د. طارق زيناي

السنة أولى ليسانس جذع مشترك

مادة الأدب العربي القديم (نثر)

المحاضرة السادسة : السرد في حكايات ألف ليلة وليلة

عناصر المحاضرة : [مفهوم الحكاية الشعبية، البنية السردية في ألف ليلة وليلة (الهيكل التنظيمي لحكايات ألف ليلة وليلة – بنية الزمن في الحكاية الشعبية – المشهد في الحكاية الشعبية– بنية المكان في الحكاية الشعبية – البطل في ألف ليلة وليلة]

مفهوم الحكاية الشعبية :

تعرفها نبيلة إبراهيم بأنها : « قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيلٍ عن طريق الرواية الشفوية » [1]

فهي إذن أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام، وتلقى الحكاية بلغة خاصة متميزة، ليست لغة الحديث العادي، مما يمنحها قدرة على الإيحاء والتأثير، وغالباً ما يكون الإلقاء مصحوباً بتلوين صوتي، يناسب المواقف والشخصيات، وبإشارات من اليدين والعينين والرأس، فيها قدر من التمثيل والتقليد [2].

عموما شغلت الحكاية الشعبية بصفتها أحد مكونات الثقافة والموروث الشعبي، حيزاً كبيراً في العقل الجمعي الشعبي العربي، وأيا كان مبلغ اهتمامنا بها، أو حتى عدم التفاتنا إليها فمن العسير إنكار وجودها بين منتجيها، ودورها الفاعل في حياتهم، لأنها كانت في زمن مضى، أول الفنون السردية التي يتلقاها الطفل في البيت، فهي تلبيةٌ لحاجة معرفية تثقيفية جماعية، وقد توارثت الجماعة حكاياتها لتؤدي وظيفةَ تربويةَ تعليميةَ وعظيةَ، فقص الحكايات من الوظائفَ الثابتة في المجتمع، فدون كل عناصر الثقافة الشعبية، تتميز الحكايات الشعبية بسلوك شعبي مُمارس ومتعارف عليه في أغلب الأمم وفي مقدمتها الأمة العربية، فهي بهذا « تكون جزءا مهما من تراث الشعوب، فضلا عن استيفائها الشكل القصصي

[1] – أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص92.

[2] – ينظر : أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص18.

المكتمل، تطلعنا في وضوح وصراحة تامة على موقف الشعب من أحوال عصره السياسية والاجتماعية معا »[1] ،فنسبتها إلى الشعب، هو في الأصل تحديد لهويتها ومصدرها ومتلقيها، ومن ناحية ثانية تمييزها عن الحكايات الأخرى؛ التي روتها لنا كتب الأدب أو التاريخ سواء أكانت فصيحة أم عامية، والواقع أن معيار شعبية الحكاية ليس هو المستوى اللغوي والأدبي الذي تؤدَّى به، من ناحية فصاحته وعاميته أو أسلوبه أو معجمه، وإنما هو البعد الجمعي؛ الذي تنطلق منه، فالحكاية الشعبية هو فعل أدبي منتج من طرف الثقافة الشعبية، يؤلفونها في تعاقب أجيالهم وتنوع نزوعهم واختلاف بيئاتهم، فهي رصيد معرفي / ثقافي مشاعٌ ومشتركٌ بينهم، وتعتمد الحكايات الشعبية – مختلفة عن غيرها – على ثلاثة أسس: أولها أنها مرتبطة بالمستوى الكلامي الشفوي، وثانيها انتماؤها إلى الثقافة الشعبية الموازية، أما ثالثها فهو كون مضمونها دنيويا لا دينيا.

البنية السردية في ألف ليلة وليلة :

يمكن أن يكون الوقوف على مكونات البنية السردية في حكايات ألف ليلة وليلة، يمهِّدُ السبيل للاقتراب من البنية السردية للحكاية الشعبية بصورة عامة :

أ/ الهيكل التنظيمي لحكايات ألف ليلة وليلة :

