

المروي عليه في الحكاية التراثية العربية

أحمد محمد علواني*

ملخص

تهدف الدراسة إلى تحليل طبيعة العلاقة بين الراوي، والمروي عليه، وكيف تبدأ عملية البث أو إنتاج الحكى؟! خاصة أن المتأمل للحكايات التراثية يجد نفسه أمام راوٍ يحكي ومتلقٍ يستمع لما يُحكى؛ ولكن كيف يبدأ الراوي حكيه؟، وما رد فعل المروي عليه تجاهه؟ وما طبيعة الإرسال والاستقبال بين الطرفين؟ وهل "التلميح والسؤال" بين الراوي والمروي عليه بمثابة الميثاق الحكائي المعقود بين الطرفين؟.. لعل كل هذه التساؤلات تحتاج إلى إجابات. ويمكن الإفادة منهجياً من نظريات استجابة القارئ في دراسة المروي عليه؛ لأن القارئ الخارجي لا ينعزل عن النص فهو كالمروي عليه الداخلي أو المقصود بالحكي، فهما يتلقيان المحكي ويدركان مغزى الحكاية، ويفكران فيها ويستمتعان بها، وإن اختلف موقعهما.

الكلمات الدالة: الراوي، المروي عليه، السرد، التراث، التلقي.

عتبة نظرية:

حكاية دبشليم الملك المستبد وبيدبا الفيلسوف الحكيم الذي جلس مع دبشليمه مجلس شهرزاد من شهريارها. ولم يتركه إلا كما تركت شهرزاد ملكها وقد ارتدع عن غيه وجهالته وجلس يحكم بين الناس بالعدل والإنصاف» (النجار، 1995).

كما تحدث "عبدالله إبراهيم" عن وظيفة الحكاية الإطارية في الموروث الحكائي العربي ورأى أنها «إطار مناسب لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفرخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية». (إبراهيم، 1992)، وفي سياق يتقارب مع الآراء السابقة، وجدنا تشابهاً كبيراً بين البناء السردى لكتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لـ "ابن عرب شاه" وبين النسق البنائي لسرديات تراثية مثل: "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة".

وبناء على ما سبق، نلاحظ انشغال الباحثين برصد وتحليل البنى السردية بين النصوص الحكائية التراثية، وصولاً لتحديد الأواصر البنائية التي يقوم عليها الحكى، فكان الكشف عن مستويات البنية السردية هي شاغلهم الأكبر، ومن ثم ارتكزت دراساتهم على البنيوية.

وفي خضم الدراسات السابقة وغيرها لم نلاحظ دراسة نقدية تطبيقية تهتم بإلقاء الضوء على جانب مهم في عملية الحكى؛ إنه (المروي عليه Narratee) فقد أهملته الدراسات لصالح الراوي وسلطته المهيمنة. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الأمر لم يقتصر على الدراسات السردية العربية، فالدراسات السردية الغربية أهملت المروي عليه أيضاً، ويؤكد ذلك (جيرالد برنس Gerald Prince)، فقد رأى أن سبب عدم العناية النقدية بالمروي عليه يعود إلى

ثمة بنية سردية شائعة في كثير من المتون الحكائية التراثية الكبرى؛ إذ تتشابه المتون من حيث مستوياتها البنائية، فلكل منها بنية إطارية كبرى، تمثل مفتاح الحكى وختامه، حيث تجمع الحكاية الإطار قصصاً محورية وفرعية. وفي هذا السياق ظهرت دراسات عديدة لكثير من النقاد، وقد ركزوا في دراساتهم على تحليل البناء الحكائي، وتوصلوا إلى نتائج متقاربة، فمثلاً: توصل "شعيب حليفي" إلى وجود تيمة بنائية شائعة في أغلب النصوص السردية القديمة، تظهر في «ألف ليلة وليلة»، وبشكل واضح في المقامات، وكليلة ودمنة - بامنتياز - وأيضاً في رسالة الغفران، والإمتاع والمؤانسة، والبخلاء... وغيرها من المؤلفات السردية التي جعلت الدائرة شكلها المتحكم في البناء القصصي. (حليفي، 1994)، وهذه النتيجة أكدها "محمد رجب النجار" في دراسته للتراث القصصي في الأدب العربي، حيث توصل إلى وجود نسق بنائي متشابه بين النصوص السردية التراثية فذكر أن «بنية كتاب كليلة ودمنة تشبه البنية السردية الذائعة في كتاب ألف ليلة وليلة، أي أن ثمة "حكاية إطارية" عامة تشبه - فيما بعد - حكاية شهريار الملك الدموي وشهرزاد الحكيمه العاقلة التي تسعى - عن طريق الحكى - إلى أن تروض هذا الملك حتى يعدل عما فيه من غي وظلم وجهالة؛ هذه الحكاية الإطارية التي تحوى الكتاب بجميع أبوابه، من البداية حتى الخاتمة، هي

* قسم اللغة العربية . كلية الآداب . جامعة بنها، جمهورية مصر العربية.
تاريخ استلام البحث 2016/3/18، وتاريخ قبوله 2016/10/22.

كذلك فبالإمكان تمييز المروي عليهم في النصوص السردية، عن القراء، حيث يحتوي الحكى - كما سنلاحظ لاحقاً - على صيغ محددة ينطق بها الراوي؛ ليوجه عناية المروي عليه وينبئه للحكاية.

وفي ضوء الفهم السابق يمكن الإفادة من نظريات استجابة القارئ في دراسة المروي عليه؛ لأن القارئ الخارجي لا ينعزل عن النص فهو كالمروي عليه الداخلي أو المقصود بالحكي، فهما يتلقيان المحكي ويدركان مغزى الحكاية، ويفكران فيها ويستمتعان بها، وإن اختلف موقعهما.

إذا كان النص يقوم على «قطبين أساسيين؛ القطب الأول: هو قطب فنيّ إبداعي، ويعود الفضل في صناعته إلى المؤلف، أما القطب الثاني: فهو قطب جماليّ إدراكي، وسيتحقق من قبل المتلقي.» (Habib.2005) فإن عماد النص الحكائي هو التفاعل بين المرسل والمرسل إليه أو بين الراوي والمروي عليه، فإذا أهملنا العلاقة التفاعلية بين هذين الطرفين نكون بذلك قد أهملنا الحكى برمته. وبحسب برنس: «إن السرد بأسره - سواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد - لا يفترض فقط (على الأقل) راويًا معينًا؛ بل لا يفترض أيضًا (على الأقل) مرويًا عليه Narratee معينًا، فالمروي عليه هو شخصٌ ما يخاطبه الراوي، وفي القصص المتخيل - حكاية، ملحمة، رواية - يكون الراوي متخيلًا شأنه شأن المروي عليه الذي يحكي له.» (برنس، 1999).

وفي دراستنا هذه نطمح نحو تحليل طبيعة إنتاج الحكى في: "كليلة ودمنة"، "فاكهة الخلفاء"، و"ألف ليلة وليلة"، وذلك من منطلق أن عملية إرسال الحكى واستقباله تعتمد على ثلاثة أركان أساسية، هي:

(أ) المرسل (الراوي Narrator).

(ب) المرسل إليه (المروي عليه Narratee).

(ج) الرسالة (الحكاية Narration).

ويعدُّ المرسل/الراوي ركنًا مهمًا في عملية الإرسال؛ إذ يحظى بخصوصية داخل النص الحكائي التراثي، فهو يحاول منذ البدء ألا يفرض نفسه على المرسل إليه/المروي عليه، فيحاوره، جاعلاً منه شريكًا رئيسًا في صناعة الحكى، ويتجلى ذلك منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها الراوي بعملية البث أو إرسال الحكى. وبذلك تصبح الحكاية/الرسالة أشبه ما تكون بـ "الجسر" الذي يربط بين الطرفين: الراوي، والمروي عليه.

وقبل اللوج إلى النصوص بالتحليل لا بد من التأكيد أن أي دارس له إلمام كافٍ بالسرد - ولا سيما القديم - يمكنه التمييز بوضوح بين أنواع الرواة، أما نحن فبصدد الاشتغال على المروي عليه، ومن ثم يلزم التأكيد على أن المروي عليه الداخلي هو

«خصيصة السرد نفسه، فالبطل الروائي Protagonist أو الشخصية المهمة، غالبًا ما يتخذ دور الراوي.» (برنس، 1999).

ولقد فطن "رامان سلدن" إلى مشروعية سؤال "جيرالد برنس" وتبناه، في كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة" حيث يقول: «إن جيرالد برنس Gerald Prince يطرح السؤال: لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات في التمييز بين الأنواع المتباينة للراوي: (العالم بكل شيء، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمني... إلخ) ولا نطرح الأسئلة قط على الأنواع المختلفة للشخص الواحد الذي يتوجه إليه الراوي بالخطاب، ويطلق "برنس" على هذا الشخص مصطلح "المروي عليه" Narratee ولكن علينا ألا نخلط بين المروي عليه والقارئ...» (سلدن، 1998).

ونلاحظ في كلام "سلدن" تنبيه بالغ الأهمية، حول طروحات المنظرين للنظريات المتجهة للقارئ؛ إذ خلطوا بين المروي عليه والقارئ، وقد استهجن "سلدن" هذا الخلط لدى كثير من النقاد؛ في حين استحسّن الفهم الصائب لدى "برنس" فوصف نظريته حول المروي عليه بالمتقنة.

