الزّمنُ السّرديُّ في حكايات ألف ليلة وليلة

The narrative time in the tales of “one thousand and one nights

علي أفضلي ٠١م٠د٠
قسم اللغة العربية وآدابها،
جامعة طهران، إيران

محمد الطيف
قسم اللغة الفارسية وآدابها،
جامعة طهران، إيران

Dr. Ali Afdhly
Assistant Professor, Department of Arabic Language,
University of Tehran, Iran
Mohammed Al-Tayef
PhD student, Department of Persian Language and
Literature, Tehran University

ملخص البحث

إنَّ أهمّ عنصر من عناصر السرد التي تجعل من النصّ الحكائي في الليالي مبنىً حكائياً هو الزمن. وفي دراستنا هذه لتحليل بنية الزمن في المبنى الحكائيّ، سوف نفرّق بين زمن الملفوظ القصصيّ، كما هو في النصّ أي التسلسل الزمنيّ للأحداث كما وقعت وبين الزمن في المبنى الحكائي، والذي يُعنى بالطريقة التي يرتّب فيها السارد تلك الأحداث. في حكايات ألف ليلة وليلة، استطاعت شهرزاد أنْ تخلق من شهريار متلقياً مشاركاً في نصّ الحكايات، وكأنّه أصبح لزاماً عليه أنْ يساهم في ابداعها واعادة خلقها من جديد، كل ذلك من خلال تكوّن شعوري داخلي بالزّمن لا مطابقة له مع الزّمن الخارجي الذي كان يفرض نفسه عليه قبل سماع الحكايات. واتخذنا من الدّراسات الحديثة للبنيويين حول البنية الزمنية وخاصّة ما قام به جيرار جنيت منهجاً لتطبيقه على قصص الليالي من خلال ايجاد الأبنية الزمنية المختلفة المستخدمة في ألف ليلة وليلة. وفي هذا الاطار تطرّقنا إلى أقسام الزمن مثل الترتيب والديمومة والتواتر وأنواعها في الحكايات. الواقع القاسي الذي كانت تعايشه شهرزاد، جعلها تسير على نهج يمكنها من التحكّم بالوقت لتحقيق غاياتها فتجعل الملك في حالة من التعليق والانتظار وهذا ما أدّى إلى استخدام الزمن بأشكال متعدّدة لتعليق القصة بطرق فنّية متعدّدة في نقاط كثيرة من المجموعة.

Abstract

The most important component of the narration that makes the text narrated during nights a narrative structure is the time. In our study to analyze the structure of time in the narrative structure, we will distinguish between the time of storytelling as in the text, ie the chronology of events as occurred and the time in the narrative structure, which means the way the narrator arranges those events. In the tales of the Thousand and One Nights, Shehrazad was able to create from Shahriar a participant in the text of the stories and he had to contribute to its creativity and re-creation, all through the internal feeling of time which does not match with the external time that was imposed on him before hearing Tales. We have taken the recent studies of the structurlism on the structure of time and especially what Gerard Djnit method to apply to the stories of nights by finding the different time structures used in narrating the thousand and one nights. In this context, we have mentioned the sections of time such as order, permanence, frequency and its types in the stories.
The the hard times that Scheherazad went through made it possible for her to take time-control approaches to achieve her goals made the king in suspension and waiting. This led to the use of time in multiple forms to suspend the story in various artistic ways .

المقدمة

قد يكون الزمن من المفاهيم الكبرى التى حار العلماء والفلاسفة في الاجماع على تعريفها ممّا يذر الباب شارعاً لكل مجتهد وما يقترحه من تعريف، ولكل مفكر وما يتمثّل له من تحديد، ولعل ذلك هو الذي جعل عدداً من العلماء والمنظّرين على الذهاب إلى أنّه من المستحيل ومن غير المجدي أيضاً، تحديد مفهوم الزمن. ذات يوم قد قال آلبرت اينيشتن[١] إنَّ الزمن هو ما يشاهده الناس على عقارب ساعاتهم. وكان قد قال سنت آغوستين[٢] مادامَ لم أُسأَل عن معنى الزمن، أعرفُ ما هو معناهُ ولكن حين أُسأَل عن معنى الزمن لا أستطيعُ أنْ أجِيب على هذا السؤال.(نقلاً عن: مرتاض،١٩٩٨،ص ١٧٣)

ومن الطّريف أنَّ كثيراً من المنظّرين، يرون الزمن تابعاً للفهم والعمل الروائي، إذ «كلُّ تجربة مؤقتة (التجربة التي تقعُ في مجرى الزمن، تُعرف بواسطة الزمن) تقترن بالعمل الروائي. ليس معنىً للزمن، إلّا إذا كان الزمن نفسه مُؤقتاً أيضاً وذلك يعني أنْ نستطيع قولَه أو روايته على حدّ قول أرسطو» (أحمدي، ١٣٧٥:ص٦٣٥) فالمحتوى التي تعدّ نفس القصة لن توجد أيضاً؛ إذ إنَّ إحدى المعدّات الرئيسية في كُلّ رواية، هي العمل والحدث القائم على الحركة والزّمن.

حكايات ألف ليلة وليلة كما يبدو من عنوانها قد نسجت على أساس الزمن. إذا كانت هذه الحكايات تعاني من سذاجة خلق الشخصيات وركاكة الحبكة (بالقياس إلى الانتاجات المعاصرة) لكنها تمتاز بقوة عنصر « الزمن » وأحداث القصص تجري في اطار زمني محكم. إنّ تعدّد النسخ الموجودة من ألف ليلة وليلة باللغات العربية والانجليزية وغيرها التي تؤدي إلى اختلاف في عدد الحكايات ومحتواها، في الوهلة الأولى تبدو مستعصيةً في اخضاعها للنقد البنيويّ. لكن لحسن الحظ أحد الوجوه المميزّة لقصص ألف ليلة وليلة أنّها قد احتوت على بناءٍ رئيسيّ معقّد ومتداخل في نفس الوقت وهذا الأمر جعل الكتاب يحتفظ بشكله وهندسته العامة وإنْ اختلف عدد الحكايات ومحتواها، ممّا يؤدي إلى صيانتها من التحريف المخلّ.

القضية الأخرى وجود المرأة الراوية في القصص وهى «شهرزاد» وكانت محاولاتها لاصلاح نظرة الملك للمرأة ونفسيتها المكافحة وتطويلها لقصص ألف ليلة وليلة، جعلها تسير على نهج يمكّنها من التحكم بالوقت لتحقيق غاياتها فتجعل الملك في حالة من التعليق والانتظار وهذا ما أدّى إلى استخدام الزّمن بأشكال متعدّدة لتعليق القصة بطرق فنيّة متعدّدة في نقاط كثيرة من المجموعة.

عندما تدخل شهرزاد قصر الملك تدرك أنّ أهمّ شيء يساعد على انقاذ المرأة هو اقتناص «الوقت» وليس تحصيل هذا الأمر سهلاً لدى ملك سفّاح ك« شهريار » الذى يلازمه التفكير بالانتقام من النساء دوماً. إذن لابدّ لها من تأجيل موعد قتلها بايجاد عقد وتعليق في القصة وهنا تبرز محاولاتها في الأنماط الشّكلية المتعدّدة لتعقيد القصة عبر الرواية المتداخلة، وأيضاً استخدام مضامين لافتة بتوظيف السحر والكائنات الخيالية وغير الحقيقية وادخال شخصيّات من الجنّ والعفاريت في حياة البشر وأيضاً أناس يعيشون في الماء ضمن شخصيّات القصص.

