تلقي المستشرقين للنص العربي: حقائق وأوهام

د. عليمة قادري
كلية الآداب واللغات
جامعة منتوري – قسنطينة –

تمتاز حكايات ألف ليلة وليلة بإطارها المميز الذي يبدأ بحكاية شهرزاد مع شهريار ثم بعد ذلك تتفرع إلى حكايات جديدة وهكذا تتوالد القصص من رحم القصة الأم. وإذا كانت القصة الإطارية علامة شكلية وبنيوية فإن دورها لا يتوقف عند تحديد العلم السردي والواقع بل يتجاوزه إلى توليد القصص. ومن هنا نلاحظ أن صوت الساردة شهرزاد يهيمن على كل الساردين ويمكن اعتبارها الساردة الأولى بجدارة، وتختفي وراءها كل الأصوات السردية إلى درجة الإمحاء.

وعن طريق أداة الحكي ، أحكمت شهرزاد قبضتها على الملك شهريار الذي أذهلته عن نفسه وجعلته مسرودا عليه مواظبا على الاستماع والانتباه إلى حكيها، كما استولت على مجموع الرواة وجعلتهم تبعا لها. لأنه "ولما كان ظهور الشخصيات يتم، في الحكاية الخرافية، بتوال مطرد، فإن الخرافة، أصبحت إطارا مناسبا لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى
تفريخ مزيد من الحكايات داخل الحكاية الإطارية"[1] ومن هنا تتحدد طبيعة الحكاية الإطارية بوصفها نقطة الانطلاق التي تمارس من خلالها شهرزاد هيمنتها كراوية أولى ومن النوع الممتاز.

وبما أن الحكاية الإطارية هي إطار لتوالد الحكايات، فإنها تؤكد بذلك دورها الأولي في تفريخ القص وتناسله، وبهذه الصفة تتأسس الحكاية الإطارية كحكاية

أساسية (أي القصة الأم) وما يأتي بعدها يعتبر حكايات ثانوية، وهذا الترتيب لا يتبع من تحامل نقدي ولكنه يخضع لدرجة الظهور ورتبتها في النسق السردي.

وهذه التقنية تسمى بالإسناد، أي نقل الكلام عن الآخر، وهناك من يقول عنها العنعنة وهي تقنية معروفة في علوم الدين، وتحديدا في أصول الفقه، وتجاوز بانتشاره كونه آلية إجرائية إلى النهوض كعلم "وشأن أي علم، فالإسناد سرعان ما صار جزءا من تقاليد البنية الثقافية، و لم يعد ينظر إليه بوصفه وسيلة لتحقيق المعرفة، بل صار مظهرا تفرض العادة، وتقاليد الرواية، وجوده"

وليس غريبا أن تأخذ حكايات ألف ليلة وليلة بهذه الآلية الثقافية، وقد أكد على ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض في أكثر من مناسبة[ii] حيث لوحظ بأن الإسناد هو خاصية من خصائص الثقافة العربية الإسلامية. وقد اعتبر تودوروف تقنية ألف ليلة وليلة "ضمن الأدب الإسنادي إذ تقوم الأهمية فيها على المسند مع نفي سيكولوجية الشخصية. ولقد ركز تودوروف عمله على استنباط القانون الشكلي المتحكم في تسلسل القصص".[iii]

ولكن هذا التسلسل يعود في نهاية الأمر إلى القصة الإطارية التي تمثل خاصية بنيوية تمتاز بها حكايات ألف ليلة وليلة. وقد أخذ طودوروف فكرته عن الشكلانيين الروس الذين كان قد ترجم نصوصهم إلى الفرنسية سنة 1965 وتحديدا عن فيكتور شلوفسكي V. Chklovski في كتابه في "نظرية النثر"[iv] والذي أعاد نفس الفكرة في "نظرية المنهج الشكلي" حيث يقول: "في العادة، تتم محاولة للربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإن بطريقة شكلية: إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها. على هذا النحو وضعت مجموعات "بانتشاتانترا" Panchatantra وكليلة ودمنة والهيدوباديشاه Hidopadeshah، و"حكايات الببغاء" و"الوزراء السبعة" وألف ليلة وليلة... إن الوسيلة الأوسع انتشارا هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخر اكتمال هذا الحدث أو ذاك وتؤخر شهرزاد في ألف ليلة وليلة،بواسطة حكاياتها أيضا، موعد إعدامها".[v] ولكي تقوم بهذا

