الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت
Centre Universitaire Belhadj Bouchaib-Ain Témouchent

معهد: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
مخبر: الخطاب التواصلي الجزائري الحديث

أطـروحــة

مقدمة من أجل نيل شهــادة الــدكتــوراه

ميدان: لغة وأدب عربي
شعبة: دراسات أدبية
تخصص: أدب عربي

من إعداد : بن شيحة أمال

العنوان

النّسق الثّقافي في كتاب "مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى" للباهي البوني

ناقش علنا، بتاريخ: 27/ 10/ 2020، أمام أعضاء لجنة المناقشة المكون من:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
أ.د بوخاتم مولاي علي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	المركز الجامعي بلحاج بوشعيب ع تموشنت
أ.د حطري سمية	أستاذة التعليم العالي	مشرفا و مقررا	المركز الجامعي بلحاج بوشعيب ع تموشنت
د.جريو خيرة	أستاذة محاضر/ أ	مقررا ثانيا	المركز الجامعي بلحاج بوشعيب ع تموشنت
أ.د كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة لجيلالي اليابس سيدي بلعباس
د. العشابي عبد القادر	أستاذ محاضر/ أ	ممتحنا	جامعة لجيلالي اليابس سيدي بلعباس
أ.د هامل شيخ	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	المركز الجامعي بلحاج بوشعيب ع تموشنت

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

المجادلة (11)

كلمة شكر

عملا بقوله تعالى: **بسم الله الرحمن الرحيم**

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ﴾

سورة إبراهيم الآية (07)

• الشّكر والفضل بعد الله تعالى للأستاذة "حطري سمية" التي أشرفت على هذه الأطروحة والأستاذة المشرفة المساعدة "جريو خيرة"، فكانتا خير معين، فقد وجهتاني حين الخطأ وشجعتاني حين الصواب و لم تبخلا علي، فكانتا عونا وسندا.

•كما أتوجه بالشّكر والامتنان إلى الأستاذ "بخيتي عيسى" الذي لا أنسى فضله عليّ في انجاز هذا العمل بدعمه وتوجيهاته، والأستاذة "الزين فتيحة" التي لم تبخل علي بنصائحها.

•الشّكر والتّقدير لأعضاء لجنة المناقشة لتكرّمهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة وإلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أومن بعيد.

إهداء

•إلى والديَّ الحبيبين اللّذين أوصاني ربي بهما خيرا، وكانت دعواهما لي خير زاد ومداد (**أطال الله في عمرهما**).

•إلى من دعمني... وتحمل المشاق معي... وقاسمني كل اللّحظات... سندي الرّوحي زوجي "**عباس**".

•إلى من هم أملي في الحياة أبنائي: "**بيجاد**" ، "**رياض**" ، "**بسملة**".

•إلى أخي "**عبد الله**" الذي وقف بجانبي لكتابة وطباعة هذا العمل، وإلى كل إخوتي وأخواتي.

• وإلى كل غيور على هذا الوطن... أدبه وأدبائه.

مـقـدّمـة

يُعتبر فنّ "الحكي" من الأشكال الأدبية الشعبية التي بقيت رهينة الزّمن الغابر، زمن الرّواية الشفوية، ومن أشكاله الحكي الخرافي، الحافل بالمغامرات الخارقة الذي أصبح قائما بذاته في المتون السّردية على اختلاف أنواعها وأنماطها الخصبة والخيال المفعم بالمشاعر، والعجائب المبهرة.

شغف العالم في العصور الوسطى بهذا النوع من الحكي المرتبط بالخوارق والمستحيل الذي يخالط الواقع، وهذا ما يحمل القارئ من خلاله إلى عوالم جديدة يمتزج فيها الواقع بالخيال والحقيقة بالسّحر، ويلتقي فيه العجيب والغريب والخارق، محملا برصيد لا يستهان به من الرموز والدّلالات المرتبطة بديانات الشعوب ومعتقداتها ونمط حياتها.

فالموروث الحكائي العربي غني بهذا النوع من الحكايات، التي سجّل العرب من خلالها مختلف صور معيشتهم وأنماطها، ورصدوها من وقائع حياتهم اليومية، ونقلوها في سرديّاتهم ضمن نسق جمالي وفنّي بارع، جسّد آمالهم وآلامهم في الحكاية بشكل خاص، من أجل تشخيص آفات اجتماعية من خلال نسيج قصصي متين.

ولعلّ كتاب "**ألف ليلة وليلة**" هو أحد هذه المجموعات السّردية الخرافية التي احتلت مكانة مهمة في كلاسيكيات الأدب العربي، فكان ولازال محور اهتمام الباحثين والدارسين في العالم العربي وحتى الغربي منه، على أنه كتاب مشرقي متميز يحتوي على باقة من أروع القصص والحكايات العجائبية.

غير أن الباحث الجزائري "**شريبط أحمد شريبط**" حقّق مخطوطاً وأثبت من خلاله أنّ هناك كتاب سُمي "**مائة ليلة وليلة**"، واعتبره من أهمّ الآثار السّردية المغاربية، ويعود تاريخ ظهوره إلى مرحلة تاريخية متقدّمة عن المرحلة التي ظهر فيها نص "**ألف ليلة وليلة**" في المشرق العربي، كما أجمع كل من الأديب التونسي "**محمود طرشونة**" والمستشرق الفرنسي **قودفروا ديمومبين**" (**M. GaudefroyDemombynes**) على مغاربيته وأسبقية ظهوره، إلا أنه لم ينل حظه من الشهرة التي نالها الأول.

وهذا ما حفّزنا باستفزازه الجميل على الخوض في مغامرة البحث، وجعلنا نختار هذا الموضوع الذي عنوناه ب"**النسق الثقافي في كتاب "مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى للباهي البوني**"، فلا نبالغ إذا قلنا إننا لم نكن أقلّ شأنا من المشارقة في فضاء الأدب، ولا نبالغ أيضا إذا حكمنا على موروثنا الأدبي في الجزائر على أنه ذلك الشبح الذي يتوارى كلما حاولنا الاقتراب منه ونفض الغبار عنه، والعلّة في ذلك تكمن في التهميش من جهة، وفي قلة الدّراسات المنقبة عنه من جهة أخرى.

وبذلك يجدر بنا التساؤل: هل هو تقصير من القارئ العربي وخاصة المشارقة؟ أم هو تقاعس وخوف من مشقّة تنقيب وتحقيق المخطوطات التي تركها لنا القدماء من الأدباء الجزائريين لأنّ ذلك قد يكلفهم جهدا وزمنا طويلا؟ أوأنّ هناك إشكال ما في التوزيع والتّعريف بالأعمال الجزائرية التي تستحق أن تكون في الصف الأوّل على رفوف المكتبات؟

فبالرغم من وجود كتابات جزائرية في العصور القديمة وحتى الحديثة والمعاصرة متميزة تعادل أو تفوق أدب دول عربية أخرى ذوات ماض طويل وعريق في هذا المجال، إلا أنّها لم تأخذ حقها من الانتشار على مستوى العالم العربي بشكل عام، كما هو الحال في كتاب "**مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى**" للكاتب الجزائري "**الباهي البوني**".

أما عن دواعي اختيارنا لهذا الموضوع فإننا نرجع الفضل فيه إلى الله سبحانه وتعالى، ومن بعده لطبيعة مشروع الدكتوراه الخاص بالأدب الجزائري القديم بإشراف الأستاذة الدكتورة "**حطري سمية**"، ولجنة التكوين الموقرة ومن بينهم الأستاذ "**بخيتي عيسى**" الذي اقترح علينا هذا العنوان وأمدّنا بنسخة من المدوّنة التي عجزنا عن اقتناء نسخة أخرى للاحتفاظ بها لندرتها، لكن عندما علمنا أنّ هناك كتاب جزائري يحكي عن اللّيالي غير كتاب "**ألف ليلة وليلة**" الذي انبهر به الجميع، تأكدنا أنّ الأدب الجزائري فعلا مهمش ويحتاج إلى طلبة ونقاد جزائريين للتعريف به.

وبعد قراءتنا للمدوّنة تردّدنا في البداية بسبب الحرج، كون الحكايات فيها تلميح جنسي كبير، خاصة الجزء الأول المتعلق بالحكايات الأخرى، لكن بعد الدّراسة والتّأكّد من أنّ هذا الكتاب بقي مجهولا هو وصاحبه الذي لم نجد أي ترجمة له، قرّرنا أن نخوض غمار هذه التّجربة واخترنا دراسة الجزء الثاني من الكتاب وهو "**حكاية مائة ليلة وليلة**".

وتسعى الدّراسة للنظر في هذه الثروة الأدبية وإماطة اللّثام عنها ووضعها في دائرة الضوء وذلك بإفراد البحث في دراستها التطبيقية التي كانت عبارة عن قراءة ثقافية تهتم بعمق النّص والكشف عن جمالياته وتذوقه بوصفه قيمة ثقافيّة لا مجرد قيمة جمالية، وكشف الحقائق المتعلّقة بالمسكوت عنه، باحثين عن الأنساق الثقافية المُضمرة التي تمرّرها هذه النّصوص، فتتقن الاختفاء والضّمور، تحت عباءة هذا الجمال.

من هذا المنطلق تبادرت إلى أذهاننا إشكاليات عديدة لعل أبرزها:

- ما هو سبب بقاء كتاب "**مائة ليلة وليلة**" مجهولا، وعدم إقبال المغاربة على قراءته وتداوله والإقدام على نسخه؟
- هل المخطوط الذي حققه **شريبط أحمد شريبط** هو نفسه المخطوط الذي حققه **محمود طرشونة**؟ وعلى ماذا يحتوي كل واحد منهما؟
- إلى أي مدى يمكن تطابق كتاب "**مائة ليلة وليلة**" مع أحداث وشخصيات "**ألف ليلة وليلة**"؟ وماهي نقاط التشابه والاختلاف بين بنيتيهما السّردية؟
- أما الإشكالية الجوهرية التي نحاول أن نسوق لها من خلال هذه القراءة هي: أين وكيف تجلت الأنساق الثّقافية الظّاهرة والمضمرة الغالبة على نصّ اللّيالي المغاربي؟

وأملا للإجابة على هذه الإشكاليات المطروحة وبعد اطلاعنا على مجموعة من الكتب والمراجع رسمنا خطة منهجية تمثلت في ثلاثة فصول، فصل نظري وفصلان يمتزج فيهما النظري بالتحليلي هو كالآتي:

الفصل الاول: جاء بعنوان الأنساق الثّقافية في ضوء الدّراسات النّقدية.

وقمنا من خلاله بضبط المصطلحات التي تضمّنها العنوان، وسيجد القارئ في هذا الفصل الأول من البحث تردد اسم **الدكتور عبد الله الغذامي** كثيرا، وذلك لأنه الرّائد الأول لحقل النقد الثقافي في الوطن العربي، وهو الأقرب لبناء النظرية وتحديد المنهج، وجل الدّراسات التي جاءت بعده ماهي إلا مراجعات وطروحات تشير إليه، وترتبط به مباشرة.

الفصل الثاني: حكاية "**مائة ليلة وليلة**" وبنيتها السّردية.

تطرقنا من خلاله إلى حكاية "**مائة ليلة وليلة**" وإشكالية هويتها باعتبارها حكاية خرافية، ثم درسنا بنيتها السّردية.

الفصل الثالث: تجلي الأنساق الثقافية ومدلولاتها في حكاية "**مائة ليلة وليلة**".

تناولنا فيه القراءة الثّقافية كأداة نقدية وتعرفنا من خلالها على أهم الأنساق الثقافية الظّاهرة والمضمرة في المدوّنة.

وكلّ فصل من هذه الفصول تضمن مباحث أثبتناها في فهرس الموضوعات، وفي الأخير خلصنا إلى تقديم خاتمة شاملة وملمّة تلخّص زبدة ما جاء في الفصول الثلاثة.

اقتضت طبيعة الموضوع منا إتباع عدة مناهج للدّراسة، ففي الفصل الأول استعملنا منهجا تاريخيا، أمّا في الفصلين الثاني والثالث فقد استعنّا بالمنهج الوصفي والتحليلي بالإضافة إلى دراسة إحصائية ومقارنة لنماذج من المدوّنة.

وكان زادي في البحث مجموعة من الكتب القيمة، وهي مدونة ومرتبة في مكتبة البحث وأهمها:

- كتاب "مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى" للباهي البوني، تحقيق شريبط أحمد شريبط.
- كتابان للدكتور **عبد الله الغذامي** وهما "**النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية**" و"**نقد ثقافي أم أدبي**".

أما عن أهم الدراسات التي تطرقت إلى المدوّنة –موضوع الدّراسة– نذكر كتاب "**العجائبي في السّرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا)** للدكتور **نبيل حمدي الشاهد**، وكتاب "**السّرد العربي القديم _الأنساق الثقافية وإشكالية التّأويل_** للدكتور **ضياء الكعبي**، وكتاب "**موسوعة السّرد العربي**" للدكتور **عبد الله إبراهيم**، غير أن كل هذه الدّراسات السّابقة تطرقت إلى نسخة "**محمود طرشونة**" المجهولة الكاتب، وأهملت نسخة "**شريبط أحمد شريبط**" لكاتبها "**الباهي البوني**"، كما أنّنا لم نصادف رسائل جامعية درست المدوّنة بنسختيها.

من الطبيعي أن تعترض هذا البحث مجموعة من الصّعوبات، التي قد تعرقل مسارنا، منها ماله علاقة بالموضوع باعتباره موضوعا جديدا، ومنها ما هو ذاتي يتعلق بظروف صعبة مررنا بها، لكن نحمد الله عز وجل الذي شفانا من مرضنا، ومنحنا القوة والعزيمة للتغلب على تلك الصّعوبات، كما نسأله عز وجل أن يزيل عنا "وباء كورونا" ويشفى جميع الأمة الإسلامية.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد وفّقنا ولو بالقدر القليل لإضاء جوانب من المدوّنة الجزائرية والمغاربية، كما نتمنى أن يؤسس هذا البحث لدراسة جديدة في البحوث القادمة إن شاء الله.