((ألف ليلة وليلة)) كتاب جمعته الذاكرة الشعبية[2] في عشرات الحكايات التي اعتمدت أساساً على حكاية واحدة افتتح بها القاص الشعبي هذه الليالي، وهذه الحكاية الافتتاحية اعتمدها حتى ينشر من خلالها مجموعة من الحكايات الأخرى، التي تشكل تضمينا حكائيا، والتي بنيت أساساً على فكرة ((أن المرأة هي أساس الخيانة والمكر))، وهذه الحكاية الافتتاحية تروي حيثيات حكم ((الملك شهريار)) على النساء بالموت بسبب خيانة زوجته له مع أحد عبيده، كما هو الحال مع أخيه الملك ((شاه زمان)) الذي أصابه ما أصاب أخاه، حتى جاء الدور على ابنة وزيره، فما كان منها إلا أن تحتال عليه– هي الأخرى– بحيلة تجعله يؤجل تنفيذ حكمه بها إلى الليلة المقبلة...فكانت الوسيلة التي احتالت بها عليه هي ((الحكي))، والذي تقع في أربعة أنواع هي:

أ-1/ **حكاية المفتتح**: وهي حكاية الملك شهريار وماجرى له من أحداث منذ اكتشافه لخيانة زوجته الأولى وحتى نهاية الليالي، هي الحكاية التي بدأ القاص الشعبي بها كتاب ((ألف ليلة وليلة)) ، وفي هذه الحكاية تبدأ باشتياق الملك ((شهريار)) –الأخ الأكبر– لرؤية أخيه الأصغر الملك ((شاه زمان)) وانتهت بزواج ((شهريار)) من ((شهرزاد)).

---

[1] – المرجع نفسه، ص98.

[2] – اختلف في مصدرية قصص ألف ليلة وليلة على آراء كثيرة، منها اعتبارها فارسية أو هندية أو عربية أو هي مزيج منها، كما اختُلف في تاريخ تأليفها، وتاريخ جمعها، للاستزادة : ينظر : عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم (بحث في البنية السردية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط01، 2002، ص69-86.

أ-2/ **حكايات الإطار:** وهي الحكايات التي أخذت شهرزاد تقصها للملك شهريار، وهذه حكاية هي الحكاية الأم- إن صح التعبير – وهي عن التاجر الذي التقاه ((الجني = العفريت)) واتهمه بقتل ابنه وأصدر عليه قراره بالموت لكن التاجر يطلب أن يمهله حتى العام القادم كي يودع أهله، ويفي ما بذمته من دين.

بعد انقضاء العام، يعود التاجر إلى حيث مكان ((الجني)) وفي طريقه يجلس ليرتاح، وهو يبكي حاله، فيراه ثلاثة شيوخ، ويسألونه عن سبب بكائه، فيقص عليهم حكايته مع ((الجني))، فيذهبون معه، ويطلبون من الجني أن يعفو عنه مقابل أن يحكي كل شيخ حكايته. وهكذا يبدأ كل شيخ يقص حكايته للجني... إذن فإن حكاية ((الإطار)) قد ولدت ثلاث حكايات أخرى من نوع حكايات ((التضمين)) وقد جاءت هذه الحكاية كثمن لإخلاء سبيل التاجر، وحكايات الشيوخ الثلاثة تندرج ضمن الحكاية الإطار، وهي كالآتي :

الحكاية التضمينية رقم واحد : وفيها يخبرهم الشيخ عن سبب وجود الغزالة معه، والتي هي زوجته التي كانت تخونه، فسحرتها الجن إلى غزالة، وهي ترافقه دوماً.

الحكاية التضمينية رقم اثنان : وفيها يخبرهم فيها عن سبب وجود الكلبتين معه، حيث أنهما أخواه اللذان خاناه فحولتهما الجن إلى كلبتين.

الحكاية التضمينية رقم الثالثة : ويخبرهم فيها عن سبب وجود ((البغلة)) معه.. والتي كانت قبل أن تحولها الجن زوجة له.. وبسبب خيانتها تحولت إلى بغلة.

وعندما يسمع ((الجني)) حكايات الشيوخ هذه يطلق سراح التاجر.