في صباح اليوم الذي كان من المقرّر قتل شهرزاد، تبقى أوّل قصة من ألف ليلة وليلة غير مكتملة، لأنّها تدرك تماماً أنّ الطريقة الوحيدة لانقاذها هي وبنات مجتمعها، استمالة قلب الملك القاسي الذي هو الآن زوجها ولا يتحقّق هذا الأمر إلاّ بمرور «الزمن». تعرف شهرزاد مدى أهمية «الزمن» في مصيرها ولذا تسرد كل قصصها لغاية تطويل هذه المجموعة وهذا المؤشّر جعل الرواية تنتج حكايات جديدة في بطون البناء الرئيسي ممّا أدّى إلى توالد السّرد في الحكايات.

إنّ حكايات شهرزاد ليست من النوع الذي هو للاستهلاك، إذ إنّها تعلّق انتباه شهريار إلى ما لا نهاية، وهي تنساب في زمن اللانهاية، وتقدّم له النصّ ليكتشفه هو بنفسه، وتظهر أمامه شخصيات الحكايات، وهي تنبض بالحياة ليحاكيها ويتأمّلها بوعي جديد يستبدل شبح الموت بصورة الحياة وأنْ يدخل مدخل صدق في زمن وحدث جديدين هما في واقع الأمر أزمنة وأحداث متنوّعة غير محدودة تتوالى في الحكايات المختلفة، تتعدّى في آفاقها أفق الزمن والحدث القاتلين حدّيهما ومحدوديتهما.

١-١- أسئلة البحث

أ- إلى أىّ مدى تخضع حكايات ألف ليلة وليلة كأعظم مجموعة أدبية فولكلورية في العالم للمقاييس الحديثة لتحليل القصة؟

ب- وكيف يتمّ تطبيق هذا التّحليل بالنسبة للزّمان؟

ج-وهل أُستُخدم الزّمن في هذه المجموعة على صورته التقليديّة الخطيّة أم قد استخدم بصُوره الأخرى التى تلائم تعريف البنيويين للزّمان.

١-٢- فرضية البحث

حكايات ألف ليلة وليلة وإنْ نسجت على البناء التقليدي القديم لكن نجاحها الفنّي في العصور المختلفة حتى العصر الراهن يدلّ على أنَّ هذه المجموعة على خلاف القصص القديمة الأخرى التى قد راجت في عصر من العصور ثم أفل نجمها، ولم تُذكر اليوم إلّا في الكتب المتخصّصة، فضلاً عن رونق محتواها تمتاز عن الآثار القديمة الأخرى ببنائها الخاصّ. وهذا البناء بامكانه أنْ يخضع للدراسات الحديثة لأجزاء القصة. وللزّمن دور رئيسيّ في أحداث القصة، فلابدّ أنْ يحظى بتنويع في البناء والشكل، ليهيّئ أرضيّة لرواية القصص المتداخلة في ألف ليلة وليلة، وهذا التّنويع الزّمنى، يمهّد الطريق لتحليل هذه القصص وفق نظريات البنيويين والشكلانيين. هذا المقال، يهدف إلى ايجاد الأبنية الزمنيّة المختلفة المستخدمة في ألف ليلة وليلة وكيفية التحكّم بالزّمن في بناء القصص عبر أساليب تحليل الزّمن في القصة.

١-٣- خلفية البحث

لقد أجريت بحوث عديدة في مختلف بلدان العالم عن ألف ليلة وليلة تناولت مضامين وأغراض هذا الكتاب وأثره على الأدب العالمي، لكن يبدو أنّ المجال لايزال شاغراً للبحث البنيويّ على أساس الأساليب النقديّة الجديدة للقصة من وجهة نظر البنيويين. ومن الدراسات السابقة التي أجريت على هذه القصص لابدّ من الاشارة إلى جهود فريال جبوري غزول التي

كتبت أطروحتها عام ١٩٧٥م تحت عنوان «التحليل البنيوي لقصص ألف ليلة وليلة». وأيضاً أطروحة عبدالفتاح كيليطو في جامعة سوربن الفرنسية عام ١٩٨٣م تحت عنوان «العين والإبرة» التي تناول فيها الألغاز والأسرار الكامنة في قصص ألف ليلة وليلة. كما بحثت رنا عبدالحفيظ في رسالتها «تقنيات السّرد في حكاية حاسب كريم الدين»، أساليب السّرد في إحدى قصص ألف ليلة وليلة بهذا العنوان وذلك في الجامعة الأمريكية في بيروت. أيضاً لكاتب هذه السطور، دراستان مطبوعتان باللغة الفارسية في إيران، الأولى حول تحليل تقنيات السرد والزمن في حكايات ألف ليلة وليلة -ناقشت من خلالها وبايجاز، أنواع التقنيات السرديّة والزمنيّة في الليالى دون التركيز على دور الزمن في تسلسل الحكايات وحركة شهرزاد وعبورها من الموت إلى الحياة الذي سيكون مدار هذا المقال والدراسة الثانية تطرّقت فيها إلى قضية الجذور الثقافية لحكايات ألف ليلة وليلة ومنها الفارسيّة والعربيّة والهنديّة و.... مع ذلك البحوث التي تقوم بدراسة وتحليل هذا الكتاب القيّم من جهة العناصر السرديّة الحديثة ومنها الزمن، مازالت فتيّة ويعدّ هذا البحث الذي بين يدي القارئ من بواكير هذه الجهود في هذا المضمار.

٢- مناهج نقديّة لدراسة الزّمن

اهتمّ النقاد بدراسة الزمن في الأدب في العقد الثاني من القرن العشرين بعد تبنّي المنهج البنيويّ، حيث ظهرت محاولات لتحليل الزمن كدراسة رولان بارت[٣] للسرد الروائي، ودراسات تزفيتان تودوروف[٤] وجيرار جنيت[٥] ، وقد كان الزمن في الرواية التقليديّة يعني الماضي، وأصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي والقراءة، ولم يعد هناك زمن سوى الزمن الحاضر: زمن الخطاب، ولا وجود لهما قبل ذلك وما بعده، وقد قسّم بوتور[٦] الزمن إلى: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، أمّا زمن النصّ فيشتمل على زمن الكاتب وزمن القارئ معاً (بوتور،١٩٨٥: ص١٠٥). تناول النقادُ الزمنَ بصفته مظهراً من مظاهر العلاقة بين النصّ والمبنى، وهي مسألة لم يختلفوا في تحديد مفهومها بمقدار ما اختلفوا في الاصطلاح عليها، فتوماشفسكي[٧] يضع مصطلحي النصّ والمبنى، فالنصّ الحكائي عنده هو: مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل. إذ النصّ الحكائيّ يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي أمّا المبنى الحكائيّ فإنّه يتألّف من الأحداث نفسها، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا (توماشفسكي،١٩٨٢:ص١٨٠). و«يقابل النصّ والمبنى، مصطلح القصة والخطاب» (الشوابكة،٢٠٠٦:ص ٦٥)، و قد تبنّى تودوروف هذين المصطلحين فرأى أنّ القصة هي الوقائع والأحداث بالشكل الذي حدث فيه، كما في الحياة الفعلية، أمّا الخطاب فهو طريقة نقل هذه القصة. (تودوروف،١٩٩٠:ص ٣٩) وأشار تودوروف أيضاً إلى زمنين: زمن العالم المقدّم، وزمن الخطاب المقدّم له (نفس المرجع:ص٤٧). ويلجأ جيرار جنيت إلى اطلاق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي، بينما يطلق اسم الحكاية على الدّال أو

