

جامعة قطر

كلية الآداب والعلوم

التنامي الحكائي في حكايات السندباد

إعداد

لبابة أمين الهواري

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات

كلية الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يونيو 2022/1443

© 2022. لبابة أمين الهواري. جميع الحقوق محفوظة.

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالب/ة لبابة أمين الهواري بتاريخ يونيو 2022، وُفّق عليها

كما هو آتٍ:

نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالب المذكور اسمه أعلاه .وحسب

معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون

جزء من امتحان الطالب.

أ. د. لؤي خليل

المشرف على الرسالة

أ. د. مولاي يوسف الإدريسي

مناقش

د. صبيّة العذبة

مناقش

تمّت الموافقة:

الدكتور أحمد الزتحي ، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَص

لبابة أمين الهواري، ماجستير في اللغة العربية وآدابها:

يونيو 2022.

العنوان: التنامي الحكائي في حكايات السندباد

المشرف على الرسالة: أ. د. لؤي خليل

الأصل في الحكاية_ أي حكاية_ أن تتوسع وتنمو تبعًا لمرجعيتين أو قانونين حاكمين: مرجعية تتعلق بالحكاية نفسها، بعِدّها بنيةً مستقلة، لها قوانينها الداخلية التي تضبطها وتنظم حركتها، ومرجعية أخرى تتعلق بالحاكي/السارد الذي يحاول أن يدير الحكاية نحو إرادته ومقاصده؛ فوجود الحكاية مرهون دائمًا إلى هاتين القوتين؛ قد تجبر الحكاية حاكياها على اتباعها مرغماً، وقد يلوي عنقها فتتقاد إلى قوانينه، وربما ناست بين شيء من هذا وشيء من ذاك.

وتختلف الثقافات عادةً في طرائق نمو حكاياتها وتوسعها؛ وطرائق سردها حكاياتها؛ وقد انشغل كثير من الدارسين في البحث عن تلك الطرائق التي تضبط حركة الحكاية وآليات سردها، وحاولوا أن يقعدوا لها ويضبطوها ضمن أنظمة محددة، فتحدثوا عن الحكاية التي تتضمن حكاية واحدة، وتحدثوا عن الحكاية الإطار التي تنفرع إلى حكايات فرعية صغيرة، وأنشؤوا لذلك مصطلحات تضبط هذه المفاهيم، غير أن أسرار الحكاية وطرائق تناميها وآلياتها السردية لا تزال تخفي أكثر مما أظهرت حتى الآن، ولا تزال تعد بالكثير.

تحاول هذه الدراسة أن تتتبع المفاهيم الدالة على توسع الحكاية بأشكاله المختلفة، وفي سبيل ذلك رأت أن مصطلح (التنامي الحكائي) أقدرها في التعبير عن المفهوم المراد؛ لأنه غير مقيد بشكل واحد من أشكال الاتساع؛ كمصطلح (التوالد) أو مصطلح (التضمين)؛ ولا يلتبس بدلالات حافة تدفع به نحو حقول معرفية أخرى؛ مثل: مصطلحي (التوالد والتناسل) القريبين من الحقل البيولوجي. كما أن حدود مصطلح (التنامي) الدلالية قادرة على استيعاب أشكال متنوعة من الاتساع، لا تحتملها المصطلحات الأخرى.

ولكي تختبر الدراسة ذلك وتثبتته رأت أن تعتمد نص (حكايات السندباد) دون غيرها؛ لما تتضمنه هذه الحكايات من أساليب حكائية متنوعة كقيلة بإظهار أنواع مختلفة من التنامي، يجعلها ذات خصوصية حكائية داخل ألف ليلة وليلة نفسها.

وبذلك تشكل الدراسة تحديًا بحثيًا من جهتين: التحدي الأول تحدٍ تقني منهجي يتعلق بقدرة مفهوم (التنامي) على استيعاب أشكال التوسع الحكائي المختلفة، والتحدي الآخر علمي معرفي هو التثبت من فرضية استقلال حكايات السندباد ببنية متميزة.

الكلمات المفتاحية: التنامي الكمي/ التنامي الكيفي/ حكايات السندباد/ المصطلحات الحافة

ABSTRACT

The origin of the tale – any tale – is that it expands and grows according to two references or two governing laws: a reference to the tale itself, considering it as an independent structure, where it has its own internal laws that control and regulate its movement, and another reference related to the narrator who tries to manage the tale towards his will and purposes; therefore the existence of the tale is always dependent on these two forces. The tale may compel its narrator to follow it, or he may twist its neck to follow his own laws, while both manners could get together into a tale.

Cultures usually differ in the ways their stories grow and expand; and ways of telling their stories; Many researchers have been busy looking for those methods that control the movement of the tale and the mechanisms of its narration, and they tried to sit and control it within specific systems, so they talked about the tale that includes a tale, and they talked about the framing tale

that branches into small sub-tales, thereafter they created terminologies that cover these concepts. However, the secrets of the story, its development methods and its narrative mechanisms are still hidden more than it has been revealed so

.far, and it still promises a lot

This study attempts to follow the concepts leading the expansion of the story in its various forms; therefore, the term (narrative growth) been seen as the most capable form to express the desired concept. Because it is not constrained by one form of breadth: as the term (breeding) or the term (embedding). Also, it should not be confused with terms may get towards other fields of knowledge; for example, the term (birthing) that are close to the biological field. Also, the semantic limits of the term (growth) can accommodate various forms of breadth, while other terms cannot.

In order for the study to test and prove this, it is decided to adopt specifically the text of (The Stories of Sinbad); as the tale

includes various narration methods, it would be eligible to present the various types of growth. Therefore, it was the chosen one within Thousands and One Nights for its narration uniqueness.

Consequently, the research is facing challenges from two sides: the first challenge is a methodological technical challenge related to the ability of the concept (development) to accommodate different forms of narrative expansion, and the other scientific and cognitive challenge is to verify the hypothesis of the independence of Sinbad's tales with a unique structure.

Keywords: quantitative growth / qualitative growth / Sinbad's tales / edge terms

شكر وتقدير

الشكر لله عز وجل أولاً وأخيراً، أن يسّر لي طريق علم، أنجز فيه هذا العمل، فله
الحمد والشكر والمنة

والشكر العظيم

لعائلتي

حصني المنيع

ولولديّ

رفيقيّ الرحلة والتعب

ولصديقتي

جيشي الدائم

ولكل من سند الضّعف، وقوم الاعوجاج، واحتمل النّزق، وهدهد الوجع، ومدّ اليد،

ونصر الحلم، وشاركني رحلة البحث، وكان صديقاً صدوقاً صادقاً.

الإهداء

إلى سورية الجديدة الحرة

التي نحلم بها

أهدي هذا العمل؛ ليكون خطوةً في البناء

فهرس المحتويات

شكر وتقدير.....	د
الإهداء	ذ
المقدمة	ش
الفصل الأول- الدراسة النظرية	1
المبحث الأول: التنامي	2
مدخل لغوي	2
ذاكرة المصطلح	5
التنامي في الساحة النقدية	34
المبحث الثاني: المصطلحات الحافة	44
1- التأطير	45
2- التابع الحكائي	48
3- التالي	50
4- التجاور	53
5- التسلسل	56
6- التضمين	59
7- التفريع	62

65.....	8- التناسل
69.....	9- التناوب
73.....	10- التنضيد
76.....	11- التوازي
79.....	12- التوالد
85.....	13- التوالي
88.....	المبحث الثالث: الحكاية والحكاية الشعبية
96.....	الحكاية الشعبية
100	المبحث الرابع: ألف ليلة وليلة
108	حكايات السندباد
113	الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية
118	المبحث الأول التّنامي الكيفي
118	التّنامي الكيفي الأفقيّ
157	التّنامي الكيفي العموديّ
201	المبحث الثاني: التّنامي الكميّ
202	التّنامي الكميّ الوصفيّ
206	التّنامي الكميّ البلاغيّ

215	التنامي الإنشائي
221	التنامي الإحالي
227	التنامي الكمّي بالغريب والعجيب
241	الخاتمة
249	قائمة المصادر والمراجع
249	المراجع باللغة العربية:
249	الكتب:
268	المجلات:
269	المراجع باللغات الأجنبية:
269	مراجع شبكة الإنترنت:

المقدمة

الأصل في الحكاية- أي حكاية- أن تتوسع وتنمو تبعاً لمرجعيتين أو قانونين حاكمين: مرجعية تتعلق بالحكاية نفسها، بعدها بنيةً مستقلة، لها قوانينها الداخلية التي تضبطها وتنظم حركتها، ومرجعية أخرى تتعلق بالحاكي/السارد الذي يحاول أن يدير الحكاية نحو إرادته ومقاصده؛ فوجود الحكاية مرهون دائماً إلى هاتين القوتين؛ قد تجبر الحكاية حاكمها على اتباعها مرغماً، وقد يلوي عنقها فتتقاد إلى قوانينه، وربما ناست بين شيء من هذا وشيء من ذاك.

وقد انشغل كثير من الدارسين في البحث عن الطرائق التي تضبط حركة الحكاية وآليات سردها، وحاولوا أن يقعدوا لها، ويضبطوها ضمن أنظمة محددة، فتحدثوا عن الحكاية التي تتضمن حكاية، وتحدثوا عن الحكاية الإطار التي تنفرع إلى حكايات فرعية صغيرة، وأنشؤوا لذلك مصطلحات تضبط هذه المفاهيم؛ مثل: (التوالد/التناسل الحكائي)، و(التفريع الحكائي)، و(التضمين الحكائي)، غير أن أسرار الحكاية وطرائق تناميها وآلياتها السردية لا تزال تخفي أكثر مما أظهرت حتى الآن، ولا تزال تعد بكثير.

تحاول هذه الدراسة أن تتبّع المفاهيم الدالة على توسع الحكاية، بأش

كالحا المختلفة، لذلك رأ أن مصطلح (التنامي الحائي) أقدرها في التعبير عن المفهوم المراد؛ لاعتقادها أنه غير مقيد بشكل واحد من أشكال الاتساع؛ كمصطلح (التوالد) أو مصطلح (التضمين)؛ ولا يلتبس بدلالات حاقة تدفع به نحو حقول معرفية أخرى؛ مثل: مصطلحي (التوالد والتناسل) القريبين من الحقل البيولوجي. كما أنها تقترض أن حدود مصطلح (التنامي) الدلالية قادرة على استيعاب أشكال متنوعة من الاتساع، لا تحتملها المصطلحات الأخرى.

ولكي تختبر الدراسة ذلك وتثبتته رأ أن تعتمد (حكايات السندباد) من دون غيرها من الحكايات؛ لعدة أسباب، منها أن الحكايات جزء بنيوي ضمن حكايات (ألف ليلة وليلة)، فيسري عليها ما يسري على حكاياتها من تنوع سردي، وتعقيد، وتراكم في بنية الحكايات، ومنها أن (حكايات السندباد) تكاد تستقل ببنية خاصة تكفل لها نوعاً من التمايز والانفراد عن باقي الحكايات.

واعتمدت الدراسة (حكايات السندباد) في النسخة التي جمعها خالد بلقاسم؛ لما بذله فيها من تشذيب، رفع عنها كل ما يتعارض مع المعايير الأخلاقية والدينية، مما لا يناسب الثقافة العربية الإسلامية، وهي نسخة صدرت عن وزارة الثقافة والرياضة في الدوحة عام 2019م، وتتطابق مع الحكايات في كتاب (ألف ليلة وليلة) المجلد الثالث، الصادر عن (المطبعة والمكتبة السعيدية) عام 1935م، وهي نسخة مطابقة لنسخة (مطبعة بولاق الأميرية) الصادرة عام 1863م.

وبذلك تشكل الدراسة تحديًا بحثيًا من جهتين: التحدي الأول تحدّي تقنيّ منهجيّ، يتعلق بقدرة مفهوم (التنامي) على استيعاب أشكال التوسع الحكائي المختلفة، والتحدي الآخر معرفي، يتمثل في قدرة (حكايات السندباد) على إثراء مفهوم التنامي نفسه، بحيث تنثريه من جهة، فيكشف آليات توسعها من جهة أخرى.

وتفترض الدراسة أن آليات التنامي المتبعة في نص (حكايات السندباد) تتسم بالتعقيد، والبعد عن الخط الحكائي البسيط ذي النمط الواحد، نظرًا للعلاقة البنيوية التي تربط النص بحكايات ألف ليلة وليلة، وعلى ذلك تحاول الدراسة أن تجيب عن مجموعة من الأسئلة المتعلقة بتنامي الحكاية، من أهمها:

1- ما آليات التنامي الحكائي التي تقوم عليها الحكاية؟

2- إلى أي مدى ساهمت هذه الآليات في توسّع الحكاية؟

ويفترض هذان التساؤلان وجود مجموعة من آليات التنامي، يبنى عليها

التّوسع في الحكايات على نحو عام.

3- ما العلاقة بين الأفعال الحكائية وآلية التنامي الحكائي في النصوص؟

4- هل تؤثر آليات التنامي كلها في الأفعال الحكائية؟

5- هل يبنى على وجود التنامي تغير في سير الحكاية؟

تفترض هذه الأسئلة وجود علاقة ما بين آليات التنامي والأفعال الحكائية في

الحكاية؛ إذ لا بد من أثر لوجود آليات التنامي على الحكاية، ولأن الحكاية هي عبارة

عن سلسلة من الأحداث الحكائية الناتجة عن أفعال حكائية، فإنه لا بد أن يكون هناك أثر لآليات التنامي في هذه الأفعال بطريقة ما.

6- متى تؤدي آليات التنامي إلى تغير في سير الحكى؟ ومتى لا تؤدي إلى ذلك؟ ويفترض هذا التساؤل أن آليات التنامي هي مجموعة واسعة من الآليات، إلا أنها تنقسم إلى قسمين، قسم يؤدي إلى تغير في سير الحكى، نتيجةً لتدخله بالفعل الحكائي، وقسم لا يؤدي إلى تغير في سير الحكى نتيجةً لعدم اقترابه من الفعل الحكائي.

وتهدف الدراسة إلى عدد من الأهداف، لعل أهمها: اختبار صحة اختيار مصطلح (التنامي) ليكون آليةً قادرةً على استيعاب كل أشكال التنامي الحكائي في النص، ثم الكشف عن آليات التنامي الحكائي المتبعة في نص (حكايات السندباد)، وتحديد مظاهر التنامي وأنواعه وآليات اشتغاله في النص، وتحديد أثر التنامي في الأفعال التي تؤدي إلى أحداث حكائية تغير سير الحكى في الحكاية.

واختارت الدراسة المنهج البنوي لتحقيق أهدافها؛ وذلك لاهتمامه بشبكة العلاقات الداخلية التي تحكم العناصر داخل البنية (البنية الحكائية)، مما يُعين على ضبط شبكة العلاقات القائمة بين الحكاية الإطار وما يتفرع عنها من حكايات، وسيكون لاهتمام البنوية بالوظيفة البنوية أثر مهم أيضًا في الكشف عن وظائف (التنامي الحكائي) عبر مظاهره وآلياته المختلفة داخل بنية النص الحكائية؛ إذ تنظر

(البنوية السردية) إلى الحكاية على أنها شبكة من العلاقات الداخلية المجردة التي يمكن أن تتشكل من عدة بنى؛ بُنى حكاية كبرى، وبُنَى حكاية صغرى، ونويات حكاية مركّبة ومتجاورة، وترتبط جميعها بناظم بنيوي يربط أجزاءها المتنوعة. وهذه الرؤية ستجعل البنيوية أداةً منهجيةً مناسبةً للكشف عن تلك البنى الحكاية وتحليلها، مما يعين على بيان مواضع التنامي وأشكاله وأنواعه. ويساهم في تحقيق أهداف الدراسة والوصول إلى نتائجها المرجوة.

وتعدّ الدراسات الأدبية التي تناولت التنامي الحكاية قليلةً نسبيًا، لا سيما أن التنامي الحكاية هو إحدى التقنيات السردية الحديثة التي ما تزال تشغل أذهان الباحثين. والأمر نفسه يسري على حكايات السندباد؛ فلأنها جزء من البنية الحكاية لألف ليلة وليلة لم تحظ إلا بالقليل من الدراسات التي تخصها وحدها؛ إذ انصبت معظم جهود الباحثين في هذا المجال على دراسة حكايات ألف ليلة وليلة كاملةً. ومن الدراسات التي عنيت بحكايات السندباد:

بن سعدية، فاطمة. وقطيط، شيرين. (2017-2018). جماليات السرد في قصة السندباد البحري. البويرة: جامعة أكلي محند أولحاج، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي. وهي مشروع جامعي لنيل درجة البكالوريوس، عُنيت هذه الدراسة بالكشف عن التقنيات السردية المتبعة في حكاية السندباد، وبيان جماليات

السرد على مستوى الوصف، والشخصيات، والتناص. وختمت الدراسة بمجموعة من النتائج تؤكد جمالية السرد المتبعة في الحكاية والنزعة العجائية فيها.

عبد المجيد، بدرابي. (2013). المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة: حكايات السندباد البحري نموذجًا. الجزائر: جامعة بسكرة، كلية الآداب واللغات، مجلة كلية الآداب واللغات. ع13. وهي دراسة عنيت بمعالجة المكان العجائبي في رحلات السندباد البحري، وتنوعه بين الانفتاح والانغلاق، والطبيعي والصناعي، والمتحرك والثابت، فعملت على تحديد الأماكن ودراساتها، من خلال الوقوف على أسماء الأماكن وصفاتها، وتصنيف الأماكن إلى تخيلية وواقعية، والدور الذي أدته هذه الأماكن في السرد، والأثر الذي تركته في الحكاية.

بوجفجوف، مليكة. (2008-2009). بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة حكايتا: الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري نموذجًا. قسنطينة: جامعة منتوري، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها. وهي رسالة جامعية لنيل درجة الماجستير في الآداب، تناولت فيها الباحثة البنية الوصفية للنص في الحكايتين، بدءًا من تأصيل مفهوم الوصف في الثقافتين الغربية والعربية، مرورًا بدراسة البنية الوصفية للسرد في حكاية الحمال والثلاث بنات والسندباد البحري، وانتهاءً بالوظائف السردية والدلالية للوصف. فكان حضور حكاية السندباد في هذه

الدراسة مشاركةً مع الحكاية الأخرى، وتركز جهد الباحثة على البنية الوصفية فحسب، وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج تتعلق بالوصف وآلياته وتقنياته.

قادري، علمية. (2006). الخطاب العجائبي في حكايات السندباد البحري. قسنطينة: جامعة منتوري، مجلة العلوم الإنسانية. ع26. وهي دراسة عملت على تحليل مظاهر الخطاب العجائبي في حكايات السندباد، وبيان وظائفه المتباينة، وتوضيح مواطنه في الحكايات، والدور الذي قدمه السرد العجائبي للحكاية.

السقا، سمر. (د.ت). التناص بين الفن السابع والتراث العربي (فيلم السندباد وكتاب ألف ليلة وليلة أنموذجًا). الجوف: جامعة الجوف. عمل البحث على دراسة آليات الدمج التناصية التي قدمت من خلال الفيلم، وعلاقتها بالمتن القصصي التراثي للنص في ألف ليلة وليلة؛ لبيان صورة العربي في الفن الموجه من خلال الآخر.

أما الدراسات التي عنيت بالتنامي السردى والتفريع الحكائي فهي:

العدواني، أحمد. (2015). التنامي السردى من القصة القصيرة إلى الرواية. الأردن: جامعة مؤتة، عمادة البحث العلمي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. مج 11، ع2. سعت الدراسة إلى الكشف عن العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، من خلال آلية التنامي التي يعتمد عليها الروائي في عمله الروائي عند تحويل قصته القصيرة إلى رواية، سواء استخدم علاقة التأطير، أو التوازي، أو التكرار، أو التراكم،

أو التحوير. واستندت الدراسة على فرضية أساسية مفادها أن علاقة التنامي تظهر عند تحويل النص من قصة قصيرة إلى رواية، فيتنامى النص القصير في النص الكبير من خلال واحدة من العلاقات الخمس السابقة. وبذلك اقتضت فرضية الدراسة على وجود التنامي في نصين أحدهما قصير والآخر طويل لذات المؤلف.

إسماعيل، يوسف. (2008)، محكيات السرد العربي القديم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، وفي الكتاب فصل عن التفريع الحكائي وأنماط التخيل في كليلة ودمنة. تناولت الدراسة الهيكل الذي ينظم حكايات كليلة ودمنة، والتفريع الحكائي وعلاقات التضمن والترابط السردى بين القصص المتفرعة وبين الإطار الرئيسي لها، فحددت الوحدات الوظيفية في الحكاية الإطار، وأنواع الخطاب، ثم الحكاية المضمنة في كليلة ودمنة، ومن ثم استنتجت مجموعة من القواعد التي تضبط التفريع الحكائي وهي السؤال والجواب ونص الحكاية. ثم حددت الدراسة أنواع الحكايات بتصنيفها واقعياً وقيماً.

يتضح من الدراسات السابقة أن ما عُني منها بدراسة (حكايات السندباد) ركّز على البنية السردية عبر أركان أربعة (الوصف، المكان، والشخصيات، والوظائف السردية)، في حين اهتم بعضها الآخر بتحليل الخطاب العجائبي في الحكايات. أما الدراسات التي عُنيت بدراسة (التنامي) فركزت إحداها على وجوده بين نصين

حكائيين لمؤلف واحد؛ أحدهما قصير (قصة قصيرة)، والآخر طويل (رواية)، وركزت الأخرى على حضوره الحكائي في كليلة ودمنة عبر ثنائية (السؤال والجواب).

وبذلك يمكن القول إن التنامي الحكائي بعدّه تقنيةً سرديةً عامةً لم يُدرس دراسةً مستقلة في نص حكائي محدد، مما يعني بالضرورة أيضًا أنه لم يطبّق على نص حكايات السندباد، لذا ستتناول هذه الدراسة التنامي بعدّه آليةً من آليات السرد الحكائي التي تُبنى عليها الحكاية، وتتسلسل وتتوسع من خلالها، علمًا أن الدراسات المتعلقة بالتنامي الحكائي لا تزال قيد البحث والتأسيس، ولعل هذه الدراسة تكون خطوةً مضافةً لبيان قيمته وآلياته المعتمدة، وبيان قيمته السردية، وبيان القيمة المضافة التي يمكن أن يقدمها لفهم البنية الحكائية لنص أصيل مثل نص حكايات السندباد.

وتنقسم الدراسة إلى فصلين، تسبقهما مقدمة، وتلحقهما خاتمة، وتكوّن الفصل الأول من أربعة مباحث رئيسية، وهي: (التنامي)، وفيه عرض للمفهوم اللغوي والاصطلاحي للتنامي، وتأصيل للمصطلح في الحقول المعرفية القديمة، والحديثة، ومبحث (المصطلحات الحافة) وفيه دراسة للمصطلحات التي تقاطعت مع التنامي، وبيان أوجه الاتفاق والاختلاف فيما بينها، و(الحكاية، والحكاية الشعبية) ويشتمل على عرض نظري لمفهوم الحكاية، والحكاية الشعبية عند النقاد الغربيين والعرب

على حد سواء، ثم (ألف ليلة وليلة، وحكايات السندباد) ويتضمن تعريفًا مختصرًا
بألف ليلة وليلة وموقع حكايات السندباد منها.

واستقل الفصل الثاني بالدراسة التطبيقية، فدرس في مبحثه الأول (التنامي
الكيفي) الذي يُعنى بتنامي الحكاية نتيجةً لأفعال حكاية تؤدي إلى أحداث حكاية،
تغير سير الحكي، وتعمل على توسع الحكاية، وينقسم إلى قسمين: (التنامي الكيفي
الأفقي) ويؤدي فيه حدث حكاية معين، إلى انبثاق حكاية واحدة، أو عدة حكايات،
عن الحكاية الرئيسيّة الأولى، فيكون التوسع أفقيًا، و(التنامي الكيفي العمودي) ويؤدي
فيه الحدث الحكاية إلى توسع في الحكاية ذاتها. وينبثق عن كل قسم من أقسام
التنامي الكيفي مجموعة من الآليات.

أما المبحث الثاني من الفصل فدرس (التنامي الكمي)، فهو يُعنى بالتوسع
الكمّي الذي يحدث في الحكاية، من دون أن يؤدي إلى تدخل في خط سير الحدث
الحكاية، وتندرج تحته خمسة أنواع من أنواع التنامي، وهي (التنامي الوصفي)،
و(التنامي الإنشائي)، و(التنامي البلاغي)، و(التنامي الإحالي)، و(التنامي بعناصر
الغريب والعجيب).

وخلصت الخاتمة إلى مجموعة من النتائج التي ظهرت خلال دراسة الفصلين
الأول والثاني من الرسالة، بشأن آليات التنامي، وأنواعه، وتوسعاته، وكيفية اشتغاله
في النص.

ولم تخل الدراسة من صعوبات واجهتها، مثل قلّة الدراسات السابقة، وندرتها، فالدراسات المختصة بآلية التتامي تكاد تكون معدومة، مما جعل الدراسة أمام مسؤولية تأسيس المصطلح، ووضع تعريفه، وأطره، وآلية اشتغاله، محاولةً بذلك وضع أساس متين لمصطلح نقدي يوحد المصطلحات الدالة على توسيع الحكاية، في الساحة النقدية الأدبية.

ومن الصعوبات التي واجهت الدراسة قلّة المصادر بسبب تفشي وباء كورونا، فقد وقف الوباء حائلاً دون الوصول إلى الكتب في وقت سريع، إذ كانت الشّحنات تصل متأخرةً جدّاً، مما أخرّ العمل على مباحث الدراسة كلها.

ولا يسعني في النهاية إلا الإقرار بأن هذا العمل شأنه شأن أي عمل بشري، يسعى ما استطاع إلى الإتقان، فإن بلغ المراد فله الحمد والمثّة، وإن شابه النقص فلعلّ قادم الأيام يعين على استدراك ما فات.

ختاماً لابد من التقدم بالشكر العظيم الممتد إلى مشرفي الأستاذ الدكتور لؤي خليل الذي اقترح هذا الموضوع، وناقشه مع الفريق البحثي فريق (السرديات والدراسات الثقافية)، فقد كان لي خير معين، وموجه، وناصح، ومرشد خلال رحلة كتابة الرسالة، فله مني جزيل الشكر والتقدير والامتنان.

الفصل الأول - الدراسة النظرية

- المبحث الأول: التنامي
- المبحث الثاني: المصطلحات الحافة
- المبحث الثالث: الحكاية والحكاية الشعبية
- المبحث الرابع: ألف ليلة وليلة وحكايات السندباد

المبحث الأول: التنامي

مدخل لغوي

يعود أصل المادة اللغوية لكلمة (تنامي) إلى الجذر (نَمَوَ) و(نَمَى) و(نَمِيَ)، ومنه (النمو) و(النماء).

وعُرِفَ (النَّماء) في لسان العرب على أنه "الزِّيَادَةُ"¹، مما يعني أن (النَّماء) ليس شيئاً قائماً بذاته، بل هو مؤشر يدل على حركة ازدياد في الأشياء ونموّها، ولعل الاكتفاء بكلمة (الزيادة) للدلالة على (النماء) جعل (النماء) شاملاً لكل أنواع الزيادة، على اختلاف طرقها وأشكالها، إذ لم يرد تحديد لماهية هذه الزيادة ولا كيفيّتها، الأمر الذي يجعل (النَّماء) واسعاً ممتدّاً لا حدود له.

ويتجلى المعنى على نحو أكبر في شرح الفعل من (النَّماء) وهو "نَمَى يَنْمِي نَمْياً وَنُمِيّاً: زَادَ وكَثُرَ، وربما قالوا نمو يَنْمُو نمو نُمُوًا"²، فالفعل كما المصدر يدلّ على زيادة في أمر ما، وسواء ورد الفعل بلفظ (نَمَى وينمي)، أو بلفظ (نَمَوَ وينمو)، فهما متساويان في المعنى، ويدلان على الزيادة، والكثرة، ويتفقان مع المصدر في ماهية المعنى.

¹ - ابن منظور، محمد. (1993). لسان العرب. بيروت: دار صادر. ج 15. مادة نمو. ص 341.

² - نفسه.

ويتّضح شرح الفعل في الأمثلة التي ذكرتها المعاجم، ففي القاموس المحيط:

"نما الخِضَابُ: ازْدَادَ حُمْرَةً وَسَوَادًا"¹، فجُعِلَ مرادف الفعل (نما) هو (ازداد) على وزن (افتعل)، وهي صيغة مبالغة تبيّن أن دلالة الفعل (نما) هي المبالغة في الزيادة. ومن الأمثلة أيضًا "نما الرجل: سَمِنَ"² أي زاد وزنه، وزيادة الوزن تكون بزيادة حجم الأعضاء، فالمراد كذلك هو زيادة غير محددة، وإنما هي التضخم الذي ينتج عن زيادة الوزن. وقد أورد تاج العروس أمثلةً مشابهة تطابقت معانيها مع سابقه، منها: "نما المالُ وغيرُهُ، يَنْمُو، نُمُوًا... (زَادَ)"³، فالفعل (نما) هنا ترادف مع الفعل (زاد)، ويبدو من النصّ أن النمو لا يقتصر على شيء دون شيء؛ إذ إن كلمة (غيره) تشمل كل ما هو قابل للزيادة. ومنه أطلق لفظ (النامي) على ما هو قابل للنماء، بمعنى أن "الأشياء كلها عَلَى وَجْهِ الأرض نامٍ وصامتٌ: فالنَّامي مِثْلُ النَّبَاتِ وَالشَّجَرِ ونحوه، والصامتُ كالْحَجَرِ وَالْجَبَلِ وَنَحْوِهِ"⁴، ويؤكد هذا المعنى أن النامي هو الشيء القابل للنمو والزيادة، أما الصامت فهو الثابت غير القابل للزيادة والنمو وتغير الحجم.

¹ - الفيروزآبادي، مجد الدين. (2005). القاموس المحيط. ط8. تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. بيروت: مؤسسة الرسالة. مادة نمو. ص 1340.

² - نفسه.

³ - الزبيدي، محمد. (2001) تاج العروس. ط1. تحقيق: ضاحي عبد الباقي. الكويت: التراث العربي. ج40. ص 131.

⁴ - ابن منظور. ج15. ص341.

ويؤكد القاموس المحيط القدرة على استخدام الفعل (نما) مع كل شيء قابل للنمو ف" (نما) الشَّيْءُ نَمَاءً وَنَمَوْا: زَادَ وَكَثُرَ. يُقَالُ نَمَا الزَّرْعُ، وَنَمَا الْوَلَدُ، وَنَمَا الْمَالُ"¹، فاستخدام كلمة (الشيء) فيه شمول لكل ما هو قابل للزيادة، فنمو الزرع يكون بازدياد حجمه؛ أي التَّضَخُّمُ في كل اتجاه، وقد يكون بازدياد طوله وارتفاعه، أو يكون بامتداده أفقيًا، كذلك نمو الولد؛ بزيادة حجم أعضائه، أو بزيادة طوله، إذ لم تُحدّد طريقة النماء، الأمر الذي يجعل الفعل (نما) يشمل كل أنواع الزيادة مهما تنوّعت واختلفت أشكالها.

وعلى الرغم من اتفاق المعاجم على معنى (النماء) و(نما ونمو) فإن هناك معنى آخر يبدو في ظاهره مختلفًا عن المعنى المذكور، ويتفق معه في باطنه تمام الاتفاق، فقد ورد في لسان العرب أن (نمى) قد تكون بمعنى (ارتفع)، وذلك في قولهم "نَمَى الْخِضَابُ فِي الْيَدِ وَالشَّعْرِ إِنَّمَا هُوَ ارْتَفَعَ وَعَلَا وَزَادَ فَهُوَ يَنْمِي"² فالنماء ارتفاع، وبمعنى أوضح هو زيادة عمودية تؤدي إلى العلو والارتفاع، ويؤكد هذا المعنى قولهم "نَمَيْتِ النَّارَ تَنْمِيَةً إِذَا أَلْقَيْتَ عَلَيْهَا حَطْبًا وَذَكَّيْتَهَا بِهِ. وَنَمَيْتِ النَّارَ: رَفَعْتُهَا وَأَشْبَعْتُ وَقَوَّدهَا"³، فنماء النار وارتفاعها يكون بإلقاء الحطب عليها، وإلقاء الحطب يؤدي إلى زيادة في حجم النار وارتفاعها، وهذا يعني أن نماء النار يعني ارتفاعها، وزيادة

¹ - مجموعة. (د،ت). المعجم الوسيط. طهران: المكتبة العلمية. ج2. مادة نما. ص965.

² - ابن منظور. ج15. مادة نما. ص 342.

³ - نفسه.

حجمها، وعلوّ شرارها، وتتفق بقية المعاجم الثلاثة مع لسان العرب في أن (نمى) قد

تأتي بمعنى ارتفع، لكنه الارتفاع المبني على زيادة ونماء يؤدي إلى العلو¹.

ويمكن القول: إن المعاني السابقة كلها تشير إلى الزيادة والكثرة والارتفاع

المبني على الزيادة أيضاً، من غير تحديد طريقة الزيادة ولا كمّيّتها ولا كيفيتها، بل

تُرِكَت الطريقة مفتوحة لكل الاحتمالات.

أما صيغة المصدر (التنامي) التي أتت على الوزن (التفاعل) فدلالته

المشاركة، والتدرج، وهذا بالضرورة يقتضي وجود حالتين يتدرج الأمر بينهما ويزيد،

فالتنامي ليس الشيء بذاته؛ بل هو حالة الزيادة التي تصيب الأشياء، فتؤدي إلى

انتقالها من الأقل إلى الأكثر، ومن الأصغر إلى الأكبر، ومن الأضيق إلى الأوسع².

ذاكرة المصطلح

يعدّ التنامي مصطلحاً قديماً متأصلاً في الحقول المعرفية متنوعة الميادين،

ومختلفة العلوم، إذ لم يقتصر وجوده على العلوم القديمة التراثية فحسب؛ بل امتدّ

ليأخذ مكاناً راسخاً في العلوم الحديثة، بعدّه مصطلحاً يعبر عن معنى معين، لا يمكن

¹ - ينظر: الفيروزآبادي. مادة نمى. ص 1340. والزبيدي، محمد. مادة نمى ج 40. ص 131. و:

مجموعة. المعجم الوسيط. ج 2. مادة نما. ص 965.

² - ينظر: الراجحي، عبده. (1973). التطبيق الصرفي. بيروت: دار النهضة العربية. ص 38.

التعبير عنه بغيره، يختصر عدّة كلمات تُستخدم لشرح المراد منه، سواء أورد فعلاً (تنامى/ يتنامى/ ينمى/ نمى / ينمي) أم ورد اسماً (التّنامي/ متنامٍ/ النّماء).

وأول الحقول المعرفية التي ذكر فيها المصطلح هي العلوم الشرعية، فقد ورد مصطلح (تنامى) في تفسير الثعلبي، في بيان آيات سورة الفتح، وذلك في رواية الزهيري "عن عروة بن الزبير، عن المسور بن مخرمة، ومروان بن الحكم، قالاً: خرج رسول الله ﷺ من المدينة عام الحديبية يريد زيارة البيت، لا يريد قتالاً، وساق معه سبعين بدنة، وكان الناس سبعمئة رجل، فكانت كلّ بدنة عن عشرة نفر، فلمّا بلغ ذا الحليفة، تنامى إليه الناس، فخرج في بضع عشرة مائة من أصحابه، حتّى إذا كانوا بذى الحليفة قلّد الهدى، وأشعره، وأحرم بالعمرة، وكشف بين يديه عينا من خراقة يخبره عن قریش"¹. والمراد بـ "تنامى إليه الناس" في الرواية سابقة الذكر؛ أنهم زادوا وكثروا، فقد كان الصحابة المرافقون للرسول ﷺ سبعمئة رجل، ثم حين بلغ ذا الحليفة، وقدم إليه الناس، وتناموا حوله؛ أصبحوا بضع عشرة مئة، والبضع "مَا بَيْنَ الثَّلَاثِ إِلَى الْعَشْرِ"²، وعشر مئات يساوي ألفاً، يضاف إليها البضع؛ أي ثلاثمئة إلى تسعمئة، أي إن عدد الصحابة أصبح بعد التّنامي ألفاً وثلاثمئة رجل في أقل تقدير،

¹ - الثعلبي، أحمد. (2002). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: أبو محمد بن عاشور.

بيروت: دار إحياء التراث. باب سورة الفتح 48 الآيات 22 إلى 27. ج9. ص55.

² - ابن منظور. فصل الباء. ج8. ص 15.

وقد يصل إلى ألف وتسعمئة رجل، وهذا يدل على أن فعل (تنامى) الوارد في الرواية أتى بمعنى (الزيادة والكثرة)¹.

وورد فعل (نمى) في تفسير آيات سورة آل عمران وذلك في تفسير: {وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا}² "أي: ربّاه الله سبحانه وتعالى، ونماها بما يصلح أحوالها؛ كما يربي النبات في الأرض الصالحة، بعد تعهد الزّراع إياه بالسقي، وقلع ما يضعفه من النبات الطفيلي، وهذه التربية تشمل التربية الروحية والجسدية، فقد نمّى جسدها، فكانت خيرًا لذاتها جسمًا وقوة، كما نماها صلاحًا وعفةً وسداد رأي³، فالله سبحانه وتعالى تعهد السيدة مريم بالتربية والرعاية؛ كأنها النبات الذي ينبت وينمو، فكان شرح (أنبتها) بمعنى (نماها)، أي جعلها تنمو وتكبر، ويشمل هذا كل أنواع النماء الذي يساعد

¹ - وقد ورد لفظ (تنامى) في المعنى نفسه، وذلك في تفسير الآية 83 من سورة يوسف، في وصف حزن يعقوب على أبنائه (وذلك أنه لما بلغه خبر حبس بنيامين تنامى حزنه). الواحدي، علي. (1994). الوسيط في تفسير القرآن المجيد. ط1. تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية. باب سورة يوسف. ج2. ص627. كما ذكر المعنى ذاته في تفسير الآية 233 من سورة البقرة، في شرح أصل الرضاع، وضرب مثال عليه "الرضاع أصل، وعنه استعير (لئيم راضع) لمن تنامي [تنامى] لؤمه". الأصفهاني، الحسين. (1999). تفسير الراغب الأصفهاني. ط1. تحقيق: محمد بسيوني. الرياض: دار الوطن. ج1. ص480. وأيضًا ذكرت في تفسير الآية 160 من سورة البقرة، في شرح صفات القوم الذين يعقلون "الآيات لقوم} وهم الذين يقومون في الأمر حق القيام، ففيه إشعار بأن ذلك لا يناله من هو في سن الناس، حتى يتنامى طبعه، وفضيلة عقله، إلى أن يكون من قوم يقومون في الاعتبار قيام المنتهضين في أمور الدنيا" البقاعي، إبراهيم. (1984). نظم الدرر في تناسب الآيات والسور. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي. ج2. ص298.

² - سورة آل عمران. آية 37.

³ - الشافعي، محمد. (2001). تفسير حدائق الروح والريحان في رويي علوم القرآن. ط1. تحقيق: هاشم مهدي. بيروت: دار طوق النجاة. ج4. ص279.

لتكون سيدهً سالحةً، فكان نماؤها في كبر الجسد، وسعة العقل، واتساع الحكمة وغيرها، فنماها، ونماها أتت بمعنى الزيادة والنمو والكبر والازدياد والاتساع والكثرة¹.
وورد مصطلح (ينمى) في تفسير معنى كلمة (المحروم) في قوله تعالى: لَوْفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ²، فالله سبحانه وتعالى في هذه الآية وما سبقها يذكر صفات المتقين الذين سيدخلون الجنة، فمن صفاتهم أنهم يعطون السائل الذي يطلب، ويسأل المعونة، ويعطون المحروم " الَّذِي لَا يُنْمَى لَهُ مَالٌ"³، أي الذي لا يزيد ماله ولا يكثر، فهو يحتاج المعونة من المقننر، كحاجة السائل لها، فكلا الفئتين لهما حق في أموال المتقين لقلة مالهما وحاجتهما، ففعل (ينمى) الوارد في معنى (المحروم) يشير إلى الزيادة والكثرة، فنماء المال يكون في كثرته، وبركته، وزيادته، والمحروم من حرم من هذا النماء والزيادة⁴.

¹⁷ - ورد نمى أيضًا في تفسير آيات سورة البقرة، ينظر: الواحدى، علي بن أحمد. (2008). التفسير البسيط. ط1. تحقيق: جامعة الإمام محمد بن سعود. الرياض: عمادة البحث العلمى جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ج3. ص292-293.
² - سورة الذاريات. آية 19.
³ - الطبري، محمد. (2001). تفسير الطبري - جامع البيان عن تأويل القرآن. ط1. تحقيق: عبد الله التركي. القاهرة: هجر للطباعة، والنشر والتوزيع والإعلان. ج21. ص516.
⁴ - ورد تفسير المحروم بالذي لا ينمى له مال في عدة أجزاء من تفسير الطبري، ينظر: نفسه. ج22. ص417. وج23. ص274، و616. كما ورد المصطلح في تفسير آيات أخريات في عدة تفاسير منها: الزجاج، إبراهيم. (1988). معاني القرآن وإعرابه. ط1. تحقيق: عبد الجليل شلبي. بيروت: عالم الكتب. ج5. ص53. و: الثعلبي، أحمد. (2015). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: عدد من الباحثين. جدة: دار التفسير. ج13. ص489. و: ج17. ص277.

وذكر مصطلح (ينمي) في تفسير أواخر سورة المائدة، فيما رواه "الكلبي عن بعضهم أنّ عيسى عليه السلام قال لشمعون، وهو أفضل الحواريين: هل معك طعام؟ قال: نعم معي سمكتان وستّة أرغفة، فقال: عليّ بها، فجاءه، فقطّعها قطعاً صغاراً، ثمّ قال للقوم: اقعدوا وترفّقوا رفاقاً كلّ رفقة عشرة، ثمّ قام عيسى ودعا الله سبحانه وتعالى، فاستجاب له بالبركة فيها، فجعل عيسى عليه السلام يلقي إلى كلّ رفقة ما تحمل أصابعه ويقول: كلوا باسم الله، والطّعام ينمي حتى بلغ ركبهم، فأكلوا ما شاء الله، وفضل خمسة وثلاثون مكتلاً، وقيل: أربعة وعشرون مكتلاً وكان الناس خمسة آلاف ونيفاً¹، فالرواية الواردة تتحدث عن البركة التي حلّت نتيجة دعاء عيسى عليه السلام، إذ كان الطعام قليلاً يكاد لا يكفي عدّة أشخاص، لكن ببركة الدعاء نمت الطّعام، وزاد، وتبارك حتى زاد عن حاجتهم، وهم أكثر من خمسة آلاف شخص، فنمى الواردة في وصف الطّعام تدل على زيادته بكثرة غير معدودة، وبكميّة غير محدّدة، فهي بمعنى الزيادة المضاعفة لأضعاف كثيرة².

¹ - الجرجاني، عبد القاهر. (2009). درج الدرر في تفسير الآي والسور. ط1. تحقيق: طلعت الفرحان، ومحمد أمرب. عمان: دار الفكر. ج1. ص593.

² - وقد ورد مصطلح (ينمي) في عدة كتب تفسير أخرى منها: الأصفهاني، الحسين. ج1. ص381. و: تفسير الطبري. ج23. ص274، ص616.

كما ورد مصطلح (النماء) في تفسير غريب القرآن الكريم عدّة مرات، منها ما ورد في شرح قوله تعالى: {يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِنَا وَيُزَكِّيكُمْ}¹، فشرحت الزكاة بمعنى "النماء والزيادة، ومنه قيل للصدقة عن المال: زكاة لأنها تثمره، ومنه يقال: زكا الزرع، وزكت النفقة: إذا بورك فيها"²، والمعنى المراد أن زكاة الأشياء هي نموؤها وبركتها وزيادتها، والبركة تكون في الأشياء التي تزيد وتمتد، فالنماء هنا مرادف للزكاة بمعنى الزيادة والبركة والكثرة³.

وذكر مصطلح (يتنامى) في شروح الأحاديث النبوية الشريفة، إذ ورد في كتاب الإفصاح عن معاني الصحاح، في شرح حديث رواه "يزيد بن شريك: قال: كنا عند حذيفة فقال رجل: لو أدركت رسول الله ﷺ لقاتلت معه وأبليت. فقال حذيفة: أنت

¹ - سورة المائدة. آية 103.

² - الدينوري، عبد الله. (1978). غريب القرآن لابن قتيبة. تحقيق: أحمد صقر. بيروت: دار الكتب العلمية. ص 31-32.

³ - وورد مصطلح النماء بالمعنى ذاته في كتب تفسير أخرى مثل: الدينوري، عبد الله. (2009). تأويل مشكل القرآن. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية. ص 69. و: الماتريدي، محمد. (2005). تفسير الماتريدي. ط 1. تحقيق: مجدي باسلوم. بيروت: دار الكتب العلمية. ج 4. ص 321. وج 7. ص 152، و ص 296. وج 8. ص 411. وج 9. ص 348. و: النحاس، أبو جعفر. (1988). معاني القرآن. ط 1. تحقيق: محمد الصابوني. مكة المكرمة: جامعة أم القرى. ج 2. ص 108. و: النحاس، أبو جعفر. (2000). إعراب القرآن. تحقيق: عبد المنعم إبراهيم. بيروت: منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية. ج 2. ص 304.

وكذلك: الرازي، أحمد بن علي. (1994). أحكام القرآن. ط 1. تحقيق: عبدالسلام شاهين. بيروت: دار الكتب العلمية. ج 1. ص 149. وج 3. ص 139. و: عبد الغفار، الحسن. (1993). الحجة للقراء السبعة. ط 2. تحقيق: بدر الدين قهوجي وآخرون. دمشق/ بيروت: دار المأمون للتراث. ج 2. ص 441.

كنت تفعل ذلك؟ لقد رأيته مع رسول الله ﷺ ليلة الأحزاب، وأخذتنا ريح شديدة وقُرُ. فقال رسول الله ﷺ: (ألا رجل يأتيني بخبر القوم، جعله الله تعالى معي يوم القيامة؟) فسكتنا. فلم يجبه منا أحد. ثم قال: (ألا رجل يأتيني بخبر القوم، جعله الله تعالى معي يوم القيامة؟) فسكتنا. فلم يجبه منا أحد. ثم قال: (ألا رجل يأتيني بخبر القوم، جعله الله تعالى معي يوم القيامة؟) فقال رسول الله ﷺ: (قم يا حذيفة). قال: فلم أجد بُدًّا، إذ دعاني باسمي، إلا أن أقوم قال: اذهب فأنتي بخبر القوم، ولا تَدْعُهُمْ عَلَيَّ)، فلما وليت من عنده جعلت كأنما أمشي في حمامٍ حتى أتيتهم. فرأيت أبا سفيان يصلي ظهره بالنار، فوضعت سهمًا في كبد القوس. فأردت أن أرميه، فذكرت قول رسول الله ﷺ: (ولا تدعهم علي)، ولو رميته لأصبته، فرجعت وأنا أمشي في مثل الحمام. فلما أتيت فأكبرته بخبر القوم، وفرغت، فُرْتُ، فألبسني رسول الله ﷺ من فضل عبادة كانت عليه، يصلي فيها، فلم أزل [نائمًا]¹ حتى أصبحت، فلما أصبحت قال لي: (قم يا نومان)... وقوله: (قم يا حذيفة) فإنه لما لم يكن يحسن أن يتأذى إلى المشركين أن رسول الله ﷺ حض أصحابه ثلاث مرات متتابعات؛ لينهض منهم واحد يأتيه بخبر القوم، فلم يندب منهم أحد، رأى حينئذ رسول الله ﷺ أن يعين

¹ - وردت في كتاب الإفصاح عن معاني الصحاح بلفظ (قائماً)، وعند تخريج الحديث من صحيح مسلم تبين أنها (نائماً) وهي الأنسب لمعنى الجملة، والأصح لحال حذيفة الذي كان عليه. ينظر: النيسابوري، مسلم. (2009). صحيح مسلم. تحقيق: محمد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية. ج3.

حذيفة، لمعنى رآه فيه" ¹ ففي الشرح المُتَّبَع بالحديث توضيح لموقف الرسول ﷺ، إذ لم يُرِدْ عليه الصلاة والسلام بعد أن طلب من أصحابه ثلاث مرات، ولم يتطوع أحد منهم أن يكبر الأمر، ويتناقله الناس، ويتسع، حتى يصل إلى المشركين، فيعرفون أن الصحابة لم يبادروا تلك الليلة لأسباب كثيرة، فكلمة (يتنامى) الواردة في نص الشرح "لم يكن يحسن أن يتنامى إلى المشركين" تفيد انتشار الخبر واتساعه، ليبلغ مسامع المشركين، فهي هنا بمعنى الانتشار والاتساع.

وذكر مصطلح (نمى) و(ينمى) في شرح معنى التشهد في الصلاة، في قوله "الزَّكَايَاتُ لِلَّهِ: أَي: إِنَّ الْأَعْمَالَ الصَّالِحَةَ الزَّكَايَةَ مَا أُريدَ بِهِ وَجْهُ اللَّهِ وَكُلُّ شَيْءٍ نَمَى فَقَدْ زَكَى، وَمِنْهُ الزَّكَاةُ؛ لِأَنَّهَا تُنَمَّى مَالُ الْمُزَكِّي وَحَسَنَاتِهِ وَتُعْلِي مَكَانَتَهُ عِنْدَ اللَّهِ"²، فالأعمال الصالحة الزاكية تكون ابتغاء مرضاة الله عز وجل، ولا يقصد بها أي مقصد دنيوي، وهذه الأعمال الزاكية، أي النامية المباركة، هي المقبولة عند الله تعالى. فاستخدام (نمى) و(ينمى) في وصف الأشياء، وفي وصف الزكاة هو للدلالة على

¹ - الشيباني، يحيى. (1996). الإفصاح عن معاني الصحاح. تحقيق: فؤاد أحمد. الرياض: دار الوطن. ج2. ص250.

² - الأندلسي، هشام. (2001). التعليق على الموطأ في تفسير لغاته وغوامض إعرابه ومعانيه. ط1. تحقيق: عبد الرحمن العثيمين. الرياض: مكتبة العبيكان. ج1. ص134.

البركة، والازدياد، والكثرة، فما نَمَى من الأشياء قد زكى، أي تبارك وزاد وكثر، والزكاة تنمي المال؛ أي تباركه، وتكون سبيلًا لكثرتة¹.

كما ذكر مصطلح (ينمى) في نص الحديث الشريف عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ قَالَ: «كُلُّ مَيِّتٍ يُخْتَمُ عَلَى عَمَلِهِ إِلَّا الَّذِي مَاتَ مُرَابِطًا فِي سَبِيلِ اللَّهِ، فَإِنَّهُ يُنْمَى لَهُ عَمَلُهُ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ، وَيَأْمَنُ مِنْ فِتْنَةِ الْقَبْرِ»²، فالحديث يوضح أن من يموت يختم عمله، أي ينتهي، ويستتني من انتهاء العمل وتمامه الذي يموت مجاهدًا في سبيل الله، فعمله ينمى له إلى يوم القيامة، فحملت كلمة (ينمى) دلالة الزيادة، والكثرة، والبركة، فموت الإنسان يعني انتهاء ما يزداد من أعماله، فتتوقف أعماله، وتختتم كما هي، أما الموت في سبيل الله؛ أي الشهادة، فإن الله يزداد بأعمال صاحبها، ويكثرها إلى يوم القيامة، فكلمة (ينمى) الواردة في الحديث تدل على الزيادة، والكثرة،

¹ - ورد لفظ (نمى) و(ينمى) في مواضع أخرى من نفسه. ينظر: ج2. ص137 وص165. وورد أيضًا في كتب أخرى من كتب السنة منها: العسقلاني، أحمد. (1997). الإمتاع بالأربعين المتبينة السماع. ط1. تحقيق: محمد الشافعي. بيروت: دار الكتب العلمية. ص77. و: العيني، محمود. (1999). شرح سنن أبي داود. ط1. تحقيق: خالد المصري. الرياض: مكتبة الرشد. ج6. ص197. و: العيني، محمود. (2008). نخب الأفكار في تنقيح مباني الأخبار في شرح معاني الآثار. ط1. تحقيق: ياسر بن إبراهيم. قطر: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. ج7. ص477.

² - الترمذي، محمد. (1996). الجامع الكبير (سنن الترمذي). ط1. تحقيق: بشار معروف. بيروت: دار الغرب الإسلامي. ج3. ص217.

والبركة من دون تحديد لنوع الزيادة، أو كقيمتها، أو كميتها، وإنما هي زيادة مستمرة لا تنقطع إلى يوم القيامة¹.

وفي الموطأ لابن مالك ورد مصطلح (النماء) مضاداً لمصطلح (النقصان) وذلك فيما ورد في الرد على مسألة "رَجُلٌ دَفَعَ إِلَى رَجُلٍ مَالًا قِرَاضًا فَتَعَدَّى، فَاشْتَرَى بِهِ سِلْعَةً، وَزَادَ فِي ثَمَنِهَا مِنْ عِنْدِهِ، قَالَ مَالِكٌ: «صَاحِبُ الْمَالِ بِالْخِيَارِ. إِنْ بَاعَ السِّلْعَةَ بِرِبْحٍ أَوْ وَضِيعَةٍ، أَوْ لَمْ تُبْعَ. إِنْ شَاءَ أَنْ يَأْخُذَ السِّلْعَةَ، أَخَذَهَا وَقَضَاهُ مَا أَسْلَفَهُ فِيهَا. وَإِنْ أَبَى كَانَ الْمُقَارِضُ شَرِيكًا لَهُ بِحِصَّتِهِ مِنَ الثَّمَنِ فِي النَّمَاءِ وَالنُّقْصَانِ. بِحِسَابِ مَا زَادَ الْعَامِلُ فِيهَا مِنْ عِنْدِهِ»²، وخلاصة المسألة أنه في حالة استخدام مال

¹ - ورد الحديث بلفظ (ينمي) في عدة كتب من كتب السنة، ينظر: البغوي، الحسين. (1983). شرح السنة. ط2. تحقيق: عشتب الأرنؤوط، محمد الشاويش. دمشق-بيروت: المكتب الإسلامي. ج10. ص353. و: التبريزي، محمد. (1985). مشكاة المصابيح. ط3. تحقيق: محمد الألباني. بيروت: المكتب الإسلامي. ج2. ص1124.

² - أنس، مالك. (1985). الموطأ. تحقيق: محمد عبد الباقي. بيروت: دار إحياء التراث. ج2. ص695.

واستخدمت بالمعنى ذاته في مصنفات عدة في السنة، ينظر: العبسي، أبو بكر. (1988). الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار. ط1. تحقيق: كمال الحوت. الرياض: مكتبة الرشد. ج4. ص362. وج6. ص432. ووردت كذلك في التعليق على مسند الإمام أحمد في الحواشي، ينظر: بن حنبل، أحمد. (2001). مسند الإمام أحمد بن حنبل. ط1. تحقيق: شعيب أرنؤوط وآخرون. بيروت: مؤسسة الرسالة. ج4. ص256. وج22. ص276. وج23. ص290. وج24. ص420. وكذلك في التعليق على صحيح مسلم، ينظر: النيسابوري، مسلم.. ص302. وج2. ص673. و: الترمذي، محمد. (1992). نوارد الأصول في أحاديث الرسول ﷺ. ط1. تحقيق: عبد الرحمن عميرة. بيروت: دار الجبل. ج4. ص88، وص139. و: البستي، حمد. (1933). معالم السنن وهو شرح سنن أبي داود. ط1. تحقيق: محمد الطباخ. حلب: المطبعة العلمية. ج3. ص163.

القراض للتجارة، يحق للمقارض أمرين؛ إما أن يأخذ السلعة لنفسه، أو أن يكون شريكاً في الثمن، سواء جاء الثمن بالنماء أم بالنقصان، والنماء هنا بمعنى الزيادة، أي يكون له من زيادة المال أو نقصانه، فالنماء وفقاً للمسألة هو الزيادة من دون تحديد الكم.

وقد ورد لفظ (التنامي ويتنامى) في الفقه المالكي في كتاب الجنايات في باب " في الجارح أو المجروح يعتق بعد الجرح، ثم يموت المجروح أو يتنامى جرحه أو يصح: قال مالك: وإذا أعتق [المجروح] بعد الجرح، فإنه ينتظر به حتى يصح، فإن برئ الجرح ولم يتنام إلى غيره أو نقص، فللسيد مبلغ ذلك من دية عبد، إلا أن يجب القود، وإن تنامي الجرح بعد العتق إلى أكثر منه، فالزيادة للعبد، على أن الزيادة من دية حر، فأما إن جرحه وهو عبد، ثم تنامي ذلك بعد العتق إلى زوال جارحة أخرى، مثل فقء عينه، فالشجة الأولى للسيد إن شاء اقتص منه، أو أخذ أرشها، وفي العين دية عين حر خمسمائة دينار للعبد المعتق في رقبة الجارح، إن كان عبداً، وإن كان حراً ففي ماله، فأما تنامي باضعه إلى منقلة بعد العتق، فإن في الباضعة قدر ما نقصت من عبد، يكون ذلك للسيد، وإن شاء استقاد، فإن لم يستقد طرح أرش الباضعة من عبد من عقل منقلة حر، وما بقي أخذه العبد المعتق، وأما إن ذهب من ذلك العين كما ذكرنا، فلا يحط من دية العين شيء/ بسبب الجرح الأول، ولو عتق الجارح مع هذا قبل تنامي الجرح، فأراد سيد المجروح القود، وأخذ عقل التنامي، فذلك له، وليس عتق الجارح يحمل من ذلك شيئاً، ويحلف سيده ما أعتقه ليحمل عنه ما

لزمه من ذلك، فإن لم يحلف تم له العتق، وغرم السيد كل شيء، وإن حلف رد رقيقاً
وطلب سيد المجروح دية ما وجب له قبل عتقه، وطلب المجروح تنامي جرحه بعد
عتقه¹

والواضح من استخدام مصطلح (يتنامى) بدءاً من العنوان " في الجرح أو
المجروح يعتق بعد الجرح، ثم يموت المجروح أو يتنامى جرحه أو يصح" هو الزيادة،
فالمقصود بالعنوان ما يحدث بعد العتق للجرح والمجروح، فالمجروح قد يموت، أو
يتنامى جرحه أو يصح، والحالات الواردة في العنوان هي ما يُصيب أي مريض؛ فإما
أن يموت إثر مرضه، أو يشتد عليه مرضه ويزيد، أو يبرأ منه. فكلمة (يتنامى)
الواردة في العنوان هي عكس "يصح"، ولا يصح الجرح إلا إذا تناقص والتأم، فيكون
فعل "يتنامى جرحه" بمعنى يزيد ويكبر، وفي النص شرح للحالة على نحو أكثر
تفصيلاً، وذلك في قوله: "وإذا أعتق [المجروح] بعد الجرح، فإنه ينتظر به حتى
يصح، فإن برئ الجرح ولم يتنام إلى غيره أو نقص، فللسيد مبلغ ذلك من دية عبد،
إلا أن يجب القود، وإن تنامي الجرح بعد العتق إلى أكثر منه، فالزيادة للعبد" والمقصود
أنه في حالة تعرُّض عبدٍ للجرح ثم أعتق؛ وجب انتظاره حتى يصحّ، فإن برئ جرحه؛

¹ - النفزي، عبد الله. (1999). النوادر والزيادات على ما في المدونة من غيرها من الأمهات. ط1.

تحقيق: عبد الفتاح الحلو وآخرون. بيروت: دار الغرب الإسلامي. ج13. باب " في الجرح أو المجروح

يعتق بعد الجرح، ثم يموت المجروح أو يتنامى جرحه أو يصح. ص 285

أي التأم وتناقص وعاد إلى طبيعته، ولم يتنام إلى غيره، أي لم يزد وينتقل إلى أماكن أخرى، وإنما نقص والتأم، فيكون للسيد مبلغ بقدر ذلك من دية العبد؛ لكن إذا حدث عكس ذلك و"تنامي الجرح بعد العتق إلى أكثر منه"، أي زاد جرحه بعد عتقه وامتد في الجسد، فتكون الزيادة للعبد.