وأغلب الظن أن نظرية "برنس" حول المروي عليه لم تكن متقنة كما وصفها "سلدن"؛ لأن "برنس" نفسه يخلط بين المروي عليه والقارئ؛ إذ يرى أن «المروي عليه ناقل وسيط بين الراوي والقارئ (أو القراء)، أو بين المؤلف والقارئ (أو القراء).» (برنس، 1999). وبذلك يتماهى لديه المروي عليه بالقارئ وكأنهما وجهان لعملة واحدة. كما أنه لا يمكن الاتفاق مع "سلدن" بأن ما قدمه "برنس" في مقاله المعنون بـ: "مقدمة لدراسة المروي عليه"، بمثابة نظرية متكاملة حول المروي عليه، فهو يقدم مصطلحًا جديدًا في إطار ما يسمى بـ "نقد استجابة القارئ"؛ ولكن لم يدعمه بصياغة نظرية مكتملة توطره وتحدد أنواعه ومداراته وتفك التباساته؛ حيث رأى أن بمقدورنا أن نميز المروي عليه الذي يوجه السرد إليه، في حين يرى «من غير المجدي تمييز الأصناف المختلفة للمروي عليهم؛ بسبب كونها واسعة جدًا، ومعقدة جدًا، وغير دقيقة جدًا.» (برنس، 1999).

وإذا كان ثمة خلط من المنظرين بين المروي عليه والقارئ إلا أنه خلط مشروع، ولا سيما إذا جاء في الدراسات النقدية التي تهتم بالنصوص السردية، ولعل مشروعية هذا الخلط تأتي بناء على موقع المروي عليه والقارئ من النص الحكائي، فالأول/المروي عليه يستمع إلى الحكاية من الراوي مباشرة، فهو متلقٍ داخلي، موقعه داخل الحكاية؛ أما الثاني/القارئ فهو متلقٍ خارجي؛ لأن موقعه خارج الحكاية. ومن ثم فإن فعل التلقي - سواء أجاها بالاستماع أم بالقراءة - يقع على المروي عليه داخل النص وأيضًا يقع على القارئ خارج النص. وما دام الأمر

إعلانية، حيث يعلن الراوي عن رغبته في أن يحكي، ويُعري المروي عليه ويحفزه بما يخلعه على حكيه من غموض وإغاز؛ لينجذب المروي عليه إلى الحكي، وينصت لمعرفة تفاصيل الحكاية المُلغزة.

ويمكن أن نجد ذلك بوضوح في حكايات "كلييلة ودمنة"، فمثلاً في باب "الأسد والثور" يدور حوار بين ابني أوى (كلييلة ودمنة)، على النحو الآتي:

«فقال دمنة لأخيه كلييلة: ما ترى يا أخي؟ ما شأن الأسد مقيماً مكانه لا يبرح ولا ينشط؟ فقال كلييلة: ما شأنك والمسألة عمّا ليس لك ولا يعينك؟ أمّا نحن فحالنا حال صدق، ونحن على باب الملك واجدون ما نأكل؛ ولسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك وما يكون من أمورهم، فاسكت عن هذا.» (ابن المقفع، 2014).

في الحوار السابق يحاور "كلييلة" أخاه "دمنة"، محاولاً نصحه وإقناعه بعدم التدخل فيما لا يعنيه، ولكن "دمنة" يستمر في سؤاله عن حال الأسد/الملك الذي لا يبرح مكانه، وهنا سيأخذ "كلييلة" في تحذيره، موظفاً الحكي، فيُلّمح إلى مصير غامض، من الممكن أن يحدث للمروي/دمنة، قائلاً له: «واعلم أنه من تكلف من القول والعمل ما ليس من شكله أصابه ما أصاب القرد.» (ابن المقفع، 2014).

وتمثل هذه الإشارة نوعاً من التحول، فقد تحول "كلييلة"/الراوي من الحوار إلى التلميح الحكائي المُلغز؛ إذ يُلّمح لـ "دمنة"/المروي عليه بما أصاب "القرد"، وهو المصير الغامض الذي ينتظر "دمنة" إذا أصّر على موقفه، ولذا سيسأل عن بيان الحكاية: «قال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كلييلة: زعموا أنّ قرداً....» (ابن المقفع، 2014).

والواقع أن طبيعة الإرسال والاستقبال بين الراوي والمروي عليه يطغى عليها "التلميح المُلغز" من جهة الراوي، والذي يترتب عليه "السؤال" من جهة المروي عليه، ليبدأ الراوي في بث الحكي مُفسراً المُلغز، ويمكن تحديد آليات الإرسال والاستقبال وكيفية إنتاج الحكي في النقاط الآتية:

1. الراوي: يُلّمح إلى حكي، وكأنه يطرح لغزاً على متلقيه.
2. المروي عليه: يسأل الراوي كشف الحكي/المُغز المطروح، وسؤاله بمثابة اعتراف بجهله.
3. الحكي: هو ناتج تلميح الراوي وسؤال المروي عليه. وتكرر هذه الآلية في معظم المواقف التي تقتضي الحكي وضرب الأمثال من أجل الإقناع، ومنها مثلاً: عندما يتقرب "دمنة" إلى "الأسد"، ويتحدثا سوياً بشأن "الثور" ولا سيما عن صوت خواره، فنقرأ الحوار الآتي:

«قال دمنة: هل راب الملك شيء غير هذا؟ قال الأسد: لم

شاغلنا في التحليل؛ فهو المروي عليه الذي يتصدر المشهد الحكائي مواجهاً الراوي على نحو مباشر داخل كل حكاية على حدة؛ لأن «الفرد الذي يروي قصة ما والشخص الذي تُحكى له القصة متوافقان في أي سرد.» (برنس، 1999). ومن ثم فالمروي عليه يستمع، يشارك، ويتفاعل مع الراوي، ولعل هذا التحديد يجعلنا نقترّب أكثر من المروي عليهم داخل الحكايات، للكشف عن طرق مشاركتهم للرواة وتتوخ حضورهم في المحكي، ودورهم في عملية إنتاج الحكي وتناقله المستمر.

ومن ثم سنعمل على تحليل طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي عليه، وكيف تبدأ عملية البث أو إنتاج الحكي؟! خاصة أن المتأمل للحكايات التراثية يجد نفسه أمام راوٍ يحكي ومتلقي يستمع لما يُحكى؛ ولكن كيف يبدأ الراوي حكيه؟، وما رد فعل المروي عليه تجاهه؟ وما طبيعة الإرسال والاستقبال بين الطرفين؟ وهل "التلميح والسؤال" بين الراوي والمروي عليه بمثابة الميثاق الحكائي المعقود بين الطرفين؟.. لعل كل هذه التساؤلات تحتاج إلى إجابات وفيما يلي سنخوض في طرح عدة ظواهر مُلحسة في الحكاية التراثية أملين أن نصل للإجابة عن التساؤلات المطروحة.

التلميح المُلغز والحكي المُفسر:

تتسم الحكاية التراثية بالوضوح في تقديمها للمروي عليه، فالراوي منذ البدء يحدد المروي عليه وطبيعته ومكانته، ودوافع الحكي له دون غيره، ويُلاحظ أن الراوي لا يبدأ في بث حكيه، فإرضاء نفسه، فالحكي يأتي عقب حوار، قائم بين الراوي والمروي عليه، وفي ثنايا الحوار يحاول الراوي أن يُقنع المروي عليه برأيه، فيستدل على صحة كلامه مشيراً إلى حكاية، وذلك دون البدء في حكيها مباشرة؛ إذ يُلّمح دون إفصاح، وكأنه يطرح لغزاً على المروي عليه، مختبراً معرفته أو مقدرته على حله، ومن ثم سيطلب الأخير تفسيراً وبياناً للمشار إليه.

ولعل هذه الآلية التي يقوم عليها الإرسال والاستقبال بين الطرفين تذكرنا بـ"حلبة الصراع"، هذا التشبيه الذي استعاره "إيزر" في سياق حديثه عن طبيعة العلاقة بين المؤلف والقارئ، فذكر أن «هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا مُنح القارئ القصة كلها ولم يُترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبداً وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما تُمنح الأشياء كاملة.» (إيزر، 1998).

لا شك في أن إشارة الراوي تمثل دعوة المروي عليه للمشاركة في إنتاج الحكي، ومن ثم سيلبي هذه الدعوة، وسيرحب بها أو سيطلب معرفة مضمونها، سائلاً عن تفصيل المشار إليه، وهنا يصبح متلقياً إيجابياً. إضافة إلى أن تلميح الراوي يقوم بوظيفة

كامنة فيه - كالفادر على أن يستخرج بالفحص وطول البحث ما خفي عليه من الأمور، ولو كنت مجرمًا سرني تركك التفتيش عني، ولما كنتُ مرابطًا بباب الملك، ولو كنت مذنبًا هربتُ في الأرض وكان لي فيها مذهب...

...وقد كان يُقال: إنَّ الذي يعمل بالشبهة ولا يتند عنها ولا يثبت فيها يكون قد صدق ما ينبغي أن يصدقه، فيكون أمره كأمر المرأة التي بذلت نفسها لعدها حتى فضحها.

قال الأسد: وكيف كان ذلك!؟

قال دمنة: كان بأرض...» (ابن المقفع، 2014).

لقد مهد "دمنة"/الراوي للأسد/المروي عليه بمجموعة من الأمثال والأقوال التي تعدُّ تقديمًا نظريًا، سيؤكد صحته بالحكي، وكأن الحكاية - المشار إليها عقب الأمثال - هي دليل دامغ على صحة قوله، ويلجأ الراوي إلى التلميح بالحكي، لمراوغة المروي عليه مراوغة سردية، فالراوي - من جهة - يؤجل قتله بالحكي الممتد، ويحاول - من جهة أخرى - أن يُقنع المروي عليه بالحكي. وقد لعب التلميح دورًا مهمًا في جذب انتباه "الأسد" فسأل ليعرف.

ولا يقتصر الأمر على الموقف السردى السابق؛ إذ يتكرر تلميح الراوي إلى حكاية ويقابله سؤال المروي عليه: "وكيف كان ذلك؟" ولمزيد من التأكيد والإيضاح، يمكن استعراض المواقف السردية الآتية لفحص طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي عليه، ودورها في إنتاج السرد:

- «قال دمنة: ما يسكتكم؟ تكلموا بما علمتم؛ واعلموا أن لكل كلمة جوابًا. وقد قالت العلماء: من يشهد بما لم ير، ويقول ما لا يعلم، أصابه ما أصاب الطبيب الذي قال لما لا يعلمه: إنني أعلمه. قالت الجماعة: وكيف كان ذلك؟ قال دمنة: زعموا أنه كان في بعض المدن طبيب له رفق وعلم» (ابن المقفع، 2014).