وختاما أجدد شكري للأستاذتين المشرفة "**حطري سمية**" والمشرفة المساعدة "**جريو خيرة**"، على الإشراف وعلى ثقتهما بي وتهيئتهما المجال للبحث، ومتابعتهما الدقيقة لكل جزء من الرّسالة وتصحيحهما، كما أشكر الأستاذ "**بخيتي عيسى**" الذي زودني بالمدوّنة، وأشكر أيضا أعضاء اللجنة الموقرين لتجشّمهم عناء قراءة هذا البحث وتمحيصه، وصلّ اللّهم وسلّم على نبّينا محمد وعلى صحبه وسلم وأنعم وزد وبارك.

بن شيحة أمال

عين تموشنت في: 2020/03/29

الفصل الأول

الأنساق الثّقافية في ضوء الدّراسات النّقدية

تمهيد:

أضحت جلّ الأبحاث العلمية تعنى بالمصطلح وتجتهد في تأطيره وضبطه نظرا لوظيفته المحورية في بناء المنهج، فالتّحكم في المصطلح يعني التحكم في المعرفة المقصود بلوغها أثناء البحث، لذا ارتأينا قبل البدء في استقصاء تجليات هذا البحث وآلياته ضبط العنوان بالوقوف عند مفهومه المعجمي وإبراز ما يحمله من علامات ومرجعيات، وقبل التطرق إلى مصطلح الأنساق الثقافية حري بنا الحديث عن مصطلح النقد الثقافي لأنه هو الأصل.

1_ مفهوم الثّقافة وارتباطها بالنّقد الثّقافي:

يتكون النّقد الثّقافي من شقين: **ثقافة** و**نقد** منسوب إليها ، نتناول في مستهل هذا الفصل مفهوم الثقافة ثم مفهوم النقد الذي نسب إليها، وتعدّ الثقافة من أكثر موضوعات العلوم الإنسانية تعددا وتنوعا في التعاريف، وقد يرجع ذلك لشمولية مفهومها، وعلاقتها بالحياة الإنسانية المتشعبة بجوانبها النفسية والعقلية والإجتماعية والمادية والفكرية...[1]، وقد تطورت عبر العصور فنجد لها تعريفات كثيرة.

[1] ينظر: أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، ص97.

على الرغم من الأهمية القصوى التي يكتسيها هذا المفهوم بوصفه موضوعا حيويا للدراسة العلمية التي من شأنها أن تسهم بباع طويل في تقدم العلوم الإنسانية عامة، فإن عدم وجود تعريف جامع مانع للثقافة يقربه من العلماء المختصين في هذ المجال[1].

تبدو كلمة "**ثقافة**" من بين المصطلحات والمفاهيم الأكثر تأثرا بمسارها التّاريخي، واستعمالاتها في شؤون الحياة اليومية، وفي علوم الإنسان والمجتمع، حيث استمدّت دلالتها اللّغوية ومجال انتشارها المصطلحي والمفهومي من طبيعة النّشاط المعيشي السّائد، ومجمل الأحداث التي تحدد سياق العصر وأحداثه الكبرى ورهاناته الأساسية، وظلّ هذا مصطلح من المصطلحات المتجذّرة والمتعالقة بمختلف العلوم المعرفية والأنشطة الشّعبية والفنية.

وقبل الولوج إلى الآراء النّقدية حوله علينا التّطرق أولا لمعنى **الثّقافة** في القرآن الكريم، فنجد لها معاني مختلفة، وسنكتفي بذكر بعض منها وهو وجود الشيء أومصادفته، والشّاهد على ذلك قوله تعالى: ﴿واقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ﴾[2]، والضمير (هم) يعود على مشركي مكة، ومعنى الآية "اقتلوا مشركي مكة أينما وجدتموهم واخرجوهم من بلادهم التي أخرجوكم منها قصاصا"[3].

[1] ينظر: أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، ص97.
[2] سورة البقرة، الآية 191.
[3] عماد الدّين أبي الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: محمّد ناصر الدّين الألباني، خرّج أحاديثه: محمود بن الجميل وآخرون، ج1، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 1425ه/2004م، ص267.

وتؤكّد هذا المعنى الآية الأخرى التي تقول: ﴿وضُرِبَتْ عَلَيْهِمْ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا﴾[1]، لكن في قوله تعالى ﴿فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِمْ مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ﴾[2]، "أي تغلبهم وتظفر بهم في الحرب نكّل بهم"[3]، وتعني الظّفر بالشيء بعد البحث والتفتيش عنه، بينما في قوله تعالى: ﴿إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً﴾[4]، "أي لو قدروا عليكم لما اتقوا فيكم من أذى ينالوكم به"[5]، تعني أيضا الظّفر بالشيء وأخذه على وجه الغلبة، وقد اجتمعت معظم الآيات على معنى واحد وهو الظّفر بالشيء سواء مصادفة أو بالبحث أو على وجه الغلبة.

أما في المعاجم فجاء في لسان العرب "ثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا، وثقف الشيء حذقه، ورجل ثقف لقف أي بين الثقافة واللقافة، والثقاف هو ما تسوى به الرّماح، وفي حديث عائشة تصف أباها أبا بكر "وأقام أودها بثقافة أي انه سوى عوج المسلمين"[6].

إجمالا تعني صيغة "**ثقف**" القدرة على فهم الشيء والحذق فيه ذكاء وفطنة، وبالجمع بين المعنى الوارد في الآيات الكريمة والوارد في لسان العرب يصبح مصطلح الثّقافة في اللغة العربية دالا على الحدة وسرعة الفهم والظفر بالشيء، فالثقافة كل معقد ومتنوع يشتمل على العديد من الأنساق، وليس التعرف على العلوم والمعارف فقط بل فهمها وضبط المعرفة الواسعة بها.

---

[1] سورة آل عمران الآية 112.
[2] سورة الأنفال، الآية 57.
[3] عماد الدّين أبي الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: محمّد ناصر الدّين الألباني، ج4، ص47.
[4] سورة الممتحنة الآية 02.
[5] عماد الدّين أبي الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: محمّد ناصر الدّين الألباني، ج7، ص56.
[6] ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، فصل الثاء، مادة "ثقف"، ص29.

أحصت الدّراسات العلمية جملة من التعريفات للثقافة، رُبطت في مجملها الثّقافة بالموسوعية والشمولية وهذا ما نلمسه عند "**إدوارد تايلور**" **(Edward Taylor)** في قوله: "ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاقيات والقوانين والأعراف والقدرات الأخرى وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضوا في المجتمع"[1]، فكيف لا وهي جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع.

يرى **أرنولد توينبي (Arnaold Toynbee)** "أن مصطلح "**الثّقافة**" يعني الكيان المعرفي والنمط السلوكي الذي يجب السّعي من اجل تحقيقه، عن طريق اكتساب أفضل المعارف والعلوم، واعتناق أرقى الأفكار والمعتقدات ثم التحلي تبعا لذلك بأفضل السّلوكيات وأقوم الممارسات، والعمل من أجل أن يسود ذلك الأفضل والأقوم في الكون كله"[2]، وهنا تصير وظيفة **الثّقافة** عند "**أرنولد**" تحقيق درجة أسمى من الرّقي لحياة جميلة ومستنيرة.

[1] ساردارزيودين وفان لون بورين ،الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، (دط)، 2003م، ص8.

[2] مغربي محمد رضا، تلقي مشروع ما بعد الحداثة في النقد العربي المعاصر-قراءة في الأصول الفكرية والمقولات النقدية – أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم تخصص نقد عربي معاصر، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون،2014-2015، ص107.

أما **ت.س.اليوت(T.S.Eliot)** فيقول أن "ارتباطات كلمة الثقافة تختلف بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة أو نمو مجتمع بأسره، وجزء من دعواي أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وثقافة الفئة أوالطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطبقة، وبناء على ذلك فان ثقافة المجتمع هي الأساسية."[1]

بذلك يعد مصطلح الثقافة مفهوم عام وله وجوده المتجذّر في المجتمعات الإنسانية كافة، وقد نقلت دراساتنا العربية هذه التّعريفات والمعاني الحديثة لهذه الكلمة، حيث ذكر "**عاطف وصفي**" "أن الثقافة تعني الطريقة التي يعيش بها الإنسان في مجتمع ما سواء أكان هذا المجتمع متقدما أو متخلفا، والثقافة من صنع الإنسان وقدرته على إنتاج الثّقافة هي أهم خاصية تميزه عن باقي المخلوقات الأخرى"[2]، فلكل مجتمع ثقافة تميزه عن باقي المجتمعات الأخرى.

بينما يصف **حسين الصديق** "الثّقافة مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظم فيما بينها مشكلة مجموعة من الأنساق المعرفية الاجتماعية المتعددة، التي تنظم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزّمان والمكان، فالثقافة ما هي إلا التمثيل

[1] ت-س-إليوت،"ملاحظات نحو تعريف الثقافة"، تر: شكري عياد ضمن كتاب دراسات في الأدب والثقافة ،المجلس الأعلى للثقافة،(دط)، 2000م، ص379.
[2] عاطف وصفي ،الأنثروبولوجيا الثقافية –مع دراسة ميدانية للجالية اللبنانية الإسلامية بمدينة ديربورن الأمريكية، دار النهضة العربية، بيروت، 1971م، ص26.

الفكري للمجتمع، والذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله وخلق إبداعاته"[1]، وبذلك لم تخرج الثّقافة عن إطار المجتمع في كلا التعريفين.

كما أولى "**مالك بن نبي**" عناية خاصة للمسألة الثّقافية واعتبرها أساس وأصل كل تحول حضاري في التاريخ، لأن الفعل الحضاري في الأساس "**فعل ثقافي**"، والثّقافة عنده هي: "المحيط الفكري والسيكولوجي والاجتماعي الذي يكتنف الوجود الإنساني في المجتمع، ويزوده بالخبرة المعرفية والسلوكية...التي تشكل طباعه وشخصيته"[2]، وهنا ترتبط الثّقافة بالمجتمع.

ومن خلال عرض آراء المفكرين الغرب والعرب لمفهوم **الثّقافة** يمكننا أن نستنتج أنها قيم وأعراف وتقاليد وسلوك ونشاط يسود في مجتمع ما، وهذه القيم والأعراف متبدلة ومتغيرة، كما أنها داخل المجتمع حصن حصين وقوة فعالة وقانون القوانين لا يستطيع أحد المساس بها لأنها تشتمل على المعتقدات الدّينية، فلكل مجتمع ثقافته الخاصة التي تختلف عن ثقافة المجتمعات الأخرى، وقد يوجد في المجتمع الواحد ثقافات متعددة، قد تكون متجانسة وقد تكون متباينة.

[1] حسن الصديق، الإنسان والسلطة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 2001م، ص17-18.
[2] الطيب برغوث، محورية البعد الثقافي في استراتيجية التجديد الحضاري عند مالك بن نبي، دار الشاطبية للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائ، ط1، 2012م، ص99.

2- النّقد الثّقافي:

يُعدّ مصطلح **النّقد الثّقافي** مصطلحا مُراوغا مُوهما أحيانا، وذلك لتعدّد دلالاته وتباين روافده وسياقاته المعرفية، فهو نشاط فكري يطبق مفاهيم ونظريات متعددة على ظواهر مختلفة في ميادين شتى، ولتتبع مساره وجب علينا التطرق إليه عند الغرب أولا ثم عند العرب.

2_1_ النّقد الثّقافي عند الغرب :

بزغ النقد الثقافي بوصفه ممارسة تتماس أطروحته النظرية وإجراءاته التحليلية مع أطروحات عدد متنوع من الحقول المعرفية، حيث اهتمت دراسات **النّقد الثّقافي** بقراءة الأنساق والمركزيات المعرفية الكامنة خلف الظّواهر الثّقافية على اختلافها النوعي، وهذا ما عبّر عن الأزمة التي يعاني منها العقل الغربي في حقيبته الحداثية وما بعده.

وتعد الثّقافة الغربية مرجعا أساسيا للتعرف على سمات ومراحل تطور **النّقد الثّقافي**، فالظهور الفعلي والحقيقي له لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين1985، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية، الأنثروبولوجيا والتفكيكية، ونقد ما بعد الحداثة، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات ما بعد الاستعمارية[1]، ومن هنا كانت البداية.

[1]ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- الدار البيضاء ،بيروت، ط3، 2002م، ص307.

ومن ثم لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة "**النّقد الثّقافي**" التي كانت تصدر في جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية، وبعد ذلك أصبح النقد يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تُعنى أيما عناية بتدريس العلوم الإنسانية.[1]

غير أن النّاقد الأمريكي **فنست ليتش (v.leitch)** هو السبّاق إلى استعمال هذا المصطلح وجعله رديفاً لمصطلحيْ "ما بعد الحداثة" و "ما بعد البنيوية"، فقد ألف فيه كتابا سنة 1992 بعنوان **(النّقد الثّقافي: النظرية الأدبية بعد البنيوية)**، حوى آراءه المنهجية التي تعد رافدا من روافد التي اتكأ عليها النقاد العرب، وقد توقف أثناء تحديده للمصطلح عند الثّقافة، وعبّرعنها بأنها: "دينامية نشطة وحية ومتعددة الأوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي، والقيم الأخلاقية والمعنوية، والمعتقدات الدّينية والممارسات النّقدية والأبنية السّياسية وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية، والتقاليد الفنية"[2].

فأشار إلى خصائص **النّقد الثّقافي** بأنه "لا يكتفي بالرّصد الجمالي للنصوص، بل ينفتح إلى غيرها من الأنساق الثقافية، كما يستفيد من مناهج التحليل العرفية في تأويل النّصوص ودراسة الخلفية التّاريخية، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التّاريخ والسّوسيولوجيا والسّياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي"[3]، فلم يهمل جانبا من الجوانب.

---

[1] ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- ص307.
[2] المرجع نفسه، ص307.
[3] ينظر: فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2000م، ص104.

كما لا ننسى ذكر المساهمة المهمة في التعريف بمبادئ **النقد الثقافي** ومفاهيمه الجديدة التي طرحها "**أرثر إيزابرجر**" **(Arthur Isaberger)** في كتابه "**النقد الثقافي**" سنة 1995، حيث يتلخص محتوى الكتاب كما ذكرت مترجمته في مقدمتها على قائمة شاملة لأشهر النقاد الثقافيين ورؤيته للنّقد الثّقافي[1].