فأستخدم النص مصطلح (تنامي/ وتنامي) بمعنى الزيادة والامتداد، ولم يُشر في استخدامه إلى نوع التنامي في الجرح، فلم يحدد ما إذا كان التنامي في امتداد الجرح واتساعه أفقياً، أم التنامي في امتداده في العمق وزيادته عمودياً، وإنما اكتفي بكلمة (تنامي/ التنامي) لتكون عكس (ينقص والتأم)، للدلالة على الزيادة بأنواعها كلها، الأفقية والعمودية، وبذلك يتسع مصطلح التنامي وتتضح ملامحه، ليكون الزيادة والكثرة بأشكالها كافة¹.

¹ - كذلك فقد ورد لفظ (تنامي) بالمعنى ذاته المذكور أعلاه في كتب الفقه في شرح عدة أحكام فقهية متعلقة بأمور عدّة، لكنها وردت على نحو أوسع في شرح الجراح وأنواعها وتقصيلها. ينظر: الصقلي، أبو بكر. (2013). الجامع لمسائل المدونة. ط1. تحقيق: مجموعة باحثين. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. ج23. ص583، 810-812. و: اللخمي، علي بن محمد. (2011). التبصرة. ط1. تحقيق: أحمد نجيب. الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. ج9. ص4390. و: ج13. ص6391، 6445-6447. و: المازري، محمد. (2008). شرح التلقين. ط1. تحقيق: محمد السلامي. بيروت: دار الغرب الإسلامي. ج3. ص126. و: الطرابلسي، محمد. (1992). مواهب الجليل في شرح مختصر خليل. ط3. بيروت: دار الفكر. ج4. ص457. و: الزرقاني، عبد الباقي. (2002). شرح الزرقاني على مختصر خليل. ط1. تحقيق: عبد السلام أمين. بيروت: دار الكتب العلمية. ج5. ص262. و: الحنفي، سراج الدين. (2002). النهر الفائق شرح كنز الدقائق. ط1. تحقيق: أحمد عناية. بيروت: دار الكتب العلمية. ج2. ص292. و: ابن عرفة، محمد بن محمد. (2014). المختصر الفقهي لابن عرفة. ط1. تحقيق: حافظ محمد خير. دبي: مؤسسة خلف أحمد الخبتور للأعمال الخيرية. ج10.

وذكر مصطلح (نمى) في المسائل الفقهية للدلالة على الزيادة، مثال ما ورد في تغير المبيع بالزيادة والنقصان، فإذا " تغير المبيع في أيام الخيار، بزيادة أو نقص للبائع وعليه، فإن كان الخيار له وحدث به عيب، ثم أمضى البائع البيع كان للمشتري أن لا يقبله معيبا، وإن نمى وزاد زيادةً خارجةً عن المعتاد، والخيار للمشتري وقبله، كان للبائع أن لا يمضي له البيع، وإن كانت غنمًا، فاحتلب لبنها وجزّ صوفها وولدت، كان اللبن للبائع؛ لأنه غلة والصوف للمشتري؛ لأنه مما انعقد فيه البيع واختلف في الولد"¹، ومفاد المسألة أنه إذا حدث بيع بين اثنين، وخلال أيام الخيار تغير شيء في السلعة بزيادتها، أو نقصانها، سواء كان هذا الأمر للبائع أم عليه، ثم أكمل البائع البيع، فللمشتري حق في رفض البيع، وإن نمى - أي زاد زيادة غير متوقعة - فللبائع أن يتراجع في البيع، أو يكمل البيع كما هو، فيصبح الخيار للمشتري بالقبول، أو الرفض، أما إذا كان المبيع هو الغنم، وتم حلبها فاللبن للبائع، وإذا جُزّ صوفها فهو للمشتري، أما إذا ولدت فهناك خلاف بالآراء؛ منهم من قال إنه للبائع، ومنهم من قال إنه حق المشتري.

ص41. و: البغدادى، محمد. (2010). التعليقة الكبيرة في مسائل الخلاف على مذهب أحمد. ط1. تحقيق: نور الدين طالب وآخرون. دمشق: دار النوادر. ج3. 324. و: العثيمين، محمد. (2004). الشرح الممتع على زاد المستنقع. ط1. الدمام: دار ابن الجوزي. ج9. ص24.
¹ - اللخمي، علي بن محمد. ج10. ص 4559.

وخلص القول إن فعل (نمى) الوارد في وصف المبيع هو للدلالة على زيادة السلعة وكبرها، وكثرتها، وهذا النماء غير محدود الشكل، أو الوصف، قد يكون نماءً قليلاً، وقد يكون كثيراً خارجاً عن المعتاد، وفي كلا الأمرين هو نماء¹.

وورد فعل (ينمى) في الفقه في مسائل متنوعة، منها ما ذكر فيما يُحرّم على الحاجّ فعله إذا أحرم، فيحرم "عليه أن يقلم أظفاره؛ لأنه جزء ينمى وفي قطعه ترفيه وتنظيف، فمنع الإحرام منه كحلق الشعر ويجب به الفدية قياساً على الحلق"²، فحُرِّم على الحاجّ كلّ مظاهر الزينة، والتّرفيه من ذلك تقليم الأظافر، فالأظافر جزء ينمى، وتقليمه يكون عادة من الزينة والتنظيف، وهو ممّا يحرم على الحاجّ فعله أثناء إحرامه، وقيامه بهذا الفعل يستوجب عليه الفدية، فكلمة (ينمى) الواردة في الحكم مرادفة لمعنى الزيادة، والكبر، والامتداد، فالجزء الذي ينمى هو الذي يكبر، وينمو، ويمتد، ويزيد³.

¹ - كذلك ورد فعل (نمى) بمعنى الزيادة في كثير من المسائل الفقهية في كتب الفقه المختلفة، منها؛ ينظر: الروياني، عبد الواحد. (2009). بحر المذهب في فروع المذهب الشافعي. ط1. تحقيق: طارق السيد. بيروت: دار الكتب العلمية. ج4. ص117. وج7. ص141. و: المالكي، محمد. ج2. ص533.

² - الشيرازي، أبو إسحاق إبراهيم. (1992) المذهب في فقه الإمام الشافعي. ط1. تحقيق: محمد الزحيلي. دمشق: دار القلم. بيروت: الدار الشامية. ج1. ص706.

³ - ورد الفعل ينمى بمعنى الزيادة والكثرة في كتب فقهية أخرى، منها: المقدسي، عبد الله. (1994). الكافي في فقه الإمام أحمد. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. ج1. ص487. عبد الرحمن، عثمان. (1986). فتاوى ابن الصلاح. ط1. تحقيق: موفق عبد القادر. بيروت: مكتبة العلوم والحكم. عالم الكتب. ج2. 746.

كما ورد مصطلح (ينمي) في المسائل الفقهية في بيان الحي، والميت، والفرق بينهما، وذلك بأن يتم "الاستدلال على الحياة بوجودان الحسّ والألم، أولى من الاستدلال بالنماء وانبساط الجسم في الجهات، لأنّ النبات ينمي ويزيد، ثمّ ليس هو بحي¹" فالتمييز بين الحي والميت -وفق ما ورد- يكون بالإحساس والألم، فهو أولى من الاستدلال على الحياة بالنماء وكبر الجسم، مثال ذلك النبات؛ ينمي ويزيد حجمه، وهو ليس من الأحياء، وبإمعان النظر في جملة (النبات ينمي ويزيد) يتّضح أن المراد بـ (ينمي) هو النماء، والزيادة، والامتداد، وتغير الحجم، والكبر، ومصطلح (يزيد) الذي تبع (ينمي) مرادف له، فينمي هنا بمعنى زيادة غير محددة².

واستخدم مصطلح (النماء) في الكتب الفقهية عامةً للدلالة على الزيادة، من دون تحديد الكمّ، من ذلك ما جاء في كتاب الأم للشافعي، في باب الرهن "وَإِذَا رَهَنَ الرَّجُلُ الرَّجُلَ دَارًا وَدَفَعَهَا إِلَى الْمُرْتَهِنِ، أَوْ عَدْلٍ وَأَذِنَ بِكِرَائِهَا فَأُكْرِيتَ كَانَ الْكِرَاءُ لِلرَّاهِنِ؛ لِأَنَّهُ مَالِكُ الدَّارِ وَلَا تَخْرُجُ بِهَذَا مِنَ الرَّهْنِ وَإِنَّمَا مَنَعْنَا أَنْ نَجْعَلَ الْكِرَاءَ رَهْنًا، أَوْ قِصَاصًا مِنَ الدِّينِ أَنَّ الْكِرَاءَ سَكَنٌ وَالسَّكَنُ لَيْسَ هُوَ الْمَرْهُونُ، أَلَا تَرَى أَنَّهُ لَوْ بَاعَهُ دَارًا فَسَكَنَهَا، أَوْ اسْتَعْلَاهَا، ثُمَّ رَدَّهَا بِعَيْبٍ كَانَ السَّكَنُ، وَالْعَلَّةُ لِلْمُشْتَرِي، وَلَوْ أَخَذَ مِنْ

¹ - المالكي، محمد. ج2. ص427.

² - ورد الفعل (ينمي) في كتب فقهية أخرى منها: الشافعي، محمد بن إدريس. (1990). الأم. بيروت: دار المعرفة. ج3. ص45. القرطبي، يوسف. (2008). الكافي في فقه أهل المدينة. ط2. تحقيق: محمد الموريتاني. الرياض: مكتبة الرياض الحديثة. ج2. ص735.

أَصْلُ الدَّارِ شَيْئًا لَمْ يَكُنْ لَهُ أَنْ يَرُدَّهَا لِأَنَّ مَا أَخَذَ مِنَ الدَّارِ مِنَ أَصْلِ الْبَيْعِ، وَالْكَرَاءِ، وَالْعَلَّةُ لَيْسَ أَصْلُ الْبَيْعِ فَلَمَّا كَانَ الرَّاهِنُ إِنَّمَا رَهْنَ رَقَبَةِ الدَّارِ، وَكَانَتْ رَقَبَةُ الدَّارِ لِلرَّاهِنِ إِلَّا أَنَّهُ شَرَطَ لِلْمُرْتَهِنِ فِيهَا حَقًّا لَمْ يَجُزْ أَنْ يَكُونَ النَّمَاءُ مِنَ الْكَرَاءِ وَالسَّكَنِ إِلَّا لِلرَّاهِنِ الْمَالِكِ الرَّقَبَةِ كَمَا كَانَ الْكَرَاءُ وَالسَّكَنُ لِلْمُشْتَرِي الْمَالِكِ الرَّقَبَةِ فِي حِينِهِ ذَلِكَ¹. ويشير النص إلى حكم فقهي يتعلق بالرهن، فإذا رهن رجل دارًا يملكها، وكانت الدار مؤجرة، فإن كراء الدار (أي أجرتها) تعود للراهن مالك الدار الأساسي، وليس للمرتهن الذي أصبحت له الدار رهنًا، مقابل مبلغ من المال، ولا يحق للمرتهن أن يأخذ الكراء، أو جزءًا منه، ليسدّ الرهن، بل عليه الانتظار، حتى يوفيه الراهن الرهن، كما اتفق بينهما، كذلك إذا باع الرجل داره لرجل آخر، وقام المشتري بسكن الدار، أو تأجيرها، ثم ردّ المشتري الدار لصاحبها، بسبب علة فيها، فإن أجرة الدار، أو المسكن، تعود للمشتري، وليس للبائع، لأنه أصبح المالك للدّار في حينها. فالنماء من الكراء: هي الزيادة المبنية على الكسب من المكان نتيجةً للكرّاء، فهذه الزيادة هي نماء في الدخل والربح².

¹ - الشافعي، محمد بن إدريس. الأم. ج7. 127.

² - كذلك فقد استخدم مصطلح (النماء) في كتب فقهية عدّة للدلالة على ذات المعنى. ينظر: الشيباني، محمد. (1982). الحجة على أهل المدينة. ط3. تحقيق: مهدي القادري. بيروت: عالم الكتب. ج3. ص32. و: البغدادي، القاسم بن سلام. (1989). الأموال لابن سلام. تحقيق: محمد عمارة. بيروت: دار الشروق. ص516. و: الشيباني، أحمد. (1981). مسائل الإمام أحمد بن حنبل رواية ابنه عبد الله. ط1. تحقيق: زهير الشاويش. بيروت: المكتب الإسلامي. 163. و: مجموعة من الباحثين. (2017).

وخلاصة معاني المصطلح في كتب العلوم الشرعية أن الكلمات (التنامي) و(تنامي) و(ينمي) و(نمي) و(ينمي) و(النماء) وردت فيها بمعنى الزيادة، والكثرة، والاتساع، والانتشار والامتداد، والنمو، من دون تحديد الكيفية أو الطريقة.

وقد شُرح مصطلح (نمي) في كتب اللغة بمعنى الزيادة، وذلك في قولهم:

"نمي المال، فمعناه كثر وزاد، يقال: نمت الماشية؛ إذا تناسلت. ونمي القوم: إذا توالدوا فكثرُوا. ونمي النبات: إذا طال، ونمي الغلام، ونمت الجارية: أي زاد جسمها، ولذلك سمي الحيوان والنبات: النامي"¹ فقولهم نمي المال أي كثر، وكثرة المال تكون بزيادة المال نفسه، أي زيادة من النوع ذاته، ونمو الماشية يكون بتكاثرها، وهذا يشمل الأقسام أيضًا، ويكون نمو النبات بزيادة طوله، أما نمو الأشخاص فيكون بزيادة حجمهم، وجسمهم طولًا وعرضًا، فهي زيادة تشمل كل الأعضاء، ولذا يطلق كلمة النامي على الحيوان، والنبات؛ لأنهما ينميان، أي يزيدان بالتكاثر والنسل، أو بالطول

الجامع لعلوم الإمام أحمد. ط1. الفيوم: دار الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث. ج7. ص251. وج9. ص124 و167 و550. و: الخرقى، عمر. (1993). متن الخرقى على مذهب أبي عبد الله أحمد بن حنبل الشيباني. بيروت: دار الصحابة للتراث. ص46. و: الرازي، أحمد بن علي. (2010). شرح مختصر الطحاوي. ط1. تحقيق: عصمت محمد وآخرون. بيروت: دار البشائر الإسلامية. ج2. ص276 وص284 و290. ج3. ص161 و162 و430 و433. و: ابن القصار، علي بن أحمد. (2006). عيون الأدلة في مسائل الخلاف بين الفقهاء. تحقيق: عبد الحميد السعودي. الرياض: فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية. ج2. ص928-930. وكتب أخرى لا يتسع المجال لذكرها.

¹ - ابن المرزبان، عبد الله بن درستويه. (1998). تصحيح الفصيح وشرحه. تحقيق: محمد المختون. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. ص39.

والحجم. فكلمة (نمى) هنا تدل على الزيادة بالتكاثر، والتناسل، وتدل على الزيادة بالطول، والحجم، والجسم، فهي تشمل أنواعًا متعددة من الزيادة¹.

واستخدم مصطلحا (النماء، ونمى) في كتب اللغة لشرح معاني بعض الجمل، منها: قولهم "لَا بَارَكَ اللَّهُ فِيهِ أَيَّ لَا نَمَاه... وَقَدْ تَكَلَّمَ قَوْمٌ فِي قَوْلِهِمْ: تَبَارَكَ اللَّهُ، ففسروه الْعُلُوَّ لِأَنَّ الْبَرَكَهَ فِي الشَّيْءِ النَّمَاءُ بَعْدَ النُّقْصَانِ"²، فالدعاء الوارد "لا بارك الله فيه" والذي شُرح بمعنى "لا نماء" يشير إلى ترادف الفعلين (بارك / نمى) وكلاهما يشير إلى الزيادة، وهذا ما يؤكد المعنى الوارد في شرح الجملة الثانية، التي قيل فيها "البركة في الشيء النماء بعد النقصان"، ويتضاد النماء هنا مع النقصان، ليحمل معنى الزيادة الدال على البركة³.

كما ورد مصطلح (ينمي) في كتب اللغة للدلالة على مراتب الغنى وتفصيله، فأولى المراتب "الكَفَافُ. ثُمَّ الْغِنَى. ثُمَّ الْإِحْرَافُ، وَهُوَ أَنْ يَنْمِيَ الْمَالُ وَيَكْثُرَ عَنْ

¹ - وقد ذكر لفظ (نمى) في عدة كتب لغوية منها: القالي، إسماعيل بن القاسم. (1999). المقصور والممدود. ط1. تحقيق: أحمد هريدي. القاهرة: مكتبة الخانجي. ص340.

² - ابن دريد، محمد بن المحسن. (1987). جمهرة اللغة. ط1. تحقيق: رمزي بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين. ج1. ص325.

³ - ورد (مصطلح) النماء في عدة كتب لغوية في المعنى ذاته. منها: ابن دريد، محمد. (1991). الاشتقاق. ط1. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الجبل. ص247. و: ابن الأنباري، محمد بن القاسم. (1987). الأضداد. تحقيق: محمد إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية. ص226. و: ابن المرزبان، عبد الله بن درستويه. ص40. و: القالي، إسماعيل بن القاسم ج1. ص306.

الْفَرَاءِ. ثُمَّ الثَّرْوَةُ...¹، وفي شرح المراتب يكون الكفاف أولها، وهو ما كان كافياً من الرزق، ليمنع الإنسان من الطلب، ثم الغنى؛ أي يكون لدى الإنسان من المال ما يفوق حاجته، ثم الإحراف؛ أي يكّد، ويعمل ليزيد ماله، وينمي، ويصلح، ثم الثروة. فالعمل، والكّد، واحتراف حرفة تؤدي كلها إلى زيادة المال، وتتميته، ونمائه، وهو ما يجعل الإنسان في ثالث مراتب الغنى. فـ(ينمي) الواردة مرادفة لـ(يكثر)، وهي دلالة على زيادة غير محددة في المال، فهو يكثر ويزيد وينمي نتيجة العمل والكّد فيرفع أصحابه في مراتب الغنى².

فالمصطلحات (نمى/ ونمى/ ينمي/ النماء) في كتب اللغة استخدمت للدلالة على الزيادة والكثرة، والنمو، والتكاثر، من دون تحديد لكمّ الزيادة، ونوعها، وحجمها، فهي زيادة وكثرة تطال جميع المستويات، وتشمل الأشكال كافة بلا استثناء. وفي الحقل الأدبي ورد مصطلح (تنامي) في النثر والشعر، فذكر في شعر محمد العطار³:

¹ - الثعالبي، عبد الملك بن محمد. (2000). فقه اللغة وسر العربية. ط2. تحقيق: ياسين الأيوبي. بيروت: المكتبة العصرية. ص 103.

² - ورد مصطلح (ينمي) بمعنى يزيد ويكثر في كتب اللغة وفقه اللغة، منها؛ ينظر: السرج، محمد. (1983). اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة، والعروض، واللغة، والمثل. ط1. مراجعة: خير الدين شمسي باشا. دمشق: دار الفكر. ص263. و: اللخمي، ابن هشام. (2003). المدخل إلى تقويم اللسان. ط1. تحقيق: حاتم الضامن. بيروت: دار البشائر الإسلامية. ص433.

³ - هو الشيخ الإمام أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري من جزائر بني مزغنة، كان حياً في (707هـ). المقري، أحمد (1997). نفح الطيب من

"صلّوا على من قد تنامى فخره صلّوا على من قد تعاضم قدره"¹

وقد أثبت شوقي ضيف كلمة (تنامى) في البيت بدلاً من (تناهى)، وقال في شرح البيت: إن الشاعر يقول: "صلّوا على من فخره لا يقف عند حد، بل كل يوم في نمو وازدياد لمحبة الخلق له ومحبة ربه"²، فربط بين الفعل (تنامى) بحركة النمو المبنية على الزيادة، والكبر، والاتساع غير المحدود باتجاه معين، فالنمو يكون ازدياداً غير محدد الاتجاه، أو الحجم أو الكيفية، فهو ازدياد مضطرد لا يتوقف، ولذا ربط الشاعر بين فخر النبي ﷺ والفعل تنامى، ففخره عليه السلام في حركة تنامٍ مستمرة، بين أهل الأرض والسماء.

وورد لفظ (تنامى) في شرح أحد أبيات المتنبي، في كتاب (شرح شعر المتنبي

-السفر الثاني) وذلك في تفسير قول المتنبي:

غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. ط1. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر. ج7. ص480.

¹ - ضيف، شوقي. (1995). تاريخ الأدب العربي. ط1. القاهرة: دار المعارف. ج10. ص219. وقد ورد البيت في كتاب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقري بصيغة التناهي بدل التّنامي في طبعتين مختلفتين، لكن شوقي ضيف أورده في كتابه بصيغة التّنامي، ينظر: المقري، أحمد. (1949). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: محمد عبد الحميد. مصر: مطبعة السعادة. ج 10، ص332. وينظر أيضاً الطبعة الثانية: المقري، أحمد. (1968). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس. بيروت. دار صادر. ج7. ص485.

² - ضيف، شوقي. ج10. ص219.

"أَنْتِ أَعْلَى مَحَلَّةً أَنْ تُهْنَى بِمَكَانٍ فِي الْأَرْضِ أَوْ فِي السَّمَاءِ"¹

فورد في الشرح أن معنى "السماء: كل مكان تنامي علوه"² فأنت مفردة (تنامي) للدلالة على الاتساع والامتداد اللانهائي.

كما ذكر مصطلح (نمى) في أبيات شعرية عدّة، منها:

"والقول لا تملكه إذا نمى كالسهم لا يملكه رام رمى"³

فالبيت يوضح أن كل القول الذي ينطق به الإنسان إذا نمى من يعرفه، وكثر الناس السامعون به، وانتشر، وتوسعت دائرة الأقسام الذين عرفوه، فلا يمكن للإنسان صاحب القول أن يسيطر عليه، أو يضبطه، مثل السهم الذي يرميه الرامي، فيكون السهم ملكاً للرامي، ما دام في كنانته وقوسه، وما إن يخرج من القوس حتى يفقد الرامي ملكيته. فكلمة (نمى) التي استخدمت لوصف القول تدل على الزيادة والكثرة والانتشار والامتداد والتوسع.⁴

¹ - المتنبي، أحمد بن الحسين. (2014). ديوان المتنبي. ط1. تحقيق: درويش الجويدي. بيروت: شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع. ج1. 30.

² - الزهري، إبراهيم. (1992). شرح شعر المتنبي السفر الثاني. ط1. بيروت: دار الرسالة. ج1. ص70.

³ - ابن حمدون، محمد. (1996). التذكرة الحمدونية. ط1. بيروت: دار صادر. ج1. ص365.

⁴ - وردت كلمة نمى في كتب أدبية مختلفة، في أبيات شعرية، وفي نصوص نثرية، من هذه الكتب الأدبية: ابن خاقان، الفتح. (1983). مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ط1. تحقيق: محمد شوابكة. عمان: دار عمار - مؤسسة الرسالة. ص180. و: الغندجاني، الحسن بن أحمد. (2007). أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها. ط1. تحقيق: محمد سلطاني. دمشق: دار العصماء. ص67.

كذلك استخدم مصطلح (ينمي) في دلالة الزيادة والانتشار في الأدب، من

ذلك ما ورد في أشعار الغزل:

" علقت الهوى منها وليدًا فلم يزل إلى اليوم ينمي حبّها ويزيد"¹

فيصف الشاعر حالته بأنه علق بحب محبوبته منذ كان وليدًا، وبقي هذا الحب ينمي

ويزيد ويكبر إلى اليوم؛ فاستخدم الشاعر فعل (ينمي) للدلالة على الاستمرار في

الزيادة، وعدم انقطاعها، ودلالة على النمو والكبر، فكما كبر هو من وليد إلى رجل،

كبر هذا الحب وزاد، وتعمّق في نفسه، وانتشر وامتد².

وذكر أيضًا فعل (ينمي) في النصوص النثرية، والأشعار، مثل قول الشاعر:

" فما يُعطى الحريصُ غنىً بحرص وقد يَنمي لدى الجود الثراء"³

يوضح الشاعر أن الحرص ليس سبب الغنى، ولا يوصل إليه، فقد يكون الجود

¹ - الدينوري، عبد الله. (1982). الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد شاكر. القاهرة: دار المعارف. ج1. ص 443.

² - ورد الفعل ينمي في كتب أدبية عدّة، منها؛ ينظر: المثني، معمر. (1998). شرح نقائض جرير والفرزدق. ط2. تحقيق: محمد حور، وليد خالص. أبو ظبي: المجمع الثقافي. ج2. ص 435. و: الجاحظ، عمرو بن بحر. (1998). البخلاء. ط2. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ص264.

³ - الخالديان، محمد بن هشام. (1995). حماسة الخالديين بالأشياء والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين. تحقيق: محمد دقة. دمشق: وزارة الثقافة. ج1. ص36.

والعطاء والكرم سببًا في نماء المال، وزيادة الثراء، وتضاعف الثروة، ففعل (ينمي) الذي استخدمه الشاعر دلّ على الزيادة والكثرة، وتضخم الثروة، ومضاعفة المال¹.

وورد مصطلح (النماء) في كتب الجاحظ مرات عدّة، منها ما جاء في رسائله "وإذا كان الناس مع منفعتهم بالعاجل وحبهم للبقاء، ورغبتهم في النماء، وحاجتهم إلى الكفاية، ومعرفتهم بما فيها من السلامة، لا يبلغون لأنفسهم معرفة ذلك وإصلاحه... فهم عن التعديل والتجوير وتفصيل التأويل، والكلام في مجيء الأخبار وأصول الأديان، أعجز، وأجدر ألا يبلغوا منه الغاية، ولا يدركوا منه الحاجة"²، فالنماء الذي يصبو إليه البشر، ويرغبون به هو النماء في الذرية والأموال، وهي فطرة جُبل عليها الإنسان، وحُبِّبت إليه، قال تعالى: "اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُوَ زِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ"³، فالنماء في الذرية هو بالتكاثر وإنجاب البنين والبنات، والنماء في الأموال يكون بزيادة المال، وكثرته بالتجارات، أو الأملاك، أو

¹ - استخدم مصطلح (ينمي) في كتب أدبية متنوعة، منها: ينظر: أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1998). الصداقة والصديق. ط1. تحقيق: إبراهيم الكيلاني. بيروت - دمشق: دار الفكر. ص207. و: أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1988). البصائر والذخائر. ط1. تحقيق: وداد القاضي. بيروت: دار صادر. ج2. ص54.

² - الجاحظ، عمرو بن بحر. (1979). رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. ج4. ص320.

³ - سورة الحديد. آية 20.

الذهب والفضة وغيرها. فنماء الذرية له شكل واحد هو التوالد والتناسل، أما نماء المال فكثرت بأشكال متعدّدة من دون تحديد لكيفيّة هذه الكثرة أو نوعها.

وقد تحدث الجاحظ في كتابه الحيوان عن (النامي) من المخلوقات، فشرح أقسامها تحت عنوان " تقسيم النامي: ثمّ النامي على قسمين: حيوان ونبات، والحيوان على أربعة أقسام: شيء يمشي، وشيء يطير، وشيء يسبح، وشيء ينساح"¹. والنامي من المخلوقات هي الكائنات الحية التي تنمو وتكبر ويزداد حجمها، مع اختلاف أنواعها وطريقة نمائها وشكل تناميها، إلا أنها تندرج تحت النامي من المخلوقات².

وخلاصة معاني مصطلحات (تنامي/ نَمَى / ينمى / ينمي/ النماء/ النامي) في كتب الأدب تشير إلى معنى الزيادة، والكثرة، والتّوسع، والامتداد، والانتشار، والسعة، والامتداد، والتكاثر، والنمو بأشكاله كافّة.

¹ - الجاحظ، عمرو بن بحر. (1965). الحيوان. ط2. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الكتب العلمية. ج1. ص27.

² - وقد ورد مصطلح "النماء" في عدة كتب أدبية منها: الجاحظ، عمرو بن بحر. (2002). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ج2. ص216. وج3. ص292. و: العسكري، الحسن بن عبد الله. (1987). الأوائل. ط1. طنطا: دار البشير. ص411. و: أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (2003). الإمتاع والمؤانسة. ط1. بيروت: المكتبة العنصرية. ص266. و: أبوحيان التوحيدي، علي بن محمد. (1992). المقابسات. ط2. تحقيق: حسن السندوبي. الكويت: دار سعاد الصباح. ص333. و: الأصفهاني، أحمد. (2003). شرح ديوان الحماسة. ط1. تحقيق: غريد الشيخ. بيروت: دار الكتب العلمية. ص220. و625. و1263.

وورد مصطلح (التّنامي) في حقول معرفية متعددة، فاستُخدم مصطلحًا علميًا يشرح تطوّر الجنين ومراحله، إذ ورد تعريف "التّنامي Development [بأنه] اجتماع النّمو والتميز في جسم واحد، وفي وقت واحد، ويقصد بالنمو (Growth): الزّيادة في الحجم والوزن، ويُعرّف التميز الخلوي Cell differentiation بأنه ظهور صفات وبنيات ووظائف جديدة في الخلية الحيّة"¹، وقد استخدم المصطلح الإنجليزي (Development) مرادفًا للتّنامي في التعريف، إلا أن (Development) ورد بمعاني عدّة في القاموس الإنجليزي

“ GROWTH: the gradual growth of sth so that it becomes more advanced, stronger.... New product: the process of producing or creating sth new or more advanced.... New event: a new event or stage that is likely affect what happens in a continuing situation”².

فالمصطلح (Development) وفقًا للمعنى الوارد في القاموس الإنجليزي يعني النمو التدريجي للشيء؛ ليصبح أكثر تقدمًا وتطورًا، أو عملية إنتاج أشياء جديدة، أو مرحلة جديدة، وهذا يتوافق مع التعريف العلمي الذي سبق ذكره عن

¹ - النسيمي، محمد. (1996). الطب النبوي والعلم الحديث. ط4. بيروت: مؤسسة الرسالة. ص309.
² - Deuter, M & others. (2015). Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. (9th ed). UK: Oxford University press. P409.

التّنامي، فهو كما ذكر في التعريف؛ نمو مع صفات ووظائف جديدة، فهو زيادة على عدّة مستويات؛ نمو في البنية الخارجية (الحجم)، ونمو في البنية الداخلية (الوظائف والصفات)، وبذلك يكون التّنامي زيادة بأشكال متعددة.

كما ذكر التّنامي في التعبير عن حالة تطور الجنين ومراحل نموه؛ إذ "تدعى الفترة الممتدة من بداية الأسبوع الرابع من التّنامي، وحتى نهاية السابع الفترة المضغية... في الأسبوع السابع من التّنامي أي في الفترة المضغية فإن الجنين يكون قد أخذ صورته البشرية ... يبدأ في الأسبوع السابع من التّنامي تميز المناسل الابتدائية، واكتساب الجنين لهويته الجنسية"¹، واستخدم (التّنامي) هنا للدلالة على زيادة الحجم والنمو والكبر، فما يحدث للجنين من الأسبوع الرابع إلى السابع هو تنامٍ، أي نمو في الأعضاء والوظائف، وتطور في الجسد، وظهور للجنس، واكتساب للهيئة البشرية، فكلها تحدث ضمن حركة التّنامي التي يمر بها الجنين خلال تلك الفترة العمرية.

وقد سمّى بعض العلماء ما يحدث مع الجنين من نمو وتطور بـ (التّنامي الجنيني) "فعدسة العين تتشكل أثناء التّنامي الجنيني من خلايا استمواتية استبدلت محتوياتها الداخلية ببروتين الكرسستالين الشفاف"² والتّنامي الجنيني يقصد به مرحلة

¹ - دفضع، بسام. (1991). الكون والإنسان بين العلم والقرآن. دمشق: مطبعة الشام. ص 173-177.

² - الأغر، كريم. (2005). إعجاز القرآن في ما تخفيه الأرحام. دار المعرفة. ص 505

تطور الجنين، ونموه خلال أسابيع الحمل، إلى أن تكتمل هيئته البشرية، وما يحدث فيها من نمو للخلايا وموت لها، وظهور بروتينات أخرى، ونمو للأعضاء، وظهور للصفات، ووضوح للملامح، فهذا التّنامي الجنيني يشمل الشّكل الخارجي، والتكوين الداخلي بتفاصيله كلّها.

واستخدم مصطلح (التّنامي) في السياسة وعلم الاجتماع، للدلالة على الزيادة والانتشار، من ذلك كتاب "تنامي النزعة القومية المسيحية في الولايات المتحدة"، إذ تحدث الكاتب بدايةً عن سبب تأليفه للكتاب في المقدمة؛ وهو "تنامي المواقف العدائية في أمريكا تجاه القيم العالمية المتحررة من الأحقاد القومية"¹، ويتضح من السبب أن تزايد المواقف العدائية وانتشارها، وامتدادها في أمريكا، هي السبب الذي جعل الكاتب يؤلف كتابًا عن تنامي هذه النزعة، ثم جاء في متن الكتاب ما يؤكد انتشار هذه النزعة الدينية في إحدى المدن الأمريكية، إذ يقول الكاتب إن تلك المدينة "كانت تتمتع دائمًا بمناخ من الحرية والانفتاح ... بيد أن مظاهر تنامي المشاعر الدينية العدائية بدأت تظهر فيها في الأعوام القليلة الماضية"²، فالكاتب استخدم مصطلح (التّنامي) لتوضيح أن المشاعر الدينية العدائية كانت موجودة؛ لكن ما

¹ - غولديبرغ، ميشيل. (2009). تنامي النزعة القومية المسيحية في الولايات المتحدة الأمريكية. ط1. ترجمة: عبد اللطيف أبو البصل. الرياض: مكتبة العبيكان. ص35.

² - نفسه. ص135.

حدث في الأعوام القليلة الماضية هو زيادة هذه المشاعر، وامتدادها، وانتشارها، لتصبح ظاهرة واضحة للعيان لا يمكن تجاهلها.

وكذلك ذكر (التنامي) في عناوين كتب أخرى منها "تنامي دور الجماعات المتطرفة المسلحة في سورية والعراق" وورد شرح المعنى المراد من مصطلح (التنامي) من خلال بيان ما يتضمنه الفصل الأول والثاني؛ إذ "يتناول الفصل الأول أسباب نمو الجماعات المتطرفة المسلحة... أما الفصل الثاني من هذا الكتاب فيشير إلى حالتين في المنطقة ساعدتا على انتشار الجماعات المسلحة المتطرفة"¹ فالمقصود بـ(التنامي) الذي ورد في العنوان أمران الأمر الأول نمو الجماعات المسلحة، والأمر الآخر انتشارها، وبذلك يكون (التنامي) بمعنى النمو والانتشار .

وفي إطار علم الاجتماع ورد (التنامي) للدلالة على انتشار الظواهر، من ذلك كتاب "تنامي ظاهرة العنف في المجتمع" إذ اتضح مراد الكاتب من مصطلح (التنامي) من قوله إن "إلغاء قانون الطوارئ ... أدى إلى تنامي أحداث العنف بدلاً من أن يحد منها"²، فاستخدم مصطلح "تنامي" مقابلًا للفعل "يحدّ" الذي يشير إلى

¹ - أبو مازن، محمد. بندقي، نيفين. (2016). تنامي الجماعات المتطرفة المسلحة في سورية والعراق.

عمان: مركز دراسات الشرق الأوسط. ص 7-9.

² - مطر، مدحت. (2019). تنامي ظاهرة العنف في المجتمع وعلاجها. عمان: دار اليازوري العلمية. ص 64.

المنع والقطع¹، فمنع أحداث العنف يقابله تنامي هذه الأحداث، وانتشارها وامتدادها من دون حدود أو قيود.

وبناء على ما سبق يتبين أن التّنامي في الحقول المعرفية المختلفة، الأدبية والعلمية والشرعية والاجتماعية، أخذ معاني متشابهة مترادفة، فهو الزيادة والكبر والنمو والتكاثر والامتداد والاتساع والانتشار، من دون تحديد للكيفية والهيئة والطريقة والكم، فهو زيادة على المستويات الداخلية والخارجية، وبذلك يمتد مصطلح التّنامي ليعبر عن مصطلحات عدّة، مثل: (النمو، والتكاثر، والانتشار، والامتداد)، فيكون مرادفًا لها، شاملاً لمعانيها، ومعبرًا عنها.

التّنامي في الساحة النقدية

ظهر مصطلح (التّنامي) في الساحة النقدية العربية في وقت حديث، أواخر القرن الماضي، وبدايات القرن الحالي، إذ ورد في لغة النقاد في تحليل النصوص الأدبية المختلفة، فعملوا على تأطيره بتعريف يحدّد ماهيته، ويبين اختلافه عن غيره، إلا أن هذا الظهور بقي محدودًا، وغير شائع، وذلك بسبب جدّة المصطلح، وقلة من نظّر له.

¹ - ينظر: مجموعة. المعجم الوسيط. ج1. مادة حدد. ص160.

وقد يكون التعريف الوارد في كتاب (تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي)؛ أول تعريف مختصر بسيط للتنامي، ميّز به المؤلف بين مصطلحي (التنامي والتوليد)، ووضح الفوارق بينهما، إذ ورد فيه أنّ "تنامي الصور شيء آخر، فالتوليد هو تفريع لصورة واحدة، بينما التنامي هو تطوير صورة أخرى"¹، ويتبين من خلال التمييز الذي وضعه المؤلف، أنّ (التوليد) يقتصر على التطور الذي يحدث في المشهد الواحد، أما (التنامي) فهو تطوير للمشهد الأول؛ بحيث ينتج عنه مشهد آخر جديد بكل ما فيه، فهو بذلك يحمل معنى التوسع، ليشمل سردًا جديدًا، ليكون هذا التعريف إطارًا أوليًا للتنامي، يوضح ماهيته.

ومع بداية القرن الحالي ظهرت تعاريف جديدة للتنامي، فذهب (محمد معتمد) إلى أنّ "التنامي في النصوص السردية: يعني التطور نحو النهاية الحتمية، لكن لا يعني خطية الحكيم"²، فربط معتمد بين تصاعد الحدث ومضيه نحو النهاية، بتطور مستمر، وبين التنامي، إلا أنه نفى عن التنامي مضي الأحداث، وزاوية السرد، وحركة الزمن في خط منتظم للحكاية، فالتنامي يسعى إلى تطوير القصة، وإيصالها نحو نهايتها؛ لكنه لا يتدخل في كيفية حدوث هذا التطور، سواء مضى

¹ - بستاني، محمود. (1990). تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي. القاهرة: مجمه البحوث الإسلامية. ص 576.

² - معتمد، محمد. (2004). النص السرد العربي الصيغ والمقومات. الرباط: شركة المدارس للنشر والتوزيع. ص 106

بخط واحد، أم متغير، أم متعدد؛ ثم عمد معتمد إلى توضيح الأمر على نحو أكثر دقة، فبيّن أن "التّنامي يعرف النص على أنه متوالية متنامية من الجمل المترابطة فيما بينها نحويًا، وتؤدي دلالة سياقية واضحة وغير ملتبسة"¹، فأعاد تعريف النص وفقًا للتّنامي ليكون النص المتنامي: هو النص الذي تتوالى جملته، وتتزايد، بترابط يحترم قوانين النحو، ويخدم السياق على نحو غير ملبس، ولا مربك، إلا أنّه لم يعرّج على آلية هذا التّنامي، ولا كيفية عمله في النصوص، ولا الأشكال التي يتيح من خلالها توالي الجمل أو تناميها، لكنه ربط بين التّنامي والتوالي، ويؤكد هذا الرّبط شرحه لمفهوم التوالي السردّي الذي جمع المفهومين مرة أخرى؛ إذ رأى أن "مفهوم التّوالي السردّي يقصد منه تطوّر الأحداث وتناميها تناميًا متسلسلاً من نقطة البداية التي تختارها الكاتبة أو الكاتب إلى نهاية اختيارية بدورها"²، فيشترط معتمد في التّوالي السردّي - من خلال التعريف - أن تنامي الأحداث بطريقة متسلسلة ليتحقق التوالي، فالتوالي وفقًا لرأيه هو أمران؛ تنامٍ وتسلسل، لكن هذا يعني أنه إذا أمعن النظر مرة أخرى في التعريف الذي أورده للتّنامي، والذي أوضح فيه أنّ النص متوالية متنامية، والمتوالية أو التوالي هو تنامٍ وتسلسل، سيتضح أن التّنامي - وفقًا للتعريفين

¹ - السابق. ص 106

² - معتمد، محمد. (2004). المرأة والسرد. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة. ص 41.

الذين أوردهما معتصم- ؛ هو (تطور الأحداث بتسلسل) فحسب، وأي خروج عن هذا التسلسل يجعل صفة التّنامي بعيدةً عن النص.

ويندر أن يتطرق النّقاد بعد ذلك إلى تعريف التّنامي، فيغلب عليهم استخدامه مصطلحاً للدلالة على تطوّر الحكاية وتوسّع السّرد، من ذلك ما أورده أنيس الرفاعي عن دور تعدّد الشّخصيات في تطوّر القصّة، إذ إنّ وجود "شخصيات متماثلة ومتناقضة تساعد الحكاية على التّطوّر، وتساعد السّرد على التّنامي، سواء أكان التّنامي السّردى أو التّطوّر الحكائي مطردين متواترين أو متقاطعين متداخلين"¹، فيشير الكاتب إلى عامل مهم يساعد على تنامي السّرد؛ وهو تعدد الشّخصيات في الحكاية، فالشّخصيات قد تكون متماثلة، تحمل ذات القيم والأفكار، وقد تكون متناقضةً، تحمل قيماً وأفكاراً مختلفة، مما يساعد على تنامي السّرد، سواء أكان حضور هذه الشخصيات في السّرد متواتراً متتابعاً، أم كان حضورها متداخلاً متقطعاً. وعلى هذا فإن استخدام مصطلح (التّنامي) في التحليل جاء مرادفاً لمصطلح (التّطوّر) من دون توضيح لآلية هذا التّطوّر، وإنما بإشارة سريعة إلى أن الشخصيات المتنوعة في القصة عامل من عوامل تناميها².

¹ - رافعي، أنيس. (2004). سيد ريباخا تعاقبات قصصية. الرباط: سعد الورزازي للنشر. ص 16.

² - عرج عبد الرحيم جبران على مصطلح التّنامي في دراسته لرواية (الحي)، إذ استخدمه عدّة مرات في تحليل الرواية، للحديث عن تطور السّرد، وتنامي الرواية، وفق مستويات التحميل التي حلّ من خلالها الحدث، ودراسة الشخصيات، وأنواعها، من دون شرح أو توضيح لمعنى التّنامي أو ماهيته. ينظر:

واستخدم (مهدي حسن) مصطلح (التنامي السردى) ضمن حديثه عن "تنامي الفعل السردى دون وجود سارد مسؤول عن تنامي الأحداث السردية"¹ إذ أوضح أن "المؤلف الضمنى المسؤول عن هذا التنامي، والذي وزع الأحداث على الساردين ليقوم كل سارد برواية ما هو في حدود عمله، ولا يتجاوزه"²، فيوضح حسن أن الفعل السردى يتنامى عبر الأحداث السردية، والتي يقوم بها مجموعة من الساردين، على رأسهم السارد الضمنى أي (المؤلف) الذي وزع الأدوار بين الساردين؛ ليؤدي كل منهم دوره في تنامي الأحداث، بما يسمح بوصولها إلى النهاية. إلا أن حسن لم يتعرض لتعريف التنامي، أو الكيفية التي يتنامى فيها الفعل السردى، أو الأحداث السردية، وإنما اكتفى بتوضيح أنها تتنامى عبر الساردين لتصل إلى النهاية.

واستخدم كمال أبو ديب مصطلح (التنامي) في تحليله لنص (العظمة)، إذ وظّفه للحديث عن التغيرات التي طرأت على الشخصية الرئيسة في القصة، أو ما يُدعى بالبطل، فبيّن أنه "ليس تنامي مفهوم البطل الشعبى إلا تجسيداً عميقاً لهذه التحولات الجوهرية في الحياة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً"³، فدلالة مصطلح

جبران، عبد الرحيم. (2006). في النظرية السردية رواية الحي اللاتيني مقارنة جديدة. ط1. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق. ص 24، 36، 63، 90.

¹ - حسن، مهدي. (2006). أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائى المعاصر. ط1. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. ص 179.

² - نفسه. ص196.

³ - أبو ديب، كمال. (2007). الأدب العجائبي والعالم الغرائبي. ط1. بيروت: دار الساقى. ص 15.

(التنامي) المذكور هو التطور الحاصل في شخصية البطل، بناء على التغيرات التي حدثت في جوانب الحياة المختلفة، مما انعكس على أبطال الحكايات، لتكون شخصياتهم متنامية، تتناسب مع هذا التطور في الميادين المختلفة. لكن (أبو ديب) يعود فيستخدم المصطلح استخدامًا يوضح معناه على نحو أكبر، من خلال تحليله للبنية السردية لنص (العظمة)، إذ "تتجلى السيطرة التقنية على تشكيل النص في بُعد آخر دالٍ، هو حركة تنامي البنية وانفصاضها، وتتمثل هذه الحركة، جوهريًا، في نسق لبابي معقد، بعيد كل البعد عن نمط التنامي السردى البسيط، مثل كليلة ودمنة"¹، فيقارن المؤلف بين بنية نص (العظمة)، والبنى السردية البسيطة، مثل: (كليلة ودمنة)، فيكشف عن أهم اختلاف في البنية السردية؛ وهو أن حركة تنامي بنية نص (العظمة) حركة معقدة، وهذا لا يشبه حركة تنامي بنية نص كليلة ودمنة، التي تتصف بالبساطة والسهولة في معالجتها، وانفصاضها. فحمل - أبو ديب - مصطلح (التنامي) معنى التوسع والزيادة، وتطور الحكاية وانتقالها في مستويات مختلفة، إذ إن البنية السردية المعقدة تقوم على تشابك بين الحكايات، وتداخل في الأحداث والبنية والشخصيات، وتكون معقدة في عرضها للحكايات، على عكس البنية السردية البسيطة أو المركبة التي تكون منظمة بطرق عرض حكاياتها، وتعمل الحكايات فيها

¹ - السابق. ص 52.

داخل إطارات على نحو منظم، بحيث لا تتشابه أحداث الحكايات، أو البنية السردية لها.

أمّا (أحمد العدواني) فكانت له وجهة نظر مختلفة في التّنامي؛ إذ يرى أن "التّنامي السردى يقوم بين القصّة القصيرة والرواية وفق مبدأ التّوسع والنّشر الذي يعدّ صورةً من صور تطوير النّص"¹، فحدّد مفهوم التّنامي بالتّوسع والنّشر، وعدّه صورةً من صور تطوير النّص؛ لكن وجوده مرتبط بوجود قصة قصيرة ورواية، إذ "يتحدّد مفهوم التّنامي السردى بوجود قرينة واضحة بين قصة قصيرة واحدة ورواية في أحد أعمال المؤلّف نفسه، سواء من خلال تصريح المؤلّف بذلك أو تطابق العناوين"²، مما يعني - وفقاً لرؤية العدواني - ؛ أن التّنامي لا يحدث إلا بتحقيق شرطين، أولهما: وجود قصة قصيرة ورواية للمؤلّف نفسه، وآخرهما: وجود تشابه بين القصة والرواية، سواء أتى هذا التشابه بالعناوين أم بالمحتوى، وبذلك يحدّد العدواني من عمل التّنامي، ويضيّق مجاله؛ فالتّوسع والنّشر يكون بتوسع القصة القصيرة وتطورها؛ لتتحول إلى رواية، فتكون القصة بذلك قد تنامت، وتطوّر نصّها، فأصبحت روايةً تحمل الفكرة الأساسية للقصة؛ لكن على نحو متنامٍ مليء بالتفاصيل التي تتناسب مع الرواية.

¹ - العدواني، أحمد. (2015). التّنامي السردى من القصة إلى الرواية. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. جامعة مؤتة. عمادة البحث العلمي. مج 11. ع 2. ص 239-240.

² - نفسه. ص 269.

وتعرّض (إسماعيل عبد) للتّنامي، وآلية اشتغاله في النص؛ فرأى أن "التّنامي النصي والدلالي، وتعاضم دور الشخصية فيه، يعني التّوغل في التعقيد بالاقتراب من السّيمائية التداولية، وهو نمط متصل متشابك، متعلق مع بقية وحدات الاشتغال البنائية الأخرى للنص"¹، فيشير المؤلف إلى أن التّنامي يعني التّغلغل في الأمر، ليصل إلى التّعقيد، وهذا التعقيد يكون باقترابه من تكوين تصور شمولي، يتطابق فيه التركيب مع الدلالة والمعنى المتداول، فيتنامى النص السردي بطريقة متصلة متشابكة، ومتداخلة مع الوحدات البنائية المختلفة للنص، ليكون البنية السردية. ولا يكون التّغلغل في النص والتّوغل فيه إلا عبر التوسع، وبذلك يكون معنى التّنامي، مرة أخرى، قريباً إلى التوسع المعتمد على التعقيد.

غير أن الناقد (معتصم) طوّر من آرائه عن التّنامي على نحو أوضح، فقارن بينه وبين السينما، فعّد "الكتابة المشهدية والمقطعية في السرد العربي مستلهمة من السينما، التي عمدت إلى التخلص من الاسترسال في الفيلم التقليدي، بإنشاء أسلوب جديد يقوم على التقطيع، وهو ما وجد فيه كتاب الرواية ضالتهم، كأسلوب حديث في التّنامي السردية، حيث يتنامى الحدث والسرد تبعاً لذلك في حلقات متصلة أو منفصلة؛ متصلة بتنامٍ، أو منفصلة بالطفرة الزمنية"². فيعيد معتصم الاستلهام الكتابي

¹ - عبد، إسماعيل. (2017). القص تقانات نصية. دمشق: دار أمل الجديدة. ص45.

² - معتصم، محمد. (2019). المرأة وتطویر السرد العربي. عمان: الآن ناشرون وموزعون. ص 75.

للمشاهد، في السرد العربي، إلى السينما التي اعتمدت أسلوب التقطيع، وهو ما يتناسب مع كتاب الرواية، وهذا يعني أن الحدث -وفقاً لتحليل معتصم- يتنامى في النص على شكل حلقات، هذه الحلقات قد تكون متصلةً بموضوع واحد، أو تكون منفصلةً بفضاءات زمنية مختلفة؛ وبذلك يبين معتصم أن تنامي النص يحدث عبر أمرين، فإما أن يكون تنامياً متصلاً على شكل نصوص حلقية متتابعة، يحكمها خيط موضوعي واحد، أو تكون نصوصاً حلقية منفصلة بعضها عن بعض بسبب اختلاف فضاءاتها الزمنية.

ويبدو من خلال هذه الدراسات المحددة التي اعتمدت (التنامي) أن المصطلح استُخدم للدلالة على تطوّر النصّ وتوسّعه، وتصاعد الأحداث إلى النهاية، كما استخدم مرادفاً للتوالي والتسلسل، واستخدم للدلالة على توسع القصة إلى رواية، وذكر له شكلان هما: الحلقات المتصلة بموضوع واحد، والحلقات المنفصلة بزمن مختلف. لكن دلالات التّنامي هذه تبدو محدودةً بالمقارنة بما يمكن للتنامي أن يشتمل عليه، إذ يمكن النظر إليه على أنه كل أشكال توسّع النصّ السّردي وتطوّره، وهذا يشمل التوسع الكمي في الحكاية الذي لا يُبنى عليه فعل حكاويّ، ويختص بزيادة النص زيادة لغوية في جملة وكلماته، سواء عن طريق الوصف، أو الأساليب الإنشائية، أو البلاغية، أو الإحالات، وما يعرض سير النص من عناصر عجيبة أو غريبة، أما التوسع الكيفي فهو ما يبنى عليه أفعال حكاوية، ويأخذ شكلين: العمودي

والأفقي، فالتوسع العمودي أو الرأسى الذى يؤدى إلى التعمق فى الحكاية ذاتها، والتوسع الأفقى الذى يختص بالنبثق قصص متعددة من القصة الرئيسة أياً كان شكل هذا الانبثق، فقد يكون شكل التوسع الأفقى فى النص السردى على شكل إطار رئيسى وإطارات فرعية ككلية ودمنة، أو يكون على شكل حكايات متشابكة، تتداخل فيما بينهما مع الحكاية الرئيسة، أو يكون على شكل حكايات متوازية ترتبط بقرينة موضوعية محددة، أو يكون على شكل حكايات متتالية تنتهى إحداها لتبدأ الأخرى تباعاً، أو أى شكل آخر للانبثق الأفقى.

المبحث الثاني: المصطلحات الحافة

يعدّ التنامي آليةً سرديةً أساسية، لا تقوم القصة إلا به، ولا تتطور الحكاية إلا عن طريقه، فهو العمود الناظم للحكاية، يمر تطورها به مرحلةً بعد مرحلة، ويعمل على انتقال أحداثها، من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، مروراً بكل التطورات، والعقد والحلول، ويمكن النظر إليه شرياناً رئيساً في البنية السردية القصصية، إذ إن كل تطور بالحكاية على الصعيدين الرأسي والأفقي، هو تنام في هذه البنية السردية، فالتوسع بطريقة الإطارات والقصص المنبثقة يعدّ من أشكال التنامي، كذلك التوسع بأفعال سردية جديدة، وظهور شخصيات حديثة، وتبدّل الفضاءات الزمانية والمكانية، وتغير زاوية السرد، كلها تؤدي إلى تنامي الحكاية، وتوسّعها، وامتدادها، بتطوّر مدروس يؤدي بالأحداث إلى نقطة نهاية الحكاية.

وعلى الرغم من أهمية التنامي آليةً سرديةً بنيويةً رئيسيةً في الحكاية، لا تقوم إلا به؛ فإنّ التّطرق إلى هذه الآلية نقدياً يعدّ تطرّفًا حديثًا، بدأ على نحو متأخر، قد يعود ذلك إلى حداثة الانتباه إليه آليةً أساسية في السرد، مما أدّى إلى تعدّد المصطلحات النقدية التي تتحدث عنه أو تمثّله، إذ لم يجمع النقاد على مصطلح نقدي واحد، للتعبير عن تطور الحكاية وتوسّعها، فكثرت المصطلحات، وتنوعت، وفقًا للرؤية النقدية للناقد؛ فضمّت كتب الأدب مجموعةً من المصطلحات التي تحفّ بالتنامي، وتحوم حوله، تتقاطع معه تارةً، وتخالفه تارةً أخرى، منها: التوالد، والتناسل،

والتأطير، والتضمين، والتجاور، والتتالي، والتوالي، والتسلسل، والتفرع، والتنضيد، والتوازي، وغيرها، وأدى هذا التعدد في المصطلحات إلى تضارب في التعبير عن المعنى المراد في بعض الأحيان، وإلى محدوديته في أحيان أخرى.

وعند التدقيق في جميع المصطلحات التي اقترحت تعبيراً عن مفهوم (التنامي)، يتضح أنها ترتبط بدلالات ثقافية ولغوية متنوعة، مما يقتضي ضرورة العمل على تحليل ماهية تلك المصطلحات، ودلالاتها، لبيان مدى مطابقة دلالتها، أو تعارضها مع الآلية السردية لعمل (التنامي).

1- التأطير

يعود الأصل اللغوي لكلمة تأطير من الفعل (أطر)، و(الأطر) لغة: "عطف الشيء ثقبض على أحد طرفيه فتعوجه؛ [ومنها الأفعال] أطره يأطره ويأطره أطراً فأنأطر أنيطاراً وأطره فتأطر: [أي] عطفه فأنعطف كالعود تراه مستديراً إذا جمعت بين طرفيه"¹، يشير معنى الأطر إلى تحويل الشيء من مستقيم إلى منحني أو معوج، فأطره بمعنى حناه فانحنى، حتى أصبح مستديراً تلتقي أطرافه، والإطار "كل ما أحاط

¹ - ابن منظور. ج4. مادة أطر. ص 24.

بشيء¹، فالمعنى اللغوي يشير إلى الإحاطة بالأشياء، والجمع بين أطرافها؛ لتكون مكانًا مغلقًا تلتقي بدايته ونهايته.

أما في الاصطلاح فقد بدأ استخدام المصطلح على يد الشكلايين الروس، الذين استخدموه ضمن مجموعة من المصطلحات الدالة على توسع القصص القصيرة، وشرحوا دور هذه المصطلحات، وكيفية عملها في القص؛ فتطرق شلوفسكي إلى قضية توسع الحكاية، من خلال مصطلح (التأطير)، وأوضح أن "كل سلسلة قصص قصيرة تكون في العادة محصورة داخل قصة قصيرة تُؤطّر²ها"، ويشير هذا التوضيح إلى أن التأطير هو قصة تمثل إطارًا تنبثق داخله مجموعة من القصص الأخرى التي تشكل سلسلة، ويُستنتج من هذا التعريف أن القصة المؤطرة يجب أن تحتوي سلسلة من القصص القصيرة بالضرورة، أي إن القصة المؤطرة هي التي تبدأ قبل سلسلة القصص المنبثقة داخلها، وتنتهي بعدها، بإطار يحتوي السلسلة كاملة.

ويؤكد هذا التعريف ما أورده (مياجير هاردي) عن الحكايات الإطارية، إذ ذهب إلى أنها تندرج تحت مسمى "السرد المركب من قسمين بارزين؛ ولكنهما مترابطان، أولهما حكاية، أو مجموعة الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر، وثانيهما تلك المتون، وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، مما يجعلها تؤطر تلك

¹ - السابق. ص 25.

² - مجموعة. (1982). نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس. ط 1. ترجمة: إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. ص 122.

المتون كما يحيط الإطار بالصورة"¹، فوفقاً لهذا التعريف يعد التأطير من السرد المركب، الذي يتكون من جزأين مترابطين، لا فكاك بينهما، الجزء الأول هو الحكاية، أو الحكايات الإطار المروية، والتي ينبثق عنها الجزء الثاني، وهو الحكايات المضمّنة، فالحكايات الإطار تقوم بوظيفة التأطير للحكايات المضمّنة، فتحيط بها من بدايتها إلى نهايتها، بحيث تكون الحكاية المضمّنة كاملةً داخلية في الحكاية الإطار، وبعد الانتهاء من الحكاية المضمّنة يعود السرد إلى الحكاية الإطار للمتابعة. ويربط (سعيد يقطين) بين التأطير والتّضمين، ويرى أنهما شكلان سرديان متعلقان، فالإطار بالضرورة يتضمّن قصصاً أخرى، والقصص التي يحتويها الإطار هي القصص المضمّنة²، وبذلك يتفق يقطين مع شلوفسكي في تحديد هيئة الشّكل السّردى الذي يُبنى على التأطير، ويشير هذا إلى اقتصار مفهوم التّوسع عبر التأطير بالقصة الإطار التي تنبثق منها سلسلة من القصص داخلها، ليمثل التأطير نوعاً من أنواع التّوسع الأفقي، ولا يشملها كاملاً، فيكون التأطير محصوراً بالشكل الحكائي المعتمد على حكاية، تبدأ منها سلسلة حكايات، وتنتهي إليها، فتكون هذه الحكاية

¹ - ورد التعريف في كتاب (the art of storytelling a literary study of the thousand and one nights) وتعذر الحصول على النسخة الإنجليزية منه. لكنه ورد بنصه العربي في: عبدالله، إبراهيم. (1992). السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص93.

² - ينظر: يقطين، سعيد. (1992). الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث. ط1. بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص35-36

إطارًا ناظمًا لما تحتويه من حكايات. وبناء على هذا التعريف يحضر التأطير في هذا النوع، ويختفي كليًا في أي حكاية لا تنطبق عليها آليات الإطارات والتضمين. وهذا ما يجعل التأطير نوعًا من أنواع التنامي، لكنه لا يشمل أشكاله كلها، إذ يختص في الإطارات فحسب، ولا يمثل أي تنام في الحكاية يكون على هيئة مختلفة عن الإطارات، مما يجعل التأطير منطويًا تحت مظلة التنامي، لكنه لا يرادفه. فهو بالنتيجة شكل من أشكال التنامي الأفقي في الحكاية.