العمل فإنها تخترع حكاية جديدة تلهي بها الملك. وبهذه الوسيلة تحافظ شهرزاد على حياتها ويستمر الحكي، "والطابع العام لحكاية المفتتح هو الاعتماد على مزج حكاية بأخرى ثم مزجها سوية بحكاية ثالثة ولعل هذه الخصيصة في البناء الفني تعود إلى الحكاية الهندية".[vi] وهو ما جعل من حكايات ألف ليلة وليلة مثار نقاش منذ العصور الغربية الأولى التي حاولت البحث في أصول هذه المجموعة الحكائية، فمنهم من أرجعها إلى أصول هندية ومنهم من أرجعها إلى أصول فارسية وهناك من أرجعها إلى أصول يونانية مثل فيكتور شوفان V. Chauvin الذي رأى في رحلات السندباد البحري آثارا واسعة لهوميروس.[vii]

وقد فتح الباب لهذا التشكيك أبو الحسن بن علي المسعودي في كتابه مروج الذهب ومعادن الجوهر وأحمد ابن إسحاق في كتابه الفهرست. ويقول أبو الحسن المسعودي: "وإن سبيلها (الأخبار والخرافات) سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانة، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرازاد ودنيازاد ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".[viii]

الملاحظ على قول المسعودي، أنه أخطأ في تسمية دينازاد وهو كما ورد في نص الحكايات ذاتها دنيازاد أما الراوية فهي شهرزاد وليست شيرازاد، وهذا لكي يعطي للاسمين نغمة فارسية، أما علاقة دنيازاد بشهرزاد فهي أختها[ix] كما وردت في متن الحكاية الإطارية وليست جاريتها كما ورد عند المسعودي.

أما ابن النديم في مقالته الثامنة، والتي اعتمد عليها جل المستشرقين والذين استهوتهم نسبة ألف ليلة وليلة إلى التراث الفارسي فإنه يقول: "وأول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبا وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول. ثم أغرق في ذلك ملوك الإشغانية، وهم الطبقة الثالثة من الفرس، ثم زاد

ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية نقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه فأول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب هزار أفسانة، ومعناه ألف خرافة"[x]

وإذا كان من محمدة للعرب فإنهم قد نمقوه، وأعادوا صياغته وتبارى الفصحاء والبلغاء في تهذيبه فأخضعوه للروح العربية وجعلوا منه تراثا عربيا أصيلا ويحسب الآن على التراث العربي. ويدعم هذا الموقف فاروق سعد يقول: "تعرض ألف ليلة وليلة أشتاتا من الدلائل والإشارات والصور عن خصائص وأخلاق وعادات الشعوب الشرقية عامة والإسلامية خاصة خلال حقبات من الزمن"[xi]. وهو ما يعني أن هذه الخرافات قد تفاعلت مع الذهنية العربية أخذا وعطاء.

وفي حدود اطلاعي فإن إيمانويل كوسكان Emmanuel Cosquin يعتبر المستشرق الذي اهتم بالحكاية الإطارية في ألف ليلة وليلة مقارنا إياها بكتاب استر اليهودي وذلك منذ سنة 1922 في بحث امتد على مساحة ثمانين (80) صفحة. وقد اعتمد هذا البحث بعد ذلك مرجعا لكل المستشرقين.

فما هي القصة الإطار حسب كوسكان؟

يقسم هذا المستشرق القصة الإطارية إلى ثلاثة أجزاء ويلاحظ أنه يمكن النظر إليها على "أنها ثلاثة أجزاء منفصلة، ويوجد كل جزء كحكاية مستقلة تكون لوحدها قصة:

- الجزء الأول، وهو قصة الزوج، اليائس من خيانة زوجته...
- الجزء الثاني، وهو قصة كائن فوق- بشري، تقوم امرأته (أو سبيته) بإحباط مراقبته المفرطة بطريقة جريئة.
- الجزء الثالث، هو الحيلة الماهرة التي تستعملها قاصة لا تتوقف عن الكلام للإفلات من خطر يهددها..."[xii] ومن هذا المنظور فإن القصة الإطارية تتكون من ثلاث حكايات، وهذه القصة تتفرع إلى عدد كبير من الحكايات والقصص.

ويشير إ. كوسكان أن هذا الإطار يضم كل حكايات ألف ليلة وليلة دون استثناء، ولكنه مع ذلك يؤكد أن حكايات السندباد وإن كانت تشترك مع المجموعة في هذا الإطار، إلا أنها تدعمه بإطار خاص. وهو ما جعل العديد من الباحثين يفترضون استقلال قصة السندباد عن مجموعة ألف ليلة وليلة مثل المسعودي الذي يقول عن حكايات السندباد أنها كتاب[xiii] مثله مثل كتاب فرزة وسيماس، وغيرهما من كتب الهند التي تتكلم عن سير الملوك وأخبارهم.