أمـــا الناقـــدتان الأمريكيتـــان "**جـــون.م.ســـميث**" **(Johanna.M.Smith)** و"**روز.س.مورفان**"**(Ross.C.Morfin)** فتريان "أن **النّقد الثّقافي** يريد في النّهاية أن يجعل مصطلح الثقافة يحيل إلى الثّقافة الشّعبية وهو الأمر الذي يضعه في كثير من الأحيـــان فـــي صراع ضد المفاهيم القديمة التي يتألف منها التشريع الأدبي"[2]، وهنا يكمن الاخـــتلاف فـــي المصطلح.

وتجدر الإشارة أن هناك جهودا خلاقة هي التي بمثابة إرهاصات وبدايات للانطلاقة الفعلية للنّقد الثّقافي ونذكر منها:

[1] ينظر: أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي-تمهيد للمفاهيم الرئيسية –تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003م، ص11.

[2] Voir: Johanna m.smith ross C. murfin . c'est quoi la critique culturelle ? http.www.usac.c a/english/frank .WC/htm.

- حواريات "**ميخائيل باختين**" (**Mikhaïl Bakhtine**) التي تجاوزت الخطاب الروائي إلى الفكر الفلسفي.
- أطروحات "**جان بول سارتر**" (**Jean-Paul Sartre**)التي تلح على حضور الكاتب وكتابته في مجال الحياة العامة.
- توجه "**رولان بارت**" (**Roland Barthes**) في عز وهج البنيوية إلى مقاربات متدفقة تحول السّميائية إلى أداة نقد صارمة لثقافة المعيش اليومي.
- تخصيص"**أمبرتو ايكو**" (**Amberto Eco**) بعض كتاباته النقدية المتأخرة لمقاومة النزعات العنصرية في أوروبا.[1]

إضافة إلى هؤلاء ساهم باحثون غربيون آخرون في صياغة **النّقد الثقافي**، حيث يذكر النقاد إشارة مبكرة تعود إلى سنة 1949 تاريخ إصدار "**تيودور أدورنو**" (**Theodor Adorno**) مقالة بعنوان (**النقد الثقافي والمجتمع**)، هاجم فيها الثقافة الأوروبية البورجوازية السّلطوية السّائدة في نهايات القرن التاسع عشر.

[1]قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012-2013، ص25.

هناك أيضا دراسة أخرى للمؤرخ الأمريكي "**هيدن وايت**" **(Hayden white)** عنوانها **(بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي)** في 1978 يشير فيها إلى نوع من التداخلات الخطابية تقوم على بلاغيات موجودة في العلوم الإنسانية لا تختلف كثيرا عما هي عليه في الأدب[1].

وإذا ما تتبعنا مصطلح "**النّقد الثّقافي**" نجد أن أغلب النقّاد الثقافين الغرب قد أجمعوا على أن مفهومه يشير إلى نشاط معرفي يتناول بالتحليل الظواهر الثقافية كافة في ضوء العلاقة بينها وبين المجتمع والأيديولوجيا والثقافة، وذلك من خلال الكشف عن الأنساق الثقافية الكامنة والفاعلة في هذه الظواهر بهدف تفكيكها.

بذلك اعتبرت الثقافة الغربية مرجعا أساسيا للتعرف على سمات ومراحل تطور هذا المصطلح، كما أنها مؤثر قوي في التعريف بهذا الحقل البحثي وتطوره في غيرها من الثقافات.

2-2- النّقد الثّقافي عنـــــد العـــرب :

شغل **النّقد الثّقافي** _كغيره من المناهج والاستراتيجيات النقدية الوافدة إلى الثقافة العربية_ اهتمام النقاد والباحثين العرب تنظيرا وممارسة، فلا تكاد تخلو مقالة أوكتاب _يُعرف به_ من الحديث عن خلفياته النظرية ومقولاته المنهجية، واستثمار آلياته الإجرائية في مقاربة النصوص الأدبية، لأن بؤرة اهتمام المشتغلين في الحقل النقدي منصبة حول

[1] ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص310.

مواكبة الجديد بانفتاحها على الثقافة الغربية ونقل كل مبتكرات الفكر الغربي القديم والمعاصر كطوق للنجاة من التخلف والالتحاق بركب التطور.

النّقد الثّقافي ليس مقيدا بموضوع محدد أومنهجية، لذا سنحاول رصد مجموعة من التعريفات الخاصة به، حيث يقول "**عبد الوهاب أبو هاشم:** "إنّ النّقد الثّقافي هو منهج سبقتنا إليه الغرب (أمريكا وفرنسا) وله أدواته للكشف عن المضمر النسقي في العمل الأدبي"[1]، وهذه الأدوات سنتطرق إليها لاحقا.

ويعرفه كل من "**سعد البازعي**" و"**ميجان الرويلي**" على "أنه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها"[2]، ويعتبران النقد الثقافي في دلالته العامة يمكن أن يكون مرادفا للنقد الحضاري.

كما قدّمه الكتّاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقدا ثقافيا، فما كتبه "**طه حسين**" في كتاب "**في الشعر الجاهلي**" أوفي "**مستقبل الثقافة في مصر**"نقد ثقافي، وكثيرا مما نشره "**العقاد**" وجماعة الديوان وبعض المهجريين، ثم نقد "**أدونيس**" في "**الثابت والمتحول**"، بل وكتابات بعض الباحثين المعاصرين "**كعبد الله العروي**" و"**محمد عابد الجابري**" و"**طه عبد الرحمن**"، و"**هشام جعيط**" وكثير غيرهم مما يصعب إحصاؤه.

[1] عبد الوهاب أبو هاشم، مشروع النقد الثقافي ،مقدمة في ملتقى الإبداع ، اللقاء الخامس يوم الخميس 17أفريل2003.
[2] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص305.

ويرى "**جميل حمداوي**" في دراسته حول النّقد الثّقافي أنه: "ذلك النقد الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية، وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية"[1].

من خلال المفهوم الذي قدمه "**جميل حمداوي**" لم يقص الأعمال الأدبية ولا النظرية الأدبية من دائرة اهتمام النقد الثقافي كما فعل غيره من أمثال "**عبد القادر الرباعي**" الذي يرى "أنّ النّقد الثّقافي يعني التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق، إذ لم يعد الأدب بالمفهوم التقليدي هو السائد غالبا في مجال الدراسة التحليلية والنقدية، وإنّما غدا في بعض الدّراسات المعاصرة جزءا من كل أكبر وأوسع وأشمل حتى سمّى هذا الكل الدّراسات الثّقافية"[2]، وهنا يكمن الاختلاف بينهما.

كما يبين لنا "**صلاح قنصوة**" "أن النّقد الثّقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها بل ممارسة أو فاعلية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثّقافة من نصوص سواء أكانت مادية أوفكرية، يعني النص هذا كل ممارسة قولا أوفعلا تولد معنى أودلالة"[3]، وبذلك يربط النّقد الثّقافي بالنص وممارساته.

---

[1] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، مقال نقدي http :wwwdiwanalarab.com السبت 7 يناير2012، (الساعة 23:18).

[2] عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م، ص15.

[3] صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، (دط)، 2007م، ص11.

غير أن المحاولة الوحيدة المعروفة حتى الآن لتبني "**النّقد الثّقافي**" بمفهومه الغربي بشكل مباشر هي محاولة "**عبد الله الغذامي**" في كتابه "**النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، وهي تمثل مسعى جاد لاستكشاف مشكلات عميقة في الثّقافة العربية من خلال أدوات النقد الثقافي الغربي.

وقد اعتمد في محاولته على **فنست ليتش (v.leitch)** بشكل خاص[1]، فيراه "فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنة، معني بنقل الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي ومؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء، وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي"[2]، أوما نسميه بالمسكوت عنه.

فشبّهه ب(**علم العلل**) عند أهل مصطلح الحديث الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أوالسند، وهكذا يكون النّقد الثّقافي مجموعة من المناهج والمقاربات المتعددة الاختصاصات التي تصب كلها في الحقل الثقافي وخدمة الأنساق المضمرة واللاعقلية[3]، فلكل نص علة أوعيب يكشف من خلاله عن خباياه.

[1] ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص309.
[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005م، ص20.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص20.

وبذلك يبدو موضوع "**النّقد الثّقافي**" لبعض متابعي المشهد النّقدي العربي إشكالا مركبا، يمكن أن يغدو معه محورا بل محاور لخلافات حادة بين أنصاره والمشككين في جدواه، ومناقشات صاخبة حول وثاقة صلته بالمنتج الثقافي العربي الحديث وجدالا لا ينقطع حول مشروعية إحلاله محل ضروب النّقد الأخرى، كالنّقد الأدبي والنّقد الفني والنّقد الفلسفي وغيرها.

لكن من خلال هذه المفاهيم المتعددة والمختلفة يمكننا استخلاص أهم خصائصه والمتمثلة في:

- الدخول في عمق النص بدلاً من النظرة السّطحية.
- كشف جماليات أخرى في النص لم يلتفت إليها من قبل.
- كشف القيم الفضلى والحقيقية للنص.
- تذوّق النّص بوصفه قيما ثقافية، لا مجرد قيمة جمالية.
- كشف حقائق متعلقة بالنّصوص المهمشة من خلال إلقاء الضّوء عليها.
- ربط العلوم الإنسانية بالأدب، مما يساهم في إثراء النص والسّاحة الثقافية.
- يتناول النّقد الثّقافي النسق الظّاهر والمضمر في النص.

وفضلا عما تقدم يمكننا الاستنتاج أن مصطلح "**النّقد الثّقافي**" في المشهد النقدي العربي الحديث، مصطلح لا يعدو أن يكون ترجمة حرفية للمصطلح الانجليزي (**Cultural Criticism**)، ويرتبط بمصطلح الدّراسات الثّقافية (**Cultural Studies**) بعلاقة وطيدة.

3-الأنساق الثّقافية:

لكي نتطرق إلى مفهوم الأنساق الثّقافية يجب أن نبدأ أولا بالنّسق وهو كما يلي:

3-1-مفهوم النسق:

يجري استخدام كلمة **(النّسق)** كثيرا في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، لذا وجب علينا سبر أغوارها للتّعرف على دلالاتها المختلفة، وتصنيفها حسب مجال استعمالها.

"**النّسق**" في اللسان العربي كلمة مفردة وجمعها "**أنساق**"، وجاء تعريفه في معجم العين كالآتي: "**نسق**": النسق من كل شيء: ما كان على نظام واحد عام في الأشياء، ونَسَقتَهُ نَسَقا ونسقته تنسيقا، ونقول انتسقت هذه الاشياء بعضها إلى بعض أي تنسَّقت"[1]، وقد جاء التعريف ذاته في معجم لسان العرب[2]، مضاف إليه بعض التفاصيل.

كما جاء في معجم مقاييس اللغة بأن "**النّسق** النّون والسّين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشيء"[3]، فالنّسق في كل النصوص مرادف للنظام والتنظيم وما جاء على مجرى واحد، ولا يكاد يختلف ما ذكره "**الزمخشري**" في إشارته للنسق عما ورد سابقا، حيث يقول في مادة "**نسق**" "كلام متناسق وقد تناسق كلامه وجاء نسق ونظام وثغر نسق"[4]، وعليه

[1] الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الهلال، (دط)، (دت)، ج5، ص81.
[2] ابن منظور، لسان العرب، ج10، فصل النون، مادة "نسق"، ص352.
[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1979/1399م، ص420.
[4] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1979، ص455.

يكون معنى "**النّسق**" والذي جمعه "أنساق" بمجموع ما يحمله من معاني اللغة: نظام الأشياء أوعطفها على بعضها وتتابعها.

والعرب القدامى كانوا السباقين في استعمال لفظة "**نسق**"، "فقد اقترح "**محمد بن سلاّم الجمحي**" نسقين مهمين في كتابه "**طبقات فحول الشعراء**" هما الفحولة والطبقية، واقترح "**عبد القاهر الجرجاني**" **نسق** النظم **(النّسيج)**، كما اقترح "**حازم القرطاجني**" مجموعة من الأنساق التي تهم النقد والبلاغة معا"[1]، وهذا في مجال بلاغة اللّفظة.

اشتقت كلمة **النسق(système)**، في اليونانية القديمة **(systema)** وتعني "المجموعة "**المنظمة**" أو"**المنسقة (Organisé)**[2]، وحسب "**فون بيرتالانفي**"(Von Bartalanffy) "النسق مركّب من عناصر تتفاعل فيما بينها"[3]، وبذلك يكون النظام عندهم هو أساس العلاقات.

وتدل كلمة **النسق(système)** في المعاجم الأجنبية الحديثة والمعاصرة، "على مجموعة من العلامات اللسانية والأدبية والثقافية، أو على مجموعة من العناصر والبنيات التي تتفاعل فيما بينها وفق مجموعة من المبادئ والقواعد والمعايير"[4].

كما يتحدد **النّسق** أيضا بواسطة "مكوناته وعناصره وبنياته التي يتضمنها، ومن خلال مختلف التفاعلات التي تقيمها العناصر فيما بينها، وعبر الحدود التي تفصل بين

[1] عز الدين مناصرة، النقد الثقافي السلافي جماليات المثاقفة وتلميحات النّواة الخفية، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، النقد الثقافي، المجلد (3/25)، العدد 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2017م، ص 135.
[2] سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2014م، ص81.
[3] المرجع السابق، ص81.
[4] جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، شبكة الألوكة، ص 8. www.alukah.net

العنصر الذي ينتمي إلى النّسق الداخلي، أوالذي ينتمي إلى محيطه الخارجي، مع تبيان آليات التفاعل التي تتحكم في النسق في ارتباطه الوثيق بمحيطه السياقي المجتمعي والثقافي"[1]، ويجتمع تعريف النسق في المعاجم الأجنبية على تفاعل العناصر فيما بينها.