2- التابع الحكائي

تعود الدلالة اللغوية لمصطلح (التابع) إلى الفعل (تبع) فـ"تَبَعَ الشَّيْءَ تَبْعًا وَتَبَاعًا فِي الْأَفْعَالِ وَتَبِعْتُ الشَّيْءَ تَبُوعًا: سِرْتُ فِي إِثْرِهِ... وَتَبِعْتُ الْقَوْمَ تَبْعًا وَتَبَاعَةً، بِالْفَتْحِ، إِذَا مَشَيْتَ خَلْفَهُمْ... وَتَابَعَ بَيْنَ الْأُمُورِ مُتَابَعَةً وَتَبَاعًا: وَاتَرَ وَوَالَى... تَابَعَ فَلَانٌ بَيْنَ الصَّلَاةِ وَبَيْنَ الْقِرَاءَةِ إِذَا وَالَى بَيْنَهُمَا فَفَعَلَ هَذَا عَلَى إِثْرِ هَذَا بِلا مُهْلَةٍ بَيْنَهُمَا"¹، فتبع الشيء أي سار خلفه ولحقه، ومشى على إثره، وتابع الشيء خلف الشيء؛ أي والى بينهما، فجعل شيئًا يتبع الآخر، ويلحقه، من دون فاصل بينهما، وبذلك يكون (التتابع) بمعنى التوالي، وسير الأشياء خلف بعضها متتابعة، لا فاصل بينها.

¹ - ابن منظور. ج8. مادة تبع. ص27-30.

وقد ظهر مصطلح (التتابع الحكائي) على يد شلوفسكي، إذ ذهب إلى أن تراكم الحوافز في الحكاية يؤدي إلى تتابع أحداثها، وتسلسلها؛ لتصل إلى النهاية، وعادةً ما يكون هذا التراكم مستمرًا ليعمل على تتابع الأحداث والإسراع فيها، للوصول إلى الخاتمة، ولابد لحدوث هذا التتابع والتراكم من تغير في الزمن¹.

ووفقًا لهذا الشرح الذي وضعه شلوفسكي فإن وجود الحافز، أو المسبب للفعل الحكائي، هو ما يُبنى عليه الحدث، وتراكم المسببات يؤدي إلى تراكم الأحداث وتتابعها، وسيوصل هذا التتابع بالضرورة إلى نهاية القصة، ولولا تراكم الحوافز لما تتابعت الأحداث، إلا إنه لا بد من حركة في الزمن -خلال هذا التتابع- ليكون الوصول إلى النهاية متناسبًا مع الحركة التتابعية للأحداث؛ فالحافز لا يصنع حكايةً، ما لم تبّن عليه أفعال حكاية، والحافز المفرد لا يصنع حكايةً، ما لم تتراكم الحوافز لتعمل على تتابع الأحداث.

وبالعودة إلى الدلالة اللغوية ومقارنتها بالدلالة المصطلحية التي استخدمها شلوفسكي، يتضح أنه قصد بالتتابع الحكائي سير الحكاية بخط واحد، باتجاه النهاية من دون الخروج عنه، وافترض أن توسع الحكاية لا يكون إلا عبر هذا الخط الناشئ نتيجة لتراكم الحوافز، والأفعال الحكائية، والذي يوصل بالضرورة إلى النهاية. وهذا ما يجعل مفهوم التتابع ضيقًا، يتسع للأحداث الذي تقود الحكاية إلى نهايتها فحسب،

¹ - ينظر: مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص 122.

من دون أن ينظر إلى أي توسع آخر، يمكن أن تضمّنه الحكاية، كالتوسع بالإطارات، والتوسع بتغير زاوية التّبئير، والتوسع بتغير الفضاءات المكانية، وبذلك يعدّ التتابع مفهومًا محدود التنامي، يقتصر فحسب على تراكم الأفعال والحوافز التي تقود الحكاية إلى نهايتها، فيشكل بذلك نوعًا من أنواع التنامي، ولا يشملها كلها، ولذا يمكن القول: إن التتابع جزء من التنامي العمودي، والعكس غير صحيح، لأن التنامي يتسع لكل أشكال التوسع في الحكاية، من دون تقييد أو اقتصار على أنواع محدّدة.

3- التتالي

تشير الدلالة اللغوية لمصطلح (التتالي) إلى (التتابع)، ويعود الأصل اللغوي لمادة (تتالي) إلى الفعل (تلا)، وتلا بمعنى تبع¹، فالمادة اللغوية للتتالي والمتتالية تدل على التتابع والمتابعة، والسير على النهج ذاته، وهي بذلك ترادف المادة اللغوية لمصطلح التتابع التي تدل على التتالي، وبذلك يكون الأصل اللغوي للمصطلحين (التتالي) و(التتابع) مترادفًا، أحدهما يدل على الآخر.

أما اصطلاحًا فقد أشار (حميد حميداني) في كتابه (بنية النص) نقلًا عن (مورفولوجيا الحكاية) إلى أن (فلاديمير بروب) استخدم مصطلح التتالي خلال دراسته للحكايات الخرافية، ورأى أن الحكاية تتكون من متتالية تقوم على وظائف

¹ - ينظر: ابن منظور. ج14. مادة تلا. ص 102.

سردية للشخصيات، تبدأ بحالة كسر توازن في الحكاية، ثم يعقبها تأزم في الحدث وعقدة، يلي ذلك حل للعقدة، ويطلق على تتالي هذه الوظائف اسم (متتالية)، كما يرى بروب أن الحكاية الخرافية معقدة البنية، تتشكل من عدة متتاليات، وقد تتشابك هذه المتتاليات بعضها مع بعض في الحكاية الواحدة¹.

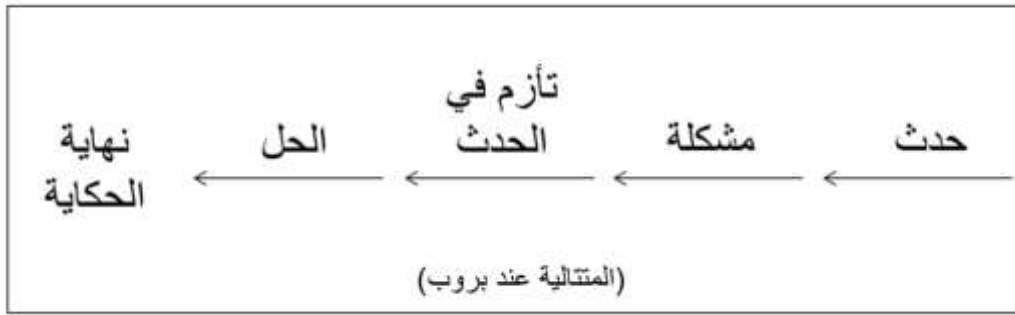
وبالعودة إلى النسخة العربية المترجمة من كتاب (موروفولوجيا الحكاية) بدا أن المترجم اعتمد كلمة (نسق) بدل كلمة (متتالية)، فحركة الأحداث المبنية على الوظائف السردية في النص، هي (نسق) وفق ترجمته²، وعند الاطلاع على النسخة الإنجليزية للكتاب تبين أنها اعتمدت كلمة (Move)، للدلالة على حركة التطور في الحكاية، وانتقالها من بداية المشكلة إلى الحل³، وسواء اتفق المترجمون أم اختلفوا في اختيار الكلمة المناسبة، فإن الشرح الذي أورده (بروب) لكيفية تطور الحكاية، وفقاً للوظائف السردية، يعدّ (متتالية)؛ إذ يشترط وجود سلسلة من الوظائف السردية، تلي بعضها؛ لتساعد على وصول الحكاية إلى انفراج العقدة والحل.

¹ - لحميداني، حميد. (2014). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط4. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص 26.

² - ينظر: بروب، فلاديمير. (1996). موروفولوجيا القصة. ط1. ترجمة: عبد الكريم الحسن، سميرة بن عمو. دمشق: شرع للدراسات والنشر والتوزيع. ص 112-113.

³ - V. Propp. (1968). V2. Tra: Laurence Scott. Austin: University of Texas Press. P93-94.

فالتتالي الذي يشير إليه بروب، هو حركة الأحداث نحو نهاية الحكاية، كما هو موضح في الشكل أدناه، فحركة الأحداث مبنية على تتالي مجموعة من الوظائف، بحيث تؤدي إلى مشكلة تكسر توازن الحكاية، ومن ثم يتأزم الحدث، ويعقبه حل للعقدة، هذا التتالي في عرض المشكلة والحل؛ يسير بالأحداث إلى خط النهاية.



ويبدو أن مفهوم التتالي يتطابق مع مصطلح التتابع، في معناه الاصطلاحي، كما تطابق معه في معناه اللغوي، فالتتالي والتتابع يشيران إلى سير أحداث الحكاية في خط واحد، نحو النهاية، وتعدُّ المتتاليات في الحكاية الواحدة لا يوقف عملها، أو يغيره؛ فهي تتشابه في حركة سير الأحداث وتتابعها، من حيث وجود مشكلة، وعقدة، ومن ثم حل، مما يجعل التتالي محصوراً على التوسع باتجاه النهاية فحسب، فهو يمثل آلية سردية تتعلق بتطور النص، ونموه، نحو نهايته، مما يجعلها آلية سردية قاصرة، لا تنظر إلى أي نمو آخر في الحكاية، وبذلك يعد (التتالي) مفهوماً محدوداً، لا يشمل أنواع التوسع كلها، ويقتصر على نوع واحد، فيكون عمله في الحكاية

محدودًا، ويمكن القول إن التتالي يعدّ شكلاً من أشكال التنامي العمودي، يقع تحت مظلته، ولا يتطابق معه.

4- التجاور

تشير الدلالة اللغوية لمصطلح (التجاور) إلى (المجاورة)، ومنها الجوار، والجار هو "الذي يُجاورك بَيْتَ بَيْتٍ... وجاورَ الرجلَ مُجاوَرَةً أي ساكنه"¹، فالذي يجاورك هو الذي يكون مسكنه بجانب مسكنك، ومنزله بجانب منزلك، فيكون جارك، أي قريباً منك؛ لكنه مستقل بذاته، له منزله، ومسكنه، والمجاورة بمعنى قرب البيت، والمسكن، وبذلك يكون التجاور بمعنى القرب، أي وجود الأشياء قريبة، بعضها من بعض، مثل الجيران، لها استقلاليتها الكاملة على الرغم من قربها.

أما اصطلاحاً فيبدو أن مصطلح (التجاور الحكائي) نشأ عند النقاد العرب، واستخدم للدلالة على إحدى البنى الحكائية التي تقوم عليها القصص. ويقصد بالتجاور تكوّن الخطاب الروائي من قصتين، كل منهما تستقل ببنيتهما وخطابها عن الأخرى، إلا أن ظهورهما في سير خط الخطاب الروائي يكون بالتناوب بين القصتين². وقد حدد يقطين شيئين رئيسيين يميزان التجاور عن غيره، الأول: قدرته

¹ ابن منظور. ج4. مادة جار. ص153.

² ينظر: يقطين، سعيد. (2014). القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب. ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. ص 158.

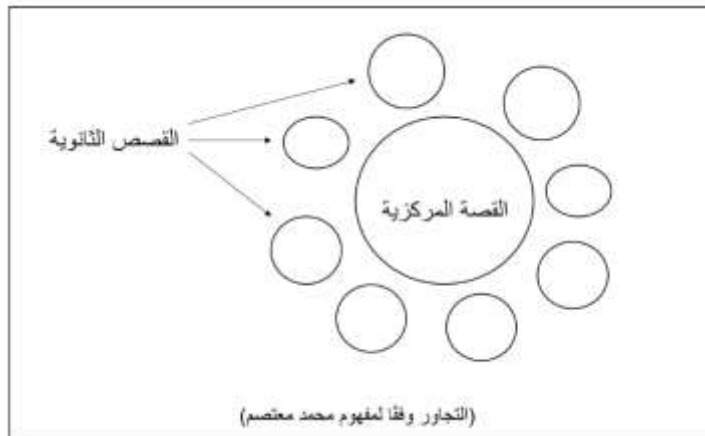
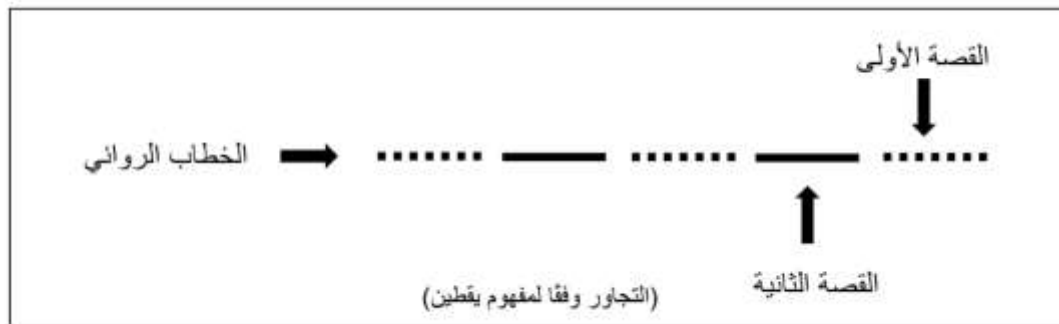
على تحديد بنية الخطاب الروائي، وتحديد مكوناته، فهو يتكون من بنيتين قصصيتين تظهران في الخطاب الروائي بالتناوب. والثاني: قدرته على تقطيع الخطاب الروائي، وعزل مقاطع كل قصة على حدة، وتكوين قصتين متكاملتين مستقلتين، ببنتين واضحتين، فما يفعله التجاور هو تقطيع القصتين، وعرضهما بالتناوب، ليكون القارئ أمام قصتين تتقاطعان وتتناوبان بين حين وآخر¹. وبذلك يكون يقطين قد جعل التجاور قائماً على وجود حكايتين في الخطاب الروائي بالتناوب، تتقاطعان وتتناوبان، من دون أن تحظى إحدى الحكايتين بتركيز، أو اهتمام أكثر من الأخرى، بل يكون حضورهما في الخطاب الروائي على نحو متساوٍ. وبذلك يكون التجاور وسيلةً لعرض الحكايتين معاً.

إلا أن (محمد معتصم) يرى أن التجاور لا يقوم بالضرورة على حكايتين فحسب، فيرى أن "مفهوم التجاور الحكائي يقصد به بناء الرواية على أكثر من حكاية، أو على الأصح على حكاية مركزية، وتجاورها حكايات صغرى أقل تركيزاً وتبئيراً"². ويتضح أن معتصم وسّع مفهوم التجاور ليشمل عدّة حكايات، إلا أنه بالضرورة يقوم على حكاية مركزية رئيسية؛ ثم يكون بجوارها عدّة حكايات أقل تركيزاً ومركزية.

¹ - ينظر: السابق. ص 158-159.

² - معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص 41

ويتضح الخلاف بين يقطين ومعتصم، من حيث عدد الحكايات التي تُكوّن بنية التجاور، ومركزية الحكايات، فيقطين يقصر التجاور على حكايتين لهما المركزية ذاتها، وتتناوبان على قدر من التساوي، من دون أن تغطي حكاية على أخرى، فيما يجعل معتصم العدد غير محدد، بشرط وجود حكاية مركزية رئيسية، وكل الحكايات التي تجاورها ثانوية، وأقل حضوراً وتركيزاً، ولا يشترط حضور التناوب الدائم بين الحكايات؛ لاكتمال بنية التجاور، فالحكاية المركزية سيكون حضورها أكثر من غيرها. ويوضح الرسم المرفق الهيئة التي يبدو عليها التجاور عند يقطين، والتجاور عند معتصم، بما فيهما من اختلاف في التعريف.



وعلى الرغم من الاختلاف الواضح في عرض مفهوم التجاور لدى الناقدين، واختلاف آلية عمله، فإن التجاور وفقاً لهذين الرأيين يبقى مقتصرًا على التوسع الأفقي للحكاية، بانتقالها إلى حكايات أخرى، سواء كان هذا التوسع محدود الحكايات، كما في التجاور بين حكايتين، أم كان توسعًا غير محدود الحكايات، يركز على مركز أساسي، ينصبّ الاهتمام الأكبر في الحكاية عليه، ويكون حضوره أعلى من غيره، كما في التجاور بين حكاية مركزية واحدة، وحكايات أخرى ثانوية.

5- التسلسل

يدل المعنى اللغوي لمصطلح (التسلسل) على اتصال الشيء ببعضه ببعض، وتتابع الشيء في عقب الشيء، فيقال "تسلسل الماء في الحلق؛ جرى... وشيءٌ مُسَلْسَلٌ: مُتَّصِلٌ بَعْضُهُ بِبَعْضٍ، وَمِنْهُ سِلْسِلَةُ الْحَدِيدِ"¹، فالتسلسل لغة: هو الاتصال والمتابعة، وعدم الانقطاع، كالسلسلة تمسك حلقاتها بعضها ببعض وتتابع واتصال. أما اصطلاحًا فقد تطرق بروب إلى مفهوم التسلسل من خلال شرحه للمتتالية؛ إذ لا بد لتحقيق المتتالية من تسلسل في الأحداث، بدءًا من وجود مشكلة، ف عقدة، فحل²؛ مما يجعل مفهوم التسلسل عند بروب مقتصرًا على تسلسل الأحداث داخل

¹ ابن منظور. ج11. مادة سلسل. ص343-344

² ينظر: بروب، فلاديمير. (1989). مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ط1. ترجمة: أبو بكر باقادر، أحمد نصر. جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة. ص 112.

الحكاية باتجاه النهاية، من دون النظر إلى أي حكايات أخرى، أو تقاطع مع أي قصة أخرى، وهذا ما يجعل مفهوم التسلسل مرادفًا للتتالي والتتابع، فالمفاهيم الثلاثة كلها، تتفق بأن التوسع في الحكاية يكون بخط سير يتجه بالأحداث إلى نهايتها فحسب¹.

وفي سياق عمل (تزفيتان تودوروف) على الكشف عن أشكال ربط القصص ذات البنية المعقدة، توصل إلى آلية أسماها آلية التسلسل؛ وعرّف التسلسل على أنه وضع مجموعة من القصص المختلفة بجانب بعضها، تنتهي القصة الأولى، فينتقل الراوي إلى القصة الثانية؛ ولكن لابد من ضمان الوحدة لكل القصص، من خلال التشابه في بناء القصص كافة.

ويوضح تودوروف فكرته من خلال مثال يشير إلى قصة ثلاثة أخوة خرجوا للبحث عن شيء مهم، فكل قصة من قصص الأخوة مختلفة عن الأخرى، بتفاصيلها، وأحداثها، لكنها تتشابه في الهدف والمقصد². ولعل ما يقصده تودوروف بالتسلسل، هو تسلسل الحكايات، واحدة عقب أخرى، وليس تسلسل الأحداث، داخل الحكاية الواحدة، إذ قصر مفهوم التسلسل على وجود عدّة قصص، يبدأ الراوي بالقصة الأولى، ولا ينتقل إلى الثانية إلا بعد انتهاء الأولى. أما الشرط الذي يضعه لسلامة

¹ - ويوضح الرسم المرفق عند التتالي مفهوم المتتالية وتسلسلها عند بروب. ينظر: هذا البحث. ص52.

² - Todorov Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: Communications, 8 166. Recherches sémiologiques P: 140

التسلسل، أو تحققه، فهو وجود وحدة موضوعية تضمن تشابه بناء القصص فيما بينها.

وقد اتفق معتمصم مع بروب في مفهوم التسلسل السردي؛ إذ يرى أن التسلسل هو ترتيب الأحداث داخل الرواية، أو القصة، على اختلاف زاوية التبئير فيها، فجميع زوايا الرؤيا تؤدي إلى التسلسل نحو النهاية¹.



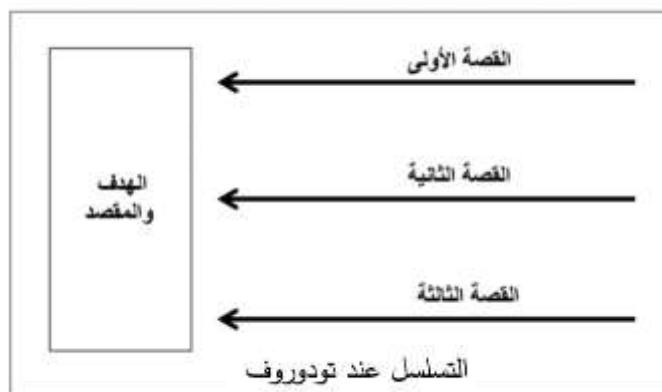
وبإمعان النظر في وصف بروب ومعتمصم للتسلسل، على أنه حركة الأحداث داخل القصة؛ يمكن عدّ التسلسل شكلاً من أشكال التنامي داخل الحكاية الواحدة، إذ إن الأحداث تسير بخط معين، يوصف هذا الخط على أنه متسلسل، أو يحكمه التسلسل.

إلا أن مفهوم تودورف عن التسلسل، الذي يقول بوجود حكايات بجانب بعضها، بحيث تعرض الحكاية تلو الحكاية، مع رابط يربط الحكايات كلها، يمكن

¹ - ينظر: معتمصم، محمد. المرأة والسرد. ص 51-53.

عدّه آليّة من آليات تنامي الحكاية، وتوسيعها، وتطويرها، باستخدام عدّة حكايات

بينها رابط.



وبذلك يكون التسلسل بنوعيه، داخل الحكاية الواحدة، أو عبر عدّة حكايات؛ شكلاً من أشكال التوسع في الحكاية، إلا أنه محدود العمل؛ إذ يقتصر على توسع الحكاية نحو خط النهاية، سواء أكان هذا التوسع على مستوى الحكاية الواحدة، أم على مستوى عدة حكايات، لذلك يعد شكلاً من أشكال التنامي، وأحد أنواعه، لكنه لا يشمل أنواعه كافة، ويبقى عمله مقتصرًا على التوسع المتّجه نحو النهاية سواء الأفقي أم العمودي.

6- التضمين

يعود الجذر اللغوي لمصطلح (التضمين) إلى الفعل "ضمن: [ومنها] الضمّين:

الكفيل. ضَمِنَ الشيءَ وَبِهِ ضَمْنًا وَضَمَانًا: كَفَلَ بِهِ. وَضَمَّنَهُ إِياه: كَفَّلَهُ... وَضَمَّنَ

الشيء الشيء: أودعه إياه كما تُدعُ الوعاء المتاع والميت القبر¹، فالتضمين هو كفالة الشيء والإحاطة به، وإيداع الشيء ضمن شيء آخر يحيط به، ويضمه، فهو الشيء يحيط بالشيء ويكفله.

أما اصطلاحًا فلا يمكن مناقشة التضمين بعيدًا عن التأطير، فهما كالملازمة لا يمكن الفكك منها، فالتأطير هو القصة الإطار التي توضع بها قصص أخرى قصيرة تنبثق عنها، فتكون كل قصة منها مستقلة بذاتها، وتشكل في الآن نفسه جزءًا من القصة الإطار التي أنتجتها².

ويؤكد هذا المعنى تودوروف في تعريفه للتضمين، إذ يرى أنه "احتواء قصة على قصة أخرى، مثال ألف ليلة وليلة"³، فقصة (ألف ليلة وليلة) هي المثال الأكثر استخدامًا عند الحديث عن التضمين؛ لما تحويه بنيتها من قصص مضمّنة داخل قصص أخرى، وحضور الإطار مع القصة المضمّنة، أمر أساسي في الآلية السردية للتضمين⁴. فلا تعمل آلية التضمين إلا بوجود قصة إطار تنبثق عنها قصص مضمّنة، هذه القصص المضمّنة، قد تتضمن هي الأخرى قصصًا مضمّنة أخرى، فتصبح القصة المضمّنة ذات مسميين، مرة قصة مضمّنة داخل إطار كبير، ومرة

¹ - ابن منظور. ج13. مادة ضمن. ص257.

² - ينظر: مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص 144.

³ - Todorov Tzvetan. P140.

⁴ - ينظر: يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردى. ص 35.

إطارًا يتضمن قصصًا أخرى، كما في قصة (ألف ليلة وليلة)؛ فالإطار الكبير قصة شهریار وشهرزاد، ثم قصة السندباد البحري الذي يحكي قصة سفره، وفي قصص السفر قصص أخرى، وهكذا.



وقد تؤدي الحكايات المتضمنة وظائف سردية، من خلال التضمين، تخدم الحكاية الأساسية، فقد يكون دورها " التسلية عن أحد شخوص الحكاية، أو للعبرة، أو لدفع مكروه عن أحد الشخوص، أو لأسباب أخرى متنوعة"¹، فيكون التوسع الحكائي في الحكاية الإطار، وتضمينها حكايات أخرى، لهدف يخدم البنية الحكائية للحكاية الإطار. إلا أن هذا الأمر لا يعدّ شرطاً للتوسع، فقد تتضمن الحكاية الإطار حكايات

¹ - الشويلي، داوود. (2020). ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية. ط3. بغداد: دار الورثة الثقافية للنشر والتوزيع. ص 14.

أخرى، ترد على سبيل الذكرى، أو الحلم، أو دخول شخص ما جديد، يُذكر معه تاريخه وقصته، وغيرها من الأسباب التي تؤدي للتوسع في بنية الإطار، عبر التضمين.

ويعد التضمين والتأطير المتلازمان من آليات التوسع الأفقي للقصة، الذي يؤدي إلى تطورها وتناميها، على نحو ممتد يساهم في جعل الحكاية تنمو بالهياكل والأطر، غير أن هذه الآلية تقتصر على وجود حكايات داخل بعضها، والتوسع يكون بزيادة هذه الحكايات، لكنه لا يتعرض لبنية الحكاية الواحدة، وآلية اشتغال التوسع فيها، والتنامي في بنيتها. مما يجعله مقتصرًا على التوسع الأفقي فحسب.

7- التفريع

يعرّف التفريع لغة بأنه الانحدار، والفعل منه (فرّع) بمعنى طال، وصعد، وانحدر. فيقال فرّعت في الجبل: أي انحدرت، أو صعدت، كلاهما صحيح¹. فالفعل (فرّع) يشير إلى إطالة الشيء، وزيادته، واستخدام في الحديث عن السير في طريق الجبل، ففرّع في الجبل، بمعنى انحدر أو صعد، أي اتخذ طرقًا أخرى توصل إلى القمة أو للأسفل، وهذه الطرق تعدّ فروعًا من الطرق الأساسية، فالتفريع وفقًا لذلك،

¹ - ينظر: ابن منظور. ج8. مادة فرع. ص 248.

هو الإطالة التي توصل إلى أماكن أخرى، وهذه الإطالة تكون بالاعتماد على فروع أخرى.

ويرتبط التفرع اصطلاحًا بمتلازمة (التأطير والتضمين)، فهو وصف للسرد المركب الذي تنبثق فيه قصص من قصص أخرى، فيرى (شرف الدين ماجدولين) أن "التفرع الحكائي تحقق مصغرًا لصيغة الحكاية الإطار، بقدر ما يكون امتدادًا لتقنياتها السردية"¹، فالتقنية السردية- التي يقوم عليها نظام الحكاية الإطار - يتطلب وجود تفرع حكاوي، على شكل حكايات فرعية تبتدئ من حكاية إطار، لذا يرى (يوسف إسماعيل) أنه "يمكن تعريف التفرع الحكائي بأنه خطة سردية واعية تربط بين الحكاية الإطار والحكايات المضمّنة، وفيما بين القصص المتوالدة من بعضها دلاليًا، وبنويًا، ووظيفيًا، لإنجاز صورة كلية، وصور فرعية مفردة، في الوقت ذاته"²، فيكون التفرع الحكاية، بذلك، هو آلية سردية مدروسة، تعمل على ربط الحكايات الإطار بالحكايات المضمّنة، من حيث الدلالة والبنية والوظيفة، لتتناسق فيما بينها، وتؤدي الوظيفة المناطة بها.

¹ - ماجدولين، شرف الدين. (2010). بيان شهرزاد. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. ص 127.

² - إسماعيل، يوسف. (د. ت). التفرع الحكائي وأنماط التخيل في كليلة ودمنة. موقع معابر:

http://www.maaber.org/issue_july10/literature4.htm

غير أن ماجدولين لا يشترط وجود ترابط بين الحكاية الإطار والحكايات الفرعية المنبثقة عنها؛ "فقد تكون الأولى عجيبة، بينما الثانية خرافية أو شطارية، مما يخرق أي مخطط لاستبطان التداعي الصوري، في نطاقه المجازي الضيق، كما يعطل أي استقراء لأوجه الامتداد الأسلوبي، بين الأصول والفروع، ويحصر التعدي في نطاق المضامين"¹، مما يجعل آلية التفريع لا تعتمد على روابط دلالية، وأسلوبية، ووظيفية محددة بين الحكايات الإطار، والحكايات المضمنة. فقد استنتج (داوود الشويلي) أن دلالات الحكايات المضمنة قد تكون لوظائف متعددة، مثل: "التسلية عن أحد الأشخاص، العبرة، قضاء حاجة ما، دفع مكروه عن أحد الأشخاص"²، ولا تنحصر وظائف الحكاية المضمنة بالوظائف الأربعة، فقد تتجاوزها لوظائف يراها الكاتب ضمن آلية التفريع التي اعتمدها في سرديته، فقد ترتبط بالتذكر، والندم، والشوق، ومقارنة الحال، وغيرها من الدلالات والوظائف السردية التي قد تقدمها الحكايات الفروع.

ويربط ماجدولين بين التفريع الحكائي وتطويل آليات السرد، ولا يشترط في هذا التطويل وجود عمق في الامتداد الأسلوبي³، مما يدل على أن التفريع الحكائي المعتمد على انبثاق قصص مضمنة، يؤدي إلى تطويل في النص المسرود وزيادته

¹ - ماجدولين، شرف الدين. ص127.

² - الشويلي، داوود. ص12.

³ - ماجدولين، شرف الدين. ص144.

زيادة كمية من حيث عدد الكلمات، وزيادة نوعية من حيث القصص المضمنة، والتي لا تعتمد على النسق الأسلوبي ذاته الذي تعتمده الحكاية الإطار.

ويستنتج مما سبق أن التفريع آلية سردية تعمل على تطويل الحكاية، وزيادة امتدادها، وترتبط بمتلازمة التأطير والتضمين، فالتفريع هو حركة انبثاق حكايات مضمنة من الحكايات الإطار، تؤدي إلى تطويل السرد وزيادته، وبذلك ينحصر عمل التفريع في الحكايات التي تتكون بنيتها السردية من أطر وحكايات مضمنة، ولا تنطبق على أي بنية سردية أخرى، فهي آلية تختص بالبنى السردية ذات الأطر، وبذلك يمكن عدّها شكلاً من أشكال التنامي الأفقي في الحكاية إلا أنها لا تمثل أشكال التنامي كلها؛ لمحدودية عملها، وخصوصيته.

8- التناسل

تعود صيغة المصطلح (تناسل) في جذرها اللغوي إلى الفعل (نسل)، "والنَّسْلُ: الْوَلَدُ وَالذَّرِيَّةُ... وَتَنَاسَلَ بَنُو فُلَانٍ إِذَا كَثُرَ أَوْلَادُهُمْ. وَتَنَاسَلُوا أَيِ وُلِدَ بَعْضُهُمْ مِنْ بَعْضٍ"¹، فالنَّسْلُ بمعنى الولد والذرية التي تنتسب إلى الشخص، وتناسل تدل على كثرة الولد التي تكون بالتكاثر والولادة، وتناسل على وزن تفاعل، وهي صيغة للفعل

¹ - ابن منظور. ج11. مادة نسل. ص660

الثلاثي المزيد بحرفين التاء والألف، ودلالاتها المشاركة، فالتناسل هو ولادة وتكاثر بين القوم، بعضهم من بعض.

واستخدم النقاد العرب مصطلح (التناسل) استخدامًا حديثًا مع بدايات القرن الحادي والعشرين للدلالة على مفهوم ولادة حكاية من أخرى، فقد عدّه (عبد الله الغزالي) "تطويرًا لمفهوم التضمين والاستتباع، ويقوم على أساس استمرارية السرد، وتدفعه؛ بحيث تؤذن الحكاية الأولى قبل انتهائها بنسل حكاية ثانية"¹، فأدرجه الغزالي تحت مفهوم التضمين، وأوضح أن فكرة التناسل الأساسية تقوم على عدم انقطاع السرد بنهاية الحكاية، بل لا بدّ من الاستمرارية عبر حكايات أخرى، تبدأ كل حكاية قبل نهاية الحكاية السابقة، وربط بين التناسل والحكايات الخرافية؛ إذ رأى أن "الحكاية الخرافية الكبرى يكمن في رحمها أكثر من حكاية، تنسل الحكاية الواحدة عدة حكايات صغرى، كل حكاية منها تنسل حكاية فرعية جديدة وأكثر وهكذا"²، فهو بذلك يقصر عمل التناسل على الحكايات الخرافية التي تبدأ بحكاية كبرى، ينسل منها حكايات أصغر منها، وكل حكايات ينسل عنها حكايات أخرى، فبذلك يشترط الغزالي لعمل آلية التناسل عدّة شروط أولها الحكاية الخرافية، ثم وجود حكاية كبرى، ثم حكايات

¹ - الغزالي، عبد الله. (2006). تناسل السرد ومستوياته في سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي. الكويت: جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. م 27. ع 253. ص 23.

² - نفسه. ص 24.

أصغر من الحكاية الأولى تنبثق عنها، وكل حكاية ينبثق عنها حكايات أصغر منها، وهكذا بتناسل لا ينتهي.

وعرّف (سامي الجمعان) تناسل الحكايات بأنه "أحد المصطلحات اللغوية التي أنتجتها حركة النقد الحديث، كظاهرة ذات طابع خاص اتّسمت بها بنية الحكاية الشعبية"¹، فرأى أنه مصطلح حديث، يرتبط بالحكايات الشعبية فحسب، وأن بنية الحكاية الشعبية، في عمومها تقوم على آلية التناسل؛ أي وجود حكاية كبرى، وحكايات صغرى تنبثق عنها، ويبرر الأمر بأن "حكايات متعددة جاءت من أصل واحد هي الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة الرحم القادر على التناسل دائماً، وهي طبيعة توليدية ترى فيها الحكايات متوالدة واحدها من الأخرى، وخلق بكل حكاية تنسل من رحم الأم أن ترث عنها هذه الصفة، فتكون قادرة على ولادة ذريتها"²، فينسب الجمعان الأمر إلى طبيعة الأنثى، بقدرتها على الولادة والتناسل، فكل أنثى في الطبيعة حين ينسل من رحمها جنين تصبح أمًا، ولذا أطلق اسم الحكاية الأم على الحكاية الكبرى التي تنبثق منها الحكايات، لكنه يشترط أن تكون جميع الحكايات المنبثقة عن الحكاية الأم حكايات وُلّادة تحمل صفة التناسل معها.

¹ - الجمعان، سامي. (2008). دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة. جدّة: النادي الأدبي الثقافي. م18. ص104.

² - نفسه. ص105.

إلا أن (نبيل الشاهد) يفصل في شروط التناسل السردى فيوضح أن هذه الآلية لا تحدث إلا "بإقامة علاقة الاتصال والانفصال بين طرفي الحكى (الراوي - والمروي له)، ويأخذ هذا التناسل في إثراء الحكاية الواحدة، بعدة حكايات فرعية تتضامن لدى الحكاية الأصل النواة؛ لإخراج صورة متكاملة في النهاية، وتتم عملية التناسل عن طريق التحفيز اللغوي"¹، فيرى أن التناسل في الحكايات مبني على علاقة بين الراوي والمروي له، فالراوي في علاقة اتصال مع المروي له، ولذا يبدأ برواية حكاية جديدة له، فيكون الراوي والمروي له منفصلان عن الحكاية الجديدة لكنهما يحيطان بها، فهما الحكاية الأم الكبيرة التي انبثقت عنها حكايات فرعية، والحكاية الكبرى والحكايات الفرعية كاملة، تشكل المشهد الكلي للحكاية، ويحدث التناسل اللغوي نتيجة لحافز لغوي يكون على هيئة سؤال، أو ضرب مثل، أو تسلية أو غيرها من الأمور المتسببة بوجود الحكايات الفرعية.

وبذلك يكون النقاد قد وضعوا الخطوط العريضة لآلية التناسل، فهي آلية تعمل في الحكايات الشعبية والخرافية، تقوم على وجود حكاية أم وحكايات تنسل منها بحافز لغوي، وتكون الحكايات الناسلة أصغر من الحكاية الأم.

¹ - الشاهد، نبيل. (2012). العجائبي في السرد العربى القديم. ط1. عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع. ص 68.

غير أن استخدام مصطلح التنازل بهذا المعنى الدلالي لا يبدو موفقاً لعدة أسباب، منها أن ذاكرة المصطلح -إن صحَّ التعبير- ترتبط بآلية التكاثر الحسية بين الكائنات الحيّة، ومن الصّعوبة بمكان تخليصه من هذه الذاكرة، فأحاطها حاضراً كلّما حضر المصطلح، وهذا ما يضيف حساسية عالية على استخدام المصطلح خارج هذا السياق الدلالي.

كذلك فإن هذه الآلية لا تعمل إلا في حالة وجود حكايات تنبثق من حكايات أخرى، فعملها يقتصر على الحكايات الإطار والحكايات المضمّنة، من دون أن تكون قابلةً للتطبيق على الحكاية المفردة الواحدة، أو على البنية الداخلية للحكاية. لذا يمكن عدّها جزءاً من التنامي المتعلق بالتنامي الأفقي، لكنها لا تشتمل على أنواعه كلها.

9- التناوب

تعود المادة اللغوية لمصطلح التناوب إلى الفعل (ناب) و"ناب الشيء [أو] عن الشيء، يُنوب: [أي يقوم مقامه أو] قامَ مقامه؛ وأنْبَتَهُ أنا عَنْهُ. ونأوبه [أي] عاقبه.... يُقَالُ لِلْقَوْمِ فِي السَّفَرِ: يَتَنَاقَبُونَ وَيَتَنَازِلُونَ، وَيَتَطَاعَمُونَ أَي يَأْكُلُونَ عِنْدَ هَذَا نُزْلَةٍ وَعِنْدَ هَذَا نُزْلَةٍ؛ ... وَالتَّنَاوُبُ عَلَى كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ نَوْبَةٌ يُنُوبُهَا أَي طَعَامٌ يَوْمٌ"¹، فالفعل ناب يشير إلى شيء يقوم مقام شيء آخر، ويؤدي دوره، كما يشير إلى شيء

¹ - ابن منظور. ج11. مادة نوب. ص774-775.

يعقب شيئاً آخر، أي حركة تتابع بين الأشياء، مع أداء الدور ذاته، في المقام ذاته،
فالتناوب هو إحلال أمر مكان أمر آخر؛ بحيث يؤدي المهمة ذاتها، ويكون نائباً
عنه، وفي المقام ذاته، ويعقبه المرة تلو المرة.

وقد ورد شرح التناوب اصطلاحاً على يد تودوروف، في مجمل حديثه عن
طرق ربط القصص المعقدة بعضها ببعض، إذ قسّم الطرق إلى ثلاثة أقسام:
التسلسل، والتضمين، والتناوب، وقد سبق الحديث عن التسلسل والتضمين وفقاً
لتودوروف، وغيره من الناقدين¹، أما التناوب فيقصد به تودوروف أنه سرد قصتين
في آن واحد، بحيث تتغير زاوية السرد بالتناوب بين القصتين²، فيرى أنه لتحقيق آلية
التناوب لابد من وجود قصتين، وكل قصة لها زاوية سرد مختلفة عن الأخرى، ويكون
التناوب بحضور القصة الأولى، بزاوية السرد الخاصة بها، في خط سير الحكاية، ثم
عند نقطة معينة، ينتقل الحديث إلى القصة الأخرى، بزاوية السرد الخاصة بها، وبعد
ذلك يتم العودة إلى القصة الأولى، ثم الثانية، وهكذا بالتناوب بين القصتين، بحيث
تشغل كل منهما خط السرد في سير الحكاية، ولا تغطي إحداها على الأخرى،
فيضع تودوروف قواعد للتناوب، وهي أولاً وجود قصتين بزاويتي سرد مختلفتين، ثانياً

¹ - ينظر هذا البحث، التسلسل ص56، التضمين ص59.

² - Todorov Tzvetan. P140

أن يكون حضور القصتين في سير الحكى بالتناوب، وبالانتقال بين زاويتي السرد للقصتين.

وفصل جيرار جنيت في أنواع التناوب، أثناء تحليله رواية "بحثاً عن الزمن الضائع"، وذكر أن التناوب يكون بين المجل والمشهد، كما في الروايات الكلاسيكية، أو بين الترددي والتفردى¹، ويقصد جنيت أن الرواية الكلاسيكية تقوم على تناوب، يبدأ بين مجمل الحكاية ومشاهد معينة، فتارة يظهر الحديث عن مجمل الحكاية في سير الحكى، وتارة ينتقل للتركيز على مشهد معين، وهكذا بالتناوب بين المجل والمشهد. أما حديثه عن التناوب الترددي والتفردى فيشير من خلاله إلى تنوع زوايا السرد في الرواية، فينتقل من زاوية السرد الخاصة بالسارد العليم، إلى زاوية السرد الفردية الخاصة بأبطال الرواية. ولعل جنيت أراد أن يخطو خطوة جديدة في شرح آلية التناوب وأنواعها، فلم يقصر حضورها على قصتين، إذ قد تحدث في القصة الواحدة، سواء بالانتقال بين مجمل القصة، وبين مشاهد معينة، أم بالانتقال بين زوايا السرد في القصة الواحدة.

¹ - جنيت، جيرار. (1997). خطاب الحكاية. ط2. ترجمة: محمد معتصم وآخرون. القاهرة: المشروع القومي للترجمة ص155.

وقد عُدَّ كل تغيير في زاوية السرد "تناوبًا تبئيريًا" يقوم على انتقال التبئير، وتغير زاوية السرد، من شخصية إلى أخرى، بين شخصيات القصة الواحدة، أو في عدة قصص مترابطة¹.

كما عُدَّ (حفناوي بعلي) أن التناوب السردى قد يحتوي على أنواع مختلفة من التناوب، فبالإضافة إلى زاوية السرد، وتناوب القصص، فإن عرض عدة أيديولوجيات في الرواية أو القصة، وتنوع العرض ما بين الأيديولوجيا السائدة، وأيديولوجيا أخرى مناقضة، يعدّ من أنواع التناوب السردى القائم على تنوع الصوت الفكرى، كما عُدَّ التغيير الزمنى في الرواية أحد أنواع التناوب القائم على تنوع الزمن، وعرضه بين الماضي والحاضر، فحركة الزمن للخلف والأمام هو تناوب زمنى يقع ضمن أنواع التناوب السردى².

ويتضح أن جميع أنواع التناوب السردى تقوم على الفكرة الأساسية لمفهوم التناوب اصطلاحًا؛ وهو التابع بالعرض، في مجمل سير الحكى، بين شيء وآخر، وتعاقبه، بحيث يتم الانتقال والعودة بين الشيئين، سواء كانا قصتين أم زوايا تبئير، أم انتقالًا زمنيًا، أم مكانيًا. وبذلك يتسع مفهوم التناوب عن المفاهيم السابقة له، ليشمل

¹ - ينظر: القاضي، محمد. (2010). معجم السرديات. ط1. تونس: دار محمد علي للنشر. ص 120-122

² - ينظر: بعلي، حفناوي. (2020). الرواية الجزائرية الجديدة. ط1. عمان: دار اليازوري العلمي للنشر والتوزيع. ص 220، وص 235.

عدّة أنواع من توسع الحكاية، وهي وجود قصتين، أو الانتقال بالزمان، أو المكان، أو غيرها من العناصر، أي أنه يشمل عدة أشكال من أشكال التنامي الأفقي والعمودي؛ إلا أنه لا يتسع للمعنى الكلي للتنامي، وإنما يصبّ فيه، ويكون جزءاً منه.

10- التنضيد

تشير الدلالة اللغوية لمصطلح التنضيد إلى ضمّ الأشياء بعضها إلى بعض، وهي من الفعل (نضد)، فيقال "نَضَدْتُ المَتَاعَ ونَضَّدْتُه: جَعَلْتُ بعضَه عَلَى بعضٍ.... ضَمَمْتُ بعضَه إِلَى بعضٍ. والتَّنْضِيدُ: مِثْلُهُ شُدِّدَ لِلْمُبَالَغَةِ فِي وَضْعِهِ مُتَرَاوِفاً"¹، فالتنضيد هو ضم الأشياء إلى بعضها، وجعلها ملاصقة لبعضها، كالمرصوفة؛ لتبدو كأن بعضها من بعض.

أما اصطلاحاً فيعدّ شلوفسكي أوّل من استخدم مصطلح التّضيد، في حديثه عن تركيب القصص الذي يتبع آلية التنضيد، وعرفّها على أنها "تتابع قصص قصيرة مستقلة كل واحدة عن الأخرى، تصل فيما بينها شخصية مشتركة"²، فهي وصف لآلية تجمع مجموعة من القصص القصيرة المستقلة ببنيتها وأحداثها، لكن يجمع بينها

¹ - ابن منظور. ج3. مادة نضد. ص423.

² - مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص 146.

شخصية واحدة مشتركة؛ فهي آلية قائمة على فكرة وجود قصص قصيرة، ذات بنية مستقلة، استقلالاً كاملاً، ترتبط بشخصية واحدة مشتركة بين جميع القصص.

ورأت (نورة آل سعد) أن التتضيد يظهر في الرواية لأنها "عبارة عن تتضيد حاذق فني لوحدات متعددة ومتكثرة ومتشابكة من الحكايات المستقلة، ولكن المندغمة والمحايدة للحدث الروائي الرئيس"¹، فالتتضيد وفقاً لنورة هو حكايات مستقلة متعدد، ومتشابكة، وجميعها تتدمج مع الحدث الرئيسي في الرواية، فما يجمع هذه الحكايات ليس الشخصية، كما رأى شلوفسكي، وإنما الحدث الرئيسي، وبذلك يكون الناقدان قد اتفقا بنقطة، واختلفا بنقطة، فاتفقهما يقع من جهة أن التتضيد آلية تعمل على مجموعة من الحكايات المختلفة، وأما اختلافهما فهو ما يجمع هذه الحكايات، فشلوفسكي رأى أن الخط الواصل بين هذه الحكايات هو شخصية رئيسية، فيما رأت آل سعد أن الخط الواصل بين جميع الحكايات هو الحدث الرئيس.

وقد استخدم النقاد مصطلح التتضيد في مجمل حديثهم عن السرد، والحكاية الشعبية، والروايات، بعدة آلية للسرد المركب المعتمد على وجود عدة حكايات، من دون شرح لآلية عمله، كما استخدمه نقاد آخرون مرادفاً لمصطلح التضمين، أي إن

¹ - آل سعد، نورة. (2005). أصوات الصمت: مقالات في القصة والرواية القطرية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص79.

التتضيد هو الحكايات المضمنة في إطار، كذلك استخدم بمعنى الترتيب، أي ترتيب

الحكايات في رواية، أو حكاية إطار من دون الإشارة لآلية هذا الترتيب¹.

وإذا كان المعنى اللغوي للتتضيد هو ضم الأشياء بعضها إلى بعض، فإن

المعنى الاصطلاحي الذي استخدمه شلوفسكي، ومن بعده آل سعد، يعدّ بعيداً عن

المعنى اللغوي، فشق تشوفسكي لمصطلح التتضيد طريقاً جديداً لا يتصل بأصله

لغة، فقد استخدمه لشرح آلية سردية تصف السرد المعقّد، وهذا المعنى بعيد عن

المعنى اللغوي الذي يشير إلى (ضمّ الأشياء بعضها إلى بعض، وكعلها

كالمرصوفة)، فمن المحتمل أن يكون المصطلح الذي استخدمه شلوفسكي بلغته الأم

مصطلحاً آخر، لكن تُرجم إلى مصطلح (التتضيد)؛ ربما لقربه، أو لرؤية ارتآها

المترجم. مما جعل البون شاسعاً بين المصطلح لغة واصطلاحاً، مع غياب قرينة

تجمعهما.

وسواء أكان التتضيد اصطلاحاً بمعنى تتابع القصص، مع وجود شخصية، أو

حدث يجمعها، أم وجودها مضمنة في إطار معين؛ فإن آلية عمل التتضيد ترتكز

¹ - ورد مصطلح التتضيد في المعاني أعلاه في عدّة كتب نقدية، منها: خليل، إبراهيم. (2017). جولات حرة في مرويّات ليلي الأطرش. عمان: الآن ناشرون وموزعون. ص 158، و: الغامدي، حنان. (2020). تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية. ط2. القاهرة: دار الزيات للنشر والتوزيع. ص169. و: صالح، نضال. (2005). القصة القصيرة في سورية: قص التسعينيات. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ص151.

على وجود حكايات متعددة، وفي حال غياب هذه الحكايات تغيب الآلية كاملة، فهي بذلك تمثل جزءاً من التنامي، يُعنى بوجود حكايات متعددة، من دون قدرة على استيعاب أنواع التنامي، والتي تعمل في الحكاية الواحدة، أو في الحكايات المتعددة.

11- التوازي

تعود الدلالة اللغوية لمصطلح التوازي إلى المحاذاة والمقابلة، فالتوازي من "المُوازاة [بمعنى] المُقابلة والمُواجهة، [والفعل منها آزى و] آزَيْتُهُ إِذَا حَاذَيْتُهُ"¹، فالمحاذاة تكون بالمساواة في المكان، والمقابلة أن يكون الشيء مقابل الشيء، من دون تقاطع أو تلامس، كذلك المواجهة، فالتوازي لغةً يشير إلى الأشياء تكون بمحاذاة بعضها، متقابلة ومتواجهة، من دون تقاطع، أو تلامس، أو احتكاك.

وعدّ شلوفسكي التوازي من الأنساق المستعملة في بناء القصة القصيرة، وهو أن "تحتوي القصة القصيرة على عدّة قصص تحمل ذات النسق، وهناك تحفيز ما يربط بين أجزاء الحكاية"²، فآلية التوازي - كما يراها شلوفسكي - تقوم على وجود قصة قصيرة أو إطار، تضم مجموعة من القصص القصيرة الموازية، التي لا تتقاطع فيما بينها، ولا تتداخل أحداثها أو تتشابك، ولها ذات النسق السردى، وما يربط جميع

¹ - ابن منظور. ج15. مادة وزى. ص391.

² - مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص141.

هذه القصص هو تحفيز ما، من دون تحديد لشكل هذا التحفيز الذي يربط بين القصص القصيرة المضمنة في القصة الإطار، وترك المجال مفتوحًا لأي حدث، أو فعل، أو شخصية، ليكون المحفز بين الحكايات جميعًا.

كما أطلق (محمد معتصم) مصطلح التوازي السردى "على الأفعال اليقينية النازمة لواقع النص القصصى، وخاصة الأفعال التى تحدث فى زمن واحد. وتتم كتابتها فى النسيج القصصى بالتعاقب والترادف"¹، فىشير - من خلال شرحه لمصطلح التوازي - بأنه يُطلق على الأفعال التى تحدث فى الحكاية، بالتوازي مع بعضها، من دون أن يقطع بعضها بعضًا، وإنما تذكر بالتعاقب؛ بسبب خطية الحكى، إلا أن حدوثها فى زمن القصة هو حدوث متوازٍ، وهذا ينطبق على الأفعال التى تكون فى عدّة حكايات، أو التى تحدث فى حكاية واحدة، وهنا يوسّع معتصم مفهوم التوازي السردى، من ارتباطه بوجود عدّة حكايات، إلى دخوله داخل بنية الحكاية الواحدة، بحيث يضم كل الأفعال التى تحدث فى الوقت ذاته.

وشرح (صدوق نور الدين) التوازي وأوضح أنه "يبرز فى سياق تمثّل مشهدين، من خلال مسارين تتم روايتهما، أو سردهما بشكل متواز. ومن الممكن أن تكون القصة، والرواية، والنص الشعري الحديث، عبارة عن وحدتين، أو مقطعين متوازيين، ينتجان معنى واحدًا بصيغتين.. وكأننا بصدّد لعبة ظل/ ضوء متكاملة مبنى

¹ - معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص123.

ومعنى¹، فبين أنه آلية تحتاج إلى وجود مسارين مشهدين، يسيران بخط متوازٍ في القصة؛ بحيث يظهر المشهد الأول من المسار الأول، في خط الحكي، ثم يُنقل إلى مشهد من المسار الثاني، وهكذا، وقد تؤدي المسارات المتوازية في النص إلى إكمال المعنى العام المراد الوصول إليه. وبذلك يتفق نور الدين مع معتصم في آلية عمل التوازي.

واستخدم مصطلح التوازي السردى أيضًا، في عدد من الكتب النقدية؛ للدلالة على وجود خطي زمني في الحكاية، أو وجود بنيتين حكايتين متوازيتين، من دون التطرق إلى تعريفه، أو شرحه، أو الحديث عن آلية عمله، أو شروط حضوره في البنية السردية، وإنما استخدم مصطلحًا متعارفًا عليه في تحليل البنية السردية، للدلالة على ذات المفهوم الذي أشار إليه معتصم، بحيث يكون التوازي في الأفعال الحكائية التي تشكل البنية الزمنية للحكاية الواحدة، أو يكون التوازي في الأفعال الحكائية لحكائيتين أو أكثر، ويشكل البنية الزمنية لكل الحكايات التي تحدث في الوقت ذاته².

¹ - نور الدين، صدوق. (2016). كيف تحلل نصًا أدبيًا. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع. ص 109.

² - القصاروي، مها. (2004). الزمن في الرواية العربية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص 102. و: بعلي، حفناوي. (2015). تمثيلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة. عمان: دار اليازوري. ص 216.

وإذا كان شلوفسكي قد اشترط وجود عدة حكايات مستقلة، مع وجود تحفيز ما، لعمل آلية التوازي، ووسع معتصم آلية عمل التوازي، لتشمل الأفعال التي تحدث في الرواية، والتي تتزامن مع بعضها، وتظهر بشكل متعاقب، بسبب خطية الحكى، واشترط نور الدين وجود مشهدين متوازيين، في الحكاية الواحدة، أو الحكايات المتعددة، يبقى مجال عمل التوازي في توسيع الحكاية محدودًا مرتبطًا بالأفعال السردية، أو بوجود حكايات متعددة، مما يجعل التوازي جزءًا من التنامي؛ لكنه لا يحتوي جميع أنواع التنامي، ذلك أن التنامي الحكائي لا يقتصر على شكلين فحسب من التنامي العمودي والأفقي، كما هو الحال مع التوازي، بل يتعلق بكل أشكال التوسع الحكائي.

12- التوالد

تشير المادة اللغوية لمصطلح (التوالد) إلى الكثرة، فيقال "تَوَالَدُوا أَي كَثُرُوا، وَوَلَدَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا"¹، فهي من الولادة التي يكثر بها الولد والذرية، وتتكاثر بها بعض الكائنات الحية، فيكون بإنتاج كائنات أصغر من الكائنات الوالدة، وتحمل صفاتها. أما اصطلاحًا، فلعل أول من أشار إلى التوالد هي (سيلفيا بافل) في حديثها عن حكايات (ألف ليلة وليلة) إذ وضحت أنه "من الخصائص المميزة التي تشد انتباه

¹ - ابن منظور. ج3. مادة ولد. ص 467.

القارئ إلى السرد في (ألف ليلة وليلة) توالد السرد داخل العمل، وهو توالد يتحقق عن طريق التسلسل، وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى، تحتوي على حكاية ثالثة بدورها¹، فأوضحت أن ما يميّز السرد في ألف ليلة وليلة، هو التوالد الذي يحدث عن طريق أمرين؛ تسلسل الحكايات، وتضمينها حكايات أخرى، بحيث تحتوي كل حكاية على أخرى في داخلها.

وقد استنتجت بافل عدّة أشكال للتوالد من خلال دراستها لحكايات (ألف ليلة وليلة)، على مستوى البنية العميقة (العمودية)، والبنية السطحية (الأفقية)، فيظهر التوالد في البنية العميقة من خلال تكرار تمهيد الحكايات أو مقدماتها، ومن خلال الأداء؛ أي: الأفعال السردية داخل الحكاية ذاتها، وكذلك الالتقاء والتجاوز، أي تعدد القصص داخل الحكاية الواحدة، أما على المستوى البنية السطحية، فيتحقق التوالد من خلال زيادة الشخصيات، وتكرار الأحداث، وإثراء الحكاية بمعلومات تعد جزءاً من السرد ذاته².

وتحدث سعيد يقطين في كتابه (القراءة والتجربة)³ عن آليات عمل التوالد السردية، من دون أن يذكر تعريفاً دقيقاً له، فأوضح أن طريقة عمل التوالد السردية

¹ - بافل، سيلفيا. (1994). توالد السرد في ألف ليلة وليلة. ترجمة: نهى أبو سديرة. مجلة فصول. ع1. ص47.

² - ينظر: نفسه. ص 58-59.

³ - يشار إلى أن أول طبعة من (القراءة والتجربة) كانت عام 1985، وصدرت عن دار الثقافة.

"تقوم على أساس: المعينات: هذا الفتى/ هذه دار البلدية... [وكذلك] الاستطرادات: وتتم داخل ما يفصل بين هذه المعينات، وتكون الروابط بينها متصلة بإحدى الشخصيات [كأن تذكر قصة تتعلق بشخصية ظهرت أو ذكر اسمها، فتكون القصة استطرادًا، أو تذكر قصة متعلقة بذكر اسم مكان معين، فيُسرَد ذكر لتاريخ المكان]... [ومن آليات عمل التوالد السردي، تغيّر] الفضاء [المكاني]... [والذكرات التي تحدث بـ] العودة إلى الماضي... [وأيضًا يكون التوالد عن طريق] تضمين قصص... [وذكر] الإحياءات... [بالإضافة إلى التوالد الذي يكون نتيجة لتغير] المستويات الخاصة للزمن... فقد يكون الحكي عن الليل، ثم سرعان ما يصبح عن الصباح، ليتحول إلى الماضي البعيد ثم يعود إلى الليل ثانية... [كما يؤدي تغيير] الراوي [وانتقال زوايا السرد إلى حدوث توالد في النص]... فالراوي يبدأ بضمير الغائب، ثم ينتقل إلى المتكلم الجماعي (نحن)، ثم ينتقل إلى المتكلم المفرد (أنا)، وقد يطول السرد بضمير المتكلم المفرد...¹، فيرى يقطين أن التوالد السردى يحدث نتيجةً لمجموعة من الآليات، وهي المعينات، ويقصد بها ذكر شيء معين، سواء كان مكانًا، أم شخصًا، ثم الاستطرادات، وهي ما يلي ذكر المعين من شرح، فإذا ذكرت شخصية ما يكون الاستطراد - على سبيل المثال - بذكر قصته، أو ماضيه، وإذا ذكر مكان ما، يكون الاستطراد بذكر تاريخه، وكذلك مستويات الزمن، أي الانتقال بالزمن إلى

¹ - ينظر: يقطين، سعيد. القراءة والتجربة. ص 257-264.

الماضي، وتخيل المستقبل، ثم العودة إلى الحاضر، وأيضًا تغير زوايا السرد والساردين. وبذلك يكون يقطين قد فصل طرق حدوث التوالد التي ترد في الحكايات، من دون أن يشترط وجودها في حكاية واحدة، أو حكايات متعددة.

وفصل (سعيد جبار) في أنواع التوالد في كتابه (التوالد السردى قراءة في بعض أنساق النص التراثية) فأوضح أن التوالد في الحكايات يكون عبر نوعين من التوالد؛ العمودي والأفقي، فيقوم العمودي "على مفهوم التضمين الحكائي، حيث يتم امتداد السرد انطلاقًا من إدماج مجموعة من الحكايات في حكاية إطار، وبالتالي فقواعد التركيب تلزم البحث في العلاقة القائمة بين الحكاية الإطار والحكايات المؤطرة"¹، فيعدّ جبار الحكايات الإطار، والحكايات المضمنة، هي توالد عمودي، يظهر عند انبثاق حكاية من حكاية أخرى. ويتم التوالد الأفقي "عبر إدماج التفاصيل الحكائية للحدث الواحد، وتفريعه بتوسيع النسق الحكائي، وهو ما يتيح التنويع والتعدد على مستوى البنية السردية في مكوناتها المختلفة"²، فأوضح جبار أن التوالد الأفقي في الحكاية، يكون عبر زيادة التفاصيل في الحدث الواحد، وتغيير زاوية السرد وتنويعها.