أ-3/ **حكايات تضمينية:** وهي الحكايات التي تدخل ضمن حكايات الإطار ولها دلالاتها الفنية والمضمونية، وهي بدورها تتكون من حكايات تضمينية، وهي كالآتي : **الحمال والبنات،** وفيها الحكايات التضمينية الآتية : ((حكاية الصعلوك الأول/حكاية الصعلوك الثاني/حكاية الصعلوك الثالث/حكاية الخليفة ووزيره/حكاية الصبية الأولى/ حكاية الصبية الثانية))، وحكاية الأحدب واليهودي والنصراني، وفيها الحكايات التضمينية الآتية : ((حكاية الشاب التي قطعت يده ويحكيها النصراني/ حكاية الشاب المقطوع الإبهام من كل يد ورجل ويحكيها المباشر (مسؤول مطبخ السلطان)/ حكاية الشاب الذي امتنع عن الأكل ويحكيها الخياط/ حكاية الشاب مقطوع الكف اليمنى ويحكيها اليهودي)) وهكذا مع باقي الحكايات الإطارية والضمنية.

أ-4/ **حكايات خارج السياق:** وهي الحكايات التي ترد داخل الحكايات التضمينية دون أن تفيد شيئاً في مجمل أحداث حكايات الإطار أو الحكايات التضمينية ومنها على سبيل المثال ست حكايات متولدة من الحكاية الرابعة السابقة (حكاية الشاب مقطوع الكف اليمنى) التي حكاها اليهودي، وهي (حكاية الخياط الأعرج/ حكاية أخوة بقبق/ حكاية قفه/ حكاية الجزار/ حكاية مقطوع الأذنين / حكاية مقطوع الشفتين) وغيرها.

ب/ بنية الزمن في الحكاية الشعبية :

الملاحظ أنَّ الحكاية الشعبية تلاعبت بالزمن تلاعباً شديداً، إذ نراها مرة تختصر الزمن اختصاراً، بحيث تعبّر بصيغة سردية عن مرحلة عمرية كاملة. ونراها مرة تذهب بالمتلقي في رحلة عبر الزمن، ومرة تحدد فترات زمنية، ومرة تجعلها مفتوحة، وانطلاقا من تجليات الزمن في الحكاية الشعبية يمكن ردُّها إلى الأزمنة التالية [1]:

أ /– القفز في الحكاية الشعبية:

القفز يكون زمن القص أقصر من زمن الوقائع، إذ يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات، تعبر الحكاية عن طي الزمن بعبارات شائعة تتكرر في الكثير من الحكايات مثل: "ومرت الأيام وتلتها الشهور والسنون"، أو "ومرت الأيام فحملت الزوجة... وينبغي الإشارة إلى أن القفز هو السائد في الحكاية الشعبية، وهو الغالب الأعم، والسبب واضح ومرتبط ارتباطاً وثيقاً بمنهجية الزمن في الحكاية؛ فهو مفتوح وممتد، ولا تستطيع الحكاية أن تغطي بالسرد زمن الوقائع الذي يمتد غالباً إلى نهاية العمر، لذا تلجأ الحكاية إلى طي الزمن وتجاوزه، والقفز فوق الأيام والشهور والسنين بالعبارات الآنفة الذكر، ومثاله : ((فابتدرتني قائلة : الحمد لله الذي جاءني بك، فقد كنت أخشى أن يصيبك شرٌّ من بنت الدليلة المحتالة، التي لبثت في صحبتها سنةً أو تزيد، وقد أتعبتني في الحصول عليك)) [2] ولنا أن نتصور هذه المدة التي أمضتها الفتاة عند ابنة الدليلة المحتالة، فهي على مستوى الوقائع تتجاوز السنة، بينما استغرقت على مستوى القص جملة واحدة لا ثاني لها.

ب /– الاستراحة في الحكاية الشعبية:

وهي عكس القفز، أي أن زمن القص فيها أطول من زمن الوقائع، وتتبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفاً، إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى القول أطول وتصبح الوقائع صفراً، وهذا النوع من الحركات الزمنية كثير في الأدب الشعبي المكتوب، يقف فيها السارد واصفا، فيقف معه الزمن، والمثال التالي من ألف ليلة وليلة يبين المقصود :((وما كان أشد دهشته عندما وجد أن في الصندوق فتاة مليحة بارعة الحسن والجمال فاتنة باهتة اللون ممدودة به، وعليها ملابس حريرية نفيسة فاخرة، ومتحلية بحلى من ذهب وجواهر؛ ففي معصميها الأساور، وفي أذنيها قرط ثمين،

---

[1] – هذا التصنيف ليمنى العيد تحدد من خلاله العلاقة بين زمن القص وزمن الوقائع، ينظر :تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط02، 1999، ص 82 وما بعدها.