المنطوق أو الخطاب أو النصّ السرديّ نفسه. (جنيت،١٩٩٧:صص ٣٨و٣٩)، بصرف النظر عن المصطلحات فإنّ المبنى لايمكن أنْ يكون كذلك إلّا لأنّه يروي نصّاً أو قصة، والحكاية عند جنيت« ينطق بها شخص ما وإلّا لما كانت في حد ذاتها خطابا، إنّها تعيش بصفتها سرديّة من علاقتها بالقصة التي ترويها أو تعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها».(المصدر نفسه:ص٤٠). ومن هذه الزاوية ينطلق جيرار جنيت للحديث عن النظام الزمنيّ في العمل القصصيّ، فيتحدّث عن المفارقات الزمنيّة التي تعني الترتيب الزمنيّ لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السردي أو بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأنّ نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحةً. لم يتناول أحدٌ قبل جيرار جنيت الأقسام الثلاثة للزّمن بشكل كامل وعلى النحو التالي. فدرس جيرار جنيت الزمن على هذا الأساس :

الترتيب[٨]؛ والديمومة[٩] ؛ والتواتر[١٠]

٢-١- الترتيب

للكلام على الترتيب نمهّد بأنّ لا وجود للقصة بذاتها، فهي دائماً قصة مروية، وما نلاحظه من تتابع في أحداثها ليس سوى تتابع اصطلاحيّ: إذ لا قصة لواقع تطابق أحداثها في تواليها، هذا التوالي أو هذا الترتيب النموذجيّ الذي يقدمه نصّها القصصيّ. يكفي وجود أكثر من شخصيّة في القصة النصّية حتى يكون هذا التوالي الذي ينتظم أحداثها تواليا مرتّباً أي خارجياً أو مدخلاً عليها. فهو يعني ترتيب الأحداث في القصة بصورة فنيّة يقتضيها عمل الكاتب في خطابه السردي، فزمن القصة وأحداثها كما نعلم تتابعيّ خطيّ، وزمن الخطاب متقطّع قد يرجع إلى الوراء وقد يتقدّم إلى الأمام (قاسم،١٩٨٤:ص ٥٦). وبعبارةٍ أخرى الترتيب أو النظم عبارةٌ عن تعاقب الأحداث في القصة وترتيبها بطريقةٍ خاصةٍ وعلى أساس أرضية خاصة في الكلام أو النصّ المرويّ. يشرحُ علماءُ الرواية، الاختلاف بين زمن القصة وزمن النّص والطريقة الترتيبيّة لِلزمن في الرواية بواسطة مصطلحات أخذوها من فنّ السينما أو علم النّفس. مصلحات نحو: الرجع إلى الماضي[١١] (الاسترجاع القطعي) أو القفز إلى المستقبل[١٢] ، أو الاستشراف[١٣] والنّظر إلى الماضي[١٤]. يسمّي جَنيت عدم الموازاة بين زمن النصّ وزمن الكلام، الاضطراب في الزمن[١٥]. يقول «تودوروف» في باب اضطراب الزمن بوجه عام: «إنَّ علاقة الترتيب، أكثر سهولة من العلاقات الأخرى. لا يُوجَدُ توازن بين ترتيب زمن رواية الكلام وترتيب الزمن المرويّ لِلقصة، فَلا بُدَّ أنْ يحدث تغييراً في ترتيب الوقائع الماضية والوقائع المقبلة. وسبب تغيير هذا الترتيب في الاختلاف الموجود بين هذين النوعين من الزمن. توقيت الكلام أحادي الساحة ولكن توقيت القصة متعدّد الساحات واستحالة التوقيف يؤدي إلى اضطراب الزمن.» (تودوروف، ١٩٧٥:ص ٥٩). النوعان الرئيسان لِلاضطراب الزمنيّ هما: الاسترجاع[١٦] والاستباق[١٧].

أ- الاسترجاع

فالاسترجاع أو فلاش بك هو عبارة عن:» سرد حدث- قصة في نقطة ما في النصّ بعد أنْ يتمّ حكي الأحداث اللاحقة. وكما كان، يعود السرد إلى نقطة ماضية في القصة. على نحو معاكس، إذا تجسّدت الأحداث، أ، ب، ج ضمن النصّ في الترتيب ب، ج، أ، فإن « أ « إسترجاعية.

جدير بالذكر أنَّ الحالة الاسترجاعية في الرواية أكثر وجوداً من الاستباقية وباعتقاد جنيت وريمون كنان هذا الأسلوب يختصّ بالكتب المقدسة وملحمة إلياذ وأديسة والروايات التكهنيّة. (حدادي،١٣٨٩:ص ٣٩)

أ ١- الاسترجاع الخارجي

وفيها يعود الراوي إلى البدايات الأولى لما قبل القصّ و«هذه الاسترجاعات لمجرد أنّها خارجية – لا توشك – في أي لحظة أنْ تتداخل مع الحكاية الأولى، لأنّ وظيفتها الوحيدة هي اكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه (السابقة) أو تلك ».(جنيت، ١٩٩٧،ص ٦١).

نرى الاسترجاع الخارجي في حكايات ألف ليلة وليلة في باب «أيوب التاجر وابنه غانم»:

يا أخوتي، نحنُ تعِبنا من المشي والشيل والحطّ وفتح الباب وقفله، وهذا الوقت نصف الليل ولم تبق فينا قوّة لفِتح التربة ودفن الصندوق، ولكنّنا نجلس هنا ثلاث ساعات لنستريح ثمّ نقوم ونقضي حاجاتِنا. ولكن كل واحد منّا يحكي لنا سبب تطويشه وجميع ما وَقَعَ له من المبتدأ إلى المنتهى لأجل فوات هذه الليلة.» (ألف ليلة وليلة، ج ١:ص ١٤٩). ثمّ بعد ذلك بدأ كل واحد منهم يروي قصتَه.

- صواب (العبد الأوّل): «اعلموا يا أخوتي إنّي لمّا كنت صغيراً، جاءَ بي الجلاب من بلدي وعمري خمسين سنين فباعني لواحد جاويش وجاء بي إلى بغداد...» (ألف ليلة وليلة، ج١:ص ١٤٩).

-كافور (العبد الثاني): «اعلموا يا أخوتي أنني كنت في ابتداء أمري ابن ثماني سنين، ولكن كنت أكذب على الجلابة في كل سنة كذبة حتى يقعوا في بعضهم...». (ألف ليلة وليلة،ج ١،ص ١٤٩).

- بخيت (العبد الثالث): «يا أولاد عمّي، كل ما حكا هذا باطل لأنّي كنتُ نكتَ سيدتي وابن سيدي ...» (ألف ليلة وليلة، ج ١:ص ١٥٢).

أ ٢- الاسترجاع الداخلي

في هذا الضرب من الاسترجاع يكون الحقل الزمني للاسترجاعات الداخليّة متضمنّاً في الحقل الزمني للحكاية السابقة، بمعنى أنّ سعته تكون داخل سعة الحكاية الأولى(المصدر نفسه)، وفيه يعالج الراوي «الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النصّ أنْ يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية».(الرقيق،١٩٩٨: ص٥٩)، رابطاً أحداث القصّ بعضها ببعض.

في قصة «أيوب التاجر وابنه غانم»، تستخدم « قوت القلوب» الرجع إلى الماضي لبيان ما جرى بينها وبين الخليفة، حتى تسرد الوقائع التى مرّت عليها في سبيل تكميل قصّتها. وهذه الأحداث، حسب تعريف الاسترجاع الداخلي، جرت في زمن الحدث الأصيل والراوي(هنا: قوت القلوب) أضطرّ إلى استعمال الاسترجاع لتبيين وضعه.

«اِعلمْ أنّني محظية أمير المؤمنين واسمي قوت القلوب، وأنّ أمير المؤمنين لما ربّاني في قصره وكبرت، نظر إلى صفاتي وما أعطاني ربّي من الحسن والجمال. فأحبّبني محبّة زائدة ....»(ألف ليلة وليلة،ج١،ص ١٥٤).

