**This item is provided to support UOB courses.**

**Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.**

**However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.**

**هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقررات الجامعة.**

**ويمنع منعا باتاَ نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الالكتروني الى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.**

عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي

الفصل الأول

# الحكاية الخرافية
## ـ تشكّل النوع السردي ـ

### 1. الخرافة: فضاء الدلالة.

يحيل الجذر اللغوي للخرافة، حيثما ورد في اللغة العربية، على "فساد العقل من الكِبَر"[1] ومن فسد عقله، بسبب ذلك، فهو "خَرِف"[2]. ومنها "المخرّف" الذي تعفّن عقله، والتبستْ الأمور عليه، فراح يخلط فيها خلطا كاملا. هذا ما ترسمه العربية للخرافة ومشتقاتها، وكانت هذه الدلالة موجِّهاً للدلالة الاصطلاحية، فالخرافة اصطلاحاً، هي "الحديث المستملح من الكذب"[3]. الكذب نوع من فساد العقول. لا توجد خرافة بدون كذب. يعدّ الكذب شرطاً لازما لوجودها. ثمة تلازم أبدي بين الكذب، والتخريف، والاستملاح، وذلك يفضي، في ثقافة صارمة الحدود في أحكامها القيمية، إلى اقتران فساد العقل بالمخرّفين، والخرافة لصيقة بالشيخوخة، وسمة من سماتها الجوهرية. الكبر يحدث فوضى في الذاكرة، كما يؤكد الجذر الدلالي للفظة، فينبثق التخريف كسيل مدمّر لا يضبطه ضابط، ولا يردعه رادع. الخرافة ناقوس خطر ينبغي الحذر منه. هذا أول ارتسام، في الأفق، للخرافة.

خلص ابن منظور في لسانه الكبير إلى أنَّ الخرافة حديث الليل، ثم يتوسّع في دلالة المصطلح، فيشمل به كل ما "يكذّبونه من الأحاديث" و"كلّ ما يُستملح، ويُتعجّب منه"[4]. لكن الميداني، يضيف إلى كل ذلك بعدا آخر، فالخرافة "اسم مشتق من اختراف السمر، أي استظرافه"[5]. الاختراف هو الاستلطاف، والوقوع في دائرة العجب، والأحاديث الخرافية تُستظرف لغرابتها. تأتي الغرابة من خلخلة كاملة لمعايير الثقافة السائدة، وعدم الامتثال للقواعد المتداولة. الخرافة كذب ليلي مستظرف. إذا كان الأمر كذلك، يصحّ ما ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو من أنّ "موطن الخرافة هو الليل"[6] فإذا أخذنا في الحسبان أنّ الذخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية، وهما "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" كانت خرافاتهما تروى ليلاً، وتُحظر نهاراً، أمكن كشف طبيعة الخرافة، التي هي ابنةُ الليل. الخرافات

مرويات سردية تحتجب نهارا، وتُسفر ليلا، حينما يخيم الليل، وتستتر الأشياء، وتتوارى، تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجبا كاملا، وسحرا أخّاذا، معبرة عن رغبات مكبوتة لا يجوز الإعلان عنها تحت الشمس. تتسلل الخرافة في عتمة الليل، وبعيدا عن الرقابة التي تفرضها الثقافة الرسمية لتخرّب كل شيء. المخرّفون كائنات ليلية مفسدة، كما ترتسم صورتهم في مخيال الثقافة المتعالمة.

نعود، مرة أخرى، إلى الفساد الخطير. يتعلّق الأمر بالدين، فالبستاني في "دائرة المعارف" يقرّر أن الخرافة "تدل على اعتقاد أمور منافية للدين الصحيح "لأن الركيزة التي تقوم عليها، هي "فساد التصورات في الأمور الدينية "بل هي لا تنشأ إلا من "أوهام وتصورات فاسدة "[7]. والخرافة قرينة الباطل، ولهذا قيل "للأباطيل والترهات خرافات "[8]. معاني الفساد، والكذب، والوهم، والباطل، لصيقة بالخرافة، توجّه دلالتها، وتحدّد ملامحها، وتدرجها في نسق من حكم القيمة الذي ينتقصها، ويحطّ من شأنها. ومنذ أن تبلورت دلالة اللفظة في المعجم العربي، وإلى اليوم، ظلّت الخرافة موضوعا للذم، وبيّن استطلاع ميداني حديث، أجراه متخصصان اجتماعيان حول التفكير الخرافي في بنية الثقافة العربية، إلى أن الخرافة "تشير إلى الكذب، أو الخيال، والبعد عن الواقع، أو الهذيان "فالتخريف يحيل على كل ما هو "بعيد عن المعقول، ومن نسيج الخيال "[9].

يصعب وضع تحديد تاريخي، يبيّن العصر الذي ظهرت فيه الحكاية الخرافية، لغياب المعطيات والأدلة التي يمكن الاستناد إليها في ذلك، ولكن في حكم المؤكد، أن الحكاية الخرافية، تمتّ في أصولها إلى مراحل متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون، فهي تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع قديمة، تداخلت فيما بينها، وانصهرت في عصور زمنية متعاقبة، واستقامت نوعاً سردياً مهما بين مجموعة الأخبار والحكايات، وهي تكشف عن ترسّبات كثيرة، تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية، من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية، والتعبير عن رغباته وأحلامه من جهة ثالثة، وفي كل ذلك، تحيل الخرافة على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه، الأمر الذي جعل أحداث الخرافة لا تعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي ثابتة، تتكوّن وتفنى بمعزل عن آثار الزمن، ولا توليه عناية، إلا في كونه ينظمّ آلية بنيتها السردية.

ميزة القدم التاريخي للمرويات الخرافية، أُخذت في الحسبان، فأكسبتها حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، وهي مثال لكل ما هو خيالي وتوهمي، أحداثها المتخيلة تنسب إلى رواة لا وجود لهم، ويصح القول بأن النسيج السردي للخرافة، هو إسناد مالا حقيقة له إلى رواة وهميين، وعلى هذا فأمر اختلاق سند ومتن متخيّلين، خصيصة مميزة للخرافة، ولهذا اندرجت في مرويات الأسمار والتسلية،



فامتزجت فيها الحكايات الشعبية الفردية، والمأثورات الإسرائيلية، وأخبار الملوك، والعشاق، والجواري، والرحالة، وأخبار العجائب والبحار، وأخبار المهمّشين من شطّار وعيارين ومغامرين، فضلاً عما ترسّب في الذاكرة الجماعية من أوهام ووقائع قديمة.

تشكّلت الخرافة في أوساط العامة، ولم يُعنَ بها أحد من الخاصة، إلا بوصفها نوعاً من الأسمار التي لا تستحق أي تقدير، فهي، كما يقول بلاشير "لم تصنع... للعقول الرصينة "[10]. عالمها هو القاع المعتم للعامة بتخريفاتها المسلّية، وشغفها الجامح بالغرائب، حيث تتفجر التخيلات والأسرار في ظلام دامس. بلاشير، المستشرق التقليدي، وسليل التخيلات الرغبوية التي أثارتها ترجمة "غالان "لـ"ألف ليلة وليلة "في المجتمع الأوربي منذ بداية القرن الثامن عشر، وبحسّه الكلاسيكي المحافظ على البنية الموروثة في نظرتها الانتقاصية للخرافة، يجد تعارضا كاملا بين العقول الرصينة والخرافة، والفكر التقليدي مولع بالثنائيات الضدية، وليس له قدرة على تخيّل المزج والتكييف والتهجين، فالبشر وثقافاتهم منمّطون، وجاهزون، ولكل نمط ثقافته وفنونه وآدابه، ولا يجوز لعقل رصين أن ينحطّ، ويغامر، فيتردّى في خطيئة الأوهام والأباطيل. المرويات الخرافية تزعزع المسّلمات، وتتسبّب في انهيارها.

هذه المصادرات القيمية حالت دون استكشاف الوظائف الاعتبارية الضمنية للمرويات الخرافية، حيث يقوم السرد بتمثيل الأفكار، وليس تقريرها، وهي مصادرات محصّنة داخل تصور أحادي، لا يسمح للمتخيلات السردية أن تنخرط في وظائفها، لأنها ترى الوظائف التخيلية ـ التمثيلية خطرا مدمّرا، فلا تستقيم التسلية مع الوقار والصرامة، فبين المسامرات الخرافية، والثقافة المتعالمة مسافة كبيرة لم يجرؤ أحد على ردمها. وعلى الرغم من السياج الذي حُبستْ فيه الخرافات كيلا يندلع لهيبها إلى عالم هشّ في مقوماته وعلاقاته، فإن البوابة التي دخلت منها الخرافة إلى الثقافة العربية، فتحها الرسول نفسه، فإلى ما يُنسب إلى الرسول بشأن الخرافة، يتجه اهتمام الفقرة اللاحقة التي نستعيد بها الكيفية التي ارتبطت ولادتها الأولى، بشخصية النبي الذي لم يكن يجد ضررا من سمر لطيف يتداوله مع نسائه.

## 2. حديث خرافة.

حملتْ "حديث خرافة "عشرات المصادر الدينية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وتتفق المصادر الأولى على نسبته إلى الرسول، لكن المتأخرة منها بدأت تتحسّب من ذلك، وتتوجّس، وتجد تخريجات لذلك الحديث، ففي القديمة لم يكن للحرج الأخلاقي المتأخر وجود يحول دون ذكر الحديث بتخريجات وتفسيرات متعددة. تراكم تراث كامل في تلك المصادر حول "حديث خرافة "أورده المحدّثون الكبار في مدوناتهم، وناقشه علماء الحديث

من زوايا مختلفة، وتساجل حوله المضعّفون، وأصحاب الجرح والتعديل، وطُعن في بعض رواته المتأخرين، وانتهى بأن نسب إلى عائشة، وذكرت الحديثَ كتبُ الأمثال، ومعجمات اللغة، إلى درجة يستحيل معها إحصاء كل تلك المصادر.

حيثما تذكر كلمة خرافة، فلابد أن يستأثر "حديث خرافة" بالمقام الأول، وبمرور الوقت راحت المصادر تغفله شيئا فشيئا، وفي المتأخرة منها، لا نكاد نجد له ذكرا؛ فالتفسيرات التي تقرن مباشرة بين الخرافة الأدبية والتخريف العقلي والديني، راحت تتنامى في القرون الأخيرة، حتى بدا أن مَن يأتي على ذكره، يرتكب إثما وخطيئة. لكي يتعمّق صفاء الماضي لابدّ من إزالة كل الشوائب فيه. تلك نظرة طرأت على الفكر والتفسيرات الدينية، ولم تكن معروفة في القرون الأولى. لنبدأ بمتن الحديث، كما ترويه كتب الأمثال.

أورد المفضّل بن سلمة بن عاصم (291=903) في كتابه "الفاخر" المتن الأدبي، لما يصطلح عليه في المصادر العربية بـ"حديث خرافة". وتتأتّى أهمية هذا الحديث لا من حيث كونه دشّن الأساس لظهور الخرافة في الثقافة العربية، فحسب، بل من حيث أن بنيته تمثل صورة وافية لبنية الحكاية الخرافية التي سنقف عليها في الفصل الآتي، وهذه الميزة في بناء حديث خرافة جعلته يندرج لاحقاً، وبروايات متقاربة في كتاب "ألف ليلة وليلة" متصدراً نسخه المعروفة، وبأسماء مختلفة مثل "حكاية التاجر مع العفريت" أو "قصة التاجر والجني" أو "حكاية التاجر مع الجن، وفيها قصة الشيوخ الثلاثة مع الجن".

وقبل أن ننصرف إلى تحليل نص الحديث، وإلى تحقيق نسبته إلى الرسول، والوقوف على صيغ وروده في المصادر، يلزم أن نورد نصه كاملاً، على الرغم من طوله، هادفين من ذلك إلى تحقيق الأغراض الآتية: إن التثبّت من نسبة الحديث إلى الرسول يعني عناية العرب المبكرة بهذا النوع السردي، وإن توالد الحكايات ضمن إطار الحديث نفسه، إنما يكشف عن البنية الإطارية للحكاية الخرافية، وإن رواية الرسول له تهدّم المسلمات الراسخة في المجال الثقافي العام حول النزاع العميق بين الدين والخرافة، الخرافة التي عدّت سببا افساد التصورات الدينية، وأخيراً فإن إيراده كاملاً، كما ورد في مصدر مبكّر، يجعلنا نظفر بحكاية خرافية فريدة. لكلّ هذا، وللحاجة إلى دخول عالم الحكاية الخرافية كما هو، ارتأينا أن نضمّن هذه الفقرة، النص الكامل لـ"حديث خرافة".

"ذكر إسماعيل بن أبان الورّاق قال: حدثنا زياد بن عبد الله البكائي عن عبد الرحمن بن القاسم عن أبيه القاسم بن عبد الرحمن قال: سألت أبي عن حديث خرافة وعن كثرة ذكر الناس له، فقال: إنَّ له حديثاً عجباً. ثم قال: بلغني أنَّ عائشة قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: يا نبي الله حدّثني بحديث خرافة، فقال النبي صلي الله عليه وسلم: رحم الله خرافة. إنه كان رجلاً صالحاً، وأنه أخبرني أنه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته، فبينما هو



يسير إذ لقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه. أو قال: فسبوه. فقال واحد منهم: نعفو عنه، وقال آخر نقتله، وقال آخر نستعبده.

فبينما هم يتشاورون في أمره إذ ورد عليهم رجل، فقال السلام عليكم، قال: ما أنتم؟ قالوا: نفر من الجن أسرنا هذا، فنحن نتشاور في أمره. فقال: إن حدثتكم بحديث عجب أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم، قال: إني كنت رجلاً من الله بخير، وكانت لله عليَّ نعمة، فزالت، وركبني دَينٌ، فخرجت هارباً. فبينما أنا أسير إذ أصابني عطش شديد، فصرت إلى بئر، فنزلت لأشرب فصاح بي صائح من البئر: مَهْ، فخرجت ولم أشرب، فغلبني العطش فعدتُ. فصاح مَه. فخرجت ولم أشرب. ثم عدتُ الثالثة فشربت، ولم التفت إلى الصوت، فقال قائل من البئر: اللّهم إن كان رجلاً فحوله امرأة وإن كانت امرأة فحوّلها رجلاً، فإذا أنا امرأة. فأتيت مدينة ـ قد سماها، ونسي زياد اسمها ـ فتزوجني رجل فولدت منه ولدين، ثم أنَّ نفسي تاقت إلى الرجوع إلى منزلي وبلدي. فمررت بالبئر التي شربت منها فنزلت لأشرب. فصاح في المرة الأولى، فلم التفت إلى الصوت وشربت. فقال: اللهم إن كان رجلاً فحوّله امرأة، وإن كانت امرأة فحوّلها رجلاً، فعدت رجلاً كما كنت. فأتيت المدينة التي أنا منها، فتزوجت امرأة فولدت لي ولدين، فلي ابنان من ظهري وابنان من بطني. فقالوا سبحان الله إنَّ هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم يتشاورون فيه، إذ ورد عليهم ثور يطير، فلما جاوزهم، إذا رجل بيده خشبة يحضر في أثره. فلماّ رآهم وقف عليهم فقال: ما شأنكم؟ فردوا عليه مثل مردّهم على الأول، فقال: إن حدثتكم بأعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم. قال: كان لي عمّ وكان موسراً، وكانت له ابنة جميلة. وكنا سبعة أخوة. فخطبها رجل، وكان له عجل يربيّه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيّكم ردّه فابنتي له. فأخذت خشبتي هذه، وأتزرت ثم أحضرت في أثره وأنا غلام، وقد شِبتُ، فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل. فقالوا: سبحان الله إنَّ هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم كذلك إذ ورد عليهم رجل على فرس له أنثى، وغلام له على فرس رائع، فسلمّ كما سلمّ صاحباه، وسأل كسؤالهما. فردوا عليه كمردّهم على صاحبيه، فقال: إن حدثتكم بحديث أعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم، فهات حديثك. قال: كانت لي أمّ خبيثة، ثم قال للفرس الأنثى التي تحته أكذلك هو؟ فقالت برأسها: نعم. وكنا نتهمها بهذا العبد، وأشار إلى الفرس، الذي تحت غلامه، ثم قال للفرس: أكذلك؟ فقال برأسه: نعم. فوجّهت غلامي هذا الراكب على الفرس ذات يوم في بعض حاجاتي فحبسته عندها، فأغفى فرأى في منامه كأنها صاحت صيحة، فإذا هي بجرذ قد خرج، فقالت: امخُر فمخر، ثم قالت اكرزْ فكرّ، ثم قالت ازرع فزرع، ثم قالت: احصد فحصد. ثم قالت: دسْ فداس. ثم

دعت برحى فطحنت بها قدح سويق، فانتبه الغلام فزعاً مروعاً. فقالت له: إئت بهذا مولاك فاسقِهِ إياه. فأتى غلامي فحدثني بما كان منها، وقصّ عليّ القصة، فاحتِلتُ لهما جميعاً حتى سقيتهما القدح، فإذا هي فرس أنثى، وإذا هو فرس ذكر. أكذلك؟ فقالا برأسيهما: نعم. فقالوا سبحان الله إنَّ هذا أعجب شيء سمعناه! أنت شريكنا فيه. فاجمعوا رأيهم فاعتقوا خرافة. فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بهذا الخبر"[11].

نقل الشريشي (619=1222) وهو الشارح الكبير لمقامات الحريري، بعد أكثر من ثلاثة قرون، نص الحديث عن كتاب "الفاخر" للمفضل بن سلمة، مع تغيير طفيف لا يذكر، حصل بسبب عدم دقة النسخ، وهو أمر شائع في تقاليد الاستنساخ آنذاك، لكن الأمر الذي يجذب الاهتمام أنه قدّم لهُ، بعبارة دالة تحكم عليه، قائلاً "وحديث خرافة مثلٌ سائر على ألسنة الناس في القديم والحديث، يضرب لكلّ حديث لا حقيقة له" وختمه بعبارة أكثر دلالة قائلا "فما جاء من الأحاديث المحالبة نسب إلى خرافة صاحب الحديث"[12]. أما لماذا وصفنا العبارتين المذكورتين، بأنهما "دالة" و "أكثر دلالة"؛ فلأن الأولى تقرّر أنَّ هذا الحديث الذي أسندت روايته للرسول، يحيل على كل حديث لا حقيقة له، وهذا يعني أنَّ الخرافات لا تحيل على حقائق، إنما هي من بنات المخيّلة، فكيف ينسب حديث إذا لم يقع؟ بل كيف يروي الرسول حديثا متخيلا؟ فذلك يصيب الثقافة الرسمية بالصدمة المروّعة؛ لأنها رسمت صورة تجريدية متعالية للرسول تعزله عن وقائع الحياة الشخصية العادية، ولأن الثانية تصف الخرافات بأنها "أحاديث محالبة".

وسواء أدلّت (محالبة) تبعاً لجذرها الدلالي، على أواني الحلب، أم منابع المياه، أم اجتماع القوم، فأنها تحيل على قطب دلالي واحد، وهو أنَّ الخرافات تنطوي على خاصية فريدة، هي قدرتها على احتواء حكايات متعددة فيها، شأن أواني اللبن، أو منابع المياه، أو تجمّع القوم من رجال كثيرين، وذلك ما يعبر عن خصيصة فريدة من خصائص الحكاية الخرافية، وهي التوالد المستمر للحكايات فيه، والتفريخ الدائم لها، كما نجد ذلك في المرويات الخرافية، وفي مقدمة ذلك "ألف ليلة وليلة" ولكن سوء النسخ ربما يكون طال أيضا كلمة (محالبة) فوقع تصحيف فيها، ويرجّح حسب السياق أن تكون (محاليّة) أي مستحيلة الوقوع، وغير ممكنة الحدوث, وفي هذه الحالة تتكرّس الدلالة التي أراد الشريشي تثبيتها: الحديث المختلق الذي لا يحتمل أي درجة من الصحة، بل لا شأن له بالصحة، ولم يتخوّف، كما نفعل نحن الآن، بعد ألف سنة من تداول المصادر العربية لحديث خرافة المنسوب للرسول، من الربط بين الرسول والتخريف، بل إن الأمر لم يستأثر منه بأي إشارة، وهذا يرجّح أن الدلالة الدونية للخرافة، كما عرضتها لنا اللغة والثقافة في الفقرة الفائتة، لم تكن لها صلة بالخرافة، فهي دلالة لاحقة استجدت بعد أن ضاقت السبل بالتفكير الحر،



وانحسرت التوغّلات الممتعة في صلب النصوص، وانتصر التجهّم كحارس أمين، يحول دون انهيار الحصون المنيعة للتفسيرات المتأخرة للنصوص الدينية، وكأن الفرح منقصةٌ وضعة.

ظهرت هذه التفسيرات بعد قرون طويلة من الوقت الذي كان الرسول يلاطف فيه ببراءة عائشة الصغيرة، دون أن يطرأ في بال أحد السؤال الذي يثير الفزع في عصرنا، السؤال الخاص بالحكم الأخلاقي حول صدق الحديث أو كذبه، كان ذلك عصرا تتفاعل فيه النصوص، وتتداخل فيما بينها، ثم استبيح كل شيء بظهور مؤسسة الوصاية المهووسة بالصفاء النصي، والترفّع الاستعراضي، الذي يقطع الإنسان عن نفسه وتخيلاته، وعن كل مباهج الحياة، ناهيك عن الرسول. ولم يكن هذا حكرا على الثقافة العربية، ففي رواية "اسم الوردة" لأُمبرتو إيكو، والتي استثمرت الصراعات الدينية المسيحية في القرن الرابع عشر الميلادي، وتمثّل فكرة المنع، يقتل "يورج" الراهب المسؤول عن مكتبة الدير كلّ مَن يقترب إلى الجزء المفقود من كتاب أرسطو "فن الشعر" الجزء الذي يرجّح أنه عن الملهاة، فالراهب العصابي يعتقد أن الضحك يتعارض مع الإيمان، والاطلاع على كتاب يحتفي بالفرح يعني انهيار المسيحية، وأفولها؛ فالمسيحي الحق لا يجوز له الضحك، لأن الضحك مصدره الشيطان، وهو يحرّر المؤمن من الخوف، ومتى تحرّر لم يعد بحاجة إلى الله، فينبغي أن يكون زاده المآسي فقط، وكحلّ أخير دهن الأوراق الكتانية للكتاب بالسمّ، فجعله قاتلا، وكل من يتصفح أوراقه، يتسرّب إليه السمّ الزعاف خفية، فيما هو يبلّل إبهامه بريقه متصفحا الأوراق المتغضّنة، وينتهي الأمر بالراهب أن يلتهم المخطوط العتيق المسموم بنفسه، حينما يتيقّن بأنه سيتسرّب من المكتبة، فيفنى هو والكتاب معا، فيما تشب الحرائق في الدير، كناية عن دمار العالم.

هذه الفكرة التي تعرض عميقا لرهاني الحياة والموت، ذودا عن فكرة عقيمة، نسخٌ مضخّم لحكاية خرافية، وردت في الليلة الخامسة، من كتاب "ألف ليلة وليلة"، وهي كأنها نذير استباقي لما سيقع للمرويات السردية الخرافية العربية نفسها، صارت الخرافات ترياقا سامّا ينبغي الحذر منه، وإذا اقتضى الأمر قتل كلّ من يعرفها ويروّج لها، أو مسحها بسمّ قاتل. صارت الخرافة تتهدد الوعي السليم للإنسان، وإيمانه المطلق بصواب الأشياء، وتخرّب تصوراته. لم تكن هذه المخاوف معروفة في عصر الرسول وعائشة، وما فطن الأوائل، في يوم ما، إلى أنها ستكون جزءا من سياسات الحظر الخاصة بالمرويات الخرافية، التي وأدتها الثقافة الرسمية، حينما أخرجتها من مدار العناية والذكر، ووصمتها بالتفاهة، ونظرت إليها على أنها من هذيانات المخلّطين. ينتهي إيكو في "اسم الوردة" إلى "أن الحقيقة الوحيدة، هي أن نتحرّر من شغفنا المنحرف بالحقيقة".

الشغف المنحرف بالحقيقة جعل "حديث خرافة" يتعرّج في مساره الصاعد في التاريخ. ينبغي علينا الاقتراب إليه، من زاوية أخرى غير الزاوية الأدبية. الزاوية التي عولج بها في المصادر الدينية، وسنكتشف وجها آخر له. أول ما يلفت الانتباه الاختلاف الكبير جدا في متن الحديث، عمّا أوردناه. ظهرت كثير من الزحزحات السردية والفكرية في الحديث، ولهذا يجب أن نلتزم السياق الديني الذي ورد الحديث فيه؛ فذلك يكشف طريقة الدفع إلى الوراء بالمرويات السردية، وإسقاط تصورات لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للمرويات الخرافية. تقول العرب في أمثالها "أمحل من حديث خرافة" وهو مَثَلٌ يُضرب فيما لا أصل له، ولما لا يمكن[13]. وأجروه على كل ما يكذّبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح، ويتعجب منها[14].

رغبنا، مرة أخرى، في تأكيد السياق الذي يستخدم فيه هذا المثل، سياق المحالات، لبيان الاتجاه الذي تأخذه تخريجات المحدّثين، إذ يُركّز على الصفة المحالية التي يتصف بها، وهي سمة تلازم الأحاديث الخرافية. أول الطعون التي تلقاها حديث خرافة: قول بعض المجرّحين بأنه موضوعٌ؛ لأن أحد رواته، وهو ثابت البناني "شيخ يروي الأشياء الموضوعة التي لم يحدَّث بها، ولا تحلّ روايته إلا على سبيل القدح فيه"[15].