[2] – حسين جوهر وآخرون، ألف ليلة وليلة (قصة غانم بن أيوب)، ج04، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02، 1991،ص83.

وفي عنقها القلائد، وفي أصابعها الخواتم))[1]، فالزمن هنا وقف لم يبرح لحظته فيما طال زمن القص، من خلال هذا الوصف الشائق.

ج/- المشهد في الحكاية الشعبية :

وفيها يكون زمن القص مساوياً لزمن الوقائع ولا يكون ذلك إلا في الحوار، إذ زمن القص هو المدة التي يستغرق فيها الحوار، وهي بحد ذاتها زمن الوقائع، والشاهد الآتي يبين التساوي بين زمن القص وزمن الوقائع : ((فشكرها تاج الملوك وأمرا عزيزا أن يعطيها ألف دينار، ولما قرأ الكتاب وجم يائسا، وأطرق حزينا.

فقالت العجوز : وما أفزعك من كتابها؟

فقال : تهدّدني بالقتل إن لم أكف عن مراسلتها، وإن الموت أحبُّ إلى نفسي من حياة لا تجمعني بها.

فقالت : هوّن على نفسك، فسأكون عونا لك على تحقيق مرادك.

فقال تاج الملوك : ولك عندي خير الجزاء.))[2] نرى أن الزمن الذي استغرقه الحوار كما هو في الواقع في (المتن الحكائي) يساوي الزمن الذي يمكن أن يستغرقه السارد في سرده له (المبنى الحكائي).

ج/ بنية المكان في الحكاية الشعبية :

أ/ الإبهام :

فالمكان في الحكاية الشعبية مبهم، حدوده الجغرافية مطلقة، فهو بلد من البلدان، أو بلد بعيد، أو بلد من بلاد الله الواسعة، وقليلاً ما يذكر مكان معلوم، كبغداد أو مصر، أم الشام، أم شيراز....الخ.

على أننا نستطيع أن نتلمس المكان من خلال قصر الملك أو قصر الجان، أو البراري والقفار التي لا طير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير.

وقد تساهم الشخصية في تحديد المكان ورسم ملامحه من خلال مهنتها، فحين تتحدث الحكاية عن فلاح فالقرية والريف هما الفضاء المكاني، وحين تتحدث عن صياد فالبحر أو النهر، وحين تتحدث عن حطاب فالغابة، وهكذا دون أن يأتي ذكر للمكان وهويته الجغرافية في بعض الأحيان.

ب/ الانفتاح:

والمكان في الحكاية مفتوح، مثله مثل الزمان. فقلما نجد حكاية تجري أحداثها في مكان واحد، بل كثيراً ما ينفتح المكان

---

[1] - المصدر نفسه، ج07، ص26.

[2] - المصدر السابق، ج04، ص93.

ليشمل بلاداً عديدة وممالك بعيدة، ومن هنا جاءت العبارات التي تساهم في طي المكان متكررة في العديد من الحكايات؛ فإذا أرادت الحكاية أن تعبر عن انتقال البطل في أماكن بعيدة ومتعددة استخدمت عبارة: ((وتقلبت به البلاد، بلاد يصلها، وأخرى يفارقها)) .

ج / التنوع البيئي:

والحكايات الشعبية ليست محصورة ببيئة واحدة، ففضاء الحكاية الغابة والنهر والبحر والصحراء والجبال والسهول، كما أن فضاءها ريف مرة، ومدينة مرة أخرى... ومعالم البيئة في الحكاية غير موصوفة إلا ما ندر، كما أن البيئة لا تترك ظلالها على الشخصيات، فالصياد والحطاب والتاجر والفلاح إنما اكتسبوا صفاتهم من طبيعة المهنة لا من خلال البيئة. وبمعنى آخر فإن صفات أي من هذه الشخصيات الآنفة الذكر لا تتغير ولا تتبدل مهما انتقلت، ومهما بدلت بيئتها.

د / التداخل:

وربما تنوعت البيئات في الحكاية الواحدة، إذ نرى الحكاية تنتقل بالمتلقي من بيئة المدينة ((قصر الملك))، إلى الغابة، إلى البحر، إلى الصحراء. وهذا بطبيعة الحال مرتبط بالانفتاح المكاني، فما دامت الحكاية مفتوحة المكان فهي مفتوحة أيضاً على بيئات متعددة بحسب الأمكنة التي فتحت عليها.