بينما يحيلنا الحديث عن **الأنساق الثّقافية** إلى ذاكرة المصطلح في النظرية النقدية الغربية، إذ لم يبلور النقاد العرب القدامى أية نظرية متكاملة حول الأنساق، ويعود الفضل "**لفردينانند دي سوسير**""**F de saussure**" في إيجاد مصطلح "**نسق**" (code) الذي أشار إليه في إحدى محاضراته (دروس في علم اللغة العام 1911)، والمصطلح يعني عنده مرادفا للسان(**langue**)[2]، والعلامة كما يرى "**دي سوسير**" "لا توجد خارج النسق اللغوي، فالنسق اللغوي عنده نسق اختلافات في تضادات ثنائية **binary oppositions** "[3].

وقد نقل "**كلود ليفي شتراوس**" (**Levi-Strauss**) مصطلح النسق إلى المحيط الثقافي في دراسته (الأنثربولوجيا البنيوية 1958) قائلا بوجود نظام كلي أوعالمي سابق على الأنساق أوالأنظمة الفردية للنصوص، "فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة"[4]، وبذلك عدّت محاضراته غاية عملية إلى حدّ بعيد باعتباره فيلسوفا وأنثروبولوجيا في آن واحد.

1جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة) ، ص 8.

[2]T.A Sebeok. Encyclopédic Doctionary of Semiotics. Tomel A-M. Berlin , New York. Amsterdam,1994 .PP 124-123.

نقلا عن: ضياء الكعبي السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005 ص21

[3]المرجع نفسه، ص21.

[4]T.A Sebeok. Encyclopédic Doctionary of Semiotics .p :124.

نقلا عن: المرجع نفسه، ص21.

كما أوجد "**أمبرتو إيكو**" **(Umberto Eco)** مصطلح "**الوحدة الثقافية**" "**Cultural Unit**" و"هي أي شيء يمكن أن يعرف ثقافيا ويميز بوصفه وحدة مستقلة، قد يكون شخصا، مكانا، شيئا، شعورا، حالة، توجسا بالشر، خيالا، هلوسة، فكرة، ونظر إلى الوحدة الثقافية بوصفها وحدة دلالية سيميائية "**Semantic Unit**" مدمجة في نظام، وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين"[1]، وهنا تمتزج الوحدة الدلالية السيميائية بالوحدة الثقافية وهذا ما سماه "**سيميولوجيا الثقافة**".

ويشترك" **لوتمان**" **(Lotman)** مع **إيكو** في مقاربة مصطلح "**نسق**" ثقافيا، "فالنسق عنده أصبح دالا على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة، وهذا يقتضي جعل الأنساق الثقافية تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور التاريخ المختلفة، ووصف أنماطها لتحديد الخاصية الكلية الجامعة للثقافة الإنسانية بشكل عام."[2]

أما الدّراسات الثّقافية **(Cultural Studies)** فبلورت مفهوم النّسق، بحيث طرح "**إستهوب**" **(Ancony Essthope)** مفهوم (الفعل الدال) ليحل به المشكل النقدي الذي رسخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راق وأخر شعبي[3]، وحسب هذا المفهوم "للفعل الدال" يصبح كل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل.

---

[1]Umberto Eco. A Theory of semioring Indiana .University Press .Bloomignion 1979, (Meaning of cultural Unit) P :49,69.

نقلا عن: ضياء الكعبي السّرد العربي القديم، ص22.

[2]T.A Sebeok.Encyclopédic Doctionary of Semiotics .p :124.

نقلا عن: المرجع نفسه، ص22

[3]Voir : Antony Easthope , Literary into Cultural Studies. Routledge, London, 1991.P108.

نقلا عن: المرجع السابق نفسه، ص22.

وبذلك أصبح مفهوم **(النسق)** متضمنا أبعاد النص كافة ومكونا لأسس تلقيه تأويله وسبل التفاعل معه، فالنّسق الثّقافي من الرّكائز التي تميز مشروع النّقد الثّقافي، إذ يشتغل النقد على أنظمة الخطاب الظّاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافية.

أما عن النقاد العرب المحدثين حاولت "**ضياء الكعبي**" وضع تعريف يقترب من أن يكون محيطا بجمعها بين مختلف الآراء المرتبطة بالمفهوم، فعرّفت **الأنساق الثقافية** "بأنها نظم بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين"[1].

وتضيف "العرق والدّين والأعراف الاجتماعية، والقيود السياسية والتقاليد الأدبية، والطبقية، وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات. وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه، والأنساق الثقافية لا تقتصر على الأدب الرسمي أوالمعتمد في ثقافة ما، وإنما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو(غير المعتمد=الأدب الشعبي)"[2]، فأصبح مفهوم "**النّسق**" متضمنا أبعاد النص كافة، ومكونا لأسس تلقيه وتأويله.

[1] ضياء الكعبي ،السّرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص22.
[2] المرجع نفسه، ص23.

أما **يمني العيد** فتقول: "يتحدد مفهوم **النّسق** في نظرتنا للبنية ككل وليس في نظرتنا للعناصر التي تتكون منها وبها البنية، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها، وهو يكتب قيمة داخل البنية في علاقته ببقية العناصر"[1].

ويصرح "**محمد مفتاح**" في نفس الباب قائلا: "مهما اختلفت تعريفات النسق فإنه ما كان مؤلفا من جملة عناصر أوأجزاء تترابط فيما بينها وتتعالق لتكون تنظيما هادفا إلى غاية"[2]، وبذلك يكون قد اتفق كل من "**يمنى العيد**" و"**محمد مفتاح**" على أن أهمية النسق تكمن في شبكة العلاقات المكونة للبنية.

كما يشير **عبد الله الغذامي** إلى أن النسق مرادف (البنية) أو(النظام) كما يرى "**دي سوسير**" و"يكتسب عنده قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة حسب ما يناسب مشروعه النقدي ويتخذ النسق غير وجوده المجرد"[3]، وتشترط الوظيفة النسقية عنده وجود نسقان في نص واحد متعارضان أحدهما ظاهر والآخر مضمر.

---

[1] يمني العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، لبنان، ط1، 1983 م، ص32.
[2] محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية، مقارنة نسقية، دار نينوي للدراسات والتوزيع، دمشق، (دط)، 2000م، ص13.
[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، ص77.

فيقول: "والنّسق هو ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو مضمر وقادر على الاختفاء دائما، والأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية وراسخة وعلاماتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج المنطوي على هذه الأنساق"[1].

من خلال جل هذه التعريفات تداخل مفهوم **النّسق** مع مصطلح آخر وهو السياق وهذا ما يؤكد ارتباطه بالنسق هو تعلق السياق بالثقافة، وهذا ما يلاحظ في تعريف "**أحمد حساني**" الذي يقول: "إن السّياق الثقافي هو المحيط الثقافي بمفهومه الواسع للمجتمع اللغوي، حيث يختلف المفهوم الذهني للمداخل المعجمية باختلاف السياقات الثقافية".[2]

فالسّياق الثّقافي يعني مراعاة الخلفية الثقافية والحضارية في البحث عن المعنى، لأن المجتمع يتكون من طبقات اجتماعية مختلفة، وكذلك من فئات ثقافية لكل منها قاموس لغوي تعبر به عن المعاني والأفكار ووجهات النّظر والمواقف، "فالنّسق مصطلح لساني سيميولوجي أما السياق فهو مصطلح أدبي نقدي"[3] فيقترب مفهوم السّياق من مفهوم النّسق كثيرا، إلى درجة يمكن القول أنهما مصطلح واحد بالرغم من الاختلاف الموجود بينهما.

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، ص79.

[2] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات المعاصرة، مجلس الثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1979م، ص159.

[3] سلوى بوزورة، النسق الثقافي للأغراض الشعرية عند العرب، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص لغة وأدب عربي، فرع نقد وبلاغة، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012/2011 م، ص09.

3-2-النّسق بالمفهوم العلمي:

النّسق بالمفهوم العلمي، نظاما متكاملا ومترابطا من الأبنية النظرية التي يكونها الفكر حول موضوع ما، مثل: تقديم نموذج رياضي يفسر ظاهرة فيزيائية، ويدل أيضا على مجموعة من القواعد والمبادئ والفرضيات والمسلمات والنتائج التي تكون نظرية كلية مجردة، أونظاما أو جهازا علميا كليا، مثل: النسق النيوتوني في الفيزياء، والنسق الأرسطي في الفلسفة...[1]

يحيل على مجموعة من العناصر والبنيات المترابطة عضويا فيما بينها من أجل تحقيق نتيجة ما، مثل: النسق العصبي، أوقد يدل على مجموعة من العناصر المتماثلة أوالمشركة في تنوعها واختلافها، ويعني كذلك نظاما آليا وميكانيكيا يؤدي وظيفة معينة مثل: نسق الإضاءة، ونسق السيارة... وغيرها من الأنساق الآلية.

[1] ينظر: جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص9.

أوقد يكون أداة للتحليل، على أساس أنه شبكة مستقلة ومتفاوتة في الأهمية، يتضمن مجموعة من العناصر الخاصة التي تجيب – كليا أو جزئيا – عن هدف محدد ما. وعليه، يمكن الحديث عن أنواع مختلفة من الأنساق، كالنسق الفيزيائي، والرياضي والبيولوجي والاقتصادي والسياسي والأدبي والفني والثقافي والتربوي والاجتماعي والعلمي والفلسفي والمنطقي والإعلامي والتقني والآلي والفلكي...[1]

تخضع هذه الأنساق العلمية للتطور والتغيير والقطائع الإبستمولوجية والثورات العلمية المفاجئة، ضمن ما يسمى البراديغمات(paradigmes) والنظريات أوالنماذج العلمية[2]، ويعني هذا أن الثقافة بصفة عامة، تتغير بتغير البراديغمات والنماذج والأنساق المعرفية والعلمية والأدبية والفنية نظرية وتطبيقا وممارسة ووظيفة.

بمعنى أن التحول الثقافي يتحقق بفعل تغير النظريات والنماذج والبراديغمات العلمية التي تظهر من حين لآخر، كما يثبت ذلك **توماس كون (T.Kuhn)** في كتابه **(بنية الثورات العلمية)**[3]، أي تتغير الأنساق الثقافية بتغيير البراديغمات والنماذج والنظريات والمناهج والافتراضات العلمية.

[1]ينظر: جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة) ، ص9.
[2]المرجع نفسه، ص 10.
[3]T-Kuhn : La structure des révolutions scientifiques, traduit par Laure Meyer , Flammarion , Parie, 1990.
نقلا عن: المرجع السابق نفسه، ص10.

في هذا، يقول **جاك هرمان(Jack Harman)**: "تعتبر النظرية العلمية جهازا مفهوميا ذا طابع رمزي ومنطقي يستجيب لعدة شروط، منها الملاءمة في مواجهة إشكالية محددة وموضوعات معينة، والتماسك فيما يخص مجموعة المفاهيم والقضايا التي تستعملها (النظرية)، والاختبار في مواجهة إجراءات عملية ميدانية توظف لجمع المعطيات (البيانات)"[1]، فهي ترتكز على التطبيقي لا النظري.

تقوم النظرية دائما بعملية اختزال لحقل المشكلات التي مهدت لبلورتها، إنها محددة وتشير إلى مجال دقيق ومحدد من الواقع، إضافة إلى ذلك فهي تحتفظ بطابع افتراضي، قابلة للمراجعة، قابلة لإثبات خطئها، ولا تستطيع أبدا اعتبارها صادقة بشكل نهائي دون أن نعرضها باستمرار للاختبار أومواجهة وقائع أخرى ونظريات أخرى .

الخطاب العلمي هو عبارة عن مجموعة من الرّموز تتمتع ببناء نحوي، وقواعد دلالية تمنح مرجعية معنى لمفاهيم ذلك الخطاب، لكن خلافا للنظرية، لا يمكن اعتبار الخطاب قابلا للاختبار، بل يمكن اعتباره ملائما بدرجة أوبأخرى لمعالجة مشكلة ما، أومناسبا لفئة معينة من الموضوعات، فالخطاب في هذه الحالة يمثل بالنسبة للنظرية ما يمثله الغلاف للهدية.

[1] جاك هارمان، خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية، تر: العياشي عنصر، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2010م ،ص15-16.

يمثل النموذج أوالبراديغم مزيجا من افتراضات فلسفية، أنموذجيات نظرية، مفاهيم مفتاحيه، نتائج بحوث قيمة، تشكل في مجموعها عالما مألوفا للتفكير لدى الباحثين في فترة محددة من تطور تخصص علمي معين."[1]

يتفرع كل نسق مركزي أورئيسي إلى أنساق فرعية معينة، مثل :النسق الاجتماعي الذي يتفرع إلى نسق عائلي والتربوي والطبيعي والثقافي والحضري والقروي والأدبي، والفني والصحي والجمعوي...

3-3-النّسق في المفهوم الفلسفي :

النّسق (system) بمفهومه الفلسفي وكما عرفه "**أندري لالاند**" **(André Lalande)** في موسوعته يحمل معنيين: معنى عاما وآخر خاصا، والمعنى العام "هو جملة عناصر مادية أو غير مادية، يتعلق بعضها ببعض بالتبادل، بحيث تشكل كلا عضويا"[2]، أما المعنى الخاص فهو "مجموعة أفكار علمية أوفلسفية متراصة منطقيا، من حيث النظر إلى تماسكها بدل النظر إلى حقيقتها"[3]، كلاهما يصبان في قالب واحد.

[1] جاك هارمان، خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية، ص15-16.
[2] أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، ج3، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م، ص1417
[3] المرجع نفسه، ص1417.

نجد في الموسوعة الفلسفية العربية تحديدا لهذا المصطلح بمعناه الفلسفي الخاص "فكلمة **نسق** أوبالأحرى كلمة مذهب لها معنى في الفلسفة مختلف عنه في الرياضيات البحتة والمنطق... إذ تشير في الفلسفة إلى هدف الفيلسوف من عمله، وهو إقامة عمل فلسفي"[1]، ونجد أن الموسوعة العربية تتفق في تعريفها للنسق الفلسفي مع "**أندري لالاند**" في أن الرؤية الفكرية أومجموعة الآراء الخاصة لفيلسوف ما تشكل تصورا منطقيا مترابطا ومنسجما ومتكاملا تجاه العالم والوجود.