¹ - جبار، سعيد. (2006). التوالد السردى قراءة في بعض أنساق النص التراثي. ط1. الرباط: جذور

للنشر. ص136.

² - نفسه. ص81.

وعلى الرغم من تفصيل جبار في أنواع التوالد السردى، فإنه لم يعرف التوالد تعريفًا مؤطرًا يوضح ملامحه وماهيته، وقد ساعدت الأنواع التي شرحها على وضع إطار عام للمفهوم وفق ما يراه ، غير أن تصوراته بشأن التوالد السردى فيها نظر؛ فهو يرى التوسع داخل الحكاية الواحدة توسعًا أفقيًا، والتوسع خارجها توسعًا عموديًا، مع أن الأصل في حركة التوسع هو الدخول في العمق، والدخول في العمق يكون عاموديًا، فالتوسع في بنية الحكاية الواحدة والتعمق بها يعدّ توسعًا عاموديًا وليس أفقيًا، فالأفقي يكون سطحيًا ولا يدخل بالعمق، ويُعنى بالأشياء من الخارج، كالإطارات، والحكايات الناشئة عنها، إذ في توسعها حركة أفقية سطحية غير عميقة، لأن كثيرًا من هذه الإطارات لا تتعلق بالحكاية نفسها، بل يفتح طريقًا لمسار حكاية آخر، وهذا يعاكس ما اختاره جبار للتوالد العمودي والتوالد الأفقي.

وقد ذكر التوالد السردى في بعض من الدراسات النقدية الخاصة بالسرد الروائى والقصى، وارتبط ذكره بفكرة التضمين، والإطار، وزوايا السرد، وحركة الزمن، والاستطرادات، فاستخدم في تحليل النصوص السردية بعده آلية سردية تفسر السرد المركب وتوضح تفاصيله¹.

¹ - ينظر: معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص36. والقصراوي، مها. ص 100. و: الشاهد، نبيل. ص 38.

وينتضح مما سبق أن الجهد التقدي في الحديث عن التوالد انصبّ على تحديد آلياته، كما فعل يقطين، وتحديد تعريف له، كما فعل جبار، إلا أن هذه الجهود جعلت عمل التوالد في الحكاية عملاً محدوداً، مؤطّراً ضمن آليات اشتغال معينة، يغيب بغيابها، إذ يقتصر حضور التوالد في الحكاية ضمن أربع طرق عمل أساسية، تتعلق بالإطارات والتضمين، وتغير زوايا السرد، وحركة الزمن والاستطرادات، من غير أن يعنى بأي توسّع آخر يقع في الحكاية خارج هذه الطرق، وبذلك يعدّ عمل التوالد في الحكاية محدوداً، ومقيّداً.

ومن المهم الإشارة إلى أن استخدام مصطلح (التوالد) بمعناه الدلالي المتعارف عليه لا يبدو موفقاً، ذلك أن ذاكرة المصطلح تربط دلالاته بآلية التكاثر الحسية بين الكائنات الحيّة، ويصعب فصله عن هذا المعنى، فأيحائه يحضر بحضور المصطلح، مما يزيد من حساسية استخدامه خارج هذا السياق الدلالي.

وهذا ما يجعل التوالد مصطلحاً متقاطعاً مع مصطلح التنامي، لكن عمله محدود بآليات توسّع معينة بالإضافة إلى حساسيته المرتبطة بسياقه الدلالي، مما يسوّغ تفصيل مصطلح التنامي عليه، لقدرته على استيعاب آليات التوسّع كلها، وعدم ارتباطه بسياقات دلالية حسّاسة.

13- التوالي

تشير المادة اللغوية لمصطلح (التوالي) إلى (الأواخر)، فيقال: "توالي كل شيء: آخره، وتاليات النجوم: أواخرها"¹، فالتوالي لغة: هو أواخر الأشياء ونهايتها، ولا تتصف فيه الأشياء إلا بوجود هوائي لها، فكما تمثل الهوائي المقدمات، تمثل التوالي النهايات.

وقد عرّف معتصم مفهوم التوالي السردى على أنه "تطور الأحداث وتنميتها تنامياً متسلسلاً من نقطة البداية التي تختارها الكاتبة أو الكاتب إلى نهاية اختيارية بدورها"²، فالتوالي وفقاً لذلك هو ما يطرأ على الأحداث من تطور، وتوسع متسلسلين، ينقلان القصة من بدايتها إلى النهاية.

وقد اشترط معتصم وجود انتقال منطقي للأحداث، بحيث تتسلسل تبعاً، فهو يرى أن وجود التوالي الحكائي "يبعث في النفس شعوراً خاصاً، وبالتالي يجعل القارئ مرتاحاً لعملية الحكي، وتدفعه؛ لأنه لا يسلك الطرق الصعبة، بل ينساب ضمن منطق الحكي التقليدي شكلاً (الخطاب) المطمئن إلى البداية والنهاية. لأن كل العناصر التي تجتمع لدى القارئ تبحث في النهاية عن التوقع والنتائج الصادقة"³ فأوضح معتصم أهمية التوالي لانعكاسه على نفس المتلقي، إذ إن وجوده يبعث الطمأنينة في

¹ ابن منظور. ج14. مادة تلا. ص103.

² معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص 41.

³ نفسه. ص35-36.

نفسه، نظرًا لارتباطه بطرق الحكي التقليدية، المعتمدة على التسلسل، مما يجعل توقع النهايات توقعًا منطقيًا صادقًا.

وبذلك يضع معتصم الخطوط العريضة للتوالي، ويعدّه وصفًا لعملية انتقال الأحداث بطريقة متسلسلة متتابعة، من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، فيكون بذلك وصفًا لحركة الأحداث في الحكاية، أي إنه لا يعدّ آلية سرديّة تعمل على توسّع الحكاية أو نموها، بل وصفًا يتعلق بحركة الأحداث المتتابعة في الحكاية وتسلسلها، وتطورها، من البداية إلى النهاية.

ولا يبدو من المناسب عدّ التوالي آلية سرديّة، وذلك لسببين أولهما: أنه يصف حركة الأحداث، وتطورها، وتسلسلها من جهة الزمان أي (فعل يتلو فعلًا) و(حدث يتلو حدثًا)، حتى لو لم تكن تلك الأفعال أو الأحداث مرتبطة بعضها ببعض، أو يؤدي بعضها إلى بعض، فهذا الضرب من التجاور لا يلقي بالًا إلى التنامي البنيوي للحكاية نفسها، بل يهتم أكثر مما يهتم بتسلسل الأحداث وتجاورها زمنيًا، وعلى هذا الأساس يتعلق عمله بوصف الحالة خارجيًا، الأمر الآخر أن الطبيعي في الحكايات كلها انتقالها من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، وهذا الانتقال يكون من خلال حركة الأحداث وتطورها، وتخضع حركة الأحداث لتسلسل وفق منطق ما، وهو أمر ينطبق على كل ما يكتب ضمن السرد القصصي، لذا فإن حركة الأحداث باتجاه نهايتها لا يُعدّ آلية سرديّة، بل شرطًا أساسيًا لجعل الحكاية حكاية صحيحة، ومن غير المنطقي

أن يعدّ وصف حركة الأحداث وتطورها بالآلية السردية، فالتوالي لا يتدخل بسبب حركة الأحداث الحكاية بطرق توسعها، أو تناميها بل يكتفي بالوصف، مما يجعله بعيدًا عن آليات التوسع الحكائي، وبعيدًا عن عمل التنامي.

وبنظرة على ما سبق؛ فإن المصطلحات الحافة نشأت نتيجةً لتطور الحكاية، والسرد القصصي، في العقود القريبة الماضية، وهدفت، في معظمها، إلى وصف حالة التوسع والتنامي التي تحدث في الحكايات، سواء في البنية البسيطة المتعلقة بالحكاية الواحدة، أم في البنية المركبة المتعلقة بمستويات السرد المعقدة المكونة من عدّة حكايات، إلا أن آلية عمل هذه المصطلحات آلية محدودة، ترتبط بمفهوم المصطلح، وتعريفه، وطريقة اشتغاله، مما يجعل أثرها في توسّع الحكاية وتناميها، أثرًا محدودًا، ضمن الأطر المتعلقة بالمصطلح، فكل مصطلح حافّ تضمن أشكالًا معينة من توسّع الحكاية، لكنه لم يستطع الإلمام بأشكال التوسع جميعها، مما جعل المصطلحات الحافة تتدرج تحت مظلة التنامي، التي اتسعت لتشمل كل أشكال التوسع في الحكاية، سواء أكان هذا التوسع في بنية الحكاية البسيطة المتعلقة بمستوى واحد من السرد، أم في بنية الحكاية المعقدة المتعلقة بعدّة مستويات من السرد.

المبحث الثالث: الحكاية والحكاية الشعبية

الحكاية لغة:

يعود الأصل اللغوي لكلمة الحكاية إلى الفعل (حكى) وهو بمعنى المحاكاة والمشابهة، فقد ورد في لسان العرب أن "حَكَيْتُ فُلَانًا وَحَاكَيْتُهُ [أي] فَعَلْتُ مِثْلَ فِعْلِهِ أَوْ قُلْتُ مِثْلَ قَوْلِهِ"¹ فحكيت وحاكيت بمعنى قلدت وكررت، أي من المحاكاة، والمشابهة والتكرار لفعل أو قول، فيقع معنى الفعل (حكى) اللغوي إذن على كل ما يمكن تقليده، ومحاكاته، لذا يقال "حَاكَيْتُهُ: [إذا] شَابَهْتُهُ، وَفَعَلْتُ فِعْلَهُ أَوْ قَوْلَهُ سَوَاءً، وَ[حَاكَيْت] عَنْهُ الْكَلَامَ حِكَايَةً: نَقَلْتُهُ"²، أي إن الفعل (يحَاكي) يشير إلى التقليد، بأشكاله كافة، المتعلقة بالقول، والفعل، ومحاكاة الفعل تقليده، ومحاكاة القول نقله، وهذا يتفق مع ما ورد في تاج العروس إذ إن (حكيت فلانًا)، وحاكيتته، أي: "فَعَلْتُ فِعْلَهُ، أَوْ قُلْتُ مِثْلَ قَوْلِهِ"³، فهو مشابهُةً، وتكرارٌ، فالفعل (حكى) يعني: "أتى بمثله أو نقله"⁴ فهو بمعنى نقل الشيء كما هو، والإتيان بما هو مشابه له، فالمادة اللغوية للفعل (حكى) إذن تدلّ على التقليد والمحاكاة، والنقل، والمشابهة، والإعادة.

¹ - ابن منظور. ج 14. مادة حكى. ص 190

² - الفيروزآبادي. مادة حكى. ص 1275.

³ - الزبيدي، محمد. ج 37. مادة حكى. ص 458.

⁴ - مجموعة. المعجم الوسيط. ج 1. مادة حكى. ص 190.

أما (الحكاية) فهي لفظ يطلق على كل "ما يُحكى ويُقصّ، وَقَعَ أو تُخِيل"¹، فهي كل ما يحكى، ويقال سواء أكان حقيقياً أم خالطه الخيال، فالحكاية بذلك محاكاة لفظية لما يقال، عبر فعل القصّ المتعلق بسرد القصص، فهي نقل للأحداث وللوقائع، وسرد لها، ويستوي في ذلك الأحداث الواقعية، والتمثيلية.

الحكاية اصطلاحاً:

أما من الناحية الاصطلاحية فإن أول من استخدم لفظ الحكاية أو المتن الحكائي هم الشكلاونيون الروس²، فعرفوا المتن الحكائي على أنه: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"³، فالحكاية كما يراها الشكلاونيون الروس هي الأحداث المتتابعة التي تتصل فيما بينها، وتنقل القصة إلى المتلقي تباعاً.

ويتفق بروب مع الشكلانيين الروس بأن الحكاية مجموعة من الأحداث؛ فيقول في تعريفها: "الحكاية من ناحية مورفولوجية يمكن أن تطلق على أي تطور من فعل الشر أو فقدان من خلال الوظائف الوسيطة إلى زواج أو إلى الوظائف الأخرى

¹ - مجموعة. المعجم الوسيط. ج1. مادة حكى. ص190.

² - ينظر: مجموعة. (1992). طرائق تحليل السرد الأدبي. مقال: مقولات السرد الأدبي. تودوروف، تزفيتان. ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا. الرباط: منشورات اتحاد المغرب. ص41.

³ - مجموعة. نصوص الشكلانيين الروس. ص180.

المستخدمة كحل لعقدة الحكاية¹. وهذا يعني أن الحكاية عند بروب هي الأفعال أو الأحداث التي تتطور فتبدأ بفعل الشر، أو الفقد، وهو الفعل أو الحدث المحرك للحكاية والذي تبنى عليه، ثم تتتابع عبر سلسلة من الأفعال والوظائف الوسيطة، لتبلغ النهاية أو حل العقدة بالأفعال المساعدة. فالأفعال والوظائف التي يستخدمها بروب في تعريفه مقابل الأحداث، وبذلك يتفق بروب والشكلاونيون الروس بأن الحكاية هي تتابع في الأحداث أو الوظائف والأفعال.

ويرى تودوروف أن "الحكي نص مرجعي له متغير في الجهة الزمنية"²، والمتغير الزمني عادة لا يكون إلا بالأحداث؛ فهي التي تخضع لسلطة الزمن، وبذلك يتفق تودوروف مع سابقه في أن الحكاية سلسلة من الأحداث المتغيرة.

أما جنيت فقد عرّف الحكاية عدة تعاريف متتابعة وفصل بها، فبدأ "بمعنى أول وهو الأكثر بداهةً ومركزيّةً حاليًا في الاستعمال الشائع: تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردى أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"³، وبهذا يكون جنيت قد حدد نوع الخطاب وعمّمه، فالحكاية - كما ينظر لها في تعريفه الأول - هي كل منطوق ومكتوب يقوم على رواية حدث، أو

¹ - بروب، فلاديمير. ص 180.

² - تودوروف، ترفيتان. (2005). مفاهيم سردية. ط1. ترجمة: عبد الرحمن مزيان. منشورات الاختلاف. ص35-36.

³ - جنيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص37.

أحداث متتابعة، وبهذا يصبح أيّ حدثٍ منقولٍ على لسان أحدهم حكايةً؛ لكن جنيت عاد وعرف الحكاية، من وجهة نظر نقاد السرد، ومنظريه، بأنها "سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع الخطبة ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار"¹، ويأتي تعريف جنيت هنا شاملاً الحدث بنوعيه الحقيقي والتخيلي، بعده عماد الحكاية الرئيسي؛ إذ عليه تُبنى، ومنه تتشكّل العلاقات بين الأحداث تباعاً؛ لكن سرعان ما قدّم جنيت وجهة نظر جديدة في تعريفه الثالث: تدل كلمة الحكاية على حدث أيضاً غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً: إنه فعل السرد متناولاً في حدّ ذاته"². وينتقل جنيت إلى زاوية الحكي والسرد، ففعل الحكي هو الحدث الذي يطلق عليه حكاية، بغض النظر عن المضمون السردى الذي يقدمه هذا الحكي.

ويعود جنيت وبيبلور كل ما قدمه من تعاريف في تعريف أخير قدمه في كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية)؛ فيعمل على جمع التعاريف السابقة بسياق واحد فيقول: "الحكاية تقوم كَلِيَّةً على خطابين اثنين... هما نص السارد ونصوص الشخصية"³. وكأنه يسعى إلى توضيح ما سبق أن قدمه، وهو أن الحكاية تقوم على خطابين:

¹ - السابق. ص 37.

² - نفسه.

³ - جنيت، جيرار. (2000). عودة إلى خطاب الحكاية. ط 1. ترجمة: محمد معتصم. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص 9.

الأول فعل السرد الذي يقوم به الراوي، والآخر سلسلة الأحداث التي تقوم بها الشخصيات. وبذلك يكون تعريف جنيت الأخير شاملاً لفعل الحكى الصادر عن الراوي مع سلسلة الأحداث التي يقوم بها الشخصيات في الحكاية.

ويفصل إيكو بتعريف الحكاية فيرى أنها "ترسيمة الرواية الأساسية، ومنطق الأفعال، ونحو الشخصيات، وهي كذلك مجرى الأحداث المنتظم زمنياً، ويمكن للحكاية ألا تكون متوالية من الأفعال البشرية أيضاً، فتدل على سلسلة من الأحداث التي تتعلق بأشياء غير ذات حياة أو أفكار"¹، فالمقصود هنا أن الحكاية هي الإطار المنظم للأحداث، المرتبطة بالزمن، والشخصيات، والأفعال، سواء كانت هذه الأحداث أحداثاً بشرية، أم مرتبطة بأفكار وأشياء غير حية، فتكون الحكاية بذلك كالمنظم لكل الأشياء في سوية صحيحة، تضمن التسلسل والمنطق الحكائي.

وبناءً على التعريفات السابقة يتضح أن النقاد الغربيين ينظرون إلى سلسلة الأحداث المتتابعة، على أنها عماد الحكاية. ولا تكاد تختلف آراء النقاد العرب عن أمثالهم الغربيين، فيرى سعيد يقطين "أن القصة (مادة الحكى) هي أساس العمل الحكائي"²، وأن "الحكاية مقولة كلية ثابتة تضم شبكة من المقولات الفرعية وكلما

¹ - إيكو، أمبرتو. (1996). القارئ والحكاية. ط1. ترجمة: أنطوان أبو زيد. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص133.

² - يقطين، سعيد. (1997). الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص 31.

توفرت في أي عمل وبأية صورة أمكننا وسم هذا العمل بأنه ينتمي إلى جنس الخبر أو السرد. وتتحقق الحكائية في الكلام أي كلام من خلال تحقق العناصر التالية: فعل أو حدث قابل للحكي، فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل، زمان الفعل، مكانه أو فضاءه¹، فالحكاية أو الحكاية كما يصفها يقطين هي الحدث الذي يُصنع على يد فاعل في زمان ومكان معينين، ويكون هذا الحدث قابلاً للحكي، وبذلك يخرج يقطين عن ربط الحكاية بالحدث فحسب، بل يعمل على تفصيل اشتراطات هذا الحدث ليكون حكايةً وسردًا مقبولاً.

ويتفق نبيل الشاهد مع يقطين في تعريف الحكاية، بل ويعمل على تفصيل العناصر المكونة لها، فيرى أن "النص المسرود والذي تشكل الحكاية مظهره الأساسي يعتمد على حدث، وهذا الحدث لا يمكن فهمه أو استيعابه إلا من خلال ربطه بمجموعة العناصر المترتبة أفقيًا من لحظة بثها الأولى، حتى نهاية الحدث نفسه، وتشكل هذه العناصر (الزمان، المكان، الشخص، الراوي، المروي، المروي له، اللغة) مجموع أجزاء الكتلة المترابطة التي أشار إليها المعنى المعجمي للسرد"². فيرى الشاهد أن الحكاية تشكل مظهرًا أساسيًا للنص المسرود، فهي تعتمد على الحدث، لكن هذا الحدث لا يمكن أن يأتي مجردًا، بل هو حدث مبني على مجموعة من

¹ - يقطين، سعيد. (2018). قال الراوي. ط1. الشارقة: إصدارات معهد الشارقة للتراث. ص 23.

² - الشاهد، نبيل. ص21.

العناصر؛ زمان، ومكان، وشخصيات، وسارد، ولغة، تكوّن جميعها عناصر الحدث، الذي يكوّن بدوره الحكاية، وبهذا يتسع التعريف ليشمل عناصر الحكاية كلها، تحت مظلة الحدث.

إلا أن الحكاية كما يراها يوسف نوفل "هي مجموعة أحداث تترتب ترتيباً سببياً، تنتهي إلى نتيجة طبيعية حول موضوع عام، هو التجربة الإنسانية الموضوعية التي يصنعها القصاص من خلال عالم يستحدثه"¹، فاشترط نوفل أن تكون الأحداث مرتبةً على نتيجة وسبب، لتصل إلى نهاية طبيعية ومنطقية، فيستثني من ذلك النهايات غير المنطقية، أو الخارقة، أو غير المتوقعة، ويجب أن تدور حول تجربة إنسانية في جوّ مستحدث يصنعه الراوي.

ويتضح أن النقاد العرب بنوا على آراء النقاد الغرب بأن الحكاية هي الحدث، إلا أنهم عملوا على توضيح تفاصيل هذا الحدث والعناصر المكونة له، ليكون عماداً للحكاية، مما أضاء مفهوم الحكاية ورسم حدوده، على نحو أوضح.

وبالعودة إلى المعاجم السردية فإن "الحكاية هي أحد مقومات القصة إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أو متخيلة. وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين"². ويتضح التوافق

¹ - نوفل، يوسف. (2013). قضايا السرد العربي. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. ص175.

² - القاضي، محمد. ص 148.

على عدّ الحدث الواقعي أو المتخيل أساسًا للحكاية، مع أهمية وجود القائم على الحدث، وهي الشخصيات، ضمن إطار الزمان والمكان. إلا أن (المعجم الموحد) يخص الحكاية بالحدث المتخيل فحسب، فقد ورد تعريف الحكاية فيه على أنها "سرد أحداث خيالية وعجائبية قصد التسلية، ترتبط بالتقليد الشفهي الشعبي كمحكي موجز ينتهي بعبارة أخلاقية حياتية"¹. ويلاحظ على هذا التعريف أنه فيه جُروحًا عن سابقه بعدة أمور، أولها: اقتصار الحكاية على الحدث المتخيل أو غير الواقعي، وثانيها: ارتباط الحكاية بهدف التسلية، وثالثها: اقتصار الحكاية على الحديث المحكي مشافهة، مع اشتراط احتواء النهاية على عبارة. وهذا ما يجعل التعريف مخصصًا لنوع واحد من الحكايات غير شامل، الأمر الذي يدعو لاستبعاده.

ومما سبق يمكن القول: إن مجمل التعريفات تكاد تتفق على أن الحكاية هي سلسلة أحداث متتابعة واقعية أو متخيلة، يقوم بها شخص، أو عدة أشخاص، في زمان ومكان معينين.

¹ - مجهول. (2015). المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة. ط1. الرباط: المطبعة الأمنية. ص149.

الحكاية الشعبية

لا تكاد تخلو ثقافة من ثقافات الشعوب من ضرب من ضروب الحكاية الشعبية، ذلك أنها رديفة السرد الشفاهي الذي يعد نشاطاً اجتماعياً يومياً، يتبادلّه الناس في اجتماعاتهم، ونشاطاتهم المختلفة، على مستوى الأفراد، وعلى مستوى الجماعات، فهي "شكل سردي تقليدي، يضم صور الشعوب، وبطولاتها الوطنية، والأخلاقية، والاجتماعية، وقد كانت تتداول بشكل شفوي، قبل أن يهتم دارسو الأدب بتدوينها"¹، فهي نوع من أنواع السرد التقليدي، تقوم مواضيعها على رواية بطولات شخصيات تميزوا بوطنيّتهم، وأخلاقهم، بالإضافة إلى القصص الاجتماعية التي تنمّي الأخلاق المجتمعية؛ وقد عرف الناس الحكاية الشعبية من خلال السرد الشفوي، إذ كانت تتناقل في الاجتماعات، والنشاطات المختلفة، ثم تطوّرت بعد أن أصبحت موضع اهتمام دارسي الأدب، فحظيت بالتدوين، إلا أن التناقل الشفاهي لها، والتدوين المتأخر، أدّى إلى غياب مؤلفها، فهي مجهولة المؤلف، لا تنسب لكاتب أو راوٍ بعينه، بل تتداول من دون ذكر مؤلفها.

وقد سمّى بروب الحكاية الشعبية بالحكاية الخرافية، لما فيها من خيال وخرافات وعجائب، وعرفّها بأنها "رواية مبنية حسب التسلسل المنتظم للوظائف...

¹ - حطيني، يوسف. (2019). مصطلحات السرد في النقد الأدبي. ط1. إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. ص 93.

بأشكالها المختلفة مع غياب بعضها في مقصوص وتكرار بعضها في مقصوص آخر¹، وبذلك يشير إلى أن الحكاية العجيبة، أو الخرافية، تتكون من مجموعة من الوظائف، تنتقل الأحداث بتسلسل بينها، ويظهر بعضها في القصص، ويختفي بعضها، وقد يتكرر بعضها، بما يتناسب مع بنية القصة.

والوظائف التي أشار إليها أكثر من ثلاثين وظيفة متنوعة في الحكاية الخرافية، تؤديها سبع شخصيات ضمن دوائر فعل، وهي: دائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف، ودائرة فعل المانع، ودائرة فعل الأمير، دائرة فعل المعتدي، دائرة فعل المساعد، دائرة فعل الموكل، فتتنوع الوظائف بين دوائر فعل هذه الشخصيات، وتتسلسل منذ بداية الحكاية من خلال حدث محدد يمثل مشكلة أو كسرًا ما يعدّ المشكلة ثم تتتابع الوظائف في دوائر فعل الشخصيات، للوصول إلى حل في نهاية الحكاية².

أما نبيلة إبراهيم فعرفت الحكاية الشعبية على أنها "قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم... يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"³، فهي قصة تقوم على الخيال،

¹ - بروب، فلاديمير. ص 111.

² - نفسه. 42-83، ومن 97-100.

³ - إبراهيم، نبيلة. (د.ت). أشكال التعبير في الأدب الشعبي. القاهرة: دار نهضة مصر. ص 92.

ألّفها الخيال الشعبي، وتداولها الناس بينهم، وتحكي حدثاً مهماً جاذباً، يجعل الناس شغوفين بها، تملؤهم الرغبة للاستماع إليها، ويتناقلونها جيلاً بعد جيل.

فإذا كان بروب قد عرّف بنية الحكاية الشعبية، وشرح كيفية عمل الأحداث وارتباطها بوظائف تتسلسل إلى النهاية، فإن نبيلة إبراهيم اكتفت بوصف الحال المحيطة بالحكاية الشعبية على إنها قصة خيال حول حدث مهم، فلم توضح أي شروطٍ أو آليات لبنائها.

ونظراً لأن الحكاية الشعبية حكاية شفاهية؛ فقد تعددت أساليب روايتها، وتغيرت بتغير الرواة وأحوالهم ومقاماتهم، وسجّل الباحثون روايات عدّة للحكاية الشعبية الواحدة، وأرجعوا ذلك إلى تعدد الرواة، فالراوي في الحكاية الشعبية ينتقل من رواية الحكاية إلى الإبداع فيها، والتأليف بما يتناسب مع أحوالها، وبذلك تغيرت ملامح بعض الحكايات، وتبدّلت تفاصيلها، إذ كان الرواة يراعون الفئة التي يخاطبونها، فيستخدمون اللغة التي تناسبهم، ويربطون الأحداث بما يوائمهم¹.

وتتنتمي الحكاية الشعبية إلى الأدب الشعبي الهامشي، الذي لم يحظ باهتمام الثقافة المركزية لأسباب متعددة، منها؛ مخالفته معايير الثقافة السائدة، وكسره العرف بتجاوزه الأخلاقيّة، وعباراته المخلّة، وامتلأه بالغريب والعجيب، وضروب الخيال

¹ - ينظر: القاضي، محمد. ص 150.

المتنوعة، على الرغم من اتساعه بآلية السرد التقليدية¹، مع بساطة في الأسلوب، ووضوح في الفكرة، ومباشرة في الطرح، ولعل ذلك ما مكّنه من الانتشار، وجعله مادة يتداولها العامة، والحكاؤون، والرواة، لتشييع في المجالس، وتتناقلها الأجيال.

وعلى الرغم من بساطة أسلوب الحكاية الشعبية، فإن ذلك لم يمنع من وجود بنيتين حكائيتين لها، بنية حكائية بسيطة مكونة من قصة واحدة، وبنية حكائية مركبة معقدة، مكونة من عدة قصص متوازية، أو مضمنة، أو متجاورة.

وقد اتسعت مواضيع الحكاية الشعبية، وتنوعت، نظراً لاهتمامها بالمواضيع الاجتماعية، والوطنية، والأخلاقية، فضمت: "الملاحم الشعبية التي تحتوي قصص البطولة، والحكايات الوعظية، والتعليمية، والاجتماعية، ومغامرات الشطار، ونوادر الظرفاء، والبخلاء، والحمقى، والملح، والطرائف، إلى جانب قصص الحيوان"²، ويأتي هذا التنوع في مواضيع الحكاية الشعبية بهدف قيامها بوظائف متعددة، منها؛ نقل أخبار الأقوام، وحمل الموعظة والعبرة، والتسلية والفكاهة، والإمتاع وإدخال البهجة، لا سيما مع ارتباطها بقصص الغريب والعجيب، والمغامرات³. وتعدّ (حكايات ألف ليلة وليلة)، مثلاً على الحكايات الشعبية، التي عالجت مواضيع مختلفة، وضمت طيفاً واسعاً من أنواع الحكايات الشعبية، ببنيتها السردية المركبة.

¹ - ينظر: حطيني، يوسف. ص 93.

² - نفسه.

³ - ينظر: القاضي، محمد. ص 150.

المبحث الرابع: ألف ليلة وليلة

يعدّ كتاب (ألف ليلة وليلة) من أهمّ الحكايات التّراثية الشّعبية على مستوى العالم، انتشرت بين العامة، وتناقلتها الأجيال، وهي حكايات ذائعة الصيت، ذات مكانة عالية في الآداب العالمية، ويمكن تعريفها سردياً على أنها سرد قصصي مكوّن من حكايات متعدّدة المستويات، ذات بنية سردية مركبة، تظهر فيها تقنيات سردية مختلفة، أبرزها الإطارات والحكايات المضمنة.

ولعل من أوائل من ذكر (ألف ليلة وليلة) من المؤرخين العرب؛ المسعودي، وابن النديم، فقد ذكر المسعودي تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة) شرحاً عن أصل الكتاب فرأى أنه: "أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها... وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إليها، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، ... مثل كتاب هزار أفسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودينازاد¹، فيوضّح المسعودي أن أصل الكتاب هي قصص وخرافات قيلت تقريباً إلى الملوك، وأنه كتاب مترجم من الفارسية، واسمه الأصلي (هزار أفسانه)، أي؛ (ألف خرافة).

¹ - المسعودي، علي بن الحسين. (1892). مروج الذهب. ط2. قم: منشورات دار الهجرة. ج2. ص251.

واتفق (ابن النديم) مع (المسعودي) في التسمية الأصلية للكتاب، المعروفة باسم (هزار أفسان)، وذلك خلال حديثه عن أصل القصص الخرافي، فيقول: " أول من صنف الخرافات وجعل لها كتبًا... الفرس الأول ثم أغرق في ذلك ملوك الاشغانية... ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء، والبلغاء، فهذبوه، ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب هزار أفسان ومعناه ألف خرافة"¹، فيبين ابن النديم أن أول من كتب القصص الخرافي هم الفرس، ثم تبعهم أقوام آخرون، ثم نقلت هذه القصص إلى اللغة العربية، وهُذِّبت، وصنِّفت على نحوٍ يشبه أصلها، وأول كتاب كان في هذا المعنى هو (هزار أفسان)، أي (ألف خرافة)، وقد سمِّي عند الغرب باسم "الليالي العربية" نسبة إلى العرب².

ولم يحظ (ألف ليلة وليلة) باهتمام بارز في الثقافة المركزية العربية، إذ عُدَّ من الأدب الشعبي الهامشي، فوصفه ابن النديم بأنه "كتاب غث بارد الحديث"³، وذلك لاحتوائه على تجاوزات تخالف معيارية الثقافة المركزية، وسياق سردي يخالف

¹ - ابن النديم، محمد بن إسحاق. (1997). الفهرست. ط2. تحقيق: إبراهيم رمضان. بيروت: دار المعرفة. ص 369.

² - مجموعة. (1998). موجز دائرة المعارف الإسلامية. ط1. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري. ج4. ص 947.

³ - ابن النديم، محمد بن إسحاق. ص 369.

في مضمونه التقاليد السائدة. ولكنه مع ذلك أخذ مكانة عالية في الآداب العالمية¹، واكتسب شهرةً واسعةً في البلدان الغربية، لما احتواه من سرد معقد متشابك فريد من نوعه، يتشابه ويختلف في الآن ذاته في البنى الحكائية المتكررة في الليالي. وقد وصل الكتاب مترجمًا إلى أوروبا بنسخة فرنسية ترجمها (أنطوان جالان)، فكانت هذه أول نسخة مترجمة من (ألف ليلة وليلة)، تتبعها بعد ذلك ترجمات إلى لغات مختلفة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فظهرت نسخة إنجليزية، وألمانية، وروسية، وإيطالية، وبولندية، ودانيماركية، وإسبانية، وهولندية، ورومانية، وهنغارية، وفلمنكية، ويونانية.. وغيرها من لغات العالم، ولاقت قبولًا وانتشارًا واسعًا في أوروبا².

وقد ذكر ابن النديم أن سبب تأليف هذه الحكايات هي قصة أحد الملوك، "ذلك أن ملكًا من ملوكهم، كان إذا تزوج امرأة، وبات معها ليلةً قتلها من الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك، ممن لها عقل ودراية، يقال لها شهرزاد، فلما حصلت معه، ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أبى عليها ألف ليلة"³، إلا أن

¹ - ينظر: مجهول. (2020). ألف ليلة وليلة. ط6. مقابلة وتصحيح: محمد العدوي. القاهرة: الدار

المصرية اللبنانية. ص5

² - ينظر: السابق. ص10-11.

³ - ابن النديم، محمد بن إسحاق ص 369.

المقدمة التي تسبق الحكايات أوضحت أن سبب الكتابة هي العبرة والعظة، إذ إنها تحكي "سير الأولين [التي] صارت عبرة للآخرين، لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السابقة، وما جرى لهم فينزر، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين، فمن تلك العبر الحكايات التي تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأفعال"¹، فيتّضح أن الهدف من هذه الحكايات هو العبرة والعظة، لأن الإنسان يتعظ بقصص الأمم السابقين، ويرى ما حل بالأقوام الغابرين فينزر، ويعود إلى رشده، ولذا اختيرت هذه الحكايات لتكون من قصّ الأولين وعظمة للآخرين.

واختلف في معرفة مؤلف (ألف ليلة وليلة)، فوردت فيه آراء متنوعة بالأمر؛ فيؤكد المستشرق الأمريكي (إدوارد فاندريك) أن الباحثين قد عجزوا عن معرفة مؤلف ألف ليلة وليلة، أو جامعها، وقد حاول علماء التحقيق اللغوي، والتاريخي، البحث على نحو مطّول في المصادر، ولم يخلصوا إلى نتيجة حتمية تؤكّد اسم الكاتب أو الجامع، أو المصدر الحقيقي لهذه الحكايات، فلا يوجد دليل قطعي بذلك².

كما اختلف في زمن تأليف الحكايات "فمن قائل إن عملية الجمع والتدوين قد تمت في العصر الأموي، ومن قائل إنها تمت في العصور العباسية، ويذهب آخرون

¹ - ينظر: مجهول. ألف ليلة وليلة. الدار المصرية اللبنانية. ص 17.

² - فاندريك، إدوارد. (1896). اكتفاء القنوع بما هو مطبوع. صححه: محمد السلاوي. الفجالة: مطبعة التأليف. ص 291.

إلى أنها جمعت في أيام الفاطميين، وبعضهم يرجعها إلى العصر الأيوبي. أما الرأي الأكثر قرباً إلى تحقيقه هو الذي يرى أن (ألف ليلة وليلة) كما هي معروفة الآن، إنما اتخذت هذا الشكل النهائي ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وأنها أخرجت بشكلها النهائي بلغة الناس الشعبية على يد حكواتيين نجحوا في ترويحها بين عامة الناس بشكل لم يسبق له مثيل¹.

ويميل عبد الفتاح كيليطو إلى أن (ألف ليلة وليلة) حكايات مجهولة المؤلف، لذا يعدّها من اللانص، ويرى أن هذا المصطلح يطلق على نص لا ينتمي إلى الثقافة المركزية².

وقد حاول الباحثون معرفة أصل (ألف ليلة وليلة)، فذهب بعضهم إلى أن أصلها فارسي، بسبب الاستهلال الذي بدأت فيه الحكاية الأولى، إذ ضمت أسماءً فارسية، بالإضافة لما احتواه الكتاب من خرافات وخيال، فهي في اعتقاد النقاد من صفات أهل الفرس والهند.

فيما رأى آخرون أن الكتاب "شرقي أصيل، تختلط فيه القصص الفارسية بالهندية، والتركية بالمصرية القاهرية، حتى استطاع أحد الهاوين أن يجمع هذه

¹ مجهول. (2011) ألف ليلة وليلة. ج1. تحقيق: وليد السيد. بيروت: كتاب ناشرون. ص 4.

² ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. (2006). الأدب والغربة دراسات بنيوية في الأدب العربي. ط3. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ص 18-19.

الحكايات في كتاب واحد، وتبعه في الزيادة مَنْ عِنْدَهُمْ نَفْسُ الهواية"¹، وهنا إشارة إلى أن الكتاب أُلّف من قبل عدّة مؤلفين من جنسيات مختلفة، وجمعه أحد الهاوين وزاد عليه، وهذا يبرر اختلاط قصصه وتنوعها.

وأكد قذري قلعي أنه ليس من السّهل معرفة أصل كتاب (ألف ليلة وليلة) "لأن هذا الكتاب لم يعالج موضوعاً بعينه يسهّل البحث عن مصدره، والتّحري عن مؤلفه، بل يتضمن حكايات تختلف موضوعاتها، وعصورها، مواقعها، ولا يكاد يربط بينها غير الخيال الخصب، والفن الشعبي البارزين فيها"²، فتوسّع مواضيع الحكايات، واختلاف عصورها، واتساع رقعتها الجغرافية؛ جعل من الصعب معرفة أصل الكتاب، ومؤلفه، أو الاستدلال عليه من خلال الحكايات، إذ إن التّنوع، والغرابة، والخيال، والفن الشعبي هي كل ما تميزت به الحكايات، مما جعل معرفة أصلها أكثر إبهاماً وبعداً عن التوقع.

إلا أن البارون سيلفسر دو ساسي عارض الآراء التي تنفي الأصل العربي لألف ليلة وليلة، ورجّح أن الكتاب عربي الأصل، لأسباب عديدة، منها ظهور ثقافة دينية إسلامية، وظهور عادات وأخلاق، وأعراف، وتقاليده، مشابهة لما كان عليه الحال في المدن العربية مثل القاهرة، ودمشق، وبغداد. بالإضافة إلى أن معظم أبطال

¹ - مجهول. (2020). ألف ليلة وليلة. الدار المصرية اللبنانية. ص7.

² - قلعي، قذري. (2018). ألف ليلة وليلة. ط3. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر. ج1. ص10.

حكايات ألف ليلة وليلة من المسلمين، ومعظم الأماكن المذكورة مدن عربية، وما ذكر فيه من السحر والعلم ليس غريباً على العرب، كما أن معظم القصص التي يظهر فيها الجن يغلب عليها طابع الأساطير العربية، بأثر إسلامي واضح¹.

ولعل ما يميّز حكايات (ألف ليلة وليلة) هو طريقة روايتها، وأسلوبها، وسلاسة طرحها، واحتوائها على الغرائب والعجائب، مما يدفع المتلقي إلى المتابعة والاهتمام، والاستماع، بغية معرفة نهايات القصص الخارقة، بعدّ الحكايات حكايات مدهشة، مذهلة، فتميز أسلوب الكتاب بالبساطة، وسهولة الجمل، ومتانة العبارات، ودقّة الصياغة، والاستطرادات، والسّجع، والشّعْر، والتنوع في أساليبه الخبرية، فهو يتنوع بين الشّدة والرّقة، بحسن ما يقتضيه الحال، كما يتّسم الأسلوب بالمباشرة والصراحة، والقدرة على جذب انتباه القارئ بأسلوب شائق محكم².

واللافت عدم تطابق مخطوطات (ألف ليلة وليلة) بعضها مع بعض، لا في نسخها العربية، ولا في نسخها الإنجليزية، فيشير كيليطو - على سبيل المثال - إلى الاختلاف في نهاية الليالي، ما بين طبعة (هابخت)، وطبعة القاهرة؛ إذ ورد في طبعة هابخت أن الملك يأمر بتدوين الليالي، فيحضر النساخ، والمؤرخون لإتمام

¹ - قلعي، قدي. ج. 1. ص 11-12.

² - ينظر: مجهول. ألف ليلة وليلة. الدار المصرية اللبنانية. ج. 1. ص 11-12.

المهمة، إلا أن هذه النهاية غير موجودة في طبعة القاهرة¹. ويؤكد محسن الموسوي هذا الاختلاف بين الطبعات، فيظهر "على عدد كبير منها سمات بغدادية وقاهرية وسورية، كما يستدل من المعلومات التضاريسية، والحضرية، والإشارات التاريخية، واللهجية. [فالمخطوطة التي من أصول بغدادية] لا بد أن تقضح بعض الميول والنزعات والأوصاف البغدادية، والشيء نفسه يصدق على مخطوطات أعدت في القاهرة أو في سورية"²، فيوضح الموسوي أن كل طبعة حملت أوصاف المدينة التي ظهرت فيها، ولهجتها، وسماتها، فالطبعة البغدادية، تختلف عن القاهرية، ويرجع السبب في ذلك إلى أن "النتائج الأدبية المتنوعة المنشأ، والمتباينة الاتجاه... مرت في سلسلة من التنقيحات، والإضافات"³، فأدت التنقيحات التي مرت بها ألف ليلة وليلة إلى اختلاف النسخ، وتنوعها.

وقد اشتهرت بعض حكايات (ألف ليلة وليلة)، وعرفت بأسماء أبطالها، من دون نسبة إلى الكتاب الأم الذي نشأت منه، من تلك القصص قصة (حكايات السندباد) أو (السندباد البحري).

¹ - ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. (1996). العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة. ترجمة: مصطفى النحال. ص 26-29

² - الموسوي، محسن. (د. ت). ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي الوقوع في دائرة السحر. بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي. ص 8.

³ - نفسه.

حكايات السندباد

يبدو أن أول إشارة إلى وجود كتاب حكايات السندباد في الثقافة العربية، تعود إلى ما أورده المسعودي عند حديثه عن ملوك الهند، إذ ذكر أن منهم ملك اسمه كورش، "وكان في مملكته وعصره سندباد دُون له كتاب الوزراء السبع، والمعلم، والغلام، وامرأة الملك، وه الكتاب الأعظم المترجم بالسندباد"¹، فذكر شخصًا يُسمى السندباد، كتب كتابًا للملك، تُرجم لاحقًا باسم السندباد، فهو كتاب منفصل عن (ألف ليلة وليلة) وهذا ما يشير إليه المسعودي فيوضح أن (حكايات السندباد) لم تكن جزءًا أصيلًا من (ألف ليلة وليلة) وإنما أضيفت لاحقًا إليها، "والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريته، وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى"²، فيتحدث المسعودي عن كتاب (ألف ليلة وليلة)، ويلحقه بأمثلة مشابهة من الجنس الأدبي ذاته، ويورد اسم (كتاب السندباد) بين الأمثلة، مما يدلّ على أنه كتاب منفصل عن (ألف ليلة وليلة)، ولم يكن ضمنها، في ذلك الزمن، وإنما أضيف إليها لاحقًا.

¹ - المسعودي، علي بن الحسين. ج1. ص97.

² - نفسه. ج2. ص251.

ويؤكد الباحثون أن "نسبة حكايات السندباد البحري إلى كتاب ألف ليلة وليلة محل بحث. ويظهر أنها وضعت في عهد بلغت فيه بغداد والبصرة غاية ما وصلت إليه من ازدهار. وربما كانت هذه الحكايات في الأصل كتاباً قائماً بذاته"¹، ويبدو أن هناك إجماعاً على أن (حكايات السندباد) ألحقت بكتاب (ألف ليلة وليلة)، من دون تحديد للتاريخ الذي ضُمّ فيه الكتابان، ليصبح (حكايات السندباد) جزءاً من ليالي (ألف ليلة وليلة)، يُروى على لسان شهرزاد على نحو انسيابي، من دون إخلال بالسياق، أو بطريقة السرد.

ويرجح ابن النديم أن أصل (كتاب السندباد) هنديّ النشأة²، ويوافقه المسعودي في ذلك؛ فيؤكد أن الكتاب دَوّن في عهد الملك (كورش) من ملوك الهند، إذ كان في مملكته سندباد ألف للمك عدّة كتب، منها كتاب ترجم باسم (السندباد)³. ويرى باحثون آخرون أنه فارسي الأصل⁴. ولم يؤكد أيّ من الباحثين نسبة (حكايات السندباد) إلى العربية، على الرغم من بدء الحكايات وانتهائها في مدن عربية، فالتفاصيل الواردة المتعلقة بوصف البحار، والجزر، والمدن المختلفة، توحى بأنها من أصل غير

¹ - موجز دائرة المعارف الإسلامية. ج4. ص942.

² - ينظر: ابن النديم، محمد بن إسحاق. ص 370.

³ - ينظر: المسعودي، علي بن الحسين. ج1. ص97.

⁴ - ينظر: موجز دائرة المعارف. ج14. ص 4497.

عربي، إلا أن عدم الإجماع على قول فصل فيها، جعلها متوافقة مع (ألف ليلة وليلة) الذي أضيفت إليه، فكلاهما لم يعرف له أصل ونشأة.

وتبدأ (حكايات السندباد) في كتاب (ألف ليلة وليلة) في الليلة (525) وتنتهي في الليلة (555)¹، ليكون إجمالي عدد الليالي التي رويت فيها الحكايات (30) ليلة، وتشير مقدمة الحكايات التي تذكرها شهرزاد أن القصة حدثت في زمن الخليفة هارون الرشيد، في مدينة بغداد، وذلك من خلال رجل يدعى (السندباد الحمال)، وهو رجل فقير يعمل بائعاً متنقلاً، يحمل تجارته وينتقل، وذات يوم ثقل الحمل عليه، فرأى قصرًا فاستراح ببابه، ثم دعتة الرائحة الزكية لاستطلاع الحديقة، فرأى جنة من جنات الله في أرضه، وأنشد أبياتاً شعرية سمعها صاحب القصر، وهو (السندباد البحري)، فأرسل من يدعوه لدخول القصر، فدخل (السندباد الحمال) وأكرمه (السندباد البحري) بوليمة عشاء، ثم بدأ يقص عليه قصته.

تخالف (حكايات السندباد) طبيعة (ألف ليلة وليلة) في سبب سرد القصص، إذ تعتمد (ألف ليلة وليلة) مبدأ المقايضة بين القوي والضعيف، من خلال السرد،

¹ - ينظر: مجهول. (2019). حكايات السندباد. ط1. تقديم: خالد بلقاسم. الدوحة: وزارة الثقافة والرياضة. ص 29 بداية الليالي، ص 100 نهاية الليالي. وقد وردت (حكايات السندباد) بأرقام ليال مختلفة في نسخ أخرى من ألف ليلة وليلة. من ذلك ورود بدء (حكايات السندباد) في الليلة (537)، وانتهائها في الليلة (566). ينظر: مجهول. ألف ليلة وليلة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. ص4 بدء الحكاية، ص59 نهايتها.

الذي استخدم وسيلة للنجاة، والخروج من المصائب، فالقوي ينتظر حكاية شائقة، ليعفو، أو يسهم في مساعدة الضعيف، والضعيف ينتظر من القوي مدّ يد العون، بعد سماع الحكاية، فمنذ بدء الحكاية الإطارية تسرد شهرزاد، وهي الطرف الضعيف الحكايات، بهدف تأخير موتها، والفوز بالنجاة، ويستمتع إليها الطرف القوي شهريار، الذي ينتظر حكاية شائقة، ليؤخر موتها، وتستمر المقايضة طوال الحكاية الإطارية والحكايات الضمنية على النحو ذاته، ، إلا أن حكايات السندباد، تَعكس المقايضة، فالقوي هو السندباد البحري، الذي يملك القصر والبستان، ولديه الخير الوفير، والمستمتع للسرد هو السندباد الحمال، الضعيف الفقير، لكن ثمن المقايضة حاضر، إذ يأخذ السندباد الحمال كل ليلة ثمن إصغائه مئة درهم ذهبي، وبعد انتهاء الحكايات السبعة، يكون ثمن استماعه، هو تغير أحواله، وانتقاله إلى رغد العيش¹.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين الأصل والفرع، تتشابه (حكايات السندباد) مع (ألف ليلة وليلة) في البنية السردية المكوّنة من إطار وحكايات ضمنية، كما تتشابه معها بورود عناصر الغريب والعجيب، والتّوسع المبني على آليات التّنامي الكميّ والكيفي، وهذا التّشابه جعل (حكايات السندباد) تبدو كأنها جزء أصيل من (ألف ليلة وليلة)، تعتمد تقنياتها السردية، لتبدو فرعاً من أصل.

¹ - ينظر: كليطو، عبد الفتاح. العين والإبرة. ص116-118.

وتتكون (حكايات السندباد) من سبع رحلات، تبدأ جميعها من بغداد، فالبصرة، فالانطلاق إلى البحر، وتنتهي بالعودة إلى شاطئ البصرة، ثم بغداد، بنقطة ثابتة تبدأ عندها الحكايات السبع، وتعود إليها. وتحمل حكايات الرحلات قصصًا غريبة عجيبة، تختلط فيها الحقيقة بالخيال، وتتفق جميعها بتكرار الأحداث، والمغامرة، والخسارة، واليأس، ومن ثم عودة الأمل، والقدرة على النجاة، والربح من جديد، والعودة بانتصار إلى أرض الوطن.

وفي نهاية كل رحلة يكرم (السندباد البحري) (السندباد الحمال) ويهبه مئة مثقال ذهبًا، ويأذن له بالانصراف، ويطلب منه العودة في الليلة القادمة ليحكي له قصة السفرة التالية، ويتكرر المشهد سبع مرات مع الليالي السبعة، لتنتهي الحكايات السبعة، ويغدوان بعد ذلك صديقين لا يفترقان، إلى أن يوافيهما الموت.

الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية

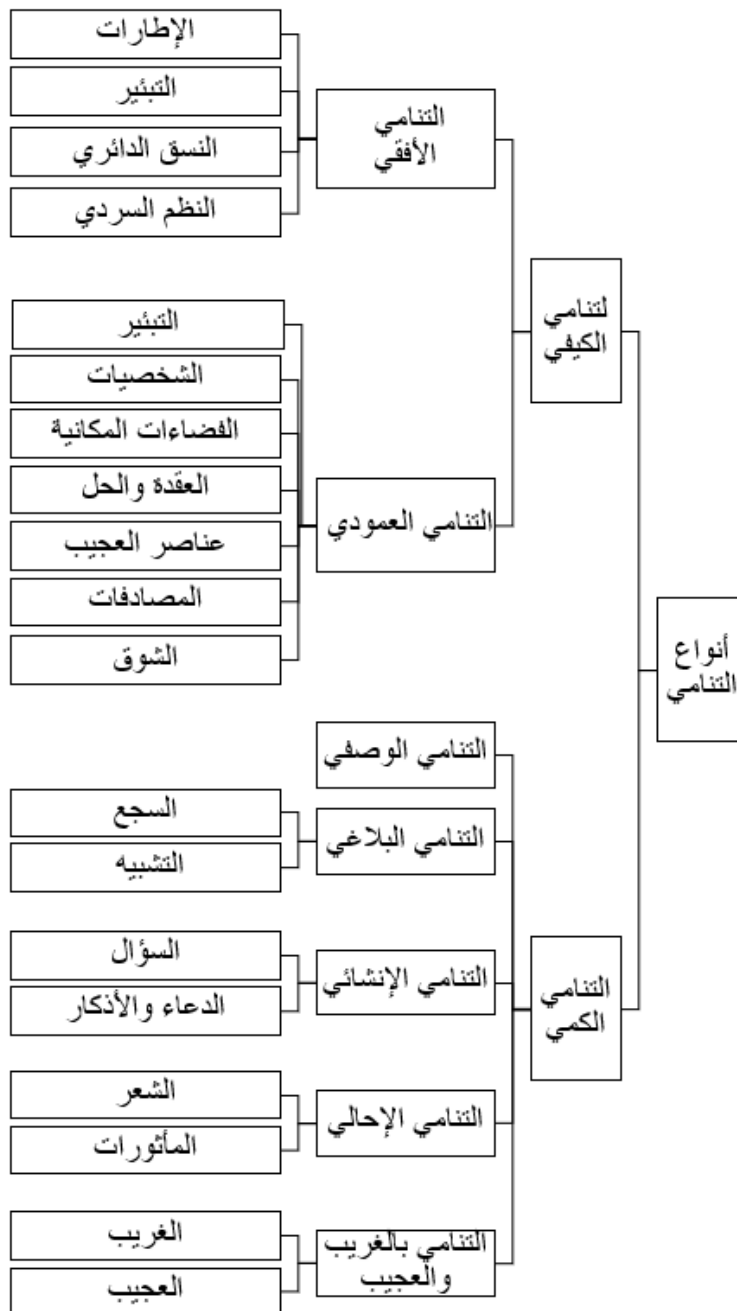
- المبحث الأول: التنامي الكمي
- المبحث الثاني: التنامي الكيفي.

يشير التّنامي الذي تتبناه الدّراسة كثيرًا من المساحات التي قد تتقاطع مع تعريفات أخرى سائدة له، وقد تختلف عنها، ذلك أن الدّراسة تنظر إلى التّنامي على أنه (كل أشكال توسّع النّص السّردى وتطوّره، وهذا يشمل التوسع الكمي في الحكاية الذي لا يُبنى عليه فعل حكاّيّ، ويختص بزيادة النص زيادة لغوية في جملة وكلماته، سواء عن طريق الوصف، أو الأساليب الإنشائية، أو البلاغية، أو الإحالات، وما يعرض سير النص من عناصر عجيبة أو غريبة، أما التوسع الكيفي فهو ما يبنى عليه أفعال حكاّئية، ويأخذ شكلين: العمودي والأفقي، فالتّوسع العمودي أو الرّاسي الذي يؤدي إلى التعمق في الحكاية ذاتها، والتوسع الأفقي الذي يختص بالنبثق قصص متعددة من القصة الرئيسية أيّا كان شكل هذا الانبثق).

يوضّح هذا التعريف أنّ التّنامي ينقسم إلى قسمين رئيسيين؛ التّنامي الكميّ، والتّنامي الكيفيّ، ويعتمد التقسيم على علاقة التّنامي بالحدث الحكاّيّ؛ فكل تنامٍ يحدث خارج إطار الحدث الحكاّيّ هو تنامٍ كميّ، وكل تنامٍ يكون ضمن إطار الحدث الحكاّيّ، ويتوسّع عنه هو تنامٍ كيفيّ. ويندرج تحت كلّ قسم منهما مجموعة من الأقسام الفرعيّة الأخرى؛ فيتفرّع عن التّنامي الكيفيّ نوعان؛ التّنامي الكيفيّ الأفقيّ الذي يُعنى بتوسّع الحكاية عبر حكايات أخرى، والتّنامي الكيفيّ العموديّ الذي يُعنى بتوسّع الحكاية ذاتها، عبر التعمق في تفاصيلها، كذلك يندرج تحت كل قسم من هذه الأقسام مجموعة من التّفرعات التي توضّح كيفيته، وآليّة عمله في الحكاية. كما يتفرّع

عن التّنامي الكميّ خمسة أنواع؛ التّنامي الكميّ الوصفي، والإحالي، والتّنامي والإنشائي، والبلاغي، والتّنامي بعناصر العجيب والغريب، كذلك تتدرج تفرّعات أصغر تحت كلّ من هذه الأقسام الفرعيّة.

ويمكن توضيح التعريف في المخطط الآتي:



قد يحتمل التّقسيم درجات مختلفة من المخالفة لما هو شائع لدى عدد من النقاد، في حديثهم عن توسّع الحكاية، إذ اعتمد النّقاد مجموعة من آليات التوسّع الحكائيّ، تصبّ جميعها في خانة الحدث الحكائيّ، أي إنهم أشاروا إلى أنّ الحكاية تتوسّع عبر الأفعال الحكائيّة، التي تؤدي إلى أحداث حكاويّة فحسب، سواء كان هذا التوسّع في الحكاية أفقيًا أم عموديًا. وبذلك تتحدّد دائرة توسّع الحكاية في إطار الفعل الحكائيّ، الذي يبنى عليه حدث حكاويّ، وينتهي وجود التوسّع في الحكاية خارج الحدث الحكائيّ.

ولم يفصل النّقاد في أنواع التوسّع الأفقيّ والعموديّ، واكتفى معظمهم بمجموعة من الأمثلة العامّة، غير أنّهم اختلفوا في تحديد آليّة التوسّع الأفقيّ، وآليّة التوسّع العموديّ، فرأى سعيد جبار أنّ التوسّع العموديّ يكون بالانتقال إلى حكايات أخرى¹، وأنّ التوسّع الأفقيّ يكون توسّعاً في الحكاية ذاتها²، وهذا الرّأي يخالف ما ذهب إليه سعيد يقطين في كتابه (القراءة والتّجربة)؛ إذ عدّ التوسّع العموديّ هو الذي يجري تطوّرًا على أحداث الحكاية ذاتها، أي يؤدّي إلى عمق في أحداث الحكاية³.

فمثل هذه الخلافات تدلّ أنّ النّقاد لم يتفقوا على قول نقديّ واحد في آليات توسّع الحكاية، وأنّ الأمر لا يزال قيد الدّراسة، والتّظهير، ومحاولة التّدليل، ووضع

¹ - ينظر: جبار، سعيد. ص 136.

² - ينظر: نفسه. ص 81.

³ - ينظر: يقطين، سعيد. القراءة والتّجربة. ص 255.

القواعد، نظرًا لأن دراسة التّوسّع في الحكاية آليّة سرديّة حديثة نوعًا ما، طرقها النّقاد في السّنوات الأخيرة، ولم يجمعوا على قول فصل فيها بعد.

ولعلّ ذلك الخلاف القائم بين النّقاد حول حدود التّنامي وآليّاته، وكيفياته، هو ما سمح للدراسة بإثارة تصوّر خاصّ، ينبني على عدّ التّنامي الكميّ، والتّنامي الكيفيّ، مظلّتين رئيسيتين تتدرج تحتها أنواع التّوسّعات على اختلافهما، إذ يُعنى كلّ منهما بشكلٍ من أشكال التّوسّع الحكائيّ؛ فالتّنامي الكميّ يهتمّ بالتّوسّع الذي لا يبني على الحدث الحكائيّ، فيما يهتمّ التّنامي الكيفيّ بالتّوسّع المبنيّ على الحدث الحكائيّ بنوعيه الأفقيّ والعموديّ، وما يندرج تحتها من أنواع فرعيّة أخرى.

المبحث الأول التّنامي الكيفي

يعدّ التّنامي الكيفي القسم الأول من أقسام التّنامي، إذ إنه يُعنى بالكيفيّة التي تتوسّع فيها الحكاية، ويمكن تعريفه بأنه: التّنامي الذي يحدث في الحكاية نتيجة لظهور حدث حكاوي جديد فيها، فالحدث الحكاوي هو المسبب في تغيّر سير الحكاية، سواء كان هذا التّغير توسّعاً في بنية الحكاية ذاتها، وتعمّقاً في تفاصيلها، أم كان هذا التوسّع انبثاقاً لحكايات أخرى، نتجت عن الحدث الحكاوي الذي أدّى إلى التوسّع.

وينقسم التّنامي الكيفي إلى قسمين رئيسيين، تنبثق عنهما عدّة أقسام، القسم الأول؛ هو التّنامي الكيفي الأفقي، ويختصّ بالتّنامي الذي تنتج عنه حكايات متعدّدة، والقسم الآخر؛ هو التّنامي الكيفي العمودي، ويختصّ بالتّنامي الذي يتعمّق في الحكاية الواحدة ذاتها. وينبثق عن كل قسم من الأفقي والعمودي مجموعة من الأقسام الفرعيّة.