طعن الحديث من الخلف، فطالما جرى تجنّب متون الحديث، وركّز على الأسانيد، المساجلات الدينية حوله تتجه إلى الحكم على صدق إسناده، فيما تتجه التحليلات الأدبية إلى وظيفته الترويحية. فكيف يحدّث الرسول بحديث محالي؟ تقدّم بعض مصادر الحديث النبوي جوابا على ذلك، انطلاقا من كون الرسول روى الحديث في سياق "عِشْرَة النساء". روى الرسول حديثا لعائشة في لحظات حميمية، وهو معها في "لحاف" فقالت: بأبي وأمي يا رسول الله لولا حدثتني بهذا الحديث، لظننت أنه حديث خرافة. فقال الرسول: وما حديث خرافة يا عائشة؟ قالت الشيء إذا لم يكن قيل حديث خرافة. فقال الرسول: إن أصدق الحديث حديث خرافة. كان خرافة رجلا من بني عذرة سبته الجن، وكان عندهم، فلمّا استرقوا السمع، أخبروه، فيخبر به الناس، فيجدونه كما قال[16].

ينبغي أن يتركز الانتباه إلى ملازمة عائشة الحميمية للرسول، فدلالة "لحف" و"لحاف" في اللغة العربية تقترن بالملازمة، والمكانفة، والمقاربة، وفي أجواء من الألفة العميقة تُستباح الأحاديث والحكايات التي لا يقصد بها حُكما، إنما تعبيرا عن معاشرة، ومداعبة، وملاطفة. لكن عائشة تُظهر تبرّما، فالحديث الذي خصّها به الرسول لا يُحتمل الصدق شأن حديث خرافة. ردة فعل الرسول الفورية هي استخدام صيغة التفضيل "أصدق الحديث حديث خرافة". هذا صدقٌ بمعنى آخر، صدق لا يتنكّر للمحالات إنما يقوم عليها، فـ"خرافة" كان وسيطا بين عالمي الإنس والجن، بين عالمي الممكنات والمحالات، الجن تسترق السمع من



عالم الإنس، وتخبر "خرافة" بما تسمع، فيقوم هو بإخبار الناس بما وقع لهم، فيجدونه مطابقا لما يعرفونه. وساطة "خرافة" غامضة للإنس، واضحة للجن، ومشوّشة بالنسبة له، الإنس لا يعرفون، فيما الجن يعرفون، ويقتصر دوره في نقل الأخبار من وسط عارف إلى آخر جاهل، وذلك يُحدث الذهول والعجب. تجنّب "خرافة" إسناد حديثه، ولا حاجة له بذلك، وكلما مضى في رواية الأخبار زاد جهل الناس بها، وصفتْ أحاديثه بأنها محاليّة، ليس لعدم احتمال وقوعها إنما لأن الناس لم يعرفوا مصادرها، وكانوا على جهل تام بسياقها الحاضن لمقاصدها ومعانيها. إذا مضينا بهذا التخريج إلى نهايته تلوح في الأفق الفكرة الموجهة للحديث طبقا للمنظور الديني: أحاديث خرافة من أصدق الأحاديث على الرغم من جهل الناس بمصادرها. من ناحية أخرى يدعم هذا الحديث ما عرف عن علاقة الرسول بالجن، حينما أسلموا على يديه لما كان نفض يده من إسلام قبيلة ثقيف.

إذا لازمنا المصادرَ الدينية اتضح لنا مسار التخريجات الممكنة للحديث. تبرّئ، بعض المصادر، عائشة من أمر الجهل بوساطة "خرافة" بين عالمي الإنس والجن، وفيها يحدّث الرسول" نساءه ذات ليلة حديثا، فقالت امرأة منهن: يا رسول الله، كأنّ الحديث حديث خرافة. قال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلا من أهل عذرة، أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهم دهرا طويلا، ثم ردوه إلي الأنس، فكان يحدّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس حديث خرافة[17]. لكن العسقلاني في "الإصابة" نقل عن أنس بن مالك أن الرسول اجتمع بنسائه "فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله، فقالت إحداهن: كأن هذا حديث خرافة. فقال: أتدرين ما خرافة؟ إنه كان رجلا من بني عذرة أصابته الجن، فكان فيهم حينا، فرجع، فجعل يحدّث بأحاديث لا تكون في الإنس[18]. ينبثق عنصر تخفيف جديد في الرواية، فالرسول في الرواية السابقة كان مع عائشة في "لحاف"، أما في هذه فيقول الكلمة "كما يقول الرجل عند أهله". لكن الإضافة الجديدة هي أن أحاديث خرافة "لا تكون في الإنس" والقائلة "إحدى نسائه".

تغذّي هذه الاختلاف روايات الحديث بدلالات كثيرة، والمهم فيها أن الرسول في الأولى يؤكد "أن أصدق الحديث حديث خرافة" في حين لا تأتي الثانية على ذكر لذلك. هذه الأطر المحيطة بالحديث ـ وتندرج، كما هو معروف، ضمن الإسناد ـ تتدخل في توجيه الحديث. تحوم حول المتن، وتوارب قليلا، وبصعوبة تقرّ بنسبته. تمارس الدور نفسه الذي لعبته الحكاية التفسيرية في المرويات الجاهلية. واللافت للاهتمام أن الرواية الدينية لمتن الحديث تختلف كليا عن الرواية الأدبية، وأصبح من المناسب أن نعرفها، لتنكشف معالجتها "عن ثابت عن أنس، قال: اجتمع إلى النبي صلى الله عليه وسلم نساؤه، فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله. فقالت إحداهن: كأن هذا حديث خرافة؟ فقال:

أتدرين ما حديث خرافة؟قالت: لا. قال: إن خرافة كان رجلا من بني عذرة، فأصابته الجن، فكان فيهم حينا، ثم رجع إلى الإنس، فكان يحدّث بأشياء تكون في الجن، فحدّث أنّ جنّيا أمرته أمه أن يتزوج، فقال: إني أخشى أن يدخل عليك من ذلك مشقة، فلم تدعه حتى زوجته امرأة لها أم، فكان يقسم لامرأته ليلة، وعند أمه ليلة. فكان ليلة عند امرأته، وأمه وحدها، فسلّم عليها مسلّم. فردت عليه السلام. فقال: هل من مبيت؟ قالت: نعم. قال: فهل من عشاء؟ قالت: نعم. قال: فهل من محدّث؟ قالت: نعم، أرسل إلى ابني فيحدثكم. قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه إبل وغنم. قال أحدهما لصاحبه: أعط متمنيا ما تمنى. قال: فأصبحت وقد ملئت دارها غنما وإبلا. قال: فرأت ابنها خبيث النفس، فقالت: ما شأنك لعل امرأتك كلمتك أن تحولها إلى منزلي؟ قال: نعم. قالت: فحولني إلى منزلها، ففعل. قال: فلبثا حينا، ثم إنهما جاءا إلى امرأته، والرجل عند أمه. قال: فسلّم مسلّم، فردّت السلام. فقال: هل من مبيت؟ قالت: لا. قال: فهل من عشاء؟ قالت: لا. قال: فهل من إنسان يحدثنا؟ قالت: لا. قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه السباع. فقال أحدهما لصاحبه: أعط متمنيا ما تمنى، وإن كان شرا. فملئت دارها سباعا، فأصبحت وقد أكلتها[19].

انصبّت تعليقات المحدثين على حامل الحديث، وهو السند، فمنهجية الإسناد، بما في ذلك تجريح الرواة أو توثيقهم، تهتمّ بهذه النقطة، دون سواها. علم السند يعنى بصحة الانتساب وليس بصدق المنسوب، فإذا صح الإسناد صح الحديث. ولم يلتفت أحد إلى مضمون الحديث، قرّر أنه "حديث لا يصح" لأن عائشة قالت للرسول "لولا أنك حدثتني بهذا يا رسول الله لظننت أنه حديث خرافة"[20]. ولا بأس من التدقيق في هذا الموضوع. الإسناد يوفر الحماية الرمزية لأولئك الذي يغامرون في أرض الخطر. ترفع المصادر الحديث إلى الرسول، وتتفق على أنه عن رجل من بني عذرة، باستثناء ما يورده ابن منظور عن الكلبي (204=819) من أنه من بني عذره أو من جهينة[21] اختطفته الجن، فعاد يحدّث بأحاديث مما رأى. بيد أنّ المصادر تختلف في المغزى الذي ينطوي الحديث عليه، ولبيان ذلك ينبغي أن نحقق الحديث حسب قدم المصادر التي أوردته، مؤكدين، أنها جميعاً ترفعه إلى الرسول، وإن كان ذلك بسلاسل مختلفة من الإسناد، وهذه الروايات السبع للحديث مختارة من عشرات الروايات التي أوردته وعرضت له[22].

1. قال أحمد بن حنبل (214=829) "عن عائشة، قالت: حدّث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثاً، فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كأن الحديث حديث خرافة، فقال أتدرون ما خرافة؟ إنّ خرافة كان رجلاً من عذره، أسرته الجن في الجاهلية،



فمكث فيهم دهراً طويلاً، ثم ردوه إلى الأنس. فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس: حديث خرافة"[23].

2. وقال ابن قتيبة (276=889) "عن أنس بن مالك: إنّ النبي صلى الله عليه وسلم، قال لعائشة: إنّ اصدق الأحاديث حديث "خرافة" وكان رجلاً من "بني عذرة" سبته الجن، فكان يكون معهم، فإذا استرقوا السمع أخبروه، فيخبر به أهل الأرض فيجدونه كما قال"[24].

3. وقال المفضل بن سلمة (219=903) "كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يحدّث نساءه، فقال في حديثه: . . إنّ خرافة كان رجلاً من عذرة سبته الجن فكان فيهم زماناً يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس، فكان يحدثهم بما رأى في الجن من العجائب، فكان الناس إذا سمعوا حديثاً عجباً قالوا: كأن هذا حديث خرافة"[25].

4. وقال الثعالبي (429=1037) "ويروى أنّ رجلاً تحدث بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، بحديث، فقالت امرأة من نسائه: هذا حديث خرافة، فقال عليه السلام: لا، وخرافة حق، ويروى أنّ الجن لما استهوته، وكانت تخبره بما يقع إليهم من أخبار السماء، عند استراقهم السمع، فيخبر به أهل الأرض، فيجدونه كما قال"[26].

5. وقال الميداني (518=1124) "هو رجل من عذرة استهوته الجن ـ كما تزعم العرب ـ ثم لما رجع أخبر بما رأى منهم، فكذبوه حتى قالوا لِما لا يمكن: حديث خرافة، وعن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: خرافة حق، يعني ما تحدث به عن الجن حق"[27].

6. وقال الزمخشري (538=1143) "هو رجل من بني عذرة استهوته الجن، ثم رجع إلى قومه فكان يحدثهم بالأباطيل، وكانت العرب إذا سمعت مالا أصل له، قالت: حديث خرافة"[28].

7. وقال ابن منظور (711=1311) "ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة. أنّ خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه، يحدّث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال: وخرافة حق، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، قال لها حدثيني، قالت: ما أحدّثك حديث خرافة"[29].

تبيّن الروايات السبع التي اخترناها مقدار التغير الذي أحدثته الرواية الشفوية في حديث خرافة، أو بعبارة أخرى بين الرواية الأولى للحديث التي أوردها ابن حنبل في مطلع القرن الثالث، ورواية ابن منظور في مطلع القرن الثامن الهجري، ويتمثل ذلك التغير في حقيقة ما حصل لـ"خرافة" فبعض الروايات تؤكد أسر الجن له (ابن حنبل) وبعضها تؤكد سبيها له (ابن

قتيبة، والمفضل بن سلمة) والأخرى تذهب إلى أنها استهوته (الثعالبي، الميداني، الزمخشري) وغيرها تقرر اختطافه (ابن منظور) كما أنَّ الروايات تختلف في أمر علاقة "خرافة" بالجن إذ تورد بعض الروايات أنه كان يحدّث بحديثها عندما ردّوه إلى قومه (ابن حنبل، المفضل، الميداني، الزمخشري، ابن منظور) فيما يؤكد غيرها أنه ظلّ مع الجن، يحدّث بأحاديثهم التي يسترقونها من السماء أو غيرها، ويخبر بها أهل الأرض (ابن قتيبة، الثعالبي). وبعض الروايات تصف ما كان يحدّث به، بأنه نوع من الأعاجيب (ابن حنبل، المفضل، ابن منظور) وبعضها تصف حديثه، بأنه ضرب من الأباطيل (الزمخشري) وفيما تنفرد رواية ابن حنبل بالقول إنَّ خرافة مكث مع الجن "دهراً طويلاً" فإنَّ رواية المفضل، التي أوردناها، تشير إلى أنه أسر لزمن قصير، هو الزمن الذي استغرقه الرجال الثلاثة في رواية حكاياتهم.

ويمكن المضي في كشف التناقضات التي ألحقتها الرواية الشفوية، ومقاصد الرواة، بالحديث، بيد أن أهمها على الإطلاق: ذلك الجانب المتعلق بصدق الخبر ومناسبة قوله والهدف منه. ففيما تورد بعض الروايات أن الرسول يؤكد أنَّ خرافة حق (الثعلبي، الميداني، ابن منظور) وأنَّ "أصدق الأحاديث جديث خرافة" (ابن قتيبة) تؤكد غيرها أنَّ حديثه نوع من الأباطيل والأعاجيب (ابن حنبل، المفضل، الزمخشري) بل إن عائشة ترفض أن تحدّث الرسول بحديث يكون على غرار حديث خرافة قائلة "ما أحُدثك حديث خرافة" (ابن منظور)، وتشكك إحدى نسائه بالحديث (الثعالبي). وإذ يروي الرسول حكايات ذات طابع خرافي، يوردها المفضل قبل أن يورد "حديث خرافة" تقول له إحدى نسائه مشككة في صحة الحكاية "يا رسول الله كأنَّ هذا حديث خرافة؟"[30].

وفي رواية ابن حنبل، يحتمل الأمر وجهين في قول إحدى نسائه واصفة حديث الرسول "كأن الحديث حديث خرافة" أو لهما أنه مثل حديث خرافة يفتقد الصدق، وثانيهما: أنَّ الحديث الذي كان يجب أن تتحدثه، هو ما يكون على غرار حديث خرافة. فإذا ضاهينا بين هذه الاختلافات، ورواية المفضل التي تؤكد أنَّ الرسول استمع إلى حكاية من خرافة نفسه، وقام بروايتها من بعد ذلك إلى عائشة، يتبين لنا مقدار العبث والتزييف الذي يطال كل شيء بما فيه الأحاديث المنسوبة للرسول، وكل حديث لا أصل له. تضمن المتن الذي أوردناه لحديث خرافة، البذور الأولى للحكاية الخرافية، ممثلة في علاقات الشخصيات بالجن، وإغفال تأثير الزمن في الشخصيات، والمسخ والسحر وتحوّل المخلوقات إلى غير أجناسها، فضلاً عمّا صار بعد ذلك ميزة من ميزات "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" وهي منح الحياة مقابل الاستمتاع بالحكاية، وبعبارة أخرى مقايضة الحياة بالسرد، ولكن تفسير التناقضات يحتاج إلى تفسير.



لو نظرنا إلى مرويات الحديث من زاوية تاريخية مقارنة، لوجدنا ما يوافق رأينا في أنه بمرور الزمن راحت الثقافة العربية تنغلق على نفسها بمواجهة المرويات الخرافية، وتطردها من الأفق الخصب للتخيلات السردية، فقد تزحزحت المقاصد العامة للحديث، وراح يُبعد عن الرسول قرنا بعد قرن، ظهر تأكيد نسبته للرسول في القرنين الثالث والرابع عند كل من ابن حنبل، وابن قتيبة، والمفضّل، لكن انكسارا في نسق التوثيق ظهر مع الميداني، والزمخشري، فجرى تضعيف نسبته للرسول من خلال المرور السريع على هذه القضية المهمة، وانتهى الأمر عند ابن منظور في قلب الأدوار، فقد قُطعت صلة الرسول بحديث خرافة، وبه استبدلت عائشة، صارت عائشة في بداية القرن الثامن الهجري حاملة لحديث خرافة، بعد أن كان الرسول يحمله في القرن الثالث وما قبله، جرى تبادل تام في الأدوار، ليس هذا فحسب، بل إن عائشة امتنعت عن رواية الحديث الخرافي الذي كانت تنتظره بشغف من الرسول في القرون الأولى.

ما الذي جرى لكي تقوم نخبة من الفقهاء، والأدباء، والمفسرين، والمعجميّين، بهذه الزحزحة الكبيرة، وقطع صلة الوصل المتوارثة بين النص وراويه، سوى الانقلاب الثقافي الذي يستبعد السمر اللطيف، ويختزله إلى هذيانات، ويراه رجسا غير لائق، ويستجيب لحالة الانغلاق التي خيمت بعد أفول قيمة الأدب؟ إذ في هذا العصر صيغ موقف الإسلام من القصّ، كما رأينا ذلك مع ابن الجوزي المتشدّد في فصل سابق، فوقعت مطابقة بين القص والدين، وأي تفريق بينهما يعني المروق والهرطقة، ويستحق صاحبه العقاب والتنكيل. ولكن مهلا، فلم يتوقف الأمر عند هذه القضية، فالذكورية العربية، التي اصطنعت قوتها على أسس دينية، تنامت في العصور المتأخرة تغطية عن العجز الذي ضربها في الصميم، مقارنة بالأدوار الفاعلة التي كان يمارسها الذكور في القرون الأولى، تلك الذكورية لا تقر بصلاحية الرجال لرواية الأحاديث الخرافية، فكيف بالرسول! الخرافة شأن دوني ووضيع، لا يصلح له سوى النساء اللواتي حبسهن التفسير الإقطاعي للدين في نطاق الحريم، داخل محال مغلق، لكنه خارج سياق التاريخ، صار التخريف سلوى لهن، تغيرت الوظائف والأدوار، عائشة التي تبوأت في عصر الرسول مكانة الشريك والأنيس، فيضمهما لحاف واحد، ولعبت بعد ذلك أدوارا سياسية مهمة، تحولت في بداية القرن الهجري الثامن إلى ما يشبه جارية تروي، فمخيال القصور المملوءة بالحريم لا يتيح لها إلا القيام بهذا الدور. بدأت السياقات الثقافية تعيد إنتاج الشخصيات والمرويات طبقا لشروطها.

حلّت عائشة محل الرسول، هذا ما انتهى إليه أمر حديث خرافة. ولنتذكر بأن شهرزاد هي التي ستلعب دور الراوية البارعة في تلك الذخيرة العجيبة من المرويات الخرافية (ألف ليلة وليلة) وستفلح في تخطّي الحبسة الأنثوية التي تكرّست جرّاء الخوف والاستبعاد،

ز تصلح ملكا مهووسا بقتل النساء من دائه العضال الذي ضربه في الصميم. وهو ما سنقف عليه في مناسبة أخرى، ولكن أليس من المناسب أن نقف على السياق الثقافي الذي احتضن ظهور الأدب الخرافي في الثقافة العربية، بعد مرحلة التدشين الأولى التي قام بها الرسول؟

### 3. التأليف الخرافي عند العرب.

لم يورد القرآن أيا من مشتقات الفعل "خرَّف" لكن ذكر الخرافة ورد على لسان الرسول، كما مرّ بنا، وهنالك أحاديث مماثلة عن الجسّاسة، والدجال، وابن صياد، ترد في بعض متون الحديث النبوي. عرفت العرب المرويات الخرافية منذ القدم، سواء في خرافة "أساف ونائلة" اللذين مسخا حجرين لاقترافهما إثماً جسديا في الكعبة[31]، أو في الخرافات الأخرى التي تحتشد بها كتب الطبري، والأصفهاني، والمسعودي، وابن كثير، وغيرهم، وأغلبها تجليات متخفّية لأوابد العرب الجاهلية، فالمسارات الملتوية للمرويات السردية يصعب رسمها بدقة. تظهر ظلال لها في هذه الخرافة أو تلك، أو تندغم في سواها، ويعاد تركيبها طبقا للسياق الذي تندرج فيه، كما يكشف لنا ذلك كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي يكاد يجمع، وبتنويعات متعدّدة، معظم المرويات الإخبارية، والسيرية، والبطولية، والأسطورية، والتشرديّة، فضلا عن الحكايات ذات الأصول الهندية، والفارسية، واليهودية، التي كيّفت نفسها، وتوافقت مع السياق الجديد للسرد، وامتثلت لإطار المناقلة السردية الخرافية بين شهرزاد وشهريار.

عقد مسلم في صحيحه كتاباً كاملاً بعنوان "كتاب الفتن وإشراط الساعة" أورد فيه "قصة الجسّاسة" التي رواها الرسول عن تميم الداري، فضلاً عن قصص الدجّال، وابن صياد. وقصة الجسّاسة لا تختلف كثيراً عن "حديث خرافة" فالرسول يرويها عن تميم الداري، الذي حدّثه أنه ركب سفينة من ثلاثين رجلاً، فلعب بهم الموج شهراً، فأرفؤوا في إحدى جزر البحر، فلقيتهم دابة مغطّاة بالشعر، تدعى الجسّاسة: أخبرتهم أن رجلاً في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم، ويلتقونه، فإذا به المسيح، الذي يتنبأ بظهور الرسول[32]. هذه الحكاية التي دعا الرسول أتباعه للتجمّع فرواها لهم، ظهرت في الفترة التي كان يحدّث فيها عن الدجال وابن صياد، باعتبار أن ذلك من علامات الساعة، فوظيفتها في السياق التاريخي الذي ظهرت فيه دعم النبوّة وتعزيزها، في وقت عصيب، فقد كانت الوظائف الاعتبارية للخرافة شائعة. علينا أن نتذكّر أن الوظيفة الاعتبارية للخرافات هي التي عالجت العطب النفسي في شخصية شهريار الدموي، فنقلته من قاتل فاتك بجنس النساء، هاجسه الريبة والخيانة، إلى رب أسرة، وزوج رحيم، وملك عادل. وهذا يضيء العتمة التي جرت فيها عملية سلب الخرافات من أهميتها، فيما بعد.



برهن حديثا خرافة والجسّاسة أن الرسول لم يحظر الحكاية الخرافية من الدخول إلى ميدان الأخبار المعروفة آنذاك، سواء في أمر الجن في حديث خرافة، والذي يوافق ما روي عن إسلام الجنّ على يده عندما انصرف من الطائف راجعاً إلى مكة بعد أن يئس من ثقيف[33] أو في حكاية تميم الداري التي توافق ما كان يحدّث به الرسول عن المسيح الدجال[34]. إن استنطاقا تحليليا دقيقا لتفاعل المرجعيات الثقافية في الحقبة الانتقالية بين العصرين الجاهلي والإسلامي، يكشف أن تداول المرويات التي لا تتعارض مع الدين الجديد كان شائعا، والرسول وظّف جانبا منها في تثبيت نبوته، ولم يتردد في مسامرة نسائه بطرف منها، حينما كان ينصرف من غزواته. ولكن ألم تفتح هذه الأحاديث وغيرها بوابة السرد العربي على موضوعات الجنّ والنبوءة، والكائنات الغريبة كالجسّاسة، وهو ما تحتشد به الحكايات الخرافية والسير الشعبيّة؟.

اقترنت الخرافة بالأسمار، والمسامرة، بحسب ابن ظفر الصقلّي (565=1169) "إخبار لمنصت، وإنصات لمخبر، ومفاوضة فيما يعجب ويليق". ويضيف بأنّ المسامرة صنفان لا ثالث لهما "أحدهما إخبار بما يوافق خبراً مسموعاً والثاني: إخبار بما يوافق غرضاً مقترحاً"[35] فما الذي يعجب ويثير الشغف غير التخريف؟وما الذي يوافق غرضاً مقترحاً، غير الأحاديث التي لا أصل لها: الأحاديث الخرافية؟. أو تلك الأحاديث التي يقصّها القصّاص، والتي يصطلح عليها الجريري (390=999) بـ"هذيان أهل الحكاية والمخيّلين"[36]. فإذا كان الأمر كذلك، فلنر موقع الأسمار الخرافية في الثقافة العربية.

قال الحسن بن سهل "الآداب عشرة: فثلاثة شهرجانية، وثلاثة أنو شروانية، وثلاثة عربية، وواحدة أربث عليهن، فأما الشهرجانية فضرب العود، ولعب الشطرنج، ولعب الصوالج. وأما الأنوشروانية فالطب، والهندسة، والفروسية. وأما العربية فالشعر، والنسب، وأيام العرب، وأما الواحدة التي أربْتُ عليهن، فمقطّعات الحديث، والسمر، وما يتلقّاه الناس بينهم في المجالس"[37] ولم يتردّد العرب القدماء من تسمية مقطعّات الحديث، أو الأسمار الخرافية بـ"قرّاضات الذهب" وتتخللها في بعض الأحيان أمور الناس اليومية.

كان أبو بكر يُسمّر عند الرسول في أمور المسلمين[38]، وأفضل لذات معاوية في آخر عمره "المسامرة وأحاديث من مضى"[39]، فكان يستقدم المسامرين إلى قصره في دمشق لذلك، ومن خلالهم يعيد بناء ذاكرته بأخبار القدماء، وفي مثل هذه المجالس التي تعدّ البدايات الأولى للثقافة العربية قبل مرحلة التدوين، ظهرت مرويات عبيد بن شريه، وكعب الأحبار، ووهب بن منبه، وعبدالله ابن سلاّم، وبُعثتْ الاخبار القديمة.