والقصة الإطارية لحكايات السندباد البحري، تبدأ بـــ "يُحْكَى" وهو ما يعني أن الساردة شهرزاد -حسب طروحات عبد الملك مرتاض- تعيد تكرار ما سمعت دون أي تدخل منها. وإذا أخذنا بهذه الأطروحة فإننا نلاحظ أنها تتقاطع مع فكرة أبي الحسن المسعودي، حيث تبدأ القصة بهذه البداية: "يحكى أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمال، وكان رجلا فقير الحال يحمل تجارته على رأسه...".[xiv] وهذا ما يفسر ربما تناسي الساردة لهذه الشخصية، دون معلومات أخرى وتبقى طوال سبعة أيام تستمع بانبهار بالغ إلى الحكايات العجيبة والغريبة التي يسردها السندباد البحري.

وتكون هذه القصة كحكاية مستقلة عن الحكاية التي تليها والتي ابتدأتها شهرزاد بقولها "بلغني" والتي هي حسب نظرية عبد الملك مرتاض تعبر عن استحواذ السارد على السرد وتحكمها في خط سيره وتعرجاته، فتحكي قصة السندباد البحري والإطار الباذخ الذي يعيش فيه، ثم بعد ذلك تختفي شهرزاد لتفسح المجال للسندباد الذي ما وصل "إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة".[xv] وهذا "الاستهلال الذي يتقدم أية حكاية فيه معلومات عامة"[xvi] حول حياة كل منهما، وإذا كانت حياة الحمال قد توقف الحديث عنها بمجرد انطلاق السندباد البحري في الكلام، فإن حياة هذا الأخير قد شغلت مساحة الحكي كلها و لم تعط الفرصة لأي صوت لكي يخترقها أو يوقفها. والسندباد، من هذه الناحية، يشبه شهرزاد. وهو ما جعل إ. كوسكان يقول: "إن قصة السندباد، التي هي كتاب ذو

إطار، قد أخذها العرب عن الفرس، وهؤلاء أنفسهم كانوا قد استقبلوها من الهند وتحديدا من كتاب السندباد نامه (كتاب السندباد). ومن هنا يمكن أن نتكلم عن الحكاية الإطارية والقصص المؤطرة"[xvii].

نجد الدانماركي ج. أوستروب J. Oestrup قبل إيمانويل كوسكان بعشر سنوات قد أشار إلى الأصل الهندي للحكاية الإطارية في ألف ليلة وليلة حيث يقول: "بقدر ما كانت إقحام قصص عامة في الهند بقدر ما كانت نادرة خارج هذا البلد، باستثناء التحولات Métamorphoses لأوفيد Ovide، ولا أعرف أي عمل في القديم قد بني بهذه الطريقة. وهذا الأسلوب، يمكن إذن، اعتباره معيارا للأصل الهندي لبعض حكايات ألف ليلة وليلة".[xviii] ولكن هذا التخمين من طرف أوستروب لا يمكن التأكد منه، بل يبقى مجرد معاينة للأشكال السردية الهندية القديمة التي تحفل بهذه الطريقة وبالتالي يكون حكمه من باب التعميم.

أما المستشرق أ. ليتمان E. Littmann الذي اعتمد على بحث كوسكان السالف الذكر فإنه يعيد نفس الأفكار التي طرحها من قبل كوسكان، وحتى تقسيمه للبنية الشكلية للقصة الإطارية إلى ثلاثة أجزاء، ويدعم هذه الفكرة بالعودة إلى مقولتي المسعودي وابن النديم ويرى أن "نظام الحكاية التي تتخذ كإطار، هي ممارسة معمول بها في الهند، ولكنها نادرة في غيره من البلدان، وهي دليل على الأصل الهندي لبعض أجزاء ألف ليلة وليلة". ويذهب إلى حد القول بأن "قصة السندباد البحري الشهيرة تتكئ على كتاب "عجائب الهند" التي تحتوي على مغامرات وحكايات البحارة التي جمعت في البصرة"[xix].