كما يقصد به أيضا التجميع أودوران مجموعة من الأفكار والأطروحات والمحاور حول مبدأ مركزي ما، أوهو عبارة عن مجموعة من الأجزاء والمقاطع المنسجمة والمترابطة فيما بينها، والتي تدور حول فكرة أوأطروحة فلسفية محورية عامة.

بمعنى أن **النّسق** هو نظام من العناصر المتماسكة والمتناسقة فكريا وذهنيا ونظريا، وقد يكون الترابط فيما بينها بالاتصال أوالانفصال، ويتسم النسق الفلسفي بالاتساق والترابط والانسجام، أوهو مجموعة من الأفكار الفلسفية المنظمة في محاور وقضايا، سواء أكانت منسجمة أم متعارضة[2].

وكلمة (النّسقيون) مجموعة من الفلاسفة الذين يحملون تصورا فلسفيا نسقيا مشتركا، وهنا يمكن الحديث عن نسق في شكل مدرسة أو مذهب يجمع مجموعة من الفلاسفة الذين يشتركون في مجموعة من المحاور والأفكار والأطروحات.

---

[1] أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ص1417.

[2] ينظر: جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص 12.

يعبر عن النّسق الفلسفي العقلي مجموعة من الفلاسفة، أمثال : **ديكارت**، و**لايبنتز**، و**سبينوزا**، و**كانط**... والنسق التجريبي الحسي يعبر عنه مجموعة من الفلاسفة: **كجون لوك**، **دافيد هيوم**، و**استيوارت ميل**...علاوة على ذلك، يحوي النسق مجموعة من النظريات الفلسفية، ومجموعة من المحاور والقضايا التي تترابط فيما بينها بطريقة منطقية استدلالية وحجاجية متماسكة[1]، غير أن لكل فيلسوف تصوره الخاص ونسقه الفلسفي الذي يميزه عن الآخرين.

يمكن للفيلسوف الحديث عن النّسق الفلسفي من خلال ثلاثة محاور فكرية كبرى هي: محور الوجود، ومحور المعرفة، ومحور الأخلاق، وبالتالي، يضمن ذلك النسق رؤية الفيلسوف إلى العالم والوجود والإنسان والمعرفة والقيم، وينبغي أن تتســـم هذه الرؤية بالاتساق، والانسجام، والشمولية، والابتعاد عن التناقض .

وعليه "يتشكل النسق الفلسفي من الأطروحة الخاصة به والأطروحات التي تعارضها"[2]، كما تعني النسقية كتابة نص فلسفي متكامل ومنسجم ومتسلسل ومترابطا منطقيا وحجاجيا واستدلاليا، سواء أكان نصا استقرائيا أم استنباطيا.

[1] ينظر: جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص13.
[2] الطاهر وعزيز، المناهج الفلسفية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص27.

من سمات الكتابة النسقية كذلك استخدام العقل والمنطق، والاستعانة بالبرهان والاستنتاج، والاحتكام إلى تبادل الحج والأدلة، وتفنيد الدعاوى المخالفة، وعرض الأطروحات المتباينة أوالمتوافقة، والميل نحو الجدل البناء والهادف، والتمسك بالاستدلال المتدرج بكل بأنواعه، وتمثل القياس بمختلف أصنافه، والتسلح بالحجاج للتأثير والإقناع والحوار والاقتناع، ويعني هذا كله أن الكتابة النّسقية هي كتابة منطقية حجاجية وجدلية وحوارية بامتياز.

3-4-النّسق في منظور النّقد الثّقافي:

النّقد الثّقافي نظرية جديدة في مجال النّقد، عني بالجانب المعرفي من حيث أنها تقرأ الثّقافة بأنساقها الثّقافية المختلفة، كما أنه "فرع من فروع النقد النصوصي العام... معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه"[1].

فهو يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، وبتعبير آخر، هو "ربط الأدب بسياقه الثقافي غير معلن، ومن ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية، ومجازات شكلية موحية، بل على أساس أنها أنساق ثقافية مضمرة، تعكس مجموعة من السّياقات الثّقافية التّاريخية والسّياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية"[2]، وبذلك يؤدي وظيفة

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق، ص83.
[2] أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي-تمهيد للمفاهيم الرئيسية، ص 31.

نسقية ثقافية مُضمرة، لأنه يتعامل مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي، علاوة على ذلك، علينا أن لا نخلط النّقد الثّقافي بنقد الثّقافة أوالدّراسات الثّقافية العامة.

كما يتعامل النّقد الثّقافي مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاول استكشاف أنساقها الثّقافية المضمرة غير الواعية، وينتمي إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التّدقيق، في حين تنتمي الدّراسات الثّقافية إلى الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى[1].

وفي هذا السّياق، يقول **عبد الله الغذامي:** "ونميز هنا بين (نقد الثّقافة) و(النّقد الثّقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسّياسة والثّقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، كما لابد من التمييز بين الدّراسات الثقافية من جهة والنّقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس حيث خلطوا بين (نقد الثقافة) وكتابات (الدّراسات الثّقافية)"[2].

وعليه فالنّقد الثّقافي عبارة عن مقاربة متعددة الاختصاصات تنبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثّقافية، وتجعل النص أوالخطاب وسيلة أوأداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاّوعي اللغوي والأدبي والجمالي، أما الدّراسات الثّقافية فتهتم بعمليات

[1] ينظر: جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص 14.
[2] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2004م، ص37.

إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها... وذلك كله من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها.[1]

وبذلك يكون **الغذامي** قد فصل بين "النّقد الثّقافي" و"نقد الثّقافة".

كما يعتمد النقد الثقافي على مصطلح "**النّسق المضمر**"، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية، على أساس أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنّسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة، وبتعبير آخر ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النّسقية التي يعتني بها النقد الثقافي.

في هذا الصّدد، يقول **عبد الله الغذامي**:" نزعم في عرضنا لمشروع النقد الثقافي، أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديدا، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في تأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما، ظل هذا النّسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أوعيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة"[2]، وهو نسق غالب على جميع النّصوص الشّعرية.

[1] جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص 15.
[2] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص31.

لهذا يكشف النقد الثقافي أنساقا متناقضة ومتصارعة، " فيتضح أن هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر، وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنّسق الثّقافي، وغالبا ما يتخفى النّسق الجمالي والأدبي"[1]، ومن ثم فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية، على عكس الأنساق النخبوية التي لا تلقى شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال.

أي أن المقاربة الثقافية لا يهمها في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية والمضامين المباشرة، بل ما يعنيها هو استكشاف الأنساق الثّقافية المضمرة، كما يعني "أن ما يهم النّقد الثّقافي هو طرح أسئلة ثقافية جديدة، كسؤال النسق بدل سؤال النص، وسؤال المضمر بدل سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدل سؤال النخبة المبدعة، وسؤال التأثير الذي ينصب على ثنائية المركز والهامش، أو ثنائية المؤسسة والمهمل، أوسؤال العمومي والخصوصي، وبتعبير آخر، طرح أسئلة ثقافية مركزة ودقيقة. أي: رصد حيل الثقافة التي تمرر عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية والفنية والأدبية"[2]، وهذا هو الجديد الذي جاء مشروع النقد الثقافي.

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص32.
[2] المرجع نفسه، ص34.

بذلك يكون النص الأدبي حاملا أنساقا ثقافية متعددة متداخلة ومتفاعلة داخليا وخارجيا كالنسق الأدبي والفني والديني والايديولوجي والتاريخي والسياسي والاقتصادي ... الخ، ويتفرع كل نسق إلى أنساق فرعية، قد تكون ظاهرة أومضمرة وغير واعية، ومن هنا ضرورة الوقوف على الأنساق الثقافية، وليس على النّص الأدبي والجمالي.

3_5_النّسق الظّاهر والمضمر:

النّسق الظّاهر هو رفيق النّسق المضمر ونقيضه في آن واحد، فهو يلازمه ولا ينفك عنه، لأنّه يُعلَن عنه كما يتجلى في سطح النّص وفي معانيه وفي أبنيته، في حين يعمل النّسق المُضمر على الاختفاء والتواري والانزواء في أعماق النص وفي بنيته العميقة الصامتة والخفي، و"هذا النّسق لا يُضاف إلى النص في خارجه، بل هو بنية تشكل جوهره الداخلي عبر محزون تراكمي وُجِدَ في مراحل متغيرة من التاريخ الثقافي لهذه النصوص"[1]، وهو ما نسميه أيضا **بالمسكوت عنه.**

تعمل الدراسات الثقافية على استخراج **الأنساق المضمرة** التي تشكّل النصوص، كما يحتال **النّسق المضمر** على الأنساق الظّاهرة، ويتخفّى في أعماق النّص، ولا يمكن الكشف عنه إلا بعد التعرف على المجتمع الذي تشكلت فيه تلك الأنساق، وبعد تعدّد القراءات التّأويلية.

[1]شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي من 1885إلى 1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987م، ص53.

تعود أهمية الأنساق المضمرة في إحدى جوانبها إلى وفرتها في الخطاب اللّغوي خاصة، وهو أحد مجالات البحث عن الأنساق، كما يُعدّ مجال بحث هذه الدّراسة، فيكاد يكون مع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي.

وبناء على كل ما سبق فإن النّسق المضمر من أهم المفردات التي ينبني عليها حقل النّقد الثّقافي، ويمارس نشاطه من خلال من خلال محاولة الكشف عنها، ومن هذا المنطلق تتبادر إلى أذهاننا تساؤلات قد يفكر بها القارئ وهي: ما هو النّسق المضمر؟

سبق وأن عرفنا كلمة نسق، أما كلمة "**مُضمر**" في اللّسان العربي فتعني " ضَمر بالضاد والميم والراء أصلان صحيحان أحدهما يدل على دقة في الشيء، والآخر يدل على غيبة وتستر"[1]، أما في معجم لسان العرب "الضمير: السر وداخل الخاطر، والجمع ضمائر(...)، والضمير الشيء تضمره في قلبك، تقول: أضمرت في نفسي شيئا، والاسم الضمير، والجمع الضمائر، والمضمر: الموضع والمفعول"[2].

من خلال التعريفات اللغوية السابقة يمكن تحديد ما ينطوي عليه هذا المصطلح من معان على أنه الدقة والسّر والخفاء، فيكون معنى **المُضمر** في اللغة موضع الدّقة أوموضع الخفاء والسّر، وبالجمع بين كلا المصطلحين "**الأنساق**" و"**المضمرة**" في معناها اللغوي ينتج المعنى الناشئ من تركيبهما وهو نظام معرفة مكمن السّر والخفاء في الأشياء.

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، مادة (ضمر)، ص371.
[2] ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ضمر)، ص492.

ربما لا يبتعد مفهوم **الأنساق المضمرة** كثيرا عن هذا التعريف، وأهم ما يمكن رصده في هذا السّياق أنها "كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء جمالي ومتوسلة بهذا الغطاء ما هو غير جمالي في الثقافة"[1]، وصفة الاختفاء هي ما تميزه.

يوجد مفهوم آخر غير بعيد عن هذا المفهوم وهو "أقنعة من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي"[2]، ولكن هذا الإضمار لا يعني تغييب المضمَر وإنهاء وجوده، لأن هذا الاخفاء قد يكون مقصودا، ويستدل عليه من خلال السّياق.

كما يمكن أيضا تحديد مفاهيم أخرى **للنّسق المضمَر**، وتعتبره ليس متخفيا فقط تحت قناع أو غطاء، بل تحت ترسّبات، فتعرفه بأنه "مجموعة من الترسبات تتكون عبر البيئة الثقافية والحضارية، وتتقن الاختفاء تحت عباءة النصوص المختلفة، وتمارس على الأفراد سلطة من نوع خاص، وهي حاضرة في فلتات الألسن والأقلام بصورة آلية، وينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم، لأنّها أصبحت تشكّل جزءا هاما من بنيتهم الذهنية والثقافية"[3].

وفق هذه التّعاريف وإن اختلفت في بعض الألفاظ وجاءت في بعضها مجملة، فهي تتفق حول مفهوم **الأنساق المضمرة** وخصائصها، رغم أنها تسميها في بعض الأحيان غطاء وفي أخرى أقنعة وفي ثالثة ترسبات، حيث تبدو هذه الأخيرة في دلالتها أكثر عمقا من

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص33.
[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق، ص78.
[3] إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر، النقد الثقافي مفهومه، منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية جامعة واسط، العراق، العدد 13، 2013م، ص17.

الأغطية والأقنعة، ولعل جميع هذه المسميات تصب في النهاية في معنى واحد وإن اختلفت في تسمياتها، وهو خاصية **الاختفاء.**

وخلاصة القول لا يكون النص نصا بذاته فقط، ولا يكون الكاتب كاتبا بذاته فقط، بل يكون كلاهما مواد خام تختمر في تلك التّرسبات المختفية في اللاّشعور عبر الزمن، ثم تصبح النّصوص وكتابها بدورهم ترسبات لنواتج أخرى، فلا يمكن اعتبار أي نص منغلق بل منفتح على نصوص ومعارف أخرى.

4-النّقد الأدبي وعلاقته بالنّقد الثّقافي: قبل أن نتطرق إلى علاقة النّقد الأدبي بالنّقد الثّقافي علينا أولا أن نعرف ماهيته، **ما النّقد الأدبي؟**

يمكن وصف النّقد الأدبي بأنه "إنشاء عن الأدب" وبهذا المعنى الواسع المعتاد بالإنجليزية، فإنه يشمل وصف أعمال أدبية محددة، وتحليلها وتفسيرها، مثلما يشمل تقويمها ومناقشة مبادئ الأدب ونظريته وجماليته، أوما يمكن دعوته بالعلم الذي يناقش سابقا على أنه فن الشعر والبلاغة[1]، فعدّه فنّاً يقوم بتحليل وتفسير الأعمال الأدبية.