التّنامي الكيفي الأفقي

يختصّ التّنامي الكيفي الأفقي بالكيفيّة التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، إلى عدّة حكايات أخرى، نتيجة لحدث حكاوي معين، يؤدّي إلى انبثاق حكاية واحدة، أو عدّة حكايات، عن الحكاية الرئيسيّة الأولى، فيكون التوسّع أفقيّاً، بالانتقال بين

الحكايات، عبر أحداث حكاية تسوّغ هذا الانتقال، من دون وجود شرط يتعلّق بانتهاء الحكاية الأولى (الأم)، أو بآلية ظهورها في سير الحكيم، فلا يشترط بالتّنامي الكيفي الأفقي أيّ شكلٍ من أشكال عرض الحكايات في خط سير الحكيم، وإنما يُعنى بالكيفية التي تتوسّع فيها الحكاية أفقيًا على شكل حكايات أخرى.

وينبثق عن التّنامي الكيفي الأفقي مجموعة من الأنواع الفرعية، التي تؤدي إلى توسّع الحكاية بآليات مختلفة، وقد تحتوي الحكاية على نوع واحد، أو عدّة أنواع، إذ لا يؤثر العدد في آلية العمل.

ظهر التّنامي الكيفي الأفقي في (حكايات السّندباد) على نحوٍ جليّ، إذ إنّ طبيعة حكايات (ألف ليلة وليلة) التي تنبثق منها (حكايات السّندباد)، تعتمد الامتدادات الأفقية، والحكايات المنبثقة عن الحكاية الأم، فتشابهت (حكايات السّندباد) مع حكايات (ألف ليلة وليلة) في الطبيعة الكلية، المعتمدة على تعدد الحكايات، إلا أن (حكايات السّندباد) اختصّت بأنواع من التّنامي الكيفي الأفقي تفرّدت فيها عن حكايات (ألف ليلة وليلة).

وقد ظهرت أربع آليات للتّنامي الكيفي الأفقي في (حكايات السّندباد)، وهي: الإطارات، التبئير، النسق الدائري، والنظم السردية.

الإطارات

يعدّ الشكلايون الروس أول من أشار إلى فكرة الإطارات، فقد أوضح شلوفسكي أن "كل سلسلة قصص قصيرة تكون في العادة محصورةً داخل قصة قصيرة تُؤطرها"¹، فالقصة المؤطرة؛ هي القصة التي تعمل على الإحاطة بالقصص الأخرى، فتكون بمنزلة إطارٍ لها، وتُسمّى القصة الإطارية، أما القصص الأخرى الموجودة داخل القصة المؤطرة فتسمى القصص المضمّنة، وقد أشار تودوروف إلى مفهوم القصص المضمّنة بشرحه لآلية التّضمين؛ إذ بيّن أنّها "احتواء قصة على قصة أخرى"²، أي أن التّأطير والتّضمين يحتاجان إلى نوعين من القصص، قصة أولى تعدّ (قصة مُضمّنة)، وهي القصة الإطار التي تحيط بالقصة الثانية التي تعدّ (قصة مُضمّنة) داخل الإطار.

ومن تعريفات القصة الإطار أنها "القصة التي تتضمّن قصةً أو أكثر، وقد سمّيت إطارًا لأنها تؤطر غيرها بحضورها في موطنين على الأقل، هما البداية والنّهاية"³، فهي القصة التي تحيط بقصة واحدة أو أكثر، وتظهر في سير الحكى بمكانين؛ هما بداية القصة المضمّنة، ونهايتها.

¹ - مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص122.

² - Todorov Tzvetan. P140.

³ - القاضي، محمد. ص 334.

فالقصة الإطارية: هي القصة التي تبدأ في بداية السرد، وينبثق عنها قصة أخرى، أو مجموعة من القصص الأخرى، نتيجة لحدث حكاوي في القصة الأولى الأساسية، يؤدي إلى الانتقال إلى القصص الأخرى، ويشترط بالقصة الإطارية أن تحقق الإحاطة بالقصص المنبثقة عنها، بحيث تبدأ قبل القصص وتنتهي بعدها.

أما القصة المضمّنة فهي: القصة التي تنبثق عن القصة الإطارية، نتيجة لحدث حكاوي في القصة الإطارية، أدى إلى انبثاق القصة المضمّنة عنها، ويشترط فيها أن تبدأ بعد القصة الإطارية، وتنتهي قبلها. وقد تحتوي القصة المضمّنة على قصة مضمّنة أخرى، فتؤدي بذلك دورين، أولهما أنها قصة مضمّنة تتبع للقصة الإطار التي انبثقت عنها، وآخرهما أنها قصة إطارية تحتوي قصة مضمّنة أخرى انبثقت منها.

وتعدّ الإطارات والقصص المضمّنة، من أشكال السرد المركّب، الذي يتكوّن من "قسمين بارزين؛ ولكنهما مترابطين، أولهما حكاية، أو مجموعة الحكايات، التي ترويها شخصيّة واحدة، أو أكثر، وثانيهما تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، مما يجعلها توطّر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة"¹، فالقسم الأول

¹ - عبد الله، إبراهيم. (1992). عن السردية العربية، ط1، الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي ببيروت، 1992، ص 93

هو الإطار، أو الحكاية الإطارية، والقسم الثاني؛ هو الحكايات المضمّنة، التي تنبثق عن الحكاية الإطار.

وقد ظهرت الإطارات في (حكايات السّندباد) في مستويين من المستويات الحكائيّة، المستوى الأول وهو مستوى الحكاية الإطارية الكبرى التي تمثل جزءاً من (ألف ليلة وليلة)، والمستوى الثاني وهو مستوى الحكاية الإطارية الداخلية الثانية التي تمثل (قصة السّندباد الحمال)، وتمثّل (قصص السّندباد البحريّ ورحلاته السّبع)، مستوى حكايتاً ثالثاً، يتعلّق بالحكايات المضمّنة. وبذلك يُشكّل المستويان الأول والثاني آليّة الحكايات الإطارية، فيما يشكّل المستويان الثاني والثالث آليّة الحكاية المضمّنة.

- الإطار الأول (حكاية ألف ليلة وليلة)

تجلّت مظاهر الإطار الأول المتعلّق بحكاية (ألف ليلة وليلة) في (حكايات السّندباد) منذ بداية السّرد؛ إذ افتتحت (حكايات السّندباد) بمطلع يشير إلى بداية انبثاق (حكايات السّندباد) عن (ألف ليلة وليلة): "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السّندباد الحمال، وكان رجلاً فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، فاتّفق له أنه حمل، في يوم من الأيام، حملة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحر، تعب من تلك الحملة، وعرق، واشتد عليه الحرّ، فمرّ على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورشّ، وهناك هواء معتدل، وكان

بجانب الباب مصطبة عريضة، فحطّ الحمال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء. وأدرك شهرزاد الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني -أيها الملك السعيد- أن الحمال...¹، فالفعل "قالت" الذي بدأ به السرد هو إشارة إلى رواية القصص شهرزاد التي كانت تحكي للملك شهریار حكايات متتابعة، فهي التي بدأت فعل الحكّي في (حكايات السندباد)، وهي شخصيّة رئيسيّة في (ألف ليلة وليلة)، فشكّل هذا المطلع مظهر الحكاية الإطاريّة التي تنبثق منها الحكاية الأولى، وهي حكاية السندباد الحمال.

ثم بعد بدء قصّة (السندباد الحمال)، ومعرفة بعض تفاصيل الحكاية، يتوقف السرد في الحكاية المضمّنة (حكاية السندباد الحمال)، ويعود إلى الحكاية الإطاريّة الأولى (حكاية ألف ليلة وليلة)، ليبقى القارئ على اطلاع بما يجري من أحداث في الحكاية الإطاريّة؛ إذ "أدرك شهرزاد الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح" فشكّلت هذه العبارة عودة للقصّة الإطاريّة الرئيسيّة لتأخذ مكانها في سير الحكّي، وتوضّح الآليّة التي سيكون عليها ظهور القصّة الإطاريّة في القصص المضمّنة؛ إذ تتوقف شهرزاد عندما يدركها الصّباح، ثم تعود في الليلة التالّيّة لتكمل ما توقّفت عنده "وفي الليلة (525)، قالت" وتبدأ إكمال الحكاية بعبارة "بلغني-أيها الملك السعيد" وتسرد بقية الأحداث إلى أن يدركها الصّباح من جديد، فتسكت مرّة أخرى، وينقطع الحديث إلى

¹ - مجهول، حكايات السندباد. ص 29.

الليلة التالية، ليتكرر البدء بالطريقة ذاتها، مشكلاً توسعاً واضحاً في الحكاية، مرده إلى الإطارات، التي كانت المحرك الأساسي لهذا التنامي.

وظهرت الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة) في (حكايات السندباد) على هذا النحو أربعاً وثلاثين مرة، بطريقة غير منتظمة في سير الحكايات، فلم يرتبط ظهورها ببدء الحكايات أو نهايتها، كذلك لم يكن ظهورها بعدد معين من الوقائع والأحداث، وإنما بدا الظهور عشوائياً غير محتكم لقانون معين، وفي كل مرة يدرك الصّباح شهرزاد، فتسكت عن الكلام المباح، ثم يعود الحديث مرة أخرى، برقم الليلة الجديدة التي تكمل منها شهرزاد الحكاية من المكان الذي توقفت فيه، من دون أن تذكر تلخيصاً للأحداث السابقة، أو إعادة لها، وإنما تكمل في سير الحكاية المضمّنة من حيث توقّفت فحسب¹.

فتعدّ حكاية (ألف ليلة وليلة) هي الحكاية الإطارية الرئيسية، نظراً لأنها بدأت قبل الحكايات المضمّنة وانتهت بعدها، ولأن جميع الحكايات المضمّنة انبثقت عن الحكاية الإطارية، نتيجةً لحدث حكاوي متعلق بالحكي، أدّى إلى توسّعها عبر الحكايات المضمّنة، فزويت الحكايات المضمّنة، جميعها، بلسان شهرزاد بطلاة الحكاية الإطارية، ولم تتوقف شهرزاد أثناء رواية الحكاية، لتحكي قصصاً أخرى من

¹ - ظهرت الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة) في (حكايات السندباد) ثلاثة وثلاثين مرة، ينظر: السابق. ص 29، 31، 35، 37، 38، 41، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 73، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 92، 93، 95، 97، 100.

(ألف ليلة وليلة)، أو لم يتدخل طرف آخر ليحكي قصّة أخرى خارج (حكايات السّندباد)، وإنما ابتدأت الحكاية من شهرزاد في الليلة رقم (524) وانتهت في الليلة (555)، بالطريقة ذاتها التي سار بها السّرد، تحت مظلة الحكاية الإطارية الكبرى.

- إطار حكاية السّندباد الحّمّال

ظهرت قصّة السّندباد الحّمّال منذ بداية (حكايات السّندباد)، مع بدء حديث شهرزاد، "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السّندباد الحّمّال"¹، فأخذت حكاية السّندباد الحّمّال بادئ الأمر، شكل الحكاية المضمّنة؛ لأنها جاءت منبثقة من الحكاية الإطارية الكبرى التي تُروى بلسان شهرزاد.

وعندما بدأ السّندباد البحريّ يحكي للسّندباد الحّمّال قصّة سفراته حوّل (حكاية السّندباد الحّمّال) إلى قصّة إطارية داخلية؛ إذ بدأ يسرد حكايات سفره تباعاً، على شكل حكايات منفصلة، "وقال له: اعلم أن لي قصّة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي من قبل أن أصير في هذه السعادة، وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان، إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة، وكم قاسيت من الزمن الأول من التعب والنصب! وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية تحيّر الفكر. وكل ذلك بالقضاء والقدر،

¹ - السابق. ص 29.

وليس من المكتوب مفر"¹، فكان هذا التمهيد هو بداية قصص السفرات السبعة، التي تمثل حكايات السندباد.

ثم انتقل الحديث على نحو فوريّ إلى أول السفرات، المسماة بالحكاية الأولى، فبدأها بقوله "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر"²، فتحوّلت هنا (حكاية السندباد الحمال) إلى حكاية إطارية داخلية، تحت مظلة الحكاية الإطارية الرئيسية، وأصبح لها وظيفتان؛ الوظيفة الأولى أنها حكاية مضمّنة منبثقة عن إطار الحكاية الكبرى (ألف ليلة وليلة)، والوظيفة الثانية أنها أصبحت حكاية إطارية داخلية لحكايات السندباد البحريّ، أي إنّ (حكايات السندباد البحريّ) هي حكايات مضمّنة ضمن إطارين، الإطار الأول القريب لها (حكاية السندباد الحمال)، والإطار الثاني البعيد عنها (حكايات ألف ليلة وليلة).

وتكرر ظهور (إطار حكاية السندباد الحمال) في (حكايات السندباد) في كلّ حكاية من حكايات السفرات السبع في بدايتها ونهايتها، أي أربع عشرة مرّة³، وشكّل

¹ - السابق. ص32.

² - نفسه. ص33.

³ - تكررت الأماكن التي ظهر في (إطار حكاية السندباد الحمال) أربعة عشر مرة، ينظر: نفسه. بداية الحكاية الأولى ص33، نهاية الحكاية الأولى ص40-41، بداية الحكاية الثانية ص43، نهاية الحكاية الثانية ص49-50، بداية الحكاية الثالثة ص51، نهاية الحكاية الثالثة ص60-61، بداية الحكاية الرابعة ص63، نهاية الحكاية الرابعة ص73، بداية الحكاية الخامسة ص75، نهاية الحكاية الخامسة ص83، بداية الحكاية السادسة ص85، نهاية الحكاية السادسة ص92، بداية الحكاية السابعة ص93، نهاية الحكاية السابعة ص101.

ظهور (إطار حكاية السندباد الحمال) على هذا النحو إحاطةً بكل (حكايات السندباد البحري)، فظهر الإطار، على نحو منظم، في بداية كل حكاية من الحكايات السبعة، وفي نهايتها، من دون أن يقطع أحداثها في منتصفها، أو يظهر على نحو عشوائي، كما في الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة).

وتعدّ (حكاية السندباد الحمال) حكايةً إطاريةً داخليةً لـ (حكايات السندباد البحري)؛ لأنها تضمّنت (حكايات السندباد البحري) كلّها، وأحاطت بها إحاطةً كاملة، فبدأت قبلها، وانتهت بعدها، بعد انتهاء السفرات السبع للسندباد، وذلك حين أعلن السندباد البحري نهاية حكاياته، بقوله "ثم إنني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر، بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات، وشكرت الله تعالى، وحمدته، وأنبت إليه، لأنه أعادني إلى أهلي وبلادي وأوطاني، فانظر يا سندباد، يا بريّ، ما جرى لي، وما وقع لي، وما كان من أمري! فقال السندباد البريّ للسندباد البحري: بالله عليك، لا تؤاخذني بما كان مني في حقل. ولم يزلوا في مودة مع بسط زائد وفرح وانشراح إلى أن أتاها هادم اللذات ومفرق الجماعات، ومخرب القصور ومعمار القبور؛ وهو كأس الموت، فسبحان الحي الذي لا يموت"¹. وبذلك انتهت السفرات السبع، ثم انتهت بعدها القصّة الإطارية الداخلية، أي إنها أتمّت

¹ - السابق. ص 101

قصص السّفرات كاملة، ومن ثم انتهت بالموت، من دون تحديد الشخصية التي ماتت؛ أهى السّندباد الحمال، أم السّندباد البحريّ.

ويمكن رسم قصّة (حكايات السّندباد)، بإطاراتها، على النحو الآتي الذي يوضح إحاطة الإطارات بالقصص المضمّنة:



وقد أسهمت الإطارات في (حكايات السّندباد) في التّنامي الكيفيّ الأفقيّ للحكاية، إذ عملت على امتداد السّرد عبر عدّة مستويات مركبة، مستوى الحكاية الإطاريّة الكبرى (حكاية ألف ليلة وليلة)، ومستوى الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّندباد الحمال)، ومستوى الحكايات المضمّنة (حكايات السّندباد البحريّ)، التي امتدّت على شكل حكايات كاملة، بدأت وانتهت داخل الإطار الذي انبثقت منه، فوسّعت هذه المستويات بنية الحكاية الرئيسيّة؛ الإطار (ألف ليلة وليلة)، عبر الحكايات التي تضمّنتها، مما أسهم في توسّع الحكاية توسّعاً كيفيّاً أفقيّاً، معتمداً على

الإطارات التي تُعنى بزيادة الحكايات، والحكايات المضمّنة التي تنبثق عنه، نتيجة لهذا التوسّع.

التبئير

يعرّف جيرار جنيت التبئير على أنه "تقييدٌ للحقل، أي إنّهُ انتقاء للخبر السّردي، وأداة هذا الانتقاء بؤرة مموقعة، أي نوع من القناة النّاقلة للخبر التي لا تسمح للخبر إلا بالمرور عبرها"¹، ويقصد به الطريقة التي ينقل فيها الكاتب قصته إلى المتلقّي، فهو قناة وصول الخبر وانتقاله، فلا يُسمح لأي خبر في الحكاية بالمرور إلا عبر هذه القناة التي تحدّد نظام انتقاله.

ويعرّفه حميد لحميداني بأنّه: "زاوية الرّؤية عند الرّاوي، وتتعلّق بالتّقنية المستخدمة لحكي القصّة المتخيّلة وغايتها، يحدّدها الهدف الذي يسعى الكاتب لإيصاله من الرّواية"²، فزاوية التبئير تُختار بناء على هدف الكاتب من الرّواية، أو القصّة، فيكون التّغيير في هذه الزاوية وفقاً لرؤية الكاتب، المتعلّقة بهدفه من الرّواية، لذا يمكن القول: إنّ التبئير "هو الزاوية المعيّنة التي يُرينا منها المؤلّف حكايته عبر

¹ - جنيت، جيرار. عودة إلى خطاب الحكاية. ص 97.

² - لحميداني، حميد. ص 46.

الرّاي؛ لكنّها تختلف باختلاف موقعه، وكل اختلاف في الموقع يولد عنه اختلاف في السرد الذي يقوم به الرّاي"¹.

وينقسم التّبئير إلى ثلاثة أقسام رئيسيّة، أجمع النّقاد على طريقة عملها في الحكاية، ولم يجمعوا على اسمها، إذ تغيّرت أسماء الأقسام وفقًا للرؤية النّقديّة، لكن بقي عمل كل قسم من الأقسام بالطريقة ذاتها التي اتّفق عليها، وهذه الأقسام هي²:

- التّبئير صفر، أو السارد العليم، وفي هذا التّبئير يكون السارد عالمًا بكل ما في الحكاية من تفاصيل.

- التّبئير الداخلي، ويضمّ ثلاثة أنواع: تبئير داخليّ ذو بؤرة واحدة؛ أي إن القصة تُحكى من خلال راوٍ واحد. وتبئير داخليّ متغيّر؛ أي إن الأحداث تُروى من خلال عدد من الشّخصيّات، من دون توقّف في سرد الأحداث، بل تتتابع الأحداث عبر الشّخصيّات الساردة، وتبئير داخليّ متعدّد؛ أي إن الحدث الواحد يُروى من خلال عدد من الشّخصيّات، كلّ منهم يرويّه بطريقته.

¹ - الهواري، لبابة. (2020). الرؤية السردية في رواية واحدة الغروب لبهاء طاهر. المسيلة، جامعة محمد بوضياف. حوليات الآداب واللغات. المجلد 8. العدد 3. الصفحة 222-251.

² - ينظر: مجموعة. مقولات السرد الأدبي. ص58-59، وينظر: جنيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص 200-201.

- التَّبْيِيرُ الخارجي، أو الرؤية من الخارج، وتكون معرفة السَّارد بالحكاية

محدودةً جدًّا، تقتصر على وصف الأحداث من دون تدخل فيها.

وقد ظهر نوعان من التَّبْيِيرِ أسهما في التَّنامي الكيفي الأفقي في (حكايات

السَّندباد)، وهما (السَّارد العليم أو الرؤية من الخارج)، و(التَّبْيِير الداخلي ذو البؤرة

الواحدة)، وأسهم تغيّر التَّبْيِير وتنوّعه في الانتقال بين مستويات السرد المركّبة الثلاثة،

التي تتكوّن منها (حكايات السَّندباد)، إذ أدّى تغيّر الساردين إلى الانتقال من حكاية

إلى أخرى، ومن مستوى سرديّ إلى آخر.

- السَّارد العليم، أو السَّارد من الخارج

ظهر النوع الأول من أنواع التَّبْيِير في (حكايات السَّندباد) منذ بدأ القصّة

الإطارية الكبرى، المتمثّلة في حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ إذ بدأت الحكاية بما يدلّ

على وجود سارد خارج الحكاية، "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين

هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السَّندباد الحمال"¹، فكلّمة (قالت) التي ابتدأ

فيها النصّ تدلّ على وجود سارد آخر، قبل شهرزاد، حوّل هذا السَّارد زاوية السرد إلى

(شهرزاد)، لتبدأ الحكاية من عندها، بما بلغها من حديث "بلغني أنه كان ...".

¹ - مجهول، حكايات السندباد. ص 29.

ويعود هذا السارد للظهور، مع كلّ ظهور للحكاية الإطارية الكبرى، في سير
الحكي، من خلال عبارته المكررة، التي يخبر المتلقي من خلالها بتوقف شهرزاد عن
الحكي؛ بسبب حلول الصّباح، ثم يذكر رقم اللّيلة الجديدة، وينقل زاوية السرد إلى
شهرزاد مرّة أخرى، "وأدرك شهرزاد الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة
(525)، قالت: بلغني -أيها الملك السعيد-...¹، ويتكرّر ظهور هذا السارد أربعًا
وثلاثين مرّة، على النّحو ذاته، من إخبار المتلقي بتوقّف شهرزاد عن إكمال الحكاية؛
بسبب حلول الصّباح، وذكر رقم الليلة الجديدة وعودة شهرزاد لإكمال الحكاية².
وعلى الرّغم من تكرّر ظهور السارد مرات كثيرة لم يظهر ما يُحدّد نوعه
ويميّزه، فقد يكون ساردًا علميًّا، وقد يكون ساردًا من الخارج؛ إذ إن كل المرّات التي
انتقلت فيها زاوية السرد إلى هذا السارد كان دوره متوقّفًا على وصف الحدث فحسب،
الحدث المتعلّق ببلوغ الصّباح، وصمت شهرزاد، ومن ثم إعلام القارئ برقم الليلة
الجديدة، ونقل زاوية السرد إلى شهرزاد، وهذا الوصف يعدّ سمةً من سمات (السارد
من الخارج)، إلا أن السارد العليم قد يقوم أحيانًا بوصف الأحداث من الخارج، من
دون التّدخل فيها، وفي أحيانٍ أخرى يطّلع على كل ما يخص الشّخصيّات، وبسبب

¹ - السابق.

² - ظهر هذا السارد في (حكايات السندباد) أربعًا وثلاثين مرّة، ينظر: نفسه. ص 29، 31، 35، 37، 38، 41، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 73، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 92، 93، 95، 97، 100.

هذا التقاطع بين عمل الساردَيْن (السارد العليم والسارد من الخارج)، مع محدودية الدور الذي أدّاه السارد الوارد ذكره في (حكايات السندباد)، والذي كان يظهر مع ظهور الحكاية الإطارية، ويختفي عند نقل زاوية الحكاية إلى شهرزاد؛ بسبب ذلك كله يبدو من الصعوبة ذكر نوع السارد على وجه التحديد؛ فما ورد يتراوح بين (السارد من الخارج)، و(السارد العليم).

ومفاد القول إن عمل السارد الأول (العليم، أو من الخارج) اقتصر على توسيع الحكاية، ومدّ خط سيرها أفقيًا، من خلال نقل السرد إلى المستوى الأول من الحكاية، وهو الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة)، وإعادته إليه، في كل مرة كان ينتقل فيها السرد إلى مستوى آخر، فقد يكون السرد في المستوى الثاني، (حكايات السندباد الحمال) ويعيده السارد الأول إلى المستوى الأول (حكايات ألف ليلة وليلة).

مثال ذلك: "وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحطّ الحمال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء. وأدرك شهرزاد الصّباح فحسب، وتكمل الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني -أيها الملك السعيد- أن الحمال...¹"، فالسرد كان في المستوى الثاني، يتحدث عن السندباد الحمال، وما حلّ معه، إلا أن تدخل السارد العليم أدّى إلى نقل السرد إلى المستوى الأول، من خلال عبارة (وأدرك شهرزاد الصّباح).

¹ - السابق. ص 29.

وقد يكون السرد في المستوى الثالث، (الحكايات الضمنية)، ويعيده السارد الأول إلى المستوى الأول " (حكايات ألف ليلة وليلة)، مثال ذلك: "ولم أزل سائرًا معهم، وأنا أتفرج على بلاد الناس، وعلى ما خلق الله، من واد إلى واد، ومن مدينة إلى مدينة، ونحن نبيع ونشتري، إلى أن وصلنا إلى مدينة البصرة، ثم جئت إلى مدينة بغداد.

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة (533)، قالت بلغني أيها الملك السعيد أن السندباد البحري لما رجع من غيبته...¹، فكان سير الحكاية ضمن المستوى الثالث، وكان المتحدث فيها هو السارد المصاحب الثاني (السندباد البحري) يروي ما حدث معه قبل عودته إلى بغداد، ثم على نحو مفاجئ يتدخل السارد العلیم، ويغير زاوية السرد، وينقل السرد من مستواه الثالث (الحكايات الضمنية) إلى مستواه الأول (حكايات ألف ليلة وليلة).

فكلما ظهر السارد الأول، عمل على إعادة السرد إلى المستوى الأول، ونقل زاوية السرد إلى شهرزاد، لتكمل الحكاية من زاويتها هي، إلى حين العودة إلى السارد العلیم، الذي يعلن انتهاء الليل ببلوغ الصباح.

فأدى السارد الأول (السارد العلیم، أو السارد من الخارج) إلى توسيع الحكاية، عبر نقلها بين الإطارات، بإعادتها للمستوى الأول، على نحو دائم، وبطريقة عشوائية،

¹ - السابق. ص 49.

سواء بنقلها من المستوى الثاني إلى الأول، أم من المستوى الثالث إلى الأول، فأدى عمله إلى تنامي الحكاية، بنقلها بين المستويات، وبتغيير زوايا السرد بين الساردین، وبتوسيع الحكاية أفقيًا، عبر التنقل بين الإطارات والمستويات الثلاثة.

- التَّبْئِيرُ الدَّاخِلِيّ ذُو الْبُورَةِ الْوَاحِدَةِ (السَّارِدُ الْمَصَاحِبُ)

ظهر التَّبْئِيرُ الدَّاخِلِيّ ذُو الْبُورَةِ الدَّاخِلِيَّةِ فِي (حَكَايَاتِ السَّنْدَبَادِ) عِبْرَ شَخْصِيَّتَيْنِ، عَمِلَتَا عَلَى نَقْلِ السَّرْدِ إِلَى مَسْتَوِيَّاتٍ أُخْرَى، هُمَا (شَهْرزَادُ) وَ(السَّنْدَبَادُ الْبَحْرِيّ)، فَكُلُ شَخْصِيَّةٍ مِنْهُمَا أَسْهَمَتْ بِانْتِقَالِ السَّرْدِ مِنَ الْمَسْتَوَى الَّذِي كَانَ فِيهِ، إِلَى الْمَسْتَوَى التَّالِي، عِبْرَ الْانْتِقَالِ مِنْ حَكَايَةٍ إِلَى أُخْرَى.

• السَّارِدُ الْمَصَاحِبُ الْأَوَّلُ (شَهْرزَادُ)

انْتَقَلَتْ زَاوِيَةُ السَّرْدِ إِلَى السَّارِدِ الْمَصَاحِبِ (شَهْرزَادِ)، عِبْرَ السَّارِدِ الْأَوَّلِ، مِنْذُ بَدْءِ (حَكَايَاتِ السَّنْدَبَادِ)، فَحَوَّلَ السَّارِدُ زَاوِيَةَ السَّرْدِ إِلَيْهَا، بِقَوْلِهِ "قَالَتْ: بَلْغَنِي أَنَّهُ كَانَ فِي زَمَنِ الْخَلِيفَةِ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ هَارُونَ..."¹، فَأَصْبَحَتْ بِذَلِكَ شَهْرزَادُ هِيَ السَّارِدَةُ الْمَصَاحِبَةُ، الَّتِي تَرْوِي الْحَدِيثَ بِلِسَانِهَا، وَيَتَعَرَّفُ الْقَارِئُ الْحَدِيثَ بِالْقَدْرِ الَّذِي تَظْهَرُهُ

¹ - السابق. ص 29.

شهرزاد، فعندما تبدأ بقولها: (بلغني) فإنها تخبر القارئ أن كل ما يسمعه هو أحاديث بَلَّغَتْها عن غيرها.

ويتحوّل مع شهرزاد (وهي السارد المصاحب الأول) مسار السرد من المستوى الأول؛ أي الإطار الرئيسي الكبير (ألف ليلة وليلة)، إلى المستوى الثاني؛ أي الإطار الثاني، أو الإطار الداخلي، وهو (حكاية السندباد البحري)، فتبدأ بسرد حكايته "بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمّال"¹، لتكون هذه البداية هي مسوِّغ توسّع الحكاية، عبر حكاية أخرى، ينتقل فيها السرد من المستوى الأول (حكايات ألف ليلة وليلة)، إلى المستوى الثاني (حكاية السندباد الحمّال).

ولم يتوقف عمل شهرزاد عند نقل السرد إلى المستوى الثاني (حكاية السندباد الحمّال)، وتوسيع الحكاية بهذا النقل؛ بل تعدّاه بنقل السرد إلى المستوى الثالث، وهي الحكايات المضمّنة، لتتسع الحكاية على نحو أكبر، بالامتداد بين المستويات، إذ إن السارد الأول كان يقطع سرد الحكايات المضمّنة، كلما اعترضت الحكاية الإطارية الكبرى سير الحكيم، ويحوّل زاوية السرد إلى شهرزاد، وهي (السارد المصاحب الأول) التي تقوم بدورها بنقل السرد إلى المستوى الثالث، وهو الحكايات المضمّنة، وتحويل زاوية السرد إلى السندباد البحري، وهو السارد المصاحب الثاني.

¹ - السابق.

وتكرر ظهور السارد المصاحب الأول (شهرزاد) في (حكايات السندباد) إحدى وثلاثين مرة¹، في كل مرة منها كانت تعمل على نقل مستوى السرد إلى المستوى الثاني أو الثالث، بحسب الموقع الذي توقفت عنده الحكاية. فشكّل ظهور (السارد المصاحب الأول) شهرزاد مسوّغاً إلى نقل السرد من مستواه الأول إلى المستويات التالية، مما عمل على توسيع الحكايات، وتناميها أفقيًا، وزيادتها، من خلال التغيير في مستويات السرد، الذي كان يحدث باستمرار.

• السارد المصاحب الثاني (السندباد البحريّ)

تتحول زاوية السرد إلى السارد المصاحب الثاني (السندباد البحريّ)، في مستوى السرد الثاني؛ أي الحكاية الإطارية الداخلية (حكاية السندباد الحمّال)، عقب التعارف الذي يحدث بين السندبادين، إذ يقرّر (السندباد البحريّ) أن يحكي قصة سفراته للسندباد الحمّال والحاضرين، فتنتقل زاوية السرد من السارد العليم الذي كان يحكي قصة السندباد الحمّال، إلى السارد المصاحب الثاني، وهو السندباد البحريّ، لبدأ بقوله "اعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي

¹ - ظهر السارد المصاحب الأول (شهرزاد) في حكايات السندباد واحدًا وثلاثين مرة، ينظر: السابق. ص 29، 31، 35، 37، 38، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 93، 95، 97، 100.

من قبل أن أصير في هذه السعادة...¹، فيبدأ السارد المصاحب الثاني (السندباد

البحري)، من خلال هذا القول التمهيد لنقل السرد إلى مستوى جديد.

يفتح السارد المصاحب حكاياته بقوله "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي

أب تاجر...² لتكون هذه الفاتحة هي إعلان توسيع الحكاية وتناميها، عبر الانتقال

من مستوى السرد الثاني (الحكاية الإطارية الداخلية)، إلى مستوى السرد الثالث

(الحكايات الضمنية)، التي تحكي قصص السفرات، فشكّل وجود السارد المصاحب

الثاني مسوغاً سردياً لتنامي الحكاية، وانتقال السرد من مستوى إلى مستوى آخر،

مسهماً في توسّع الحكاية عبر المستوى الثالث الذي ينتقل إليه السرد، وهو مستوى

(الحكايات الضمنية).

كذلك عمل السارد المصاحب الثاني (السندباد البحري) على إعادة السرد، من

المستوى الثالث (الحكايات الضمنية)، إلى المستوى الثاني (الحكاية الإطارية الداخلية

حكاية السندباد الحمال)، وذلك في نهاية كل سفراته وبدايتها، إذ كان في كلّ مرّة

يعود للحديث مع القوم المجتمعين لديه، مثال ذلك ما قاله في نهاية حكاية السفرة

الأولى: "هذا ما كان في أول سفراتي، وفي غد إن شاء الله تعالى أحكي لكم الثانية

من السبع سفرات"³، فقلّبه (لكم) هي حديث موجه للقوم الذين كانوا لديه، ومنهم

¹ - السابق. ص32.

² - نفسه. ص33.

³ - نفسه. ص40.

السّندباد الحمال. فلم يكن عمل السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ) هو نقل السّرد من مستواه الثّاني إلى الثّالث فحسب؛ بل كان يعيده في كل مرّة من المستوى الثّالث إلى المستوى الثّاني.

وقد تكرر ظهور السّارد المصاحب الثّاني في السّفرات السبعة كاملة¹، إذ رويت جميعها بلسان (السّندباد البحريّ)، وتخلّلها انتقال في زاوية السّرد إلى السّارد الأوّل، والسّارد العليم، والسّارد المصاحب الأوّل (شهرزاد)، إلّا أن حضور السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ) كان الأكبر بين كلّ السّاردين؛ يعود ذلك إلى أنه صاحب السّفرات السبعة المكوّنة لحكايات السّندباد، وهو السّارد لها، مما جعل حضوره بين السّاردين حضوراً رئيسياً.

وقد عمل تغيير زاوية السّرد بين السّاردين على تغيير مستويات السّرد، مما أسهم في توسّع الحكايات بالانتقال بين الإطارات، والحكايات الضمنية انتقالاً يقوده السّارد الذي كانت تصل إليه زاوية السّرد، ففي كل مرّة كانت مهمّة السّارد توسيع الحكاية، ومدها أفقياً، من خلال نقل مستوى السّرد إما إلى مستوى أعلى، أو مستوى أدنى، سواء كان حضور السّارد ثانوياً أو رئيسياً؛ إلّا أن عمل جميع السّاردين كان

¹ - ظهر السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ) ثمان مرات الأولى في الحكاية الإطارية الداخلية ينظر: نفسه. ص32. ثم في السّفرات السبعة، السّفرة الأولى ص33، السّفرة الثانية ص43، السّفرة الثالثة ص51، السّفرة الرابعة ص63، السّفرة الخامسة ص75، السّفرة السادسة ص85، السّفرة السابعة ص93.

موحدًا؛ وهو توسيع الحكاية، والمساعدة في تناميها تناميًا أفقيًا عبر تغيير مستوى السرد ونقله.

فساعد ظهور الساردین وتغير زوايا السرد باستمرار على تنامي الحكاية، وتوسيعها أفقيًا بحكايات جديدة ضمنية، وإطارات داخلية، ظهرت في سير الحكيم بواسطة الساردین، فتنامت الحكاية بهم تناميًا أفقيًا بحكايات جديدة، من خلال تنويع التنبير، وتغييره، وتعدد الساردین الذين أسهموا بالانتقال بين المستويات المختلفة من السرد.

نسق الدائرة

يشير مصطلح نسق الدائرة، أو النسق الدائري، أو السرد الدائري إلى السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من لحظة سردية محددة، مرتبطة بعناصر سردية معينة، مكونة من شخصيات، وزمان، ومكان، ينطلق منها السرد، ثم يعود في نهاية الحكاية، إلى اللحظة السردية ذاتها، التي ابتدأت الأحداث منها¹، فالحكاية ذات النسق الدائري: هي الحكاية التي "تبدأ بمثل ما تنتهي به، ليحس القارئ باكتمال

¹ - ينظر: العاني، مسلم. (1994). البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص43.

الحلقة، واتحاد البداية أو الاستهلال بالخاتمة"¹، فنسق الدائرة: هو سرد يسير بالأحداث في حركة دائرية، من نقطة بداية ما، إلى نقطة النهاية، إلا أنّ نقطة النهاية تمثل نقطة البداية ذاتها، أي إنّ النهاية تتطابق مع البداية، على هيئة حلقة مغلقة من الأحداث.

وقد ظهر النسق الدائريّ في (حكايات السّندباد)، في المستويين الثاني، والثالث للنّص، على شكل مجموعة من الدوائر المكررة، المكوّنة من أفعال سردية، تؤديها شخصيّة حكائيّة، فمثّلت (حكاية السّندباد الحمال) في المستوى الثاني النسق الدائريّ الأول، فيما مثّلت (حكايات السّندباد البحريّ) في المستوى الثالث، النسق الدائريّ الثاني، وفي كل حكاية منهما كان النسق الدائريّ يسهم بتوسيع الحكاية، عبر حركة الدوران التي تمرّ بها الأحداث، من نقطة بدايتها إلى نقطة نهايتها.

النسق الدائريّ الأول

بدا النسق الدائريّ الأول في المستوى الثاني من (حكايات السّندباد)، وهي الحكاية الإطارية الداخليّة المعروفة باسم (حكاية السّندباد الحمال)، على هيئة مجموعة من الدوائر، المكوّنة من سلسلة من الأفعال الحكائيّة التي قامت بها

¹ - بعلي، حفناوي. (2015). الطيب صالح والإبداع الكتابي. ط1. عمّان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. ص269

شخصيّة (السّندباد الحمال)، على نحو متتابع، ومتكرر، من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، بطريقة حركة دائريّة؛ تبدأ وتنتهي في نقطة واحدة.

فبدأت الدائرة الأولى للنسق منذ بداية الحكاية الإطارية الداخلية (حكاية السّندباد الحمال)، حين وصل (السّندباد الحمال) إلى قصر (السّندباد البحري)، وهو "رجل يقال له السّندباد الحمال، وكان رجلاً فقير الحال، يحمل تجارته على رأسه، فاتّفق له أنه حمل، في يوم من الأيام، حملة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحر، تعب من تلك الحملة، وعرق، واشتد عليه الحرّ، فمرّ على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورشّ، وهناك هواء معتدل، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحطّ الحمال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء"¹، فنقطة البداية التي تنطلق منها الحركة الدائريّة للدائرة الأولى؛ هي قصر السّندباد البحريّ.

تتابعت الأفعال بعد ذلك، فدخل السّندباد الحمال إلى القصر، إثر دعوة من صاحب القصر، وتعرّف السّندباد البحريّ، وشاركه الطّعام والشراب، واستمع إلى حكايته الأولى، وتعلّش عنده، وأخذ النّقود التي أُعطيت له، وشكر (السّندباد البحريّ)، وانصرف إلى حال سبيله، وتفكّر فيما سمع، وتعجّب مما عرفه، ونام في منزله، وفي الصّباح عاد إلى بيت السّندباد البحريّ الذي يمثل نقطة البداية الأولى، لتكتمل بذلك الدائرة الأولى من النسق الدائريّ الأول، الذي ظهر في المستوى الثّاني من الحكاية.

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 29.

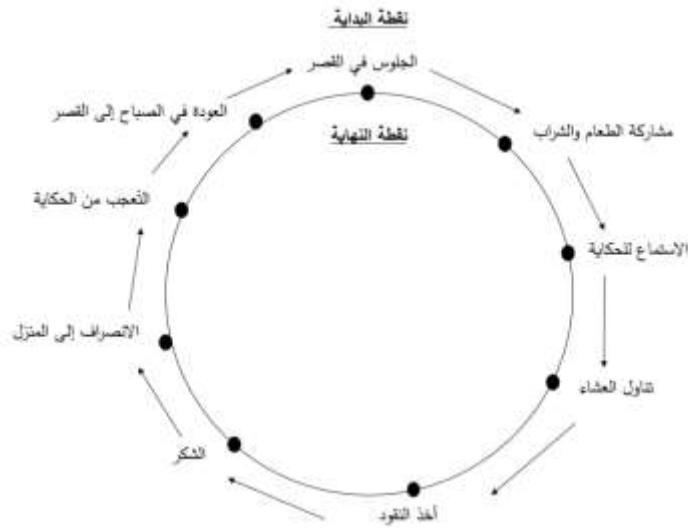
فالدائرة الأولى تكوّنت من نقطة بداية، وهي (الجلوس في قصر السّندباد البحريّ)، انطلقت من هذه النقطة مجموعة من الأفعال الحكائيّة، لشخصيّة (السّندباد الحمال)، على نحو متتابع، ثم وصلت الأفعال إلى نقطة النهاية، التي تمثّل نقطة البداية ذاتها وهي (الجلوس في قصر السّندباد البحريّ)، وتمثّل في الوقت ذاته نقطة بداية للدائرة الثّانية، التي انطلقت كذلك على شكل مجموعة من الأفعال الحكائيّة المتتابة، بالطريقة ذاتها التي سارت فيها الدائرة الأولى، لتصل إلى نقطة النهاية، وهي نقطة البداية ذاتها (الجلوس في بيت السّندباد البحريّ)، لتكون هذه هي نهاية الدائرة الثّانية، وبداية الدائرة الثّالثة.

وسارت سلسلة دوائر النسق الدائريّ في المستوى الثّاني للحكاية، على النّحو ذاته سبع مرّات، تبدأ وتعود إلى نقطة البداية ذاتها، بحركة أسهمت في توسيع الحكاية، وتناميها، عبر زيادة الأفعال الحكائيّة، لتعود بالحكاية في نهايتها إلى نقطة البداية، فتكون الأفعال بهدف توسعة السرد، لإكمال النسق الدائري.

ولم تتشابه نقطة البداية والنهاية فحسب، بل تطابقت كل الأفعال الحكائيّة التي تؤديها شخصيّة (السّندباد الحمال)، في الدوائر السّبعة؛ ففي كل دائرة يجلس السّندباد الحمال في القصر، ويتشارك مع الحاضرين الطّعام والشراب، ويستمتع للحكاية الجديدة، ثم يتعشّى في القصر، ويأخذ النّقود التي يكرمه بها السّندباد

البحريّ، ويشكره، وينصرف إلى حال سبيله، ويذهب إلى منزله، وهو متعجب مما سمعه، وفي الصّباح يعود إلى القصر مرّة أخرى، ويجلس مع القوم¹.

ويمكن تمثيل الدوائر السّبع للنّسق الدائريّ، وكيفية عمله على توسيع الحكاية، وتنميتها، وزيادة أفعالها، للوصول إلى النهاية تمثل البداية في مستوى الحكاية الثّاني، الحكاية الإطاريّة الداخليّة، بالشّكل الآتي، إذ يوضّح حركة الأفعال الحكائيّة التي تؤدّيها شخصيّة السّندباد الحمال، من نقطة البداية، ثم العودة إليها في النهاية، والانطلاق منها لبدء حركة الدائرة الثّانية، وهكذا في الدّوائر كلّها:



وقد أحاطت الدّوائر بالرحلات السّبع، ففي كل دائرة كان الاستماع إلى الحكاية الضمنيّة جزءاً من الدائرة التي تبدأ قبلها، وتنتهي بعدها؛ لتتحول الحكاية الضمنيّة

¹ - تكررت الدوائر في المستوى الثّاني سبع مرات، ينظر: السابق. الدائرة الأولى بدأت ص 31، وانتهت ص 40. الدائرة الثّانية بدأت ص 41، وانتهت ص 49. الدائرة الثّالثة بدأت ص 50، وانتهت ص 60، الدائرة الرّابعة بدأت ص 61، وانتهت ص 73. الدائرة الخامسة بدأت ص 73، وانتهت ص 83، الدائرة السادسة بدأت ص 83، وانتهت ص 92، الدائرة السابعة بدأت ص 93، وانتهت ص 101.

إلى جزء من حركة الأفعال الحكائيّة المتعلقة بالسّندباد الحمال؛ إذ اقتصر دوره على الاستماع للحكايات الضمنيّة التي تعدّ جزءاً من النّسق الدائريّ، والذي هدف إلى امتداد بنية الحكاية، وتناميها.

وأدى النّسق الدائريّ الأول القائم على تكرار الدوائر إلى توسّع في بنية الحكاية، عبر تعمّد سير الأفعال الحكائيّة على نحو دائريّ، يعيدها إلى نقطة البداية في الدوائر كلها، وعلى الرّغم من القدرة على الاستغناء عن بعض الأفعال في سير الحكاية، إن ضرورة النّسق الدائريّ استوجبت حضور الأفعال كلّها؛ لإنهاء الدائرة من حيث ابتدأت، مما عمل على توسّع الحكاية، وتناميها عبر هذه الدوائر.

النّسق الدائريّ الثّاني

بدت مظاهر النّسق الدائريّ الثّاني في المستوى الثّالث من (حكايات السّندباد)، وهي الحكايات الضمنيّة، المعروفة باسم (حكايات السّندباد البحريّ أو سفرات السّندباد البحريّ)، وتكوّنت هذه الدائرة من سلسلة من الأفعال الحكائيّة التي قامت بها شخصيّة (السّندباد البحريّ)، على نحو متتابع، من نقطة البداية، إلى نقطة النّهاية، على هيئة دوائر تبدأ وتنتهي في نقطة واحدة.

فبدأت الدائرة الأولى من أحداث السّفرة الأولى التي قام بها السّندباد البحريّ، من مدينة بغداد، حيث كان يقيم، إذ لاحت في خاطره فكرة السّفر، نتيجةً لظروف مرّ بها "وقد خطر ببالي السّفر إلى بلاد الناس... فعند ذلك، هممت فقممت واشتريت

لي بضاعة، ومتاعًا وأسبابًا، فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصرة¹، وتتوالى الأفعال الحكائيّة، التي يقوم بها السّندباد، بعد انتقاله إلى البصرة، فيركب السفينة، وينتقل بين الجزر، فتحدث مشكلة، ويصل إلى الحل، وينجو، ثم يعود في نهاية الرحلة إلى البصرة، فبغداد "ولم نزل مسافرين ليلاً ونهاراً إلى أن وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصرة، وطلعنا إليها، وأقمنا فيها زمناً قليلاً، وقد فرحت بسلامتي، وعودتي إلى بلادي، بعد ذلك توجّهت إلى مدينة بغداد، دار السلام، ومعني من الحمول والمتاع والأسباب شيء كثير له قيمة عظيمة، ثم جئت إلى حارتي، ودخلت بيتي"²، ففي نهاية الرحلة، يعود السّندباد إلى نقطة البداية، التي ابتداءً منها وهي مدينة بغداد، مكوناً برحلته دائرة، ابتدأت من بغداد، وانتهت فيها.

ويتكرر النّسق الدّائريّ في المستوى الثّالث من (حكايات السّندباد)، سبع مرّات، مكوناً سبع دوائر، توسّعت من خلالها الحكاية، ونمت، وامتدّت أفقيّاً، إذ تتكرر الدّوائر بعدد الرّحلات السّبع التي سافرها، وابتدأت كلّها مع بدء الرّحلة، من مدينة بغداد، ثم المحطة التّالية مدينة البصرة، ويقوم السّندباد البحريّ بعد ذلك بسلسلة من الأفعال الحكائيّة المتنوعة، يكون آخرها عودته إلى البصرة، ثم وصوله إلى منزله في بغداد.

¹ - السابق. ص 34.

² - نفسه. ص 40.

وتتشابه الدوائر السبع المكونة للنسق الدائري الثاني في الحكايات الضمنية، عبر ثلاثة أفعال حكاية، يقوم بها السندباد البحري، في بداية كل دائرة، تمثل رحلة من رحلاته، وثلاثة أفعال حكاية أخرى، يقوم بها في نهاية كل دائرة، تمثل رحلة من رحلاته، وتؤدي هذه الأفعال في البداية والنهاية إلى توسيع الحكاية، عبر الانتقال بين البدء بالأفعال المتشابهة، ثم الانتقال إلى الأفعال المختلفة، ثم العودة إلى الأفعال المتشابهة، مما يؤدي إلى نمو الأحداث نموًا مبنياً على تشابه الأفعال واختلافها، فتبدأ الدوائر كلها بالأفعال الثلاثة¹ الآتية، وهي:

- العزم على السفر، والتجهيز له في بغداد

- الانطلاق إلى البصرة.

- ركوب البحر.

وتكررت هذه الأفعال الثلاثة، في الدوائر السبع، مُشكّلة قوسًا مشتركًا بين بدايات الدوائر كلها، تتطابق الدوائر جميعها فيه، ثم تنطلق كل دائرة لتكمل مسارها، على أن تعود في نهاية الحكاية إلى قوس الأفعال المشتركة الثلاثة التي ختمت بها الحكاية، وتتمّ منها، فتشترك الدوائر بذلك في قوس نهاية يتّصل مع قوس البداية، مكوّن من

¹- تكررت هذه الأفعال الحكاية الثلاثة في حكايات السندباد في الرحلات السبعة، ينظر: السابق. الرحلة الأولى ص34. الرحلة الثانية ص43. الرحلة الثالثة ص51-52. الرحلة الرابعة ص63. الرحلة الخامسة ص75-76. الرحلة السادسة ص85-86. الرحلة السابعة ص93-94.

ثلاثة أفعال حكاية، مرّت الدوائر منها في طريق العودة إلى نقطة البداية، هذه

الأفعال الحكائيّة الثلاثة¹ هي:

- العودة إلى البصرة.

- الإقامة بها لعدّة أيام.

- العودة إلى بغداد.

فتكررت الأفعال الثلاثة السابقة في بداية كل دائرة ونهايتها، باستثناء الدائرة

الأخيرة التي مثّلت الرحلة الأخيرة، إذ تكرر فيها إعلان فحسب في نهايتها، هما؛

الوصول إلى البصرة، والعودة إلى بغداد، من دون الإقامة في البصرة، كما جرت

العادة، في الرحلات السابقة جميعها، "حتى وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصر، فلم

أقم بها، بل اكتريت مركبًا آخر، ونقلت إليه جميع ما كان معي، وتوجهت إلى مدينة

بغداد"²، فكانت الأفعال الحكائيّة المكونة للدائرة السابعة متشابهة مع بقية الدوائر، في

الأفعال الثلاثة الأولى، وفي فعلين من الأفعال الثلاثة في نهاية الدائرة.

وعلى الرّغم من التشابه الذي حدث في بداية الدوائر جميعها، ونهايتها؛ فإن

بقية الأفعال الحكائيّة، خلال سير الدائرة، كانت مختلفةً من حيث المضمون،

¹ - تكررت هذه الأفعال الحكائيّة الثلاثة في حكايات السندباد في الرحلات السبعة، ينظر: السابق.

الرحلة الأولى ص40. الرحلة الثانية ص49. الرحلة الثالثة ص60. الرحلة الرابعة ص73. الرحلة الخامسة ص82. الرحلة السادسة ص91. الرحلة السابعة ص101.

² - نفسه. ص101

متشابهةً من حيث الآلية، ففي كل رحلة يفترق السّندباد عن أصحابه، نتيجةً لظرف ما يمرّ به، ويتعرض لسلسلة من المشكلات المتتالية، التي توصله إلى الموت، ثم ينجو بأعجوبة، ويساعده قوم ما، ويمضي معهم بسعادة، مكملًا الانتقال بين الجزر، والتجارة، إلى حين عودتهم إلى البصرة.

وتكررت آلية الأفعال الحكائيّة، في كل دائرة من الدوائر السّبع، لكنها اختلفت في مضمونها، فعل الافتراق عن الأصحاب -على سبيل المثال- يكون في الرحلة الأولى: بسبب تخلف السّندباد عن اللّحاق بالمركب، حين أعلن صاحبه الخطر المحقّ بهم¹، وفي الرحلة الثّانية: بسبب نسيان أصحابه له على الجزيرة، وهو نائم²، وفي الرحلة الثّالثة: بسبب العملاق، الذي أكل أصحابه³، وفي الرحلة الرابعة: بسبب الجماعة العراة، الذين عرضوا عليهم الطّعام، فأكل أصحاب السّندباد، وذهبت عقولهم⁴، وفي الرحلة الخامسة: بسبب طائر الرّخ، الذي هاجمهم، فأغرق سفينتهم⁵،

¹ - ينظر: السابق. ص 35.

² - ينظر: نفسه. ص 44.

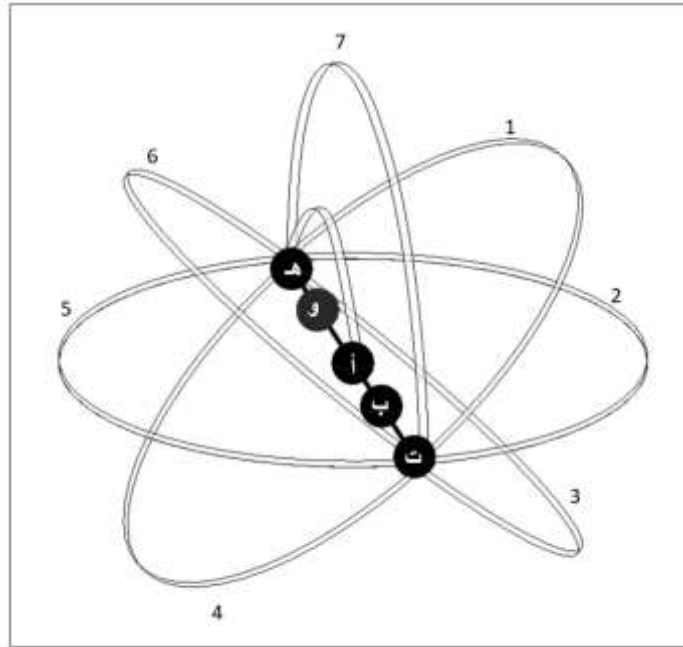
³ - ينظر: نفسه. ص 53-55.

⁴ - ينظر: نفسه. ص 64-65.

⁵ - ينظر: نفسه. ص 76-77.

وفي الرحلة السادسة؛ بسبب الريح، التي قلبت المركب¹، وفي الرحلة السابعة: بسبب العاصفة، التي لحقت بهم في البحر².

فعلى الرغم من اختلاف مضمون الأفعال الحكائيّة؛ فإن الآليّة موحدة بينها، ففي كل مرة يؤدي الفعل المتشابه، أو المختلف، المكوّن للنسق الدائريّ إلى توسع الحكاية لإكمال الدائرة، ومن ثم تعمل الدوائر مجتمعةً على توسيع الحكاية أفقيًا، فعملت دوائر المستوى الثالث (الحكايات الضمنيّة) على تنمية الحكاية، من خلال الحركة الدائرة للأفعال، فتوسعت بذلك الحكاية بالأحداث الممثلة للنسق الدائريّ. ويمكن تمثيل النسق الدائريّ الثّاني للدوائر السبع، في المستوى الثّالث من الحكاية، (الحكايات الضمنيّة)، على النحو الآتي:



¹ - ينظر: السابق. ص 86.

² - ينظر: نفسه. ص 94.

تمثّل النّقاط السّوداء (أ/ب/ت / هـ / و) في الرّسم، قوس الأفعال الحكائيّة التي تمرّ منه الدّوائر السبع، بدءًا من نقطة البداية (أ) التي تتوسط القوس، وهي فعل الإقامة في بغداد، مرورًا بالفعلين التاليين لها (ب-ت) وهما فعلا الانتقال إلى البصرة، وركوب البحر، وانتهاءً بالنهاية (أ)، التي تمثّل نقطة البداية ذاتها وهي العودة إلى بغداد، والإقامة فيها، فتتشابه حركة الدوائر الست في البدء بالأفعال الثلاثة، والانتهاؤ بالأفعال (هـ - و - أ)، فتمثّل النقطة (هـ) فعل الوصول إلى البصرة، وتمثّل النقطة (و) فعل الإقامة في فيها، وتمثّل النقطة (أ) الإقامة في بغداد في نهاية كل حكاية. إلّا أنّ الدائرة السابعة تتجاوز في مسار عودتها فعل الإقامة في البصرة الذي تمثله النقطة (و)، وتحوّل مسارها من النقطة (هـ) التي تشير إلى الوصول إلى البصرة، إلى النقطة (أ) التي تشير إلى العودة إلى بغداد، والإقامة بها. ويبدو واضحًا أنّ الحركة الدائريّة في المستويين الثّاني والثّالث أسهمت في تنامي الحكاية وتوسّعها؛ فضرورة مرور الأحداث في حركة دائريّة مقيّدة بنقطة بداية/ نهاية أدّى إلى توسّع الحكايات على نحو يضمن عودتها إلى نقطة البداية، في نهاية كل دائرة وحكاية؛ مما أدّى إلى التّنامي في بنية (حكايات السّندباد) بنسق دائري، قام على مجموعة من الدّوائر، اعتمدت جميعها على أفعال حكايّة، تضمن سير الحكاية في الحركة الدائريّة، لتعود من حيث ابتدأت، مغلقة الدائرة التي بدأتها؛ أي يمكن القول: إنّ الحكايات كان لها أن تنتهي من دون إغلاق الدوائر، عند آخر حدث، وهو

النجاة مثلاً، أو إكمال التجارة؛ إلا أن النسق الدائري الذي يتطلب العودة إلى نقطة البداية، فرض تنامياً في الأحداث، لضمان وصولها إلى النقطة ذاتها التي بدأت منها الدائرة، فكانت الدوائر إحدى طرق تنامي الحكاية، وتوسّعها، عبر هذا النسق الدائري في المستويين الثاني، والثالث.

النظم السردية

يشير مصطلح (النظم) الذي أسسه شكولوفسكي إلى السرد الذي يقوم على قصص "أو مقاطع سردية، تامة، متسلسلة، ومتوازية، تضطلع بدور البطولة في جميعها شخصية مشتركة"¹، فهو آلية سردية، تُعنى بوجود مجموعة من القصص التامة، والمتسلسلة، والمتوازية، وبطل هذه القصص شخصية واحدة، يتكرر حضورها في القصص جميعها.

وتظهر هذه الآلية السردية على نحو جليّ في حكايات السفر، وقصص المغامرات، مثل (حكايات السندباد البحري)، في ألف ليلة وليلة². إذ تتكون حكايات السفر، وقصص المغامرات عادة من سلسلة من القصص التامة، يؤدي دور البطولة في هذه السلسلة القصصية شخصية واحدة تمثل دور البطل في الحكايات كلّها.

¹ - القاضي، محمد. ص 429

² - ينظر: نفسه.

فبدت آليّة النّظم السّردى فى المستوى الثّالث من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهى الحكايات الضمنية (حكايات السّندباد البحرى)، إذ تتكوّن هذه الحكايات من سلسلة قصصيّة عن مغامرات فى السّفر، تقع فى سبع حكايات، تؤدى دور البطولة فيها شخصيّة (السّندباد البحرى) التى تقوم بكلّ الأسفار، والمغامرات، فى الرّحلات السّبعة، فى الحكايات كلّها.

وكلّ قصّة من القصص السّبع هى قصّة تامّة، تكوّنت من عناصر القصّة الرّئيسيّة، لها نقطة بداية، ونقطة نهاية، وتقوم بأفعالها الحكائيّة شخصيّة رئيسيّة، ومجموعة من الشّخصيّات الفرعيّة، ضمن فضاءات زمنيّة، ومكانيّة متنوّعة، وتسير حبكة أحداثها باتجاه العقدة، ثمّ يأتى الحلّ، وقد تضمّ القصّة الواحدة عدّة عُقَدٍ، وعدّة حلول.

وجميع القصص متسلسلة ومتوازية، فالسّندباد البحرى يحكى قصصه تباعا، كأنّه يمرّ على حلقات سلسلة، حلقة إثر أخرى، إلى أن ينتهى من رواية جميع القصص، كما أنّ القصص مستقلة بذاتها، فهى غير متقاطعة مع بعضها، وإنّما تمثّل كلّ قصّة منها بنية قائمة بذاتها، من بدايتها إلى نهايتها، توازي بقيّة القصص من السّلسلة ذاتها.