أ ٣- الاسترجاع المزجي أو المختلط

هو أقلّ تداولاً من الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، فهو خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكيّ الأول، وهو داخلي أيضاً بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول. نرى بدفعات هذا النوع من الاسترجاع في حكاية « الحمّال والبنات»(ألف ليلة وليلة،ج١،صص ٥١-١٠٥). في هذه الحكاية، يبدأ الشُحّاذ بسرد روايتهم ومن ثم تروي البنات حكاياتها. بما أنّ كلّ هذه الروايات تتعلّق بزمنٍ قبل بداية الحكاية الرئيسة(أي: الحمال والبنات)، فهى تُعتبر استرجاعاً خارجياً ومن جانبٍ آخر هي استرجاع داخلي لأنّها تبدأ زمنيّاً قُبيل بداية القصة الرئيسة وتمتدّ حتى تلاقيها في آخر المطاف.

إنّ هنالك فارقاً بين حالة وعينا في الحاضر، والذاكرة التي تتسلّل من الخفاء إلى هذا الوعي، كالفارق بين ذاكرتين نسترجعهما لسنوات، أو أمكنة، أو ساعات مختلفة، إذ تصبح المقارنة بينهما مستحيلة حتى لو أردنا غير ذلك. ويمكن أنْ نقرأ تغيّر شهريار من هذا المنظور، فبعد أنْ فعّلت شهرزاد ذاكرته، أصبح يرى الفارق واضحاً بين ذاكرة البطش في الماضي، وحالة وعيه الحاضر بذكريات السندباد الجميلة المتنوّعة مثلاً، وغيرها من الذكريات الأخرى الأخّاذة. باختصار، يتغيّر شهريار عندما يتحرّر من عبودية الحدث الواحد المتكرّر كل ليلة. أصبح وعيه مسكوناً حاضراً بلياليٍ وملامح متنوعة الأزمان والمشاعر ومستمرّة في تعاقب تداخل حدوثها وذكرياتها. إنّ المشكلة الرئيسية التي كان شهريار يواجهها قبل تعرّضه لتأثير الحكايات، هي أنّ خياله كان يبدو معطّلاً، اللهمّ إلّا من ذكرى الخيانة الزوجية التي لا تدخل طبعاً في سياق الخيال الايجابي الذي يمكن أنْ يجلب البهجة والسرور إلى حياة الإنسان، إذ إنّ خياله بدا عاجزاً عن استرجاع ذكرى جميلة في حياته الزوجية، أو أي ذكرى في حياته الماضية. ومن الطبيعي في هذه الحالة، أنْ يتعطّل وعيه بالحاضر الذي يمكن أنْ يعوّضه عن حدث الخيانة الزوجية، أو يصدّ استرجاعها مثلاً. إنّه في كثير من الأحيان كان يصاب بخيبة الأمل في واقع الحياة التي يعيشها ويراقبها، خصوصاً وهو يرى أنّ خياله، وهو الأداة الوحيدة التي من خلالها كان بامكانه أنْ يستمتع بالحياة ليس طوع ارادته؛ لأنّه بطبيعة الحال لا يأتيه إلاّ بما هو مفقود في واقعه، أي أنّه ليس من السهل علينا أنْ نطوّع خيالنا كأنْ يحضر إلى حاضرنا ماهو في ماضينا وقتما نشاء، وهذا ما يشكّل احباطاً كبيراً. إنّ شهريار يتغيّر في موقفه من البطش عندما يحيا في وعيه ما كان يبدو له ميتاً، وذلك من خلال تأثير الحكايات الذي يسمو به فوق أبعاد الزمن ويحمله على أجنحة اللحظة التي لا تعرف القيود. ويمكننا القول إنّ شهريار وقع في أسر شهرزاد عن طريق ما يسمّيه بيرجسون «لعبة الزمن العظيمة»، إذ تتداخل أزمنة

الحكايات بعضها ببعض. يقول بيرجسون: « إنّه لا للمرء أنْ يعيش فترتين زمنيتين متطابقتين بوعي واحد، أي أنّ الحدث، أو التجربة في فترة زمنية واحدة، لا تتكرّر نفسها ولا تعيد نفسها، ولو صحّت الفرضيّة: حدثان أو زمنان تطابقا في وقعهما على الوعي، لكان الوعي بهما واحداً، وفي هذه الحالة لا يكون للذاكرة مكانٌ في الوعي، أي أنّ الحياة تصبح وعياً دون ذاكرة.»(Bergson, 1965:P.278)

إنّ بداية شهرزاد للسرد يمثّل فجائية الزمن الذي لا يعرف زمناً، فعبارة «بلغني يا ملك الزمن»(ألف ليلة وليلة،ج١،ص ٥) عبارة تُخرج شهريار من قمقم الزمن الذي يذكر محنته في يوم من الأيام. هذه العبارة التي تستخدمها شهرزاد نفسها، أو نيابة عن غيرها، تختلف في قيمتها عن تلك العبارات المشابهة في الحكاية الاطار، إذ إنّ يوماً من الأيام هنا، في الحكاية الاطار، هو بالنسبة لشهريار يوم مشؤوم تسبّب ما حدث له فيه بليال. فالزمن الذي يمتدّ بين ذلك اليوم والليالي التي أعقبته وكادت تستمرّ في تواليها، زمن يعرفه شهريار ويعرف كيف كان، وكيف سيكون، والفاصل بين الزمنين، وهو الزواج من عذراء كل ليلة لا قيمة له؛ لأنّه نتيجة لمقدّمة اليوم المشؤوم ومتبوع بليلة مشؤومة، لا يقدّم ولا يؤخّر فيما حصل ويحصل لشهريار.تشرع شهرزاد في سرد حكاياتها، وتظلّ تسرد إلى الأبد، وشهريار يتلقّى الحكايات، وهي تنساب في اللازمن. وأول مظهر لتأثير الحكايات فيه هي أنّها بانسيابها اللازمني تنسيه الزمن كما خبره وقاساه وحدّدته له حادثة الخيانة الزوجية. وفي اعتقادي أنّ الليلة التي تُضاف إلى الألف ما هي إلّا اشارة إلى فتح بوابة الزمن على مصراعيها لتفضي بنا إلى اللامحدود.

ب- الاستباق

الاستباق هو رواية حدثٍ في مقطع من النصّ قبل رواية أحداث أخرى تقعُ في المستقبل قبل وقوع ذلك الحدث زمنيّاً. ففي هذه الحالة، زمن الكلام يسبق زمن القصة.« إذا كانت هناك أحداث تعرف بألف، ب، ج تأتي في النص على شكل ب، ج، الف، يصبح حدث الألف نوعاً من الرجع إلى الماضي ومن جهة أُخرى إذا تأتي نفس هذه الأحداث في ترتيب النص على شكل ج، الف، ب يصبح حدث ج نوعاً من السبق» (ريمون كنان، ٢٠٠٢:ص ٤٦). بعبارة أخرى الاستباق تقنيّةٌ يسرد خلالها الراوي تفصيلات الأحداث التي ستجري بالمستقبل ومن ثمّ يكرّر سردها كما هي فيما بعد و« يبرز الاستباق عادةً إمّا في سياق الأحلام أو الوصيّة أو النبوءة» (إبراهيم، ٢٠٠٥:ص ١٦٧)

بالطبع مثال الاستباق أكثر ندراً وشذوذاً من الاسترجاع. في حكايات ألف ليلة وليلة نشاهد نماذج عديدة من هذا النوع في تطوّر القصة: في قصة «جوذر الصياد وأخوته» يشرح عبدالصّمد المغربي قصة حصوله على الكنز لجوذر على النحو التالي: «اعلَمْ أنّي متى عزمتُ وألقيتُ البخور نشف الماء من النهر وبأن لک باب من الذهب قدر باب المدينة بحلقتين من المعدن فانزل إلى الباب واطرقه طرقة خفيفة واصبر مدةً وأطرق الثانية طرقة أثقل من الأولى واصبرْ مدةً وأطرقه ثلاث طرقات متتابعات وراء بعضها فتسمع قائلاً يقول: من يطرق باب

الكنوز وهو لم يعرف أنْ يحلّ الرموز؟ فقُل: أنا جوذر الصياد بن عمر. فيفتح لک الباب ويخرج لک شخص بيده سيف ويقول لک: إنْ كنتَ ذلک الرجل فمدّ عنقک حتّى أرمي رأسک؛ فمدّ لَه عنقک ولا تخف فإنّه متي رفع يده بالسيف وضربك وقع بين يديك و ...» (ألف ليلة وليلة، ج ٢:ص ١٠١).