عرفه **رولان بارت(Rolan Barth)** في قوله: "النّقد الأدبي كلام ننشئه نتحدث به عن كلام آخر هو الأدب، ذلك الفن الجميل العريق الذي يشغل في الحياة الإنسانية مكانة متميزة، فضلا عن مكانته البارزة بين الفنون الجميلة الأخرى، وبعبارة أخرى إن النقد الأدبي إذا ما رغبنا في استخدام المصطلح اللّساني هو إنشاء آخر (Adiscourse a upon) و(Discoures) هو الأدب"[2]، وعدّه هو الآخر فنا من الفنون الجميلة.

فالاحتكاك المتبادل بين الثقافة والأدب، وكيمياء التفاعل النقدي مع النص، كان عتبة وترحيبا لدخول الدرس الثقافي في معترك النقد، ولكن كيف كان الموقف؟ مادام الأدب مستقبلا ومنفتحا على مختلف الثقافات، وما تُضمره من عادات وتقاليد، وأفكار وأسرار،

[1]See: Rene Welk .A Historical perspective :Leterary Critcism in what is literature ? Edited with an Introduction by Paul Hernad(Indiana University press Bloomington ,1981)p :297.
نقلا عن: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص70.

[2]See: Roland Barthes ,Critical Essays Translated fromFrench by Richard Howard (northwe strem university press evanston ,1972),p258.
نقلا عن المرجع السابق، ص72.

وهي جزء من معماره، ألا يُعدّ النّقد الثّقافي حلقة مفقودة كانت على هامش النّقد الأدبي؟ والسّؤال الأهم هنا هو: هل النّقد الأدبي والنّقد الثّقافي حقلان متباينان أم مشتركان أم متكاملان؟

لقد كان **النّقد الأدبي** يهتم بالنصوص ذات القدرات الجمالية والبلاغية مع إهماله للنّصوص المهمّشة، كما يركز على المنتوج الدّلالي للغة النّص، ويهتم بالجانب الفني للكلمة داخل إطار النص والكشف عن جمالياتها، مع الاستفادة من القواعد المتوارثة التي يحكمها في تحليله الجمالي للنصوص.

أما **النّقد الثّقافي** فقد كان يهتم بكل ما يحيط بالنص، (يربط النص بسياقه وظرفه، ويستفيد من العلوم الإنسانية والفلسفية)، فهو يتجاوز ذلك (الكشف عن الجمالي للنصوص) ليغوص في أغوارها باحثا عن الأنساق الثقافية التي تمررها هذه النصوص، والمختبئة تحت عباءة الجمال والفكر، (وهو ما عجز عنه النقد الأدبي).

إضافة إلا انه يهتم بالنصوص المهمشة وغير النخبوية، فهولا يستثني حتى المهمل والمبتذل من دراساته، فهو يجمع كل أشكال الخطاب بغض النظر عن مدى القدرات البلاغية المتوفرة في النص[1]، وسنتطرق إلى أراء بعض النقاد والمفكرين حول إشكالية علاقة النّقد الأدبي بالنّقد الثّقافي وإذا كانت هناك علاقة في الأصل.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، ص26.

قدّم "**فنست ليتش**" دراسة مقارنة في النّقديين الأدبي والثّقافي فأشار فيها إلى "أنّ النّقديين مختلفان ولكنهما يشتركان في بعض الاهتمامات، فيمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنّقد الثّقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية"[1]، وهنا تكمن أدبية النّقد الثّقافي.

لعل هذا التلازم الذي بات دائما بين النّقد الثّقافي والنّقد الأدبي هو الذي أوحى إلى بعض المهتمين بتكوين النظرية في النّقد الأدبي إلى إطلاق مقولة: (موت النّقد الأدبي) وهي فرضيّة لا يمكن قبولها بسبب الإنتاج الأدبي واستمراريته، ومن هنا ذكر "**ناظم عودة**" حقيقة النّقد الثقافي "أنه منطلقات نظرية أدركت المشكلات الحقيقية التي كان يعاني منها النّقد الأدبي في المراحل السابقة".[2]

أما "**حفناوي بعلي**" فقد أولى هذه الممازجة بين النقدين الثقافي والأدبي أهمية خاصة وكتب: "النّقد الثّقافي فرع من فروع النّقد النصوص، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغته، وما هو غير رسمي وغير مؤسساتي"[3]، وهذا ما تميز به النّقد الثّقافي.

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي،ص308.
[2] ينظر: ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1، 2009م، ص349.
[3] ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد المقارن، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2007م، ص52.

يضيف قائلا: "نحن أمام نصوص ثقافية ونصوص أدبية، ويفترض التمييز غير الجاد بينهما، فالمشترك بينهما كثير والمختلف كثيروبالتالي نميز بين النّقد الثقافي وبين النّقد الأدبي، ولكننا نجمع بينهما في هيئة تكاملية ولا يمكن أن نفصل فصلا تاماً بين نقد الثقافة والنقد الثقافي لأن الثقافة نصوص والأدب نصوص"[1]، ومن هنا تحددت العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي.

من أهم النقاد الذين انبهروا **بالنّقد الثّقافي** عند " **فنست ليتش** "هو النّاقد السّعودي "**عبد الله الغذامي**"، فتحدث مطولا عن النقد الأدبي وعلاقته بالنقد الثقافي في كتبه النظرية والتطبيقية مثل كتاب "**النّقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية**" وكتاب "**نقد ثقافي أم أدبي**"، لذا جدير بنا عرض أهم هذه الآراء النقدية.

استهل كتابه "**نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**" بالأسئلة التالية: لماذا النّقد الثقافي ؟ وهل هو بديل فعلي عن النقد الأدبي... ؟ أو ليست السياسة أو السيسنة لا الشّعرنة هي النّسق الطاغي؟ هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل؟ أو لا يكون النقد الثقافي مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة؟ وهل الأنساق الثقافية العربية لا تتكشف إلا عبر مقولات النّقد الثّقافي؟

[1] ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد المقارن ، ص52.

يعلن أنه منذ صدور كتابه النّقد الثّقافي وهذه الأسئلة تتوارد عليه من أناس هم من أهل المهنة، مهنة النّقد وأهل الصنعة[1]، ثم يتحدث بعد ذلك عن مصطلحي أدب وثقافة حيث يقول: "سيحدث تقاطع بينهما بوصفهما مفهومين قديمين ومتداخلين، ومن ثم بين مفهومي النّقد الأدبي والنّقد الثقافي"[2]، وهذا تساؤل منطقي يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا، لكن يجب أن يكون التفسير علمي.

فلا يمكن أن ننسب **النّقد الأدبي** إلى الأدب، وفي المقابل فإننا ننسب **النّقد الثّقافي** إلى الثّقافة، وهذه لعبة ساذجة ولا نشك إن نحن وقفنا عند هذا الحد الذي هو أشبه بتفسير الماء بعد جهد بالماء، لأن "النّقد الثّقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنّقد الأدبي بل انه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي"[3]، وعنون المبحث الأول من كتابه "بإعلان موت النقد الأدبي"، حيث يذكر فيه أن النّقد الثّقافي بديلا منهجيا عنه.

ويُضيف قائلا: "**النّقد الأدبي** وليد فلسفي في الأصل ثم احتضنته البلاغة كأم مرضعة، ومع الزمن صارت هذه الأم المرضعة أما بديلة عن الأم الطبيعية ... وهذا جعل النّقد الأدبي فنّا في البلاغة، وتم فصل النقد عن الفلسفة، وعن النظرية، ولقد كانت البلاغة هي الأصل التكويني للنقد الأدبي عربيا ... ويكفي أن يكون النص جماليا وبليغا لكي يحتل الموقع الأعلى في سلم الذائقة الجماعية وفي هرم التمييز الذهني"[4]، وهو ما نصبو إليه.

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص13.
[2] المرجع نفسه، ص13.
[3] نفسه، ص14.
[4] نفسه، ص18.

فالنّقد الأدبي عنده "نقد لن يقف قط على أسئلة ما وراء الجمال وعلاقة ذلك بالمكون النسقي لثقافة الجماعة، وإن كان قد وقف على بعض ما هو غير جمالي في النصوص، إلا أن هذا يقتصر على عيوب الخطاب الفنية والعروضية واللغوية، وهذا هو إمعان في خدمة البليغ الجمالي، وغفلة عن النّسقي الثّقافي، وظل النّقد الأدبي يبحث عن الجمال حصرا وعما هو خلل فني، ولا يتجاوز ذلك في مدارسه كلها قديمها وحديثها، لا شك أن الجميل مطلوب وأساسي، ولكن ماذا لو أن هذا الجميل تحول إلى عيب نسقي في تكوين الثّقافة العامة وفي صياغة الشّخصية الحضارية؟"[1]، فالجمال ليس أساسيا في كل النّصوص.

وهذا ما لم يقف عليه **النّقد الأدبي**، حسب رأيه ولم يجعله في سجل تفكيره، وهو ما يمكن **للنّقد الثقافي** أن يقوم به ليسهم في مشروعات نقد الخطاب، ومن هنا نقول إن **النّقد الثّقافي** لن يكون إلغاء منهجيا **للنّقد الأدبي** بل انه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي.

اعتبر **الغذامي** في كتابه **(النّقد الثقافي)** "محاولة توظيف الأداة النّقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي وذلك بأجراء تعديلات جوهرية، حيث مثلث هذه التعديلات نقلة في المصطلح قد تم اقتراح عنصر سابع يضم إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرّسالة والاتصال وهو العنصر النسقي الذي يوازي عنصر الرّسالة حينما تركز على نفسها،

[1] ينظر: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص19.

حسب مقولة "**جاكبسون**" في تعريفه للشاعرية وفي تحقيق أدبية الأدب..."[1]، وهو العنصر الذي نحن بصدد دراسته.

كما قام "**عبد الله الغذامي**" باستعارة مصطلحات من النّقد الأدبي وتحويرها لتكون صالحة للتّوظيف في مجال النّقد الثّقافي، وتعدّ نقلة نوعية في مهمّة العمليّة النّقديّة وهي:

1-عناصر الرّسالة (الوظيفة النسقية).

2-المجاز البلاغي (المجاز الكلي).

3-التّورية الثقافية (التّورية البلاغية).

3-نوع الدّلالة(الدّلالة النّسقية).

4-الجملة النّوعية(الجملة الثقافية).

6-المؤلِّف المزدوج(المؤلِّف النّسقي).[2]

من خلال عرضنا لآراء النقاد الغرب والعرب عن علاقة **النّقد الأدبي بالنّقد الثقافي**، نستنتج أنه لم يطور إجراءات تحليلية خاصة بتحليل النص الأدبي ثقافيا، من منطلق يحافظ على خصوصيته النوعية الجمالية، فقد ظلت الدراسات الثقافية تهتم في مقاربتها للنّص الإبداعي بالنّسق الثّقافي المضمر خلف السّطح النصي، هذا الأمر جعل مثل هذه الدراسات أقرب إلى علم الاجتماع منها إلى النّقد الأدبي.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص62، 63.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص63-75.

دُعاة **النّقد الثّقافي** في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة فُتنوا بما حققه في الغرب، وفسحوا له المجال في كتاباتهم النقديّة، ورأوا فيه الحل السّحري لجميع مشكلات النقد الأدبي العربي الحديث، غافلين عن أن هذا النّقد الثّقافي –ورغم ما حققه من انجازات– لم يلغ دور النّقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير الغربية، بل إنه قد شهد ازدهارا مماثلا في هذه المجتمعات.

ولهذه العلّة تعتبر ثنائية "**الأدبي**" و"**الثّقافي**" ليست ثنائية على الحقيقة، فثمة نسق ينظم أدبيّة الثّقافي، وثقافيّة الأدبي، مما يجعل منهجية القراءة النّقدية الثّقافيّة في بحثها عن النّسق، تتجاوز محددات النقدي، وتتحرر من مقولات الثقافي لتراوح بينهما.

خلاصة القول إنّ لكل من **النّقد الأدبي** و**النّقد الثقافي** شأن يُغنيه، ولا يُغني أي منهما عن الآخر، والمسألة تكمن في صدور أي نظام أدبي منشود، يتجسد في نظرية أدبية أونقدية، إلا أنّ ما يهمنا هو **النّقد الثقافي** لأننا بصدد مساءلة نص اللّيالي ودراسته دراسة ثقافية لا تتجلى إلا من خلال تبني هذه النّظرية النّقدية التي تقوم بالكشف عن الأنساق الثّقافيّة الظّاهرة والمضمرة في المدوّنة.

الفصل الثاني

حكاية مائة ليلة وليلة

وبنيتها السّرديّة

تمهيد:

شهد أدبنا القديم أعمالا سردية كبيرة، ونقصد بذلك فن "**الحكي**"، وتكفي العودة إلى كتب التاريخ والموسوعات للاطلاع على غزارة هذا الأدب السّردي والحكائي الفريد، ومن عيون هذا الأدب نذكر على سبيل المثال: **بخلاء الجاحظ، مقامات الهمذاني، كليلة ودمنة لابن المقفع، منامات الوهراني، ونصوص اللّيالي العربية** بنوعيها المشرقي والمغاربي.

فنصوص **الليالي العربية** والتي تضمنت النسخة المشرقية "**ألف ليلة وليلة**"، تركت أثرا لا مثيل له في فن رواية القصص الخيالي العجائبي على مدى قرون عديدة، دغدغت مخيالات الأجيال في جميع أنحاء العالم، سواء بقصصها الشعبية أوحكاياتها السّحرية المليئة بالمغامرات والرّومانسية، التي غزت آداب الشعوب وسحرتها بما تحمل من حكايات بديعة غرائبية وخارقة من شخصيات طريفة وفاتنة.

مما لا شك فيه أنه "لم يشتهر كتاب في أرجاء العالم مثلما اشتهر كتاب "**ألف ليلة وليلة**"، ولم يؤثر كتاب _شكلا ومضمونا_ في الأدب الانساني مثلما أثر وبشكل واسع وعميق هذا الكتاب."[1]، فتأثر الجميع بقصص شهرزاد الغريبة المبهرة.

[1] داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000م، ص 03.