تناعلت المرويات التوراتية والوثنية وأخبار الأنبياء القدامى فيما بينها، فتبلورت الإسرائيليات، التي فسّر ابن خلدون ظهورها في الثقافة العربية تفسيرا تاريخيا وليس لاهوتيا،

فهي، كما يرى، جزء من الذاكرة الثقافية لأحبار اليهود الذين أسلموا، لكنهم ظلوا يتذكّرون مروياتهم القديمة كمحمول ثقافي لازمهم مدة طويلة، وكانت تحضر في بعض الأحيان لتضيء مواقف أو أحداثا، ثم كيّفت نفسها لتوافق الأطر الإسلامية الجديدة، واهتمت بها نخبة من المفسرين، والمؤرخين، والمحدّثين، والإخباريين، فضلا عن العامّة، واستعانت بها لتربط الدين الجديد بأصول روحية بعيدة، وبحكايات اعتبارية دالّة، وتفسير ابن خلدون يدعم فكرتنا حول التمظهرات الحكائية للمرويات القديمة في صلب المرويات اللاحقة.

والحق فقد غزت الإسرائيليات الذاكرة العامة، وجرى تضخيمها، وتوسيع دلالاتها، وتفريق كثير من أحداثها بين المرويات الخرافية، والأسطورية، والشعبية، وقوبلت بمقاومة من الاتجاه المدرسي الخطّي في التفكير الذي سعى إلى تطهير المدونات اللاحقة منها، بحجّة تهديدها للدين، والاستئثار بقيمه الجديدة، وذلك يتصل بالتفسير الصارم للأديان الذي يراها منبتّة عمّا قبلها، فيما يكشف التاريخ المقارن للأديان أنها تنهل جميعها من منابع مشتركة، تعود إلى الإبراهيمية المتفاعلة بتراث بلاد الرافدين. الإبراهيمية التي تعدّ الأصل الأكبر الذي تتنازع الديانات فيما بينها حوله، طبقا لتفسيرات ضيقة. كلّ دين إنما هو تمظهر خاص، وضمن نسق ثقافي معين، لجملة من القيم الروحية الخاصة بتلك الأصول.

واستأثرت الخرافة في القرن الثاني باهتمام متزايد من الإخباريين والشعراء والكتّاب، فترجم عبد الله بن المقفّع (140= 757) "كليلة ودمنة" إلى العربية، وهي أبرز ذخائر الخرافات الهندية التي مُزجت بثقافة البلاط الفارسي، قبل الإسلام، ولم يكن هارون الرشيد (170 ـ 193=786 ـ 808) الخليفة الذي تربّع وسط التخيلات والأسمار، بمنأى عن حب الاستماع إلى الأحاديث الخرافية، إذ قرّب إليه أبا السري الشاعر الذي ادّعى رضاع الجن، ووضع كتاباً في أمرهم، تضمّن حكمتهم وأنسابهم وأشعارهم، وزعم أنه بايعهم للأمين ولي العهد، فصار من خاصة الخليفة وأهله، فاستدعاه الرشيد، وقال له "إنْ كُنتَ رأيتَ ما ذكرت، لقد رأيتَ عجباً، وإنْ كنتَ ما رأيتَهُ، لقد وضعتَ أدباً"، فخامس الخلفاء العباسيين، وبلمحة بارعة، يربط العرى الوثيقة بين الأدب والعجائبية، فغرابة الأدب تنبثق من بعده العجائبي، وسواء أكان المخرّف في البلاط رأى الأحداث أم تخيلها، فلا فرق بين الأمرين في نظر الرشيد، فالحدود التي يضعها للمرويات الخرافية هي انعدام الاحتمالية، والعجيب يتسرّب إلى النفس حينما يحوم في أفق غير محتمل من التوقعات، وذلك ما كان يجذب هارون الرشيد إلى أبي السري الذي تناثرت أسراره الخيالية في أروقة دار الخلافة، تحت بصر الخليفة الذي كان يغزو عاما، ويحجّ عاما؛ ففي المسافة الرابطة بين الغزو والحج، أو الفاصلة بينهما، وحينما يكون الخليفة مع زبيدة وجواريها، وفي مجالس السمر الليلية حيث تحوم أطياف أبي نواس وأضرابه من شعراء المتع الحياتية، يصبح وجود أبي السري مهما،



إنه يشبع الحاجة النفسية التي تكون انهكت في نمطين من الأفعال المتبادلة: ضرب القنا، والجري بين الصفا والمروة. للترويح، وكسر الرتابة.

أبو السري هو الجسر الذي يمر عليه الرشيد قبيل ذهابه للحرب، وبعد إيابه من مكة. إنه محطّم للرتابة، ومروّج شديد الحضور للفرح والدهشة، فمخرّف البلاط يتحرّك في المجال العام للذوق العباسي المتحضّر، وغير المنغلق، فيمتص التناقضات المحتملة، مهتديا بما صاغه ابن ظفر الصقلّي فيما بعد: يزوّد المنصت بما يحوم في أفقه من توقعات، ويصغي لردود الأفعال، ويستجيب لها مختلقا الحكايات، وهذا هو السرّ في كل عملية تواصلية، ولا ينسى أبدا القاعدة الذهبية بإيراد العجيب واللائق من الأحاديث، بما يوافق حاجات التلقّي في القصر. أحاديثه ترافق الأخبار المروية في المجلس فتثريها، أو الأغراض المقترحة فيه فتوفيها، وقد وصف ابن خلكان (681=1281) أخبار أبي السري، بأنها "كلها غريبة عجيبة"[40]. وبعد نحو قرنين من العصر الذي كان الرشيد مستغرقا في متع أبي السري، بدأ أبو حيان التوحيدي يدوّن كتاب "الإمتاع والمؤانسة" كاشفا ومتخيلا، في الوقت نفسه، ما يدور في مجالس بغداد من متع عقلية وحسية، وممتثلا للقاعدة التي اشتقها ابن ظفر لأدب الأسمار الخرافية، وفي هذه الحقبة تشكّلت حكايات "ألف ليلة وليلة" وفيها كما في "الإمتاع والمؤانسة" مراعاة كاملة للمعايير التواصلية التي اقترحها مخرّف صقلية في سلواناته.

زاد الاهتمام بالحكايات الخرافية في القرنين الثالث والرابع، فطبقاً للمؤرخ حمزة الأصفهاني (350=961) كان في عصره "من كتب السمر التي تداولتها الأيدي ما يقرب من سبعين كتاباً"[41] يحرّرها النسّاخ في سوق الوراقين، في قلب بغداد، ويتلقّفها القرّاء القادمون من أقاليم دار الإسلام، بنَهم لا يوصف، كما سيبيّن لنا ذلك، بعد قليل، ابن النديم، المفهرس المنخرط بصورة كلية في عالم الورق والاستنساخ، والضليع بالخطوط، وأدوات الكتابة، وبالمدونات في شتّى اللغات المعروفة آنذاك. وفي هذا الوقت أيضاً، يورد شاهد عيان هو الصّولي (335=946) أنّ كتباً في عجائب البحار، وأحاديث السندباد والسنور والفأر، وسوى ذلك من كتب الغرائب، كانت معروفة وشائعة في عهد القاهر (320 ـ 322=932 ـ 934) والراضي (322 ـ 329=934 ـ 940)[42] إلى درجة شاع القول فيها بين أوساط النخبة البغدادية المتعلّمة بأن تلك المدونات العجيبة هي ما كان يستأثر باهتمام علية القوم.

وختم ابن النديم الفن الأول المخصص لـ"أخبار الأسمار والخرافات" من المقالة الثامنة، من كتاب "الفهرست" بالإشارة المقتضبة إلى التآليف الخرافية العربية، قائلاً "كانت الأسمار، والخرافات مرغوباً فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس، ولاسيما في أيام المقتدر. فصنّف الورّاقون، وكذبوا. فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بابن دلآن، واسمه ابن دلآن، وآخر يعرف بابن العطّار، وجماعة. وقد ذكرنا فيما تقدّم مَنْ كان يعمل الخرافات والأسمار على

ألسنة الحيوان وغيره، وهم سهل بن هارون وعلي بن داود، والحتابي، وأحمد بن أبي طاهر»[43].

يفجّر نص ابن النديم أسئلة كثيرة، تكاد تلمّ بإشكالية التأليف الخرافي عند العرب، الذي مازال الغموض يحيط به من كل جانب، فهو يقرّر أنّ الأسمار والخرافات كان مرغوباً فيها في العصر العباسي، وثبت لنا أنّ ابن المقفع قام بتعريب "كليلة ودمنة" في مطلع ذلك العصر، وقوبل الكتاب بحفاوة كبيرة، وعورض، ونُظم، وعدّ من أشهر ما ظهر في وقته، وأنّ الرشيد لم يمانع من وجود مخرّف كأبي السري في قصره، وأنّ المأمون عهد لسهل بن هارون بدار الحكمة، وهو يعرف أنّ له كتبا كثيرة في الخرافات، منها "ثعلة وعفرة" وهو غرار كتاب "كليلة ودمنة" بل أن المسعودي فضّله عليه، وكتاب "النمر والثعلب"[44]، وكتاب "الوامق والعذراء"، وكتاب "ندود وودود ولدود"، وكتاب "المخزومي والهذلية" وغير ذلك كثير من الكتب جاء معظمه على لسان الحيوان، فعُرف بذلك والتصق الوصف به. وأنّ زبيدة، سيدة البلاط، اتخذت عليا بن داود كاتباً لها، وهي تعلم أنّ له كتباً في الخرافات.

وكانت تصانيف الخرافات متداولة في عهد الراضي بالله، كما يؤكد الصولي، فضلاً عن خرافات ابن دلان، وابن العطار، وآخرين، سبقوهم طوال القرن الثاني والثالث، كالحتابي، وأحمد بن طاهر، إلى ذلك يعزو ابن النديم تصنيف الخرافات والأسمار إلى الورّاقين، وهذا يدل على درجة قبولها، وانتشار تلقيها، وازدياد الطلب عليها، بدلالة عنايتهم بها، وهم غير المؤلفين المعروفين، ويُلحق صاحب "الفهرست" بهؤلاء الوراقين صفة الكذب والافتعال، باعتبار أنّ تلك الخرافات والأسمار لا تنطوي على شيء من الحقيقة، وهذا موقف أخلاقي تكرّر في وصفه لألف ليلة وليلة، بأنه كتاب غثٌّ بارد. وتضاعف عدد الورّاقين الذين أغرقوا سوق الكتب في بغداد بشتى المخطوطات، ومنهم: ابن أُخَيّ الشافعي، وياقوت المستعصمي، أحمد بن الحسن الخلاّل، وأبي حيان التوحيدي، وأحمد القرشي، وأبو موسى الحامض، وابن النديم، وغيرهم. وكانت صلتهم بالنسّاخ قوية ومتفاعلة، وبعضهم كان من كبار النسّاخ. وراح الورّاق، في تلك الفترة، يتبوأ مكانة رفيعة في مجال تداول الأدب والمعرفة، ودوره مماثل للناشر في العصر الحديث، فيروّج للكتب التي تلاقي إقبالا من القرّاء، ويوفرها لهم، وحسب الأخبار المتواترة أشاع الورّاقون كتب الخرافة كثيرا في القرنين الثالث الرابع.

ارتسمت للثقافة القديمة، بمرور الوقت، صورة وقورة، ومهابة مختلقة، فالماضي يصبح أكثر شفافية كلما ابتعدنا عنه، نتحدّث عن العصور الذهبية، العصور الدينية، والعصور الثقافية، وعصور البطولة، لأنها ارتسمت في الذاكرة بشفافية، تتعالى وتجرّد من كثافتها الحقيقية بتراجعها إلى الوراء في الزمن والذاكرة. حينما نتحدّث عن التراث يلزمنا تقديم



فروض الطاعة، فالتراث شيخ مسن، تقيّ، ورع، لم يمر بمرحلة الشباب، والحق فهذه صورة نخادع بها أنفسنا، فالتكرارية الذهنية تجعلنا نقوم بعملية ترسيب للاتجاهات المحافظة، ونعزّزها طبقا لتصوراتنا عن الماضي، فيما عرف الماضي اتجاهات كثيرة من التعبيرات التمثيلية. آداب الفحش كانت مقبولة وشائعة من امرئ القيس، إلى بشار بن برد، إلى ابن سكرة، وابن الحجاج، ناهيك عن الجاحظ، وأبي الفرج الأصفهاني، وأبو المطهر الأزدي، واحمد بن هشام، والرازي، والتيفاشي، والنفزاوي، وابن كمال باشا، وعشرات سواهم. ديوان أبي نواس، قبل أن يتعرّض للتشذيب الأخلاقي، كان مدونة ضخمة تجتذب الوراقين، والنساخ، والقرّاء، ففيها يمكن العثور على المغايرة، والروح التهكمية من التاريخ الشعري القديم ومن الواقع، حتى أن الشاعر يسخر من نفسه، ويقلب معايير الجمال، لم تعد الأنثى نموذجا مطلقا لرغبة الذكر. صارت الجارية تحاكي الغلام لكي تلفت الاهتمام. أشاع حب الغلمان والغلاميات، وجعل رنين الدراهم يسمع في أواني الخمارين ليلا، فيما تطوف عصابات اللاهين في ديارات العراق وبلاد الشام، ويكاد القارئ يبصر، وسط الظلام الدامس وجه الغلاميات يترنحن، فيما المجلس يغرق بلهو كامل.

ذكر الثعالبي في "اليتيمة" أن ديوان ابن الحجّاج، وهو من أهم شعراء الفحش في القرن الرابع، ومعاصر للمتنبي، وكانت تجري عليه مساومات كثيرة، فيتراوح ثمنه بين خمسين وسبعين دينارا، وهو مدونة ضخمة بعشرة مجلدات. ولم يكن هذا الثمن يدفع في ديوان المتنبي. يعرض ابن الحجّاج في ديوانه طريقة شعرية مختلفة عن معاصريه من شعراء البلاط، وعلى الرغم من أنه كان يحوم حول القصور، لكنه مثل أبي نواس كرّس الجانب الأهم من موهبته الشعرية لنقض الأنساق القيمية والأدبية السائدة، حتى أنه قورن بامرئ القيس، لكونه صاحب طريقة شعرية مبتكرة؛ فقد ابتدع فنون الفحش في درجاتها القصوى في ديوانه الذي كان شائعا قبل ألف سنة، فيتسارع الورّاقون للاستئثار به، ونسخه، ففيه تقلب المعاني السائدة في الشعر، وكل مظهر للجدية ينبغي أن يُخرّب بصورة مناقضة، فالوزير لا يمتدح لشجاعته إنما لجماله المماثل لجمال يوسف، وهو عكس يوسف المتمنّع، وبدل أن يصدّ النساء عنه، يقوم بمطاردتهن في أروقة قصره، فابن الحجّاج كان ينقض تراثا جامعا ومترسخا في المخيلة، ويزحزح الصورة الشائعة بترك الجميل يلهو دون ضوابط، ويمزّق الهيئة النمطية للممدوح.

وقبل ابن الحجاج سخر أبو نواس من الشعراء النائحين بلوعة على ظهور نوقهم في الصحاري أمام الديار والأثافي، من أجل ذكرى قديمة وخاطفة مع راعية بدوية، ودعا صراحة، بدلا من ذلك، إلى وليمة الحسان في قلب بغداد المترفة، والمملوءة بالجواري من شتى الأعراق. وكانت هذه المعارضات القيمية تُقبل كجزء من نسق يحتمل التنوع، ولم يكن

التخريف الا نوعا من المغايرة التي تجرّ وراءها عددا كبيرا من محبي الاختلاف. وسواء اتصل الأمر بالمخرّفين أو الشعراء المتماجنين، فلا نعدم وجود درجة من المغايرة تجذب إليها الفضول وحب الاستطلاع، وكان البلاط العباسي، وسوق الوراقين، وعموم المهمشين، يصوغون نظاما تعبيريا خاصا بهم في منأى عن هيمنة السلطات الكبرى للخطاب الديني والأدبي الشائع.

لم نستنفد بعدُ نص ابن النديم حول الحكايات الخرافية ومؤلفيها، فهو يحتاج إلى عودة وإثراء، لأنه يقرن الخرافات والأسمار بالحيوان، الأمر الذي يؤكد أنَّ خرافة الحيوان كانت معروفة على نطاق واسع، وظهر وجودها مبكرا في أحاديث خرافة والجسّاسة مما أشرنا إليه من قبل، لكن ابن النديم، في صدر الفقرة التي اقتطعنا منها النص المذكور، أورد كتباً كثيرة في الخرافات الخاصة بـ"أسماء عشاق الإنس للجن وعشاق الجن للإنس" أي الكتب التي تلعب على حدود الوهم، وتصور التحولات والمسوخات في الأجناس والكائنات، ورأينا مثالها الواضح في "حديث خرافة"، وبذلك، رسم لنا صورة لجانب من الحكايات الخرافية، وهي حكايات الحيوان والجن، وهما من المكونات الأساسية للحكايات الخرافية، فإذا ربطنا ذلك، بالمتن الخرافي الذي أوردناه كاملاً لـ"حديث خرافة"، وأخذنا في الحسبان الأثر الذي أحدثته تعريب "كليلة ودمنة" إلى العربية قبل حوالي قرنين من زمن ابن النديم، تكشَّفَتْ لنا حقيقة وهي: أنَّ التأليف الخرافي العربي كان موجوداً منذ فترة مبكرة، فإذا دعمنا كل ذلك، بما قام به الجهشياري الذي ابتدأ "بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يَعلَقُ بغيره، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه، وكان فاضلاً، فاجتمع له من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون ليلة، كلُّ ليلة سمر تام، يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميم ألف سمر"[45].

تبين لنا أنَّ تداول الخرافة، في القرون الأربعة الأولى كان شائعاً، لكنها كانت تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها، وسكتت عنها، فلم يبقَ منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلّة، فقد طُمست في ثنايا المدونات اللاحقة، واندرجت في ذخائر الخرافات، مثل: ألف ليلة وليلة، ومئة ليلة، والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، وغيرها. ومنها، بغير شك، خرافات الجهشياري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر، وابن دلان، وابن العطار، فضلاً عن السبعين كتاباً في الأسمار التي كانت تتداولها الأيدي قبل منتصف القرن الرابع، يضاف إليها كتب الخرافات الكثيرة التي أوردها ابن النديم في الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان "أسماء خرافات تُعرّف باللقب، لا نعرف من أمرها غير هذا"[46].



وكانت الأسمار محل احتفاء في الحواضر الإسلامية، وجدير بالذكر أنه كثيرا ما يجري الدمج بين الخرافات والأسمار في الثقافة العربية القديمة، وامتد ذلك إلى مطالع العصر الحديث، فالطبعة الأعرق لكتاب "ألف ليلة وليلة" التي صدرت في الهند عام1839أشير فيها على الغلاف إلى أن الكتاب يدعى "أسمار الليالي للعرب ممّا يتضمن الفكاهة ويورث الطرب" ولكن هل تفرّد الأدب العربي بمرويات الأسمار الخرافية في ذلك العصر؟ الجواب نتركه لابن النديم الذي قدّم لائحة كبيرة بالحكايات الخرافية الفارسية والهندية.

قال ابن النديم: أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبا، وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأُول، ثم أغرق في ذلك ملوك الاشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه، ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسان، وكتاب هزاردستان، وكتاب موسفاس وفينلوس، وكتاب ححدحسروا، وكتاب المربين، وكتاب خرافة ونزهة، وكتاب الدب والثعلب، وكتاب روزبه اليتيم، وكتاب مسك زنانه وشاه زنان، وكتاب نمرود ملك بابل، وكتاب خليل ودعد. ومن كتب الأسمار الفارسية يذكر ابن النديم كتاب رستم واسفنديار ترجمه جبلة بن سالم، وكتاب بهرام شوس ترجمه جبلة بن سالم، وكتاب شهريزاد مع ابرويز، وكتاب الكارنامج في سيرة أنوشروان، وكتاب التاج وما تفاءلت به ملوكهم، وكتاب دارا والصنم الذهب، وكتاب اثنين نامه، وكتاب خداي نامه، وكتاب بهرام ونرسى، وكتاب أنوشروان.

أما أسماء كتب الهند في الخرافات والاسمار، فهي: كتاب كليلة ودمنة.. فسره عبد الله بن المقفع وغيره، ونقل هذا الكتاب إلى الشعر، نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير الرقاشي، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمر.. وقد عملت شعراء العجم هذا الكتاب شعرا، ونقل إلى اللغة الفارسية بالعربية، ولهذا الكتاب جوامع وانتزاعات عملها جماعة منهم: ابن المقفع، وسهل بن هارون، وسلم صاحب بيت الحكمة، والمريد الأسود الذي استدعاه المتوكل في أيامه من فارس. ومن كتبهم: كتاب سندباذ الكبير، وكتاب سندباذ الصغير، وكتاب البُد (=نسبة إلى بوذا) كتاب بوناسف وبلوهر، وكتاب بوناسف مفرد، وكتاب أدب الهند والصين، وكتاب هابل في الحكمة، وكتاب الهند في قصة هبوط آدم عليه السلام، وكتاب طرق، وكتاب دبك الهندي في الرجل والمرأة، وكتاب حدود منطق الهند، وكتاب ساديرم، وكتاب ملك الهند القتال والسباح، وكتاب شاناق في التدبير، وكتاب أطر في الأشربة، وكتاب بيدبا في الحكمة[47].

هذه اللائحة الكبيرة من كتب الخرافة والسمر في الثقافات المتاخمة كانت معروفة في

البلاد التي تحولت إلى الإسلام أو التي بقيت على حالها، لكن كثيرا من تلك الكتب عرف في العربية عبر الترجمة والتلخيص، أو عرف مباشرة من الكتّاب الذين كانوا على معرفة باللغات المجاورة، وبخاصة الفارسية. القول بعدم وجود صلة بين الخرافات العربية والأجنبية أمر يتنكّب لما تتصف به المرويات السردية الخرافية، من قدرة خارقة على تخطي الحدود العرقية والثقافية والدينية. "ألف ليلة وليلة" مجموع خرافات اتصفت بهذه الصفات، فلنتابع أمرها.

### 4. ألف ليلة وليلة: إشكالية الهويّة.

لم ينف أبو الريحان البيروني (440=1048) وهو الضليع بالموروث الهندي، بدلالة كتابه "في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة" أمر تعريب عبد الله بن المقفع لكتاب "كليلة ودمنة" لكنه شكّك بدقته، قال، إنَّ الكتاب "تردّد بين الفارسية والهندية، ثم العربية والفارسية، على ألسنة قوم لا يؤمن تغييرهم إياه كعبد الله بن المقفع في زيادته باب "بروزيه" فيه قاصداً تشكيك ضعيفي العقائد في الدين، وكسرهم للدعوة إلى مذهب "المنانيّة" وإذا كان متهماً فيما زاد، لم يخل عن مثلهِ فيما نقل"[48]. وسواء أكان التشكيك في العقائد هدف ابن المقفع، المفكّر الذي جعل من السرد على لسان الحيوان قناعا لأفكاره العقلانية، أم أنَّ البيروني انطلق في رؤيته للأمر من أنَّ الخرافة تستلزم فساد التصورات في الأمور الدينية، فإن تعريب "كليلة ودمنة" خصّب الحكايات الخرافية العربية آنذاك، وفتح لها الأفق على الكنز الهندي الطافح بالخرافات، وكانت الوساطة الفارسية على غاية من الأهمية، فالثقافة الفارسية القديمة المعنية بعوالم القصور، وإدارة الرعية، تركت بصماتها في كتاب "كليلة ودمنة".

تصوّر مقدمة الكتاب المثيرة ـ وهي فارسية في الغالب ـ رغبة كسرى أنو شروان الجامحة في الحصول على الكتاب، فأهمية الحيازة على ذلك الكتاب لا تقف رسالته على حدود سطح النص، كملهاة تعليمية على ألسنة الحيوان، إنما تغور عميقا إلى باطن الكتاب الذي يشتغل بالإنسان. وكما قال أبان بن عبد الحميد اللاحقي، في نظمه للكتاب في أربعة عشر ألف بيت من الشعر "فالحكماء يعرفون فضله، والسخفاء يشتهون هزله". ولعل أكثر أدوار ابن المقفع أهمية، تكمن في وساطته الحقيقية بين الثقافتين العربية والفارسية، تلك الوساطة التي اتخذت ضروبا كثيرة، في مقدمتها توظيف السرد في مضمار التنوير العقلي، فالكتاب الهندي وافق آداب الحكم الفارسية، وبتعريبه تعرّفت الثقافة العربية في العقود الأولى من القرن الثاني الهجري على التجليات الرمزية للأدبين الهندي والفارسي في مجال الخرافة الرمزية، والمرجّح أن ابن المقفع دفع حياته ثمنا لهذه الكناية المبطّنة، فالمغايرة كانت تستدعي تهمة جاهزة: الزندقة. وكنّا أشرنا في سياق الحديث عن النضر بن الحارث،



إلى أنه اطلع هو الآخر على الكتاب، في بلاد فارس، قبل قرن ونصف، وعاد يحدّث ببعض حكاياته في مكة. مصير ابن المقفع لم يختلف كثيرا عن مصير سلفه ابن الحارث.

ثبت أنَّ ابن المقفع عرّب الأصل الهندي، وعبر الفارسية، للخرافات المسماة "بنجاتنترا" (=الأسفار الخمسة) التي وضعت بين100 ـ 500م[49] وإن لم يلتزم تماماً بالدقة في تعريبه، سواء في تغيير العنوان، أو بعض الأسماء، أو الحكايات، وهذا أمر معروف في النقل بين اللغات في تلك الحقبة والحقب اللاحقة، فالتعريب لا يقصد به الدقة في الترجمة، إنما إضفاء طابع عربي على كتاب ينتمي إلى ثقافة أخرى، وفي بعض الأحيان يمتثل الكتاب لنسق الثقافة الجديدة، فتضعف صلته بالأصول التي ظهر فيها، وكان التعريب متحرّرا من قيود النقل الدقيق الشائعة في العصر الحديث، ومُلكية النصوص في الثقافات الشفوية غير خاضعة للضوابط الخاصة بالمؤلف، واللغة، والدقة، والأمانة، كما هو الأمر في عصرنا، ولهذا يزدهر الاقتباس في تلك الثقافات التي لا تعرف الحدود القانونية للنتاج الفكري والإبداعي، وهو أمر نجده عند المؤسسين الكبار للتعريب في الثقافة العربية القديمة.