النموذج الآخر للاستباق في الزمن، هو قصة حاسب كريم الدين». في بداية القصة، هكذا أخبر الكهنة والبصّارون أمّه عن مستقبل ابنها على طريقه التنبّؤ: «اعلمي أيتها المرأة أنّ هذا المولود يعيش أياماً كثيرة، ولكن بعد شدّة تحصل له في مبدأ عمره، فإذا نجا منها فإنّهُ يعطى بعد ذلک علم الحكمة» (ألف ليلة وليلة، ج ١:ص ٧٣٧).

٢-٢- الديمومة

من الصعب جداً وصف ديمومة النصّ وديمومة القصة على نحو موازٍ، لسبب بسيط وهو عدم وجود طريقة لقياس ديمومة النصّ. في الواقع، القياس الزمني المتوّفر فقط هو زمن القراءة، والذي يختلف من قارئ إلى آخر، ولا يزوّد بمعيار موضوعيّ. (ريمون كنان،١٩٩٥،ص ٨١) فمادام وصف تنوعات الديمومة على أساس التطابق المتعذّر بين القصة والنصّ أمراً مستحيلاً، اتخذ جنيت وريمون كنان طريقة أخرى ومزجا البعد الزمني للنص بالبعد المكاني(الزمنية/المكانية) و لذا نرى هذه العلاقة بين الديمومة في القصة (المقايسة بالدقائق، والساعات، والأيام والشهور والسنوات) وطول النصّ المكرّس لها (السطور والصفحات). (حدادي،١٣٨٩،ص ٥٥).

فعلى هذا الأساس يحدث التسريع والبطء في قراءة النص، والسرعة العليا هي (الحذف) والسرعة الدنيا هي (الوقفة الوصفية) ونظرياً، بين هذين القطبين ثمة عدد لامتناه وهو (التلخيص) و(المشهد). في الحذف، الفضاء النصّي الصفر يتوافق مع ديمومة قصة ما، وفي الوقفة الوصفية تصبح ديمومة النص أطول من ديمومة القصة. في التلخيص، ديمومة النصّ أقصر من ديمومة القصة وفي المشهد، ديمومة القصة وديمومة النصّ متطابقتان (حرّي،١٣٨٨،ص ٥٩).

أ- الوقفة الوصفية[١٨]

المقصود من التأخير أو ابطاء السرد في علم الرواية، هو مجموعة من الظروف والأشياء البارزة التي تربط طول زمن القصّة بطول زمن الكلام. في هذه الحالة يقضي زمن الكلام في الوصف أو التفسير، ويقف الزمن عن الحركة في القصّة وفي الحقيقة لا يحدث أي فعل في هذه الحالة وعلى حدّ قول تودوروف:«تحدث هذه الحالة في حين عدم وجود أية قرينة لزمن الكلام في زمن القصة» (تودوروف، ١٩٧٥:ص ٦٠). هذا الانفصال هو امكانيةٌ للخلاص من النهاية، لايجاد الوقوف والتشويق في الكلام. كما فعلتْ شهرزاد في ألف ليلة وليلة فكانتْ في نهاية كلّ ليلة تهرب من قصة مختومة إلى قصة أخرى تبدؤها حتى ينتهي ليلها إلى الصبح وهي بهذا التعليق تهرب من نهاية محتومة وتوفّرُ نهاية محتملة. إذا كان التأجيل في المكالمة مجالاً للشک والترديد أو مجالاً لاعادة النظر في طريقة الكلام أو المحاورة، ففي الأسلوب الروائي لألف ليلة وليلة يوفّر مجالاً (يعني امتداد النهار) لكي

يستطيع السلطان أنْ يقيس معرفته الباطنية في أعماله اليومية بمعارف المجتمع وحتى تتمكّن شهرزاد من التأمّل بما ستقوله فيما بعد. فلذلك الانفصال مجال للقياس الفردي والجماعي نحو الوقوف واختبار ماحدث وما سيحدث في المستقبل أيضاً. وهذه الحالة متوفرّة كثيراً في ألف ليلة وليلة. لأنَّ الراوي كثيراً مايكونُ من جملة الرواة الخارجين عن اطار القصّة الذي يتناول التفصيل ويصدر أحكاماً عامةً كثيرةً. على سبيل المثال في قصّة «أيوب التاجر وابنه غانم»، «فلمّا خلا لغانم المكان وعلم أنّه وحده(بعد ذهاب العباد)، اشتغل سرّه بما في الصندوق وقال في نفسه: يا ترى أي شيء في الصندوق ؟ ثمَّ صبر حتى برق الفجر ولاح وبان ضياؤهُ، فنزل من فوق النخلة وأزال التراب بيده حتّى كشف الصندوق وخلّصه، ثمّ أخذ حجراً وضرب به القفل فكسره وكشف الغطاء ونظر فيه، فَرأي صبية نائمة ونَفَسَها طالع نازل». (ألف ليلة وليلة، ج ١:ص ١٥٢). في هذه الحالة يتوقّف الزمن في القصة من الحركة ولكن زمن الكلام يتطوّر.

ب- المشهد

هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدّم الشخصيّات في حال حوار مباشر. والتضادّ في السرعة بين المشهد المفصّل والسرد الملخّص هو صدىً للتّضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي. فالمشهد مخصّص في الرواية للأحداث المهمة، أمّا الملخّص فيروي الوقائع العادية. وقد اعتمد ايقاع الرواية عموماً على نظام التناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والمخلصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جوّ الانتظار. في المشهد الحواريّ تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة، لأنّ السرد ينقل كل ما قيل في الحوار بلا زيادة ولانقصان. ولكن هذه المساواة هي اصطلاحية لا حقيقية، لأنّ السرد ولو نقل كل الكلام الذي قيل في الحوار، لايستطيع أنْ ينقل بدقة سرعة الشخصيات في النطق ولا أنْ يستعيد مُدد الصمت التي تخلّلها الحوار. في المشهد يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى ادراكها ويقلّ الوصف ويزداد الميل إلى التفاصيل وأفعال الماضي الناجز. (زيتوني،٢٠٠٢: ص١٥٤).

لا شك أنّ المشهد الذي يتمثّل في المقاطع الحوارية يبطئ السرد حتى يوشك أنْ يطابق فيه زمن السرد مع زمن الحكاية، ولئن كان التلخيص يطوي الفترات الزمنية الطويلة فإنّ المشهد يطيل المدد الزمنية القصيرة مقارنة به، لأنّه يعرض الأحداث وكأن القارئ يشاهد بعينيه، وعليه فإنّه يعيد التوازن بين زمن السرد وزمن الحكاية الذي يخلّفه الحذف والتلخيص، ولعل المهمة الكبرى هي التركيز على اللحظات المشحونة، والأحداث المهمة المؤثّرة في حياة الشخصيات. وعرّف الحمداني المشهد بأنّه «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. إنّ المشاهد تمثّل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق».(حمداني،٢٠٠٠: ص٧٨).