يعرض كتاب الليالي المشرقي "ثروة من صيغ التواصل عبر الحكي والتلقي للحكاية، واستراتيجية سردية تندرج وتتمثل فيها جميع التجارب السابقة للقص عبر قرون عدة في حواضر العالم الاسلامي، والعوالم الحضارة الأخرى التي تواصلت معها الحضارة العربية الاسلامية، ونخص بالذكر من بينها الحضارات الهندية والفارسية واليونانية والمصرية والبابلية"[1]، أمّا النّسخة المغاربية "**مائة ليلة وليلة**" فلم تشتهر مثلما اشتهرت الأولى، الأمر الذي جعلنا نبحث عن السبب لنُبيِّنه في هذه الدّراسة.

[1] عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى _دراسة سميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة_ دار السيل للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2008، ص08.

1_مائة ليلة وليلة وإشكاليّة الهويّة:

تنهض مادة هذا البحث على دراسة كتاب "**مائة ليلة وليلة**" وهو من التّراث القصصي الشّعبي العربي، وقد بقي مخطوطا لعدة قرون، إلى أن اكتشفه "**قودفروا ديمومبين**" **(M. Gaudefroy Demombynes)** المستشرق الفرنسي، ونشر ترجمة له بالفرنسية سنة 1911م، اعتمادا على اربع مخطوطات مغربية "[1].

ولم يُنشر النّص العربي لهذا الكتاب إلا بعد ما قام بتحقيقه "**محمد طرشونة**" بعد مطابقته لخمس نسخ من المخطوط ونشره بالعربية في طبعته الأولى سنة 2005، ويقول في ذلك: "توجد لكتاب "**مئة ليلة وليلة**" خمس نسخ، ثلاث منها بالمكتبة الوطنية بباريس، واثنتان بالمكتبة الوطنية بتونس، ولم يؤرخ منها إلا نسختان أقدمهما أساسا لهذا التحقيق: الأولى توجد بالمكتبة الوطنية بباريس، وهي مسجلة تحت رقم 3662 بتاريخ صفر 1190/ مارس 1776... ولم يذكر ناسخها اسم مالكها، وهو الحاج محمد بن الحاج حميدة، ويظهر اسم الأب التونسي، وبذلك تكون هذه النسخة تونسية الرواية والتدوين"[2]، وهذا ما جاء على لسان "**شريبط أحمد شريبط**" من خلال المدوّنة موضوع الدّراسة.

[1] جمال الدّين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1998م، ص25.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص15.

كما قدّم "بحثا نقديا موسّعا شمل النقد الخارجي والداخلي لهذا الكتاب"[1]، وتوصل بعده إلى مجموعة استنتاجات أهمها أن كتاب "**مائة ليلة وليلة**" ذو أصول هندية انتقلت إلى العربية عن طريق الفارسية وأن له مصادر عربية متفرقة صاغها الرّواة المغاربة ثم البربر، وبذلك يكون أقرب إلى الأصول الهندية في الحكاية الإطارية من كتاب "**ألف ليلة وليلة**" وبالتالي فهو سابق عليه.

وحسب رأي "**محمد طرشونة**" محقق الكتاب، الذي يعتبر أن كتاب "**ألف ليلة وليلة**" قد أخذ حقه من الدّراسات والشّهرة ما لم يتلقاها كتاب "**مائة ليلة وليلة**"، رغم أنه سابق عليه من ناحية الظهور، فهو النّواة التي تطورت ليبزغ منها النص الكبير.

فمحدودية لياليه جعلته أكثر تكثيفا واقترابا من روح القص القصير من قبل أن تبدأ السّردية الروائية _إن صحّ التعبير_ في النص الألفليلي في قوله: "لقد قادنا البحث إلى العثور على نص مخطوط يحمل عنوان "**مائة ليلة وليلة**"، يعد من أهم الآثار السّردية المغاربية، ويعود تاريخ ظهوره إلى مرحلة تاريخية متقدمة عن المرحلة التي ظهر فيها نص "**ألف ليلة وليلة**" في المشرق العربي، كما أن الباحثين المهتمين بالتراث _العرب منهم والأجانب_ أجمعوا على مغاربيته، وأسبقية ظهوره"[2]، وهو بذلك يؤكد على خصوصية الثّقافة العربية المغاربية وحتى المشرقية في إنتاج نص اللّيالي.

[1] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم _الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص85.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص24.

أمّا النّسخة الجزائرية لكاتبها "**الباهي البوني**" والتي حققها "**شريبط أحمد شريبط**" صرَّح فيها قائلا: "لم أصادف طول المدة التي وقع فيها هذا المخطوط بين يدي_ وهي تفيض عن ربع قرن_ باحثا أو مهتما له علم بهذا المخطوط، أواطلع عليه، ولذلك كان كل من يطلع عليه وأنا أتأبطه يعبر عن اعجابه به واندهاشه بضخامته، وروعة خطه، وجمال رسوماته، وعجائبية نصوصه، ودقة صنعته"[1].

وعليه، لاغرابة أن نجد في هذا الكتاب الذي تفخر المكتبة الوطنية الجزائرية بنشره في سلسلتها "التراث الجزائري" حضارة كاملة من أساليب الخطاب، وحرية المخيال الجزائري، الذي يعد الجامع والمنسّق والنّاظم والمصنّف، وليس المبدع أوالخالق لنص من عدم.

كما قام بمقارنة النسخ التي تحدث عنها :**محمد طرشونة**" والنسخة الجزائرية، وخص جزءا من كتابه بها من حيث :

- الحكايات المشتركة وحتى العبارات التي اختلفت فيهما في كل صفحة.
- والحكايات التي تفرّدت بها كلتا النسختين.
- بيان بعض الأحاديث وموقعها ضمن النسخة التونسية.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص15.

وبذلك يكون كتاب "**مائة ليلة وليلة**" كتابا عربياً مغاربياً ولو أن أصل القصص الواردة فيه هندي أو فارسي، إلا أنها غلب عليها الطابع العربي، وقد دمجت هذه اللّيالي بين الدنيوي والإباحي والأخلاقي والوثني والخرافي والعجائبي والتّاريخي، في نسيج سردي متداخل الحلقات مستمدة حكاياتها من التّراث الشّعبي الزّاخر بالتّقاليد.

فنجدها تجمع بين القصص السّحرية والأسطورية مع القصص الحقيقية والتّاريخية، فهناك شخصيات رئيسية حقيقية مثل: شخصية ملك الفرس كسرى[1]، شخصية هارون الرشيد، ووزيره[2]، أمير المؤمنين المعتصم العبّاسي[3]... بالإضافة إلى الجنيات والغول وبعض الطيور العملاقة مثل طائر "الرخ".

علّل الباحث "**محمد طرشونة**" سبب بقائه مجهولا، وعدم إقبال المغاربة على قراءته وتداوله والإقدام على نسخه في قوله: "ويروى في المغرب العربي أن كل من يروي الحكايات في النهار لا بد أن يصاب أبناؤه أوبناته بالقرع"[4]، فلعله لهذا الوهم أيضا بقي كتاب "**مائة ليلة وليلة**" مخطوطا قرونا عديدة.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص 217.
[2] المصدر نفسه، ص230.
[3] ينظر: نفسه، ص254.
4 نفسه، ص 24.

وفنّد ذلك "**عبد الحميد بورايو**" في قوله: "يحرّم تداولها في النهار، بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أوفي ذريته"[1]، ويمكننا أن نضيف إلى هذا الرّأي عوامل أخرى أهمها العوامل الثّقافية والاقتصادية وقلة إمكانيات الطبع، إلا أن تشابه بعض القصص في كلتا الخرافتين يعود حسب رأي "**شريبط أحمد شريبط**" إلى استقاء الكاتبين الخرافات من المنبع نفسه.

كما أن خرافة "إصابة الإنسان الذي يقص حكايات في النهار بداء القرع" حديث ذاع وانتشر في البيئات المغربية، وجعل قص الخرافات يرتبط بالليل فقط، وكذلك حرص أهالي هذه البيئات الشعبية على الوقت، وانصرافهم طوال النهار إلى الاهتمام بوسائل عيشهم، من حرث وجني وتجارة ... إلخ.

بذلك تفطن سارد الحكايات الشّعبية "فجعل عنوانها مرتبط بجزء من اليوم يخلد فيه الإنسان إلى الراحة والنوم، استعدادا لمتاعب ومشاق جديدة وهكذا آثر أن يطلق على هذا النوع من الحكايات اسم "**مائة ليلة وليلة**" و "**ألف ليلة وليلة**" ...إلخ"[2]، ولأجل ذلك اقترنت لفظة "ليلة" بالنوم.

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)،2007م، ص141.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص25.

لم يرتبط كتاب بالليل كما ارتبط كتاب **اللّيالي** لأن المتعة تقترن غالبا باللّيل، فالظلام حاجب لها، أما الضوء فكاشف عنها، وخاصة في مجتمعات تستتر على متعتها، فلا أفضل من الليل وقتا لممارستها والجهر بها وغالب المرويات الخرافية تجعل من اللّيل فضاء للمتعة، فلا عجب أن ينعقد لسان "شهرزاد" فجرا عن رواية الحكايات الممتعة وتذهب للنوم طوال النهار لتستأنف علاجها السّردي في الليل.

فمنذ العصور الأولى قام عدد وفير من الرّواة بسرد حكايات مختلفة تعود إلى موارد كثيرة، قاموا بسردها في ليال لا تحصى، فاستقام صرحها منسوبة لمجتمع أدى تداولها عبر الزمن في أماكن كثيرة، وكل مجتمع غذاها بمخياله وتقاليده وأعرافه ورغباته، فهذه هي حال الآداب الخرافية والشّعبية ولعل كتاب "**مائة ليلة وليلة**" هو نموذج معبر عن التّأليف الذي يتوارى فيه الرّواة لصالح خيال جماعي بجد من التسلية والمتعة وسبله لتحقيق غاياته.

2_قراءة في المدوّنة:

للحديث عن كتاب "**مائة ليلة وليلة**" لصاحبه "**الباهي البوني**" يجب العودة إلى محققه "**شريبط أحمد شريبط**" الذي قام بتحقيقه تحقيقا دقيقا، ويعد إضافة ومكسبا معرفيا هاما إلى التراث الجزائري، يقول عنه "**أمين الزّاوي**" في تقديمه للكتاب: "...نقدر جهد الدكتور شريبط على تحقيقه هذا العمل المتميز والنّادر الذي يكشف علما من علماء ومبدعي الجزائر، ونصا من أعظم نصوص السرد في العربية ..."[1]

مضيفا "إن نشر هذا الكتاب في هذا الظرف الذي نبحث فيه عن ضرورة التأسيس لحوار مع التاريخ ومع الذات ومع الآخر دون عقدة نقص أومرض أوخوف، هو حدث ثقافي مهم إن على المستوى الجزائري أوالعربي، لأن في تحقيق كتاب "**مائة ليلة وليلة**" للحاج الباهي البوني إضافة جديدة ونوعية إلى المكتبة العربية"[2]، وهي شهادة في حق المدوّنة وفضل محققها، وبذلك تعد إضافة نوعية لا للمكتبة العربية فقط بل والإفريقية أيضا لما تضمنته من جرأة لا تشبهها سوى جرأة الكتابة في " **ألف ليلة وليلة**".

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص 10.
[2] المصدر نفسه، ص 10، 11.

وفيما يلي سنقدم دراسة ظاهرية وباطنية للكتاب:

- الاسم الكامل للمؤلف: الباهي البوني، تحقيق: شريبط أحمد شريبط.
- عنوان الكتاب: مائة ليلة وليلة...وحكايات أخرى.
- عدد الصفحات: 397 صفحة.
- حجم الكتاب: متوسط
- دار ومكان النشر: منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، سلسلة عيون التراث الأدبي الجزائري.
- اسم مالكها هو: محمد الأخضر بلحاج.

2_1_أهم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها:

1_ مخطوط "**مائة ليلة وليلة**" النسخة الجزائرية.

2_ محمد طرشونة، مائة ليلة وليلة، تحقيق الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1979.[1]

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص19.

2_2_هوية المؤلِّف:

لم نجد مصادر ولا مراجع جزائرية تعرفنا بالكاتب على الرغم من البحث الموسع، فهو مجهول من طرف الكثير، حتى أن كتب السير الخاصة بالأدب الجزائري القديم لم تذكره غير أنه وحسب تقديم "**شريبط أحمد شريبط**" عاش في القرن التاسع عشر وعاصر المرحلة الأولى من الاستعمار الفرنسي للجزائر، كما جاء في الكتاب معتمدا على وثيقتين في تحقيق اسمه[1]:

أ-الوثيقة الأولى: عبارة عن رسالة خطية عثر عليها وسط أوراق مخطوط "**مائة ليلة وليلة**" يعود تاريخها إلى عام 1835م، بعثها أحد تجار الكتب من مدينة باريس إلى شخصية ثقافية من مدينة عنابة، نظن أنه أحد أبناء **الحاج الباهي البوني**[2].

ب-الوثيقة الثانية: ورد ذكر اسمه بهذه الصيغة "**الحاج الباهي البوني**" في مخطوط "**مائة ليلة وليلة**". وقد أفضى البحث إلى النتيجة التالية: إن شخصية **الحاج الباهي البوني** التي ذكرت في رسالة المستشرق "**إيدموند كمباريل**" هي نفسها شخصية **الحاج الباهي البوني** التي ذكرت في المخطوط مرارا، كما تبين لنا أن هذا العلاّمة كان مولعا بالكتاب والقراءة، والإقبال على نسخه وجمعه والحفاظ عليها.[3] هذا ما استطعنا جمعه حول **الحاج الباهي البوني.**

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص21.
[2] المصدر نفسه، ص 21.
[3] نفسه، ص 21، 22.

2_3_ محتوى الكتاب:

يحتوي الكتاب في مقدمته على إهداء قدمه محققه "**شريبط أحمد شريبط**" إلى الأديبة الجزائرية "**أحلام المستغانمي**"، وفي الصفحة الموالية مقدمة بعنوان "**ما أشهى الحكاية: متعة القراءة وجرأة الكتابة**" بقلم "**أمين الزاوي**" (المدير العام للمكتبة الوطنية الجزائرية)، يقدم من خلالها شكره "**لشريبط أحمد شريبط**" على عمله.