تبدأ الحكاية الأولى (أول السفرات)، ويسرد (السّندباد البحرى) مغامرته فيها، بدءا من بغداد، والحال الذى كان يعيشه، والظروف التى تبدلت عليه، ثمّ قرار السّفر،

والإعداد له، والتّوجه إلى البصرة، وركوب البحر، والتّقل بين الجزر، وتأزم الأحداث باتجاه العقدة، ووصول العقدة إلى القمة، ثم انفراج العقدة بالحل، وإكماله الانتقال بين الجزر، وفي النهاية العودة إلى البصرة، والإقامة فيها مدة يسيرة، ثم العودة إلى بغداد¹. فهذه الأحداث الحكائيّة، المكونة للحبكة، حققت شروط القصّة، ورويت ببنية مستقلة بذاتها، من دون أن تتقاطع مع حكاية أخرى من حكايات السفر، أو مغامرة أخرى من المغامرات، وإنما كانت بنيةً مستقلةً بذاتها، توازي القصص الأخرى؛ إذ إن السّفرات السبع سارت بالطريقة ذاتها، من نقطة البداية إلى النهاية، بحبكات مشابهة لحبكة السفرة الأولى، ومن دون أن تعترضها مغامرات أخرى، أو تتداخل المغامرات، والحكايات مع بعضها².

وقد أدى (السّندباد البحريّ) دور البطولة في حكايات السفرات السّبع، إذ رويت القصص على لسانه، ساردًا مصاحبًا، وبطلًا، في الآن ذاته، للسّفرات جميعها، وتكرر معه الأحداث ذاتها في كل سفرة، إذ تتشابه في الآليّة، وتختلف في المضمون فهو الذي يعزم على السّفر في كل مرّة، ويعدّ العدة لذلك، ويتعرّض خلال سفره إلى

¹ - ينظر: مجهول. السندباد. ابتدأت أول حكاية ص33. وانتهت ص41.

² - ينظر: السابق. ابتدأت الحكاية الثانية ص43، وانتهت ص50. ابتدأت الحكاية الثالثة ص51، وانتهت ص61. ابتدأت الحكاية الرابعة ص63، وانتهت ص73. ابتدأت الحكاية الخامسة ص75، وانتهت ص83. ابتدأت الحكاية السادسة ص85، وانتهت ص92. ابتدأت الحكاية السابعة ص93، وانتهت ص101.

المتاعب والمصاعب، ويمرّ بمشاكل توصله إلى الموت، لكنه ينجو، ويعود مسروراً إلى بلده، مثال ذلك تعرضه في السفرة الأولى لخطر الموت، بعد أن غادرت السفينة من دون أن تنتظره، فبقي وحيداً، وأوشك على الهلاك، لكنه نجا حين شاهد سائسي خيول الملك، وذهب معهم¹.

ولبقاء السندباد على قيد الحياة -على الرغم من تعرضه للموت في كل حكاية- منطق سردي مسوّغ؛ وذلك لاستمرار سلسلة المغامرات التي يرويها، تحقيقاً لآلية السرد القصصي، التي تحتاج إلى سلسلة حكايات متسلسلة، ومتوازية، قائمة بذاتها، غير متقاطعة، يربط بينها شخصية بطل تؤدي الدور الرئيسي في الحكاية. فتحققت هذه الشروط في (حكايات السندباد البحري) لتشكّل الحكايات نظاماً سردياً. وقد عمل النظم السردى في حكايات السندباد على توسّع الحكايات، ضمن نظم سباعي؛ وذلك عبر سلسلة قصص مكونة من سبع حكايات، تتميز بأنها مستقلة بذاتها، وتسير بحبكة ذات آليات واحدة، من بدايتها إلى نهايتها، بطريقة مكررة في

¹ - يتعرض السندباد لخطر الموت في الحكايات جميعها. ينظر: نفسه. الحكاية الأولى، خطر الموت ص35، النجاة ص36. الحكاية الثانية خطر الموت ص44. النجاة ص45. الحكاية الثالثة خطر الموت ص53. والنجاة ص55. خطر الموت الثاني ص56. النجاة ص56. خطر الموت الثالث ص56. النجاة ص57. الحكاية الرابع. خطر الموت الأول ص64. النجاة ص64. خطر الموت الثاني ص64. النجاة ص65. خطر الموت الثالث ص70. النجاة ص72. الحكاية الخامسة خطر الموت الأول ص77. النجاة ص77. خطر الموت الثاني ص78. النجاة ص79. الحكاية السادسة. خطر الموت الأول ص86. النجاة ص86. خطر الموت الثاني ص87. النجاة ص88. الحكاية السابعة خطر الموت الأول ص94. النجاة ص95.

الحكايات السبع، من دون أن تتغير البنية العامة للأحداث في الحكايات كلّها، وذلك تحقيقاً لفكرة السلسلة السباعيّة، وكان من الممكن أن تكون السلسلة مكونةً من ثلاث حكايات، أو أربع، إذ إن إلغاء قسم من الحكايات السبع لن يؤثر في أصل الحكاية، ولن يلغي جزءاً من الأحداث؛ لعدم ارتباطها بأحداث أخرى تبني عليها، وإنما سيعمل فحسب على تقليص بنية الحكاية.

فالنظم السردي ذو الطابع السباعي أدى إلى توسع الحكاية في مستواها الثاني، أي الإطار الداخلي، (حكاية السندباد الحمال)، وذلك من خلال الحكايات الضمنيّة التي عملت على تنامي الحكاية الإطارية الداخليّة، تنامياً أفقيّاً كميّاً، معتمداً على سلسلة القصص الضمنيّة، التي يؤدّيها بطل واحد.

التنامي الكيفي العمودي

يختص التنامي الكيفي العمودي بالكيفية التي تنامي فيها الحكاية الواحدة، من نقطة بدايتها، إلى نقطة نهايتها، نتيجةً لأحداث حكاية معينة، تؤدي إلى توسع في الحكاية ذاتها، فيكون التوسع عمودياً، بالتعمق في أحداث الحكاية، عبر أحداث حكاية تسوّغ هذا التعمق، فيُعنى هذا التنامي بالكيفية التي تتوسع فيها الحكاية عمودياً، في أعماق الحكاية ذاتها.

وينبثق عن التنامي الكيفي العمودي، مجموعة من الأنواع الفرعية، التي تؤدي إلى توسع الحكاية، بآليات مختلفة، قد تظهر جميعها في حكاية واحدة، وقد تتوزع على الحكايات بحيث تحتوي الحكاية على نوع واحد، أو عدة أنواع، إذ لا يؤثر العدد في آلية عمل التنامي الكيفي العمودي.

وقد ظهر التنامي الكيفي العمودي في (حكايات السندباد)، على نحو جليّ، من خلال مجموعة من أنواع آليات التنامي الكيفي العمودي، أسهمت في توسع الحكاية ذاتها، عبر التعمق في تفاصيلها، لنقل الحكاية من بدايتها، إلى نهايتها، من خلال سلسلة من الأحداث الحكاية، فمن هذه الآليات: التّبئير، الشّخصيات، الفضاءات المكانية، العقدة والحل، عناصر العجيب، المصادفات السردية، ومشاعر الشوق.

التبئير

يعرّف التبئير بأنّه "الزاوية المعيّنة التي يُرينا منها المؤلف حكايته عبر الرّاي؛ لكنّها تختلف باختلاف موقعه، وكل اختلاف في الموقع يولد عنه اختلاف في السرد الذي يقوم به الرّاي"¹. فهو الزاوية التي تنطلق منها الحكاية، ويتغيّر السرد بناء على تغيّر هذه الزاوية، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسيّة: زاوية الرؤية من الخارج، وزاوية الرؤية الداخليّة بأنواعها، وزاوية السارد العليم².

ويؤدّي تغيّر زوايا السرد في الحكاية إلى تناميها، وتوسّعها عبر السارد الجديد، الذي يعمل على تغيير البنية السردية وفقًا للزاوية التي يتموقع فيها. ويؤثّر تغيير زوايا السرد في عمق الحكاية، وامتدادها العموديّ، إذ يعمل على توسّع في أحداث الحكاية ذاتها باتجاه عمقها، ونهايتها.

ويعدّ التبئير آلية خاصّة تعمل على توسيع الحكاية وتنميتها تناميًا كميًّا أفقيًّا وعموديًّا معًا، ففي التّنامي الكيفي الأفقي يعمل التبئير على تنامي الحكاية أفقيًّا من خلال تغيير مستويات السرد، عند تغيّر زاوية السرد من سارد في أحد المستويات، إلى سارد في مستوى آخر، ويؤدّي تغيير زاوية السرد بنقلها من مستوى إلى آخر، إلى تنامي الحكاية أفقيًّا، عبر تعدد المستويات، وتغير الساردين في كل مستوى. كذلك

¹ - الهواري، لبابة. ص 222-251

² - شُرحت أنواع التبئير في المبحث الأول. ينظر ص 130-131.

فإن تغير زاوية السرد، وتنوع الساردين في مستوى السرد الواحد، أي في الحكاية الواحدة، يعدّ تناميًا كميًا عموديًا، إذ إن انتقال زاوية السرد من سارد إلى آخر، في الحكاية ذاتها، يعمل على تعميق أحداث الحكاية، وتوسيعها، وتنميتها تناميًا عموديًا. فالفرق بين عمل التنبير في التنامي الأفقي والتنامي العمودي هو قيام التنبير في التنامي الأفقي بتغير مستوى السرد مع تغيير السارد، مما يؤدي إلى توسع بالانتقال بين المستويات والإطارات، أما في التنامي العمودي فيكون التغير بين الساردين في الحكاية ذاتها، فتتوسع أحداث الحكاية ذاتها، وتزداد عمقًا.

وقد أدّى وجود (السارد العليم)، و(السارد المصاحب)، في المستوى الثاني من الحكاية، (حكاية السندباد الحمال)، إلى تعمق في الحكاية، وتوسع في التفاصيل من خلال تغير في السرد، وفقًا لزاويتي السرد المختلفتين، اللتين غيرتا سير الحكيم، بناءً على زاويتيها، ورؤيتهما للأحداث.

- السارد العليم

بدا دور السارد العليم في (حكاية السندباد الحمال) واضحًا، إذ عمل على توسيع السرد عبر أمرين، الأول: إطلاع المتلقي على ما يدور في نفس السندباد الحمال، مثال ذلك أنه لما "فرغ السندباد الحمال من شعره ونظمه وأراد أن يحمل حملته ويسير..¹"، فيخبر السارد العليم المتلقي بفعل لم يحدث، وهو أن السندباد

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص30.

الحَمَّال أراد أن يحمل حملته، فهو لم يحملها بعد، وإنما أراد فعل ذلك، ونظرًا لأن السارد العليم مطلع على ما تفكر فيه الشخصيات؛ فإن لديه القدرة على نقل أفكارها ومشاعرها، وحديثها من نفسها؛ كالحديث الذي حدث به السندباد الحَمَّال نفسه، في الموقف الذي تلا دخوله إلى القصر إذ "بهت السندباد الحَمَّال، وقال في نفسه: والله، إن هذا المكان من بقع الجنان..."¹، فبسبب قدرة السارد العليم على معرفة كل ما يدور في نفوس الشخصيات، استطاع نقل الحديث الذي حدث به السندباد الحَمَّال نفسه.

والأمر الآخر الذي قام به السارد العليم لتوسيع الحكاية هو تغيير زاوية السرد، ونقلها إلى السارد المصاحب (السندباد البحري)، ليحكي عن سفراته، ويمثل المقطع الآتي هذا الانتقال والتحول في زاوية السرد: "فتقدم السندباد الحمال، وسمى، وأكل حتى اكتفى، وشبع، وقال: الحمد لله على كل حال، ثم إنه غسل يديه، وشكرهم على ذلك، فقال صاحب المكان: مرحبًا بك، نهارك مبارك، فما يكون اسمك؟ وما تعاني من الصنائع؟ فقال له: يا سيدي اسمي السندباد الحمال، وأنا أحمل على رأسي أسباب الناس بالأجرة، فتبسم صاحب المكان: وقال اعلم يا حَمَّال أن اسمك مثل اسمي، فأنا السندباد البحري، ولكن يا حَمَّال قصدي أن تسمعي الأبيات التي كنت تتشدها وأنت على الباب، فاستحي الحَمَّال وقال: بالله عليك، لا تأخذني فإن التعب،

¹ - السابق. ص 31.

والمشقة، وقلة ما في اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه. فقال له: لا تستحي، فأنت صرت أخي، فأنشده هذه الأبيات فإنها أعجبتني لمّا سمعتها منك، وأنت تتشدها على الباب؛ عند ذلك أنشده الحمّال تلك الأبيات، فأعجبته، وطرب لسماعها، وقال له: اعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي، من قبل أن أصير في هذه السعادة، وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان؛ إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب، اعلموا يا سادة يا كرام¹، فزاوية السرد كانت عند السارد العليم، الذي يروي ما تفعله الشخصيات، وما تعيشه، والمشاعر التي تُكِنّها، وقرينة ذلك كلمات مثل: (فاستحي)، (فأعجبته)، (طرب لسماعها)، ثم انتقلت زاوية السرد إلى السارد المصاحب، حين بدأ السندباد البحري يحكي قصته، وسبب وجوده في هذا المكان، وذلك بقوله: " اعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي، من قبل أن أصير في هذه السعادة"، فهذا التّحول في زوايا السرد، من العليم إلى المصاحب، هو توسّع في بنية الحكاية ذاتها، وتنامٍ كيفي يعمل على تعميق الحكاية، وزيادة تفاصيلها، عبر الانتقال من سارد إلى آخر.

¹ - السابق. ص32-33.

وظهر السارد العليم في (حكايات السندباد) متزامناً مع ظهور السندباد الحمّال، إذ كان متحدثاً يصف حال السندباد الحمّال، ويحكي كل ما يفكر به، وما يشعر به، فظهر في الحكاية تسع مرات، بدأت المرة الأولى قبل أن يبدأ السندباد البحريّ حديثه عن سفراته، وتعاقبت المرات التالية في نهاية كل حكاية من حكايات السفّرات، وأحياناً في بداية الحكاية الجديدة¹.

وقد تركّز عمل (السارد العليم)، في مستوى الحكاية الإطاريّة الداخليّة، (حكاية السندباد الحمّال)، على توسيع الحكاية، وتناميها، عبر أمرين؛ الأول: الإفاضة في الحديث عمّا يدور في نفس السندباد الحمّال، والحاضرين، ووصف المشاعر التي تختلج صدورهم، عقب سماعهم للحكايات، لجعل المتلقي قريباً منهم، يدرك ما يمرّون به، وما يفكرون به، والآخر؛ تحويل زاوية السرد في المستوى الثّاني من الحكاية إلى (السارد المصاحب الثّاني) السندباد البحريّ.

- السارد المصاحب الثّاني (السندباد البحريّ)

يوسّع السارد العليم الحكاية في مستوى السرد الثّاني، (حكاية السندباد الحمّال)، عبر تحويل زاوية السرد إلى السارد المصاحب الثّاني (السندباد البحريّ)، وذلك عقب تعارفهما في القصر، فبعد أن يتعرف (السندباد البحريّ)، اسم الضيف،

¹ - ظهر السارد العليم تسع مرات في (حكايات السندباد). ينظر: السابق. ص 30-31، 40-41، 50، 60-61، 73، 83، 92، 93، 101.

وهو (السندباد الحمال)، يقرّر أن يحكي قصّة سفراته، فتتحوّل زاوية السرد من السارد العليم، إلى السارد المصاحب الثّاني، وهو السندباد البحريّ.

يظهر تحوّل زاوية السرد من السارد العليم إلى السارد المصاحب، حين يبدأ (السندباد البحريّ) الحديث بقوله: "اعلم أن لي قصّة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير في هذه السعادة..."¹، فيبدأ السارد المصاحب الثّاني (السندباد البحريّ)، من خلال هذا القول التّمهيد لنقل السرد إلى مستوى جديد.

وعلى الرّغم من أن العمل الرئيسي للسارد المصاحب الثّاني (السندباد البحريّ)، هو نقل مستوى السرد من المستوى الثّاني إلى الثّالث، فإنّه عمل على توسيع الحكاية في المستوى الثّاني من السرد (حكاية السندباد الحمال)، عبر أمرين؛ أولهما: التّمهيد الذي أطلقه قبل نقل السرد إلى المستوى الثّالث، والخاتمة التي كان يختتم بها حديثه في كل ليلة، بقوله: "وهذا ما كان في أوّل سفراتي، وفي غدٍ إن شاء الله تعالى - أحكي لكم الثّانية من السبع سفرات"²، فهذه الخاتمة التي يختتم بها (السارد المصاحب الثّاني) حديثه كل ليلة، فيها إعلان الانتهاء من الحديث،

¹ - السابق. ص32.

² - نفسه. ص40.

ومخاطبة للحاضرين، الذين كانوا عند السندباد البحريّ في القصر، وعلى رأسهم السندباد الحمال.

وبعد هذه الخاتمة، يتوقّف السارد المصاحب عن الحديث، فيحوّل زاوية السرد إلى (السارد العليم) مرّة أخرى، وهو الأمر الآخر الذي عمل من خلاله السارد المصاحب على توسيع الحكاية، ومثال هذا التحوّل المقطع الآتي الذي تكون فيه زاوية السرد عند السارد المصاحب (السندباد البحري)، ثم يعيدها إلى السارد العليم، فيقول السندباد البحري: "وهذا ما كان في أوّل سفراتي، وفي غدٍ إن شاء الله تعالى أحكي لكم الثانية من السبع سفرات. ثم إن السندباد البحري عشى السندباد البريّ عنده، وأمر له بمئة مثقال ذهبًا، وقال له: آنستنا في هذا النهار، فشكره الحمال، وأخذ معه ما وهبه له، وانصرف في حال سبيله، وهو متفكر فيما يقع وما يجري للناس، ويتعجب غاية العجب، ونام تلك الليلة في منزله"¹، فكانت زاوية السرد عند السارد المصاحب، يحكي ما حدث معه في سفراته، عبر ضمير الأنا المتكلم، "وهذا ما كان في أوّل سفراتي، وفي غدٍ إن شاء الله تعالى أحكي لكم الثانية من السبع سفرات"، ثم يتوقّف السارد المصاحب عند هذه الجملة، وينقل زاوية السرد إلى السارد العليم الذي يبدأ بتصوير الحدث من زاويته "ثم إن السندباد البحري عشى السندباد البريّ عنده، وأمر له بمئة مثقال ذهبًا.."، فتتحوّل الضمائر إلى ضمائر الغائب، ويتضح أن

¹ - السابق. ص 40.

السارد العليم هو الذي يسرد من خلال بعض الكلمات التي تعبر عن مكنون نفس الشخصيات، مثل: "وهو متفكر.... ويتعجب غاية العجب"، فهي أفعال تحدث بين المرء ونفسه، لا يعرف بها إلا السارد العليم، لقدرته على الاطلاع على ما في نفس الشخصيات، فالتنامي في هذه الحكاية حدث عن طريق السارد المصاحب بتحويل السرد إلى السارد العليم.

وتكرر حضور السارد المصاحب في (حكاية السندباد الحمال) سبع مرات، في مفتتح كل جلسة، وخاتمتها¹، في كل مرة يعمل على توسيع السرد عبر التمهيد الذي يقدمه، ومن ثم عبر الخاتمة التي يختتم فيها حديثه، ثم ينقل زاوية السرد إلى السارد العليم.

فظهر التبئير في (حكاية السندباد الحمال)، من خلال تغيير زاوية السرد، بجعلها متناوبة بين (السارد العليم)، و(السارد المصاحب)، إذ تداول الساردين (العليم والمصاحب) الحكاية بينهما بالتبادل، وعملا على توسيعها، وتناميها، وتعميق أحداثها، باتجاه نهايتها، كل منهما من زاويته.

¹ - تكرر حضور السارد المصاحب سبع مرات، ينظر: السابق. بداية الجلسة الأولى ص32، نهايتها ص40. بداية الجلسة الثانية ص41، نهايتها ص49. بداية الجلسة الثالثة ص51، نهايتها ص60. بداية الجلسة الرابعة ص63، نهايتها ص73. بداية الجلسة الخامسة ص75، نهايتها ص83. بداية الجلسة السادسة ص85، نهايتها ص92. بداية الجلسة السابعة ص93، نهايتها ص101.

فالسارد العليم نقل تفاصيل الشخصيات التي تحدث عنها، بالغوص في أعماقها، ومشاعرها، وتفكيرها، والسارد المصاحب نقل الحدث وفقاً لما عاشه، عبر تمهيد هياً من خلاله المتلقي لنقل السرد إلى مستوى جديد، وخاتمة أعاد فيها السرد إلى مستواه الثاني، ونقل فيها زاوية السرد إلى السارد العليم، فبني على هذا التبادل في زوايا السرد توسع في الحكاية، بإضافة وجهات نظر جديدة لها، فأدى التّبيير، وتغيير الساردين إلى تنامي الحكاية، تنامياً كيفياً بزوايا السرد، عمودياً في عمق حكاية واحدة (حكاية السندباد الحمال).

الشخصيات

يعدّ حضور الشخصيات في الحكاية حضوراً أساسياً، ذا قيمة مساوية لقيمة الحدث، إذ "تمثّل الشخصية مع الحدث عمود الحكاية الفقري"¹، فلا تقوم الحكاية إلا بوجود شخصية، أو مجموعة من الشخصيات، تقوم بأفعال حكاية، تؤدي لأحداث في الحكاية، وتعمل في إطار الحكاية.

فالشخصيات عماد الحكاية وأساسها، وتُبنى على أفعالها الأحداث التي تكون الحكاية، وتنقسم إلى شخصيات أساسية، وشخصيات فرعية، فالشخصية الأساسية

¹ - القاضي، محمد. ص 270.

"هي التي تتواتر على طول النص، وتضطلع فيه بدور مركزي"¹، فهي شخصية دائمة الحضور في النص، ولها دور رئيسي فيه، ويمكن أن تُسمّى بشخصية البطل، الذي تدور الأحداث حوله.

أما الشخصية الفرعية أو العادية "فهي التي تظهر وتختفي، ويكون دورها في مجرى الحكى أقل من غيرها"²، فهي شخصية ذات حضور محدود في الحكاية، يرتبط بأفعال معينة، تؤديها، ثم ينتهي دورها، فتخرج من الحكاية، تاركة المكان لغيرها. ويمكن القول إن الشخصية الفرعية هي الشخصية التي تدخل في سير الحكى، ويُبنى على دخولها أفعال سردية، تصنع أحداثاً سردية، تغير سير الحكى، وتؤدي إلى تعمق في الحكاية.

فالشخصيات الأساسية في (حكايات السندباد) في المستويات الثلاثة هي:

- المستوى الأول: شهرزاد.

- المستوى الثاني: السندباد الحمال، والسندباد البحري.

- المستوى الثالث: السندباد البحري.

وأدت هذه الشخصيات في المستويات الخاصة بها، أدواراً رئيسية، وبنيت الأحداث حولها، فهي عماد الحكاية، فالعمل الحكائي يتكون من مجموعة من العناصر، هي:

¹ - مسكين، سعاد. (2019) معجم السرديات. ط1. اللانقية: دار الحوار. ص135.

² - نفسه.

الشخصيات، الزمان المكان، العقدة، الحل، غياب أي عنصر من العناصر الحكائية يؤدي إلى خلل في الحكاية، لذا لا يمكن لحكاية أن تقوم من دون شخصية أساسية تكون محورها الرئيسي، وتؤدي الأفعال الحكائية المختلفة، فالشخصية الرئيسية في الحكاية شرط أساسي لتنامي الحكاية، وتوسعها، فلو لم تكن الشخصية الأساسية شهرزاد موجودة في الحكاية الإطارية الكبرى، لما رويت الحكايات جميعها، ولما كان هناك حكايات ألف ليلة وليلة، كذلك فإنه في الحكاية الإطارية الداخلية لو لم تكن شخصية السندباد الحمال موجودة لانتهت الحكاية، ولما قامت حكاية إطارية داخلية، ويتكرر الأمر مع الشخصية الرئيسية الثالثة السندباد البحري، فلو لم يكن موجودًا لما توسعت الحكاية الإطارية عن طريقة، ولما بنيت الحكايات الضمنية المتعلقة بأسفاره، فغياب الشخصية الرئيسية يؤدي إلى غياب الحكاية وانتهائها، فعليه مدار الحكي، وقياد الأفعال الحكائية.

فالحديث عن دور الشخصية الرئيسية في تنامي الحكاية يكاد يكون حديثًا بديهيًا، إذ لا يمكن أن تبدأ حكاية، وتتنامي كمياً أو كيفياً، أفقياً أو عمودياً من دون وجود شخصيات تقوم بالأفعال، وتؤدي إلى التوسع والتنامي.

إلا أن ذلك لم يمنع من وجود مجموعة من الشخصيات الفرعية التي دخلت في سير الحكاية، وأحدث دخولها أفعالاً حكائية، غيرت سير الحكاية، ووسّعت في

السرد، وأسهمت في تنامي الحكاية، بالأفعال التي قامت بها، والأحداث التي بنيت عليها.

ومن تلك الشخصيات، الغلام الذي ظهر في المستوى الثاني من الحكاية (حكاية السندباد الحمال)، وقام بدعوة السندباد الحمال إلى دخول قصر السندباد البحري "فلما فرغ السندباد الحمال من شعره، ونظمه، أراد أن يحمل حملته ويسير، إذ قد طلع عليه من ذلك الباب غلام صغير السن، حسن الوجه، مليح القد، فاخر الملابس، فقبض على يد الحمال، وقال له: ادخل، كلم سيدي فإنه يدعوك"¹، فأدى قيام هذا الغلام بفعل بسيط إلى تغيير في الأحداث، فبني على إمساكه يد السندباد الحمال ودعوته إلى القصر، تغيير في سير الحكاية، إذ ربط بين عالمي السندباد الحمال، والسندباد البحري، وبدأ السندباد البحري في رواية حكايات سفره، وإكرام السندباد الحمال بالمال كل ليلة، فتغير حال السندباد الحمال على نحو كلي، إذ بعد معرفته السندباد البحري لم يفارق قصره، وبقياً معاً حتى الموت².

فشخصية الغلام وما ارتبط بها من فعل سردي غيرت بنية الحكاية، ووسعتها، وعملت على تناميها، ثم خرجت من الحكاية، لأن دورها فرعي، يعتمد على أداء هذا

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص30

² - ينظر: نفسه. ص101.

الفعل الحكائي فحسب. فانقضى دورها مع نهاية فعلها، وخرجت عن سير الحكاية، فهي شخصية فرعية، تؤدي فعلاً معيناً، ثم تفارق الحكاية.

وتكررت الشخصيات الفرعية في الحكاية على نحو متفرق، لا سيما في الحكايات الضمنية، إذ قامت مجموعة من الشخصيات الفرعية بأدوار مهمة، غيرت بنية الحكاية، ووسعت أحداثها، وعمقت تفاصيلها، وبني على حضورها تغير في سير الحكي¹.

¹ - السابق. ظهرت أربع شخصيات فرعية في الحكاية الضمنية الأولى الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص34. الشخصية الفرعية الثانية سانس خيول الملك ص36. الشخصية الفرعية الثالثة الملك المهرجان ص37. الشخصية الفرعية الرابعة ريس المركب ص38. ظهرت شخصيتان في الحكاية الضمنية الثانية: الشخصية الفرعية الأولى التاجر ص47. الشخصية الفرعية الثانية جماعة التجار ص48. وثلاث شخصيات في الحكاية الضمنية الثالثة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص52. الشخصية الفرعية الثانية التاجر ص52. الشخصية الفرعية الثالثة أصحاب المركب ص57. وعشر شخصيات فرعية في الحكاية الضمنية الرابعة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص64. الشخصية الفرعية الثانية التاجر ص64. الشخصية الفرعية الثالثة القوم الذين يجمعون الفلفل ص65. الشخصية الفرعية الرابعة الملك ص66. الشخصية الفرعية الخامسة القاضي ص68. الشخصية الفرعية السادسة الشهود ص68. الشخصية الفرعية السابعة الزوجة ص68. الشخصية الفرعية الثامنة الجار ص69. الشخصية الفرعية التاسعة المرأة التي قتلها ص71. الشخصية الفرعية العاشرة القوم الذين ركب معهم ص72. وثمان شخصيات أخرى في الحكاية الضمنية الخامسة: الشخصية الفرعية الأولى التاجر ص76. الشخصية الفرعية الثانية أحد الركاب ص76. الشخصية الفرعية الثالثة الشيخ ص77. الشخصية الفرعية الرابعة القوم الذين نزلوا من المركب ص79. الشخصية الفرعية الخامسة الرجل الغريب ص80. الشخصية الفرعية السادسة رجل عرض عليه العمل ص80. الشخصية الفرعية السابعة الجماعة الذين علموه اللقط ص81. الشخصية الفرعية الثامنة ريس المركب ص82. وخمس شخصيات في الحكاية الضمنية السادسة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص86. الشخصية الفرعية الثانية الركاب ص86. الشخصية الفرعية الثالثة جماعة من الهنود والحبشة ص89. الشخصية الفرعية الرابعة الملك ص90. الشخصية الفرعية الخامسة التاجر ص91. الشخصية الفرعية السادسة هارون الرشيد

ولم يؤثر عدد الشخصيات في الحكاية الواحدة في آلية عملها، ففي كل مرة ظهرت فيه الشخصيات الفرعية كانت تقوم بعمل أفعال حكاية متنوعة، بُنيت عليها مجموعة من الأحداث الحكائي، غيّرت سير الحكاية، ووسّعت الحكاية على نحو جديد، لا سيما أن الشخصيات الفرعية ظهرت في فترات زمنية مختلفة، فظهرت في أوقات اليأس، وظهرت في أوقات أخرى خيط نجاة، وباب فرج، وعملت في بعض الأحيان على تأزم المشكلة، كما عملت في أحيان أخرى على حلّها، فتنوّعت بذلك الوظائف الموكلة إليها.

ففي كل مرة تؤدي الشخصية وظيفة حكاية بجملة من الأفعال السردية التي تقوم بها، بما يتناسب مع التوسّع الجديد في الحكاية، فتعمل على تنامي الحكاية، بناء على التوسّع الجديد الذي حدث، نتيجة للفعل الذي ظهر من الشخصية، مما يعمل على تعمق تفاصيل الحكاية، وامتدادها بخط عمودي نحو نهايتها، ضمن إطار الحبكة الأساسية.

ص91. وخمس شخصيات فرعية في الحكاية الضمنية السابعة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص94. الشخصية الفرعية الثانية رجل كبير السن ص96. الشخصية الفرعية الثالثة القاضي ص98. الشخصية الفرعية الرابعة الشهود ص98. الشخصية الفرعية الخامسة الزوجة ص98. الشخصية الفرعية السادسة الغلامان ص99.

الفضاءات المكانية

يشير مصطلح الفضاء إلى المحيط الحيوي الذي تتفاعل فيه الشخصيات في القصة، ويقدم فيه العمل الحكائي، وتؤدي فيه أفعال الشخصيات¹. فيما يدلّ الفضاء المرجعي على المكان المعروف واقعياً وجغرافياً². أما المكان السردى فهو " الحيز الذي تقدّم فيه الوقائع والمواقف، وتحدث فيه اللحظة السردية. ويمكن أن يكون واقعياً أو خيالياً، وحين يكون واقعياً فإنه لا يطابق المكان الطبيعي، بل يختزل منه ما يتم توظيفه في خدمة السرد"³، وسواء أطلق على المكان في الحكاية فضاء، أم حيزاً، أم إطاراً مكانياً "فإنه معلوم في السرد بمظهره الجغرافي، والحدودي، المعاد تشكيله فنياً، وسردياً على وجه الخصوص، في إطار فني يحتوي الشخصية، والحدث، والزمان، محكوماً باللغة... فهو مكان سردي، وليس مكاناً مادياً"⁴، فهو الإطار الذي تدور فيه أحداث القصة، وتقوم الشخصيات الرئيسية، والفرعية، بالأفعال السردية فيه، سواء كان مكاناً حقيقياً، أم متخيلاً، فهو مكان يتشكل وفقاً إلى حاجة السرد إليه، ويوظف حضوره في السرد بما يخدم الحكاية.

¹ - ينظر: مسكين، سعاد. ص 158.

² - ينظر: القاضي، محمد. 306-307.

³ - حطيني، يوسف. ص 212.

⁴ - نوفل، يوسف. ص 378.

وتنقسم الفضاءات المكانية إلى قسمين: فضاءات مكانية مفتوحة، وهي الأماكن التي لا حدود تؤطرها من جهة واحدة على الأقل، ويكون أعلاها مفتوحاً أيضاً، مثل: البحر، الصحراء، الجزيرة، والحدائق، البستان. أما الفضاءات المكانية المغلقة فهي الأماكن المؤطرة من جميع جهاتها؛ فحدودها مغلقة، ولها سقف، مثل: البيت، المغارة، القصر¹.

وتنوّعت الفضاءات المكانية في (حكايات السّندباد)، في المستويات الثلاثة، ما بين مفتوحة، ومغلقة، فضّم كل مستوى مجموعة من الأماكن التي تناسب الشخصيّات، والأفعال الحكائيّة التي تؤديها في ذلك المكان، إلا أن الفضاء المكاني في المستوى الأول من (حكايات السّندباد)، وهو (ألف ليلة وليلة) كان فضاءً مغلقاً، لأن الحكاية الإطارية كانت تُروى في الليل، قبل نوم الملك، فكانت تروى في القصر في غرفة نومه، وهو مكان مغلق، ولم تخرج الحكاية الإطارية الكبرى عن الحضور خارج المكان المغلق غرفة النوم أو القصر.

أما الحكاية الإطارية الثّانية، فتراوحت الأماكن فيها بين المفتوح، والمغلق، إلا أن معظم الأماكن في الحكايات الضمنيّة هي أماكن مفتوحة، نظراً لطبيعة الحكايات التي تحكي مغامرات سفر بحري، وجزر متنوعة.

¹ - ينظر: محمود فلاح. (2020). الشخصية المهمشة. ط1. عمان: دار الخليج للنشر والتوزيع. ص121.

- الفضاءات المكانية المفتوحة

تنوعت الفضاءات المكانية المفتوحة في (حكايات السندباد)، وظهر أول هذه الأماكن في الحكاية الإطارية الثانية (حكاية السندباد الحمال) حين كان السندباد يستريح على باب القصر، ثم دخل البستان "فتقدم إلى ذلك، فوجد داخل البيت بستاناً عظيماً، ونظر فيه غلماناً وعبيداً وخدمًا وحشماً وشيئاً لا يوجد إلا عند الملوك والسلاطين، وبعد ذلك هبطت عليه رائحة أطعمة زكية من جميع الألوان المختلفة، والشراب الطيب، فرفع طرفه إلى السماء وقال... ثم أنشد يقول...¹، يعد البستان الذي دخله السندباد البحري من باب القصر مكاناً مفتوحاً، لأن أعلاه مفتوح، وإن كانت حدوده مغلقة، وقد أدى دخول السندباد إلى هذا المكان حدوث مجموعة من الأفعال السردية، بنيت عليها أحداث أخرى، فأول الأفعال كانت التأمل في البستان وما فيه، ثم الدعاء، وبعد ذلك إنشاد الشعر، مما جعل السندباد البحري يسمع أبيات الشعر، فيرسل من يدعوهُ إلى الدخول، ويكرمه بالضيافة، ويتعرفه، ثم يبدأ بسرد حكاياته. فأدى وجود البستان إلى تغير في الأفعال، بني عليها تغير في سير الأحداث.

فعمل وجود هذا المكان على تغيير في سير الحكاية، إذ توسعت الحكاية على نحو مختلف، من خلال الأفعال السردية التي قام بها السندباد في هذا المكان، والتي

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 30.

بنيت عليها أفعال سردية أخرى وأحداث أخرى، عملت جميعها على توسيع الحكاية، وتنميتها، وتعميق تفاصيلها.

وتكرر ورود الأماكن المفتوحة في حكايات السندباد، فاختصت الحكايات الضمنية بتعدد واضح في الفضاءات المكانية المفتوحة¹، وأسهمت الفضاءات المكانية المفتوحة الأخرى في حكايات السندباد في توسع الحكاية على النحو ذاته، إذ يترتب على كل فضاء مكاني مفتوح مجموعة من الأفعال التي توصل إلى فضاءات مكانية أخرى، مفتوحة أو مغلقة، ففي الحكاية الضمنية الأولى كان أول فضاء مكاني مفتوح (البحر)، وترتب على وجوده الركوب فيه أيامًا، ثم التوقف عند فضاء مكان مفتوح آخر، وهو (الجزيرة)، وهكذا، حمل كل فضاء مكاني مفتوح مجموعة من الأفعال التي أدت إلى أحداث، وتغير في سير الحكاية، وانبثق لأفعال جديدة، نتجت

¹ - السابق. فضمت الحكاية الضمنية الأولى ثلاثة أماكن مفتوحة: البحر ص34، الجزيرة ص35، البحر ص40. والحكاية الضمنية الثانية سبعة أماكن مفتوحة، هي: البحر ص43، الجزيرة ص44، الجبل الشاهق ص45، وادي الألماس ص46، الجبل العظيم ص48، البستان ص48، البحر ص49. والحكاية الضمنية الثالثة ثمانية أماكن مفتوحة، هي: البحر ص52، جبل القروص ص52، الجزيرة ص52، البحر ص55، الجزيرة ص56، البحر ص57، جزيرة السلاهيطة ص57، البحر ص60. والحكاية الضمنية الرابعة ستة أماكن مفتوحة، هي: البحر ص63، الجزيرة ص64، البحر ص66، الجزيرة ص66، الشاطئ ص72، البحر ص72. والحكاية الضمنية الخامسة خمسة أماكن مفتوحة، هي: البحر ص76، الجزيرة ص77، البحر ص80، مدينة القروص ص80، البحر ص82. والحكاية الضمنية السادسة خمس أماكن مفتوحة، هي: البحر ص86، الجزيرة ص86، النهر ص89، الجزيرة ص89، البحر ص91. وفي الحكاية السابعة خمس أماكن مفتوحة، هي: البحر ص94، الجزيرة ص95، النهر ص96، الجبل ص99، البحر ص100.

عن الوجود في هذه الأماكن، وأدّت إلى التّعمق في تفاصيل الحكاية، والتّنامي في الأفعال نحو النّهاية.

– الفضاءات المكانية المغلقة

ظهرت الفضاءات المكانية المغلقة في حكايات السّندباد على نحو أقلّ من الفضاءات المفتوحة، نظرًا لأن طبيعة المغامرات من خلال السفر فرضت وجود فضاءات معينة متكررة، مثل (البحر)، و(الجزر)، إلّا أن ذلك لم يمنع وجود فضاءات مكانية مغلقة، بدأت من الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّندباد الحمال)، حين دخل السّندباد الحمال قصر السّندباد البحري "ودخل مع الغلام الدار، فوجد دارًا مليحة، وعليها أنس ووقار... فأذن له صاحب المكان بالجلوس فجلس، وقد قرّبه إليه، وصار يؤنسه بالكلام، ويرحب به..."¹، فدخل السّندباد القصر، أدى إلى مجموعة من الأفعال الحكائيّة، بدأت بإعجابه بالدار وما فيها، ثم الجلوس، وملاطفة السّندباد البحريّ له بالكلام، ثم العشاء، ثم إعادة إنشاد الأبيات بناء على طلب السّندباد البحريّ، ثم يبدأ السّندباد البحريّ بشرح قصّته، والتّمهيد لحديث السّفرات، وما حدث فيها.

فبني على دخول السّندباد القصر (الفضاء المكاني المغلق) مجموعة من الأفعال الحكائيّة، أدّت إلى أحداث غيرت سير الحكاية، وعملت على تعميقها، وإثراء

¹ – السابق. ص 31

تفاصيلها. وتكررت الأماكن المغلقة في حكايات السندباد، وتتنوع في حكاياتها الضمنية¹. وأدى كل حضور للمكان المغلق إلى تنامي الحكاية، وتوسّعها في ذاتها، وتعمّقها بخط عمودي.

العقدة والحل

العقدة أو الحبكة هي إحدى عناصر القصة الأساسية، وقد تعرف باسم (نقطة الأوج)، ويقصد بها: اللحظة التي تتأزم فيها أحداث القصة أو الرواية، وتحدث في مكان ما قبل النهاية²، فهي إذن الذروة التي تتأزم عندها الأحداث، أو "الذروة التي تتصاعد إليها الأحداث وتتشابك"³، أي: نقطة ما تتصاعد عندها الأحداث على نحو متشابك ومعقد، كذلك يمكن تعريفها بأنها "تأزم الأحداث وتشابكها في الحكي، بما

¹ - السابق. ظهرت الأماكن المغلقة مرتين في الحكاية الضمنية الأولى: السرداب ص 36، قصر الملك المرجان ص 37. وظهرت الأماكن المغلقة مرّة في الحكاية الضمنية الثانية والثالثة، الأماكن المغلقة في الحكاية الضمنية الثانية: المغارة ص 46. الأماكن المغلقة في الحكاية الضمنية الثالثة: القصر ص 52. وأربع مرات في الحكاية الضمنية الرابعة، وهي: العمارة ص 64، قصر الملك ص 66، البيت ص 68، البئر ص 70. ومرتين في الحكاية السادسة، هي: قصر الملك ص 90، قصر هارون الرشيد ص 91. وثلاث مرات في الحكاية السابعة، هي: بيت الرجل ص 97، المنزل ص 99، المنزل ص 100.

² - مجموعة. نظرية المنهج الشكلي ص 113

³ - ميرغني، هاشم. (2008). بنية الخطاب السرد في القصة القصيرة. الخرطوم: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة. ص 118.

يقتضي وصولاً إلى حل قد يطرحه العمل، وقد يترك للقارئ حرية تخيله"¹، فهي الذروة التي أوجدها تراكم الأحداث، وتعدّها في القصة.

أما الحل أو لحظة الانفراج، أو الخاتمة فهي "بيان حصيلة يفتح أفقاً، أو يحكي للقارئ مآل الشخصيات الرئيسية"²، أي إنها النتائج التي نتجت عن التأزم في الحكاية أو القصة، والحصيلة التي يعرف منها القارئ ما حل بالشخصيات. ويمكن تعريف الحلّ بأنه اللحظة التي تبدأ معها الأحداث بالانكشاف³، فهي: النقطة التي تعقب العقدة، وتآزم الأحداث، وتحمل نهاية منطقية، أو غير منطقية للمشكلة، تنهي لحظة التأزم.

وتميّزت البنية الحكائيّة لـ (حكايات السّندباد) بأنها تقوم على مجموعة من العقد، وتآزم الأحداث، ويعقبها انفراج، وحلول للمشكلات، وتكرّرت العقد في (حكايات السّندباد) في المستوى الثالث من الحكاية (الحكايات الضمنية)، إذ إن طبيعة المغامرات المرتبطة بالسّفر، تتطلّب حدوث مشكلات، وتصاعداً في الأحداث، نحو ذروة التّأزم القصوى، ومن ثمّ يكون الحل، وانفراج المشكلة، وانحلال العقد، ونهاية الأزمة.

¹ - مجهول. المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة. ص 89.

² - مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص 113.

³ - ينظر: ميرغني، هاشم. ص 118.

وظهرت أول عقدة في الحكايات الضمنية في السفرة الأولى، حين نزل السندباد ومن معه على الجزيرة، فيروي السندباد ما حدث معه "فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة، ورمى مراسيها، وشد السقالة، فنزل جميع من كان في المركب، في تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين، وأوقدوا فيها النار، واختلفت أشغالهم... فبينما نحن على تلك الحالة، وإذا بصاحب المركب واقف على جانبه، وصاح بأعلى صوته: يا ركاب السلامة، أسرعوا بأرواحكم، وفوزا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها، ما هي جزيرة، وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر، فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة... اطلبوا النجاة لأنفسكم، واتركوا الأسباب، ولما سمع الركاب كلام ذلك الرئيس أسرعوا وبادروا بالطلوع إلى المركب... وكنت من جملة من تخلف في الجزيرة، فغرقت في البحر مع جملة من غرق.. وأيقنت بالهلاك"¹. فحدثت العقدة على نحو مفاجئ، حين اكتشف صاحب المركب أن الجزيرة التي رسا عليها هي سمكة كبيرة، رست وسط البحر، وبنى عليها الرمل، فتحركت نتيجة لإشعال التجار النار عليها، واستطاع قسم من الركاب النجاة، لكن السندباد كان من جملة من هُدد الغرق.

فتأزمت الأحداث، منذ اللحظة التي أعلن فيها صاحب المركب أن الجزيرة سمكة كبيرة، وازداد التأزم مع حركة التجار ومحاولة الهرب، وتصاعد على نحو

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 34، 35.

أكبر، حين صعد مجموعة من الرّكّاب إلى المركب، ووصل ذروته، حين نزلت السمكة إلى قاع البحر، وغرق من تخلف، وكان منهم السّندباد.

إلا أن الحلّ أتى سريعاً متتابعاً، فيوضح السّندباد بداية الحل بقوله "لكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق، ورزقني بقطعة خشب كبيرة ... وركبتها من حلاوة الروح، ورفست الماء برجلي مثل المجاديف... وقد ساعدني الريح والأمواج إلى أن رست بي تحت جزيرة عالية"¹، فيبدأ الحل بقطعة الخشب التي صادفته في الماء، فاستطاع التّشبّث بها، ثم الجزء الثّاني من الحل أن الريح والأمواج ساعدته، للوصول إلى جزيرة أخرى.

يعقب هذه العقدة في السفرة الأولى عقد أخرى، ففي كل سفرة تتابع العقد والحلول إلى أن تصل إلى نهاية السفرة، بعودة السّندباد إلى وطنه، واستقراره في بغداد²، وعملت العقد، وكذلك تأزم الأحداث المتكرر في الحكايات، وتصاعدها

¹ - السابق. ص35.

² - ينظر: نفسه. احتوت الحكاية الضمنية الأولى على عقدتين، العقدة الأولى التي ذكرت سابقاً وهي الغرق. ص35. العقدة الثانية: الوحدة على الجزيرة. ص35. واحتوت الحكاية الضمنية الثّانية على عقدتين، العقدة الأولى: حين نسوه على الجزيرة. ص44. العقدة الثانية: وجوده وحيدا عند الجبل العظيم. ص45. ضمت الحكاية الضمنية الثّالثة ثلاث عقد: العقدة الأولى: جبل القروذ. ص52. العقدة الثانية: العملاق. ص53. العقدة الثالثة: الثعبان. ص56. والحكاية الضمنية الرابعة ثلاث عقد: العقدة الأولى: الغرق. ص64. العقدة الثانية: الجماعة العراء. ص64. العقدة الثالثة: الدفن في البئر. ص70. والحكاية الضمنية الخامسة: العقدة الأولى: مهاجمة طائر الرخ لهم. ص76. العقدة الثانية: الشيخ. ص78. العقدة الثالثة: ذهاب المركب عنه وتركه وحيداً في جزيرة القروذ. ص80. والحكاية الضمنية السادسة عقدتان: العقدة الأولى: الضياع في البحر. ص86. العقدة الثانية: البقاء وحيداً. ص88. والحكاية

باستمرار، على توسيع الحكاية، وتغيير سير الحكي؛ فتبدأ العقدة بمجموعة من الأحداث التي تتراكم على نحو معين باتجاه الذروة، لتتعدّد الحكاية عندها، ويتطلب هذا التأزم، تصاعد مجموعة من الأحداث التي توسّع الحكاية، وتعمّقها، ثم يأتي الحل، كذلك، على هيئة مجموعة من الأحداث التي تعمل على تخفيف حدّة الأزمة، وإنهاءها تدريجيًا، مما يعمل على تفكيك التعقيد الذي حدث في الأحداث، وإنهاءه، بمجموعة أحداث أخرى، هدفها حلّ الأزمة.

فتراكم الأحداث باتجاه العقدة، ثم تظهر أحداث أخرى باتجاه الحل أدّى إلى تنامي واضح في الحكاية، فتوسّعت، وامتدّت تفاصيلها نحو العمق.

عناصر العجيب

يرى ترفيتين تودوروف أن العجيب هو حدث "فوق الطبيعي... من جراء بقاءه غير مفسر، وغير متعلّق"¹، أي إنه كل ما يقع "خارج إطار قوانين المؤلف، حيث تبدو الأحداث الخارقة مقبولة، ولكن بعدّها مفسّرة خارج إطار الواقع، المؤلف، أي

الضمنية السابعة أربع عقد: العقدة الأولى: الرياح. ص94. العقدة الثانية: الحوت. ص95. العقدة الثالثة: الغرق في النهر. ص96. العقدة الرابعة: البقاء وحيداً على الجبل. ص99.

¹ - تودوروف، ترفيتين. (1994). مدخل إلى الأدب العجائبي. ط1. القاهرة: دار شرقيات. ص63.

أن لها عالمها الخاص"¹، فهو يخرق الواقع، ويكسر قوانينه، وينتمي إلى عالم خاص به، تختلف قوانينه عن قوانين الواقع المتعارف عليه.

ويحدث التنامي الكيفي العمودي بعناصر العجيب في الحكاية، نتيجةً لدخول عنصر (عجيب) على سير الحكى، يترتب على دخوله حدوث أفعالٍ حكاية، تؤدي إلى أحداثٍ حكاية، تغيّر سير الحكى، وتوسّع بنية الحكاية، وتعمّق تفاصيلها، على نحو جديد مختلف.

ظهرت عناصر العجيب في المستوى الثالث من (حكايات السندباد)؛ أي: في الحكايات الضمنية (حكايات السندباد البحري)، ويعدّ وجود عناصر العجيب في حكايات السفر أمراً بديهياً، ويعود ذلك إلى سببين رئيسيين، أولهما: إن (حكايات السندباد البحري) هي حكايات ضمنية من حكايات ألف ليلة وليلة، المعروفة باحتوائها على عناصر عجيبة، وقصص أسطورية، وحكايات تخرق الواقع²، فتشابه (حكايات السندباد البحري) مع (حكايات ألف ليلة وليلة) هو أمر طبيعي، يندرج تحت تشابه الفرع مع الأصل.

¹ - خليل، لؤي. (2014). العجائبي والسرد العربي. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. ص115.

² - ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. العين والإبرة. ص16-17.

أما السبب الآخر، فهو أن (حكايات السندباد البحري) هي حكايات سفر، ورحلات، ومغامرات، ويمكن أن تصنّف من أدب الرحلات، وقد عرّف أدب الرحلات نصوصًا كثيرة تحتوي على غرائب وعجائب مختلفة، مثل رحلة الغرناطي.

ومن أمثلة عناصر العجيب التي أحدثت تناميًا عموديًا في المستوى الثالث من (حكايات السندباد)، السمكة الكبيرة التي رست عليها السفينة، فيقول السندباد:

"وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة، فأرسي بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة، ومرى مراسيها، وشدّ السقالة، فنزل جميع من كان في المركب على تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين، وأوقدوا فيها النار... فإذا بصاحب المركب... صاح بأعلى صوته: يا ركب السلامة... هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي جزيرة، وإنما هي سمكة كبيرة، رست في وسط البحر، فبنى عليها الرمل، فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحرّكت... ولما سمع الركاب كلام الرئيس أسرعوا... وقد تحرّكت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر... وكنت من جملة من تخلف في الجزيرة، فغرقت"¹، فالعجيب في السمكة أنها رست في وسط البحر، وغطاها الرمل، ونبتت عليها الأشجار، من زمن قديم، حتى صارت مثل روضة من رياض الجنة، أي إنها مليئة بالأشجار بكل ما فيها من تنوع وجمالية، وبقيت زمنًا طويلًا على هذه الحال، لا تتحرك على الرغم من

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 34-35.

نمو الأشجار وتراكم الرمال، ولم تتحرك كذلك بسبب نزول الرّكاب عليها، وحركتهم فوقها، ولكن عندما أوقدوا النار عليها، أحسّت بالسخونة فتحرّكت، على الرغم من تراكم الرمال فوقها، وتشكيلها لتربة عميقة فوقها، سمحت بنمو نباتات، وأشجار متنوعة.

وهذا أمر مخالف للواقع، إذ لا يمكن أن ترسو سمكة في البحر، وتتراكم فوقها الرمال، وتتحول إلى جنة من الجنان، ولا تتحرك إطلاقاً، مدة طويلة من الزمن، بحيث تغدو كالجزيرة الغناء بأشجارها وثمارها.

فعملت السمكة الممثلة لعنصر العجيب، على تغيير واضح في الأحداث، وتوسّع عمودي في الحكاية الأولى، إذ تسبّبت حركتها، ونزولها إلى الماء في مغادرة مجموعة من الرّكاب نحو السفينة، وبقاء مجموعة فوق الجزيرة، ومن ثم غرقهم، ومن بين من غرقوا السندباد، فأدت حركة السمكة إلى عدة أمور؛ افتراق السندباد عن رفاقه الذين كانوا معه في الرحلة، تعرضه لخطر الغرق، فقدانه كل ما يملك. وهذه الثلاثة غيّرت مسار الحكاية على نحو كليّ، وأدت إلى انبثاق أفعال حكاية، وأحداث جديدة.

ولم تكن السمكة العنصر الوحيد الذي أدّى إلى تنامي الحكاية، وتوسّعها، إذ عملت العناصر العجيبة جميعها على تغيير مسار الحكاية، وانبثاق أحداث جديدة، أدت إلى إحداث تغيير كليّ في سير الحكاية، فطائر الرّخ في الحكاية الثانية أسهم في

إنقاذ السندباد ونقله من الجزيرة، وهو طائر أسطوري، عجيب، لا ينتمي إلى الطيور الموجودة في الواقع¹.

وفي الحكاية الثالثة أدّى العملاق ذو الأوصاف العجيبة دورًا أساسيًا في توسّع الحكاية، وتغيّر أحداثها، حين أسهم في قتل أصحاب السندباد، فدفعهم للتفكير في حيلة للخلاص، ثم ساعدت العملاقة بتطوّر الحكاية، مع العملاق، إذ أدت الحجارة التي رجا بها السندباد وأصحابه إلى موت كثير منهم²، فتغير سير الحكى، وتوسّعت الحكاية على نحو مختلف.

أما في الحكاية الرابعة فبدأ العنصر العجيب في الغول وقومه، إذ قتلوا أصحاب السندباد، وبقي وحيدًا، ضعيفًا، هزيلًا، في الجزيرة، يبحث عن فرج³، وتكرر الحال نفسه مع بقية عناصر العجيب التي ظهرت في الحكايات⁴، إذ تغيّر هذه العناصر في الأحداث الحكائية، وتوسّع في الحكاية، وينبثق عنها أفعال حكاية تعمل على تنامي الحكاية تناميًا عموديًا.

¹ - ينظر: السابق. الحكاية الثانية: ص 44-45.

² - ينظر: نفسه. الحكاية الثالثة. ص 53-55.

³ - ينظر: نفسه. الحكاية الرابعة الغول. ص 64-65.

⁴ - ينظر: نفسه. الحكاية الخامسة: بيضة الرخ، وطائر الرخ. ص 76-77. شيخ البحر. ص 78-79.

الحكاية السابعة: الجان. ص 99-100.

المصادفات السردية

يشير مصطلح (المصادفات السردية) إلى كل العناصر السردية التي تدخل على خط سير الحكى أثناء سرد الحكاية مصادفةً، من دون توقعٍ يقتضيه أي تمهيد سردي، وبغير انتظار، فيكون دخوله إلى الحكاية عرضاً، بلا سابق إنذار، ويؤدي دخوله إلى تغييرٍ في سير الحكى، عبر فعل أو مجموعة من الأفعال الحكائيّة التي تحدث نتيجةً لحدوث المصادفة، سواء كانت المصادفة متعلقة بشخص، أو شيء، أو مكان.

وتدخل المصادفات السردية على سير الحكى بطريقة عشوائية، فلا يشترط وقت لحدوثها، سواء حدثت في أول الحكاية، أم منتصفها، أم نهايتها، كذلك لا يرتبط حدوث المصادفات السردية بعدد معين، فقد تحتوي الحكاية مصادفةً واحدة، وقد تتعدّد المصادفات أثناء سير الحكى، إذ إنّ زمان دخول المصادفة على سير الحكى، وعددها، لا يؤثر في آلية عملها، فأينما وجدت المصادفة السردية أحدثت تغييراً في سير الحكى، وتوسّعا في الحكاية، عبر نوافذ جديدة تشرعها للسرد، نتيجة لاعتراضها سير الحكاية.

اعتمدت (حكايات السندباد) على التوسّع العمودي، من خلال حدوث المصادفات السردية التي شكّلت ظاهرةً بارزة في أحداث الحكايات، بمستوياتها المختلفة، فظهرت المصادفات السردية أثناء سير الحكى في الحكايات كلّها، وبني

على حدوثها مجموعة من الأحداث السردية القائمة على أفعال سردية، غيّرت بنية الحكاية الأساسية، وتدخلت في خط سير الحكى، بتوسّع جديد يتناسب مع ما أحدثته المصادفة من تغيير في خط سير الحكى.

وظهرت أربعة أنواع من أنواع المصادفات في (حكايات السندباد) هي: مصادفة الأشخاص، مصادفة الكائنات، مصادفة الجمادات، ومصادفة الأماكن، وأدت جميعها إلى تنامٍ كفيّ عمودي.

- مصادفة الأشخاص

أدى دخول أشخاص إلى خط سير الحكى في الحكاية الواحدة، إلى حدوث أفعال حكاية، أسهمت بحدوث أحداث حكاية جديدة، غيّرت سير الحكاية، ووسّعت في بنيتها الأصلية، من ذلك (رؤية قوم يجمعون الفلفل)، وكان السندباد يائسًا حزينًا على حاله، إذ بقي أسبوعًا يأكل من نبات الأرض، وفي اليوم الثامن يقول "لاحت مني نظرة، فرأيت شبحًا من بعيد، فسرت إليه، ولم أزل سائرًا إلى أن حصلته بعد غروب الشمس، فحققت النظر فيه، وأنا بعيد عنه، وقلبي خائف من الذي قاسيته أولًا وثانيًا، فإذا هم جماعة يجمعون حب الفلفل، فلما قربت منهم ونظروني تسارعوا إليّ، وجاءوا عندي، وقد أحاطوا بي من كل جانب..."¹، فحدثت مصادفة هؤلاء الأشخاص في وقت كان فيه السندباد وحيدًا على الجزيرة، لا مخرج له، ولا طعام عنده، يأكل

¹ - السابق. ص 66.

من نبات الأرض، فالمتوقع أن يموت، لكن حين وجد هؤلاء القوم الذين سألوه عن حاله، وأجلسوه عندهم، وأطعموه، وأكرموه، وحملوه معهم في مركبهم إلى ديارهم، تغيّر سير الحكى، وتوسّعت الحكاية عبر فرع جديد، نمت الحكاية ذاتها، فأدت هذه المصادفة إلى تغير في سير الحكى، وفتح طريق جديد لتعميق الحكاية، عن طريق هؤلاء الأشخاص، الذي نقلوا السندباد إلى مكان آخر، وانتقلت معه مغامراته؛ لتتنامى الحكاية على نحو جديد، كأن حكايةً جديدةً أضيفت إليها.

وتكررت مصادفة الأشخاص في الحكايات الضمنية على نحو متعدد، في ثلاث حكايات ضمنية، مرتين في الحكاية الخامسة، ومرة في الحكايتين السادسة والسابعة¹، وفي كل مرة يتغير مسار السرد عقب مصادفة الأشخاص، فتبدأ سلسلة من الأفعال الحكائيّة التي تبنى عليها أحداث حكاية، تؤدي إلى تنامي الحكاية ذاتها، والتعمق في تفاصيلها.