- «وإياكم أن يصيبكم ما أصاب القائل بما لا يعلم، وما لم يحط به خُبْرًا. فقال عظيم الجنود والقاضي: وكيف كان ذلك؟ فقال دمنة: زعموا أنه كان...» (ابن المقفع، 2014).

- «فالإخوان هم الأعوان على الخير كله، والمواسون عندما ينوب من المكروه. ومن أمثال ذلك مثل الحمامة المطوقة والجرذ والظبي والغراب. قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال بيديا: زعموا أنه كان بأرض...» (ابن المقفع، 2014).

لعل تأمل المواقف السردية السابقة يمكن أن يكشف لنا طبيعة الإرسال والتلقي بين الراوي والمروي عليه، والتي تقوم على تلميح الأول/الراوي وسؤال الآخر/المروي عليه. وكأن الميثاق الغليظ الذي اتفق عليه الراوي والمروي عليه أن يُلمح الأول إلى مثل أو

يكن غير هذا. قال دمنة: ليس الملك بحقيق أن يبلغ منه هذا الصوت أن يدع مكانه، فإن السُكْر الضعيف أفته الماء، والشرف أفته الصلْف، والمودة أفتها النميمة، والقلب الضعيف أفته الصوت والجلبية، وفي بعض الأمثال بيان أنه ليس كل الأصوات تُهاب...» (ابن المقفع، 2014).

فهنا نلاحظ أن "دمنة"/الراوي لا يطرح تلميحه الحكائي مباشرة على الأسد/المروي عليه؛ إذ يسبق التلميح الحوار، فالحوار يسهم في توطيد العلاقة بين الراوي والمروي عليه؛ ولذا نجد "دمنة" يحاور "الأسد"، محاولاً أن يُزيل عنه الرهبة من صوت الخوار المخيف، وعندما يطول الحوار المكنز بالحجج العقلية - وقد توطدت العلاقة بين الطرفين - يتحول دمنة إلى طرح مثله/لغزه منتظرًا سؤال المروي عليه: «قال الأسد: وما ذلك المثل؟ قال دمنة: زعموا أن ثعلبًا جائعًا...» (ابن المقفع، 2014).

وفي موضع آخر يتحاور "كليلة ودمنة"، فيحاول "دمنة"/الراوي إقناع أخيه "كليلة"/المروي عليه بقدرته وحيلته، وهنا ينتقل من الحوار إلى التلميح بحكاية قائلًا: «ألم يبلغك أن غرابًا احتال لأسود حتى قتله؟» (ابن المقفع، 2014)⁽¹⁾ وسيُعرب المروي عليه عن عدم معرفته، فيسأل: «قال كليلة: وكيف كان هذا الحديث؟ قال دمنة: زعموا أن...»

ويتضح مما سبق أن طريقة التقديم للحكي ترتكز على التلميح ثم الاستفهام عن أصل المثل؛ وغالبًا ما يأتي السؤال بصيغة: "وكيف كان ذلك؟" وتبدأ الإجابة عنه بعبارة: "زعموا أنه كان..." بوصفها نقطة البداية لحكي جديد، كما أنها «تفيد أن الأحداث غير محددة الزمان؛ إذ هي تمثّل كنائي لمعنى حكّمي، يريد المبدع إيصاله، ولعل في هذا الصنيع إثارة تشويقية للمتلقي فضلاً عن الوظيفة الإبلاغية أو المعرفية.» (الفلاح، 2009).

يقرب الراوي من متلقيه بما يرويه من حكايات تعكس في تضاعفها تجارب متنوعة، تجمع بين المتعة والفائدة، وتعمق لدى المتلقي جانبًا مجهولًا، وتفتح عينيه على حلول لمشكلات ربما أرهاقه التفكير فيها، ففي باب "الفحص عن أمر دمنة" يكون التلميح للحكي وسيلة يوظفها "دمنة" لينجو من القتل، وذلك لما اكتشف "الأسد" مكيدته وشايبته بـ "الثور" وافترائه عليه، مما أوغر صدر "الأسد" فقتل "الثور"، وهنا سنجد "دمنة" يحتال بالحكي محاولاً إقناع "الأسد" ببراعته، ويأتي المشهد على النحو الآتي: «سجد دمنة للملك، وقال: أيها الملك، لست بحقيق بمعالجة أحد بالعقوبة عن قول الأشرار دون الفحص والتثبت، وإني لواتق من فحصك ببراعتي وتصديق مقالتي.

وقد قالت العلماء: إن من استخرج النار من الحجر - وهي

بعض الجزآن، الذي لم يُخَلَّصُ الغزاة، قال السلطان: قُلْ لي كيف كانت قصته، وما كانت قضيتُهُ؟» (ابن عرب شاه، 2003).

- «كما جرى لنديم الملك الظاهر، مع صديقه المسافر. قال الملك لولده: أخبرني بكيفية نكده، وما تَوَلَّدَ من قضية حسده؟» (ابن عرب شاه، 2003).

- «كما فَعَلَ بالبطةِ الثعلب، حيث كانت مَحَبَّتُها غيرَ صادقة، ومودَّتُها بالشهوةِ مَمادقة، وشَتَّانَ ما بين المحبةِ الخالصةِ والمحبَّةِ المنافقة، لا جَرَمَ أدتْ إلى عكسها، وإزهاقِ نفسها. قال الملك: أخبرني أيها الخبير، كيف هو هذا النظير؟» (ابن عرب شاه، 2003).

من الملاحظ على المواضيع السردية السابقة أن التلميح يمثل الواجهة الإشهارية والبدائية الاستهلاكية التي يعلن بها الراوي عن حكي جديد، وعقب التلميح لا يبدأ مباشرة في سرده؛ إذ يصمت وكأنه يضع المروي عليه أمام لغز؛ ليثير بداخله «شيئاً من الاستغراب لا يزول إلا إذا انكشف ما كان مستوراً». (القاضي، 1998) ولعل الصمت هنا هو صمت متعمد، يعتمد إليه الراوي منتظراً استجابة المروي عليه؛ ليسأل الراوي بيان اللغز المطروح سارداً تفاصيل الحكاية؛ لأن الراوي لن يشعر بمتعة الحكي إلا بعد اكتشاف جهل المروي عليه إزاء التلميح المطروح؛ والتحقق من عجزه عن فك غموض التلميح المُلغز والتصريح بجهله وعجزه يدفعه إلى السؤال طالباً من الراوي الكشف، أو الحل والبيان.

ولقد تحدث "غنيمة هلال" عن الخصائص الفنية لحكايات الحيوان فذكر أن «من خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل الذي وردت فيه الحكاية بعبارته: وكيف كان ذلك؟ ويتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة: زعموا أنه كان...» (هلال، 2004) وبناء على ذلك يمكن القول بأن التلميح يلعب دوراً فنياً في الحكاية التراثية، ولا سيما حكايات "كليلة ودمنة" وأيضاً حكايات "فاكهة الخلفاء" بمعنى أن تلميح الراوي يُعدُّ اختباراً نفسياً لرغبة المروي عليه في بيان التلميح.

ولعل ما سبق يجعلنا ننتبه لأمر مهم في حكايات الحيوان الرمزية - تحديداً - يتمثل في طبيعة العلاقة المتوجسة بين الراوي والمروي عليه، حيث نجد أن المروي عليه الرئيس في كتاب "كليلة ودمنة" هو الملك دبشليم، كما أن المروي عليه الرئيس في كتاب "فاكهة الخلفاء" هو الملك أيضاً، ومعروف أن هذه الحكايات الرمزية تحمل في تضاعيفها نقداً سياسياً، من شأنه أن يجعل الراوي متحفظاً ومتخوفاً في الآن ذاته، فهو يشير من بعيد بالحكي، وينتظر سؤال المروي عليه/الملك، طالباً ورغباً في بيان الإشارة أو الإفصاح عن الحكاية التي قد تحمل نقداً ربما يكون لازماً للمروي عليه/الملك.

حكاية فيقابلة الآخر بالاستفسار عن إيضاحه وبيانه. إذن، يجوز القول بأن التلميح والسؤال بمثابة الميثاق الحكائي بين الراوي والمروي عليه، وتشيع هذه الظاهرة في النصوص الحكائية التراثية المؤطرة بحكاية إطارية كبرى، كحكاية: "بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك" في كتاب: "كليلة ودمنة" أو حكاية: "الأمير حسيب وأخيه الملك" في كتاب: "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء".

ومن اللافت للنظر في حكايات "فاكهة الخلفاء" أن الراوي في موضع سردي بعينه طرح سؤالاً على المروي عليه، وفي معظم المواضيع السردية الأخرى كان الراوي يطرح تلميحاً سردياً منتظراً أن يسأله المروي عليه بيان التلميح.

فأما عن الموضوع الذي بدأ فيه الراوي بطرح سؤاله على المروي عليه، فكان الراوي هو الأمير "حسيب" والمروي عليه هو أخوه الملك، حيث بادر الراوي المروي عليه بسؤال حمل تلميحاً حكايياً، هو: «هل أتاك أيها الدستور واقعة الرئيس مع بهرام جور؟» (ابن عرب شاه، 2003). وقابله المروي عليه باستفهام يحمل رغبة في معرفة الحكاية المشار إليها «كيف كانت تلك الواقعة؟» (ابن عرب شاه، 2003).

ويرى "جيرالد برنس" أن مثل هذه المواضيع السردية تكون بمثابة انفتاح لعملية التلقي، فيقول: «تتبدى أجزاء معينة من سرد ما بصيغة أسئلة أو شبه أسئلة. ولا تبدأ هذه الأسئلة أحياناً بالشخصية ولا بالراوي الذي يكررها فقط. إذن ينبغي أن تُعزى هذه الأسئلة إلى المروي عليه، وينبغي لنا أن نلاحظ ما يستثير فضوله، وأنواع المشكلات التي يرغب في حلها.» (برنس، 1999)، ولعل كلام "برنس" يتشابه مع ما ذكره "إيزر" في كتابه: "فعل القراءة" حين ذهب إلى القول بأن مجرى الإرسال إنما «يتم تحديده من طرف التوقعات والمتطلبات المعينة للجمهور.» (إيزر، د.ت).