وظهرت ترجمة المعاني وشاعت، فالنصوص المعرّبة تتفاعل مع السياقات الثقافية للغات التي تنقل إليها، وتنخرط في تلبية الحاجات الخاصة بها. ومن الجدير بالذكر أن هذا المفهوم للتعريب ظل متداولا إلى العقود الأولى من القرن العشرين، وهذا هو السبب الذي من أجله لم يفلح ابن المقفع في التخلّص من تأثيرات البنية الثقافية السائدة في القرن الثاني الهجري، وهي تأثيرات فرضتها المؤسسة الدينية ـ الثقافية في تلك الحقبة، الأمر الذي استدعى بعض الحذر في التعريب، ناهيك عن محاذير التعريب عبر لغة وسيطة.

هذه المخاوف لا تقلل من أهمية دور ابن المقفع، إن لم تكن لها أهمية خاصة، فهو يعرّب ضمن نسق ثقافي خاص يكتسب فيه التعريب أهميته، لأنه يريد زحزحة الفهم القبلي للسلطة الذي كان استمرارا للسياسات الأموية أو رد فعل عليها، وطبقا لكل الروايات المتداولة عن مصيره، دفع ابن المقفع حياته ثمنا لهذا الهدف. وسرعان ما أحدث الكتاب أثرا لا يمحى في أدبيات القرون الأولى في كل من السرد والشعر. شاع الكتاب وانتشر منذ عهد مبكر[50] فنظمه شعراً: اللاحقي، وابن الهبّارية، والصاغاني، والنقّاش، وعلي بن داود، وبشر بن المعتمر، وعارضه سهل بن هارون وآخرون في كتب على غراره، وترك بصماته في مجالات كثيرة، حتى أعيدت ترجمته من العربية إلى الفارسية، كما يشير ابن النديم، بعد أن أصبحت ترجمته الفارسية الأولى بالية، وصارت ترجمة ابن المقفع هي الأصل الذي لا يمكن لأحد أن يتخطّاه، واستقام أمره كتابا مدرسيا للفصاحة التربوية، وللخرافات الاعتبارية القائمة على المثل والكناية. وعبر العربية عرف انتشارا عالميا منقطع النظير. ولا يستبعد أنَّ خرافات الحيوان العربية حاكت خرافاته، وحاكى مؤلفوها ما أراد بيدبا

إيصاله إلى دبشليم الملك، كما تكشف الحكاية الإطارية للكتاب، والكتاب، كما هو معروف، يلمح على لسان الحيوان ما لا يمكن التصريح به على لسان الإنسان، في شؤون معاملة الرعية وحكمها، كما يلمس ذلك لدى إخوان الصفا، وابن عرب شاه، فيما بعد[51].

أشاع كتاب "كليلة ودمنة" مناخاً خرافياً، وشجّع الاشتغال بهذا النوع السردي الخرافي، وذلك قبل القرن الثالث، الذي فيه حسب آدم متز "بدأت قصص السمر الأجنبية تحتل مكاناً كبيراً في الأدب العربي"[52]. وكما بينا فقد اقتحمت المرويات الخرافية قصور الخلفاء، فكيف بالأوساط العامية التي وجدت فيها تمثيلا خصبا لمخيالاتها!؟. ويفضي كل هذا بنا إلى الوقوف على محصلة تأليف أبرز ذخائر الخرافات "ألف ليلة وليلة" وذلك لما أثير حول هذه الخرافات وأصولها، ومصادرها، وتأليفها من خلاف كبير بين القدماء والمحدثين. وتنبغي الإشارة إلى أن كل ما سنقوم به لا يقصد منه تحديد المُلكية العرقية النهائية لهذه الخرافات، إنما ندور في الأفق الثقافي الحر للمرويات السردية الخرافية، آخذين بالحسبان أن الأسلوب واللغة اللذين استقر بهما الكتاب يمكن أن يكونا أساسا لهوية الكتاب، وليس لكل خرافاته، فلم تكن الثقافات في القرون الوسطى مسكونة بهاجس الهويات المقيّدة، كما يتجلّى ذلك في العصور الحديثة. وبالنظر إلى أن هذه القضية خلافية بين الجميع، فإن مناقشة الإشارات التي أوردتها المصادر القديمة تصبح مهمة في هذا السياق.

أول إشارة موثّقة حول كتاب ألف ليلة وليلة، أوردها المسعودي في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، تحت عنوان "كتاب ألف ليلة وليلة" ومما جاء فيها "إنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإنَّ سبيلها الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمّون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شهرزاد ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى"[53].

وبغض النظر عن إشارة المسعودي بأن حكايات الكتاب، هي "أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة" وهي إشارة توافق ما كررنا الإشارة إليه، حول موافقة الخرافات لمقترح أو خبر شائع، فإن كلامه يشي، بأن تأليف هذه الحكايات، تّم على غرار الكتب المنقولة إلى العربية، وعلى نحو أدق فإن سبيل تأليفها هو سبيل تأليف كتاب "هزار أفسانة". والمضاهاة التي يوردها المسعودي بين "ألف ليلة وليلة" و"هزار أفسانة" تلمح إلى وجود كتابين أحدهما الفارسي والآخر المؤلف على غراره، والمسعودي يردف ذلك بتأكيد أنَّ الأول يتألف من



ألف خرافة، والثاني يروى في ألف ليلة، دون أن يكون متضمناً لألف خرافة كما هو الأمر في "هزار أفسانة".

بلغ الغموض أقصى درجاته في عبارة المسعودي الآتية "والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة" فهل المقصود هنا كتاب "هزار أفسانة" أم الكتاب المؤلف على غراره؟ وأيّ كتاب هو؟ ثم يورد شرحاً موجزاً لقصة الإطار المعروفة في كتاب ألف ليلة وليلة. فإذا كان المقصود هو الأول، يكون الكتاب الثاني ترجمة له، وإذا كان المقصود الثاني، يصبح لدينا كتابان متشابهان في كون متنهما حكايات موضوعة من خرافات مصنوعة.

يعزز ذلك الاختلاف الكبير بين "الخرافة" التي هي متن خرافي قد يروى بليال عدة، و"الليلة" التي هي وقت لرواية سمر أو أكثر أو أقل، فإذا وضعنا أمامنا أياً من نسخ المتون المعروفة الآن لألف ليلة وليلة، لا نجد فيه ألفاً من الخرافات، بل لا نجد فيه إلاّ عدداً ضئيلاً لا يتجاوز - سواء في الخرافات الرئيسة أو فيما تتضمنه من خرافات ثانوية - إلاّ دون ربع العدد الذي يفترض أنَّ هزار أفسانة تضمنه من خرافات، وثمة إلى جانب هذا، قرينة أخرى تلمح إلى اختلاف الكتابين، فإذا حذفنا الشرح الذي يورده المسعودي لمحتوى "هزار أفسانة" وفيما يورده لمحتوى فرزة وسيماس، وأبقينا على النص دون تلك الشروح، يستقيم لنا النص الآتي "وإنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإنَّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا، مثل: كتاب هزار أفسانة، ومثل كتاب فرزة وسيماس، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

قراءة النص وتحليله في ضوء هذا الترتيب، تبين لنا أنَّ ثمة كتاباً في الخرافات، عُمل على غرار تلك الكتب الأخرى، فإذا عرفنا أنَّ ابن النديم، يورد أنها كتب فارسية، ورومية، وهندية، على التوالي، ويثبّتها في قوائمه المخصّصة لكتب الفرس، والهند، والروم، في الخرافات، فإنَّ منطق التحليل يفضي إلى القول بأن المسعودي كان يضاهي كتاباً خرافياً عربياً من أجل توضيح محتواه بكتب خرافية لأقوام أخرى، مما نقل إلى العربية، فلا يعقل أن ينتخب كتاباً أجنبياً، بغية توضيح محتواه، ليضاهيه بكتب غير عربية. نص المسعودي يرجّح أنه كان يضاهي كتاباً في الخرافات، هادفاً به إلى التعريف بكتب نُقلت إلى العربية، وأصبحت معروفة في القرنين الثالث والرابع.

نتوقف عن استنطاق نص المسعودي، وننتقل إلى نص آخر لابن النديم، الورّاق البارع، الذي يقول "أول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب "هزار أفسانه"، ومعناه "ألف خرافة" ثم يورد محتوى الكتاب، وهو يطابق المتن المعروف الآن لألف ليلة وليلة في إطاره العام، ثم يختم بالقول "إنَّ أول من سمّر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يحكونه ويخرّفونه. لا يريد

بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس، واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب "هزار أفسان" يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سمر - لأن السمر ربما حدّث به في عدة ليالٍ، ولقد رأيته بتمامهِ دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث"[54].

يثير هذا النص إشكاليات كثيرة، يتعلّق بعضها بالريادة الزمنية للتأليف الخرافي، وبعضها بريادة رواية الأسمار، وأخرى في طرائق تلقيّ العرب لهذه الخرافات. فالفقرة الأولى من النص هي حول أسبقية الفرس في تصنيف الخرافات، وجعلها كتباً تودع في الخزائن، تحيل على الهنود كما تحيل على الفرس الذين سعوا من أجل أن يستودعوا خزائنهم الكتب، وربما كان الغموض الذي يلف أصول "كليلة ودمنة" بالصورة التي عرضها ابن النديم، أدى به إلى ذلك الاستنتاج، فهو يؤكد بعد سطور قليلة تلي ما أثبتناه عن "كليلة ودمنة" أنه "قد اختُلف في أمره، فقيل عملته الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب وقيل، عملته ملوك الإشكانية ونَحلته الهند، وقيل عملته الفرس ونحلته الهند، وقال قوم إنَّ الذي عمله بُزْرجُمْهر أجزاء، والله أعلم بذلك"[55].

الحيرة التي كانت تتنازع ابن النديم في القرن الرابع، أمكن الآن استبدالها باليقين؛ بسبب الكشف عن الأصل الهندي لـ "كليلة ودمنة" وهو كتاب "بنجاتنترا"، أما ما ورد من أنَّ تلك الخرافات كانت على ألسنة الحيوان، وأنها كانت تودع في الخزائن، لكونها جزءاً من كتب الحكمة، فإن متن "كليلة ودمنة" يؤكد فضلاً عن ذلك رغبة بيدبا الوحيدة أمام دبشليم الملك، بأن "يأمر الملك أن يدوّن كتابي هذا كما دوّن آباؤه وأجداده كتبهم، ويأمر بالمحافظة عليه: فإنني أخاف أن يخرج من بلاد الهند، فيتناوله أهل فارس إذا علموا به، فالملك يأمر ألاَّ يخرج من بيت الحكمة"[56]. وتحقّق ما كان بيدبا يخشاه، إذ ما أن علا كسرى أنو شروان عرش فارس، ووقع له خبر الكتاب "لم يقرّ قراره حتى بعث برزويه الطبيب، وتلطّف حتى أخرجه من بلاد الهند، فأقرّهُ في خزائن فارس"[57].

يصور باب "بعثة برزويه إلى بلاد الهند" رحلة الكتاب بين خزائن الهند وفارس. وهو باب شائق يصف الحرص الهوسي على حيازة الكتاب. أما كون ريادة الأسمار ليلاً، مقترنة بالاسكندر، فلا يستبعد، بالنسبة لقائد توغّل في المشرق بعيداً، وأنَّ المسامرين كانوا يسمّرون له، لاقصد اللذة، إنما قصد "الحفظ والحرس". فإذا فرغنا من ذلك، نصل إلى الجزء المهم بالنسبة لموضوعنا من النص، وهو كيفية تلقّي العرب تصانيف الخرافات التي كانت معروفة في الهند وفارس. ويؤكد ابن النديم، أنَّ العرب نقلت ذلك إلى العربية "وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذّبوه ونمّقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه" ألا يحيل ذلك أيضاً على كتاب "كليلة ودمنة" الذي نُقل، وهُذّب على يد ابن المقفع، وتناوله الشعراء نظماً، وصنّف سهل بن هارون كتابه "ثعلة وعفرة" في معناه؟



لم يورد ابن النديم، أية إشارة إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" لكنه تحدّث عن كتاب "هزار أفسان" وعرض محتواه، وهو المحتوى نفسه المعروف في متن الكتاب الآن وسمّاه "ألف خرافة"، ويعزّز كل ذلك بالجزء الأخير من النص، الذي يذهب فيه إلى أنَّ الكتاب في ألف ليلة ودون المائتي سمر، وأنه رآه على أجزاء. وقد تثير قضية الاختلاف بين "ألف خرافة" و"دون المائتي سمر" تناقضاً في كلام ابن النديم لكن سياق النص، يكشف عن أن ابن النديم، كان يتحدث عن "هزار أفسان" بالمحتوى العام الذي نعرفه الآن لكتاب "ألف ليلة وليلة" أي في قصة الإطار المخصّصة لتخريف شهرزاد لشهريار كل ليلة، تخلصاً من الموت، ولكن يعوزنا الكثير للتثبّت من أمر ما كانت تُخرّف به شهرزاد في القرن الرابع الهجري.

وقفنا على رأيين مختلفين في أمر أصول "ألف ليلة وليلة" ويحسن أن نردفهما، بإشارتين أخريين، فقد أورد أبو حيان التوحيدي (حوالي400=1009) إشارة خاطفة عن كتاب "هزار أفسانه" في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" على أنه جنس من "ضروب الخرافات"[58]. ولا يخفى أن كتاب التوحيدي المذكور بني على فكرة الليالي التي يسامر فيها أبو حيان الوزير أبا عبد الله العارض في أربعين ليلة، وتدوين ما يدور فيها، فالوزير يقترح موضوعاً ما، ويتندب أبو حيان نفسه للحديث عنه، وهنا نجد أنَّ فكرة الليالي تتجلّى في كتاب "الإمتاع والمؤانسة". أما الإشارة الثانية، فجاءت على لسان المقّرى (1041=1633) إذ يورد حكاية مشهورة، ويقارن شهرتها بشهرة ألف ليلة، قائلاً "وقد أكثر الناس من حديث البدوية وابن مياح من بني عمها، وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر، حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطّال (=سيرة الأميرة ذات الهمة)، وألف وليلة وليلة، وما أشبه ذلك"[59]. والإشارة تحيل على الشهرة التي اكتسبها كتاب ألف ليلة وليلة.

ليس من شأننا التوفيق بين رأيين مختلفين في أصل واحدة من أهم ذخائر الخرافات، إنما من شأننا أن نقف على طرائق تداول الأفكار والحكايات في القرن الرابع، فالحديث عن ثقافة صافية تنتمي إلى عرق محدّد آنذاك يعدُّ أمراً لا معنى له. مرت أربعة قرون أو قرابة ذلك، عمل التفاعل الثقافي بين الحضارات القديمة على تذويب ملامحها الأصلية، وإعادة بنائها في ضوء الرؤية العربية الإسلامية، ولم تكن نزعات التعصب والتفرّد المعاصرة، لها ما يماثلها آنذاك. فالرؤية الدينية صاغت الوعي العام، وحددت نسق البنية الثقافية فيه. فإذا وضعنا في الاعتبار التداول الشفوي للمأثورات ذات الأصول القومية المختلفة، ومقدار ما لحق بها من تغيير، طبقاً لشروط إنتاج البنية الثقافية القائمة آنذاك، لتوصلنا إلى أن ما تتعرّض له تلك المأثورات من طمس لخصائصها، سواء أكانت عربية أم أجنبية، يعدّ أمرا طبيعيا. أعاد الإسلام إنتاج المأثورات الجاهلية بما يوافق رؤيته، وأعيد إنتاج المرويات ذات الأصول

المختلفة في ضوء الشروط العامة للبنية الثقافية الجديدة، ولاشك في أنَّ ذلك غيّر المأثورات الأجنبية خلال القرون اللاحقة، وأضفى عليها سمات البنية الثقافية الجديدة.

تداول المرويات الشفوية وسط بيئة ثقافية عربية إسلامية، خلال مدة طويلة، يجرّدها من خصائصها الأصلية، ويكسبها خصائص جديدة، وقع ذلك للمرويات السردية الجاهلية، وللإسرائيليات، ولم يكن التأليف، بما فيه الخرافي، يُعنى بالأصول القومية للآداب، بعد أن ذابت في بوتقة جديدة، فالجهشياري عمل على اختيار "ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم "كان يأخذها عن المسامرين، والكتب المصنفة في الخرافات، دون أن ترد إشارة إلى أنه تعصّب لسمر دون آخر، ولو كان الجهشيارى أنجز مشروعه كاملاً، أو في الأقل، وصل إلينا ما يثبته بقرائن أكيدة تبيّن الأسمار التي اختارها، وهي أربعمئة وثمانون سمراً، لكان لدينا الآن ذخيرة موثّقة من الخرافات التي كانت متداولة في القرن الرابع شاهداً على الأصول الشفوية المذوَّبة في ثقافة ذلك العصر.

لكن أمرا آخر، لا يقل أهمية ينبغي إثارته في هذا السياق، وهو التنوّع الثقافي الذي طبع معظم مظاهر الفكر والتخيل، فلم تكن الدولة العربية ـ الإسلامية مقتصرة على عرق دون آخر، والإسلام لم ينظّم العلاقة بين الدين والأعراق داخل الإطار السياسي للدولة، بل تركها حرّة؛ لأنه لم يختص بأمة دون سواها، ومعياره الوحيد الإيمان، ومفهوم الدولة ـ الأمة، في الفكر السياسي، مفهوم انبثق في العصر الحديث، أما المفهوم القديم فهو (الدار). وبالإجمال، كان العالم، طبقا للرؤية الدينية، يقسّم إلى دار الإسلام ودار الحرب، وفي بعض الأحيان تظهر دار الصلح أو دار العهد، ومفهوم دار الإسلام يشمل كل الذين آمنوا بالإسلام، أو كانوا غالبية في البلاد التي يستوطنونها، وهي مناطق شاسعة تمتد من الأندلس إلى تخوم الصين، ومن أرمينيا إلى التخوم الجنوبية للصحراء الكبرى، وتسكنها أعراق كثيرة، فدار الإسلام تحتل قلب العالم القديم، وتستوطنها مئات الأعراق، وتتواصل عبر لغات محلية وإقليمية كثيرة، لكن لغة التواصل الرئيسة على المستوى الديني والثقافي كانت العربية، وفي بعض الأحيان اللغات الحيّة العريقة كالفارسية.

هذا الإطار الشامل لمفهوم الدولة يتيح الفرصة لرواية المأثورات الخاصة بالشعوب المتعايشة والمتساكنة ضمن دار الإسلام، وتداولها في أطراف تلك الدار، وتقبّل كل التغيرات التي تتعرّض لها، بل وتخطّي الحدود الرمزية لتلك الدار والتوغل في دار الحرب، أو ما كانت تسمّى (دار الكفر) ولعل المرويات الخرافية، هي الوحيدة التي تتميز عن المرويات الشعبية، وعن المقامات، في أن أبطالها يترحّلون بحرية في أنحاء العالم القديم دون أن يأبهوا بالحدود الثقافية والدينية، فيما يقتصر أبطال المقامات في ترحالهم داخل دار الإسلام، باستثناءات قليلة نجدها في مقامات السرقسطي الأندلسي، لكننا لا نجدها عند بديع



الزمان والحريري، وهو أمر يظهر في السير الشعبية التي تربط ارتحال أبطالها بدار الحرب بهدف تحويل أهلها إلى الإسلام، فيما يرتحل أبطال المرويات الخرافية لأسباب شخصية، لها علاقة بالنساء، والأموال، والحروب، ونريد من هذا الاستطراد الوصول إلى أن دار الإسلام، ودار الحرب، كانتا في تنازع دائم، تنازع ديني وقيمي، والتخوم الفاصلة بينهما في تغير دائم، ولهذا فالمرويات الخرافية تتغير ملامحها العامة، وأبنيتها السردية، وشخصياتها، وأهدافها بحسب البيئات الثقافية التي تروى فيها، وتتعرض للتغيير والتحوّل بسبب التنازع العام بين تلك البيئات، وهذا الأمر هو الذي يفسر لنا الحرية، التي لا تعرف التقييد، للمغامرات التي يقوم بها أبطال المرويات الخرافية في أرجاء العالم، حاملين معهم حكاياتهم حيثما حلّوا وارتحلوا.

في ضوء هذه الصورة، ينبغي علينا معاينة أمر كتاب "ألف ليلة وليلة" فالراجح أن بعض الخرافات التي يتضمنها كانت من المرويات الشفوية في الحواضر الإسلامية قبل القرن الرابع، وسواء أكانت في بذورها الأولى عربية (=جاهلية) أم أجنبية (=هندية، فارسية، ورومية)، فإن التداول الشفوي أضفى عليها خصائص تفوق في أهميتها، تلك التي يفترض وجودها إذا كانت قد انحدرت إلينا من أزمنة قديمة أو مواطن أخرى. وتُرجّح النسخ المتداولة الآن من "ألف ليلة وليلة" والتي لم يفلح أحد في تحديد نسختها الأم، فالكتاب نجح في اجتذاب الخرافات والحكايات المتداولة في القرون الأولى، فضلاً عما ورد في كتب الأخبار العربية، وربما تقدّم خرافات الحيوان التي وردت متعاقبة في الكتاب، والأخبار العربية التي وردت هي الأخرى معاً في مكان آخر، وحكايات الوعظ، والخرافات ذات الجذور الإسرائيلية، التي يضمها مكان آخر، تقدّم دليلاً على اندغام خرافات ذلك العصر في متن الكتاب. يضاف إلى ذلك دخول حكايات خرافية هندية معروفة، مثل "سندباد الحكيم" اتخذت لها عنواناً جديداً "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة" والحقت به سيرة شعبية من غير نوع الخرافات، هي "حكاية الملك عمر النعمان ووالديه شركان وضوء المكان" وشغلت جزءاً منه، وبعض قصص البحار التي لا تعرفها إلا النسخ المتأخرة مثل "حكايات السندباد".

كل هذا يقدم دليلاً على أنَّ التضخم الذي أصاب الكتاب، إنما يعود إلى عمل الرواة، والنسّاخ، والبيئات الثقافية، في إدراج المأثورات الحكائية ضمن إطار عام هو مناسبة التخريف الذي تقوم به شهرزاد لشهريار. ويرجّح فضلاً عن كل هذا، أن تكون أسمار الجهشياري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر، وإبن العطار، وإبن دلان، وجدت لها مكاناً فيه، لأنه كتاب يحتمل الإضافة، ويتقبل مزيداً من الخرافات. وكنّا أشرنا إلى أن "حديث خرافة" وجد مكاناً كبيرا في صدره، وتعددت رواياته، وجرى تغيير في بعض

أحداثه، بما يوافق إطار الكتاب. والمسرد الآتي يقدم فكرة عن مجمل المشكلات المثارة بخصوص الكتاب من جوانب تتصل بتأليفه، وجمعه، ويلاحظ أن عشرات الباحثين العرب والمستشرقين انخرطوا، طوال قرنين في حل هذه المعضلات التي ما زالت قائمة.

**مسرد خاص بالقضايا المثارة حول كتاب ألف ليلة وليلة**

| الموضوع | الرأي | صاحب الرأي |
|---|---|---|
| أصوله الكتاب | تتعدّد الآراء حول أصول الكتاب، وتتردّد بين كونه هنديا، أو فارسيا، أو عربيا، أو أنه مزيج من كل هذه الأصول. | شليجل، كوكسين، بريزلسكي، السدروف، فنتر نيتز، غالان، برتن، مكدونالد، أصغر حكمت، متز، مرتاض، محسن مهدي، خلوصي، الصالحاني، الشيرواني، لين، ساسي، أوبستروب، هامر، لبيديف، طرشونة، عواد، سليمان، ديرلاين، حسين فوزي، هيروز، سكوت، الزيات، ليتمان، بوسون، فاروق سعد |
| مصدره | تتعدّد الأقوال في أنه مزيج من حكايات مختلفة، أو أنه كتاب "هزار أفسانة" | برتن، ديرلاين، علي أصغر حكمت، مكدونالد، فون هامر |
| مؤلفه | تتضارب الآراء بين كونه تأليفا جماعيا أو أنه لمؤلف شعبي مجهول، أوأنه لمؤلف عربي | الزيات، أوبستروب، حسنين، دوساسي، ليتمان، طرشونة، لين سليمان، فوزي، الشيرواني، الصالحاني، شوفان، خلوصي، القلماوي |
| عصر تأليفه | حصر تأليفه بين القرنين 10و16 الميلاديين | الزيات، الصالحاني، القلماوي، حسنين، بعلبكي، سعد، نبيهة عبود، خلوصي، هلال ناجي، دوساسي، المنجّد، مكدونالد، برتن، ليتمان، لين، شوفان، جورجي زيدان |
| تاريخ جمعه | حصر تاريخ جمعه بين القرنين 13و16. رأي يذهب إلى أنه جمع في القرن 18 | برتن، بعلبكي، الزيات، ميخائيل عواد، مكدونالد |



**المصادرالمعتمدة في اشتقاق مسرد تاليف كتاب الف ليلة وليلة**

دائرة المعارف الإسلامية. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة. صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن. فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة. حسين فوزي، حديث السندباد القديم. صلاح الدين المنجّد، عروس العرايس. ديرلاين، الحكاية الخرافية. الزيات، تاريخ الأدب العربي. فؤاد حسنين، قصنا الشعبي. محسن مهدي، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن. ليبديف، أثر الموروث الشعبي للجنوب العربي في ألف ليلة وليلة. ميخائيل عواد، ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في القرن الرابع. عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة. وجيرهاردت، فن السرد القصصي: الليالي العربية ( بالإنجليزية). وفريال غزول، الليالي العربية (بالإنجليزية).