- مصادفة الكائنات

وقد تدخل كائنات ما إلى خط سير الحكى في الحكاية الواحدة، من دون توقّع، فيؤدي دخولها إلى ظهور أحداث حكاية جديدة، تغير سير الحكاية، وتوسع

¹ - تكررت مصادفة الأشخاص في حكايات السندباد عدّة مرات. ينظر: السابق. مصادفة الأشخاص في الحكاية الضمنية الخامسة: مصادفة الشيخ. ص77. مصادفة القوم الذين نزلوا بالجزيرة ص79. مصادفة الأشخاص في الحكاية الضمنية السادسة: مصادفة جماعة من الهنود والحبشة ص89. مصادفة الأشخاص في الحكاية الضمنية السابعة: مصادفة لقاء القوم والشيخ ص96.

بنيتهما الأصلية، من ذلك مصادفة حدثت في السفرة الأولى (الحكاية الضمنية الأولى)، حين رمت الأمواج السندباد البحريّ إلى جزيرة، وأوشك على الهلاك، وبعد أن أكل من ثمارها، وقوي جسده، ذهب يتمشّي في أحد الأيام، فحدثت المصادفة، في قوله " ولم أزل على هذه الحالة إلى أن تمشّيت، يوماً من الأيام في جانب الجزيرة، فلاح لي شبحٌ من بعيد، فظننت أنه وحش، أو دابة من دواب البحر، فتمشّيت إلى نحوه، ولم أزل أتفرّج عليه، وإذا هو فرس عظيم المنظر، مربوط في جانب الجزيرة على شاطئ البحر، فدنوت منه، فصرخ صرخة عظيمة، فارتعبت منه، وأردت أن أرجع، وإذا برجل خرج من تحت الأرض"¹، فالسندباد كان يتمشّي في جانب من جوانب الجزيرة، وبمحض المصادفة وجد كائنًا غريبًا يشبه الشبح، فاقترب منه فتبين له أنه فرس، ثم حين رآه الفرس صرخ، فخرج سائس الخيول من تحت الأرض، وأخذ السندباد معه، واهتمّ به، وعرفه قومه، ثم طلب السائس من السندباد مرافقته إلى الملك.. إلى بقية الأحداث.

فكان السندباد في جزيرة، وحيدًا، متعبًا، فاقداً الأمل في النجاة، والعودة إلى الديار، إلا أن مصادفة لقائه الفرس أدّت إلى تغيير في سير الحكّي، عبر خروج السائس الذي استضاف السندباد، فهذه المصادفة أدّت إلى تعمّق أحداث الحكاية

¹ - السابق. ص36.

الضمنية الأولى (حكاية السفرة الأولى)، وتغيّر في سير أحداثها، كأن حكاية جديدة بدأت.

وقد تكررت مصادفة ظهور كائنات في ست حكايات من الحكايات الضمنية، على نحو متفرّق¹، من غير ترتيب معين، وظهرت - في معظم الأحيان - في وقت شعر فيه السندباد بياس، وحسرة، واقتراب من الهلاك، فتأتي المصادفة تارة لتعلن الفرج، وتارات أخرى لتضيق الخناق أكثر، ليظهر الحلّ بعد ذلك بنجاة السندباد وعودته إلى دياره.

- مصادفة الجمادات

قد تظهر في سير الحكايات فجأة عناصر من الجمادات تغير مجرى الأحداث كاملةً، مثال ذلك قطعة الخشب التي وجدها السندباد، وهو على وشك الغرق، وتعلق بها "فغرقت في البحر مع جملة من غرق، لكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق، وورزقني بقطعة خشب كبيرة... فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح، ورفست في

¹ - تكرر ظهور مصادفات الكائنات في حكايات السندباد، ينظر: السابق. مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الأولى: مصادفة السمكة الكبيرة ص34. مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الثانية: مصادفة بيضة الرّخ. ص44، مصادفة التّسر ص47. مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الثالثة: مصادفة العملاق ص53، مصادفة العملاقة ص55، مصادفة الثعبان ص56. مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الرابعة: مصادفة القوم العرايا والملك الغول ص64-65. مصادفة الوحش ص71. مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الخامسة: مصادفة بيضة الرخ ص76، مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية السابعة: مصادفة القوم الذين يطيطون ص99، مصادفة الحية ص99.

الماء برجلي"¹ فأدّت مصادفة الخشبة إلى فعل سردي مباشر، وهو تمسك السندباد فيها، فنجّا من موت محقق، ثم تعاقبت الأفعال السردية بعد ذلك، بناء على التغيير الذي أحدثته مصادفة الخشبة في البحر لحظة الغرق.

وتكرّر ظهور مصادفات الجمادات على نحو متفرق، في حكايات السندباد، في المستوى الثالث (الحكايات الضمنية)، فاحتوت ست حكايات منه على مجموعة من مصادفات الجمادات المتنوعة². ولم يؤثر عدد المصادفات في آلية عملها، ففي كل مرة تؤدي إلى تغيير في سير الحكى، عبر مجموعة من الأفعال الحكائية التي تحدث نتيجة لظهورها.

- مصادفة الأماكن

وقد ترتبط المصادفات بظهور مفاجئ لأماكن تغير مجرى الأحداث على نحو كامل، مثال ذلك مصادفة وجود قصر السندباد البحريّ عند المكان الذي توقف فيه

¹ - السابق. ص 35.

² - ظهرت المصادفات على هيئة جمادات في الحكايات الضمنية. ففي الحكاية الأولى حدثت مصادفتين، وفي الثانية، والثالثة مصادفة واحدة، وفي الرابعة مصادفتين، وفي الخامسة أربع مصادفات، وفي السابعة مصادفة ينظر: نفسه. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الأولى: مصادفة المركب الذي عليه بضائع السندباد ص 38. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الثانية: مصادفة الذبيحة. ص 47. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الثالثة: مصادفة مركب النجاة: ص 57. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الرابعة: مصادفة لوح الخشب ص 64. مصادفة مركب النجاة ص 72. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الخامسة: مصادفة لوح الخشب ص 77. مصادفة اليقطينة ص 78. مصادفة وصول مركب ص 79. وص 82. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية السابعة: مصادفة لوح الخشب ص 95.

السّندباد الحمال للاستراحة، في المستوى الثّاني (حكاية السّندباد الحمال)، فلما جلس "على تلك المصطبة ليسترّيح، ويشمّ الهواء، خرج عليه من ذلك الباب نسيم رائق ورائحة ذكية، فاستلذ الحمال لذلك، وجلس على جانب المصطبة، فسمع في ذلك المكان نغم أوتار وعود، وأصوات مطربة، وأنواع إنشاد معربة، وسمع أيضًا، أصوات طيور تتأغي وتسبح الله تعالى، باختلاف الأصوات، وسائر اللغات، فتقدم إلى ذلك فوجد داخل البيت بستانًا عظيمًا، ونظر فيه غلمانًا وعبيدًا وخدمًا وحشمًا"¹، فالسّندباد الحمال لم يسترح إلا على باب السّندباد البحريّ، ليسمعه السّندباد البحريّ وهو يغني الشعر، ويرسل إليه غلامًا يدعوه للدخول ويتعارفا، ويبني على هذا التعارف رغبة السّندباد البحريّ بإخبار السّندباد الحمال قصّة سفراته كاملة، وما ترتب على هذه القصص من تفاصيل غيرت بنية الحكاية، ووسعتها، وعملت على تنامي أحداثها.

فعملت هذه المصادفة على تغيير سير الحكاية، وزيادة بنيتها؛ فلو أن السّندباد استراح على باب قصر آخر، أو مكان آخر، لما سمعه السّندباد البحريّ، وهو ينشد، ولما دعاه إلى قصره، ولما تعارفا، وبدأ السّندباد البحريّ يحكي حكاياته، ولسارت الحكاية باتجاه آخر مختلف التفاصيل، فالمصادفة هنا أدت إلى تغيير كبير في خطّ

¹ - السابق. ص 29-30.

سير الحكاية، بناء على مجموعة من الأفعال الحكائيّة التي أعقبت رؤية القصر والاستراحة عنده، مما أدى إلى تعمّق في أحداث الحكاية.

وتكررت مصادفة الأماكن في (حكايات السّندباد) عدّة مرات، في المستويين الثّاني، والثّالث، إذ تعدّ مصادفة وجود قصر السّندباد البحريّ في مكان استراحة السّندباد الحمال؛ مصادفة في المستوى الثّاني؛ أي (حكاية السّندباد الحمال)، أما في المستوى الثّالث من الحكاية وهي (الحكايات الضمنيّة) فتكررت مصادفات الأماكن على نحو متنوع¹.

التنامي الإحالي

تعرف الإحالة السردية على أنها "إحالة جزء من السرد إلى ما هو خارجه، أو داخله، وتقسّم بحسب درجة إيهامها إلى إحالة خفية، وإحالة جلية، وبحسب الموقع الذي يحيل إليه إلى إحالة خارجية، وإحالة داخلية"²، وقد ينظر إليها على أنها "شاهد

¹ - تكررت مصادفة الأماكن في الحكايات الضمنية عدة مرات. فوردت مرتين في الحكاية الثّالثة، ومرة في الحكاية الرابعة، والخامسة، والسادسة، والسابعة. ينظر: السابق. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية الثّالثة: مصادفة جبل القروص ص52. مصادفة القصر المشيد: ص52. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية الرابعة: مصادفة العمارة ص64. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية الخامسة: مدينة القروص ص80. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية السادسة: مصادفة الجبل ص76. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية السابعة: إقليم الملوك. ص94.

² - حطيني، يوسف. ص9.

يحيل على سلطة في اللغة والأدب، وهو خطاب موجز يعزز النص، بما هو سلطة معرفية¹، فالإحالة وفقاً للتعرفين هي شاهد يدخل على النص السردى، ليعزز فكرة ما في النص، وقد يكون من داخل النص، فيستدل على شيء سابق مرّ في النص، وتسمى حينها إحالة داخلية، أي من داخل النص، وقد يكون الشاهد من خارج النص، فيسمى إحالة خارجية، كذلك تنقسم الإحالة إلى خفية، وجليّة، بحسب درجة وضوحها في النص.

أما التنامي الإحالي، فنوع من أنواع التنامي الكيفي، ويقصد به: التوسع الحكائي، في الحكاية ذاتها، نتيجة لورود نصوص إحاليّة، تعترض سير الحكى فيها، وتؤدي إلى توسيع الحكاية، فتحدث نتيجةً لفعل حكائي، وينتج عنها فعل حكائي آخر يغيّر مسار الحكى في الحكاية، ويؤدي إلى توسّع الحكاية توسعاً كيفياً عمودياً. فهو أصل في الحكاية لا يمكن الاستغناء عنه، وغيابه يؤدي إلى حدوث خلل في البنية الحكائية.

وقد تنامت (حكايات السندباد) إحاليًا تناميًا كيفيًا، من خلال دخول نص شعري خارجي عليها، ففي المستوى الثانى، وردت أبيات شعرية على لسان السندباد الحمال، بعد دخوله بستان السندباد البحرى، "فوجد داخل البيت بستاناً عظيماً... فرفع

¹ - د، م. المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة. ص129.

طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا رب، يا خالق يا رازق، ترزق من تشاء بغير حساب، اللهم إني أستغفرك... ثم أنشد يقول:

فكم من شقيّ بلا راحة ينعم في خير فيء وظلّ
وأصبح في تعب زائد وأمري عجيب وقد زاد حملي
وغيري سعيد بلا شقوة وما حمل الدهر يومًا كحملي

.. فلما فرغ السندباد الحمال من شعره ونظمه، أراد أن يحمل حملته ويسير، إذ طلع من ذلك الباب غلام صغير... وقال له: ادخل كلم سيدي فإنه يدعوك... فتبسم صاحب المكان وقال له: ... قصدي أن تسمعني الأبيات التي كنت تتشدها... فأنشده الحمال تلك الأبيات فأعجبه وطرب لسماعها، وقال له: اعلم أن لي قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار لي قبل أن أصير إلى هذه السعادة¹، فالأبيات الشعرية التي وردت في الحكاية، هي نص إحاليّ شعريّ، دخلت على سير الحكى في الحكاية نتيجةً لدخول السندباد الحمال إلى القصر وتأمّله، ونتج عن قولها مجموعة من الأفعال الحكائيّة، بُني عليها أحداث حكاية غيرت سير الحكى، وأدّت إلى توسّع في الحكاية ذاتها.

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 30-32.

فمعنى الأبيات يتضمن فكرة السَّعادة بلا شقاء، ومقارنة حال السندباد الشقي المتعب، بحال صاحب القصر السعيد بغير شقاء، وحين سمعها (السندباد البحري) أرسل من يدعو السندباد الحمال، وبعد أن تعرفه، وأكرمه، طلب منه إعادة الأبيات مرة أخرى، فيبدو أن السندباد البحري أُعجب بالأبيات كما قال، ولعله أراد التَّأكد من المعنى المقصود في الأبيات، وتأكيد ما سمعه، من أفكار عن الشقاء والسعادة، ليبين للسندباد الحمال بعد ذلك أن السَّعادة التي وصل إليها هي نتيجة لرحلات من الشقاء والتعب "وسوف أخبرك بجميع ما صار لي... فإني ما وصلت هذه السعادة وهذا المكان، إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب"¹.

فأدت الإحالة الشَّعرية إلى توسع عمودي في حكاية السندباد الحمال، غير مسار الحكي، ووسع الحكاية على نحو عمودي، من خلال الأفعال الحكائية المتتابعة: (إرسال الغلام لدعوة السندباد الحمال، استجابته للدعوة، دخوله القصر، إكرام السندباد البحري له، دعوته للعشاء، طلب إنشاد الأبيات مرة أخرى، توضيح السندباد البحري لواقع الحال، الذي غاب عن السندباد الحمال، ومن ثم نقل الحكاية إلى المستوى الثالث بذكر رحلات السندباد البحري).

¹ - السابق. ص32.

وسواء أورد مصدر الأبيات التي قالها السندباد الحمال، أم لم يرد، فإن ذلك لا يؤثر في آلية عملها، إذ تسببت في تنامي الحكاية كفيًا بتوسيع بنيتها الداخلية، عبر الأفعال الحكائية.

الشوق

شكّلت مشاعر الشّوق سببًا رئيسيًا لتطوّر أحداث (حكايات السّندباد) في المستوى الثالث (الحكايات الضمنية)، إذ كانت مشاعر الشوق، محركًا أساسيًا للسندباد البحريّ، ليكرر حادثة السفر، ويعيد المغامرات، ويكتشف البلدان، ويتعرف الجزر الجديدة، وظهر ذلك منذ الحكاية الضمنية الثانية، فالسبب الذي دفع السّندباد للسفر هو الشّوق، فيوضح شوقه قائلاً "واشتاقت نفسي إلى التّجارة، والتّفرج في البلدان، والجزائر، واكتساب المعاش، فهممت في ذلك الأمر، وأخرجت من مالي شيئًا كثيرًا، اشتريت به بضائع وأسبابًا تصلح للسفر، وحزمتها، وجئت إلى السّاحل، فوجدت مركبًا مليحًا جديدًا، وله قلع قماش مليح، وهو كثير الرجال، زائد العدة، وأنزلت حمولتي فيه، أنا ومجموعة من التّجار، وسافرنا"¹.

¹ - السابق. ص 43

فعزم السّندباد على السّفر كان بدافع الشّوق، إذ اشتاقت نفسه لمجموعة من الأمور يفعلها في السّفر، وهي؛ التّجارة، استكشاف البلدان، والجزر، والرّغبة في تحقيق سبل عيش مختلفة عن التي يكتسبها في بغداد.

فبني على الشّوق أن السندباد همّ بالسّفر، فأخرج مالا كثيرا، واشترى بضاعة، وأسبابا للسفر، وحزم أمتعته، وسافر من بغداد إلى البصرة باتجاه الساحل، وأنزل حمولته في مركب جديد مع التّجار. فتنامت الحكاية بسبب وجود تلك المشاعر، التي بنيت عليها أفعال حكاية، غيّرت سير الحكيم، ووسّعت بنية الحكاية، وأدّت إلى أحداث حكاية جديدة.

وتكررت مشاعر الشّوق في حكايات السّندباد في الحكاية الثالثة كذلك، إذ قام السّندباد بأفعال حكاية، بنيت على مشاعر الشّوق التي أحسّ بها، "أقامت بمدينة بغداد مدة من الزمان، وأنا في غاية الحظ والصفاء، والبسط، والانشراح، فاشتاقت نفسي إلى السّفر، والفرجة، وتشوّقت إلى المتجر، والكسب، والفوائد.. فهممت واشتريت شيئا كثيرا"¹، فما حدث في الحكاية الضمنية الثانية، تكرّر في الحكاية الضمنية الثالثة، إذ اشتاق السّندباد للسفر، وانطلق يحضّر أمتعته للسفر من دون تردد، فمشاعر الشّوق أدّت لأفعال حكاية وسّعت الحكاية، وغيّرت سير الحكيم، وعملت على تناميها.

¹ - السابق. ص 51.

وكذلك أدت مشاعر الشوق إلى قيام السندباد البحريّ بسفرتة الرابعة¹،
والخامسة²، والسادسة³، والسابعة⁴، فشكّلت مشاعر الشوق عاملاً أساسياً في توسيع
مجموعة من الحكايات، بنيت بدايتها على هذه المشاعر، وكانت سبباً في الأفعال
التي قام بها السندباد البحريّ استعداداً للسفر.

وكنتيجه لما سبق يمكن القول إن التّنامي الكيفي بنوعيه (الأفقي والعمودي)
في (حكايات السّندباد) آلية سردية أساسية، قامت عليها بنية الحكايات بمستوياتها
الثلاثة منذ بدايتها، إذ ساعدت آليات التّنامي الأفقيّ في تنامي (حكايات السّندباد)
من خلال عدّة مظاهر: فعملت الإطارات على توسّع المستوى الأول للحكاية (ألف
ليلة وليلة)، بالامتدادات الأفقيّة، فأدّت إلى انبثاق المستوى الثّاني، وهو مستوى
الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّندباد الحمال)، ومنها انبثق المستوى الثّالث،
الذي يمثل الحكايات الضمنيّة (حكايات السّندباد البحريّ).

وأسهّم التّبئير، وتعدّد زوايا السرد في التوسّع الأفقيّ، إذ نقل السرد من مستوى
إلى آخر، كما عمل النّسق الدائريّ على حدوث تنامٍ في الأحداث بالعودة إلى نقطة

¹ - ينظر: السابق. ص 63.

² - ينظر: نفسه. ص 75.

³ - ينظر: نفسه. ص 85.

⁴ - ينظر: نفسه. ص 93.

البداية في كل نهاية، وتكوين حركة دائرية، كذلك أسهم النظم السردى في التوسع الحكائى عبر سلسلة القصص المتوازية الممتدة، فأدت هذه الآليات جميعها إلى تنام كیفى أفقى أسهم في تكبير بنية (حكايات السندباد)، وزيادتها، ونموها، بمستويات مختلفة.

كما ساعدت آليات التنامي العمودي في تنامي (حكايات السندباد) تنامياً يتعلق ببنية الحكاية ذاتها، عبر التوسع في تفاصيلها، وتعميقها، وذلك عبر عدة مظاهر كالتبئير، وتتوع زوايا السرد بين الساردین إلى حدوث توسع عمودي في الحكاية ذاتها، والمصادفات بأنواعها، وظهور الشخصيات على نحو مستمر، وتعدد الفضاءات المكانية المفتوحة والمغلقة، وتعدد العقد والحلول والإحالة الشعرية، ومشاعر الشوق، فهذه المظاهر كلها ساعدت في حدوث توسعات متتالية في الحكاية، عملت على تنامي السرد، وأدت إلى أحداث حكاية، وسعت الحكاية، وعمقت أحداثها، فتنامت تنامياً كیفياً بنوياً.

المبحث الثاني: التّنامي الكميّ

يعدّ التّنامي الكميّ القسم الثاني من أقسام التّنامي، فهو يُعنى بالكميّة التي تتوسّع فيها الحكاية، ويحدث فيها من دون تدخل في خط سير الحدث الحكائي، وحذفه لا يؤثر في الحكاية، إلا أنه يؤدي وظائف إثرائية جمالية فيها، أيّ إنه التّوسع الذي لا ينبني على وجوده حدث حكائي، ولا تتأثر الحكاية بغيابه، فهو توسع في الكمّ، يعمل على زيادة الحكاية زيادة لغوية، عبر زيادة نصية في عباراتها وجملها.

وينقسم التّنامي الكميّ إلى خمسة أقسام رئيسية، هي التّنامي الوصفي، ويعنى بالوصف ذي الوظيفة التّزيينية، والتّنامي الإنشائي، الذي يختص بالأساليب اللغوية المتنوعة، والتّنامي البلاغي، ويهتمّ بمحسنات علم البديع والبيان، والتّنامي الإحالي، ويحدث نتيجةً لورود نصوص شعرية أو أقوال مأثورة في الحكاية، والتّنامي بعناصر الغريب والعجيب، ويحدث نتيجةً لورود عناصر غريبة أو عجيبة في الحكاية.

ظهر التّنامي الكميّ في (حكايات السندباد) بسبب السّياق الذي حكيت فيه الحكايات، على لسان شهرزاد، إذ كانت تبحث عن طرقٍ للنّجاة من الموت، والطريقة المثلى التي اتّبعتها، هي تطويل الحكاية، فعملت على توسيع تفاصيل الحكايات، على نحو مستمرّ، بما يسمح بامتداد الحكايات لتكسب مزيداً من الوقت، واستخدمت الزّيادة الكميّة، في سير الحكي؛ لتوسيع حكاياتها، وتطويلها، وتناميها تنامياً كمياً، ليحلّ الصباح كل يوم قبل أن تنتهي الحكاية، وتتجو من الموت، ثم تعود في الليلة

التالية؛ لتكمل من حيث توقّفت، فتكون زيادة الكمّ في الحكايات هدفًا مقصودًا بذاته من شهرزاد، نتيجة للحالة التي كانت تعيشها كل ليلة، لذلك تشابهت (حكايات السّندباد) مع حكايات (ألف ليلة وليلة) في الطبيعة الكليّة، المعتمدة على التّوسع في الحكايات، وكانت هذه الغاية هي المدخل الأساس لظهور التّنامي الكميّ في الحكايات الإطارية والضمنية، ظهورًا جليًا.

التّنامي الكميّ الوصفي

يختصّ التّنامي الكميّ الوصفي بزيادة الكمّ الحكائيّ في الحكاية ذاتها، نتيجة لورود نصوص وصفية تعترض سير الحكّي، فلا ينبثق هذا النوع من التّنامي عن فعل حكائيّ، ولا تُبنى عليه أفعال حكائيّة، إذ تتوقف الحكاية عند النّص الوصفيّ، فتعرضه، ثم تعود إلى النقطة التي توقّفت منها، بعد انتهاء الوصف، كأن الحدث الحكائيّ تجمّد أثناء حضور الوصف.

والوصف "نشاط فني، يُمثّل باللغة الأشياء، والأشخاص، والأمكنة، وغيرها. وهو أسلوب من أساليب القص" ¹ يعمل على رسم التفاصيل مستخدمًا الكلمات، والتراكيب، والجمل، لإكمال تمثيل الموصوف، بحيث يتمكّن المتلقي من تخيله، ويؤدي حدوث الوصف في النّص السّردّي إلى ما يُسمى بالوقفة الوصفية وتشير إلى

¹ - القاضي، محمد. ص472.

"مواضع في القصة، يتعطل فيها السرد وتعلق الحكاية ليفسح في المجال للوصف"¹، وقد أشار جنيت إلى أن عمل الوقفة الوصفية يؤدي إلى أن تُبطئ الحكاية وتجمد زمن قصتها، كي تلقي نظرة على فضائها القصصي"²، فيعمل الوصف على إيقاف سير الحكى، من خلال إيقاف الأحداث وتجميدها، لإضفاء طابع جمالي تزييني على الحكاية باستخدام العبارات والجمل التي تصف فضاءها القصصي ويؤدي الوصف وظائف متنوعة، منها "التعليمية، والتمثيلية، والتعبيرية، والسردية، والإبداعية، والإيديولوجية، أو القيمية، وهذه الوظائف هي التي تتحكم في موطنه، من النص السردى، وفي بدئه، وختمه"³، فيكون حضور الوصف في النص بحسب الوظيفة الحكائيّة المنوطة به.

وبالإضافة إلى الوظائف المختلفة التي يؤديها الوصف؛ فإنه يعمل كذلك على توسعة الحكاية، وتنميتها، وزايدتها زيادة كمّية، من دون تأثير في أحداث الحكاية، أو تأثير في تنميتها الكيفي، إذ إن تأثير الوصف مقصور على الكمّ المحكيّ، فيحدث توسعاً في عدد الكلمات، وزيادة في طول الحكاية.

ظهر الوصف في (حكايات السندباد)، في المستويين الثاني (حكاية السندباد الحمال)، والثالث (حكايات السندباد البحري)، على نحو عرضي لم تتأثر به

¹ - السابق. ص 478.

² - جنيت، جيرار. عودة إلى خطاب الحكاية. ص 43.

³ - القاضي، محمد. ص 472.

بالأحداث، فبدأ بين الحين والآخر، بطريقة غير منتظمة، فلا يُوصف كل شيء، وإنما تتخلل الحكاية بعض وقفات وصفية، بطريقة عرضية؛ مثال ذلك، الوصف الذي ورد على لسان السندباد البحري، حين قابل العملاق الضخم فوصفه بقوله: "وجلسنا في حضير ذلك القصر.... وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا، وسمعنا دويًا من الجو، وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة، في صفة إنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عيان كأنهما شعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع، فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن وجودنا، وقوي خوفنا، واشتد فزعنا، وصرنا مثل الموتى من شدة الخوف، والجزع، والفزع"¹.

فالجزء الأول من النص يوضح ما كان يفعله السندباد، وأصحابه، إذ كانوا يستريحون في القصر، ثم ارتجت الأرض من تحتهم، وسمعوا صوتًا عاليًا "وجلسنا في حضير ذلك القصر.... وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا، وسمعنا دويًا من الجو"². ثم تحدث وقفة وصفية في النص، فنتجمد أحداث الحكاية، ويتوقف السندباد عن ذكر ما حدث، ليصف هيئة العملاق الذي نزل "وقد نزل علينا من أعلى القصر

¹ - مجهول. السندباد. ص 53

² - نفسه.

شخص عظيم الخلقة، في صفة إنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عيان كأنهما شعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع"¹، فحدث إيقاف لسير الحكى، لإلقاء نظرة على شخصية دخلت الحكاية، ووصفها وصفاً شاملاً، فبدأ السندباد بوصف مجمل يوضح الهيئة العامة "شخص عظيم الخلقة، أسود اللون، طويل القامة"، ثم يفصل الوصف بدقة، فيذكر تفاصيل الأجزاء "وله عيان كأنهما شعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير..."، غير أن هذا الوصف لم تبّن عليه أي أفعال حكاية، إذ تنتهي الوقفة الوصفية، ويكمل السندباد سرد الأحداث من المكان الذي توقفت فيه "فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن وجودنا، وقوي خوفنا..."²، فلم يؤثر الوصف في سير الأحداث الحكاية، ولم يتدخل في تناميها الكيفي، واقتصر عمله على التتامي الكميّ فحسب.

فأدى الوصف وظيفةً جماليةً للنص، أوضحت تفاصيل الشخصية التي انضمت إلى سير الحكى، وهي وظيفة إثرائية فحسب، يمكن الاستغناء عنها، من دون أن يتأثر النص الحكائي، ومن دون أن يحدث خلل في سير الأحداث، فيمكن

¹ - السابق.

² - نفسه.

حذف وصف العملاق من النص من دون أن يتأثر سير أحداث القصة، على النحو الآتي: "وجلسنا في حضير ذلك القصر.... وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا، وسمعنا دويًا من الجو، وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة، في صفة إنسان، فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن وجودنا"¹، فحذف الوصف من النص لم يحدث خللاً في الأحداث الحكائية، أو في توسع الحكاية كميًا، لأنه لا يؤثر في تناميها الكيفي، وإنما يكون عمله في تناميها الكمي، من خلال زيادتها لغويًا. وتكرر الوصف في حكايات السندباد على نحو متفاوت في المستويين الثاني، والثالث، وحظي المستوى الثالث بالجزء الأكبر من الوصف، فورد في الحكايات الضمنية جميعها، على نحو متباين، وعمل على تأدية وظائف وصفية إثرائية متنوعة، إلا أن عمله الرئيس تركّز على تطويل الحكاية، وتوسيعها، وتنميتها تناميًا كميًا، عبر الوقفات الوصفية التي أدت إلى تجميد الحكاية، لتأمل فضائها.

التّنامي الكميّ البلاغيّ

هو أحد أنواع التّنامي الكميّ، ويقصد به زيادة الكمّ المحكيّ في الحكاية، نتيجة دخول أساليب بلاغية عليها، بهدف إيضاح المعنى، والتأثير في المتلقي، وإثراء الحكاية جماليًا، فيؤدي ذلك إلى توسيع الحكاية كميًا، عبر المحسنات البديعيّة

¹ - السابق.

التمثّلة في: الجناس، والمقابلة، والطّباق، والسّجع. والمحسنات البيانية، مثل: التشبيه، والكناية، والاستعارة.

وظهر في حكايات السّندباد، نوعان من الأساليب البلاغية، هما؛ التشبيه، ويعدّ أحد أنواع المحسنات البيانية، والسّجع وهو أحد أنواع المحسنات البديعيّة اللفظيّة، وتكرّر ظهورهما على نحو كبير، في المستويين الثّاني (حكايات السندباد الحمال)، والثالث (حكايات السّندباد البحري) .

السّجع

المقصود بالسّجع هو "تَوَافُقُ الْفَاصِلَتَيْنِ أَيْ الْكَلِمَتَيْنِ الْأَخِيرَتَيْنِ مِنَ النَّثْرِ عَلَى حَرْفٍ وَاحِدٍ"¹، أي تشابه آخر كلمات جمل متتابعة، في النّثر، في حرفها الأخير، أي قافيتها، وقد خصّه بعض البلاغيين بالنّثر، من دون الشّعر، وعمّمه آخرون على النّثر، والشّعر².

وظهر السّجع في (حكايات السندباد)، في المستويات الثلاثة، الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة)، الحكاية الإطارية الداخلية (حكاية السندباد

¹ - البجيرمي، سليمان. (1995). تحفة الحبيب على شرح الخطيب حاشية البجيرمي علي الخطيب. دار الفكر. ج1. ص7

² - الحنفي، إبراهيم. (د.ت). الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية. ج2. ص476.

الجمال)، الحكايات المضمنة (حكايات السندباد الجمال)، واستخدم أسلوبًا للحديث، لدى الساردين كلهم.

فوردت عبارة مسجوعة في المستوى الأول من الحكاية، (حكايات ألف ليلة وليلة)، على نحو متكرر "وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح"¹، ويظهر السجع في الفاصلتين (الصباح)، و(المباح)، وفي كل مرة تكررت هذه العبارة، عملت على إعادة السرد إلى مستواه الأول، الحكاية الإطارية الكبرى (حكاية ألف ليلة وليلة)، مثال ذلك "فمر على باب رجل تاجر، قدماه كنس ورشّ، وهناك هواء معتدل، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحط الجمال حملته على تلك المصطبة، ليستريح، ويشم الهواء. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن الجمال لما حط حملته على تلك المصطبة..²، فسير الحكاية كان في مستوى السرد الثاني، الحكاية الإطارية الداخلية، (حكاية السندباد الجمال)، فقطع السرد عبر هذه العبارة المسجوعة "وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح"³، وعاد إلى المستوى الأول.

¹ - مجهول. السندباد. ص 29.

² - نفسه.

³ - نفسه.

وتكررت هذه العبارة المسجوعة في (حكايات السندباد) أربعًا وثلاثين مرة¹، وفي كل مرة قام السّجّع بالوظيفة ذاتها، إذ عمل على شدّ انتباه المتلقي، ولفت نظره إلى تغيير مستوى السّرد، وعودة الحكاية الإطارية الكبرى، هذا على المستوى الحكائي، أما على المستوى البنيوي فقد عمل السّجّع على تطويل الكمّ الحكائي، للحكاية الإطارية الكبرى، وتوسيعها، من خلال الجمل ذات الفواصل المنقّعة، والموزونة.

وبدا السّجّع في المستوى الثاني من الحكاية الإطارية الداخلية (حكاية السندباد الحمال)، ففي الوصف مثلاً؛ وصف السّندباد الحمال الناس الذي يجلسون في مجلس السندباد البحري، عندما دخل الدار "ونظر إلى مجلس عظيم، فنظر فيه من السادات الكرام، والموالي العظام"²، ويظهر السّجّع في الفاصلتين (الكرام)، و(العظام)، وهما متحدتان في الوزن، والقافية، وتؤديان المعنى ذاته، فهدف السّجّع هنا إلى تأكيد المعنى، من خلال ترادف الجمل المسجوعة. وحين وصف السندباد الدار قال "في نفسه: والله إن هذا المكان من بقع الجنان، أو أنه يكون قصر ملك أو سلطان"³،

¹ - ينظر: السابق. ص 29، 31، 35، 37، 38، 41، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 73، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 92، 93، 95، 97، 100.

² - نفسه. ص 31.

³ - نفسه.

فظهر السجع في الفاصلتين (الجنان)، و(سلطان) وهما على ذات القافية، فأدى الهدف ذاته، وهو تأكيد المعنى، فالدار التي دخلها السندباد الحمال دار عظيمة، بها كل ما تشتهي النفس، حتى شبيبها بالجنان، ثم عاد وأوضح أن هذه الدار لفرط جمالها، قد تكون قصر ملك أو سلطان، ففي ذلك تأكيد للجمال، ولهيبه المكان وعظمته، وإيضاح للمعنى، عبر ترادف الجمل المسجوعة التي عملت على لفت انتباه المتلقي، وتوضيح المعنى، فأسهمت بذلك في تطويل الحكاية كمياً، وتناميها، عبر جملها المترادفة المسجوعة.

وتكرر السجع في (حكايات السندباد) على نحو متفاوت، إلا أنه لم يؤثر في سير الحكى، ولم تبن عليه أحداث حكاية، فيمكن حذفه والاستغناء عنه، من دون التأثير في الحكاية، لأن حضوره يعمل على توسيع الحكاية كمياً، ولا يؤثر فيها كميّاً.

التشبيه

يقوم التشبيه على اشتراك أمر مع آخر في معنى¹ ما¹ "بإحدى أدوات التشبيه، لفظاً أو تقديرًا؛ لغرض يقصده المتكلم"² أي إنه: وجود لأمرين يتفقان في

¹ -ينظر: السبكي، أحمد. (2003). عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر. ج2. ص20.

² -العاكوب، عيسى. (2000). المفصل في علوم البلاغة العربية. حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب. ص355

معنى معين، بدلالة ما تجمعهما، باستخدام إحدى أدوات التشبيه، لغرض يريده المتكلم.

ويتكون التشبيه عادةً من أربعة أركان أساسية، هي: "المشبه وهو الأمر الأول الذي يرد إلحاقه بغيره، المشبه به، وهو الأمر الثاني الذي يلحق به المشبه... وجه الشبه وهو المعنى المشترك بين الطرفين... وأداة التشبيه وهي اللفظ التي يدل على التشبيه"¹، وقد يذكر التشبيه بأركانه الأربعة، وقد يذكر من دون وجه الشبه، كذلك قد يذكر من دون أداة التشبيه أيضًا.

ظهر التشبيه في حكايات السندباد على نحو متكرر، في المستوى الثالث من الحكاية، أي الحكايات الضمنية، (حكايات السندباد البحري)، واستخدم في الوصف، وبيان الحال؛ مثال ذلك حين وصف السندباد البحري العملاق الذي رآه في الحكاية الضمنية الثالثة، إذ قال: "وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة، في صفة إنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عيان كأنهما شعلتا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع، فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن

¹ - السابق. ص 356.

وجودنا، وقوي خوفنا، واشتد فزعنا، وصرنا مثل الموتى من شدة الخوف، والجزع،
والفزع"¹.

فيصف السندبادُ العملاقَ بدءًا من طوله، فيوضّح أنه "طويل القامة كأنه نخلة
عظيمة"، فشبه طول العملاق بالنخلة العظيمة، والدلالة المشتركة بينهما هو امتداد
الطول وعظمته، فالتشبيه هنا ثلاثي الأركان، مشبه وهو العملاق، ومشبه به وهي
النخلة، وأداة التشبيه هي كأنه، ثم يصف عيني العملاق "عينان كأنهما شعلتنا من
نار" فشبه العينين بشعلتي النار، والقريضة بينهما شدة الاحمرار، مع وجود أداة تشبيهه،
فالتشبيه أيضًا في الجملة ثلاثي الأركان؛ المشبه وهو عيون العملاق، والمشبه به
وهي شعلتا النار، وأداة التشبيه كأن.

كذلك الحال مع بقية أجزاء الجسم التي يصفها السندباد، فيستخدم لكل جزء
تشبيهًا ملائمًا له، ويستخدم معها جميعًا أداة تشبيه مناسبة. وقد أدى التشبيه وظيفةً
حكائية في كل مثال، فاستخدم لإيضاح المعنى تارةً، والمبالغة تارةً أخرى، وكذلك
لبيان الحالة النفسية للسندباد التي جعلته يستحضر كل الأمثلة المبالغ في وصفها
ليعبّر عن شكل العملاق. أما من الناحية البنيوية فقد عمل التشبيه على توسيع
الحكاية، وزيادتها زيادة كمية، عبر زيادة جملها من خلال أركانه الثلاثة، إلا أنه لم
يؤثر في التوسع الكيفي للحكاية، فلم يبنَ على التشبيه أي فعل حكاية، ولم يؤدِ إلى

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص53.

أي حدث حكايتي يغير مسار الحكي، ويعمل على توسيعها أفقيًا أو عموديًا على نحو كفيي، بل اقتصر عمله على التوسع الكمي المبني على زيادة لغوية، في المفردات، أو العبارات، أو الجمل.

ولا تقع الزيادات الكمية التي يأتي بها التشبيه في حجم واحد، فقد يكون التشبيه رباعي الأركان، بزيادة وجه الشبه إلى المشبه، والمشبه به، وأداة الشبه، مثال ذلك، حين وصف السندباد حالته، وأصحابه، بعد رؤية العملاق: " وصرنا مثل الموتى من شدة الخوف، والجزع، والفرع"¹، فركن التشبيه الأول: المشبه، وهو (السندباد وأصحابه)، وركن التشبيه الثاني: هو المشبه به (الموتى)، وركن التشبيه الثالث: هي أداة التشبيه (مثل)، وركن التشبيه الرابع: هو وجه الشبه (شدة الخوف والجزع والفرع)، فوصف السندباد ما حل به هو وأصدقاؤه بعد رؤية العملاق، إذ أصبحوا مثل الموتى، والقرينة بينهم وبين الموتى هي عدم الحركة نتيجةً للخوف الشديد، والفرع الكبير الذي حلّ بقلوبهم، فاستخدام التشبيه بأركانه الأربعة، أدى إلى حدوث زيادة كمية في الكلمات، والجمل، أدت بدورها إلى توسع الحكاية وتناميها كميًا، من دون أن يبنى على هذا التشبيه أفعال حكايتية، أو أحداث تغير مسار الحكي، بل هو زيادة لفظية يمكن الاستغناء عنها، وحذفها، من دون الإخلال بسير الحكي.

¹ - السابق.

وقد تكرر التشبيه في حكايات السندباد على نحو مختلف¹، تارة يزيد، وتارة

ينقص، وفي معظم الأحيان كان التشبيه يُذكر بأركانه الثلاثة: مشبه، ومشبه به، وأداة

¹ - ينظر: السابق. "جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة". ص34. "بنى عليها الرمل فصارت مثل جزيرة". ص34. "رفست الماء برجلي مثل المجاديف". ص35. "وأنا مثل الميت" ص35. "سمكًا وجهه مثل وجه البوم". ص38. "ففككت عمامتي وثنيته وفلتتها حتى صارت مثل الحبل" ص45. "وأنا مثل السكران دائخ من شدة السهر والجوع والخوف" ص46. "إلا بحيلة مثل الذي ذكره" ص47. "يسيل منه ماء الكافور ويعقد مثل الشمع" ص48. "الركدن يرعى فيها رعيًا مثل ما يرعى البقر والجاموس" ص48. "وهم كثير مثل الجراد المنتشر" ص52. "شعورهم مثل لبد الأسود" ص52. "حظيرًا واسعًا مثل الحوش الواسع الكبير" ص52. "فصرت في يده مثل اللقمة الصغيرة، وصار يحبسني مثل ما يحبس الجزار ذبيحة الغنم" ص53. "وقبض عليه مثل ما يقبض الجزار على ذبيحته" ص53. "وفسخه كما يفسخ الرجل الفرخة" ص54. "وصار يقلبنا واحدًا بعد الآخر مثل المرة الأولى" ص54. "وفعل به مثل ما فعل بالريس" ص54. "وهو يشخر مثل الذبيحة" ص54. "نعمل لنا فلًا مثل المركب" ص54. "مثل ما فعل بسابقيه" ص55. "صار شخيرهم مثل الرعد" ص55. "احمرا وصارا مثل الجمر" ص55. "وأنا مثل الميت من كثرة الخوف والفرع" ص56. "فتبعها مثل التجار" ص58. "ونحن مثل الموتى من شدة السهر، والتعب، والبرد، والجوع، والخوف، والعطش" ص64. "وصاروا يأكلون مثل المجانين" ص64. "ويصير مثل الإبل" ص65. "ويرعاهم في تلك الجزيرة مثل البهائم" ص65. "خرزة من الحجر مثل خرزة البئر" ص69. "تور من مكان صغير مثل النجمة، تارة يبين وتارة يختفي" ص71. "وصرت كأني في المنام" ص72. "وفي حالة الموت من شدة ما قاسيته من التعب والمشقة" ص77. "فرأيتها كأنها روضة من رياض الجنة" ص77. "وأقبل الليل وأنا مثل القليل مما حصل لي من التعب والخوف" ص77. "فنظرت إلى رجله فرأيتها مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة" ص78. "ووقعت على الأرض مغشيًا علي مثل الميت" ص78. "وأنا معه شبه الأسير" ص78. "كأنك غريب" ص80. "فاجمعه كما يفعل القوم" ص81. "واطلع كل يوم مع الجماعة مثل ما طلعت هذا اليوم" ص81. "وفعلت مثل ما قال لي" ص82. "وأعمل مثل ما يعملون" ص82. "وصاروا مثل المجانين" ص87. "واللالئ الكبار الملوكية وهي مثل الحصى" ص87. "رائحة الوادي مثل المسك" ص87. "وهو يسيل مثل الشمع" ص87. "والؤلؤ الكبير مثل الحصى" ص88. "له خشبتين على جانبيه مثل المجاديف" ص89. "صرخة عظيمة مثل الرعد القاصف" ص94. "وصرنا كالأموات" ص94. "أقبل على المركب كالجبل العالي" ص94. "وأعمل لي فلًا مثله" ص96. "وفلتتها مثل الحبال" ص96. "وصرت مثل الفرخ الداخ من شدة التعب والجوع" ص96. "وله دوي مثل دوي الرعد وجريان مثل جريان الريح" ص96. "وأنا مثل الميت من شدة الجوع

تشبيهه، وفي مرات معدودة ذكر ركن التشبيه الرابع، وهو وجه الشبه، إلا أن آلية عمل التشبيه بأركانه الثلاثة، أو الأربعة، في الحكايات الضمنية جميعها، لم تتغير، إذ عمل في كل مرة على توضيح المعنى وتقريبه للمتلقى، عبر ذكر ما يعين المتلقي على تخيل الأمر، وبيان حالة السندباد من خلال المبالغات التي يستخدمها، كما عملت جميع التشابيه على زيادة الحكاية كمياً وتوسعتها، وتناميها تنامياً كمياً لا يؤثر بالتنامي الكيفي ولا يتعارض معه.

التنامي الإنشائي

يعرّف الإنشاء بأنه "إيجاد لصيغة كلامية لا توجد دلالتها قبل النطق بها؛ إذ يقصد المنشئ التعبير عن دلالة تحدث بنطقه بالتعبير الإنشائي، وهذا بخلاف الخبر الذي يصف حقيقة يرمي المتكلم إلى إعلام المخاطب بها"¹، أي إنه صيغة كلامية ترتبط بالكلمات المنطوقة الدالة عليها، ولا يمكن معرفتها، من دون اللفظ المنطوق الدال.

ويقصد بالتنامي الكمي الإنشائي ذاك الذي يحدث في الحكاية، نتيجةً لورود صيغة إنشائية، تعمل على توضيح المعنى، وإثراء الحكاية، من دون التدخل في خط

والسهر والخوف" ص96. "وصرت مثل ولدي" ص98. "غلامين سائرين كأنهما قمران" ص99. "وطار بي مثل الأول" ص100.

¹ - العاكوب، عيسى. ص266.

سير الأحداث، إذ لا ينبثق عن تلك الصيغة فعل حكاوي ولا يبني عليها فعل حكاوي. وقد وردت صيغ إنشائية مختلفة في حكايات السندباد، وتركزت معظمها على صيغة الاستفهام، وصيغة الدعاء.

الدعاء

وردت صيغة الدعاء على نحو محدود في (حكايات السندباد)، في المستويين الثاني، والثالث، ففي المستوى الثاني (حكاية السندباد الحمال)، ذكر دعاء على لسان السندباد الحمال، عقب دخوله بستان السندباد البحري، "فوجد داخل البيت بستاناً عظيماً، ونظر فيه غلماناً، وعبيداً... فرفع طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا رب، يا خالق يا رازق، ترزق من تشاء بغير حساب، اللهم إني أستغفرك من جميع الذنوب...، ثم أنشد يقول"¹، ففي بداية الأمر كان السندباد يتأمل البستان وما فيه، ويبدو أنه أجرى مقارنة بعقله بين حاله وحال أهل البستان، فرفع يديه إلى السماء وبدأ يشكو حاله لله عبر الدعاء.

فأتى الدعاء على نحو عارض، يبين حال السندباد، ومطلبه، ومبتغاه، ثم ينتقل السندباد بعد الدعاء إلى إنشاد الشعر، وبعد ذلك يخرج من البستان، فالدعاء الذي جرى على لسان الحمال لم تبين عليه أفعال حكاوية، عملت على تطوير الحكاية، ولم يؤد إلى تغيير في سير الحكوي، فكأنه عمل على تجميد الأحداث إلى

¹ - مجهول. السندباد. ص30.

حين الانتهاء منه، ثم العودة إليها، وأدى إلى بيان الحال الذي آل إليه السندباد الحمال، وأمنيته، بعد أن رأى بستان السندباد البحري وما فيه، فعملت صيغة الدعاء على توسيع الحكاية، وتطويلها، وزيادتها زيادة كمية، من دون التدخل في سير الأحداث.

ويعد الدعاء المذكور هو أطول صيغة دعاء وردت في حكايات السندباد، وهو صيغة الدعاء الوحيدة التي وردت في المستوى الثاني من الحكاية، (حكاية السندباد الحمال). إذ وردت صيغة دعاء مختصرة في (الحكايات الضمنية)، على نحو سريع، أثناء الأحداث، وذلك حين استطاع السندباد البحري التخلص من شيخ البحر: "ثم إنني خفت منه أن يقوم من سكره فيؤذيني، فأخذت صخرة عظيمة من بين الأشجار، وجئت إليه، فضربتة على رأسه، وهو نائم، فاختلط لحمه بدمه، وقد قُتل، فلا رحمة الله عليه، بعد ذلك مشيت في الجزيرة..."¹، فيسبق الدعاء ما حدث مع السندباد، وهو رغبته بالتخلص من الشيخ الذي آذاه بجلوسه على كتفيه، فحمل حجرة وقتله بها، ثم دعا عليه بقوله "لا رحمة الله عليه"، بعد ذلك أكمل مسيره في الجزيرة، فأنت صيغة الدعاء من دون أن تؤثر على الأحداث، فهي دعوة برفع رحمة الله عن هذا الشيخ، وتشير إلى الأذى الذي ألحقه بالسندباد، لدرجة أن يدعو عليه بحرمانه من رحمة الله، فكان دور صيغة الدعاء تأكيد المعنى المراد، وهو شدة الأذى، لكنها لم تؤثر في

¹ - السابق. ص 79.

أفعال حكاية تابعة لها، إذ أن المتوقع هو أن يكمل السندباد مسيره في الجزيرة، بعد تخلصه من العائق الذي أعاقه، فلم يؤثر وجود الدعاء في الفعل الحكائي، ولم يغير في تنامي الحكاية الكيفي، وإنما عمل على تناميها كمّيًا.

الذكر

تخللت أساليب الذكر (حكايات السندباد) في المستويين الثاني والثالث من الحكاية، وتركزت على نحو أكبر في المستوى الثالث، إذ بدت الشخصية الرئيسية في الحكايات الضمنية (السندباد البحري) مرتبطة بربها، تحمده وتثني عليه دائمًا، وتلجأ إليه حين الوقوع في مصيبة، وكذلك حال بعض الشخصيات الفرعية، التي ورد الذكر على لسانها، في مواقف مختلفة.

ومن الذكر الذي ورد على لسان السندباد البحري، ما قاله بعد وقوعه في إحدى المصائب، أثناء سفره، عقب وقوعه وأصدقائه بيد العملاق الكبير، الذي شوى رئيس المركب وأكله، فيقول السندباد، وهو يصف خروج العملاق من المنزل، وبقاءهم فيه: "ولم يزل نائمًا إلى الصباح، ثم قام وخرج إلى حال سبيله، فلما تحققنا بعده، تحدّثنا معًا، وبكىنا على أرواحنا، وقلنا: يا ليتنا غرقنا في البحر.... ما شاء الله كان، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم... ثم قمنا وخرجنا... فعدنا إلى القصر من شدة خوفنا"¹، فيصف السندباد حاله هو وأصدقائه وما حلّ فيهم، بعد أن أمسكهم

¹ - السابق. ص 54.

العَمَلَق، ثم يتحسر على ما آل إليه حاله، ويحوّل وهو يستشعر المصيبة التي وقع فيها، وذلك اقتداء بأمر الله تعالى حين قال في كتابه: "الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ"¹، فيذكر السندباد ربه، بعد وقوعه في المصيبة، ثم يتابع الأحداث، ويحاول النجاة من الأمر، فكانت صيغة الذكر صيغة عرضية، دخلت سير الحكيم، لتأكيد عظم المصيبة، من دون أن ينبثق عنها أي فعل حكاية يغير أمراً في الحكاية، فلم يؤدّ ذكرها إلى زوال خوف السندباد وأصحابه، ولم تهدأ قلوبهم بذكر الله، ولم يتغير شيء من أحوالهم، فاقصر عمل صيغة الذكر في الحكاية على توسيع النص، وتطويله، وتناميه كمياً، من دون أي تأثيرات في الأحداث، ومجرياتهما.

وتكرر الذكر في حكايات السندباد على نحو متقطع²، عشوائي، مفاجئ، مؤدياً الوظيفة البنيوية الكمية ذاتها.

¹ - سورة البقرة. آية 156.

² - تكرر الذكر في حكايات السندباد على نحو متقطع. ينظر: مجهول. حكايات السندباد. "الحمد لله على كل حال" ص 31. "الحمد لله على السلامة" ص 37. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص 39. "إن شاء الله تعالى" ص 40. "فلا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص 46. "الحمد لله على سلامتك" ص 48. "إن شاء الله تعالى" ص 49. "لا حول ولا قوة إلا بالله" ص 56. "فحمدته على نعمه الوافرة وشكرته" ص 57. "الحمد لله الذي جمع بيننا وبينك، ورد بضاعتك ومالك عليك" ص 60. "الحمد لله الذي رد بضاعتك ومالك عليك" ص 60. "إن شاء الله تعالى" ص 60. "وشكرت فضل الله تعالى، وحمدته، وأثنيت عليه" ص 66. "إن شاء الله تعالى" ص 68. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص 70. "فحمدت الله تعالى" ص 72. "وحمدت الله تعالى على ذلك" ص 77. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص 86. "فلا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص 88. "فحمدت الله تعالى على كل حال" ص 90. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص 96. "سبحان الله والحمد لله" ص 99. "وشكرت الله تعالى وحمدته وأثنيت عليه" ص 101. "فسبحان الحي الذي لا يموت" ص 101.

السؤال

ظهرت صيغة السؤال في (حكايات السندباد) في المستويين الثاني، والثالث، وحدثت في كل المواقع، نتيجة لقاء شخصيتين في الحكاية، وسؤال إحداها الأخرى عن أمر ما، كما حصل حين قابل السندباد سائس خيول الملك، وسأله عن سبب وجوده في الجزيرة إذ قال له: "وأنا أشتي منك أن تخبرني من أنت؟ وما سبب جلوسك في هذه القاعة التي تحت الأرض؟ وما سبب ربط هذه الفرس على جانب البحر؟ فقال لي: اعلم أننا جماعة متفرون في هذه الجزيرة على جوانبها، ونحن سيّاس الملك المهرجان، وتحت أيدينا جميع خيوله، وفي كل شهر، عند القم.... آخذك معي إلى الملك المهرجان وأفرك على بلادنا"¹.

فسؤال السندباد البحري لسائس الخيول عن قصّته، أدى إلى جواب طويل، مفصّل، يشرح فيه للسندباد قصة وجودهم في هذا المكان، على نحو مفصّل، إلا أنّ هذا التفصيل لا يضيف إلى الأحداث الحكائيّة أي أمر، وإنما هو شرح، ومساعدة للمتلقّي لفهم الحالة، واستيعاب تفاصيل القصة، من دون أن يبنّي على هذا الجواب أحداث حكايّة، فهو توسّع في كمّ الحكاية، بزيادة الشرح، والتفصيل فيه، من خلال الجواب، مما يؤدي إلى تطويل الحكاية، وتناميها كمّيًا، ومن دون أن يُؤثّر في التنامي الأفقي أو العمودي.

¹ - السابق. ص 36-37.

وتكررت الأسئلة في حكايات السندباد، على نحو كبير¹، لا سيما في الحكايات الضمنية، نظرًا لتعدد الشخصيات فيها، والاستغراب الدائم من حال السندباد، فتكون الأسئلة في معظم الأحيان موجهة إليه ليشرح حاله، ويبين سبب ما آلت إليه أحواله. وعملت في جميعها على توسع الحكاية، من خلال زيادة الكمّ المحكي الذي سببته الإجابة عن السؤال.

التنامي الإحالي

تعرف الإحالة السردية على أنها "إحالة جزء من السرد إلى ما هو خارجه، أو داخله، وتقسم بحسب درجة إيhamها إلى إحالة خفية، وإحالة جلية، وبحسب الموقع الذي يحيل إليه إلى إحالة خارجية، وإحالة داخلية"²، فهي شاهد يدخل على النصّ السردى، ليعزز فكرة ما في النصّ، وقد يكون من داخل النصّ، فيستدل على شيء سابق مرّ في النصّ، وتسمى حينها إحالة داخلية، أي من دخل النصّ، وقد يكون

¹ - ينظر: السابق. سؤال السندباد البحري للسندباد الحمال عن اسمه ص31. سؤال السندباد البحري للهنود عن بلدهم. ص38. سؤال السندباد البحري للرئيس عن صاحب البضائع. ص39. سؤال التاجر للسندباد البحري عن سبب مجيئه. ص48. سؤال التاجر لرئيس المركب عن الخبر. ص52. سؤال القوم للسندباد عن حاله. ص66. سؤال السندباد للملك عن السرج. ص67. سؤال السندباد للجار عن سبب بكاءه. ص68. سؤال الرئيس عن الخبر. ص86. سؤال القوم للسندباد. ص89. سؤال الملك للسندباد عن هارون الرشيد. ص90. سؤال هارون الرشيد للسندباد عن سبب الهدية. ص91. سؤال الرئيس عن الخبر. ص94. سؤال الشيخ للسندباد عن بيع البضاعة. ص98.

² - حطيني، يوسف. ص9.

الشاهد من خارج النص، فيسمى إحالة خارجية، كذلك تنقسم الإحالة إلى خفية، وجليّة، بحسب درجة وضوحها في النصّ.

أما التنامي الإحالي، فآلية سردية قد تستثمر في التنامي الكيفي؛ وتؤدي إلى حدوث أفعال حكائية وقد تكون مظهرًا من مظاهر التنامي الكميّ، فتعمل على زيادة الكمّ المحكيّ في بعض الأحيان، من دون أن يبنى عليها أفعال حكائية، إذ تتوقف الحكاية عند النصّ الإحالي، فتعرضه، ثم تعود إلى النقطة التي توقفت عندها، بعد انتهاء الإحالة، فيكون دخولها دخولًا عرضيًا، يمكن الاستغناء عنه، إلا أن حضوره يؤكد فكرة ما في النصّ.

فإذا بني على التنامي الإحالي أفعال حكائية، يعدّ تناميًا كفيًا، أما إذا لم يُبن عليه أحداث حكائية، واقتصر عمله على التوسيع اللغوي، فيعدّ تناميًا كميًا. وقد تنامت (حكايات السندباد) إحاليًا تناميًا كميًا، من خلال دخول نصوص خارجية عليها، شعرية، ونثرية، على نحو متفاوت، ما بين المستويين الثاني، والثالث، وتركز على نحو أكبر في المستوى الثالث، الحكايات الضمنية (حكايات السندباد البحري).

الشعر

تكررت إحالات سردية على هيئة نصوص شعرية في (حكايات السندباد)،
على نحو محدود جدًا، وذلك في الحكايات الضمنية (حكايات السندباد البحري)، إذ
وردت إحالتان سرديتان بشعر من خارج النص.

فوردت في الحكاية الأولى إحالة شعرية، لنص خارجي، وذلك حين كان
السندباد يستعد لسفره، "ثم بعت عقاري، وجميع ما تملك يدي، فجمعت ثلاثة آلاف
درهم، وقد خطر ببالي السفر إلى بلاد الناس، وتذكرت كلام بعض الشعراء، حيث
قال:

بقدر الكد تكتسب المعالي ومن طلب العلا سهر الليالي

يغوص البحر من طلب اللآلئ ويحظى بالسيادة والنوال

ومن طلب العلا من غير كدٍ أضاع العمر في طلب المحال

فعند ذلك هممت فقممت واشتريت لي بضاعة، ومتاعًا، وأسبابًا، وشيئًا من أغراض
السفر¹، فالأبيات الشعرية اعترضت سير الحكاية، من دون وجود فعل يؤدي إليها،
فالسندباد عزم على السفر، وبدأ بالتجهز له من خلال بيع بيته، وكل ما يملك، ثم
ذكر الأبيات على سبيل مطابقتها لحاله، وبعد ذكر الأبيات لم تبن أفعال حكاية
عليها، إذ لم تتغير رغبة السندباد في السفر، ولم يعدل عن الفكرة، ولم تكن الفكرة

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 34.

نتيجة للأبيات، فعملت الإحالة الشعرية على تأكيد المعنى السابق لها، من دون أن تتدخل بالأحداث الحكائية، أو تؤدي إلى توسع في الأفعال، ومن دون أن يبنى عليها أي تنامٍ كفيافي أفقي، أو عمودي، مقتصرةً بذلك على التنامي الكمي اللغوي. وتكرر الأمر في الحكاية الضمنية السادسة، مع الإحالة الشعرية الأخيرة، التي وردت على لسان السندباد، نقلاً عن شعراء آخرين، حين قرر مغادرة الجزيرة الخالية من الناس "... والرأي السديد عندي أن أعمل لي فلکاً صغيراً ... وأخذت معي جميع ما كان باقياً من الزاد، ثم إنني ألقيت ذلك الفلك في هذا النهر، وجعلت له خشبتين على جنبیه مثل المجاديف، وعملت بقول بعض الشعراء:

ترحل عن مكان فيه ضيمٌ وخلّ الدار تنعي من بناها

فإنك واجدٌ أرضاً بأرض ونفسك لم تجد نفساً سواها

ولا تجزع لحادثة الليالي فكل مصيبة يأتي انتهاها

ومن كانت منيته بأرض فليس يموت في أرض سواها

ولا تبعث رسولك في مهمٍّ فما لنفس ناصحة سواها

وسرت بذلك الفلك في النهر، وأنا متفكر فيما يصير إليه أمري، ولم أزل سائراً...¹، فالإحالة الشعرية خارجية، اعترضت نص الحكاية؛ لتأكيد الفكرة السابقة لها، وهي عزم السندباد على مغادرة الجزيرة التي كان فيها، بعد أن يؤس من وجوده هناك،

¹ - السابق. ص 89.