وبناء على ذلك، يمكن القول بأن الراوي لا يرد أن يُقصر حكيه على المروي عليه؛ بل يفتح أفق التلقي على جمهور القراء، فعندما يطرح سؤاله كأنه يهاجم كل المتلقين بهذا السؤال المدهش، كاشفاً عن جهلهم، ومن ثمة ممارسة سلطته عليهم. ولعلنا نلاحظ أن المروي عليه يُظهر - دائماً - جهله وعدم امتلاك الجواب، فهو يسأل ليعرف، ومن ثم نجده يعبر عن دهشته وعجبه من المثل المشار إليه وهنا يبدأ الراوي في حكيه.

وأما عن المواضيع السردية الكثيرة التي حضرت فيها أسئلة المروي عليه عقب تلميحات الراوي إلى حكاية أو مثل، فنقرأ منها على سبيل المثال:

- «من لا يقبل المستقبل، ولا يغيث المستغيث، ولا يتقيّد بمعنى هذا الحديث... يصيبه من حوادث الزمان، ما أصاب

وذلك عندما أوصت أختها الصغرى "دنيا زاد" إذا أتت إلى قصر الملك، وجلست في حضرته، ورأته قد قضي حاجته، فهنا تتقدم وتطلب من "شهرزاد" حديثاً غريباً.

واللافت للنظر هو تركيزها علي أن يكون الحديث/ السرد/ الحكى (غريباً)؛ لأن الغرابة تمثل عامل جذب للمروي عليه/ شهريار الذي - من غير شك - سيصغي إلى الحكى الغريب؛ لأن الغريب يخالف العادة ويخرج عن حيز المألوف، ومن ثم ستضمن شهرزاد/ الراوية حرص المروي عليه علي سماع حديثها، وما سيتبعه من إبقاء علي حياتها.

كما تحرص "شهرزاد" علي ألا تبدأ حكيها إلا بعد دعوة المروي عليه: «يا أختي حديثاً حديثاً نقطع به سهر ليلتنا، فقلت: حباً وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب فلما سمع ذلك الكلام وكان به قلق وفرح بسماع الحديث.» (ألف ليلة وليلة، د.ت).

ويعكس هذا النص أن "شهرزاد" يتم النداء عليها، واستدعائها لتبدأ في بث أحاديثها، وتتسم دعوتها بصيغة الأمر: "حديثنا"، وواضح هنا أن الصيغة جاءت "حديثنا" ولم تأت "حديثني"؛ لأن "دنيا زاد" تُشرك الملك "شهريار" في أمرها الطلبي، ومن ثم لن تتحدث "شهرزاد" إلا بشرط أن يسمح لها الملك بالحديث، وهي بذلك تؤكد علي شراكة الملك/ المروي عليه معها، فتشترط أن يأذن لها في الحكى، فإذا لم يشارك الملك/ المروي عليه في دعوتها سيكون متلقياً سلبياً، ف«الراوي يحرص إذن علي أن يكون ملبياً لدعوة صادرة عن المتلقي، وبدون هذه الدعوة يصير طفلياً لا يُصغى إليه ولا يؤبه له.» (كيليطو، 1988) ولكن بعد موافقة الملك ستضمن شهرزاد/ الراوية يقظته وإصغائه، وسيظهر ذلك بوضوح علي وجه الملك/ المروي عليه، فقد تهلل وجهه بالفرح، وأبدى تلقياً إيجابياً، ومن ثم بدأت "شهرزاد" في بث حكيها بصيغة: (بلغني أيها الملك السعيد)، وفي هذه الصيغة ثمة تحول مقصود؛ إذ تم تحية "دنيا زاد" بعيداً، وصار الحكى موجهاً إلى الملك السعيد، فهو المروي عليه المقصود بعينه.

وإذا عدنا إلى تحليل وصف "شهرزاد" للمروي عليه/ شهريار ب (الملك السعيد)، سنجد أن هذ النعت "السعيد" جاء لما رأته علي وجهه من بواذر إيجابية، تعكس سعادته بالحديث، واستعداده لما سئلقى عليه. وبالفعل سيكون لحديث "شهرزاد" في الليلة الأولى - وما تلاه من أحاديث وحكايات - أثره البالغ علي المروي عليه/ الملك، عندما يعالج الحكى أرقه، فيريح نفسه، وبزيل همه، إضافة إلى أن الحكى سيؤجل شهوته لسفك الدم الأنثوي ليلة تلو الأخرى حتي بلوغ الرقم القياسي المعروف، وفي هذه المدة الزمنية سنتكون لدي المروي عليه/ الملك - أيضاً لدى المتلقي الضمني للحكايات أو القارئ بعامة - مجموعة كبيرة من المعارف بعد سماعه للأحاديث المنقولة عن القدماء، وبعد

وعلى الأرجح، يعود ذلك إلى وعي الراوي بمضمون حكاياته وما تحمله في طياتها من نقد وتوجيه للمروي عليه، جعلته يلمح من بعيد قبل أن يفرض حكيه علي المروي عليه، وكأن التلميح هنا أشبه ما يكون بالاختبار الذي يعقده الراوي للمروي عليه لمعرفة رغبته في التلقي، فإذا أبدى المروي عليه رغبة إيجابية فسأل عن بيان التلميح هنا سيدأ الراوي في مباشرة الحكى، وإذا لم يبد المروي عليه تفاعلاً مع التلميح سيسكت الراوي خوفاً من رد فعل المروي عليه وما سيترتب عليه من عقاب وخيم.

وإذا انتقلنا من الحكايات التراثية ذات الطبيعة الرمزية، في: (كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء) إلى "ألف ليلة وليلة" سنلاحظ أنها تكتنز بعدد كبير من صيغ التلميح الحكائية، والتي تعكس ملمحاً مهماً للغاية، مفاده أن: الراوي يريد أن يحتفظ بالمروي عليه لأكثر وقت ممكن، دون أن يُشعره بالملل، ومن هنا أخذ يفتن في عرض ما لديه من حكي.

ولنبداً تحليلنا من الحكاية الإطارية الكبرى، وفيها نجد "شهرزاد" تطلب من أبيها "الوزير" أن يزوجه من الملك "شهريار" فإما أن تعيش وإما أن تكون فداءً لبنات المسلمين، وسبباً لخلصهن من بين يديه، ولكن الأب/ الوزير لا يرضى لابنته خوض هذه المغامرة ويحذرهما من عاقبة قرارها، وهي تصر علي المضي فيما عزمته عليه، وعندما يفشل الأب في إقناع ابنته بالكلام المباشر، لا يجد أمامه إلا الحكى بوصفه وسيلة إقناع: «قال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبداً.

فقلت له: لا بد من ذلك.

فقال: أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع.

فقلت له: وما الذي جري لهما يا أبت؟.» (ألف ليلة وليلة، د.ت)

وفي الحوار السابق يتضح تلميح الراوي/ الأب/ الوزير إلى حكاية: "الحمار والثور مع صاحب الزرع"، منتظراً رد المروي عليها/ الابنة/ شهرزاد وكأنه يختبر يقظتها وحماستها، أو ربما يريد أن يتحقق من تجاوزها ولهفتها للمعرفة؛ ولذا سنجد المروي عليها/ شهرزاد تسأل الراوي/ الأب عن بيان التلميح السردى: "وما الذي جري لهما يا أبت؟." فسؤالها هذا ضروري ومهم، ف«إذا لم يُبد المتلقي رغبة في الاستماع فإن السرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى.» (ألف ليلة وليلة، د.ت).

يُعلن الراوي عن حكيه بصيغ تشويقية لاصطياد المروي عليه، تتجلى هذه الصيغ في مقدمات الحكى، فمثلاً نلاحظ قبل بدء الليلة الأولى من ليالي "ألف ليلة وليلة"، رسمت شهرزاد/ الراوية خطتها لاصطياد المروي عليه، فوضعت شرطاً - أو فخاً - للإيقاع بالمروي عليه الرئيس وهو الملك/ شهريار،

المروي عليه قد أبدى عجبه مما سمعه سابقاً، فإن المسكوت عنه لدى الراوية/ "شهرزاد" أعجب، وتوق المروي عليه/الملك إلى معرفة الأعجب يدفعه إلى السؤال، إضافة إلى هذا كله، فإن وضع التلميح دليل علي سعي الراوي لجذب انتباه المروي عليه وإدخاله في لعبة لا تنتهي، خاصة إذا كانت «شهرزاد تحارب الزمن المحدد لموتها بروايتها المستمرة لكسب الوقت.» (الشاروني، 2008) فقد احتمت "شهرزاد" بالحكي المستمر، وكانت على معرفة حقيقية بأنها مع سردها ستُجَل موتها ليلة بعد ليلة؛ ولذا لم تتسأ أن تُتْهي حكيها، ففي نهاية كل حكاية كانت تضع - عن قصد - تلميحاً سردياً إلى حكاية جديدة، ولم يخف المروي عليه/ "شهرزاد" رغبته في الاستماع فكان يسأل بيان التلميح السردية.

الحكي المتناسل والتلقي المستمر:

إن أي حكاية لا بد لها من نهاية، ومع نهايتها سينتهي - من غير شك - نشاط المروي عليه، ولكن ماذا سيحدث لو وُضع سؤال عند النهاية؟!

لا شك في أن السؤال سيكون مجدداً لنشاط المروي عليه؛ لأنه يجهل الإجابة/الحكاية، ولديه فضول لمعرفة... وهنا سينفتح باب الحكي من جديد. وهذا له دخل كبير بعملية التلقي؛ لأن الراوي يعتمد أكثر ما يعتمد علي إشباع رغبة المروي عليه في سماع الحوادث الغريبة والحكايات العجيبة؛ ولهذا يضع الراوي في نهاية كل حكاية سؤالاً يختبر به رغبة المروي عليه، ويتعرف من خلال جوابه عن مدى نشاطه، فإن قال له: "كيف..؟" أو "أخبرنا" أو "حدثنا" أو... فهذا يعكس توفقه للمعرفة، ورغبته في مواصلة الاستماع والإنصات للحكي المشار إليه.