ولكن وجود هذه العناصر المشتركة بين الآداب لا يفيد نقل هذا الأدب عن ذاك، لأنها مواضيع مشتركة وتراث يتقاسمه كل أبناء البشرية، وقد أورد عبد الغني الملاح مجموعة من الأسماء الأدبية التي تناولت هذه المواضيع مثل الخوارزمي والاصطخري وابن حوقل والمقدسي والقزويني والدمشقي، و"أما ظهور الفيلة والقرود وعجائب الحيوانات وعجائب البشر فهي جزء من التجارب البحرية يلاحظها الإنسان

العربي مثلما يلاحظها الهندي أو الفارسي، ومثلما يسمع العربي حكايات التجار والمسافرين فيسجلها كذلك يسمع غيره، فهي تراث التقاء الشعوب ببعضها وتداخل حضاراتها من غير قصد".

وللرد على بعض مزاعم بعض المستشرقين ومن دار في فلكهم من العرب سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد يورد حسن حميد هذه الملاحظة: "إن العرب كانوا أميل إلى تأطير الحكاية الواحدة في إطار كامل له استهلال وخاتمة مثل قصة لقمان الحكيم على سبيل المثال؛ أقول إذا كانت هذه الكينونة ليست عربية فإن الليالي بروحها الراهنة والمعروفة صارت عربية بشخصيتها وهويتها ومنحها العام. لكن هذه الهوية لا تمنع المرء من القول إن هناك شبيهات في روح القص ومادته وغايته موجودة في التراث الشعبي الهندي"

وكل هذه الدلائل والحجج التي قدمت بشأن انتساب الحكاية الإطارية إلى الثقافة الهندية، فإنها لا يمكن أن تنقص من أثر ألف ليلة وليلة ولا من قيمته التراثية والإنسانية. وإذا كان البحث قد تم بطريقة معمقة في هذا الاتجاه والعودة إلى التراث الهندي والفارسي فإن الفضل يعود فيه إلى هذه المجموعة من الحكايات التي استفزت الباحثين والمؤرخين والمستشرقين للبحث والتنقيب. ومهما كانت المحركات والدوافع التي تقف وراء كل عمل فإن الف ليلة وليلة كانت حاضرة باستمرار ومركز الاهتمام.

وإذا كان المستشرقون قد وقفوا عند الإطار باعتباره علامة شكلية تميز حكايات ألف ليلة وليلة، فإن النقد الحديث وخاصة الغربي منه قد تناوله باعتباره مولدا Générateurللحكايات. وقد بدأ الاهتمام خاصة عند الشكلانيين الروس وتحديدا عند فيكتور شلوفسكي، في كتابه "في نظرية النثر" والذي تناول فيه بالبحث القصص المشابهة لألف ليلة وليلة في كل الثقافات واللغات المختلفة. وكان طودوروف أول من تناول هذه الأشكال السردية -حسب علمي- في النقد الحديث وذلك منذ سنة 1971 في بحثين مميزين هما "نحو الديكاميرون" لجيوفاني بوكاتشيو و"الرجال- الحكايات" (ألف ليلة وليلة) وقد قام موريس أبو ناضر بترجمة هذا البحث إلى العربية،

الذي اعتبره نموذجا مثاليا للأدب الإسنادي. وقد اتخذ النقاد العرب من هذا البحث معيارا وقاعدة للممارسة والتطبيق على كل النصوص السردية العربية القديمة.

والنتيجة التي وصل إليها طودوروف من خلال دراسته لألف ليلة وليلة أن الشخصية تساوي الحكاية، لأن كل شخصية تظهر فجأة في مستوى النسق السردي فهي تتدخل لتروي قصة وأن وراء كل شخصية قصة حيث يقول: "إن ظهور شخصية جديدة يؤدي حتما إلى انقطاع القصة السابقة، لكي تبدأ قصة جديدة تعلن عن حضورها "أنا هنا الآن" ثم تروى علينا". وهو ما نلاحظه في حكايات السندباد حيث يعاد سرد المغامرة كلما التقى السندباد بشخصية جديدة فتتوالد الحكايات وتتكاثر بعدد المروي لهم.

وهذه الظاهرة نجدها بصورة ملفتة للنظر في "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري ورسالة ابن القارح التي صور فيها رحلة إلى الآخرة حيث يلتقي بأهل الأدب والعلم "والأسئلة التي تكثر على لسان ابن القارح، إلى جانب الأسئلة الأدبية، تتمثل في "بم غفر لك؟" أو ما يعوض في هذه الملفوظة. فتنتج عن ذلك أن جاءت الشخصية قصة تقديرية، هي قصة وجود الشخصية، وكل شخصية جديدة تعني قصة جديدة".مثلها مثل حكايات ألف ليلة وليلة.