قال محسن مهدي الذي بذل جهداً مضنياً في البحث، والمقارنة، والمضاهاة، بين نسخ الكتاب المعروفة، ليتحقق من أيها الأصوب، والأقرب إلى النسخة الأم المفقودة "إنَّ قصص العرب من مفاخر ما نضح به طبعها، وأبدعه خيالها، وسقاه ذوقها، شاعت بينها في جاهليتها، وبعد إسلامها، وتناقلها أهل الوبر والحضر منها، وسارت إلى غيرها من الأمم حتى طبق ذكرها الآفاق، ونقلتها الأعاجم، فأذابت قلوبها، وسحرت عقولها، ولم يجمع كتاب من قصصها، وحكاياتها، وأمثالها، ما جمعه هذا الكتاب، ولاحظي غيره بما حظي به عندها، وعند غيرها، نقلته الرواة في المدن المعمورة، وأنس به أهل الحضر في منازلهم، وأوقات سمرهم، وارتاحت له نفوس الصنّاع، والتجار بعد فراغهم من صناعتهم وتجارتهم. سعدتْ بسماع ما احتواه العامة، واعتبرت برموزه وإشاراته الخاصة"[60].

وانتهى إلى القول إن الكتاب "لا يُعرف مؤلفه أو من روى أو جمع النسخة الأم" وارجع ذلك إلى الرواة والنسّاخ الذين "منهم من نقله بشيء من الدقة. ومنهم من نقله دون أن يتقيد بلغة أصله، ومنهم من أعاد صياغة أصله وتركيبه بصورة يفهمها القراء، ويرغب فيها القصاص المعاصرون له. ثم أن النسّاخ لم يتحرّجوا من تغيير لغته، ووضع ألفاظ معروفة عندهم مكان ألفاظ لم تعد دارجة في أزمانهم. ولما لم يكن غرض الكتاب تعليم العلوم والآداب واللغة الفصيحة، وإنما غرضه الحكاية والسمر، لم يتورع النسّاخ، ورواة القصص والسير من أن يقحموا فيه، ويضيفوا إليه قصصاً أخرى، ارتضاها ذوقهم أو فنهم"[61].

حقّا إن كتاب "ألف ليلة وليلة" خلافاً لكثير من الكتب، يحتمل الإضافة، ويحتمل الحذف، وقد أفضى البحث المعمّق الذي أجراه محسن مهدي للنسخ التي عثر عليها، خلال القرون الأربعة الأخيرة، إلى تحقيق متن الكتاب من جديد، فلم يثبت فيه سوى إحدى عشرة

حكاية. وعُدّ غيرها مما هو موجود في النسخ الأخرى دخيلة على الكتاب. ولكنه مهّد لذلك، بمدخل موسّع نقد فيه النسخ المطبوعة، وأرجعها إلى أصول عُرّضت للتزييف، أكثر مما احتفظت بالأصول. وأقدم ما استطاع محسن مهدي العثور عليه، طوال بحث استمر عقدين، هو الرجوع بالنسخة التي حققها إلى القرن الثامن الهجري (=الرابع عشر الميلادي). فإذا كان الأمر كذلك، فإن بين ما بحثنا وما بحث محسن مهدي ثمة أربعة قرون أخرى حالكة، لا يعرف فيها بالضبط ما حلّ بالكتاب، والمرجّح أنه غزا الذائقة الشعبية طوال هذه القرون، وتكاملت حكاياته، إذ اتصف بقدرته على جذب الحكايات، وإدراجها في سياقه، ولهذا تتراصف في متنه حكايات تعود لمرجعيات متعددة، وتختلف تلك الحكايات بين رواية وأخرى.

يقود البحث في تاريخ "ألف ليلة وليلة" بوصفه واحداً من أهم ذخائر الحكايات الخرافية، إلى الوقوف على ذخيرة ثانية، لم تنل الشهرة التي استأثرت بها المجموعة الأولى، ونعني بها "مئة ليلة وليلة" التي تتفق والأولى، ليس في حكاية الإطار، إنما في تضمينها حكايات ترد بعضها في الليالي. ويرى محمود طرشونة، محقّق الكتاب، أنه "سابق لألف ليلة وليلة" مدللاً على ذلك بالمقارنة بين الكتابين ومعتمداً على آراء جودفري ديمو مبنيز وكوسكان وكراتشكوفسكي وسهير القلماوي وبرزيلوسكي[62]. وإلى جانب هاتين الذخيرتين، توافرت لدينا مجموعة حكايات أخرى بعنوان "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة"[63]، وهي تتضمّن حكايات متفرّقة، ورد بعضها في المجموعتين المذكورتين، ويذهب المنجّد إلى أنّ "هذه الحكايات أقدم من الألف ليلة؛ فهي الصورة التي بدأ العرب بها ينقلون الحكايات عن الفرس والهند والروم أو يضعونها على أساسها"[64]. ويُرجّح أنّ هذه الحكايات، هي ذاتها التي أشار إليها ابن النديم، ونسبها إلى الجهشياري. وهذه الذخائر الثلاث، ستكون المتن الذي نعتمده في التحليل الفني لسردية الخرافة في الفصل اللاحق.



## هوامش الفصل الأول

1. اللسان والصحاح، مادة "خرف"
2. المعجم الوسيط، مادة "خرف".
3. اللسان والمعجم الوسيط، مادة "خرف".
4. اللسان مادة "خرف".
5. الميداني، مجمع الأمثال 2: 326
6. عبد الفتاح كيليطو، الغائب، الدار البيضاء 11.
7. بطرس البستاني، دائرة المعارف، طهران 7: 355.
8. الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130والزمخشري، المستقصى من أمثال العرب 1: 361
9. نجيب اسكندر إبراهيم ورشدي فام منصور، التفكير الخرافي، القاهرة 18.
10. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 3: 409
11. ابن عاصم، الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، القاهرة 171.
12. الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1: 188
13. المستقصى من أمثال العرب 1: 361و 2: 61، مجمع الأمثال 2: 326، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130
14. كشف الخفاء 1: 452
15. ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان4: 154، المجروحين2: 97 ـ 98
16. مجمع الزوائد4: 325، المعجم الأوسط، 6: 155 ـ 156
17. مجمع الزوائد 4: 325، مسند أحمد 6: 157، مسند اسحاق بن راهوية 3: 801، مسند أبي يعلى، 6: 419، البيان والتعريف2: 59، ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان 4: 154
18. الإصابة 2: 270
19. ميزان الاعتدال في نقد الرجال 5: 70 ـ 71، لسان الميزان 4: 154، المجروحين 2: 97 ـ 98، العلل المتناهية 1: 61 ـ 63
20. الكامل في ضعفاء الرجال 5: 202
21. اللسان، مادة "خرف".
22. أنظر على سبيل المثال: مسند أحمد 6: 157، مسند اسحاق بن راهوية 3: 801، مسند أبي يعلى، 6: 419، البيان والتعريف2: 59، ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان4: 154، الإصابة2: 270، المجروحين2: 97 ـ 98، العلل المتناهية1: 61 ـ 63، الكامل في ضعفاء الرجال5: 202، فيض القدير4: 21، كشف الخفاء1: 452، المستقصى من أمثال العرب 1: 361و 2: 61، مجمع الأمثال2: 326، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130.
23. مسند أحمد 6: 157

24. المعارف 610 ـ 611
25. الفاخر ص 169
26. ثمار القلوب 102
27. مجمع الأمثال 1: 195
28. المستقصى في أمثال العرب1: 361
29. اللسان، مادة "خرف".
30. الفاخر 169.
31. السهيلي، الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، تحقيق عبد الرحمن الوكيل، القاهرة 1: 364 ومروج الذهب 2: 23
32. شرح صحيح مسلم 18: 78 ـ 83
33. السيرة النبوية 2: 49
34. صحيح مسلم 18: 81
35. ابن ظفر الصقلي، السلوانات في مسامرة الخلفاء والسادات، تحرير أحمد عبد المجيد، القاهرة، 24 ـ 25
36. الجليس الصالح 1: 167.
37. الحصري، زهر الآداب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 146
38. ابن تيمية، رفع الملام عن الائمة الأعلام، تحقيق محمد حامد الفقي، القاهرة 12: 301
39. الجرهمي، أخبار عبيد بن شرية الجرهمي، في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، حيدر آباد 312.
40. وفيات الأعيان 5: 221
41. متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، بيروت 4: 469
42. الصولي، كتاب الأوراق: اخبار الراضي بالله والمتقي لله، تحقيق هيبورث دن، بيروت 6
43. الفهرست 367
44. حققه عبد القادر المهيري، وصدر عام 1973 عن الجامعة التونسية
45. الفهرست 363 ـ 364
46. م. ن 375
47. الفهرست1: 424
48. في تحقيق ماللهند من مقولة 123
49. عبد الحميد يونس "البنجاتنترا وكليلة ودمنة: دراسة مقارنة" وهي ملحقة بكتاب "بنجاتنترا"
50. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 3: 94 أوليري، الفكر العربي ومركزه في التاريخ، ترجمة إسماعيل البيطار، بيروت 96.
51. اتّبع إخوان الصفا في كتاب "تداعي الحيوان على الإنسان" وابن عرب شاه في كتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" أسلوب التورية في التعبير عن مواقفهم
52. الحضارة الإسلامية 1: 466 ـ 467
53. مروج الذهب 2: 251
54. الفهرست 363



55. م. ن. 463
56. ابن المقفع، كليلة دمنة، تونس 38
57. م. ن 83
58. التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت 1: 23
59. المقرّي، نفح الطيب 2: 290
60. محسن مهدي: كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن 12
61. كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى23، وبحث في هذا الموضوع كل من: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة93، وحسين فوزي، حديث السندباد القديم، القاهرة 185
62. مئة ليلة وليلة، دراسة وتحقيق محمود طرشونة، ليبيا ـ تونس أنظر: المقدمة الموسعة للكتاب 18 ـ 55
63. الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق هنس وير، بيروت
64. المنجّد، عروس العرايس، بيروت13.

الفصل الثاني

# البنية السردية للحكاية الخرافية

## 1. خرافة شهرزاد والحكاية الإطارية

دواعي البحث في البنية السردية للحكاية الخرافية، توجب الوقوف على الخرافة الأكثر شهرة في تاريخ الثقافة العربية ـ وربما الإنسانية عامة ـ ألا وهي خرافة شهرزاد التي تؤطّر سلسلة الحكايات التي وردت في ذخيرتين أساسيتين من ذخائر الخرافة، وهما "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" ذلك أنّ ما ورد فيهما من خرافات، خضع مباشرة لـ"شهرزاد" بوصفها راوية لتلك المتون الخرافية. وعُدّت خرافة شهرزاد أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية، التي تُعرّفها "مياجير هاردت"، بأنها "ذلك السرد المركّب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما: حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة، أو أكثر. وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطّر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة"[1]. اتصفت خرافة شهرزاد بذلك لكونها انطوت على إمكانية غير محدودة لتأطير خرافات كثيرة، الأمر الذي جعل تودروف يصفها بأنها، من "الأدب الإسنادي" لأن "التأكيد فيها يكون دائماً على الإسناد، وليس على موضوعه"[2].

تورد النسخ المختلفة من "ألف ليله وليلة" خرافة شهرزاد، في الصفحات الأولى والأخيرة من الكتاب، وما متنه، كما هو معروف، إلاّ ما "تخرّف" به شهرزاد لشهريار. وثمة اختلاف في رواية الخرافة، بما لا يؤثر في بنيتها السردية، بين نسخة وأخرى، من النسخ الشائعة والمتداولة في العربية منذ العقود الأولى للقرن التاسع عشر، أمّا رواية "مئة ليلة وليلة" لتلك الخرافة، فإنها تختلف عمّا أوردته مدونات "ألف ليلة وليلة". وتدور خرافة شهرزاد حول ملكين شقيقين، هما "شهريار" و"شاه زمان" إذ يرسل الأول، وهو ملك الصين، في طلب أخيه ملك فارس، فيستجيب لطلبه، ويغادر مملكته، ولكنه يعود إلى بيته، لشيء افتقده، فيجد زوجته وعبداً له معاً في فراشه، فيقتلهما حالاً، ويستأنف رحلته إلى مملكة أخيه، وقد باغته الهم والحزن والحيرة مما جرى له، فاعتزل الحياة في قصر ملحق

بقصر أخيه، يأكله القلق بسبب تلك الخيانة المباغتة لزوجته، وفشلت محاولات الأخ كلها في الاطلاع على حقيقة أمره، كان ألمه داخليا وجارحا فكتمه عن الجميع، ويسرّ أخاه بأن "في باطني جرح "وجروح الملوك لا تشفى، وفي يوم ما، يدعوه "شهريار "لمصاحبته في رحلة صيد، لكنه يمتنع، ويظل حبيس القصر يتفكر في أحواله، وقد شحب لونه، وتغيرت طباعه، وفيما يغادر أخوه القصر إلى الصيد، ينتبذ هو مكاناً جوار نافذة القصر، تطل على بستان ملحق به، يتأمل حاله إذ يفاجأ بزوجة أخيه وجواريها وعبيدها، يخرجون جماعة من القصر إلى البستان، ويمارسون الحب بين الأشجار دونما خوف معا، مستغرقين في إباحية كاملة، ويتيقن أن ذلك يتكرر كلما غاب شهريار عن قصره، فيهون على نفسه، ما جرى له، مقارنة بما يجري لأخيه، فيسترد عافيته ولونه، ويكتشف أنه ليس وحيداً فيما أصابه. يجد في مأساة أخيه مواساة له في محنته، وينفك "ما عنده من الغَيْر والغم "وتفتح شهيته للأكل والشرب، ويستعيد عافيته.

وحالما يعود شهريار من رحلته، يلاحظ علامات التغير على وجه أخيه شاه زمان، ويرجوه أن يخبره بأمره، لكن شاه زمان يمتنع، وبسبب من إلحاح أخيه ورجائه، يخبره عن السبب الذي جعله يعتزل الحياة ويتغير حينما وصل زائراً، وذلك لأنه اكتشف خيانة زوجته له، لكنّ كشف جانب من حقيقة الأمر، جعل "شهريار "يشدّد في إلحاحه، على السبب الذي جعله يعود إلى ما كان عليه، فيخبره، بعد تردد، بما رأى في بستان قصره، لكنّ "شهريار "لا يصدق قوله، فيدعوه شاه زمان لتدبير حيلة، تقوده إلى كشف حقيقة زوجته، وذلك بأن يعلن عن خروجه في رحلة صيد، ثم يعود خفية، لمراقبة ما يجري في حديقة القصر، وبذلك يطّلع على أمر خيانة زوجته له. يصاب شهريار بالصدمة نفسها التي صُدم بها أخوه الأصغر، وبعبارة الكتاب "طار عقله من رأسه "يلوح لهما أنهما مخدوعان في وسط نسائي لا يوثق به، وسط يغطس في الخيانة. تلك الخيانة تضربهما في الصميم، تتوارى قيمة الأشياء لديهما: المُلك، والجاه، والثروة. شعرا فجأة أنهما كائنان واهنان ومخدوعان، وأن قوتهما وملكيهما وثروتهما إنما هي مجرّد أكاذيب.

يقرر الأخوان، في ضوء ما جري لهما، هجرة مملكتيهما، والهرب إلى عالم بعيد لا يعرفهما أحد فيه، فتقودهما قدماهما إلى ساحل بحر هائج، سرعان ما تقذف أمواجه الصاخبة جنّياً عملاقاً إلى الشاطئ، فيلجآن خوفاً منه إلى شجرة قريبة، يتسلقان جذعها، ويختبآن بين أغصانها، فيما يتجه الجني إلى الشجرة نفسها، وهو يحمل صندوقاً على رأسه، يرمي الصندوق جانبا، ويتكئ على جذع الشجرة، ويفتح أقفال الصندوق، قفلا إثر قفل، فتخرج منه جارية جميلة، خطفها الجني ليلة عرسها، وهي "صبية، بقامة هيفاء بهية، كأنها شمس مضيّة "فيواقعها، وتأخذه بعد ذلك إغفاءة نوم بعد ذلك، وما أن ترفع الجارية نظرها



إلى أغصان الشجرة، تكتشف أمر شهريار وشاه زمان، فتطلب إليهما، إيماءً أن ينزلا ويواقعاها، وإلاّ أيقظت الجني إنْ هما امتنعا عن تحقيق رغبتها، فيستجيبان خوفاً، ويهبطان، فتأمرهما قائلة "ارصعا رصعا عنيفا "وحالما يفرغان منها، تأخذ خاتميهما، وتضيفهما إلى خواتم كثيرة في كيس تحمله معها، ويتراوح عدد الخواتم فيه بين مئة وخمسمئة وسبعين، حسب اختلاف نسخ كتاب "ألف ليلة وليلة "وتخبرهما، بأنّ عدد الخواتم في الكيس يساوي عدد الرجال الذين واقعوها في غفلة من الجني، على الرغم من شدّته وجبروته، واحتجازها في صندوق مقفل في قاع البحر، لا يعرف مكانه أحد "قالت لهما إن هذا العفريت قد خطفني ليلة عرسي، ثم إنه وضعني في علبة، وجعل العلبة داخل الصندوق، ورمى على الصندوق سبعة أقفال جلي، وجعلني في قاع البحر العجّاج المتلاطم بالأمواج، ولم يعلم أن المرأة منّا إذا أرادت شيئا لم يغلبها شيء "فيعجب الملكان من أمرها، غاية العجب، ويستهجنان ما جرى لهما، مقارنة بما يجري لهذا الجني المخيف، فيقرران العودة إلى مملكتيهما، والاندماج في الحياة ثانية، مقّرين بعجزهما إزاء حيل النساء، إن أردن شيئاً ما. وحالما يصلان إلى مملكتيهما، يفتك شهريار بزوجته وخدم القصر رجالاً ونساء، ويقرر ألاّ يتزوج سوى عذراء، يقتلها بعد أن يمضي ليلة معها، وقبل أن يتيح لها فرصة الخيانة، إلى أن يتعذر على الوزير الحصول على فتاة بكر تصلح زوجة للملك، بعد أن قتل كل النساء، سوى ابنته الكبرى "شهرزاد "التي قرأت كتب التواريخ، وسير الملوك المتقدمين، وأخبار الأمم السالفة[3].

وما أن يبلغها الوزير بالأمر حتى توافق قائلة "بالله يا أبت زوجني هذا الملك، فإما أعيش، وإما أكون فداء لبنات المسلمين، وسبباً لخلاصهن، من بين يديه "[4] فتتزوج شهريار من شهرزاد، وتبدأ في ليلة الزواج، تّحدثه بأحاديث عجيبة وطريفة، تستغرق ألف ليلة، فلا يملُّ من خرافاتها، ولا يستطيع قتلها شأن غيرها؛ لأن قتلها، سيفقده من يخرّف له كلّ مساء، إلى أن تمضي ألف ليلة، تحقق خلالها شهرزاد أمرين، أولهما: إنجابها ثلاثة أطفال ذكور من الملك، وثانيهما: نجاحها في تغيير وجهة نظره تجاه النساء، بإيرادها خرافات ذات أهداف اعتبارية، وكلا الأمرين يتضافران معاً، ليصرفا شهريار عن المضي في قراره القاضي قتل المرأة العذراء، إثر افتراعه لها، خشية الخيانة.

أما رواية "مئة ليلة "للخرافة، فتختلف في تفاصيلها، وإن تطابقت مع رواية "ألف ليلة " في الغرض، إذ يظهر مؤلف خرافات يدعى "فهراس الفيلسوفي "وقد استدعاه أحد الملوك إلى قصره، لأنه علم أنّ له كتاباً خرافياً في مئة ليلة وليلة، ويبتدئ رواية خرافات المئة ليلة للملك، بحكاية عن ملك من ملوك الهند، يدعى "دارم "وهو ملك جميل الطلعة، يتباهي بحسنه كل عام؛ وذلك بأن يقيم مهرجاناً عظيماً، ويضع أمامه مرآة كبيرة تعكس صورته،

ويسأل خلال ذلك أرباب دولته، قائلاً "هل تعلمون أحداً في الدنيا، أحسن مني صورة؟"[5] فيكون الجواب دائماً بـ"لا" إلى أن كان في بعض السنين، إذ نهض إليه شيخ من كبار أهل دولته، فأخبره أن ثمة شاباً بمدينة (خراسان) يفوقه حسناً وجمالاً، فما كان من الملك دارم، إلا أن أمر الشيخ بالرحيل إلى خراسان واصطحاب الفتى معه، فيستجيب الشيخ لأمر الملك، ويتجه إلى (خراسان) ويعود بصحبته إلى الهند، لكن الفتى ويدعى (زهر البساتين) يتذكرّ حاجة نسيها، تضطرّه للرجوع إلى البيت فجأة، فيجد زوجته - وهي ابنة عمّه - وعبده معاً في الفراش، فيذبحهما، ويعود إلى مصاحبة الشيخ إلى الهند، ويدخل بلاط الملك دارم، فيفاجأ الأخير أن الفتى غير جميل، بخلاف وصف الشيخ له، فيخبر الشيخ الملك أن مرضاً شديداً ألمّ بالشاب في الطريق، غيَّر لونه، وأثّر في صحته، فيأمر الملك، بأن يعتنى بالشاب في قصر يجاور قصره، إلى أن يستردّ عافيته.

وفيما كان "زهر البساتين" يتفكر بما جرى له مع زوجته، يعثر على باب في القصر، يفضي به إلى قبة مطلّة على بستان وسط قصر الملك، وسرعان ما تظهر ثلّة من جوار حسان وسط البستان، بينهن جارية أكثرهن جمالاً وحسناً، تأمرهن بالاختفاء وتنتحي ظل شجرة، إذ يجيء عبد أسود يواقعها هناك، وينصرف بعد ذلك، وما أن يعرف (زهر البساتين) أن تلك الجارية هي زوجة الملك دارم، حتى يهون ما جرى له، مقارنة بما يجري لملك الهند، فيقبل على الطعام والشراب، ويسترد عافيته وجماله، الأمر الذي يثير استغراب الملك دارم، فيهدده بالقتل إن لم يفش حقيقة أمره، فيخبره بالسبب الذي جعله يمرض ويفقد جماله، وبالحلة التي جعلته يستعيد صحته وجماله ثانية. ويتأكد الملك دارم من دعواه بالأسلوب الذي اتبعه (شهريار) في (ألف ليلة) فيأمر بإعادة الفتى إلى ذويه، ويقتل زوجته وجواريها وخدمها، ويمتنع عن الزواج إلا من عذراء، يأمر بقتلها بعد أن يمضي ليله معها، وتجري الأحداث علي نحو يماثل أحداث (ألف ليلة وليلة) باستثناء أن شهرزاد في (مئة ليلة) لا تمضي برفقة الملك عدد الليالي التي أمضتها في (ألف ليلة وليلة).

إنَّ الاختلاف بين روايتي الخرافة في الكتابين لا يتعلق بأحداثها ومغزاها وإنما بـ"زمن السرد" لكل منهما، فزمن رواية (ألف ليلة) مكّن (شهرزاد) من كسب الوقت الكافي، لتستبدل بالموت الحياة، فيما لم يمنحها زمن (مئة ليلة) ذلك، الأمر الذي جعلنا نجهل مصير "شهرزاد" في الكتاب الأخير، فالخرافة مبتورة، و"مئة ليلة" لا تكفي الراوية لأن تتذرع بطلب عفو ملك فّتاك شأن راوية "ألف ليلة" التي أنجبت فيها أطفالاً، وافلحت في تغيير موقف الملك تجاه النساء، فضلاً عن أنَّ زمن "ألف ليلة" مكّن الراوية من تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية، التي يندر وجودها في سفر مماثل آخر، بيد أنَّ الاختلاف الأكثر أهمية، بالنسبة لبحثنا في "سردية الخرافة" يتعلق بمستويات السرد في روايتي الخرافة



المذكورتين، ففيما تباشر شهرزاد روايتها في "ألف ليلة" بوصفها الراوي الذي يؤطر الخرافات التي تنتظم في مستويات متتابعة، تبدو حكايات "الملك دارم وشهرزاد" أكثر تعقيداً، إذ يضاف فيها مستوى آخر، هو مستوى رواية "فهراس الفيلسوف" لملك الهند الذي بعث إليه، ليحدثه بمئة ليلة وليلة، لكن من المفيد التأكيد أن مستويات السرد الداخلية التي تقع دون مستوى رواية شهرزاد، تزداد خصباً وغنى في خرافات "ألف ليلة" عنها في خرافات "مئة ليلة"، ذلك أن طبيعة "المناقلة السردية" بين الرواة في كثير من خرافات "ألف ليلة" تنتظم في متوالية من الرواية والتلقي، واستبدال في مواقع الراوي والمروي له، على نحو تفتقر إليه خرافات "مئة ليلة".

هذا الوصف الذي خصصناه لخرافة شهرزاد، يظهر أنها خرافة بسيطة التركيب قليلة الأشخاص، محدودة الأحداث، بيد أنَّ ذلك التركيب البسيط، هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، فما تتسم به الحكاية الخرافية عامة، وجود "أجزاء رخوة" في الفعل السردي، تسمح باندراج أفعال ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذّى من الإمكانات السردية للحكاية الإطارية التي هي بمثابة "حكاية أم" تمدُّ الحكايات الثانوية بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل الحكايات الخرافية، تتقبل في سياقها، كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع، بشرط أن يندرج في بنيتها السردية بوساطة راوٍ جديد، يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية رُويت له، فمما تتميز به الخرافة، كما يقرر تودروف، هو "أنَّ ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة"[6]. ولما كان ظهور الشخصيات يتم، في الحكايات الخرافية، بتوالٍ مطّرد، فإن الخرافة أصبحت إطاراً مناسباً لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية.