ولعل الناظر المدقق في حكايات: "كليلة ودمنة"، "فاكهة الخفاء" و"ألف ليلة وليلة" سيلحظ تنامي سلطة الرواة: "بيدبا الفيلسوف"، "الأمير حسيب"، "شهرزاد"، فهؤلاء الرواة يحضرون ويضطلعون بتنظيم مروياتهم، ويتحكمون في المروي عليهم؛ لأنهم يمتلكون الحكي الذي يتنامى ويتكاثر ويتناسل باستمرار، ويمكن القول بأن الحكي المتناسل والتلقي المستمر أشبه بـ «الديمومة السحرية والجادبية المغناطيسية التي تمارسها الحكايات باستمرار.» (بموسى، 2007)

ففي "كليلة ودمنة" لاحظنا أن الحكي جاء نالياً لحوار بين الراوي والمروي عليه، ثم طرح الراوي تلميحاً، وهنا سأله المروي عليه طالباً بيان التلميح المشار إليه. وتكرر هذه الطريقة على مدار الحكي، ففي باب "الأسد والثور" نقرأ هذا الحوار القائم بين كليلة/ الراوي ودمنة/ المروي عليه:

«ولكن ما غناء هذه المقالة، وجداً هذا التأنيب، وأنا أعرف

الإصغاء والتلقي لحكايات السالفين وما تحمله في تضاعفها من حكم ومعارف متنوعة، ترتقي بفكر الملك، و"شهرزاد" تعرف ذلك جيداً، فمنذ البدء تشتت على أختها الصغرى "دنيازاد":

«إذا جنبت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقولي: يا أختي حدثينا حديثاً غريباً نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله.» (ألف ليلة وليلة، د.ت).

ومن الملاحظ أن النص يراعي مقتضى حال المتلقي، فمجيء "دنيازاد" مشروطاً بطلب الحديث الغريب، ولكن بعد انتهاء الملك من قضاء حاجته، وبذلك تراعي "شهرزاد"/مرسلة الحكي حال المروي عليه/الملك، فـ "دنيازاد" لن تتقدم وتطلب الحديث الغريب الذي يقطع السهر، إلا بعد انتهاء الملك من قطف البكارة وهي شاغله الأكبر، فإذا طُلب الحديث قبل قضاء الملك لحاجته، فمن المؤكد أنه سيرفض الاستماع، ومن ثم سيترتب على ذلك مقاطعة الحكي وتعطل البث الحكائي قبل أن يبدأ.

إذن، فلا بد من الانتظار حتى يتهيأ المروي عليه/الملك نفسياً وجسدياً لعملية التلقي، وبذلك تضمن شهرزاد/راوية الحكي انتباهه ويقظته ومشاركته الإيجابية، فقد قضى حاجته، وانطفت شهورته، ومن ثم فلن يشغله شاغل عن التلقي والإصغاء.

وفي الليلة الثانية تستهل "شهرزاد" حكيها بهذه الصيغة: «بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد.» (ألف ليلة وليلة، د.ت). وهنا نلاحظ اختلاف في الصياغة الاستهلاكية مقارنة بالليلة الأولى، فـ "ذو الرأي الرشيد" هي إضافة جديدة ملموسة، لم تنطق بها "شهرزاد" في الليلة الأولى، ففي الليلة الثانية يطلب "المروي عليه/الملك" من "الراوية/ شهرزاد" أن تكمل حديثها، ويسماحه لها نطقاً إلى تفكيره فيما استمع إليه بالليلة الأولى واستملاحه له، وهي ترى في ذلك سداداً في تفكيره، أو رشاداً في رأيه، ومن ثم تضيف إلى أوصافه وصفاً جديداً، إنه: "ذو الرأي الرشيد"

ومن الطبيعي أن تبدأ الراوية/شهرزاد كل حكاياتها بطرح سؤال تحفيزي تختبر به رغبة المروي عليه/شهرزاد وتضمن يقظته أثناء الحكي، أو تتحقق من حماسه لمعرفة الجواب؛ لأن هدفها - في المقام الأول - تعليمه وتنقيفه بالحكي أو ترويضه وربما تدجين شهورته الدموية بالمعرفة المبنوثة في الحكايات السردية، ويظهر ذلك عندما انتهت "شهرزاد" من حكاية: "التاجر مع العفريت" وقد تعجب المروي عليه/شهرزاد من هذه الحكاية العجيبة، فهنا وضعت شهرزاد تلميحاً حكايتياً جديداً فقالت:

«وما هذه بأعجب من حكاية الصياد، فقال لها الملك: وما حكاية الصياد؟.» (ألف ليلة وليلة، د.ت).

ويحمل النص تلميحاً تشويقياً، تحفيزياً للمروي عليه/شهرزاد، إنه تلميح أو تشويق إلى الأعجب، فإذا كان

واتصال جزئياتها بعضها ببعض في تتابع واطراد، فإذا هي تبدأ من حيث تنتهي ويتوالد بعضها من بعض على نحو مطرد.» (إسماعيل، 1971) ومن ثمّ يمكن القول بأن عملية الحكى ترتكز على خاصية التوالد الحكائي المتجدد والمفتوح في آن واحد، فالراوي يفتح عملية إنتاج الحكى على فضاء متسع يوشك أن يكون لا نهائي.

وإذا انتقلنا من حكايات: "كليّة ودمنة" و"فاكهة الخلفاء" إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" سنلاحظ أن الحكايات تتوالد وتتسلسل على أساس السؤال أيضاً؛ فالسؤال - بحسب سعيد يقطين - «من محفزات الحكى القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي، فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة؛ وهكذا دواليك... إلى أن تنتهي اللبالي.» (يقطين، 1992).

ولعل التلميح يضطلع بدور الخروج من الحكاية السابقة وافتتاح جديد للحكاية اللاحقة، وعلى الأرجح هي طريقة سردية استطرادية مألوفة في الحكاية التراثية، فلا يقتصر وجودها على "كليّة ودمنة"، أو "فاكهة الخلفاء"؛ إذ راجت «في اللبالي رواجاً ملحوظاً؛ لأنها صادفت قبولاً طيباً من السامعين» (الشاروني، 1992). فالمروي عليهم في "ألف ليلة وليلة" لديهم توفيق لمعرفة عوالم مجهولة، واكتشاف أسرار غامضة، وهم من يسعون لطرح التساؤلات على الرواة، فمثلاً:

في حكاية "الحمال مع البنات" يتعجب "هارون الرشيد"/ المروي عليه مما رآه من آثار الضرب على جسد الفتاة الأولى المضروبة بالمقارع، وينتقل لي طرح السؤال على الفتاة الثانية، فنقرأ: «تعجب الخليفة من ذلك ثم قال للصبيبة الثانية: ما سبب الضرب الذي علي جسديك؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت). ولا ينتهي تعجب المروي عليه حتى يعرف كل شيء، فيعود ليسأل الصبيبة الأولى التي سحرت العفريتة أختها إلى كلبتين: «هل عندك خبر بالعفريتة التي سحرت أختيك؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت) وعرض الخليفة من السؤال أن يستكشف سر العجيب، ومع جواب الراوي يفتح الحكى وتتسلسل وتتداخل الحكايات وهكذا دواليك.

ومن اللافت للنظر أن المروي عليه/هارون الرشيد هو من يبحث عن الراوي، لا العكس، فنجد "هارون الرشيد" يطوف في مملكته ويسأل ويسأله يصبح مروياً عليه، فعندما يرى شيئاً كبيراً يحمل «علي رأسه: "شبكة" و"قفة" وفي يده "عصا" وهو ماشٍ علي مهله. تقدم الخليفة إليه وقال له يا شيخ ما حرفتك؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت).

ومن الواضح أن ما يحمله "الشيخ" من أدوات الصيد: (الشبكة - القفة) يدل علي أن حرفته الصيد؛ ولكن كي يفتح باب الحكى لابد من طرح السؤال من قبل المروي عليه: (يا شيخ ما حرفتك؟) وإجابة "الشيخ"/الراوي ليست على حجم السؤال، بمعنى أنها لم

أن الأمر فيه كما قال الرجل للطائر: لا تلتمس تقويم ما لا يعتدل، ولا تُبصّر من لا يفهم. فقال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليّة: زعموا أن جماعةً من القردة كُنّ في جبلٍ (...) فهذا مثلك في قلة الانتفاع بالموعظة، مع أنه قد غلب عليك المكزّ والعجب، وهما خلنا سوء، إنه سيصيبك من عاقبة ما أنت فيه ما دخل على الخبّ شريك المغفل، قال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليّة: زعموا أن رجلين، أحدهما خبّ والآخر مغفل...» (ابن المقفع، 2014).

من الواضح في النص السابق أن كليّة/الراوي يشير إلى "حكاية الطائر والقردة" و"دمنة"/المروي عليه يطلب بيانها، وعندما ينتهي "كليّة" من حكيها يضع في نهايتها إشارة جديدة إلى حكاية "الخبّ والمغفل" ولا يمكن وصف هذا السلوك بالفضول الحكائي «فما فضول المستمعين داخل الحكاية إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ... وما الحكاية القصصية التالية إلا متغيّر للاسترجاع التفسيري.» (جيبنت، 1997)، وبذلك يتسم الحكى في "كليّة ودمنة" باستمرارية فنية، تتجلى في الصياغة الختامية القائمة على التلميح إلى حكي جديد، يستدعي من المروي عليه أن يسأل الراوي إيضاحه، ويمثل سؤاله بؤرة للتوالد السردى حيث تتوالى الحكايات الواحدة تلو الأخرى على نحو يشكل بنية سردية مستمرة ومتراصة.