هناك نماذج كثيرة من المشهد في حكايات ألف ليلة

وليلة. القصة التي يرويها كافور – العبد الثاني في قصة أيوب التاجر وابنه غانم- نموذج جميلٌ لهذا النوع من التأخير أو امتداد الزمن. كان كافورُ غلاماً كذّاباً فملّ منه سيده و عزم على بيعه. وقد عرف ذلك السيد الجديد عن طريق البائع.

«احتاج سيدي إلى مصلحة من البيت فقال: يا عبد اركب البغلة ورُحْ إلى المنزل وهات من سيدتك الحاجة الفلانية وارجع سريعاً. فامتثلتُ أمره ورحتُ إلى المنزل. فلّما قربتُ من المنزل صرختُ وأرخيتُ الدّموع، فاجتمع أهل الحارة كباراً وصغاراً وسمعت صوتي زوجةُ سيدي وبناته ففتحوا لي الباب وسألوني عن الخبر فقلت لهم: إنّ سيدي كان جالساً تحت حائط قديم هو وأصحابه فوقع عليهم. فلمّا رأيتُ ما جرى لهم ركبتُ البغلة وجئتُ مسرعاً لأخبركم. فلما سمع أولاده وزوجته ذلك الكلام صرخوا وشقّوا ثيابَهم ولطموا على وجوههم فأتت إليهم الجيرانُ. وأمّا زوجة سيدي، فإنّها قلبت متاع البيت بعضه على بعضٍ وخلعتْ رفوفه وكسرت طيقانه وشبابيكه وسخمتْ حيطانه بطينٍ ونيلةٍ وقالت: ويلك يا كافور تعال ساعدني وأخرب هذه الدواليب وكسّر هذه الأواني والصيني. فجئتُ إليها وأخربت معها رفوف البيت وأتلفت ما عليها ودواليبه، وأتلفت ما فيها ودرتُ على السقوف وعلى كلّ محل حتى أخرجت الجميع وأنا أصيحُ: واسيداه. ثمّ خرجت سيدتي مكشوفة الوجه بغطاء رأسها لا غير وخرج معها البنات والأولاد وقالوا: يا كافور امش قدّامنا وأرنا مكان سيدك الذي هو ميت فيه تحت الحائط حتى نخرجه من تحت الردم ونحمله في تابوت ونجيء به الى البيت فتخرجه خرجةً مليحةً. فمشيتُ قدّامهم وأنا أصيحُ واسيداه وهم خلفي مكشوفو الوجوه والرؤوس يصيحون: وا مصيبتاه، وانكبتاه. فلم يبق احدٌ من الرجال ولا من النساء ولا من الصبيان ولا صبية ولاعجوز الّا جاء معنا، وصاروا كلهم يلطمون وهم في شدّة البكاء. فمشيتُ بهم في المدينة، فسأل الناس عن الغير فاخبروهم بما سمعوا منّي. فقال الناس: لاحول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، إنّنا نمضي للوالي ونخبره. فلما وصلوا إلى الوالي أخبروه. قال الوالي وركب وأخَذَ معه الفعلة بالمساحي والقفف ومشوا تابعين أثري، معهم كثيرٌ من الناس وأنا قدّامهم ...». (ألف ليلة وليلة، ج ١، صص ١٥٢-١٤٩).

ج- الحذف[١٩]

الحذف تقنية ضرورية في بعض الحالات وهي التقنية الزمنية التي «تعمل على تسريع حركة السرد حين يقوم الراوي التقليدي بضمير(الهو)، مثلاً باسقاط مدة زمنية من زمن الحكاية، دون أنْ يتطرّق إلى ما جرى فيها من الأحداث».(يوسف،١٩٩٧:ص ٨٤)، وبعبارة أخرى فهي فترة من الزمن يتجاوزها الروائي في الحكاية، فلا يذكر الأحداث التي وقعت فيها تسريعاً لوتيرة الحكي. (أحمد،٢٠٠٥:ص ٢٩٢).

يستغني الرّاوي عن هذه المادة القصصية لأنّه لو سردها لمثّلث تواتراً غير وظيفي أو تكراراً يحدّ من تأثيرية النص. ونلفت الانتباه، من زاوية أخرى، إلى أنّ الراوي يقضي أجزاء من الحكاية لوعيه بأنّ وجود القارئ في النصّ مختلف عن وجود الشخصية

القصصية فيه. يقول تودوروف: «الحذف حالة ليس فيها قرينة لزمن القصّة في زمن الكلام وهذا يعني ازالة حقبة زمنية بشكل كامل أو ما يسّمى الحذف». (تودوروف، ١٩٧٥:ص ٦٠).

ج ١- الحذف الصريح

ويراد به ذلك الحذف الذي يوظّفه الراوي أثناء سرده للأحداث مع «اشارة محدّدة أو غير محدّدة» (جنيت،١٩٩٧: ص١١٩)، إذ يستطيع القارئ التعرّف عليها بسهولة من خلال لفظ معيّن يوظفه الراوي، يفهم منه قارئ نصّه أنّ هناك حذفاً لحدثٍ ما جرى وقوعه في النص. إذا قيل «استيقظنا صباح يوم غدٍ ثمّ عملنا ما بقى من أعمالنا يوم بعد غدٍ». في هذا المثال حُذِفَت أعمال وأحداث الليل. في قصّة «بلوقيا» بعد ما احترق - غفّان الرجل العالم بكل علوم الدنيا - « نزل بلوقيا من الجبل وهو حائر وحزين وسارَ ولم يزل سائراً حتى قرب من شاطئ البحر وقعد هناك ساعة يتعجّبُ من تلك الجبال والبحار والجزائر. ثمّ بات تلك الليلة في ذلك الموضع. ولمّا أصبح الصباح دهن قدميه من الماء الذي كانا أخذاهُ من العشب ونزل البحر وسار ماشياً فيه أياماً ولياليً وهو يتعجّب من أهوال البحر وعجائبه وغرائبه. ومازال سائراً على وجه الماء حتى وصل إلى جزيرة كأنها الجنّة...» (ألف ليلة وليلة، ج١:ص ٧٤٥)

ج٢- الحذف الضمني

وهو الحذف الذي لا يُصرّح بوجوده في النص، و«إنّما يمكن للقارئ الاستدلال عليه من خلال ثغرةٍ في التسلسل الزمني أو انحلال لاستمرارية السرد». (جنيت،١٩٩٧: ص١١٩). فالحذف الضمني إذن هو على عكس الحذف الصريح فالأول يُصرِّح الراوي بوجوده، أمّا هذا فلا يحمل أية إشارة للتدليل عليه، ويجعل الراوي مهمة اكتشافه على القارئ.

و على وجه العموم، فإنّ كتّاب الرواية الواقعية الكلاسيكية يميلون إلى استخدام الحذف المرقّم زمنياً والمعلن شكلياً، وهو اختيار يخوّل لهم اختزال ماضي الشخصيات في متتاليات قصصية ذات مفاصل معلومة وأحياناً موصوفة، وتسريع القصّ بالقفز على فصول من حياة تلك الشخصيات معتبرين إياها ضعيفة من الناحية الدرامية. وهذه هي وظيفة الحذف التقليدية. يقول فيلدنج: «عندما تنقضي سنوات متتابعة دون أنْ تحتوي على ما يستأهل الذكر (...) نغفل هذه الفترات الزمنية» (الرقيق، ١٩٩٨:ص ٥٤). لايوجد الحذف الضمني في حكايات ألف ليلة وليلة لأنّها تنطوى في اطار الأدب الشّفويّ وينطبق على كلّ الروايات المنقولة من الرواة العامّة أسلوبُ الأساطير القديمة الذي يختلف عن أساليب السرد الحديثة.

الحكايات القديمة وبشكل واضح تُزيل السّتار عن نوايا وماضي الشخصيّات. اضافةً إلى ذلك كلّ ما تتحدّث الرواية عن أزمنة خيالية، يشيرُ إليها الراوي بسرعة ولايسمح للقارئ بكشف الحذف الزمني.