ويحسن أن نمثّل على ذلك بخرافة شهرزاد نفسها، كما وردت في روايتي "ألف ليلة" و"مئة ليلة". إذ يتضح تماسك الأفعال السردية إلى أن يتم اللقاء بين شهرزاد وشهريار، أو دارم. ثم تشرع الأفعال بالتفكك حينما تبدأ شهرزاد بـ"التخريف"، إلى درجة، ينخرم فيها الفعل السردي حيثما تظهر شخصية جديدة، وحالما تظهر شخصية "شهرزاد" في سياق الخرافة، يتوقف أو يكاد الفعل الأصل المكّون للخرافة، ويتحول شهريار أو دارم إلى مروي له، يتلقّى عن شهرزاد ما يقارب من ست وتسعين حكاية متكاملة، تنطوي على مئات الحكايات الثانوية في "ألف ليلة" وثلاث وعشرين حكاية متكاملة، تندرج فيها عشرات الحكايات الثانوية في "مئة ليلة"، في وقت تغيب فيه، أو تتنحّى جانباً بعض مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية لصالح حكايات دخيلة في سياقاتها السردية، وغير مطابقة للحكاية الأم، وفيما أتاح زمن السرد في "ألف ليلة" لشهرزاد بتنضيد ذلك العدد الكبير من الحكايات،

حدّد زمن السرد في (مئة ليلة) قدرتها في تنضيد عدد مماثل لذلك العدد. مما جعل خضوع المروي له في "ألف ليلة" نوعا من الخضوع الذي تفرضه هيمنة الراوي، إذ ليس أمام شهرزاد، إلا أنَّ تتفنّن في ترتيب خرافات متتالية تصرف الملك عن قتلها، وتجعله أسير خرافاتها، ذلك أنَّ شهرزاد "تعيش لأنها تستطيع أن تروي الحكايات"[7]. وكما يقول جيرالد برنس، فليس أمامها، سوى "توظيف موهبتها، بوصفها راوية حكايات، وإلا فمصيرها الموت"[8].

تمتاز الحكاية الخرافية، ممثلة بخرافة شهرزاد، بتعدّد مستويات الرواية، التي تترتب على طبقات، تغلّف كل واحدة الأخرى، مما يجعل الأفعال السردية عرضة للخرم، والتمزق، والأرجاء، إزاء أي فعل خارجي، فالحكايات المنسوبة رواية إلى شهرزاد، تهيمن على الخرافة الأصلية، بل إن ضمور تلك الخرافة، وتشتّت وقائعها يعود إلى غنى حكايات شهرزاد وتنوعها وعددها؛ مما جعل تلك الحكايات، تستأثر بالاهتمام، أكثر من الحكايات التي تتبوأ فيها شهرزاد مكانة مهمة، بدليل اقتران الكتاب بعدد الليالي التي أمضتها شهرزاد في رواية تلك الحكايات، ليس ذلك، فحسب، بل إنَّ الجزء الأخير من الخرافة، يؤجّل إلى أن تفرغ شهرزاد من حكاياتها، وذلك إنما يدل على الأهمية الاستثنائية لمكوّن الرواية في الحكايات الخرافية، بيد أن استئثار الرواية بمكانتها المهمة تلك لا يعني أبداً أنَّ مكوّن الرواية يشتغل بمعزل عن مكون المروي، ذلك أنَّ المروي، ممثلاً في الحكاية يعمل على إنجاز مهمتين متزامنتين، الأولى: تنظيم سلسلة الحكايات الثانوية بالتتابع، والثانية: تغذية الفعل السردي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور؛ فرواية شهرزاد لعدد كبير من الحكايات طوال ألف ليلة وليلة عمل على توفير أسباب جديدة، تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل، سواء أكانت تلك الأسباب متعلقة بإنجاب شهرزاد لعدد من الأولاد الذكور الذين سيرثون أباهم، أم فيما أحدثته من تغيير جوهري في موقفه من المرأة، فالإرجاء المتعمد لنهاية الخرافة، عمل خفية على تغذية الفعل السردي لخرافة شهرزاد.

لا يمكن القول بأن المرويات الخرافية هي مجرد حكايات تسلية، مع أن المظهر الجذّاب المسلّي سمة من سماتها، فخلف السطح المثير للأحداث والعلاقات تكمن الوظيفة الاعتبارية للحكاية الخرافية، وفي خرافة شهرزاد، وكثير من الحكايات الضمنية فيها، ثمة رحلة شفاء من عصاب الخيانة، فالملكان السعيدان ينتكسان حينما تظهر فجأة أمامهما الحقائق المرّة، فهما مشغولان بالحكم والقوة، ولا ترد إشارة إلى عنايتهما بزوجتيهما، فقصورهما حصون للحريم والعبيد، فيما هما منصرفان إلى الحكم والملك. غابت عنهما العلاقات الحميمة مع شركاء الحياة المباشرين، كانا مهووسين بالمجال العام وبالسطوة، وتضاءل تماما لديهما المجال الخاص، اختزلا الحياة الزوجية إلى علاقات استبداد وإهمال،



فانبثق الانتقام ليس بحثا عن الإشباع الجسدي فقط، إنما بحثا عن درجة من التكافؤ النفسي، الذي يعيد التوازن للشخصية حتى لو كان بفعل خاطيء، فضروب الانتقام يصعب حصرها، ويستحيل تقصي روافدها، وضبط مساراتها، والملكان الهشّان من الداخل، القويان من الخارج، يتهاويان في لمح البصر حينما يغزوهما الآخر من الداخل، بفعل يعدّانه غير أخلاقي، فالقوة الخارجية تخفي وهنا سريا كامنا في الأعماق، وبدل معالجة ذلك، يهربان إلى مكان يخفيان فيه عارهما: عار الضعف، واختلال التوازن، لكن الجارية برفقة الجنّي، تصدمهما بدرس أعمق، فليس القوة هي وسيلة السيطرة، إنما المشاركة، وحينما يعودان إلى المملكة (حيث يتوارى الأخ الصغير عن عالم السرد) يترنّح شهريار في قراراته.

إن واقعة الخيانة الزوجية صدمته، لكن فعل الجارية جعله يمتص الصدمة بصدمة أكبر، وفي كل ذلك لم يشف من مصادراته العامة، فالنساء بالنسبة له خائنات بإطلاق، ذلك العصاب الذي شوّش حياته جعله يلجأ إلى سلسلة من الأخطاء المتوالية، ظنا منه أنه يشفى من ذلك. لم يكن قادرا على الامتناع عن الرغبة الجسدية لكنه يخشى الخيانة. الحلّ الساذج الذي ينتهي إليه شهريار وأمثاله، التزوّج بعذراء وقتلها، فالأمن النفسي تحدّده العذرية، وبزوال البكارة تنبثق الخيانة في العالم. يصبح عالم شهريار قاتما ومخيفا، ينبغي عليه افتراع العذراوات وقتلهن، ليشبع هو رغباته الماجنة، وليطهّر العالم من رجس الخيانة الأنثوي، وليؤمن نفسه من عار الخيانة، وهذه التخيلات المرضيّة، لابد أن تدفع الآخرين إلى وقف انهيار العلاقات، تظهر شهرزاد لكي تفتدي الأخريات، وتوقف هذه المجزرة البشعة، وفي هذه اللحظة يتغير مسار الأحداث في الخرافة، فمنذ البداية إلى لحظة الزواج تتصاعد الأحداث باتجاه تعزيز فكرة الخيانة، ومنذ الزواج إلى النهاية يتجه مسار الأحداث لمعالجة شهريار من مرضه النفسي، وإدراجه إنسانا سويا في مجتمع يحتاج إلى وصف الخيانة بأنها تصرف فردي، لا ينبغي أن يوصم به جنس النساء بعامة، ورحلة العلاج التي استمرت لثلاث سنوات، مكنت شهرزاد من انتقاء الحكايات التي استأصلت بالتدريج التهويمات الشكية الجامحة في شخصية شهريار. وبهذه الطريقة أصبحت شهرزاد مرسِلا معالِجا، فيما صار شهريار متلقّيا معالَجا، وانتظمت البنية السردية لتحقيق هذه الوظيفة؛ فالتراسل السردي بينهما حقق الهدف العام: شفاء الملك من دائه العضال. تخلّص شهريار من شكوكه، وبرهنت شهرزاد على إخلاصها، يقول شهريار "رأيتها حرّة نقية، عفيفة زكيّة" وانتهى القاتل إلى التوبة، ويعترف بأن شهرزاد، كانت "سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس" هذا ما انتهي به الكتاب.

وجدير بالذكر أن عمليات العلاج النفسي الدؤوبة والمتواصلة لمدة ألف ليلة وليلة، شهدت تحوّلات جذرية، بدأت شهرزاد بحكايات تؤيّد موقف شهريار من النساء، فعزّزت ظنّه بفكرة الخيانة، فأول خطوة في علاج مريض مثل شهريار، هي تعميق الوهم بخطئه،

لكي يثق بمعالجه، ويتخطّى الانزعاج من الفكرة القائلة بأن المعالج على خطأ، وينبغي إيصاله إلى الصواب. العلاجات الفورية كثيرا ما تخفق تحت وهم الحماس، والتعجّل، فتنقلب إلى النقيض بالسرعة نفسها التي أدعى المعالج تحقيقها، ولعل مما تتصف به شهرزاد إلى جانب الذكاء: الصبر المطلق. وحكاياتها الأولى تحتشد بالنساء الخائنات، النساء اللواتي لا يتردّدن في استخدام قوة السحر، وإمكانية المسخ لتحقيق مآربهن، النساء الشبقات اللواتي تكتسحهنّ الرغبة الجسدية، فيتلهفن لإشباع غرائز متّقدة، فلا تحول الروابط الزوجية، ولا منظومات القيم العامة دون إشباع تلك الرغبات، إنهنّ نسخ متعدّدة لزوجتي شهريار وشاه زمان، فالراوية الذكية تريد أولا أن تأمن شرّ القاتل، وتمتص الحنق المرضي الذي يتصاعد في نفسه كنافورة من الغضب القاتل، تريد أن تضع بينها وبينه قاعدة تتواطأ فيها عملية التواصل من الإيمان بفرضية خاطئة إلى البرهنة الكاملة على خطئها، شهرزاد تريد أن تضع قاعدة سليمة للتواصل بين الحكي والإصغاء، لتفلح في جذب انتباه الملك، وتحويله إلى متلقّ منبهر بما تروي، حتى لو قلبت الفرضية المنطقية لهدف العلاج، فمريضها تعدّى حدود المنطق في أفعاله، أباد النساء العذراوات جميعا في المملكة، ويوما بعد يوم يتضاعف في نفسه رهاب الانتقام، وتتفاعل في داخله براكين الشك بالنساء كلهنّ.

لا يمكن أن تتم المعالجة بين طرفين متناحرين، شهرزاد تخدع شهريار بصواب رؤيته، لكنها، وطوال ثلاث سنوات، تصرّ من غير كلل على بث رسالتها السرّية الشافية في ثنايا نفسه المعتمة، رسالة هي مزيج من المتعة، والإثارة، والاعتبار، والمعالجة. يتغير كاره النساء إلى محبٍّ لهنّ. تصبح شهرزاد سيدة القصر، بعد ألف ليلة وليلة من دخولها عذراءً تنتظر نحرها بأمر الملك. وحسب فاطمة المرنيسي فإن اسم شهرزاد معناه "العريقة الأصل" فيما يعني اسم شهريار "صاحب المملكة" ولكي تنجح شهرزاد في تحويل غرائز ملك قاتل، عن طريق السرد، إلى انتصار للحب، يجب عليها أن تتحلّى بثلاث مزايا استراتيجية، وهي: المعرفة الواسعة، وخلق التشويق قصد شدّ الانتباه، ثم الهدوء للتحكّم في الموقف على الرغم من الخوف. وهذه الخصال، هي على التوالي ذات طبيعة: ثقافية، ونفسية، والقدرة على التحكّم بسلوكها في لحظات الخطر[9].

إن الوقوف على مكونات السرد في خرافة شهرزاد، وهما الراوي والمروي له: شهرزاد وشهريار، بإطارهما السردي ووظيفتهما الدلالية، كشف لنا الدور المهم الذي يمكن للخرافة أن تلعبه، في استئصال شأفة أكثر الأمراض فتكا في التاريخ: الرغبة المحمومة في إبادة جنس النساء، ومهّد لنا السبيل، للاقتراب إلى البنية السردية للحكاية الخرافية بصورة عامة، فإلى مكوّني الراوي والمروي له، وأثرهما في تحديد مستويات السرد في الخرافة، نخصّص الفقرة الآتية.



## 2. مظاهر ثنائية الراوي والمروي له.

تقدَّم الحكاية الخرافية أشكالاً متنوعة للراوي المفارق لمرويّه، أي الراوي المنفصل عمّا يروي، بل إن هذا الراوي سمة مميزة من أخص سمات المرويات الخرافية. ولعل في "فهراس الفيلسوفي، وشهرزاد" وهما يرويان حكايات رويت لهما، وأحياناً حكايات وصلتهما عبر سلسلة من الرواة، ما يؤكد قيمة موقع الراوي المفارق لمرويّه في البنية السردية للحكاية الخرافية، وشأن ذلك الراوي، يظهر مروي له يلازمه، ويصاحبه، ويتلقّى عنه، ويترتب على ذلك القول: إنَّ الحكاية الخرافية ما هي إلا المروي الذي يرويه راوٍ لمروي له دون أن تتأسس صلة مباشرة بين المرويات من جهة، وبين رواتها والمروي لهم من جهة ثانية، فالحكايات الخرافية كنوز محمولة من رواة مجهولين أو شبه مجهولين، يوصلونها إلى رواة مفارقين يختصون بروايتها، وأهمية المروي له في الحكاية الخرافية لا تقل عن أهمية الراوي، فهما متلازمان ويشكلان إطار المناقلة السردية التي تضبط المرويات الخرافية، ولعل في نموذج "شهريار" و"دارم" ما يسلّط الضوء على أهمية المروي له في الحكايات الخرافية، فلولاهما، ولولا استعدادهما منقطع النظير للاستماع إلى حكايات شهرزاد، ماكان، من الناحية السردية ممكناً تصور وجود ذخيرتين كبيرتين من الخرافات، بالشكل الذي بنيت عليه، أو وصلت إلينا فيه.

ثنائية النطق والاستماع التي تحيل على ثنائية الراوي والمروي له، المتحدّرة عن النسق الشفوي للثقافات القديمة، والتي عززتها التصورات الدينية ـ كما بينا في فصول سابقة ـ هي الموجّه الأساسي للبنية السردية في الخرافة. وسنقوم بفحص بعض مظاهر هذه الثنائية، وأثرها في بنية الخرافة، من خلال وقوفنا على تجليات هذه المظاهر، مؤكدين ابتداءً أمرين: أولهما، أن الحكاية الخرافية، سواء أكان راويها مفرداً أم جماعة، فإنها لابد من أن تنطوي على أكثر من حكاية متضمنة، وبعبارة أخرى، فإن الاستقراء لم يورد لنا حكاية لا تنطوي على تضمين حكائي متعدّد، بغض النظر عن الرواة أو المروي له. وثانيهما، أننا لن نقف على الراوي المجهول الذي، يتجلّى ظهوره الخاطف وغيابه في عبارات وجمل موجزة تتقدّم الحكاية مثل "حكى" أو "بلغني" أو "زعموا" و "وقال صاحب الحديث... إلخ" فذلك الراوي المجهول، لا يعطي البنية السردية إلاّ حقَّ ظهورها، أما صياغة مكونات البنية السردية، فمن شأن الرواة الذين يقعون دون مستوى ذلك الراوي المجهول، فهي من شأن الرواة المفارقين.

من المظاهر البارزة في الخرافة تعدد رواتها، وهو أمر يترتّب عليه تعدّد في حكاياتها، مع بقاء المروي له مفرداً، وهذا المظهر يحكم بنية بعض الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و "مئة ليلة وليلة". وحينما نتحدث عن هذا المظهر يلزم القول أنَّ حضور "شهرزاد" بوصفها راوية، وحضور شهريار أو دارم بوصفهما مرويا له، أمر محتّم لا يمكن الاستغناء

عنه ابداً، وإنما التعدّد يحصل في مستوى دون المستوى الذي يكونان فيه. ففي خرافة "التاجر والعفريت" - وهي تنويع لصيق بـ"حديث خرافة" الذي شغلنا به من قبل - يلاحظ أن رواية شهرزاد ماهي إلاّ إطار ينتظم حكايات الشيوخ الثلاثة، وإن المروي له ما هو إلاّ إطار من خلاله يتشكل مروي لهُ آخر هو "العفريت". وبين تعدد الرواة وبقاء المروي له فرداً تتوالد حكايات كثيرة، إذ يتبين أنَّ حكايات الشيوخ تمرّ من خلال رواية شهرزاد، وتتجه إلى العفريت ثم شهريار، والعلاقة بين هاتين الفئتين علاقة أفقية؛ لكونهما يمثلان ثنائية النطق والاستماع بينما العلاقة بين الرواة علاقة تتابعية، وهو أمر يطّرد في خرافات كثيرة مثل "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة"[10] إذ يكون الوزراء والجارية وابن الملك رواة، ويكون الملك مروياً له؛ فيروون له عدداً كبيراً من الحكايات يستمع إليها جميعاً، قبل أن يصدر حكمه النهائي بحق ابنه، وحكاية "حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد"[11] إذ يروي أربعة رجال حكايات لـ"هارون الرشيد" فيؤدي ذلك إلى إطلاق سراحهم من السجن.

وثمة مظهر لثنائية الراوي والمروي له، يتناقض والمظهر السابق، ويتمثل في بقاء الراوي مفرداً، وتعدد المروي له، مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، وتعدد المروي له. مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، ومن أمثلة ذلك "حكاية السندباد البحري" ففي الوقت الذي تروي فيه شهرزاد لشهريار حكاية السندباد البحري، يقوم هو بنفسه برواية حكاياته السبع إلى السندباد البري، ولا يكتفي بذلك، بل إن السندباد يروي لعدد كبير من المروي لهم، حكاياته، حيثما وقعت، وهذا يكشف تعدداً في مستويات المروي له، وثباتا في مستوى الراوي. ولو تأملنا حكاية السندباد، وهو الراوي الفرد في البنية السردية هنا، لوجدنا حكاياته السبع متعاقبة، كما أن الحكايات المضُمّنة فيها خضعت لنسق التعاقب نفسه، مما جعل التتابع هو الإطار الذي يحكمها، ففيما تنطلق روايات السندباد، من مستوى واحد هو حكايته التي ترويها شهرزاد، فإن الحكايات الثانوية المتولّدة داخل حكاياته السبع تنطلق من مستويات عدة.

وعلى الرغم من ذلك فإنه، يهيمن بوصفه راويا، على الحكايات كلها، أساسية كانت أم ثانوية، فتنتظم ضمن ثلاثة مستويات متعاقبة، إذ إن التلقي يمر من الشخصيات في الحكايات الثانوية، إلى السندباد البري وصولاً إلى شهريار؛ فالفعل الذي أنجزه السندباد البحري، رواه إلى مروي له، شاركه الفعل أو التقاه بعد ذلك بقليل، مثل الملك المهرجان وسائسه، أو صاحب المركب، أو تّجار الألماس، إلا أن روايته هذه لا تكتسب استقلالها الخاص بها، إلا ضمن الإطار الذي يروي فيه حكاياته إلى السندباد البري، فإذا وضعنا في الحسبان اندراج حكاية السندباد في سياق خرافة شهرزاد، فإن الحكاية ذاتها، لا تتشكل سردياً إلاّ في ضوء



نظام الليالي الذي تبرمجه سردياً شهرزاد وشهريار. وهذا يبرز مظهرا آخر في البنية السردية للخرافة ألا وهو: تعدد واضح، في فئتي المروي له والمروي، يقابله بقاء الراوي مفرداً ويتجلى هذا المظهر أيضاً في " حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبي الليث عامل البصرة"[12].

إلى جانب هذين المظهرين، ثمة مظهر ثالث، استأثر بالقسم الأعظم من الحكايات الخرافية في "ألف ليلة" و"مئة ليلة" و"الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة". ويمكن تبعاً لذلك عدّهُ المظهر المهيمن في البنية السردية للحكاية الخرافية، وهو تعدّد في الرواة والمروي والمروي له، والتعدد في الفئات المذكورة يتفق وما أشرنا إليه من أن الخرافة نسيج روايات أكثر مما هي تكوين أفعال، وأنها تنطوي على قابلية غير محددة لتقبل أية رواية كانت في إطارها. ولنقف، للتمثيل على هذا المظهر إزاء حكاية "حاسب كريم الدين"[13] التي تقدّم أبرز الأمثلة على هذا المظهر، كما أن تداخل مكونات البنية السردية فيها يبلغ أعقد أشكاله في جميع المتون الخرافية التي اشتغلنا عليها.

تكشف حكاية "حاسب كريم الدين" عن وجود سبعة رواة دون مستوى رواية شهرزاد وهم: حاسب كريم الدين، وملكة الحيات "يمليخا" وبلوقيا، وجانشاه، والطير الأسود، والجنيّة شمسة، وأخيراً شهلان، وهو أب للجنيّة شمسة زوجة جانشاه، وهؤلاء جميعاً يقومون بإرسال إحدى وعشرين حكاية إلى واحد وعشرين مروياً له، لا يتكرر منهم أكثر من مرة، سوى بلوقيا والشيخ نصر، وفي الوقت نفسه، تكشف الحكاية، أن فئة المروي تورد أربعة مستويات من السرد، أولهما: خاص برواية حاسب كريم الدين وملكة الحيات، وفيه أربع حكايات. وثانيهما: خاص برواية بلوقيا وجانشاه، وفيه أربع عشرة حكاية. وثالثهما: خاص برواية الطير الأسود والجنيّة شمسة وفيه حكايتان. ورابعهما: خاص برواية الملك شهلان وفيه حكاية واحدة. وكل ذلك ضمن حكاية حاسب كريم الدين التي ترويها شهرزاد لشهريار.

وتكشف الحكاية أيضاً أنَّ "شهرزاد" تتلقى الرواية عن راويين، هما: حاسب الدين وملكة الحيات "يمليخا"، ولكنها لا تظهر بمظهر المروي له، وأن حاسباً كريم الدين يغيب بوصفه راويةً بعد أن يروي حكايته لملكة الحيات، ويتحول إلى مروي له، حينما تبدأ ملكة الحيات تروي عن بلوقيا وجانشاه، ولا يظهر بوصفه راويةً إلا في نهاية الحكاية، حينما يروي للتجّار الذين ادّعوا أن الذئب أكله، وكانوا قد ألقوه في بئر العسل، جميع ما جرى له، ابتداء من خروجه من بئر العسل، ولقائه ملكة الحيات، واستماعه إلى حكاياتها العجيبة والكثيرة عن بلوقيا وجانشاه، ولقائهما الطويل بين القبرين، حيث يروي جانشاه لبلوقيا حكايته، مروراً بتعرفه إلى الشيخ نصر، ولقائه الجنيّة شمسة، وصولاً إلى العودة إلى أهله،

وهروب زوجته ببدلة الريش، والنجاح في الوصول إلى قلعة "جوهر تكنى" حيث تقيم مع أبيها الملك شهلان، ثم زواجه منها، وعودته إلى مملكة أبيه في بلاد كابل.

ولا تقتصر الحكاية على هذا التنوع في توالد الحكايات، إنما يتحول فيها الراوي إلى مروي له، ويتضح هذا الازدواج في الوظيفة داخل البنية السردية، عندما تكون ملكة الحيات راوية لحكايتي بلوقيا وجانشاه، ويكون حاسب كريم الدين مروياً له، وتكون هي مروياً له حينما يتكفّل حاسب كريم الدين برواية حكايته. والأمر نفسه يكون حينما تزدوج وظيفة حاسب كريم الدين إذ يكون في خاتمة الحكاية راوياً للتجار وأهله، فيما كان مروياً له في جميع الحكايات التي قدمتها ملكة الحيات. وتتكرر الحالة مرة ثالثة حينما يكون بلوقيا مروياً له أمام جانشاه، وراويةً أمام عفان والخضر وأهله.

وهذا التداخل في مستويات الرواية، واستبدال مواقع فئات الراوي والمروي له، داخل البنية السردية للحكاية الخرافية، هو مظهر ثابت من مظاهرها الفنية، ويكاد يهيمن تماماً على الحكايات الرئيسة في ذخائر الخرافة العربية، كما يتجلى ذلك في حكاية "ورد خان بن الملك جلعاد"[14] وحكاية "التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"[15] وحكاية "الخياط والأحدب واليهودي والمباشر النصراني فيما وقع بينهم"[16] وحكاية "حسن الصائغ البصري"[17] وحكاية "الحمال مع البنات"[18] وحكاية "قمر الزمان بن الملك شهرمان"[19] وحكاية "عروس العرايس"[20] وحكاية "غريبة الحسن مع الفتى المصري"[21] وغيرها كثير.

