد أذنت لك في ذلك! فحمد الله خالد وأثنى عليه، وخطب خُطبة حسنة. وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة السابعة والثلاثين بعد الثلاثمائة قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن خالداً حمد الله وخطب خطبة حسنة وقال للفتى: قد زوجتك هذه الجارية فلانة الحاضرة بإذنها ورضاها وإذن أبيها على هذا المال وقدره عشرة آلاف درهم. فقال الفتى: قبلت منك هذا التزويج، ثم إن خالداً أمر بحمل المال إلى دار الفتى مزفوفاً في الصواني وانصرف الناس وهم مسرورون، فما رأيت يوماً أعجب من ذلك اليوم أوله بكاء وشرور وآخره فرح وسرور".

(ألف ليلة وليلة، 1981، ص330 – 333).