د- التلخيص

هو تقدّم الأحداث التي استغرقت مدة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة، وتبدو وظيفته في الرواية طيّ المدد الزمنية في الحكاية، والربط بين الأحداث التي تستحق التسجيل. فالتلخيص هو«أنْ

يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون أنْ يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء». (يوسف،١٩٩٧،صص ٨٢-٨٣)، والسبب في استخدام التلخيص هو إعداد القارئ لما سيأتي من الأحداث والشخصيات وأهمية هذا النوع من الاستباق تكمن في قدرته على تلخيص تلك الأحداث الروائية التي يستغرق سردها مدة زمنية طويلة، وتقديمها إلى المتلقي ضمن سعة ضيقة.

بما أنّ حكايات ألف ليلة وليلة تحظى بأسلوب روائي متداخل، ويسرد الرواة قصصهم المتعدّدة ذيل الحكاية الأصلية، لهذا نرى التلخيص في كل الحكايات. من بينها أشير إلى حكاية « الخياط، اليهودي والنصرانيّ» (ألف ليلة وليلة،ج١:صص١٣٩-١٦٤) أو الروايات المنقولة في قصّة « التاجر والعفاريت»(المصدر نفسه،صص١٤-٢٢).

٢-٣- التواتر

التواتر هو العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرّات التي تروى فيها تلك الواقعة وهو على ثلاثة أنواع: السرد الانفرادي، والسرد المتكرر، والسرد المستعاد.(برنس،٢٠٠٣:ص ٩٦).

أ- السرد الانفرادي[٢٠]

هو أنْ يروي الراوي مرة واحدة ما حدث مرة ، على سبيل المثال في قصة «حاسب كريم الدين» يروي حاسب قصته مع ملكة الأفاعي مرة واحدة لتجّار المدينة؛ وشمسه في حكاية «جانشاه و شمسه» تروي قصتها مع جانشاه مرة واحدة لِوالديها.

ب- السرد المتكرّر[٢١]

هو أنْ يروي الراوي عدة مرات ما حدث مرة واحدة، مثلاً في حكاية «جانشاه وشمسه» يكرّر جانشاه قصته إحدى عشرة مرةً لهؤلاءِ الأشخاص: لشمسة بدايةً، ثمّ بلوقيا والرجل اليهودي، وشيخ نصر، وشمسه، وملك طيغموس، وملك بدري، ويغموس الكاهن، وملك شماخ ، وشخص مارّ في الطريق من أصحاب شمسه و في النهاية يرويها مرة أخرى لِشمسه نفسها.

ج- السرد المستعاد[٢٢]

هو أنْ يروي الراوي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة. وتتمّ هذه التقنيّة من خلال الأفعال والجمل المكرّرة. يصطلح على صيغة تكرار الفعل ب« الاضمار» إذ يضمر الفعل الحكائي ويستعيض الراوي عن تكرار رواية القصة التى رواها أول مرّة بجملةٍ غالباً ما تكون « فأخبره بجميع ما جرى له من الأوّل إلى الآخر». (ألف ليلة وليلة،ج٣: ص٣٨). وتقوم هذه الجملة بوظيفة مزدوجة في البنية السردية: فهى تؤدّي وظيفة اخباريّة كاملة لأنّها تشير إلى قيام عمليّة سرد أحداث القصّة من قبل راوٍ إلى مرويّ له جديد، كما أنّها تضاعف عدد الحكايات المتولّدة في اطار الحكاية الكبرى إذ إنّها تقوم مقام قصّة كاملة يستعاض عنها لأنّ المرويّ له الأساسيّ قد سمع القصّة ولا حاجة إلى اعادة سردها بينما تحتاج الشخصيّات الجديدة إلى سماع الحكاية. فيكتفي الراوي بالاشارة إلى فعل القصّ من دون

رواية القصّة فعليّاً. ومن جهة أخرى يساعد تكرار الحكايات- من خلال الاضمار- على ادخال حكايات دخيلة ضمن الحكاية الأساسيّة. ففي حكاية جانشاه، بعد أنْ يكرّر سرد حكايته للشخصيّات التي يلتقيها، يستمع في كلّ مرة إلى حكاية لاتربطها علاقة مباشرة بحكايته فهو يستمع مثلاً إلى حكاية اليهوديّ، وحكاية الشيخ النصر، وحكاية الطير وغيرها.

٣- النتيجة:

استطاعت شهرزاد سيدة القصص الأولى بكل جدارة أنْ تسيطر على الموقف وتبدع نصّاً له اشكالية حديثة. إنّ التماسّ بين شهريار ونصّ الحكايات أدّى إلى تطويع الزمن الفيزيائي، أي أنّ الزمن لديها لم يعد وحدات منفصلة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ساعات وأيام وأشهر وسنوات، وما إلى ذلك من التقسيم الذي نعيش فيه ظاهراً والذي يهيمن على حياتنا فيجعلنا نرضخ لوقعه وايقاعه وقدره المحتوم. فكما نعلم عاش شهريار ردحاً من الزمن وهو ينتظر انقضاء الليلة حتى يختمها بضحية، وظلّ الأمر على هذه الحال إلى أنْ جاءت شهرزاد واستطاعت أنْ توقف عقارب الساعة وتدخل مع شهريار في حسبة مختلفة للزمن لا يمكن ضبطها بالطريقة المعهودة لحساب الزمن، وأول تصدّع في بناء الزمن التقليدي نجده في العنوان الذي يخلو من التطابق بين عدد الحكايات وعدد الليالي، أي أنّ الحكاية الواحدة لا تبدأ مع بداية الليلة وتنتهي مع نهايتها. استطاعت شهرزاد أنْ تجعل الزمن عند شهريار وعياً داخلياً لا قوة خارجية منفصلة يحين موعدها عند الغروب مثلاً، أو في منتصف الليل، أو قبل الشروق، أو ما شابه ذلك.

حالة شهريار الجمالية أصبحت أشبه بحالة الفنّان الذي يستمرّ في خلق الصورة الفنيّة دون أنْ يعرف سلفاً الصورة كاملة قبل أنْ تنتهي؛ لأنّه لو عرفها سلفاً لما وجد نفسه بحاجة إلى الاستمرار في خلقها، فهو من ناحية لا يمكنه أنْ يعرف الصورة التي يعمل على تكوينها قبل أنْ تكتمل، وهو من ناحية أخرى، لا يعرف زمناً محدّداً، أو معيّناً يمكن التنبّؤ به قبل أنْ تكتمل الصورة فعلاً، أي أنّ الفنّان يظلّ معلّقاً بزمن شعوري إلى حين اكتمال الصورة وما عليه إلاّ أنْ يستمرّ في الابداع دون قيد زمني. لابُدَّ أنّ شهريار أدرك وهو يستمع إلى الحكايات، أنّ الحقيقة ليست ثابتة ثبوت موعد اقتراب الليلة التي تنقضي بضحية، بل إنّها متغيّرة تغيّر حالاتنا الشعورية من حكاية إلى حكاية، أي أنّ الوعي بالحقيقة ليس شيئاً جامداً، بل إنّه في حالة تغيّر مستمرّ حتى في داخل الشخص الواحد. أهمّ حدث غيّر مجرى الحياة عند شهريار، هو تفعيل الذاكرة نتيجة التماسّ بينه وبين نصّ الحكايات. اعتاد شهريار قبل أنْ تدخل شهرزاد حياته أنْ يعيش مددا زمنية متطابقة بوعي واحد، ليلة بعد ليلة، ضحية بعد ضحية.