تكشف المظاهر الثلاثة لتنوع علاقات الراوي بالمروي له، عن أمر آخر غاية في الأهمية، وهو علاقة الراوي بالمروي، وبعبارة أخرى علاقة الراوي بالفعل الحكائي الذي يرويه، فإذا عدنا إلى الحكايات التي كشفت عن تلك المظاهر السردية، وهي "التاجر والعفريت" و"السندباد البحري" و"حاسب كريم الدين" ونظرنا إلي مكونات البنية السردية من زاوية العلاقة بين الراوي والمروي، نجد أن تلك الحكايات تنطوي على ثوابت تصنّف على وفق نمطين من العلاقات، أولهما: عدم وجود علاقة بين الراوي والفعل الذي يشكّل متن الحكاية، ومثاله الأكثر دلالة علاقة "شهرزاد" بما تروي، فالعلاقة التي تربطها بالحكايات المذكورة تتحدّد في إطار الفعالية الإخبارية التي تنهض بمهمة بناء الحكاية رواية، وشهرزاد تبعاً لذلك غريبة عن تشكّل الأحداث، كما حصلت، فهي إنما تروي ما بلغها للملك السعيد "شهريار" ولهذا فهي تندرج ضمن خصائص الراوي المفارق لمرويّه، لكونها تتلقى الرواية عن راوٍ آخر، وتلحق بشهرزاد أيضاً هنا "ملكة الحيّات" في حكاية "حاسب كريم الدين" فهي تأخذ عن بلوقيا وجانشاه، وتعطي إلى شهرزاد، وثانيهما: وجود علاقة مباشرة بين الراوي وما يروي، وذلك أنَّ الراوي في هذا النمط من العلاقة، إنما هو شاهد على الفعل السردي ومشارك فيه ومثاله "الشيوخ الثلاثة" في حكاية "التاجر والعفريت". و"السندباد



البحري" و"جانشاه" في حكاية "حاسب كريم الدين". فجميع هؤلاء الرواة لا مصادر لهم يأخذون عنها رواياتهم، إنما يروون في حقيقة الأمر، ما جرى لهم، فهم على نحو أو آخر، جوهر الفعل الحكائي والبؤر التي يتمركز حولها ذلك الفعل.

ويفضي ذلك إلى التأكيد على أنهم كانوا يروون ما جرى لهم، فهم تبعاً لذلك يندرجون ضمن خصائص الراوي المتماهي بمرويه، لغياب المسافة بينهم وبين ما جرى لهم، وإن كان زمن الحكاية أكثر إغراقاً في الماضي من زمن الرواية، مثال ذلك السندباد البحري الذي يستحضر حكاياته بعد وقوعها، مما يوهم بأنه يندرج ضمن فئة الراوي المفارق لمرويّه، لكنَّ تحديد الفئات يخضع لعلاقة الراوي بالمروي، وليس للفواصل الزمنية بينهما. وترتب على وجود هذين النمطين من العلاقات بين الراوي والمروي، ظهور صيغ خاصة للقول، ففيما يعتمد الراوي المفارق لمرويّه على صيغة إسناد الرواية ورفعها إلى مصدرها، عبر سلسلة رواة، شأن الرواة في فن الخبر، وهو الفن العريق في الثقافة العربية، فإنَّ الراوي المتماهي بمرويّه يباشر الرواية بنفسه، ومن خلال منظوره الخاص لما جرى له، وغني عن القول إنَّ ذلك أدى إلى ظهور أسلوبي السرد الموضوعي والذاتي في الحكاية الخرافية كنتيجة مباشرة لنمط العلاقة بين الراوي المروي.

وكما وقفنا على علاقات الراوي بالمروي، ينبغي الآن أن نقف على علاقات المروي له بالمروي. أشار جيرالد برنس في بحثه الأصيل "مقدمة في دراسة المروي له" إلى أهمية المروي له فقال "لا يتحقق أي سرد في غياب المروي له"[22] وفصّل القول فيما وصل إليه، مؤكداً على أن خرافات ألف ليلة وليلة "تقدم مثالاً رائعاً للمروي له، إذ يتعين على شهرزاد أن توظف موهبتها بوصفها راوية حكايات، وإلاَّ فمصيرها الموت، وشيئاً فشيئاً تفلح في أن تجعل قصصها تستأثر باهتمام الخليفة (=شهريار) ولهذا تنجو من القتل، وواضح أن مصيرها ومصير السرد أيضاً، يعتمدان ليس فقط على مهارتها، بوصفها راوية حكايات، إنما أيضاً على مزاج المروي له. فإذا انتاب الخليفة (=شهريار) تعب، أو علّق استماعه لما تحكي، فإن شهرزاد ستموت، وسينتهي السرد"[23].

صحيح أنَّ برنس ينطلق من فرض وليس واقعة، والفرض يفقد جدواه، بسبب الوجود الحقيقي للأثر الخرافي الموسوم "ألف ليلة وليلة" ولكنه من أجل إضفاء أهمية على وظيفة المروي له، ودوره في "ألف ليلة وليلة" طرح افتراضه، الذي يحيل على أهمية هذا المكوّن من مكونات البنية السردية، ولّما كانت علاقة النطق والاستماع بين شهرزاد وشهريار هي التي تؤطّر جميع الخرافات التي تضمنها ذلك السفر، وعلى غرارو يقوم بناء كتاب "مئة ليلة وليلة" باختلاف في اسم المروي له وليس وظيفته، فإنَّ إشارة برنس تصلح مدخلاً لفحص علاقة المروي له بالمروي.

في إحدى الخرافات يكاد الملك "محمد بن سبائك" يقايض عرشه بخرافة عجيبة، والخضوع لسلطة "التخريف" شهريار إلى التخلي عن قرار قتل النساء. وهذا الأمر، يتواتر في كثير من المرويات الخرافية، بما يجعله مظهرا متكررا فيها. وهنا يثار سؤال، ما الذي يجعل المروي له - وغالبا ما يكون ملكا - يعرض عرشه لمن يروي له حكايات غريبة؟ إنها، فيما نرى "المتعة التخيلية" التي يثيرها الراوي في ذهن المروي له، وهي المتعة الوحيدة التي يفتقر إليها، بين متع كثيرة يغرق فيها، فلا يكون أمامه إلا السعي في طلبها، بما يجعله، يستمرئ وضع مملكته تحت أقدام راو مجهول، يطلق له عنان التخيل، ويبدد إحساسه بالعزلة الداخلية. لو نظرنا إلى الحكايات الثلاث المذكورة من زاوية علاقة المروي له بالمروي، بعد أن وقفنا على العلاقات الأخرى فيها، نجد أن المروي له يخضع أيضا لعلاقات ثابتة مع المروي، فلا يمكن على سبيل المثال أن يكون "شهريار" في نفس درجة "السندباد البحري" أو "العفريت"، كما أنَّ هذين لا يمكن أن يتساويا في الرتبة مع "تجار الألماس" و"الملك المهرجان" و"صاحب المركب" في حكاية "السندباد البحري" والشيخ نصر وطيغموس وملك الوحوش والراهب يغموس والمردة في حكاية "حاسب كريم الدين".

صحيح أن وظيفتهم السردية هي تلقّي ما يروى لهم، لكن مستويات العلاقة، فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين ما يروى متعدّدة ومختلفة؛ فالعلاقة معدومة بين "شهريار" "والعفريت" أو بينه و"السندباد البحري" أو "ملكة الحيات" أو "جانشاه" لأنه يحتل مستوى أعلى في موقع المروي له، ولا يعرف شيئاً عن المروي لهم المذكورين إلاَّ من خلال شهرزاد، فهو يجهل المستويات التي دونه من المروي لهم، وهم بطبيعة الحال يجهلونه، والأمر عكس حالة العلاقة بين الرواة؛ لأن علاقة الإسناد تجعلهم يتلقّون بعضهم عن بعض. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن طبقات المروي لهم، تتباعد عن المروي كلما تعدّدت الرواية، فالرجال من التجّار، وأصحاب المراكب، أقرب إلى ما يروي السندباد البحري من السندباد البري، الذي التقى الأول، فحدّثه بما جرى له، كما أنَّ السندباد البري أقرب نسبياً إلى ما رواه السندباد البحري من شهريار.

ولو افترضنا أن ما يرويه "جانشاه" في حكاية "حاسب كريم الدين" هو لبّ تلك الحكاية، فأقرب مروي له لذلك اللب هو: الشيخ نصر، والجنية شمسة، والملك شهلان، وملك الوحوش شاه بدري، والمَردة، والراهب يغموس، والملك شماخ؛ لأن بعضهم عاصر ما حدث لـ "جانشاه" وسهّل وصوله إلى قلعة "جوهر تكني" وتلي هذه الطبقة، طبقة يحتلها "بلوقيا" لأن "جانشاه" يروي له كل تلك الحكايات بعد أن انتهت وماتت زوجته الجنية شمسة، وتلي هذه الطبقة من المروي له، طبقة ثالثة أكثر بعداً، ويمثلها حاسب كريم الدين الذي يستمع إلى ملكة الحيات، وهي تروي له حكاية جانشاه وبلوقيا معاً، بما فيها بطبيعة



الأمر، كل ما جرى لـ "جانشاه". وتلي هذه الطبقة، طبقة رابعة، يمثلها شهريار الذي يستمع إلى شهرزاد، وهي تحدّثه بكل ما جرى للجميع، ولهذا، فهو الأبعد في مستوى العلاقة التي تربطه بحكاية "جانشاه" بوصفها لبّ حكاية "حاسب كريم الدين".

نخلص بعد أن وقفنا على العلاقات المتنوّعة بين مكونات البنية السردية في الحكاية الخرافية إلى وجود علاقات تتابع تحكم الرواة فيما بينهم، والحكايات فيما بينها، والمروي لهم فيما بينهم، وأنَّ هذه العلاقات تتّسع كلما تعدّدت الروايات ابتداء من الفعل الذي يشكل "لبّ الخرافة" ووصولاً إلى آخر رواية تنتظمها، وكل هذا مدّ الحكاية الخرافيّة بالتنوع وتداخل المستويات، والتوالد المستمر الذي يخصّب الخرافة بمزيد من الحكايات الثانوية، فإلى الحكاية التي هي مادة الإرسال السردي بين الراوي والمروي له في البنية السردية، سيتجه البحث في الفقرة المقبلة.

### 3. بنية الحكاية الخرافية.

تتشكل الحكاية من الفعل الذي تنهض به الشخصيات داخل البنية السردية للخطاب، في حين تتشكل الرواية من القول المخبر عن ذلك الفعل؛ فالرواية فعل كلامي لاحق للحكاية زمنياً، ويترتب على هذا، ظهور مستويين زمنيين يؤطران مكوني الرواية والحكاية، أولهما أبعد في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الحكائي، وثانيهما أقرب في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الكلامي، والحكاية الخرافية بوصفها نوعاً سردياً تخضع لنسق التشكيل المذكور، ولكن خصائص النوع الخرافي تضيف إليها ميزات خاصة بها، وتقترن تلك الميزات بطرائق التشكّل السردي للحكاية، فكيف يتم ذلك؟ لعل أهم ما يميز البنية السردية للحكاية الخرافية هو أنها تتكون من رواية أفعال، أكثر مما تتكون من الأفعال نفسها، فالفعل الذي يُعرّض للخرم في أجزاء عدة منه، كلما ظهرت شخصية جديدة، من الضعف، بحيث يبدو أنه قابل للخرق، بل والقطع، في أحوال كثيرة، وهو ما أفضى إلى التكرار، وهو تكرار رواية الفعل، وليس الفعل نفسه. ويندرج ضمن الضرب الثالث من ضروب التواتر[24] السردي التي حدّد، جيرار جنيت أربعة منها، وهي:

- أن يروى مرة ما حدث مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة.
- أن يروى مرة ما حدث أكثر من مرة[25].

ويقترن تكرار رواية الفعل بالراوي المتماهي بمرويه؛ لأنه الشخصية التي يعزى إليها الفعل، ولا يقترن بالراوي المفارق لمرويه، لأنه لا يعنى بوصفه راوياً، إلاَّ بأمر الإخبار عن

الفعل، وللاستعاضة برواية ما فعلته الشخصية، عن إعادة الفعل، ذاته، وهو ما يعد أمراً مستحيلاً سردياً، وتستعين الشخصية غالباً بفقرة قصيرة معبرة، أصبحت علامة ثابتة في الحكاية الخرافية وهي "فأخبره بجميع ما جرى له من الأول إلى الآخر" وتتغير صيغة التعبير في حالة التأنيث والإفراد والجمع طبقاً لجنس المروي له، وعدده، وقد يستبدل بالفعل "أخبر" الأفعال "حكى" أو "حدث" أو "قص" وغيرها.

نصطلح على صيغة تكرار رواية الفعل هذه بـ"الإضمار" إذ يضمر الفعل الحكائي، ويستعان للتعبير عنه بجملة، تجنباً لروايته بالتفصيل الذي حدث فيه، ولكن جملة الإضمار، تنطوي على وظيفة مزدوجة في البنية السردية، فهي تنجز وظيفة إخبارية كاملة، إذا ما كان المروي له قد التقى الشخصية صاحبة الفعل أول مرة، أي أن الشخصية تروي كل ما جرى لها، ولكن الراوي المفارق لمرويه، لا ينقل ذلك عن الشخصية، باعتبار أن المروي له الموازي لذلك الراوي قد عرف كل ما جرى للشخصية، أما المروي له الموازي للشخصية صاحبة الفعل الذي يلتقي تلك الشخصية أول مرة، فهو لا يعلم شيئاً على الإطلاق عما حصل لمحدثه. ولهذا، فالحكاية تتجلّى خلال مظهرين: إما أنها تتشكل بحيث يطلع المروي له (=المتلقّي أيضاً) عليها، فإذا جاءت جملة الإضمار، لحظة ظهور شخصية جديدة، فإن المروي له يعرف تفصيل ما تدل عليه تلك الجملة، ولكن الشخصية لابد أن تكون أدّت كل ما كان تشكل من الحكاية، أو أن الحكاية تتشكل بوساطة الرواية الشخصية لها، لأول شخصية تحدثها عنها، وبذلك يعلم المروي له (=والمتلقّي أيضا) بالحكاية، فلما تظهر شخصية ثانية، وهو ما يستدعي أن تقوم برواية ما حدث لها، فإن المروي له يكون عارفاً بما جرى، في حين تجهل الشخصية الجديدة ما جرى، وعلى هذا فجملة الإضمار تعني أن الشخصية ستقوم برواية كل ما جرى لها، ولكن الراوي المفارق لمرويه لا يورد ذلك؛ لأنه أصبح معروفاً إثر روايته أول مرة، ففي حكاية "حاسب كريم الدين" يقوم "جانشاه" برواية ما جرى له إحدى عشرة مرة، لمروي لهم، وباستثناء روايته لـ"بلوقيا" فإن جميع الحكايات المروية الأخرى المنسوبة إليه، تقدّم بوساطة جملة الإضمار، لأن طبقات المروي له ما فوق "بلوقيا" مثل "ملكة الحيات" و"حاسب كريم" و"شهريار" عرفت الحكاية، فلا يمكن إعادتها ثانية، لكن "جانشاه" مضطر لرواية حكايته حيثما التقى أيّاً من تلك الشخصيات في رحلته للفوز بالجنية "شمسة".

ويرتب كل هذا أمراً مهما في الحكاية الخرافية، وهو أن جملة الإضمار تحيل على حكاية متكاملة قامت الشخصية صاحبة الفعل بروايتها مفصلة، وأن كان المروي له يتجنب إيرادها منعاً للتكرار، فجملة الإضمار نفسها تكفي للإشارة إلى ما جرى لكونه معروفاً للراوي المفارق لمرويه، والمروي له الذي يوازيه، وتبدأ كل حكاية بعد ذلك، توردها جملة



الإضمار، تندرج في سياق الخرافة بصورة طبيعية، وتروى دون اللجوء لروايتها تفصيلاً. وهكذا يتضاعف عدد الحكايات المتولدة في إطار الحكاية الكبرى، وللتمثيل على طرائق توالد الحكايات الثانوية نقف على نموذج يكشف لنا تلك الآلية المتميزة في تفريخ الحكايات تبعاً للراويات، وظهور الشخصيات الجديدة في سياق الحكاية الكبرى، والنموذج هو حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام".

تقدم هذه الحكاية مثالاً واضحاً للمناقلة السردية بين الرواة للفعل الحكائي نفسه، ولكن بإعادة عرضه، من خلال الإضمار، كلما اقتضى الأمر ذلك، مما يفضي إلى مزيد من تكرار رواية الفعل. كما أنَّ الحكاية تنطوي ضمنا على مثال واضح أيضاً على نسق العلاقة التي تحكم مكونات البنية السردية في الحكاية الخرافية، سواء في طرائق تراكب الرواة وطبقاتهم، أو في تتابع الحكايات وتعاقب أدوار المروي لهم، وتبادل وظائفهم، ومواقعهم، وهو ما كنا قد أشرنا إليه في الفقرة السابقة، فتركيب حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام" غاية في البساطة، مقارنة بحكايات "حاسب كريم الدين" و"السندباد البحري" و"التاجر والعفريت". وهي تتحدث عن عاشقين فُرِّق بينهما بالإكراه، فبدأ كل منهما يبحث عن الآخر، إلى أن شاءت الأقدار والمصادفات ـ وهما عنصرا التحكّم في مصائر الشخصيات الخرافية ـ أن يجتمع شملهما وأن يتزوجا ـ لكن هذا التركيب، الذي يبدو بسيطاً أول وهلة، ما هو إلا مظهر خادع يموّه البنية المركبة للحكاية؛ ففيما يقوم إبراهيم وزير الملك شامخ بإبعاد ابنته "الورد في الأكمام" إلى "جبل الشكلي" وسط "بحر الكنوز" لعشقها "أنس الوجود" تنتاب الأخير حيرة وخذلان، لاختفاء حبيبته المفاجئ والغامض، فيقرر مغادرة قصر أبيها، والبحث عنها، دون أن يكون لديه دليل يرشده إلى مكانها إلى أن يفضي به البحث إلى أسد يرشده إلى مغارة عابد، يروي له على سبيل الإضمار ما جرى له، بالصورة الآتية "فدخل الباب، وسلم على العابد، وقال له: ما اسمك؟، فقصّ عليه قصته من أولها إلى آخرها، وأخبره بجميع ما جرى له"[26].

يظهر هنا أول تكرار في الحكاية؛ ذلك أنَّ الراوي جهّز المروي له بالقسم الأول من الحكاية، لكنه لا يورده هنا، تجنباً للتكرار، أما البطل الذي أصبح راوياً، فقد روى للعابد، الذي أصبح هنا مروياً له، حكايته ابتداء من تعرّفه إلى "الورد في الأكمام" إلى خروجه بحثاً عنها. وحالما ينتهي من ذلك، يخبره العابد، بأن مركباً أبحر من الشاطئ، ويُلَمِّح إلى أن حبيبته قد تكون فيه، مما يقوّي عزم "أنس الوجود" في المضي بحثاً عن "الورد في الأكمام" في الاتجاه الذي مضى إليه المركب، ويصل إلى القصر الذي تُحتجز فيه "الورد" دون أن يعلم أنها تعيش فيه، ويُضلل خادم القصر، بأن يختلق له حكاية، تقنعه أنه تاجر كبير، حُطّم مركبه على صخور الشاطئ، فيما يروي الخادم له حكاية أصوله الأصبهانية، وأسره،

وبيعه، وقطع إحليله. وهنا تلتصق بسياق الحكاية الأصلية حكايتان غريبتان عنها، وحالما يأنس الخادم به يُخبره بحكاية "الورد في الأكمام" دون أن يعلم أنها حكاية جليسه ـ وهو تكرار ثانٍ للحكاية ـ ولما كانت "الورد" تعمل على التخلص من احتجازها في القصر، فإنها تفلح في الهروب منه، دون أن يُقيض لها أن تعلم بوجود "أنس الوجود" فيه، فيعثر عليها صياد، ويتجه بها إلى مملكة الملك "درباس" فتروي له حكايتها ـ وهو تكرار ثالث ـ وما أن تصل بلاط الملك حتى تروي له حكايتها أيضاً ـ وهو تكرار رابع ـ فيقرر الملك درباس أن يوصلها بحبيبها، بحيلة يختلقها، فيرسل وزيره إلى الملك شامخ، فيعلمه بأنه يرغب في أن يزوج ابنته بأحد تابعيه، ويدعى "أنس الوجود"، ولكن الأخير يخبره بأنَّ تابعه المذكور اختفى منذ عام، ولما كان الملك درباس هدّد وزيره بعزله إن هو لم يعد برفقة "أنس الوجود"، فلم يكن أمام الملك شامخ إلاَّ أن يأمر وزيره إبراهيم، والد "الورد" بمرافقة ذلك الوزير، بحثاً عن "أنس".

وفي طريقهما، يمران بـ (جبل الثكلى) فيروي الوزير إبراهيم حكاية الجبل لمرافقه ـ وهي حكاية ثالثة تندرج في سياق الحكاية الأصلية ـ وما أن يصلا القصر الذي أبعدتْ إليه "الورد" حتى يخبرهما الخادم أنها اختفت منه، إلى جهة مجهولة، ويخبرهما أيضاً بحكاية التاجر الذي حطّم مركبه ـ وهو تكرار ثانٍ لحكاية أنس التي اختلقها للخادم ـ ويقرران، إثر فشلهما في العثور على "أنس" العودة، كل إلى مملكته، ولما كان العشق أضنى ذلك التاجر، الذي هو "أنس" إلى درجة بدا فيه مجذوباً، وهو يقيم في القصر دون جدوى، فإن وزير الملك درباس يصطحبه معه، دون علم منه أنه عثر على بغيته، ويخبره في الطريق أن ملكه هدده بالعزل إن عاد دون "أنس"، ويخبره بخبره ـ وهو تكرار خامس ـ فيتعهد "أنس" له بالاّ يعزله الملك إن هو أوصله به، وحالما يلتقي الملك، يروي له ما جرى له ـ وهو تكرار سادس ـ وحالما يتأكد الملك أنَّ محدثه هو "أنس" وقد تخفّى بزي تاجر، غرق مركبه، حتى يروي له ما جرى لـ "الورد" التي هي حكاية "أنس" نفسها ـ وهو تكرار سابع ـ ثم يأمر بزواجهما، ويبعث رسولاً إلى الملك شامخ، يخبره بحكايتهما ـ وهو تكرار ثامن ـ ويعود "أنس" و "الورد" إلى مملكتهما، وقد أصبحا زوجين، وتحقق حلمهما بأن يكونا معاً.

إذا وقفنا على درجات التكرار في بنية الحكاية، نلاحظ أمرين، أولهما: تعدد مستويات التكرار، وثانيهما أنَّ مصدر التكرار يرتبط بشخوص الحكاية الرئيسين مثل "أنس" و "الورد"، والثانويين كالملك درباس ووزيره والخادم. ويفضي تعدد مستويات الرواية إلى تغير في وظائف مكونات البنية السردية للحكاية، فالأبطال سرعان ما تتغير وظائفهم من كونهم بؤراً للحكاية، إلى رواة لها، ثم إلى مروي لهم، يتلقّون حكايتهم نفسها، والمروي له، سرعان ما يصبح راوياً، شأن الملك درباس أو الخادم. لا يكتفي تركيب هذه الحكاية بأن يقدم مثالاً



للتكرار الذي هو من أخص سمات الحكاية الخرافية، بل أنه، يقدم مثالاً لاحتواء هذا النوع على حكايات دخيلة، تندرج في سياقات الحكاية الأصلية، مثل حكاية الخادم الأصبهاني، وحكاية جبل الثكلى، والحكاية المختلفة لأنس الوجود. صحيح أنَّ الحكاية تتمركز حول عاشقين فرّق بينهما بالإكراه، مما يدل على أنَّ الحدث وقع مرة واحدة، لكن درجات رواية الحدث بلغت ثماني، كل رواية منها ترتبط براوٍ، له موقع محدد في البنية السردية للحكاية.

كشفت لنا حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام" أحد مظاهر الحكاية الخرافية، وهو نموذج شائع في هذا النوع السردي، أما لو وقفنا على نماذج معقدة التركيب مثل حكاية "حاسب كريم الدين" أو حكاية "ورد خان بن الملك جلعاد" أو حكاية "الخياط والأحدب واليهودي والمباشر النصراني فيما وقع بينهم" أو حكاية "الحمال مع البنات" ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ لتبين ليس تعقيد الحكاية الأصلية حسب، بل تعدد الحكايات التي تتضمنها وتفرعاتها إلى حكايات أخرى، فضلاً عن درجات التكرار الكثيرة التي تعاد فيها رواية، ليس الحكاية الأصلية فقط، إنما الحكايات الموجودة فيها أيضاً، ولقد ألمحنا إلى ذلك عرضاً في أثناء الوقوف على مكونات البنية السردية لبعض تلك الحكايات في الفقرة السابقة، مما يدل دلالة واضحة على أنّ شجرة الحكاية الخرافية كثيرة الفروع، وأنَّ فروعها عديدة الأغصان.

ليس التكرار سوى مظهر واحد مما تتميز به الحكاية الخرافية، فإلى جانبه ثمة مظهر قار آخر هو "الاستباق" الذي يقصد به الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ثم يقع تحققه بوصفه جزءاً من الحكاية، ففي حكاية "أنس الوجود" مادّة الذكر يرد "الاستباق" حول "جبل الثكلى" على النحو الآتي "فلما فرغت من صلاتها (=أم الورد في الأكمام) قالت لزوجها في وسط بحر الكنوز جبلاً (كذا) يسمى جبل الثكلى وسبب تسميته بذلك سيأتي"[27]. ويتحقق ذلك لاحقاً عندما يشترك الوزيران بالبحث عن "أنس الوجود" حيث يروي وزير الملك شامخ لوزير الملك درباس أمر تسمية الجبل، وقصته بالصورة الآتية: فقال وزير الملك درباس لوزير الملك شامخ لأي شيء سميّ هذا الجبل بذلك الاسم. فقال له لأنه نزلت به جنية في قديم الأزمان، وكانت تلك الجنيّة من جنّ الصين، وقد أحبت إنساناً وقع له معها غرام، خافت على نفسها من أهلها، فلما زاد الغرام، فتشت في الأرض على مكان تخفي فيه حبيبها عن أهلها، فوجدت هذا الجبل منقطعاً عن الأنس والجن، فاختطفت محبوبها، ووضعته فيه، وصارت تذهب إلى أهلها، وتأتيه خفية، ولم تزل على ذلك زماناً طويلاً حتى ولدت منه في ذلك الجبل أطفالاً متعددة (كذا). وكان كل من يمر على هذا الجبل من التجار والمسافرين في البحر يسمع بكاء الأطفال كبكاء المرأة التي ثكلت أولادها، أي فقدتهم، فيقول هل هنا ثكلى. فتعجب وزير الملك درباس من هذا الكلام[28].