فصنع فلجًا، وجمع كل ما معه في الجزيرة، ووضع فيه، وكان عمله مطابقًا لأقوال الشعراء الذين يدعون إلى مغادرة المكان الذي يقع فيه الظلم، فحال السندباد وعزمه على المغادرة، يطابق معنى الإحالة الشعرية، فأكدت الإحالة المعنى السابق لها، إلا أنها لم تدخل على النص نتيجة لفعل حكاوي، ولم تؤثر في سير الحكاية فتحدث فيها أفعالًا جديدة، وإنما كانت إثراء يوضح المعنى ويطابقه. وأدت إلى تنامي الحكاية كميًا.

فالإحالتان الشعريتان اللتان اعترضتا نص (حكايات السندباد)، أدتا إلى توسيع الحكاية كميًا، وطابقتا معنى الحال الذي سبقهما، وأكدتاه، من دون أن تتدخلتا بالتنامي الكيفي للحكاية، وإنما اقتصر عملهما على تنامي الحكاية كميًا.

المآثورات

يقصد بالمآثورات الأقوال الحكيمة، والأمثال السائرة، وهي لا تقتصر عادة على فترة زمنية بعينها. وقد وردت الإحالة بالمآثورات في حكايات السندباد، في المستويين الثاني، والثالث من (حكايات السندباد)، إلا أنها لم ترد في المستوى الثاني في (حكاية السندباد الحمال)، سوى مرة واحدة، وذلك أثناء حديث السندباد البحري "وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب"¹، فيمهد السندباد البحري للحمال

¹ - السابق. ص 32.

والجالسين عنده، للبدء بالحديث عن السفرات، ويذكر أن سفراته تحير الفكر، وكلها حدثت قضاءً وقدرًا، ثم يذكر قولاً مأثورًا، يؤكد فيه أن القضاء والقدر لا مهرب منه، فيقول "وليس من المكتوب مفر ولا مهرب" فهو قول مأثور، تعارف الناس على استخدامه لتأكيد أن ما قدره الله للإنسان، وما كتبه له في اللوح المحفوظ لا يمكن الفرار منه، ولا يمكن النجاة منه.

فاقتصر دور القول المأثور الذي دخل سير الحكاية؛ على تأكيد المعنى السابق له، من دون التأثير في الحكاية، أو تغيير مسارها، ليكون بذلك شكلًا من أشكال التنامي الكمي، الذي يؤدي إلى زيادة لغوية، يمكن الاستغناء عنها، من دون أن تتأثر بنية الحكاية.

أما في الحكايات الضمنية، فتكرر ذكر الإحالة بالمأثورات، على نحو متفرق، عشوائي، وغير منتظم، عدة مرات، بحسب ما احتاجه الموقف، مثال ذلك ما ذكره السندباد مما نُسب إلى نبي الله سليمان عليه السلام، "ثم إني رجعت إلى عقلي، وأفقت من غفلتي، فوجدت مالي قد مال، وحالي قد حال، وقد ذهب جميع ما كان معي، ولم أستفق لنفسي إلا وأنا مرعوب مدهوش، وقد تفكرت حكاية كنت أسمعها سابقًا، وهي حكاية سيدنا سليمان بن داود (عليه السلام) في قوله: ثلاثة خير من ثلاثة، يوم الممات خير من يوم الولادة، وكلب حي خير من سبع ميّت، والقبر خير

من القصر. ثم إني قمت وجمعت ما كان عندي من أثاث وملبوس وبعته، ثم بعت عقاري، وجميع ما تملك يدي، فجمعت ثلاثة آلاف درهم، وقد خطر ببالي السفر¹.
فالإحالة بالقول دخيلة على النص، لا تتعلق بالحال السابق، ولا تؤكد إذ لا توافق في المعنى بين حال السندباد الذي أفاق من غفلته، بعد ذهاب أمواله، وبين الأمور المذكورة في الإحالة، فهي قول مأثور ورد لإطالة الحكاية، ولم ينبثق عن فعل حكائي سابق، ولم ينتج عنه أيضًا أي فعل حكائي، بل اقتصر دوره على إطالة الحكاية فحسب.

وقد تكررت الإحالة بالمأثورات في المستوى الثالث من حكايات السندباد، الحكايات الضمنية²، عدّة مرات، وفي كلّ مرة عملت الإحالة على إطالة النص، وتوسيعه، وتناميه تناميًا كميًا، من دون التدخل في التنامي الكيفي، أو في آلياته.

التنامي الكمي بالغريب والعجيب

يتعلّق التنامي الكمي بالغريب والعجيب، بورود عناصر غريبة وعجبية في خط سير الحكّي، تعمل على توسّع الحكاية وتناميها، فيكون التوسّع من خلال

¹ - السابق. ص 33-34.

² - وردت الإحالة بالمأثورات في حكايات السندباد عدّة مرات. ينظر: نفسه. "الكذب سمة المنافقين" ص 39. "النفس أمانة بالسوء" ص 51. "الكثرة تغلب الشجاعة" ص 52. "الروح عزيزة" ص 56. "لا يقدر أحد أن يمنع المقدور" ص 86.

مجموعة من العناصر، تعترض سير الحكى، من دون أن تؤثر في أحداث الحكاية، أو تعمل على تناميها تنامياً كيفياً، فتأثيرها كمى لغوى يتعلق بالتوسع في عدد الكلمات، وزيادة طول الحكاية.

يندرج تحت التنامي الكمى بالغريب؛ كل ما يبدو مخالفاً للواقع ولكنه في النهاية قابل للتصديق، ويحترم قوانين الواقع، ولا يخالفها، فيما يندرج تحت التنامي بالعجيب؛ كل ما هو غير قابل للتصديق، ولا يحترم قوانين الواقع. وقد تحتوي الحكاية على عناصر الغريب والعجيب معاً، أو على عناصر أحدهما، إذ لا يؤثر تعدد العناصر وتنوعها، في آلية عملها.

ظهر التنامي الكمى بالعجيب والغريب في (حكايات السندباد)، في المستوى الثالث من الحكاية، وهي الحكايات الضمنية، المنبثقة عن الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة)، فظهر عناصر الغريب والعجيب في الحكايات الضمنية من (حكايات السندباد) هي نتيجة طبيعية، لتشابه الفرع والأصل، ذلك أن القصص جميعها وردت في السياق ذاته.

الغريب

عندما "تتلقى الأحداث التي تبدو على طول القصة فوق طبيعية، تفسيراً عقلانياً في النهاية"¹ نكون أمام (الغريب)، فيعرّف الغريب على أنه "نصّ تخضع

¹ - تودوروف، ترفيتين. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص 59.

أحداثه في النهاية إلى قوانين المؤلف نفسه، مهما بدت متأبئة على هذا الخضوع في أثناء سير النص"¹، فهو سرد يقوم على غرابة، تخضع لقوانين الواقع، في نهاية الأمر، ولا تكسرهما، ولا تخالف المؤلف، ولا تخرج عنه، سواء كانت هذه الغرابة بالأحداث، أو بوجود عناصر غريبة، تدخل على سير الحكى.

وقد ظهرت عناصر الغريب، في حكايات السندباد، على نحو عشوائي، في المستوى الثالث من الحكايات، أي الحكايات الضمنية، (حكايات السندباد البحري)، ولم يكن ظهورها منتظمًا خلال سير الحكى، بل حضرت على نحو عرضي، من دون تمهيد مسبق، ولم تختص بحكايات ضمنية دون غيرها، إذ انتشرت في الحكايات الضمنية جميعها.

من الأمثلة الدالة على عناصر الغريب (السّمكة)، التي ذكرها السندباد في الحكاية الأولى، إذ اعترض هذا العنصر سير الحكى، ولم يُبينَ عليه أيّ أفعال حكاية، تؤدّي إلى أحداث، فكان ذكره السمكة بعد حادثة لقاء السندباد مع جماعة من الهنود، عند الملك المرحان "ودخلت على الملك المهرجان فوجدت عنده جماعة من الهنود، فسلمت عليهم، فردّوا السلام... وأعلموني أن صنف الهنود يفترق على اثنتين وسبعين فرقة، فتعجّبت من ذلك غاية العجب! ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت - أيضًا - سمكًا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السفرة كثيرًا من العجائب،

¹ - خليل، لؤي. ص 115.

والغرائب ممّا لو حكّيته لكم لطلّ شرحه، ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام على جانب البحر، وفي يدي عكّاز حسب عادتي، وإذا بمركب قد أقبل وفيه تجّار كثيرون¹.

فالفقرة الأولى من النص السابق، تتحدث عن لقاء السندباد بجماعة الهنود، حين دخل على الملك، " ودخلت على الملك المهرجان، فوجدت عنده جماعة من الهنود، فسلمت عليهم...². ثم ينتقل السندباد، بعد الانتهاء من حديثه عن جماعة الهنود، على نحو مفاجئ، إلى حديثه عن البحر، وأسماكه، فيذكر ما شاهده، "ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت - أيضًا - سمكًا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السفرة كثيرًا من العجائب، والغرائب ممّا لو حكّيته لكم لطلّ شرحه"، فتحول سير الحكّي على نحو غير متوقع، من الحديث عن ضيوف الملك المهرجان، إلى الحديث عن البحر، وذكر السمك الغريب، الذي له وجه يشبه وجه البوم، فاعترض ذكر السمك الحكاية، من دون تمهيد مسبق، ولم تسبق أيّ أفعال حكاية أدت إلى ذكره، كذلك لم يكن نتيجة لأي حدث حكاية سابقة، وإنما وُجد على نحو عرضي مفاجئ، بغير تمهيد، ولا ترتيب، بهدف تطويل الحكاية وزيادتها، والعمل على نموها كمّياً.

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص38.

² - نفسه.

كذلك لم تبنَ على ذكر السمك الغريب أي أفعال حكاية لاحقة، إذ يعود السندباد بعد ذلك، إلى حدث حكاية آخر، وهو وصول مركب عليه تجار إلى الجزيرة "ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام على جانب البحر، وفي يدي عكاز حسب عادتي، وإذا بمركب قد أقبل وفيه تجار كثيرون"¹، فحدث وصول المركب لا يتعلق بما سبقه، من ذكر للسمك الغريب، ولا يوجد بينهما أي صلة، أو فعل، يجعل أحدهما يؤدي إلى الآخر.

فقام عنصر الغريب الذي ذكر في الحكاية، وهو (السمك الذي له وجه البوم)، بتجميد سير الحكي في الحكاية، عبر الدّخول بطريقة عرضية، من دون سبب حكاية، يسوّغ اعتراض الحكاية، ومن دون علاقة بأفعال حكاية سابقة، أو لاحقة، تبرّر الدّخول المفاجئ، وإنما يشبه إيقاف الأحداث، وذكر عنصر الغريب، ومن ثمّ العودة إلى سير الحكي في الحكاية، وإكمالها، عبر أحداث حكاية متتابعة، لا علاقة لها بعنصر الغريب المذكور، ولم يستثمر لاحقًا لأية أغراض حكاية.

مما يؤكد أن دخول عنصر الغريب إلى الحكاية، يهدف إلى تطويل الحكاية، والعمل على تناميها تناميًا كميًا، وزيادة كلماتها بذكر عناصر غريبة، تعترض سير الحكي، ولا تتعلق بالحدث الحكاية، إذ يمكن الاستغناء عنها، وحذفها، من دون

¹ - السابق. ص 38.

حدث أي خلل في الحكاية، ومن دون أن يؤثر ذلك في أحداثها، أو في تناميها الكيفي.

وقد تكرر ذكر عناصر الغريب في المستوى الثالث من (حكايات السندباد)، وهي الحكايات الضمنية، (حكايات السندباد البحري)، على نحو عشوائي، منها: حجر الألماس¹، وشجر الكافور²، وحيوان الكركدن³، والبقر⁴، وخشب الأبانوس⁵، وأنواع السمك⁶، والذهب والمعادن وصفاتها⁷، والعود الصيني، والعود العماري⁸، والعنبر الخام⁹، هي عناصر تخضع لقوانين الواقع، ولا تخالفه، ويبدو غريباً وجودها، وذكرها، إلا أنها لا تكسر قواعد المؤلف، ولا تخرج عنه.

وتستوي هذه العناصر جميعها، مع مثال (السمك) من جهة عدم تأثيرها في التنامي الكيفي للحكاية، واقتصارها على وظيفة التنامي الكمي، الذي من شأنه تطويل حجم الحكاية فحسب.

¹ - ينظر: السابق. ص 46.

² - ينظر: نفسه. ص 48.

³ - ينظر: نفسه.

⁴ - ينظر: نفسه. ص 49.

⁵ - ينظر: نفسه. ص 52.

⁶ - ينظر: نفسه. ص 60.

⁷ - ينظر: نفسه. ص 87.

⁸ - ينظر: نفسه.

⁹ - ينظر: نفسه.

العجيب

ورد العجيب في التنامي الكيفي العمودي في حكايات السندباد، إذ دخلت عناصر العجيب على بعض الحكايات، فعملت على توسيعها عمودياً، وبني عليها أفعال حكاية، غيرت من سير الحكي، وطوّرت الحكاية على نحو مختلف، نتيجة دخولها، إلا أن (حكايات السندباد) تضمنت عناصر عجيب لم تؤثر في التنامي الكيفي للحكاية، وإنما أثرت في تناميها الكمي، فذكرت في الحكاية لتوسيعها، وتطويلها، من دون أن تتدخل في أحداثها.

ويقع العجيب "خارج إطار قوانين المؤلف، حيث تبدو الأحداث الخارقة مقبولة، ولكن بعدّها مفسّرة خارج إطار الواقع، المؤلف، أي أن لها عالمها الخاص"¹، فهو يكسر الواقع، ويخالف قوانينه، وينتمي إلى عالم خاصّ به، تختلف قوانينه عن قوانين الواقع المتعارف عليه.

فالتنامي الكمي بالعجيب هو التوسع الذي يحدث في الحكاية، نتيجة لوجود عناصر عجيبة تخالف طبيعة الواقع، وتكسر قوانينه، ولا يمكن إثبات صحّة وجودها، لأنها تكسر طبيعة المؤلف، ولا تراعي قوانينه، ووردت في نصّ الحكاية، بهدف إثرائها، وتوسيعها، وزيادة محكيها كمياً.

¹ - خليل، لؤي. ص 115

وذكرت عناصر العجيب، في (حكايات السندباد)، على نحو عشوائي، في المستوى الثالث من الحكايات، أي الحكايات الضمنية (حكايات السندباد البحري)، ولم يكن ظهورها منظمًا بحكايات من دون غيرها، فظهرت في الحكايات الضمنية جميعها، على نحو مفاجئ، اعتراضًا لسير الحكى، من دون تمهيد مسبق، وبغير تخطيط، بطريقة منقطعة، ومن دون أن يبنى عليها أي أحداث حكاية.

مثال ذلك ما قاله السندباد في سفرته الأولى، عن أنواع السمك التي رآها، حين كان يتحدث عن جماعة الهنود وعقائدهم، فيقول: "ومنهم جماعة تسمى (البراهمة)... وأعلموني أن صنف الهنود يفترق على اثنتين وسبعين فرقة، فتعجبت من ذلك غاية العجب! ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت - أيضًا - سمكا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السفرة كثيرًا من العجائب، والغرائب مما لو حكيتكم لطلال شرحه، ولم أزل أترج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام"¹.

فالحديث الذي سبق ذكر الكائنات كان حديثًا عن فرق الهنود، ومعتقداتهم، "ومنهم جماعة تسمى (البراهمة)... غاية العجب"²، ثم يتحول حديث السندباد، إلى ما رآه في الجزيرة من غرائب وعجائب "ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت -

¹ - مجهول. حكايات السندباد. ص 38.

² - نفسه.

أيضًا- سمًا وجهه مثل وجه البوم"¹. فذكر السندباد -على نحو مفاجئ- بعض الأسماك التي رآها في رحلته، ولم يكن قد مهّد للأمر سابقًا، لا قوليًا ولا فعليًا، إذ إنّ الحديث السابق كان عن لقائه بفرقة الهنود، وذكر معتقداتهم، ولا علاقة له بالبحر، فأتى ذكر عنصر العجيب على نحو عارض في سير الحكيم، وذلك بقول السندباد أنه (رأى سمكة طولها مئتي ذراع)، فدخل هذا العنصر على الحكاية، على نحو غير متوقع، ولم يرتبط بأحداث سابقة، وإنما هو عنصر عارض، يهدف لزيادة الكمّ المحكي فحسب.

كذلك لم تبّن الأحداث اللاحقة على عنصر العجيب المذكور، ولم يستثمر في (حكايات السندباد) مرة أخرى؛ فلم يؤدّ إلى فعل حكاية، ولم يسهم في حدوث حدث نتيجة لذكره، إذ يعود الحديث بعد ذكر السمك، وما مرّ به في الجزيرة، إلى صلب أحداث الحكاية، وإلى ما كان يفعله السندباد كل يوم هناك "ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام على جانب البحر، وفي يدي عكاز حسب عادتي، وإذا بمركب قد أقبل وفيه تجّار كثيرون"²

وما يجعل السمكة المذكورة عنصرًا عجيبًا، هو طولها الذي يبلغ (مئتي ذراع) أي ما يعادل (واحدًا وتسعين مترًا)³ تقريبًا، فأطول سمكة سُجّلت في موسوعة جينس

¹ - السابق

² - نفسه.

³ - الذراع الواحد يساوي 0.4572 مترًا.

للأرقام القياسية، هي سمكة (oarfish)، المعروفة باسم سمكة (الأورا)، أو سمكة
المجداف، ويصل طولها إلى (خمسین قدم)¹ أي (خمسة عشر متراً)²، وهو ما يعادل
(مئة وتسعة أذرع)، أي إنّ السمكة المذكورة في حكايات السندباد تخالف قوانين الواقع
المعروف، إذ لا يوجد أسماك بهذا الطول، ولم يرد في الكتب العلميّة ما يثبت وجود
سمكة طولها مئتي ذراع.

تكرر ورود عناصر العجيب في الحكايات الضمنية بطريقة متعددة، عشوائية،
وغير منتظمة، بالعدد، أو الأوقات، منها: حيّة تشبه النخلة³، وكركدن يشبه
الإنسان⁴، وكركدن يحمل فيلاً فوق قرنه⁵، وطائر الرخ الذي أكل الكركدن⁶، وطير
يخرج من صدف البحر⁷، وبيض يفرخ على وجه الماء⁸، وطعام يحول الإنسان إلى
بهيمة⁹، وبيضة الرخ¹⁰، وعنبر يسيل مثل نهر¹¹.

¹ - موسوعة جينيس، أطول سمكة في العالم. <https://oceana.org/marine-life/oarfish> / تاريخ الدخول: 2022/2/13م.

² - القدم الواحدة تساوي 0.3048 متراً.

³ - ينظر: مجهول. حكايات السندباد. ص 46.

⁴ - ينظر: نفسه ص 48.

⁵ - ينظر: نفسه ص 49.

⁶ - ينظر: نفسه.

⁷ - ينظر: نفسه. ص 60.

⁸ - ينظر: نفسه. ص 60.

⁹ - ينظر: نفسه. ص 64.

¹⁰ - ينظر: نفسه. ص 76.

¹¹ - ينظر: نفسه ص 87.

فعناصر العجيب المذكورة جميعها، تكسر قوانين الواقع، وتخالف طبيعته، وتخرج عن المألوف فيه. ولم يبن على أي منها أحداث حكاية، ولم تؤد إلى تغير في سير الحكى، بل كانت الحكاية تتوقف عندها ليذكر هذا الأمر، ثم تعود للمتابعة من حيث توقفت، من دون أن تؤدي إلى توسع كفي أفقي، أو عمودي، وإنما عملت العناصر جميعها على توسيع الحكاية كميًا، عبر زيادة لغوية، تتعلق بذكر العنصر العجيب، وأحيانًا بشرحه.

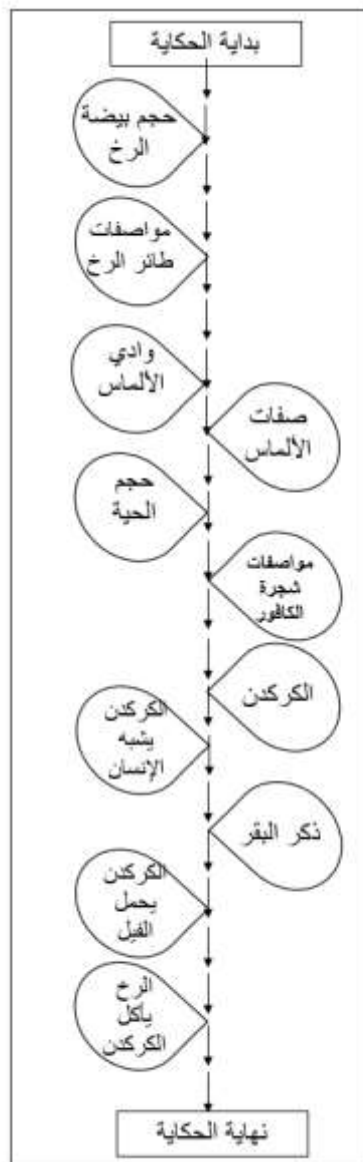
وقد وردت عناصر العجيب على نحو أكبر من عناصر الغريب، وربما يُفسر ذلك بأمرين: الأول أن (حكايات السندباد) حكايات ضمنية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وتتميز حكايات ألف ليلة وليلة بالمبالغات، والعجائب، والغرائب¹، فالتشابه بين الفرع والأصل نتيجة طبيعية؛ لأن القصص جميعها وردت في السياق ذاته، أما الأمر الآخر فيتعلق بطبيعة (رحلات السندباد) فهي من جنس أدب الرحلات، والمغامرات، وقد عُرف هذا الأدب في السرد العربي بالغرائب، والعجائب، وكسر قوانين الواقع، وذكر أمور غير القابلة للتصديق، لذا أخذت عناصر العجيب مكانًا أكبر في قصص (حكايات السندباد)، وظهرت على نحو أكثر في الحكايات الضمنية جميعها.

¹ - ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. العين والإبرة. ص 16-17.

ولكي تتضح الزيادات الكمية التي رافقت ظهور عنصري العجيب والغريب،

وعدم تأثيرها في البنية الحكائية كميًّا يمكن أخذ الحكاية الثانية، وعمل رسم توضيحيّ

لها:



يوضّح الرسم أن سير الحكّي يبدأ من بداية الحكاية، ثم يتوقف لذكر عنصر عجيب وهو حجم بيضة الرّخ، يتابع بعدها سير الحكّي من المكان الذي توقّف منه، فيعترضه عنصر عجيب آخر، وهو مواصفات طائر الرّخ، ثم يعود سير الحكّي من المكان الذي توقّف فيه، ليظهر عنصر عجيب ثالث، وهو وجود وادي الألماس، تكمل الحكاية سيرها، لتتوقف مرة أخرى، وتنتقل إلى الجهة المقابلة التي تمثل عناصر الغريب، إذ يعترضها عنصر غريب يتعلق بمواصفات حجر الألماس، ثم يعود سير الحكّي فيعترضه عنصر عجيب، ثم غريب، وهكذا إلى نهاية الحكاية. فعناصر الغريب والعجيب التي اعترضت سير الحكّي، لم تؤثر فيه، ولم تغير مساره، ولم تتسبب بأي توسّع عمودي، بل كان سير الحكّي يتوقّف نتيجةً لاعتراضه بعنصر ما، ثم يعود من المكان الذي توقّف فيه، بعد ذكر العنصر على نحو فوريّ، مما يؤكد أنها لم تستثمر في الحكاية، وإنما هدفت إلى تطويلها، وتوسيعها، وتناميها تناميًا كمّيًا.

وهكذا يمكن القول إن التنامي الكميّ في حكايات السندباد هو جزء أصيل من طبيعة الحكايات، نظرًا للظرف الذي حُكِيت فيه الحكايات، إذ كانت شهرزاد تحاول تطويل الحكايات ما استطاعت لبلوغ الصباح، والنجاة من الموت، فعمدت إلى زيادة الكمّ المحكيّ في الحكايات، وقامت بتطويل الحكايات عبر أساليب مختلفة.

فأسهم الأسلوب الوصفي في رسم ملامح القصة عند المتلقي، وأدى السؤال إلى تأكيد الحالة، وساعد أسلوبا الدعاء والذكر على إعطاء النص بعداً دينياً، وعمل أسلوب السجع الذي اعتمد على الترادف، على جذب المتلقي، وكذلك أدى أسلوب التشبيه إلى استحضار صور ذهنية على نحو دائم للأشياء، مما يسهل فهمها بالإضافة إلى الإحالة بنوعيتها على إكساب النص قيمة فنية وأدبية، وعملت عناصر العجيب والغريب، على إضفاء نوع من الدهشة على النص، إلا أن هذه الوظائف التي أدتها آليات التتامي الكمي هي وظائف إثرائية للنص الحكائي، لا تؤثر في الأحداث الحكائية للحكاية، فوظيفتها تقتصر على أمور معينة لكنها لا تتدخل في التتامي الكيفي، وتوسيع الحدث، وتغير سير الحكى.

فجميع الأساليب والآليات السابقة أدت إلى تطويل الحكاية، وتناميها، وتوسعها، وزيادة الكم المحكى فيها، وزيادة لغوية، لا تُبنى على أفعال حكاية، ولا تنبثق عن أحداث في الحكاية، ولا تعمل على صنع أحداث جديدة، أو التأثير في خط سير الحكى، ولذلك يمكن الاستغناء عنها، وحذفها، من دون أن تتأثر الحكاية، أو يحدث خلل في أحداثها، إذ اقتصر عمل الأساليب الواردة كلها على الناحية اللغوية، من خلال زيادة الكم المحكى، الذي يؤدي إلى توسيع الحكاية وتناميها كمياً.

الخاتمة

عملت الدراسة على البحث في أصل مصطلح التنامي، فبيّنت أنه مصطلح أصيل، يشير جذره اللغوي إلى معاني الزيادة، والكثرة، من غير تحديد لآليات الزيادة وطرائقها، ولا كمّيّتها، ولا كيفيّيّها، وهو قديم متأصل في حقول معرفية متنوعة الميادين، ومختلفة العلوم، أخذ مكاناً راسخاً في العلوم القديمة والحديثة بعده مصطلحاً يعبر عن معنى معين، لا يمكن التعبير عنه بغيره، يختصر عدّة كلمات، تستخدم لشرح المراد منه، سواء أورد فعلاً (تنامي/ يتنامى/ ينمى/ ينمي) أم ورد اسماً (التنامي/ متنامٍ/ النماء).

وقد تبين أن التنامي في الحقول المعرفية المختلفة، الأدبية والعلمية والشرعية والاجتماعية، أخذ معاني متشابهة مترادفة، فهو بمعنى الزيادة، والكبر، والنمو، والتكاثر، والامتداد، والاتساع، والانتشار، من دون تحديد للكيفية، والهيئة، والطريقة، والكم، فهو زيادة على المستويات الداخلية والخارجية، وبذلك يكون قد شمل معاني مصطلحات عدّة، مثل: (النمو، والتكاثر، والانتشار، والامتداد).

وتبيّن أيضاً أن مصطلح التنامي استخدم عند النّقاد للدلالة على تطوّر النصّ وتوسّعه، وتصاعد الأحداث، وبلوغها النهاية، كما استخدم مرادفاً للتوالي والتسلسل، والدلالة على توسع القصة إلى رواية، وذكر له شكلان هما: الحلقات المتصلة بموضوع واحد، والحلقات المنفصلة بزمن مختلف.

غير أن هذه الدلالات المستخدمة في الحقل النقدي دلالات محدودة، بالقياس إلى المعنى الذي افترضته الدراسة وطوّرتّه، إذ خلصت الدراسة إلى أن التّنامي هو كلّ أشكال توسّع النّص السّردي، وتطوّره، ويشمل التوسّع الكميّ في الحكاية، الذي يختصّ بزيادة النّصّ زيادة لغوية، في كلماته، وجمله، وأساليبه البلاغية، والإنشائية، ووصفه، وإحالاته، وعناصر العجيب والغريب، التي تظهر في النص، ولا تؤثر في أفعال الحكاية. كما يشمل التوسّع الكيفي، بشكليه: العموديّ والأفقيّ، فالتوسّع العموديّ أو الرأسي الذي يؤدّي إلى التعمق في الحكاية، ويختص بكل توسّع يُبنى عليه فعل سردي، كالتبئير، وعناصر القصة المختلفة، وعناصر العجيب، والإحالات، والشوق، والتوسّع الأفقيّ الذي يختص بانبثاق قصص متعددة من القصة الرئيسيّة أيّا كان شكل هذا الانبثاق.

وبيّنت الدراسة أن المصطلحات الحافة بمصطلح التّنامي امتلكت آلية عمل محدودة، ترتبط بمفاهيم المصطلحات، وتعريفها، وطرق اشتغالها، مما جعل أثرها في توسّع الحكاية وتناميها، أثرًا محدودًا، ضمن الأطر المتعلقة بها، فكل مصطلح من تلك المصطلحات تضمّن أشكالًا معينة من توسّع الحكاية، لكنه لم يستطع الإلمام بأشكال التّوسّع جميعها، مما جعل معاني تلك المصطلحات الحافة تتدرج تحت مصطلح التّنامي، الذي اتسع ليشمل كل أشكال التّوسّع الحكائي، سواء أكان هذا

التوسع في بنية الحكاية البسيطة المتعلقة بمستوى واحد من السرد، أم في بنية الحكاية المعقدة المتعلقة بعدة مستويات من السرد.

ورأت الدراسة أنّ التّنامي ينقسم إلى قسمين رئيسيين؛ التّنامي الكميّ، والتّنامي الكيفيّ، ويعتمد التقسيم على علاقة التّنامي بالحدث الحكائي؛ فكل تنام يحدث خارج إطار الحدث الحكائي هو تنام كمي، وكل تنام يكون ضمن إطار الحدث الحكائي، ويتوسّع عنه هو تنام كيفي.

فالتّنامي الكيفيّ يعنى بالكيفيّة التي تتوسّع فيها الحكاية، ويحدث في الحكاية نتيجةً لظهور حدث حكائي جديد فيها، فالحدث الحكائي هو المسبب في تغيير سير الحكاية، سواء كان هذا التّغير توسّعاً في بنية الحكاية ذاتها، وتعمّقاً في تفاصيلها، أم كان هذا التوسّع انبثاقاً لحكايات أخرى، نتجت عن الحدث الحكائي الذي أدّى إلى التوسّع.

وينقسم التّنامي الكيفيّ إلى قسمين؛ أفقي، وعمودي، ويختصّ التّنامي الكيفيّ الأفقيّ بالكيفيّة التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، إلى عدّة حكايات أخرى، نتيجة لحدث حكائي معين، يؤدّي إلى انبثاق حكاية واحدة، أو عدّة حكايات، عن الحكاية الرئيسيّة الأولى، فيكون التوسّع أفقيّاً، بالانتقال بين الحكايات، عبر أحداث حكاية تسوّغ هذا الانتقال، من دون وجود شرط يتعلّق بانتهاء الحكاية الأولى (الأم)، أو بآلية ظهورها في سير الحكاية، فلا يشترط بالتّنامي الكيفيّ الأفقيّ أي شكل من أشكال

عرض الحكايات في خط سير الحكى، وإنما يُعنى بالكيفية التي تتوسّع فيها الحكاية أفقيًا على شكل حكايات أخرى.

وقد ظهرت أربع آليات للتماهي الكيفي الأفقي في (حكايات السّندباد)، وهي: الإطارات، التّبئير، النسق الدائري، والنظم السردى.

فأتاحت الإطارات توسّعا في المستوى الأول للحكاية (ألف ليلة وليلة)، عبر الامتدادات الأفقية التي تطلّبت حضور المستويين الثاني (الذي يمثل الحكاية الإطارية الدّاخلية) (حكاية السّندباد الحمال)، والثالث (الذي يمثل الحكايات الضمنية) (حكايات السّندباد البحرى).

وسمح التّبئير، وكذلك تتوّع زوايا السّرد، بنوع من التوسع الأفقي، ينتقل فيه السرد من مستوى إلى آخر، من خلال تغيير السّاردين، بتغيير زوايا التّبئير بينهم. كما عمل النسق الدائري على حدوث تنامٍ في الأحداث لتعود في كل نهاية إلى نقطة البداية، مكوّنة دوائر للحكايات، في المستويين الثاني والثالث.

كذلك أسهم النّظم السردى في التوسّع الحكائي عبر سلسلة القصص المتوازية الممتدة، التي مثلتها حكايات السفرات السبع، وقام ببطولتها السّندباد البحرى، فأدّت هذه الآليات الأربع إلى تنام كيفي أفقي أسهم في تكبير بنية الحكاية، وزيادتها، ونموها، عبر حكايات بمستويات مختلفة.

أما التنامي الكيفي العمودي فيُعنى بالكيفية التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، من نقطة بدايتها، إلى نقطة نهايتها، نتيجة لأحداث حكاية معينة، تؤدي إلى توسع في الحكاية ذاتها، فيكون التوسع عمودياً، بالتعمق في أحداث الحكاية، عبر أحداث حكاية تسوّغ هذا التعمق.

فظهر التنامي الكيفي العمودي في (حكايات السندباد)، على نحو جليّ، من خلال مجموعة من أنواع الآليات التنامي الكيفي العمودي التي ساعدت على تنامي الحكاية تنامياً يتعلق ببنية الحكاية ذاتها، عبر التوسع في تفاصيلها، وتعميقها، فأدى التّبيُّر، وتتوّع زوايا السرد بين الساردين، إلى حدوث توسع عمودي في الحكاية ذاتها، كما أسهم ظهور شخصيات على نحو مستمر، وتعدد الفضاءات المكانية المفتوحة والمغلقة، وكثرة العقد والحلول، ودخول عناصر العجيب، وتعدد المصادفات، بالإضافة إلى الإحالة الشعرية، ومشاعر الشوق، ساعدت جميعها في حدوث توسّعات متتالية في الحكاية، عملت على تنامي السرد، وأدّت إلى أحداث حكاية، وسّعت الحكاية، وعمّقت أحداثها.

أما التنامي الكمي فيُعنى بالكمية التي تتوسّع فيها الحكاية، ويحدث فيها من دون تدخل في خط سير الحدث الحكائيّ، وحذفه لا يؤثر في الحكاية، إلا أنه يؤدي وظائف إثرائية جمالية؛ أيّ إنه التّوسع الذي لا ينبني على وجوده حدث حكاية، ولا

تتأثر الحكاية بغيابه، فهو توسع في الكمّ، يعمل على زيادة الحكاية زيادة لغوية، عبر زيادة نصية في عباراتها وجملها.

وخلصت الدراسة إلى أن التنامي الكميّ في حكايات السندباد هو جزء أصيل من طبيعة الحكايات، نظرًا للظرف الذي حُكِيت فيه، إذ كانت شهرزاد تحاول تطويل الحكايات ما استطاعت لبلوغ الصباح، والنجاة من الموت، فعمدت إلى زيادة الكمّ المحكيّ في الحكايات، وقامت بتطويل الحكايات عبر أساليب مختلفة.

فأسهم الأسلوب الوصفي في رسم ملامح القصة عند المتلقي، وأدت الأساليب الإنشائية إلى تأكيد الحال، فيما أسهمت الأساليب البلاغية في جذب المتلقي وتقريب المعنى عبر الصور الذهنية، وأضافت الإحالة، بنوعيتها، قيمةً فنيةً وأدبيةً، وعملت عناصر العجيب والغريب، على إضفاء نوع من الدهشة على النصّ، إلا أن هذه الوظائف التي أدتها آليات التنامي الكميّ هي وظائف إثرائية للنص الحكائيّ، لا تؤثر في الأحداث الحكائية للحكاية، فوظيفتها تقتصر على أمور معينة؛ لكنها لا تتدخل في التنامي الكيفي، وتوسيع الحدث، وتغير سير الحكي.

واستخلصت الدراسة أن (حكايات السندباد) بنيت على آليات التنامي، بنوعيه الكيفي والكمّي اللذين أدّيا إلى توسعات في بنية الحكاية، سواء أدت هذه التوسعات إلى أفعال حكاية وأحداث حكاية غيرت سير الحكي، أم لم تؤدّ إلى أفعال حكاية،

ولم تعمل على تغيير سير الحكى، فكلما النوعين أسهما في تطور (حكايات السندباد) وتوسعها، في المستوى الواحد، وفي المستويات المتعددة.

كما أثبتت الدراسة أن (حكايات السندباد) متشابهة مع الحكاية الأصل التي تنبثق عنها وهي حكاية (ألف ليلة وليلة)، والتشابه يحدث بينهما في عدة أشكال، فالبنية الخارجية لـ (حكايات السندباد) و (ألف ليلة وليلة) تعتمد الإطارات والحكايات الضمنية، وكذلك البنية الداخلية للحكاية ذاتها، تعتمد توسّعات تتعلق بآليات اشتغال التنامي العمودي في الحكاية ذاتها.

إلا أنه على الرغم من هذا التشابه- الذي يعد نتيجة طبيعية لانبثاق فرع عن أصل- فإن حكايات السندباد يمكن فصلها عن أصلها، لأن بنيتها الداخلية متكاملة في ذاتها، فلديها حكاية إطارية، هي (حكاية السندباد الحمال)، التي تبدأ قبل الحكايات الضمنية، وتنتهي بعدها، فهي تحقق شرط الإطار، بالإضافة إلى وجود حكايات ضمنية داخلية كاملة ومستقلة في الإطار، كما أن حكايات السندباد لا تتقاطع مع أي حكايات أخرى من ألف ليلة وليلة، فلم تتوقف شهرزاد أثناء رواية حكايات السندباد لتروي أي قصة أخرى، أو تخبر بأحداث تخصها، وإنما رويت الحكايات كقطعة واحدة على ليالٍ متتالية، إذ كانت شهرزاد تقطع السرد بسبب حلول الصباح فحسب، لذا فإنه من السهل فصل حكايات السندباد عن حكايات ألف ليلة وليلة لأنها بنية مستقلة بذاتها.

وبذلك ترى الدراسة أن استخدام مصطلح (التنامي) هو الأقدر على استيعاب أشكال التوسعات الحكائية الداخلية، والخارجية، الكيفية، والكمية، وهذا ما يجعله مصطلحاً مرشحاً للتطور من خلال تطبيقه على نصوص حكاية أخرى، روائية وقصصية.

وترجو الدراسة أن تكون سبباً في شق هذا الطريق البحثي المهم الذي يعنى بالتوسع الحكائي في السرد القصصي، إذ سيعمل - في حال حدوثه - على تنظيم المصطلحات، وتأسيس وعي في كيفية اشتغال التوسعات في الحكاية، وإدراك ماهية عملها عند النقاد، والكتاب على حد سواء.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع .

القرآن الكريم.

المراجع باللغة العربية:

الكتب:

- مجهول. (2019). حكايات السندباد. ط1. تقديم: خالد بلقاسم. الدوحة: وزارة الثقافة والرياضة.
- إبراهيم، نبيلة. (د.ت). أشكال التعبير في الأدب الشعبي. القاهرة: دار نهضة مصر.
- الأصفهاني، أحمد. (2003). شرح ديوان الحماسة. ط1. تحقيق: غريد الشيخ. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الأصفهاني، الحسين. (1999). تفسير الراغب الأصفهاني. ط1. تحقيق: محمد بسيوني. الرياض: دار الوطن.
- الأغر، كريم. (2005). إعجاز القرآن في ما تخفيه الأرحام. دار المعرفة.
- ابن الأنباري، محمد بن القاسم. (1987). الأضداد. تحقيق: محمد إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية.

- الأندلسي، هشام. (2001). التعليق على الموطأ في تفسير لغاته وغوامض إعرابه ومعانيه. ط1. تحقيق: عبد الرحمن العثيمين. الرياض: مكتبة العبيكان.
- أنس، مالك. (1985). الموطأ. تحقيق: محمد عبد الباقي. بيروت: دار إحياء التراث.
- إيكو، أمبرتو. (1996). القارئ والحكاية. ط1. ترجمة: أنطوان أبو زيد. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- البجيرمي، سليمان. (1995). تحفة الحبيب على شرح الخطيب حاشية البجيرمي علي الخطيب. دار الفكر.
- بروب، فلاديمير. (1989). مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ط1. ترجمة: أبو بكر باقادر، أحمد نصر. جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- بروب، فلاديمير. (1996). مورفولوجيا القصة. ط1. ترجمة: عبد الكريم الحسن، سميرة بن عمو. دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع.
- بستانى، محمود. (1990). تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي. القاهرة: مجمه البحوث الإسلامية.
- البستي، حمد. (1933). معالم السنن وهو شرح سنن أبي داود. ط1. تحقيق: محمد الطباخ. حلب: المطبعة العلمية.

- بعلي، حفناوي. (2015). تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة. عمان: دار اليازوري.
- بعلي، حفناوي. (2015). الطيب صالح والإبداع الكتابي. ط1. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
- بعلي، حفناوي. (2020). الرواية الجزائرية الجديدة. ط1. عمان: دار اليازوري العلمي للنشر والتوزيع.
- البغدادى، القاسم. (1989). الأموال لابن سلام. تحقيق: محمد عمارة. بيروت: دار الشروق.
- البغدادى، محمد. (2010). التعليقة الكبيرة في مسائل الخلاف على مذهب أحمد. ط1. تحقيق: نور الدين طالب وآخرون. دمشق: دار النوادر.
- البغوي، الحسين. (1983). شرح السنة. ط2. تحقيق: عشتيب الأرنبوط، محمد الشاويش. دمشق-بيروت: المكتب الإسلامي.
- البقاعي، إبراهيم. (1984). نظم الدرر في تناسب الآيات والصور. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي.
- التبزي، محمد. (1985). مشكاة المصابيح. ط3. تحقيق: محمد الألباني. بيروت: المكتب الإسلامي.

- الترمذي، محمد. (1992). نواذر الأصول في أحاديث الرسول ﷺ. ط1. تحقيق: عبد الرحمن عميرة. بيروت: دار الجبل.
- الترمذي، محمد. (1996). الجامع الكبير (سنن الترمذي). ط1. تحقيق: بشار معروف. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- تودوروف، تزفيتن. (1994). مدخل إلى الأدب العجائبي. ط1. القاهرة: دار شرقيات.
- تودوروف، تزفيتان. (2005). مفاهيم سردية. ط1. ترجمة: عبد الرحمن مزيان. منشورات الاختلاف.
- الثعالبي، عبد الملك بن محمد. (2000). فقه اللغة وسر العربية. ط2. تحقيق: ياسين الأيوبي. بيروت: المكتبة العصرية.
- الثعلبي، أحمد. (2002). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: أبو محمد بن عاشور. بيروت: دار إحياء التراث.
- الثعلبي، أحمد. (2015). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: عدد من الباحثين. جدة: دار التفسير.
- الجاحظ، عمرو بن بحر. (1965). الحيوان. ط2. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الكتب العلمية.

- الجاحظ، عمرو بن بحر. (1979). رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الجاحظ، عمرو بن بحر. (1998). البخلاء. ط2. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- الجاحظ، عمرو بن بحر. (2002). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- جبار، سعيد. (2006). التوالد السردى قراءة في بعض أنساق النص التراثى. ط1. الرابط: جذور للنشر.
- جبران، عبد الرحيم. (2006). في النظرية السردية رواية الحي اللاتيني مقارنة جديدة. ط1. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- الجرجاني، عبد القاهر. (2009). درج الدرر في تفسير الآي والسور. ط1. تحقيق: طلعت الفرخان، ومحمد أمرب. عمان: دار الفكر.
- جنيت، جيار. (1997). خطاب الحكاية. ط2. ترجمة: محمد معتصم وآخرون. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.
- جنيت، جيار. (2000). عودة إلى خطاب الحكاية. ط1. ترجمة: محمد معتصم. الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
- حسن، مهدي. (2006). أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائى المعاصر. ط1. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

- حطيني، يوسف. (2019). مصطلحات السرد في النقد الأدبي. ط1. إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- ابن حمدون، محمد (1996). التذكرة الحمدونية. ط1. بيروت: دار صادر.
- ابن حنبل، أحمد. (2001). مسند الإمام أحمد بن حنبل. ط1. تحقيق: شعيب أرنؤووط وآخرون. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- الحنفي، إبراهيم. (د.ت). الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الحنفي، سراج الدين. (2002). النهر الفائق شرح كنز الدقائق. ط1. تحقيق: أحمد عناية. بيروت: دار الكتب العلمية.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1988). البصائر والذخائر. ط1. تحقيق: وداد القاضي. بيروت: دار صادر.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1992). المقابسات. ط2. تحقيق: حسن السندوبي. الكويت: دار سعاد الصباح.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1998). الصداقة والصدق. ط1. تحقيق: إبراهيم الكيلاني. بيروت - دمشق: دار الفكر.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (2003). الإمتاع والمؤانسة. ط1. بيروت: المكتبة العنصرية.

- ابن خاقان، الفتح. (1983). مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ط1. تحقيق: محمد شوابكة. عمان: دار عمار - مؤسسة الرسالة.
- الخالديان، محمد بن هشام. (1995). حماسة الخالدين بالأشياء والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين. تحقيق: محمد دقة. دمشق: وزارة الثقافة.
- الخرقى، عمر. (1993). متن الخرقى على مذهب أبي عبد الله أحمد بن حنبل الشيباني. بيروت: دار الصحابة للتراث.
- خليل، إبراهيم. (2017). جولات حرة في مرويّات ليلى الأطرش. عمان: الآن ناشرون وموزعون.
- خليل، لؤي. (2014). العجائبي والسرد العربي. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- ابن دريد، محمد بن الحسن. (1987). جمهرة اللغة. ط1. تحقيق: رمزي بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين.
- ابن دريد، محمد بن الحسن. (1991). الاشتقاق. ط1. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الجبل.
- دفضع، بسام. (1991). الكون والإنسان بين العلم والقرآن. دمشق: مطبعة الشام.

- أبو ديب، كمال. (2007). الأدب العجائبي والعالم الغرائبي. ط1. بيروت: دار الساقى.
- الدينوري، عبد الله. (1978). غريب القرآن لابن قتيبة. تحقيق: أحمد صقر. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الدينوري، عبد الله. (1982). الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد شاكر. القاهرة: دار المعارف.
- الدينوري، عبد الله. (2009). تأويل مشكل القرآن. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الراجحي، عبده. (1973). التطبيق الصرفي. بيروت: دار النهضة العربية.
- الرازي، أحمد بن علي. (1994). أحكام القرآن. ط1. تحقيق: عبدالسلام شاهين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الرازي، أحمد بن علي. (2010). شرح مختصر الطحاوي. ط1. تحقيق: عصمت محمد وآخرون. بيروت: دار البشائر الإسلامية.
- رافعي، أنيس. (2004). سيد ريباखा تعاقبات قصصية. الرباط: سعد الورزازي للنشر.
- الروياني، عبد الواحد (2009). بجر المذهب في فروع المذهب الشافعي. ط1. تحقيق: طارق السيد. بيروت: دار الكتب العلمية.

- الزبيدي، محمد. (2001) تاج العروس. ط1. تحقيق: ضاحي عبد الباقي. الكويت: التراث العربي.
- الزجاج، إبراهيم. (1988). معاني القرآن وإعرابه. ط1. تحقيق: عبد الجليل شلبي. بيروت: عالم الكتب.
- الزرقاني، عبد الباقي. (2002). شرح الزرقاني على مختصر الخليل. ط1. تحقيق: عبد السلام أمين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الزهري، إبراهيم. (1992). شرح شعر المتنبي السفر الثاني. ط1. بيروت: دار الرسالة.
- السبكي، أحمد. (2003). عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر.
- السرج، محمد. (1983). اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة، والعروض، واللغة، والمثل. ط1. مراجعة: خير الدين شمسي باشا. دمشق: دار الفكر.
- آل سعد، نورة. (2005). أصوات الصمت: مقالات في القصة والرواية القطرية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الشافعي، محمد بن إدريس. (1990). الأم. بيروت: دار المعرفة.

- الشافعي، محمد بن عبد الله. (2001). تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن. ط1. تحقيق: هاشم مهدي. بيروت: دار طوق النجاة.
- الشاهد، نبيل. (2012). العجائبي في السرد العربي القديم. ط1. عمّان: مؤسسة الورّاق للنشر والتوزيع.
- الشويلي، داوود. (2020). ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية. ط3. بغداد: دار الورثة الثقافية للنشر والتوزيع.
- الشيباني، أحمد. (1981). مسائل الإمام أحمد بن حنبل رواية ابنه عبد الله. ط1. تحقيق: زهير الشاويش. بيروت: المكتب الإسلامي.
- الشيباني، محمد. (1982). الحجة على أهل المدينة. ط3. تحقيق: مهدي القادري. بيروت: عالم الكتب.
- الشيباني، يحيى. (1996). الإفصاح عن معاني الصحاح. تحقيق: فؤاد أحمد. الرياض: دار الوطن.
- الشيرازي، أبو إسحاق إبراهيم. (1992). المذهب في فقه الإمام الشافعي. ط1. تحقيق: محمد الزحيلي. دمشق: دار القلم. بيروت: الدار الشامية.
- صالح، نضال. (2005). القصة القصيرة في سورية: قص التسعينيات. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- الصقلي، أبو بكر. (2013). الجامع لمسائل المدونة. ط1. تحقيق: مجموعة باحثين. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ضيف، شوقي. (1995). تاريخ الأدب العربي. ط1. القاهرة: دار المعارف.
- الطبري، محمد. (2001). تفسير الطبري - جامع البيان عن تأويل القرآن. ط1. تحقيق: عبد الله التركي. القاهرة: هجر للطباعة، والنشر والتوزيع والإعلان.
- الطرابلسي، محمد. (1992). مواهب الجليل في شرح مختصر خليل. ط3. بيروت: دار الفكر.
- العاكوب، عيسى. (2000). المفصل في علوم البلاغة العربية. حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب.
- العاني، مسلم. (1994). البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عبد، إسماعيل. (2017). القص تقانات نصية. دمشق: دار أمل الجديدة.
- عبد الرحمن، عثمان. (1986). فتاوى ابن الصلاح. ط1. تحقيق: موفق عبدالقادر. بيروت: مكتبة العلوم والحكم. عالم الكتب.
- عبد الغفار، الحسن. (1993). الحجة للقراء السبعة. ط2. تحقيق: بدر الدين قهوجي وآخرون. دمشق/ بيروت: دار المأمون للتراث.

- عبدالله، إبراهيم. (1992). السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- عبد الله، إبراهيم. (1992). عن السردية العربية. ط1، الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي بيروت.
- العبسي، أبو بكر. (1988). الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار. ط1. تحقيق: كمال الحوت. الرياض: مكتبة الرشد.
- العثيمين، محمد. (2004). الشرح الممتع على زاد المستنقع. ط1. الدمام: دار ابن الجوزي.
- ابن عرفة، محمد بن محمد. (2014). المختصر الفقهي لابن عرفة. ط1.
- العسقلاني، أحمد. (1997). الإمتاع بالأربعين المتباينة السماع. ط1. تحقيق: محمد الشافعي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- العسكري، الحسن بن عبد الله. (1987). الأوائل. ط1. طنطا: دار البشير.
- العيني، محمود. (1999). شرح سنن أبي داود. ط1. تحقيق: خالد المصري. الرياض: مكتبة الرشد.
- العيني، محمود. (2008). نخب الأفكار في تنقيح مباني الأخبار في شرح معاني الآثار. ط1. تحقيق: ياسر بن إبراهيم. قطر: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

- الغامدي، حنان. (2020). تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية. ط2. القاهرة: دار الزيات للنشر والتوزيع.
- الغندجاني، الحسن بن أحمد. (2007). أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها. ط1. تحقيق: محمد سلطاني. دمشق: دار العصماء..
- غولديبرغ، ميشيل. (2009). تنامي النزعة القومية المسيحية في الولايات المتحدة الأمريكية. ط1. ترجمة: عبداللطيف أبو البصل. الرياض: مكتبة العبيكان.
- فاندريك، إدوارد. (1896). اكتفاء القنوع بما هو مطبوع. صححه: محمد السلاوي. الفجالة: مطبعة التأليف.
- الفيروزآبادي، مجد الدين. (2005). القاموس المحيط. ط8. تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- القاضي، محمد. (2010). معجم السرديات. ط1. تونس: دار محمد علي للنشر.
- القالي، إسماعيل بن القاسم. (1999). المقصور والممدود. ط1. تحقيق: أحمد هريدي. القاهرة: مكتبة الخانجي. ص340.
- القرطبي، يوسف. (2008). الكافي في فقه أهل المدينة. ط2. تحقيق: محمد الموريتاني. الرياض: مكتبة الرياض الحديثة.

- ابن القصار، علي بن أحمد. (2006). عيون الأدلة في مسائل الخلاف بين الفقهاء. تحقيق: عبد الحميد السعودي. الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية.
- القصاروي، مها. (2004). الزمن في الرواية العربية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- قلعي، قدري. (2018). ألف ليلة وليلة. ط3. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
- كيليطو، عبد الفتاح. (1996). العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة. ترجمة: مصطفى النحال.
- كيليطو، عبد الفتاح. (2006). الأدب والغربة دراسات بنيوية في الأدب العربي. ط3. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- حميداني، حميد. (2014). بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي. ط4. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- اللخمي، علي بن محمد. (2011). التبصرة. ط1. تحقيق: أحمد نجيب. الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
- اللخمي، ابن هشام. (2003). المدخل إلى تقويم اللسان. ط1. تحقيق: حاتم الضامن. بيروت: دار البشائر الإسلامية.

- الماتريدي، محمد. (2005). تفسير الماتريدي. ط1. تحقيق: مجدي باسلوم. بيروت: دار الكتب العلمية.
- ماجدولين، شرف الدين. (2010). بيان شهرزاد. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- أبو مازن، محمد. بندقجي، نيفين. (2016). تنامي الجماعات المتطرفة المسلحة في سورية والعراق. عمان: مركز دراسات الشرق الأوسط.
- المازري، محمد. (2008). شرح التلقين. ط1. تحقيق: محمد السلامي. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- تحقيق: حافظ محمد خير. دبي: مؤسسة خلف أحمد الخبتور للأعمال الخيرية.
- المتنبّي، أحمد بن الحسين. (2014). ديوان المتنبّي. ط1. تحقيق: درويش الجويدي. بيروت: شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع.
- المثني، معمر. (1998). شرح نقائض جرير والفرزدق. ط2. تحقيق: محمد حور، وليد خالص. أبو ظبي: المجمع الثقافي.
- مجموعة. (1982). نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس. ط1. ترجمة: إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- مجموعة. (1992). طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا. الرباط: منشورات اتحاد المغرب.

- مجموعة. (1998). موجز دائرة المعارف الإسلامية. ط1. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري.
- مجموعة. (2017). الجامع لعلوم الإمام أحمد. ط1. الفيوم: دار الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث.
- مجموعة. (د،ت). المعجم الوسيط. طهران: المكتبة العلمية.
- مجهول. (2011) ألف ليلة وليلة. تحقيق: وليد السيد. بيروت: كتاب ناشرون.
- مجهول. (2015). المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة. الرباط: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- مجهول. (2020). ألف ليلة وليلة. ط6. مقابلة وتصحيح: محمد العدوي. القاهرة. الدار المصرية اللبنانية.
- محمود فلاح. (2020). الشخصية المهمشة. ط1. عمان: دار الخليج للنشر والتوزيع.
- ابن المرزبان، عبد الله بن درستويه. (1998). تصحيح الفصيح وشرحه. تحقيق: محمد المختون. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
- المسعودي، علي بن الحسين. (1892). مروج الذهب. ط2. قم: منشورات دار الهجرة.
- مسكين، سعاد. (2019) معجم السرديات. ط1. اللاذقية: دار الحوار.

- مطر، مدحت. (2019). تنامي ظاهرة العنف في المجتمع وعلاجها. عمان: دار اليازوري العلمية.
- معتصم، محمد. (2004). المرأة والسرد. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة.
- معتصم، محمد. (2004). النص السردى العربى الصيغ والمقومات. الرباط: شركة المدارس للنشر والتوزيع.
- معتصم، محمد. (2019). المرأة وتطوير السرد العربى. عمان: الآن ناشرون وموزعون.
- المقدسى، عبد الله. (1994). الكافي في فقه الإمام أحمد. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.
- المقرئ، أحمد. (1949). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: محمد عبد الحميد. مصر: مطبعة السعادة.
- المقرئ، أحمد. (1968). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس. بيروت. دار صادر
- المقرئ، أحمد. (1997). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. ط1. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر.
- ابن منظور، محمد. (1993). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

- الموسوي، محسن. (د. ت). ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي الوقوع في دائرة السحر. بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.
- ميرغني، هاشم. (2008). بنية الخطاب السردى في القصة القصيرة. الخرطوم: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة.
- النحاس، أبو جعفر. (1988). معاني القرآن. ط1. تحقيق: محمد الصابوني. مكة المكرمة: جامعة أم القرى.
- النحاس، أبو جعفر. (2000). إعراب القرآن. تحقيق: عبد المنعم إبراهيم. بيروت: منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية.
- ابن النديم، محمد بن إسحاق. (1997). الفهرست. ط2. تحقيق: إبراهيم رمضان. بيروت: دار المعرفة.
- النسيمي، محمد. (1996). الطب النبوي والعلم الحديث. ط4. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- النفزي، عبد الله. (1999). النوادر والزيادات على ما في المدونة من غيرها من الأمهات. ط1. تحقيق: عبد الفتاح الحلو وآخرون. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- نور الدين، صدوق. (2016). كيف تحلل نصًّا أدبيًّا. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.

- نوفل، يوسف. (2013). قضايا السرد العربي. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- الواحدي، علي بن أحمد. (2008). التفسير البسيط. ط1. تحقيق: جامعة الإمام محمد بن سعود. الرياض: عمادة البحث العلمي جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
- النيسابوري، مسلم. (2009). صحيح مسلم. تحقيق: محمد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- الواحدي، علي. (1994). الوسيط في تفسير القرآن المجيد. ط1. تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية. باب سورة يوسف.
- يقطين، سعيد. (1992). الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث. ط1. بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد. (1997). الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد. (2014). القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب. ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- يقطين، سعيد. (2018). قال الراوي. ط1. الشارقة: إصدارات معهد الشارقة للتراث.

المجلات:

- باقل، سيلفيا. (1994). توالد السرد في ألف ليلة وليلة. ترجمة: نهى أبو سديرة. مجلة فصول. ع1. ص47-59.
- الجمعان، سامي. (2008). دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة. جدّة: النادي الأدبي الثقافي. م18. ص103-114.
- العدوانى، أحمد. (2015). التّنامي السردى من القصة إلى الرواية. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. جامعة مؤتة. عمادة البحث العلمي. مج11. ع2. ص229-282.
- الغزالي، عبد الله. (2006). تناسل السرد ومستوياته في سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي. الكويت: جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. م27. ع253. ص8-116.
- الهواري، لبابة. (2020). الرؤية السردية في رواية واحدة الغروب لبهاء طاهر. المسيلة، جامعة محمد بوضياف. حوليات الآداب واللغات. المجلد 8، العدد 3، الصفحة 222-251.

المراجع باللغات الأجنبية:

- Deuter, M & others. (2015). Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. (9th ed). UK: Oxford University press.
- Todorov Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: .Communications, 8, 166. Recherches sémiologiques
- V. Propp. (1968). V2. Tra: Laurence Scott. Austin: University of Texas Press.

مراجع شبكة الإنترنت:

- إسماعيل، يوسف. (د. ت). التفرع الحكائي وأنماط التخيل في كليلة ودمنة. موقع معابر http://www.maaber.org/issue_july10/literature4.htm ، تاريخ الدخول 2022/1/20م.
- موسوعة جينيس، أطول سمكة في العالم. <https://oceana.org/marine-life/oarfish> تاريخ الدخول: 2022/2/13م.