كذلك لابدّ لنا أنْ نشير إلى الحكاية التي تفتتح شهرزاد بها السرد وهي حكاية تتكوّن من عدة حكايات تضمينيّة يتوالد السرد فيها إذ إنّ من الأهمية بمكان أنْ يتوهّم أو يقتنع شهريار بأنّه مسيطر على الزمن، وذلك من أجل أنْ يبطل مفعول توهّمه أنّ الزمن هو الذي غدر به، وأنّه بعد الحادث أصبح يعتقد بأنّه

مملوك للزمن، بعبارة موجزة يصبح شهريار آسراً ومأسوراً للزمن برضاه وقناعته.

يقع شهريار إذن أسيراً في زمن يتوالد في حكايات متوالدة، وينسيه هذا التوالد زمنه القاتل وذاته المقتولة ويحيي فيه ذاتاً تبرز من فكّ الارتباط بين شهريار الحقيقي وشهريار الضمني الذي يصبح من أول ليلة شهريار المتضمّن في الحكايات، وهكذا ينشأ التوازي بين شهريار الضمني، وشهرزاد الضمنية مثل التوازي بين شهريار الحقيقي وشهرزاد الحقيقية. هذا هو مثلاً شهريار صاحب الأزمنة التي يمثّل حاضراً متأزّماً مضى عليه ألف يوم ويوم: «وصار الملك شهريار كلّما يأخذ بنتاً يقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك الحال مدّة ثلاث سنوات فضجّت الناس، وهربت ببناتها، ولم يبقَ في تلك المدينة بنت تقبل الزواج به.»(ألف ليلة وليلة، ج١،ص ٤) أمّا شهرزاد الحقيقية، فهي التي تستحلف أباها أنْ يزوّجها من الملك دون أنْ تكون متأكدة من أنّها ستعيش، أو تكون فداء لبنات المسلمين، وسبباً لخلاصهنّ من طغيانه، وهي شهرزاد التي بكت عندما خلا بها الملك، وهي التي طلبت من الملك أنْ يأذن لها باحضار أختها لتودعّها، وهي التي اتّفقت مع أختها سلفاً على أنْ تطلب منها وهي في حضرة الملك أنْ تحدّثها حديثاً تقطع به سهر الليلة، وهي شهرزاد التي استأذنت الملك المهذّب –كما وصفته- بالحديث.(ألف ليلة وليلة،ج١، صص٤-٦)

من هنا يتبيّن لنا أنّ شهرزاد الحقيقية هي صاحبة الخطّة التي تهدف بادئ ذي بدء إلى افشال خطة البطش عند شهريار، وهي شهرزاد التي تتطوّع لانقاذ بنات جنسها، وهي شهرزاد التي ترث جوّ السرد، متوسّلة استدعاء أختها كمتلقية كى يصدّق الملك أنّ أختها هي المتلقية الحقيقية، وهي المستهدفة في تلقّي الحكايات وعملية السرد التي تقوم به شهرزاد.

إنّ شهرزاد الحقيقية، هي شهرزاد ما قبل البدء في عملية السرد وشهرزاد الراوية، أو الضمنية هى التي تبدأ حياتها وحياة بنات جنسها عندما تلبّي طلب أختها في الحكي بناءً على موافقة الملك المهذّب، إذ تقول شهرزاد لأختها: «إنْ أذنَ لي هذا الملك المهذّب. فلّما سمع ذلك الكلام، وكان قلقاً فرحاً بسماع الحديث»،(المصدر نفسه:ص٤) هذه هي الشرارة التي تشعل نار السرد بأكمله.

فتروي شهرزاد وتروي وتظلّ تروي ونصغي ونصغي، ونظلّ نصغي، وفي الختام تعيش شهرزاد وتسقط الجناية، ويحيا الراوي على مرّ الزمن ويسقط الجاني في هوّة الزمن.

الهوامش

1- Albert
2- Saint Augustine
3- Roland Barthes
4- Tzvetan Todorov
5- Gerard Genette
6- Mickael Botoure
7- Victor Tomashovski
8- Order
9- Duration
10- Frequency
11- Flash bask
12- Flash forwarding
13- Anticipation
14- Retrospection
15- Anachrony
16- Analeptics
17- Prolepsis
18- Descriptive Pause
19- Ellipsis
20- Singulative Narrative
21- Repetitive Narrative
22- Iterative

المصادر والمراجع

١- إبراهيم، عبدالله (٢٠٠٥): موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت.

٢- أحمد، مرشد(٢٠٠٥): البنية والدلالات في روايات إبراهيم نصرالله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت.

٣- احمدي، بابک(١٣٧٠): ساختار و تأويل متن، ج٢ ، چاپ سوم، مركز، تهران.

٤- ألف ليلة وليلة(١٩٩٩): دار صادر، مجلدان اثنان، بيروت.

٥- برنس، جيرالد (٢٠٠٣): المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الاعلى للثقافة، الطبعة الاولى، مصر.

٦- بوتور، ميشال(١٩٨٦): بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريدانطنيوس، منشورات عويدات، بيروت.

٧- تودوروف، تيزفيتان(١٩٩٠): الشعرية، ترجمة: شكري بخوت و رجاء سلامة، دارطوبقال، دارالبيضاء، المغرب.

٨- توماشفسكي، بوريس(١٩٨٢): نظرية الأغراض ضمن المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب.

٩- جنيت، جيرار(١٩٩٧): خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ترجمة : محمد معتصم و آخرين، الهيأة العامة للمطابع الاميرية، القاهره.

١٠- حدادي، الهام(١٣٨٩): درآمدي بردستور زبان روايت داستان با گذري برادبيات داستاني پارسي، دانشگاه آزاد اسلامي خمين، ايران.

١١- حري، ابوالفضل(١٣٨٧): «أحسن القصص:درآمدي برررويكرد روايت شناختي به داستان روايي با نگاهي به رمان آيينه هاي دردار هوشنگ گلشيري»،نشريه علمي پژوهشي، دانشگاه تبريز، شماره ٢٠٨،صص٨١-٥٥.

١٢- الحمداني، حميد(٢٠٠٠): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

١٣- الرقيق، عبدالوهاب(١٩٩٨): في السرد، دراسات تطبيقية، الطبعة الأولى، مطبعة تونس، تونس.

١٤- زيتوني، لطيف(٢٠٠٢): معجم مصطلحات نقد الرواية، الطبعة الاولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

١٥- الشوابكة، محمد(٢٠٠٦): السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف/ البنية والدلالة، منشورات عمان الكبري، عمان.

١٦- عزام،محمد(١٩٩٦): فضاء النص الروائي، دارالحوار، سوريا.

١٧- قاسم، سيزا احمد(١٩٨٤): بناءالرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٨- قاسمي¬پور، قدرت(١٣٨٩): « زمان و روايت»، مجله نقد ادبي، دانشگاه تربيت مدرس، سال اول، شماره ٢، ،صص١٤٣-١٢٤،تهران.

١٩- مرتاض، عبدالملک(١٩٩٨): في نظرية الرواية، عالم المعرفة: الكويت.

٢٠- مولود، صبح كرم (٢٠١٢): « الفضاء الروائي في الكرنك لنجيب محفوظ»، مجلة جامعة تكريت

العلوم الإنسانية، مجلد(١٩)، العدد(١٠)،صص ٢٣٨-٢٧٨.

٢١- يوسف، آمنة(١٩٩٤): تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دارالحوار للنشر و التوزيع، سوريا.

22. Bergson, Hinri (1965): “Duration” in The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature, Richard Ell-man, Fieldman, eds., New York.

23. kenan, Rimmon (2002): Narrative Fiction. London: Rutledge.

24. Todorov, Tezvetan (1975): The Fantastic: A Structural Approach to a literary Genre, New York: Cornell University.p:62

25. Todorov, Tezvetan (1997): The poetics of prose، OXFORD Black well.