وفي "فاكهة الخلفاء" يختتم الراوي معظم حكاياته بجملة تشويقية، تحمل إشارة جديدة إلى حكاية أخرى «...ومن لا يشيد أركان أسلافه، ولا يقوى بُنيان أشرافه يصيبه مثل ما أصاب الذئب، مع الجدى المغنى المصيب.» (ابن عرب شاه، 2003). وتستدعي الإشارة تساؤلاً من المروي عليه «فسأل الملك من أخيه أن يذكر ذلك المثل وينهيه؟» (ابن عرب شاه، 2003) وتأتي الإجابة عن السؤال في صورة حكي جديد، ويحرص الراوي في نهايته أن يشير إلى مثل ثالث؛ «ومن ترك التأمل والافتكار، أصابه ما أصاب ابن أوى مع الحمار.» (ابن عرب شاه، 2003) وتتبع هذه الإشارة طلباً من المروي عليه ببيان المثل: «أفدنا أيها المختار، كيفية هذه الأخبار؟» (ابن عرب شاه، 2003) ويلبي الراوي طلب المروي عليه فيحكي، وبذلك يتوالد الحكى ويتراصد في سلسلة من النسل المتصل، إنه «توالد يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها.» (باقل، 1994).

إن، يعتمد إنتاج الحكاية التراثية على متواليّة سردية توالدية، فكما أشار الراوي إلى حكاية وجدّ تساؤلاً من المروي عليه، وكما أجاب الراوي عن التساؤل تولد السرد، وتتوالى هذه العملية حتى تحتشد الحكايات الفرعية في سلسلة طويلة - وربما لا نهائية - ولعل هذا السيل الحكائي «يوحى إلينا بفكرة لا نهائية الحياة،

الجواب، ومع الجواب سيعرف الوزير أن العبد "ريحان" هو من جلب النفاحة لابنته، فيأتي بالعبد ويسأله: «من أين هذه النفاحة؟»

وكما هو واضح من تكرار وتبادل الأدوار، أو تعدد الأصوات، بمعنى أن الحكاية تتكرر، والمواقع تتبدل، فيتحول الراوي إلي مروٍ عليه، والعكس، وبهذه الطريقة يتوالد الحكى ويتناسل وينفتح زمن التلقي، وبحسب "وحيد السعفي" «عالم القَصِّ إذن هو عالم يرتبط بعضه ببعض، ويفسّر بعضه بعضاً، يخضع لتصور شامل متواصل لا نهاية له.» (السعفي، 2001)

وعلى الأرجح كان قبول المروي عليه لهذه الطريقة الاستطردادية مردوده في نفس الراوي، فالراوي لديه رغبة في الإطالة أو الحكى دون توقف، وهذا جعله كلما وصل إلى نهاية حكاية ألصق فيها حكاية جديدة. إنها بنية ذات توالد حكائي: متجدد، مستمر ومنفتح، وكأن الراوي «يُعيد - من غير شك - إنتاج نوع من نظرية الكلام (الكلام الذي يولد الكلام)، ويُعيد في الوقت نفسه نظرية مفتوحة للسماح.» (الخطيبي، 2009).

الحكي فدية الحياة:

كان الحكى في "كلبلة ودمنة" سبباً ناجعاً لينجو "بيدبا الفيلسوف" من قتل "دبشليم الملك"، وكذا كان الحكى في "فاكهة الخلفاء" وسيلة نافعة احتال بها "الأمير حسيب" وتخلص من تربص "أخيه الملك" به لإيذانه وقتله، خاصة بعد وشاية الوزير بالأمير، وفي حكايات "الليالي" لم يكن الحكى سبباً في نجاة "شهرزاد" من القتل فحسب؛ إذ نجد في "الليالي العربية" الشخصيات تستثمر الحكى لتأجيل الموت المحقق بهم، أو تعطيل سيف السياف المسلط علي رقابهم، فعلى سبيل المثال - لا الحصر - نقرأ في حكاية "الصيد مع العفريت"، تلميح الصياد: «إن مثلي ومثلك مثل وزير الملك يونان والحكيم رويان. فقال العفريت: وما شأن وزير الملك يونان والحكيم رويان؟! وما قصتهما؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.)

لعله من الواضح - هنا - أن العفريت/المروي عليه لا يشغله ما هو فيه من سجن داخل القمقم بقدر ما يشغله معرفة القصة؛ ولذا فهو يسأل الصياد عن القصة، وبذلك تصبح حكاية "الصيد والعفريت" إطاراً لحكاية "الملك يونان والحكيم رويان"، وفيها استطاع الوزير إقناع الملك بالخلاص من الحكيم، ونجحت وشايته، فيقرر الملك قتل الحكيم، ويأمر بإحضار الحكيم بين يديه، ويُبلغه بعزمه علي قتله، وهنا يحذر الحكيم من مغبة قراره، طالباً منه أن يبقيه حياً، متوسلاً إليه، ولكن الملك يأمر السياف، فيغمي عينيه ويشهر سيفه، وهنا يحتال الحكيم قبل تنفيذ القتل، وتكون حيلته هي التلميح الحكائي:

«بعد ذلك تقدم السياف وغمى عينيه وشهر سيفه، والحكيم

تكن موجزة، فيقول: أنا صياد. وبصمت؛ ولكنه يريد أن يحكي، فيطلب ويشكو إلى الخليفة حاله وضيق رزقه...

وثمة تلازم بين تعجب المروي عليه/هارون الرشيد وبين طرح الأسئلة، ففي "حكاية الصبية المقتولة"، يرتبط التعجب بالسؤال، فقد «تعجب الخليفة وقال: وما سبب إقرارك بالقتل من غير ضرب وقولك اقتصوا لها مني؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.).

ومن الواضح أن سؤال المروي عليه يتضمن شقين؛ أما عن الشق الأول، فهو: سبب إقرار الشاب بالقتل. وأما عن الشق الثاني، فهو: سبب قوله اقتصوا مني، فلو كان السؤال قاصراً علي الشق الأول ربما أجاب الشاب فأوجز، وهنا تأتي وظيفة الشق الثاني من السؤال وهو ما سبب دعوتك إلى القصص منك؟ وهنا سيبدأ الشاب القائل في ممارسة دور الراوي، فيحكي عن النفاحة التي رآها في يد العبد الأسود، وسؤاله للعبد: «من أين أخذت هذه النفاحة حتى أخذ مثلها؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.).

واللافت للانتباه أن العبد لا يوجز الجواب؛ ولكنه يستطرد فيحكي حكاية كاذبة، فيتحول العبد إلى راوٍ، ويصبح الشاب مروياً عليه. وعندما يذهب الشاب إلى بيته لا يجد النفاحة الثالثة، فيسأل زوجه: «أين الثالثة؟ فقالت: لا أدري ولا أعلم أين ذهبت!..» (ألف ليلة وليلة، د.ت.). وهنا يشك في سلوكها فيقتلها ويقطعها ثم يضعها في صندوق ويرميها في نهر دجلة، وعندما يعود إلى بيته يجد ولده الأكبر يبكي - ولم يكن له علم بمقتل أبيه لأمه - وهذا يدفع الأب إلى سؤاله: «ما يبكيك؟» وفي الجواب يفتح الحكى، ويتحول الابن إلى راوٍ ويصبح الأب مروياً عليه، فيحكي الابن حكايته مع العبد الأسود الذي خطف منه النفاحة، وبعد خطفها يسأله: «من أين جاءتك هذه؟» ولم يجب الولد إجابة موجزة فيقول للعبد مثلاً: "من أمي" أو "أحضرها أبي"؛ ولكنه يحكي قصة مرض الأم التي اشتهدت النفاحة وسفر الأب إلى البصرة وشراء ثلاث نفاحات بثلاثة دنانير...

وعندما يأمر الخليفة "هارون الرشيد" وزيره "جعفر" بأن يحضر العبد الأسود وألا قتله، ولا يعرف جعفر من أين يأتي به؟، ويقرر أن يلزم داره ثلاثة أيام وفي اليوم الرابع أخذ يودع أهله تمهيداً للذهاب إلى الخليفة الذي أرسل رسولاً يسرع في طلبه، وهنا أيقن جعفر أنه مقتول؛ ولذا أخذ يودع أهله: «فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة؛ ليودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعاً فضمها إلى صدره وبكى علي فراقها فوجد في جيبها شيء مكتباً فقال لها: ما الذي في جيبك؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.).

ومن الملاحظ أن "جعفرًا" لا يشغله ما هو فيه من كربٍ وبلاءٍ واقترابٍ من القتل بقدر ما يشغله السؤال، ويقود السؤال إلى

حكاياتهم يرجع إلى رغبتهم في تعطيل فعل القتل. إذن، صار من المألوف أن يُلمح الراوي إلى حكاية منتظرًا سؤال المروي عليه ليشرع في الحكى مباشرة وذلك دون قيد أو شرط؛ ولكن من غير المألوف أن يضع الراوي شرطاً قبل الشروع في حكى، فإذا قبل المروي عليه الشرط بدأ فوراً في الحكى. وعلى الأرجح أن سبب هذا التحول في العلاقة بين الراوي والمروي عليه، يرجع إلى إيمان المروي عليه للحكي، مما جعله أسيراً في يد الراوي يخضع له ويقبل شروطه، ويتجلى الحكى المشروط في كثير من الحكايات، فمثلاً:

قبل أن يبدأ "جعفر"/الراوي في سرد حكاية "الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه" للمروي عليه/"هارون الرشيد" يُلمح بامتلاكه لحديث عجيب، فيقول للخليفة: «لا تعجب يا أمير المؤمنين من هذه القصة، فما هي بأعجب من حديث نور الدين مع شمس الدين أخيه، فقال الخليفة: وأي حكاية أعجب من هذه الحكاية فقال جعفر: يا أمير المؤمنين لا أحدثك إلا بشرط أن تعتق عيدي من القتل. فقال قد وهبت لك دمه.» (ألف ليلة وليلة، د.ت.)