ولكي تحافظ القصص على ترابطها وتماسكها مع المحافظة على صلتها بالحكاية الإطارية فإنها تلجأ إلى وسيلة الإسناد وتصبح القصة الأخيرة في بعض الحكايات قصة من الدرجة الخامسة وغالبا ما تنسى الدرجة الأولى والثانية لأنها تكاد تتكرر في كل الحكايات. ونجد أن الحكاية الإطارية في حكايات السندباد البحري تتخذ نفس الصيغة السردية في بداية كل حكاية مثل: "قالت (شهرزاد) أيها الملك السعيد، أن السندباد البحري قال..." وفي كل حكايات السندباد البحري تقريبا نلاحظ أن شهرزاد ساردة من الدرجة الأولى، والسندباد البحري سارد من الدرجة الثانية لأنها تقوم بتوزيع الكلمة إلى السندباد واسترجاعها منه كلما شاءت.

وإذا كانت هناك علاقات وطيدة بين شهرزاد والسندباد البحري، إذ كلاهما يحمل اسما له ملامح فارسية أو هندية، فإنهما يجتمعان في كونهما مهووسان بالحكي ومسكونان بالسرد، وأن حياتهما متعلقة به وموتهما مرتبط به، إلا أننا مع ذلك نلاحظ تعارضا في زمنها السردي بالمفهوم الطبيعي، ففضاء السرد الشهرزادي هو الليل حيث استمرت تنتج الحكايات طيلة ألف ليلة وليلة، أما فضاء السرد السندبادي فهو النهار حيث لخص مغامراته التي قام بها طيلة سبع وعشرين سنة في سبعة أيام حيث يبدأ الحكي منذ الصباح وينتهي مع العشاء.

ونهاية كل من شهرزاد والسندباد البحري تتشابه، إذ أن فراغ كل منهما من السرد يعني أنه فقد مبررات حياته ولا يبقى لديه غير انتظار النهاية، وإذا كان السندباد قد حافظ على حياته وضمن رخاءه وسعادته فإنه يواصل حياته مع المسرود عليه الذي صنعه والذي ترجاه أن يستمع إلى حكاياته وهو السندباد البري. فإن شهرزاد هي الأخرى قد عاشت بقية حياتها في سعادة مع المسرود عليه الذي اجتهدت طيلة ألف ليلة وليلة لإبقائه في وضعية المستمع وكانت كل ليلة تخرف عليه وتلهيه عن القيام بفعلته النكراء وهي القتل.

وتكون نهاية حكايات السندباد كالآتي: "ولم يزالوا في عشرة ومودة مع بسط وانشراح إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات ومخرب القصور ومعمر القبور..."

وجاءت نهاية شهرزاد كالآتي: "وأقام (الملك شهريار) هو ودولته في نعمة وسرور ولذة وحبور حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات، ولا يعتريه شيء من التغيرات ولا يشغله حال عن حال، وتفرد بصفات الكلام"

وفي هذه المرة أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح، وقد أبهرها ضوء النهار فتوقفت عن السرد إلى الأبد، ولكن قصتها مازالت تنطق بحالها؛ وسردها

يفتن أجيال القراء المتعاقبين، ويسحر خيال المستمعين المبهورين، الذين أذهلتهم شهرزاد بسردها.

الهوامش

[i] عبد الله ابراهيم: السردية العربية. ص 96

[ii] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص 169

[iii] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. ص 112

[iv] . V. Chklovski: *Sur la théorie de la prose*. p 99

[v] نظرية المنهج الشكلي. ص ص 141-142

[vi] نفسه.

[vii] ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص 149

[viii] ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص 149

[ix] V. Chauvin: *Homère et les mille et une nuits*. p 3

[x] أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب. ص 251 ج 2

[xi] ألف ليلة وليلة. ص 15 ج 1

[xii] ابن النديم: الفهرست. المقالة الثامنة. ص 422

[xiii] ابن النديم: الفهرست. المقالة الثامنة. ص 422

[xiv] فاروق سعد: ألف ليلة وليلة. ص 19

[xv] . E. Cosquin:Le prologue-cadre des mille et une nuits. p 4

[xvi] . أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب. ص 251 ج 2

[xvii] . ألف ليلة وليلة. ص 396

[xviii] J. Oestrup: Alf Layla wa Layla. p 257. E. I.

[xix] E. Littmann: Alf Layla wa Layla. p 373