ويرد "الاستباق" في سياق الأحلام، والوصايا، والنبوءة، ومن أمثلة "الاستباق" البارزة في الحكاية الخرافية، ماورد في حكاية "جودر بن التاجر عمر وأخويه" فبعد أن يفلح الساحر المغربي عبد الصمد في السيطرة على جودر، ويستغله لاستخراج كنز الشمردل، يصف له ما سيلاقيه في طريقه للوصول إلى الكنز، من فك الطلاسم التي تعترضه، ومواجهة الأخطار التي تهدده، وهو يجتاز الأبواب السبعة في طريقه إلى الشمردل وكنزه، ولما يحين موعد المهمة، يبدأ جودر، يجتاز الأبواب، ويلاقي حاملي السيوف، والفارس، والقوّاس، والأسد العظيم، والعبد الأسود، والثعابين، ثم أمه، إذ يوصيه الساحر المغربي بألاّ يتردد عن تنفيذ طلبه بأن تنزع عنها ملابسها، وتتعرى أمامه، وحالما يتردد، يخل بشرط من الشروط الواردة في "الاستباق" فتفشل مهمته، ويتعرض لضرب شديد من خُدّام الكنز من الجن، يدفع إثرها إلى خارج المكان، وتفشل مهمته في استخراج كنز الشمردل؛ لأنه أبطل بتردده في الخطوة الأخيرة عمل السحر[29].

وفي حكاية "أحمد الدنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة، يؤدي تركيب الحكاية إلى الاستعانة بـ"الاستباق" عندما تتدافع الوقائع فلا يكون أمام الراوي إلاّ التأكيد أنّ بعض الوقائع سيصار إلى الحديث عنها في حينها مثل قوله عن إحدى الصبايا" ولها كلام يأتي بعد قدوم زوجها من السفر"[30] ويعود فعلاً لتفصيل حكاية الصبية، وجدير بالذكر أنّ هذه الحكاية يتكرر فيها "الاستباق" الذي يظهر في حكايات كثيرة مثل "حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان بنت الملك السمندل"[31] وحكاية "حسن الصائغ البصري"[32] وحكاية "علي نور الدين ومريم الزنارية"[33] وحكاية "ورد خان بن الملك جلعاد"[34] وحكاية "عروس العرايس"[35] وحكاية "الوزير وولده"[36].

يزرع "الاستباق" أفق توقّع، ويرصد ما سيحدث لاحقاً، وبذا فإنّ دوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص، فما ألمح إليه بإيجاز سيتحول لاحقاً إلى واقعة تندرج في الحكاية وربما يبذر "الاستباق" حكاية جديدة. ويقودنا الحديث عن الاستباق إلى الوقوف على مظهر آخر من مظاهر الحكاية، الخرافية ألا وهو أن الحكاية تنتمي دائماً إلى الماضي، فالرواية تلحق الحكاية، ولا يمكن أن يتزامنا، أو أن تسبق الرواية الحكاية، إلاّ فيما ذكر من أمر "الاستباق" علماً أن "الاستباق" كونه جزءاً من الرواية، يقع ضمناً في الماضي، وتعليل ذلك، أنّ الحكاية الخرافية تُستحضر بوساطة الرواية، وعبر سلسلة من الرواة، وهنالك دائماً بون كبير بين زمان الحكاية ومكانها، وبين زمان الرواية ومكانها، فزمان الأولى متقدم على زمان الثانية، لكونها تروى بعد وقوعها.

وللتدليل على هذه الظاهرة السردية نورد أمثلة للفوارق الزمانية والمكانية لبعض الحكايات، مؤكدين أنّ زمن الحكاية حُدّد هنا طبقاً لمعطيات تاريخية وردت في الحكاية،



وهذا لا يعني إقرارنا بأنّ الحكايات التي سنأتي على ذكرها هي وقائع تاريخية حدثت فعلاً في عصور محددة، ولكن بناء على ما ورد من إشارات إلى زمان وقوعها، كما أشار إلى ذلك رواتها؛ فحكاية "الباهلي والراهب شمعون"[37] تقع أحداثها بين البصرة والصين في خلافة عثمان، ولكنها تروى في دمشق في بلاط هشام بن عبد الملك، وبعض أجزاء حكاية "عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه"[38] تقع في البصرة ومصر، لكنها تروى لهارون الرشيد في بغداد، كذلك الأمر بالنسبة لحكاية "على نور الدين ومريم الزنارية"[39] التي تحصل وقائعها في مصر وبلاد الإفرنج، لكنها تروى أيضاً لهارون الرشيد في قصره. فإذا خرجنا من التخصيص إلى التعميم، فإنّ جلّ الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" وقعت أحداثها السردية في بغداد، والبصرة، وفارس، ودمشق، والهند، والصين، والأندلس، ومصر، في أزمان مختلفة، لكنها تروى في مكان وزمان محددين هما إمّا بلاط شهريار أو بلاط دارم، زمن حكمهما، وهما الملكان اللذان كانا من صنيع الخرافة لا التاريخ، ووجدا لغاية فنيّة تهدف إلى تحديد إطار سردي لثنائية الراوي والمروي التي لا يتحقق أي سرد بدونها.

### 4. المرويات الخرافية والبطل الخرافي.

يتصف البطل الخرافي بأنه إما أن ينحدر من أصل نبيل غامض أو تقوده سلسلة أفعاله البطولية للوصول إلى مرتبة عالية من النبل، والمهابة، وتمثل مرحلة الضياع والتشرد، التي يمر بها البطل الخرافي، حلقة ربط، توصله بمجد غابر، أو باعثاً لبلوغ مرحلة تتصف بذلك. والحق فليس البطل الخرافي وحده من يتصف بالخلفيات الغامضة وشبه المجهولة، وليس وحده الذي يتعرض لنكران جماعي، ويمر بصعاب، قبل أن يفوز بالاستئثار العام، فذلك أمر يكاد يشمل أبطال الأساطير، والمرويات الشعبية، والمرويات الدينية، فالأبطال الأسطوريون، وأبطال السير الشعبية، والأنبياء، يتقاربون في درجة التماثل هذه، وفي رأسها صعاب الطفولة، وعدم الاعتراف بهم، فضلا عن الخلفيات الغامضة بسبب المحَن التي يتعرضون لها في مقتبل العمر، ولهذا فكل المرويات التي تقدم سيرا اعتبارية لهذه الشخصيات تضخّم الماضي المرير لهم، نظير الاحتفاء بالمكانة التي بلغوها، وذلك قبل أن يحرزوا نجاحاتهم الكبيرة، في المرحلة الأخيرة من أعمارهم، وقد اتصفت المرويات الخرافية في الثقافة العربية بكل ذلك.

الانتماء إلى أصول نبيلة أو بلوغ مكانة سامية صفة تلازم "شهريار" و"دارم" و"شهرزاد" ويتصف بها الملك في حكاية "الملك والغزالة"[40] و"الجبل المطلسم"[41] و"الأربعين جارية"[42] و"فرس الأبنوس"[43] والوالي في حكاية "عبد الله بن فاضل والي البصرة"[44] وبدر باسم في حكاية "جلّنار البحرية"[45] وسيف الملوك في حكاية "سيف

الملوك وبديعة الجمال"[46]. ويتوافر الأمر في عدد يصعب حصره من الحكايات الخرافية.

ينفتح الاستهلال السردي في الحكاية الخرافية على مشاهد تُعنى بتربية الطفل، الذي سيكون فيما بعد بطلاً، ويصر على العناية بوصف اكتسابه معارف تتعلق بالفروسية والقتال أو العلم، ويطرأ ما يجعله يرحل عن مملكته، بسببٍ ما، شأن شهريار الذي يكتشف خيانة زوجته، أو رغبة البطل في زيارة مدينة أخرى كما في حكاية "الملك والغزالة"، أو الرغبة في معرفة سّرٍ ما كما في حكاية "فرس الأبنوس"، أو الأمل في العثور على امرأة جميلة سمع حكايتها البطل كما في "جلنّار البحرية" وحكاية "سيف الملوك وبديعة الجمال"، أو الهرب من جور وقع عليه، شأن البطل في حكاية "الجبل المطلسم" أو النفي الذي يتعرض له أحد أقرباء البطل كما في حكاية "الأربعين جارية"، أو بسبب التجارة، كما هو الحال في حكاية "عبد الله فاضل عامل البصرة".

ويتبع هذا أن يقع البطل الخرافي في مأزق لا ينجو منه إلاّ بظهور مساعد يقدم العون له، إذ يواجه البطل في حكاية "الجبل المطلسم" صعوبات الإبحار، وخطورة الصنم الموجود في الغار، لكنه يتغلب عليه حينما يقدم له ربان المركب كتاباً عن آفات البحر، يتعلّم إثر الاطلاع عليه، كيفية إبطال عمل الصنم الذي يعترض المارة بسيفه، ويواجه الفتى الشامي العفريت في جزائر الهند، ويطعنه دون أن يفلح العفريت في إلحاق أي أذى به؛ لأنه يحمل خرزاً تحميه. ومرة ثانية يسهل له الملك وإحدى العجائز والجارية المؤمنة أخت العفريت أمر قتله. كما يخرج بدر باسم إلى البحر للبحث عن جوهرة ابنة السمندل في حكاية "جلّنار البحرية" ويكاد يقتل والد الفتاة التي يبحث عنها، وتفلح جوهرة في أن تسحره إلى طير، لكنّ زوجة أحد الصيادين تفك السحر عنه، ولما تحاول الملكة "لاب" سحره ثانية، يخبره الشيخ الذي أواه بذلك، إنها ساحرة خطيرة.

وعلى الرغم من ذلك فإنها تسحره، لكنَّ الشيخ - عبدالله الباقلاني - يساعد في حل طلاسم السحر عنه، كما أنَّ البطل في حكاية "الأربعين جارية" يظل جاهلاً خطورة الأخت الكبرى، إلى أن يفتح باباً حذرته من دخوله، فيجد فرساً يكتشف أنها أخت الجارية الكبيرة، وقد سحرتها، وتقوم هذه الفرس الجارية بإيصاله إلى مملكة أبيها، فيلاقي مصاعب في عبور النهر صوب المدينة، ولا يقدر على ذلك إلاّ بمعونة الجارية المسحورة، ولا يفلح البطل في إنقاذ حبيبته في حكاية "فرس الأبنوس" بعد المخاطر التي واجهها إلاّ بمعونة "فرس الأبنوس". كما لا ينقذ عبد الله بن فاضل والي البصرة من الغرق المحقق، إلاّ الحيّة التي خلصها من الثعبان الأسود، إذ يكتشف أنها جارية مسحورة، وهي ابنة ملك الجان، وأنَّ الثعبان الأسود، ما هو إلاّ ابن الوزير الأسود، وقد حاول الاعتداء عليها.

وبعد أن ينجو البطل من حبائل الشرير الذي يمثل دور الخصم، يستقر في المكان الذي



هو فيه، ويتزوج من المرأة التي ذهب من أجلها، أو ساعدته، أو خاطر بنفسه هناك من أجلها، كما هو شأن ابن الملك في حكاية "الجبل المطلسم" حيث يتزوج الملكة، ويأمر الجن بقتل المملوك والوزير، الذي خطط لتخريب مملكة أبيه، والأمر نفسه في حكاية "جلّنار البحرية" إذ يقتل بدر باسم الملكة "لاب" بمساعدة أمه "جلّنار" ويتزوج "جوهرة ابنة الملك السمندل" كما أنَّ البطل في حكاية "الأربعين جارية" يتزوج ابنة الملك الصغيرة "بدر الزمان" ويصبح ملكاً. ويقوم الفتى الشامي في حكاية "الملك والغزالة" بعد قتل العفريت، بتحرير الأسيرات من الجواري، ويتزوج ابنة الملك، ويقيم في الجزيرة. ويتزوج ابن الملك في حكاية "فرس الأبنوس" معشوقته. وينجح عامل البصرة في العثور ثانية على زوجته التي التقاها في مدينة الأصنام التي قدر لها أن تكون زوجته طبقاً لنبوءة الخضر، وهي التي ألقاها في البحر أخواه اللذان مُسخا كلبين، وقد ظهرت بصورة الشيخة "راجحة" بعد أن منحها الخضر، قدرة شفاء المرض.

يختتم البطل الخرافي دورة حياته بالعودة إلى مكان انطلاقه، وقد علا شأنه وصار ملكاً، أو أميرا، أو والياً، أو تاجراً كبيراً؛ ففي حكاية "جلّنار البحرية" يعود بدر باسم برفقة زوجته جوهرة، وقد توَّج ملكاً بعد وفاة أبيه. وفي حكاية "الجبل المطلسم" يعود ابن الملك محاطاً بالجن، ومعه الملكة زوجته، وقد أصبح هو الملك، وخلّص المملكة من الأشرار. وفي حكاية "الأربعين جارية" يتزوج ابن الملك الفتاة المسحورة بصورة فرس، بعد أن تعود إلى طبيعتها البشرية، ويصبح ملكاً ويعود البطل في حكاية "فرس الأبنوس" برفقة زوجته، ويتوج ملكاً فيما يختار الفتى الشامي، بعد أن يملّ المدينة، مرجاً أخضر يقيم فيه مع زوجته أخت العفريت، التي تغيرت صورتها إلى طاووس، وأخرى إلى غزال، ويصبح صديقاً للملك الذي دفعه الفضول لمعرفة سرّ زوجته الغزالة، ويعود عبد الله بن فاضل عامل البصرة برفقة زوجته إلى ولاية البصرة، وقد استقر كل شيء له.

وقفنا على الشخصية الخرافية من خلال فعلها لاستنباط المنطق السردي الذي يحكم هذا الفعل دون العناية بمضمونه[47] وينبغي الآن البحث في تلك الشخصية بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر الحكاية الخرافية. وما يلاحظ ابتداء خضوع البطل الخرافي لمنطق مجهول يسيرهُ، ويختار له أفعاله، ويوفر له مسلتزمات النجاح في مهمته، وهو عكس بطل السيرة الشعبية الذي ينتدب نفسه لإنجاز فعل ما، يعبر عن موقفه ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه، كما سنرى ذلك عند دراستنا لبطل السيرة الشعبيّة. يعيش البطل الخرافي حلماً متواصلاً، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة، ويعيش في ممالك نائية، ويتيه في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه، سوى أنه يرجع مكللاً بالغار، لمخاطر خاضها بمعونة

مساعدين من الجن والأنس، يوفرون له سبل الخلاص، وإنهاء الخصوم دون أن يبذل من الجهد إلاّ أقله، ويبدو عامل القدر متحكماً في حياة البطل ومصيره، بل إنه ينظم رحلة الغربة التي يخوضها، ورحلة المجد التي يعود بها إلى مملكته أو أهله. وحيثما يصل مكاناً ما يجد في انتظاره مساعداً متأهباً لتقديم العون له للمضي في رحلته، ويجد دائماً من يهبه ابنته وثروته، ويعمل على إعادته منتصراً إلى مملكته.

صفات البطل الخرافي طبعت الفعل المسند إليه، فهو فعل لا يتطور نتيجة لأسباب موضوعية تجعله يتنامى شأن الفعل في السيرة الشعبية مثلاً، إنما هو فعل خاضع للمصادفات التي تسّيره، ولهذا فهو لا يفعل شيئاً غير رواية "ما جرى له" "كلمّا التقى أحداً، والمروي له، لا يفعل غير الاستماع إليه، ورواية "ما جرى له" "هو الآخر، وكل هذا جعل فعل البطل، الذي يؤلف لبّ الحكاية الخرافية، فعلاً غير متماسك يتقبل أن يندرج في سياقه أي فعل طارئ آخر. وعلى هذا تلحق الحكايات الثانوية بذلك الفعل وتشكل مظهراً أساسياً من مظاهره. وكما هو الأمر في دورة حياة البطل الخرافي، من ولادة، إلى رحلة، إلى تعرض لمخاطر، إلى ظهور مساعد له، ونيل مبتغاه، ثم عودته إلى وطنه. فإنَّ حكايته وصف لحياته، عبر دائرة مغلقة، تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت، ولكنها تحتوي في تضاعيفها كل ما هو غريب، وقد يتكفل البطل نفسه بروايتها أو رواية أجزاء منها، ويعيدها كلما التقى شخصاً آخر، وقد تُعرض بالتدرج، موضوعياً، في سياق وصف غربة البطل وعودته. ولهذا فالمنطق الذي يحكمها هو المنطق نفسه الذي يحكم حياة البطل، بما فيه من هيمنة قوى خارجية عليه، تجعله يحقق هدفه دونما بذل جهد يذكر فإذا بحثنا عن أقسام قائمة بذاتها للحكاية الخرافية، نجدها متوازية مع فعل البطل، سواء في وصف عائلته وولادته وشبابه، أو في عشقه، أو في مأزقه، أو عودته مكللاً بالمجد.

ولّما كانت الأسباب التي توجّه فعل البطل هي في الغالب خارجة عن إرادته، وتعترضه صدفة، وتتدخل لصالحه، فإن الحكاية هي الأخرى تتشتت تبعاً لذلك، دون أن تنمو فيها أسباب تعمل على تطويرها من الداخل وهذا ما يفسر لنا، على نحو واضح ودقيق، أسباب ثبات مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية من راوٍ ومروي ومروي له؛ لأن الحكاية ذاتها، ماهي إلاّ استبدال في مواقع هذه المكونات وأداء وظائف متعددة لكل مكون وذلك أن تلك المكونات ببروزها الذي وصّفناه من قبل، إنما تعمل على نسج كيان الحكاية الخرافية، ولكن ذلك الاستبدال للمواقع والوظائف، يفضي دائماً إلى التكرار وتضمين ما هو غريب، حيثما جرى تغيير في موقع كل من الراوي والمروي له، وحيثما التقى البطل شخصية جديدة، وكل هذا قاد إلى نتيجة أساسية تُعدُّ ميزة من ميزات الحكاية الخرافية، ألا وهي ضعف الفعل الذي يتشكل منه الحدث، وطغيان عنصر الإسناد والرواية، وتوالد الحكايات الثانوية، بطرائق شبه



متماثلة، وهو الأمر الذي أشار إليه بروب عندما أكد "أنَّ الخرافة تسند غالباً أفعالاً متشابهة لشخصيات متباينة"[48] ولكن ذلك التباين، لا يختلف في الأدوار إنما بالصفات.

## 5. نسيج البنية السردية.

يكشف الوقوف على مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية ميزة خاصة تميز العلاقة بين تلك المكونات، وهي علاقة لا تخضع لأسباب يغذيّها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة مثُاقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفوية لا تهدف إلى توفير أسباب موضوعية تعمل على تطوير الحكاية الخرافية، بل تعمل على تنسيق مجموعة من الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث؛ فالحكاية، سواء بتعاقب أحداثها المحكوم بزمن متتال، أو بما تنطوى عليه من استباق، وإلحاق، وتقطّع، وتكرار، لا تنتظم في منطق داخلي صارم، تفرضه أسباب تتعلق بفعل البطل، إنما تخضع لطبيعة الرواية التي يتكفّل بها راوٍ مفارق لمرويّه، يجعل انفصاله عما يروي، عرضة لعدم الاهتمام بإخضاع المروي لسياق متطور ومتنام من الأحداث، ولهذا فإن روايته، تُخرق في مواضع كثيرة، مما يجعل الحكاية الخرافية، محضناً يُخصّب حكايات ثانوية كثيرة.

الراوي المفارق لمرويهِ في الحكاية الخرافية، الذي ينحدر عن نظام الإسناد، لا تربطه بما يروي صلة مباشرة، إنما تفصله عنه سلسلة من الرواة، وبذلك يفتقر أحياناً إلى "الدوافع الذاتية" التي تجعله يتفاعل "وجدانياً" مع ما يروي، ويلزم أن نتذكر أنَّ شهرزاد ما كانت لتروي إلاّ دفعاً لموت محقق، وهو أمر ينسحب على كثير من الحكايات الخرافية الأخرى التي تتشكل سردياً بتوجيه مباشر من مأزق شهرزاد في بحثها عن الخلاص، وقد أفضى ذلك إلى أن ينصبّ الاهتمام على رواية ما حدث، أكثر مما ينصب على ما حدث. وهذه السمة اللصيقة بالبنية السردية للحكاية الخرافية: وهي تعدّ من تجليات الإسناد في السرد العربي، قادت إلى ظهور فئة من المروي له، لا تعنى بأمر الحكاية إلاّ كونها سمراً لطيفاً، يمكن قضاء الليل في الاستماع إليه، كما هو الأمر في حالة "شهريار" و"دارم".

ولما كان الراوي والمروي له محكومين بحضور يهدف إلى إرسال وتلق لمتن خرافي، صار دورهما في البنية السردية عظيماً، ذلك أنهما المكونان المتحكمان مباشرة بالمكون الثالث وهو المروي. ولهما أن يكّيفاه حسب إرادتهما التي تعمل بتوجيه من ثنائية: الإرسال والتلقي الشفوي. وفيما يمكن الافتراض منطقياً أنَّ بعض الحكايات يمكن أن تحافظ على وجودها إن هي جردت من مكوني الراوي والمروي له، لكونهما يندغمان في المروي، ولا يتعاليان عليه، فإنَّ الحكايات الخرافية، تُقوض بنيتها حالاً إن هي جُردّت منها، ذلك أنهما

الإطار الذي يوفر الأسباب الكاملة لظهور الحكاية، الأمر الذي يستحيل معه، وجود حكاية خرافية، دون أن تتشكل وسط إطار صارم، قوامه العلاقة بين الراوي والمروي له.

## هوامش الفصل الثاني

1. Gerhardt, The Art of Story - telling. p.395.
2. The Poetics of Prose. p.67.
3. ألف ليلة وليلة، بيروت 1: 10، وكتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى 66، وألف ليلة وليلة، طبع وليم حي مكناطسن، والهند 1: 5
4. م ن 1: 10 ـ 11، م ن 66.
5. مئة ليلة وليلة 68
6. The Poetics of Prose. p.70.
7. I bid. p.73.
8. Reader - Response Criticism. p.8.
9. فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح، بيروت 65 ـ 67
10. ألف ليلة وليلة 3: 229 ومئة ليلة 240.
11. مئة ليلة 4: 139
12. ألف ليلة 3: 139
13. ألف ليلة 4: 219
14. م. ن 3: 32
15. ألف ليلة 4: 219
16. ألف ليلة 1: 231
17. م. ن 1: 831 ووردت في كتاب "ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى" بعنوان "قصة الأحدب صاحب ملك الصين" ص 225 ووردت في كتاب "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة" بعنوان "حديث الستة النفر" ص 45
18. م. ن 3: 487
19. م. ن 1: 52 ووردت في "ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى بعنوان "قصة الحمال والصبايا الثلاث" 126.
20. م. ن 2: 109 وردت في "ألف ليلة وليلة من أصولة العربية الأولى" بعنوان "قصة قمر الزمان وولديه الأمجد والأسعد" ص 533
21. الحكايات العجيبة والأخبار العربية 1477
22. Reader - Response Criticism. p.22.
23. Ibid p.8.



24. التواتر هو "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية" سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى القصة، تونس 86، وهو من المصطلحات اللسانية التي تبحث في تواتر الكلمات في النصوص للتفصيل أنظر:
Dictionary of language and linguistics p.89.
25. Narrative Discourse. p.114-116.
26. ألف ليلة وليلة 2: 431
27. ألف ليلة 2: 440
28. ألف ليلة 2: 436
29. ألف ليلة 2: 450
30. م. ن 3: 603 ـ 803
31. م. ن 3: 357 و380
32. م. ن 4: 477
33. م. ن 4: 32 و40 و65
34. ألف ليلة 4: 162
35. م. ن 4: 219
36. الحكايات العجيبة 156
37. مئة ليلة 154
38. الحكايات العجيبة 368
39. ألف ليلة 4: 345و360
40. م. ن. 4: 132
41. الحكايات العجيبة 247
42. م. ن 105
43. مئة ليلة 313
44. ألف ليلة 4: 435
45. الحكايات العجيبة 122وألف ليلة 3: 401 وكتاب ألف ليلة من مصادره العربية 481
46. ألف ليلة 3: 439
47. جدير بالذكر أن مياجير هاردث قد صنفت حكايات ألف ليلة وليلة طبقاً لأغراضها، وتوصلت إلى وجود حكايات حب، وجريمة، ورحلة، وجن، وعلم، وحكمة، وتقوى، كما وردت في كتابها Art of Slory Telling وقامت أيضاً فريال غزول بمحاولة لنمذجة بعض الحكايات طبقاً للأغراض أيضاً، راعت الجوانب البلاغية فيها كما وردت في كتابها:
The Arabian Nights: A structural Analysis. p.109-146.
48. موروفولوجية الخرافة 34.

موسوعة السرد العربيّ (1) / موسوعات
د. عبد الله إبراهيم / مؤلّف من العراق
طبعة جديدة موسّعة ، 2008
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عبد بن سالم ،
ص. ب 11-5460 ، هاتفاكس 751438 / 752308 1 00961
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب 9157 ، عمّان 11191 ، الأردنّ
هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
سمير سيّ®
الخطوط ولوحة الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
الصفّ الضوئيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان
التنفيذ الطباعيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه ، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر .
ISBN 9953-36-245-9

د. عبد الله إبراهيم

# موسوعة السرد العربيّ

1

طبعة موسّعة