وهكذا يصبح الحكى وسيلة ناجعة، أو حيلة نافعة يتم توظيفها لمصارعة الموت، ويكون المعنى المستخلص من رغبتهم في الحكى أن الحكاية يمكن أن تتغلب على الموت، خاصة عندما نجد في النهاية أن حكيمهم كان سبباً لخلاصهم. وبحسب "يوسف الشاروني" إن الخلاص من الموت عن طريق الحكى: «أمر شائع في الأدب الشعبي كما في أسطورة أوديب حين حل اللغز الذي ألقاه عليه أبو الهول فصرعه. وفي السير الشعبية كثيراً ما تُلقى ألغاز إذا حلها البطل نجا من الموت... وهكذا فإن ألف ليلة وليلة تعلن علي لسان شهرزاد: أنا أروي، إذن أنا موجودة.» (الشاروني، 2008) وهنا نؤكد أن رغبة المروي عليه في معرفة الحكاية ساعد على تأجيل الخطر المحدق بالرواة، بحيث يتحول زمن التلقي والاستماع إلى زمن بقاء وحياة، وكأن الحكى فدية الحياة.

سلطة الكلام.. متعة الحكى:

لا يسير الحكى في الحكاية التراثية على نظام ثابت، بمعنى أن يظل الراوي متحكماً في المروي عليه؛ إذ يحدث تنافس بين الراوي والمروي عليه، حيث يتنازع الاثنان حول امتلاك مقاليد السلطة/الحكي، وكأن المروي عليه قد فطن إلى أن الراوي يتحكم فيه؛ لأن الراوي يسرد ويتكلم في حين أن المروي عليه يستمع وينصت. ولن يظل المروي عليه في موقع المتلقي المستكين الصامت؛ إذ يتطلع ليكون هو الراوي، ويبدأ ذلك بفرض نفسه علي كرسي الحكى ليبدأ في الكلام في حين سيتحول الطرف

بيكي ويقول للملك: أبقني بيقبك الله ولا تقتلني يقتلك الله... ثم إن الحكيم قال للملك أكون هذا جزائي منك، فتجازني مجازاة التمساح قال الملك: وما حكاية التمساح؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.)

من الواضح أن الراوي/الحكيم يصبح آمراً ومهدداً الملك/المروي عليه، ويُلحق تهديده بالتلميح الحكائي فيتعطل فعل القتل، وبذلك رفع الراوي عن نفسه سيف الموت، بعدما بث في نفس المروي عليه الرهبة والرغبة، وهنا سأل المروي عليه/الملك: وما حكاية التمساح؟، وبالسؤال سيتوارى السياف بسيفه المسلط، ليبدأ الحكيم/الراوي في ممارسة سلطة الحكى علي المروي عليه/الملك، وبذلك تحول الحكى إلى سلاح في يد الراوي وسلطة مؤثرة على المروي عليه، حيث يتخلى عن قناعاته، ويتراجع عن قراراته بعد تلقي الحكاية، وكأن التلقي «يمثل فعلاً استجمامياً جمالياً، فعملية التلقي تجعل المتلقي يقرر، أو يغير قرارات سابقة، أو يكون توقعات لاحقة؛ إذ يفكر، يقبل، يرفض، إلخ وبذلك يصبح التلقي عملية دينامية تفاعلية.» (Habib.2005)

وإذا عدنا مرة أخرى إلى حكاية "الصيد مع العفريت"، سنجد أن الصيد نجح في إعادة العفريت إلى القمم، وقرر التخلص منه برميها في البحر مرة أخرى، وهنا يحاول العفريت/الراوي أن يثني الصيد/المروي عليه عن قراره، فيخاطبه: «ولا تعمل كما عمل "إمامة" مع "عائكة"، قال الصيد: وما شأنهما؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.)

ولا يقتصر الأمر على "حكاية الصيد والعفريت" ففي حكاية "الحمال مع البنات" نلاحظ أن "الصبية" قررت قتل الحمال والصعاليك وهارون الرشيد ووزيره جعفر وسيافه مسرور؛ ولكنها لا تشرع في تنفيذ ما عزمته عليه؛ لأن فضولها يدفعها إلى معرفة خبرهم أو حكاياتهم، ومن هنا تسألهم جميعاً:

«ثم إن الصبية أقيلت علي الصعاليك، وقالت لهم: هل أنتم إخوة؟ فقالوا لا والله ما نحن إلا فقراء الحجام. فقالت لواحد منهم: هل أنت وُلدت أعور؟ فقال لا والله وإنما جرى لي أمر غريب حيث تلفت عيني ولهذا الأمر حكاية لو كتبت بالإبر علي مآقي البصر لكانت عبرة لمن اعتبر، فسألت الثاني والثالث فقالا لها مثل الأول، ثم قالوا: إن كل منا من بلد وأن حديثنا عجيب وأمرنا غريب، فالتفتت الصبية لهم، وقالت كل واحد منكم يحكي حكايته وما سبب محبته إلى مكاننا؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت.)

ومن الواضح أن الصعاليك/الرواة يحفزون "الصبية"/المروي عليها علي الإكثار من الأسئلة؛ ليخوضوا في حكي العجيب أو سرد الغريب، فهم لا يجيبوا عن أسئلتها مباشرة وإنما يحفزونها ويفتحون شهيتها نحو المعرفة، لكي تعرف حكاية عاهة عيونهم، خاصة أن لكل أعور منهم حكاية. ولعل هدف الرواة من سرد

وعلى هذا الأساس فإن التغيير في الموقع بين الراوي والمروي عليه ينبع من رغبة تنازع سلطة الحكيم، ورغبة امتلاك أحدهما لزمام الآخر بامتلاكه لدفة الحكيم. علاوة على أن المتكلم يشعر بنوع من المتعة، إنها متعة السلطة أو متعة المعرفة؛ لأنه الطرف الأقوى الذي يعرف فيحكي، في حين أن الطرف الثاني يستمع إلى كلامه ويتعجب من حكيه، كما أن أنظار المستمعين تتجه نحو المتكلم وأسماعهم تتعلق بكلامه وألسنتهم تنطق متعجبة من قوله، وهذا العجب بمثابة الثناء، وهنا سيظهر نوع من المنافسة من قبل المستمعين أو المتلقين للفوز بهذا الثناء، ومن ثم فكل مستمع سوف تنازعه نفسه وتُرغبه في امتلاك زمام الحكيم أو ممارسة سلطة الكلام على المستمعين بما لديه من حكي، يحكم عليه بأنه عجيب، ولعل حكمه هذا يعكس ترويحاً لسلطته/لحكايته كما يحمل تحفيظاً للمتلقين ليسألوا ويستمعوا وفي النهاية يمدحوا الحكاية بأنها عجيبة وهذا المدح يعكس في طياته ثناء علي راويها الذي يحكي الغريب ويعرف العجيب، ولا شك أن الراوي سيشعر بتضاعف الثناء إذا كان هو بطل الحكاية.

ويمكن القول بأن "شهرزاد" قد مارست سلطتها علي "شهریار" منذ بدأت تحكي، جاعلة من الحكيم سيفاً مسلطاً أشهرته علي "شهریار"، حيث امتلكت زمام الكلام ومارست سلطة الحكيم، عندما جلست في مجلس الراوي/المتكلم/الفاعل في حين جلس "شهریار" متلقياً ليأخذ بذلك وضعية المروي عليه/المستمع/المفعول به فهو يتلقى ويستمع، فيفعل الحكيم فعله ويسحره بسحره ويطلعه علي مدي جهله؛ ولذا ظل في غيبوبة سماعية يخضع فيها لسلطة الحكيم المؤثرة التي انتصرت في النهاية علي سلطة السيف القاتلة.

ختاماً:

لقد كشف التحليل النقدي للحكاية التراثية عن نتائج غزيرة وثرية، وحرصاً على الإيجاز يمكن أن نورد مجموعة من الاستنتاجات الختامية في نقاط محددة على النحو الآتي:

1. (الراوي والمروي عليه.. طرفا الحكيم): إن الحكاية لا يمكن أن تأخذ طريقها إلى الوجود إلا من خلال الراوي الذي يمثل الطرف الأول في عملية الإرسال فهو المرسل أو الفاعل الذي يقوم بفعل الحكيم، وحتى يقوم الراوي بمهمته الإرسالية بفاعلية ودينامية لا بد من وجود الطرف الثاني وهو المروي عليه.
2. (السؤال.. بوابة الحكيم): إذا كان السؤال هو مفتاح المعرفة بمعنى أنك تسأل؛ لتعرف، فإنه بوابة الحكيم، فالمروي عليه يسأل الراوي؛ ليحكي، وكأنه يفتح له الباب ليدخل سارداً ما لديه من حكايات.
3. (الراوي يُلمح.. والمروي عليه يطلب البيان): إن تلميح

الآخر - الذي كان راوياً فيما قبل - إلى مروٍ عليه، كما حدث في باب "البوم والغريان" من كتاب "كليلة ودمنة"، إذ نجد ملك الغريان يستشير وزراءه الثلاثة في أمر الغراب، وفي البدء يتحدث الوزير الأول معبراً عن رأيه، وهنا يتحول الملك والوزير الثاني والثالث إلى مروٍ عليهم، وكذا تحدث الوزير الثاني معبراً عن رأيه، وقد تحول الملك ووزيريه الأول والثاني إلى مروٍ عليهم، ولكن عندما يأتي دور الوزير الثالث في التعبير عن رأيه، نجده يتصدر المشهد، فهو الذي يروي ويطلب في الحكيم وضرب الأمثال مخالفاً رأي الوزيرين الأول والثاني، ولكن هذا الأمر لم يعجب الوزير الأول ويتجلى بينهما تنافس واضح على الحكيم؛ ففقرأ:

«فلما فرغ الثالث من كلامه قال الأول الذي أشار بقتل الغراب: لا تكونوا كالعجزة الذين يفترون بما يسمعون، وتلين قلوبهم لعدوهم عند أدنى ملقٍ وتضرع، وتكونوا بما تسمعون أشد تصديقاً منكم بما تعملون؛ كالنجار الذي كذب ما رأى وصدق بما سمع فاغتر وانخدع؛ قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال الوزير: زعموا أن نجاراً...» (ابن المقفع، 2014)

لا يكشف النص السابق عن تغيير في الأدوار بين (الوزير الأول والوزير الثالث) بقدر ما يعكس النزاع القائم بينهما علي ممارسة سلطة الحكيم، وذلك من منطلق أن المتكلم بمثابة الموجه أو المتحكم في سامعيه، فهو الذي يعرف الحكيم أو يملك زمام الكلام أو لديه القدرة على ضرب الأمثال في حين أن المستمع أو المروي عليه يمثل الخاضع الجاهل لما في جعبة الراوي.