هـ / ميتافيزيقية المكان:

والمكان إما واقعي طبيعي، أو لا واقعي ما وراء الطبيعي والمكان الطبيعي الواقعي لا يشترط أن يكون له وجود على أرض الواقع. فقد يبنى في خيال السارد، وإنما ينبغي أن يشاكل ماله وجود في الواقع . مدينة فيها قصور وطرقات، قصر فيه حدائق وأشجار....الخ....

والحكاية الشعبية تعج بهذه الأماكن الميتافيزيقية. وربما كانت مرجعية الحكاية الشعبية في ذلك قصص ألف ليلة وليلة، التي لا تخلو قصة فيها من هذه الأماكن المرسومة في خيال السارد. وغالباً ماتكون هذه الأماكن مأهولة بالجن والعفاريت والغيلان والمردة. وإذا دخلها الأنسي فإنما يدخلها خلسة، أو بعد أن يسمح له صاحب الشأن وراعي حرمة هذا المكان.

ويجدر التنبيه إلى أن المكان الميتافيزيقي في الحكاية الشعبية أكثر غنى وتفصيلاً وإضاءة من المكان الواقعي. فقليلاً ما ترى في القصر الواقعي قاعة العرش والديوان الملكي وغرف النوم وما إلى ذلك.

لكننا في القصر المسحور نستطيع أن نرى أكثر من ذلك؛ نرى غرفاً ملأى بالذهب، وأخرى ملأى بالعظام، أو غرف حبست فيها الضحايا.. (قصر اليهودي الساحر) في ألف لية وليلة.

وفي المكان الميتافيزيقي نرى انزياحات الأشياء التي تتحول إلى أمكنة، والصخرة التي تنشق بعبارة واحدة لنرى داخلها هذا القصر المتعدد الحجرات، والمرآة السحرية تتحول بعد أن يضعها الساحر أمامه أو خلفه إلى بحر يفصل بينه وبين أعدائه.

د/ البطل في ألف ليلة وليلة:

ويتصف البطل بوصفه الشخصية الرئيسية، بوصفه ينحدر من أصل نبيل وعائلة مرموقة، وإمَّا أن أفعاله في الحكاية توصله إلى البطولية، التي تجعل منه ذا جاه ونبل وسلطان ووجاهة، ففي الحالة الأولى نلحظ مثلا – في حكايات ألف ليلة وليلة – أن الأصل النبيل والنسب العريق صفة ملازمة لـ ((شهريار)) و((شهرزاد))، ويتصف بها الملك في حكايات ((الملك والغزالة))، و((والأربعين جارية))، ويتصف بها الوالي في حكايات((عبد الله بن فاضل والي البصرة))، وبدر باسم في حكاية ((جلنار البحرية))، وسيف الملوك في حكاية ((سيف الملوك وبديعة الجمال))، وعدد غير قليل من الحكايات الشعبية والخرافية.

وفي الحالة الثانية يكون الاستهلال السردي كفيل بالإشارة إلى مشاهد عديدة تعنى بالكلام عن الطفل الصغير؛ الذي يصير بطلا في المستقبل، حيت يتم التطرق إلى اكتسابه أخلاق وأوصاف النبلاء من فروسية وشجاعة وعلم وحكمة، ثم ما يطرأ عليه ليجعله يغادر بلدته كالرغبة في المغامرة أو البحث عن امرأة أو سرٍ مجهول أو الهروب من ظلم وقع عليه أو التعرض للنفي أو بسبب التجارة، وفي خضم هذه الرحلة يصادف البطل صعوبات عديدة ومخاطر كثيرة في البر والبحر والجبل والسهل، إلا إنه يتغلب عليها بمساعدة أحدهم؛ لتكون جائزته في النهاية الفوز بقلب ابنة الملك فيتزوجها، ويصير واليا أو تاجرا كبيرا أو أميرا أو ملكا متوجا، ففي حكاية ((جلنار البحرية))، يعود بدر باسم بزوجته جوهرة، وقد توج ملكا بعد وفاة أبيه، وفي حكاية ((الجبل المطلسم))، يعود ابن الملك محاطا بالجن ومعه زوجته، وقد أصبح هو الملك، وفي حكاية ((الأربعين جارية))، يتزوج ابن الملك الفتاة المسحورة فرسا بعدما عادت لحالتها الطبيعية .