ومن اللافت للنظر في حكاية "الملك يونان والحكيم رويان" يتصدر الوزير المشهد فهو الراوي المسيطر على الملك؛ ولكن يحدث تغيير فيتحول الملك إلى راوٍ ويصبح الوزير مروياً عليه، وذلك عندما يلمح الملك يونان لوزيره . وقد أشار الوزير عليه بالخلاص من الحكيم رويان - فيقول: «أيها الوزير أنت داخلك الحسد من أجل هذا الحكيم فتريد أن أقتله وبعد ذلك أندم كما ندم الملك السندباد علي قتل البازي. فقال الوزير: وكيف كان ذلك؟» (ألف ليلة وليلة، د.ت)

وأغلب الظن أن هذا التغيير ينبع من رغبة الملك في بيان علمه وفرض سلطته علي الوزير، أو محاولة لاستعادة سلطته، فهو الملك، الحاكم، العالم، المتكلم، وعلى الجانب الآخر يتحول الوزير إلى مصغٍ، يستمع ومتعلم؛ ولذا يسأل الوزير وكيف كان ذلك...؟ ولعل جلوس الملك في موضع الراوي هو جلوس متعمد، وكأنه يريد أن تصل رسالة إلى الوزير بأنه يعلم ويعرف ما لا يعرفه، وبذلك يستعيد الملك سلطته علي تابعيه والمحيطين به، فكما رفعته مكانته وسلطانه عليهم بالحكم، فهو أيضاً يرتفع شأنه عليهم بمعرفة ما لا يعرفونه وحكي ما يجهلونه.

يحكون عن أمور عرضت لهم، وأشياء شاهدها، وشخصيات أدهشتهم، وأفعال أعجبهم، ويبدأ الرواة حكيم بتلميحات تؤدي إلى تعجب المروي عليهم، فيسألون عن السبب، ومع الإجابة ينفتح الحكى ليكشف الرواة عن السر المثير للعجب. وهذا يجعلنا نتساءل هل يقوم الحكى في على المثل السائر: "إذا عُرِفَ السَّبَبُ بطل العجب!"

7. (الحكى سُلطة): إذا كان الراوي يُلَمَح إلى حكاية في انتظار سؤال المروي عليه عنها، ففي ممارسة الراوي للحكى تكمن سلطة، يمارسها الراوي على المروي عليه، وإذا كان الراوي في حضرة الحاكم فهنا تصبح سلطة الحاكم خاضعة ومنصتة لسلطة الراوي، وما يبثه من حكي يشتمل على قيم العدالة والمساواة وينبذ مساوئ الظلم والاستبداد، ففي "كليلة ودمنة" بيدبا/ الراوي وديبشليم/المروي عليه، وفي "فاكهة الخلفاء" حسيب الراوي مع أخيه الملك/المروي عليه، وفي "الليالي" شهرزاد/الرواية وشهريار/المروي عليه، وقد تحول الرواة من مقهورين إلى قاهرين ومن مأسورين إلى أسرى؛ لأنهم امتلكوا سلطة المعرفة والعلم التي تقهر وتغير سلطة الحاكم المستبد.

الراوي إلى حكاية جديدة، يقابله سؤال المروي عليه، طالباً من الراوي بيان التلميح. وبذلك يمثل تلميح الراوي وسؤال المروي عليه أهم المؤثرات في إنتاج الحكى.

4. (التلميح المُعْزَج.. الحكى المُفَسِّر): في جعبة الراوي كثير من الحكايات؛ ولكنه لن يُطلقها إلا بعد امتحان المروي عليه في أمرين هما: (المعرفة) و(التلقي). فأما عن المعرفة فالراوي يعلم علم اليقين أن المروي عليه لا يعرف، وأما عن التلقي فالراوي على دراية بأن المروي عليه متلهف لتلقي الحكى، وبذلك يُكسب الراوي حكيه نقاعاً وإيجابية؛ لأن المروي عليه لا يعرف ويتوق ليعرف، ومن ثم سيتجاوب معه وسيجد الراوي مستمعاً إيجابياً، متلهفاً ومنصتاً.

5. (الحكى حياة ونجاة): لقد نجا "بيدبا" من عقاب "ديبشليم" بالحكى، و"الأمير حسيب" نجا من عقاب أخيه "الملك" بالحكى، و"شهرزاد" نجا من قتل "شهريار" بالحكى... وفي كثير من الحكايات الفرعية، نلاحظ الشخصيات التي تروي الحكايات تتجو من عقاب المروي عليهم، حيث تنفج أزمة الراوي مع طرحه لتلميح حكاية يقبله المروي عليه ويتعجب من غرابته فيعفو عنه. 6. (إذا عُرِفَ السَّبَبُ بطل العجب!): الرواة هم شخوص

المصادر والمراجع

76- / 76ص / 80-81 / 80ص / 85ص / 111- 112.

ص116 / 120ص / 123ص / 101ص / 145- 145.

باقل، سيلفيا (1994): نوالد السرد في ألف ليلة وليلة، ترجمة: نهى أبو سديرة، القاهرة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع، ص47.

برنس، جيرالد (1999): مقدمة لدراسة المروي عليه - دراسة ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية - تحرير: جين ب. توميكنز - ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم - مراجعة: محمد جواد، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد (73)، ص52 / ص77 / ص51 / ص51 / ص52 / ص62.

بموسى، عبد القادر شريف (2007): قراءة جديدة في حكايات ألف ليلة وليلة. الاغتراب ورمزيته في حكاية الصياد والعفريت، دمشق، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد كتاب، العدد ص 106- 153.

جنيت، جبرار (1997): خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص244.

حليفي، شعيب (1994): تيمة السفر في النص السردى القديم، ط1، القاهرة، مجلة فصول - المجلد الثالث عشر - العدد الثالث، ص250.

إبراهيم، عبدالله (1992): السردية العربية "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص97.

إسماعيل، عز الدين (1971): القصص الشعبي في السودان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص129.

إيزر، فولفجانج (1998): عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي، القاهرة، فصول مجلة النقد الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد السادس عشر - العدد الرابع - الجزء الثاني، ص345.

إيزر، فولفجانج (د.ت): فعل القراءة "نظرية جمالية التجاوب في الأدب" - ترجمة: حميد لحداني والجلالي الكدية، المغرب - منشورات مكتبة المناهل، ص77.

ابن عرب شاه، أحمد بن محمد (2003): فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء - تحقيق وشرح: محمد رجب النجار، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة النخائر - ع (94)، ص64/ص64 / 98ص / 101ص / 114ص / 69ص / 69ص / 72ص / 72ص.

ابن المقفع، عبدالله: كليلة ودمنة، تحقيق: عبدالوهاب عزلم وطه حسين، ط1، القاهرة، دار هنداوي للتعليم والنشر، ص75- 76 / 75ص

والقصص المطربة الغربية لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية. ولطائف وطرائف أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبداع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان)، مصر، طبعة محمد علي صبيح وأولاده، المجلد الأول، ص 5/ ص 33/ ص 7/ ص 7/ ص 14/ ص 57/ ص 60/ ص 61/ ص 62/ ص 63/ ص 63/ ص 64/ ص 17/ ص 21/ ص 23/ ص 39/ ص 64/ ص 18.

النجار، محمد رجب (1995): التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو - سردية)، المجلد الأول، ط1، الكويت ذات السلاسل، ص 131.

هلال، محمد غنيمي (2004): الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر، ص 150.

يقتين، سعيد (1992): الرواية والتراث السردية " من أجل وعى جديد بالتراث"، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 35.

M. A. R. Habib (2005): A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, USA, First published by Blackwell Publishing, p724/p726.

الخطيبي، عبدالكبير (2009): الاسم العربي الجريح، ت: محمد بنيس، ط1، منشورات الجمل، ص 194.

سلدن، رمان (1998): النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة: جابر عصفور - القاهرة، ط1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص 168.

السعفي، وحيد (2001): العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن (تفسير ابن كثير أنموذجاً)، ط1، تونس، تير الزمان، ص 257.

الشاروني، يوسف (2008): الحكاية في التراث العربي، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة - ص 98/ ص 92/ ص 109.

الفلاح، قحطان صالح (2009): الأدب والسياسة: قراءة في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، جدة، مجلة جذور النادي الأدبي الثقافي، ج 28 - مج 11، ص 73.

القاضي، محمد (1998): الخبر في الأدب العربي "دراسة في السردية العربية"، ط1، تونس، كلية الآداب بمنوبة - تونس بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي، ص 362.

كيليطو، عبدالفتاح (1988): الحكاية والتأويل "دراسات في السرد العربي"، ط1، المغرب، دار توبقال للنشر، ص 33.

مجهولة المؤلف (د.ت): ألف ليلة وليلة (ذات الحوادث العجيبة).

The audience of The Arab Folktales

*Ahmaed M. Elwany**

ABSTRACT

The purpose of this study was to analyze the relation between the narrator and the audience, and how the narration process starts? or how the story is being narrated? what is the audience reaction toward this? how do they interact with each other? and can we consider "Making implications and asking questions" as a contract between both parties? especially that the fictional heritage depends on two items; the "Narrator" and the "the audience" that is a listener in this case. The study utilized the reader response theory considering the reader part of the text.

Keywords: Narrator, Audience, Narrative, Heritage, Reception.

* Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Banha University, Egypt. Received on 18/3/2016 and Accepted for Publication on 22/10/2016.