نجد بعد ذلك المقدمة الثانية بقلم المحقق بعنوان بلاغة العامية، حيث يذكر فيها التشجيع الذي تلقاه من قبل الكثير من الباحثين والأدباء الجزائريين والعرب على إعداد المخطوط والتعجيل بطبعه، ومنهم **أبو القاسم سعد الله، وعبد الله الركيبي، واسيني لعرج، وربيعة جلطي، ورشيد بن مالك، وسعيد يقطين، وأمين الزاوي وبوزيد حرز الله.**

كما ذكر ضمن مقدمته أيضا وجود اختلاف كبير بين نسخة **البوني** والنسخ الخمسة التي اعتمد عليها **محمد طرشونة** في تحقيقه، وأن نسخة **الحاج الباهي البوني** لم يرد ذكرها في كتابه.

الحاج الباهي البوني ومخطوط "**مائة ليلة وليلة**" هو العنوان التالي حيث تم عرض وثيقتين مهمتين تثبتان اسمه الحقيقي وهما: "الرسالة الخطية التي بعثها أحد تجار الكتب بباريس إلى أحد أبناء **الحاج الباهي البوني**، والمخطوط الذي ذكر فيه اسمه"[1].

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص21.

كما يتضمن الكتاب على تسع حكايات قبل نص "**مائة ليلة وليلة**"، وحكاية بعده وهذه الحكايات هي[1]:

1- حديث فضلون العابد وما وقع له مع الجارية زمن عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه.

2- هذه حكاية الفخ مع العصفور.

3- هذه قصة يوسف الحسن.

4- قصة سلطان قرطب.

5- قصة الورد في الأكمام.

6- قصة شمس النهار مع أحمد بن الملك شاهرمان وما جرى لهما من العجائب.

7- قصة بشر مع هند رحمهما الله تعالى.

8- قصة السيد معاوية بن أبي سفيان مع الشيخ.

9- قصة أبي قدامة الشامي.

10- أما النص العاشر فهو نص "**مائة ليلة وليلة**" وهو يقع بين الورقة 189 والورقة 322، ويليه ملحق الحكايات التي انفردت بها بعض النسخ، وكذا الأحاديث وموقعها ضمن نسخة محمد طرشونة[2].

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص395-396.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 189 - 323.

11- النص الأخير بعنوان "**هذه قصة آه على ما فات**" "وهو نص سردي طويل لم يكمل البوني تدوينه تدوينا كاملا"[1].

ثم ينهي "**شريبط أحمد شريبط**" كتابه بتدوين تاريخ الانتهاء وهو يوم الجمعة 21 ماي 2004م، كما يحتوي الكتاب في نهايته على معجم للأعلام والأماكن والبلدان والهوامش وأخيرا فهرسا للمواضيع.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص20.

3-الحكاية الخرافيّة في "مائة ليلة وليلة":

تعدّ **الحكاية الخرافية** مثالا لكل ما هو خيالي، وتوهمي، ويصح القول :"إن النسيج السّردي للخرافة، هو إسناد مالا حقيقة له إلى رواة وهميين، وعلى هذا فأمر اختلاق سند ومتن متخيلين، خصيصة مميزة للحكاية الخرافية، ولهذا أصبحت من مرويات الأسمار التي تنطوي على دلالات اعتبارية مضمرة في الغالب"[1]، فأحداثها المختلفة تنسب إلى رواة لا وجود لهم في الواقع والتاريخ.

عرّف "**محمد سعيدي**" الحكاية الخرافية على أنها "نوع من القصص الشعبي وجنس أدبي قائم بذاته، تحكي قصة بطل مميز يعيش حلما متوصلا، فيرحل إلى أمكنة بعيدة ويخوض المخاطر بفضل شجاعته وأفعاله البطولية التي توصله دائما إلى مرتبة عالية من النبل والمهابة"[2]، فالتّراث الشّعبي كان ولا يزال مصدرا ثريا يغرف منه الكتاب والشعراء، لأنه جزء هام من ثقافتهم.

[1]ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العرب المتحدة، ط1، أكتوبر2016، ص15.
[2]سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (دط)، (دت)، ص57.

كما هو الحال في الشخصيات الخرافية ضمن "حكايات "**مائة ليلة وليلة** " **للباهي البوني**"، حيث" تدور أحداث الحكاية الخرافية ضمن فضاء عجيب وغريب مليء بالعلاقات المستحيلة والمتناقضة أحيانا والمنسجمة أحيانا أخرى، فهي في الأصل تجربة وقعت لبطل وبعد سلسلة من المغامرات والمخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا بارزا"[1].

فالمجتمع الجزائري التقليدي فيسمي "**الحكاية الخرافية**، باللهجة العربية **الدّارجة** (**حجاية**) و(**خرافة**) و(**خرّيفة**)، وبالأمازيغية (**أماشهوس**)، وتُروى عادة في سهرات السّمر الليلية، في نطاق الأسرة، في جو شبه طقوسيّ: عند موقد النار أوتحت الأغطية الصوفية، أوالوبرية... في مثل هذه السّهرات، يتجمع الأولاد حول جدّتهم، أوأمّهم أوأختهم الكبرى، فتروي لهم مغامرات الأبطال الخرافيين"[2].

واللّجوء إلى الخرافة والأسطورة هو أسلوب تعتمده في الغالب جماعة مضطهدة في مرحلة تاريخية ما لنقد الأوضاع الاقتصادية والسّياسية بصورة رمزية لتجنب العقاب، وحتى في وقتنا الرّاهن نجد بعض الأدباء يستخدمون الرّمز ويوظفون الأسطورة والخرافات الشعبية لتمرير بعض الأفكار المعارضة، وذلك خشية من السّلطات السّياسية والدّينية، كما ورد في حكايات "**مائة ليلة وليلة**" التي تُعدّ تحفة أدبية، إلا أنها لم تنل حظها من الشهرة والعالمية والدّراسة.

[1] سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص57.
[2] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص141.

فالخرافة حديث ليلي مستظرف، فإن كان الأمر كذلك فقد صحّ ما ذهب إليه "**عبد الفتاح كليطو**" من أنّ "مواطن الخرافة هو الليل"[1]، وإذا أخذنا في الحسبان االحكاية الخرافية "**مائة ليلة وليلة**"، كانت خرافتها تروى ليلا، وتُحظر نهارا، فهي سلسلة من المرويات تحجب نهارا وتسفر ليلا، حينما يخيم الظلام، وتستتر الأشياء وتتوارى، تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجبا كاملا، وسحرا أخاذا معبرة عن رغبات مكبوتة لا يجوز التصريح بها تحت الشمس.

اقترنت الخرافة بالأسمار، وتلازمتا والمسامرة، كما يقول **ابن ظفر الصقلي** "إخبار، وإنصات لمخبر، ومفاوضة لمنصت فيما يجب ويليق" ويضيف أن المسامرة صنفان لا ثالث لهما، "أحدهما إخبار بما يوافق خبرا مسموعا، والثاني إخبار بما يوافق غرضا مقترحا"[2]، فما الذي يعجب ويثير الشّغف غير التّخريف المستملح اللّطيف؟ وما الذي يوافقه غرضا مقترحا سوى الأحاديث الخرافية التي لا أصل لها من جهة الوقائع التي تتضمنها؟

كان تداول الخرافة شائعا في القرون الأربعة الأولى، لكنها كانت تتشكل في منأى عن الثّقافة المتعالية التي غيبتها وسكتت عنها، فلم يبق منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلة فقد طمست في ثنايا المدونات اللاّحقة، واندرجت

[1] عبد الفتاح كليطو، الغائب(دراسة في مقامة للحريري)، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007م، ص11.
[2] ابن ظفر الصقلي، السلوانات في مسامرة الخلفاء و السادات، تحرير أحمد بن عبد المجيد، دار الثقافة، القاهرة، (دط) ، (دت)، ص24-25.

في ذخائر الخرافات مثل: "**ألف ليلة وليلة**"، و"**مائة ليلة و ليلة**"، و"**الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**" وغيرها.

فبعض الخرافات التي تضمنها كتاب "**مائة ليلة وليلة**" كانت من المرويات الشفوية في الحواضر الإسلامية قبل القرن الرابع، سواء أكانت في بذورها الأولى عربية جاهلية أم أجنبية (هندية–فارسية–رومية)[1]، فإن التّداول الشفوي أضفى عليها خصائص تفوق أهميتها.

وترجح النسخ المتداولة الآن من "**ألف ليلة وليلة**" التي لم يفلح أحد في تحديد نسختها الأم أن الكتاب قد نجح في اجتذاب الخرافات والحكايات المتداولة في القرون الأولى، فضلا عما ورد في كتب الأخبار العربية وحكايات الوعظ والخرافات ذات الجذور الإسرائيلية وألحقت به سير شعبية وشغلت جزءا منه وبعض قصص البحار التي لا تعرفها إلا النسخ المتأخرة مثل حكايات "السندباد".

[1] ينظر: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم _الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص85.

4_البنية السّردية في الحكاية الخرافية "مائة ليلة وليلة":

احتل **السّرد** منذ أقدم العصور وما يزال، مكانة مهمة في الحياة العربية الإنسانية، فهو قطاع حيوي من تراثنا المعرفي، لأنه خزان الذاكرة الجماعية بكل ما تحمله من آمال وآلام ومتخيلات، إذْ يشغل مساحة كبيرة من الموروث الثقافي والاجتماعي للإنسان.

فمصطلح **السّرد** أهم مكوّن من مكونات **الحكاية**، كما يعدّ من أكثر المصطلحات إثارة للجدل، ذلك نتيجة الاختلافات الكثيرة حول مفهومه والمجالات المتعددة التي تتنازعه، سواء على السّاحة النّقدية الغربية أوالعربية، لذلك يطلق الكثير من الباحثين مصطلح "**السّرد**" بوصفه مرادفا لمصطلح "القص" تارة ولمصطلح "**الحكي**" تارة أخرى ولمصطلح "**الخطاب**" طوراً.

ويُصنَّف من المفاهيم التي شغلت الباحثين سواء لدى العرب أوالغرب نظرا لدقة المصطلح وأهميته في العمل الأدبي، فإذا عدنا إلى المعاجم العربية وجدنا كلمة "**سرد**" قد جاءت على كثير من المعاني منها: "بأنه تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا ، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا ، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السّياق له"[1]، وهذا ما جاء في لسان العرب.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (س ر د)، ص165.

وفي صفة كلام **الرسول صلى الله عليه وسلم** "لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، والسّرد المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه"[1].

لعل ما ورد عن **ابن منظور** من تحديد لغوي للسّرد، أنه خصّصه بثلاثة أسس واضحة وهي: الاتّساق، التتابع، وجودة السياق وهذه الأسس الثلاثة هي أساس بناء مفهوم السّرد، كما وردت هذه الكلمة في **القاموس المحيط** بمعنى النسج والسبك ، فهو " الخرز في الأديم بالكسر والثقب كالتسريد فيهما، ونسج الدرع، اسم جامع للدروع ، وسائر الحلق وجودة سياق الحديث، ومتابعة الصوم، وتسرد كفرح : صار يسرد صومه"[2].

يتضح من خلال التعريفيين السّابقين أن السّرد هو رواية حديث متتابع الأجزاء يشد كل منهما الآخر شدا مترابطا متناسقا يؤمن فهم السامع له وإدراجه لمضامينه ، والفهم يكون في كيفية بناء المسرود أكثر مما يكون في مادته، أي في الكيفية التي يُروى بها العمل السّردي أيًّا كان نوعه، وهي تختلف من سارد إلى آخر.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص166.
[2] الفيروز ابادي ، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1999م، ص417.

جاء في **تاج العروس** أنه "جودة سياق الحديث ونحوه يسرده سردا، إن تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا وتسرّده، إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن، تتابع قراءته في حذر منه"[1]، ففي مجمل التعاريف السابقة نستنتج أن المفهوم اللغوي للسّرد يكمن في تتابع الحديث بعضه اثر بعض.

أما في المعنى الاصطلاحي، أولت الدّراسات النّقدية اهتماما كبيرا للسّرد نظرا لأهميته البالغة، سواء عند العرب والغرب على حد سواء، حيث تداول الغرب مفهوم السّرد على نطاق واسع، فنْلفِي تعريفا له لدى "**جرار جينيت**" "**Gérard Genette**" أنه: "الفعل السّردي المنتج"[2] ،أو "فعل نقل الحكاية إلى المتلقي فالمحكي خطاب شفوي أومكتوب يعرض حكاية، والسّرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي"[3].

ولئن عُدَّ **السّرد** بمثابة إضافة جديدة في حقل الدّراسات النقدية الحديثة بوصفه جامعا لمختلف المعارف والثقافات الإنسانية، وبتعبير أكثر دقّة فإنّه يشير إلى الطريقة التي يختارها الروائي أوالقاص أو حتى المبدع الشعبي(الحكي) ليقدم بها الحديث إلى المتلقي، ويعرفه "**يان ما نفريد** " " **Manfred John**" على اعتبار أن **السّرد** هو "أي شيء يحكى أو يعرض قصة

[1] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، ج5، دار الفكر، بيروت، لبنان، (دط)، 1994م، ص13.

[2] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الازدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط2، 1997م، ص39.

[3] جيرار جينيت واخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص97.

أكان نصا أو صورة أداة أو خليطا من ذلك، وعليه فان الروايات والأفلام الهزلية ... الخ هي سرديات"[1]، ولم يخل فعل السّرد من الحكي في معظم التعريفات.

لعل أيسر تعريف له هو ما ذهب إليه "**رولان بارت**" ""**Roland Barthes**"، حيث يرى أن "**السّرد** مثل الحياة نفسها عصية على التعريف لغموضها وتنوعها وسرعة تقبلها، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان نفسه، لذا كان فهم السّرد ضرورة ملحة، بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني"[2].

كما يضيف: "السّرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية أم مكتوبة... والسّرد خاصة في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة والدراما والملهاة... وفضلا عن ذلك فان السّرد بأشكاله اللاّنهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات... إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة"[3]، وهو تعريف شامل جامع.

لقد أضحى النّص السّردي ومع تطور العلوم الإنسانية ونظريات التلقي وعلم الجمال يطرح إشكاليات عدة على مستوى الكتابة والتنظير خاصة، "لأن النقد الحداثي ومنذ ثورة الشكلانيين الرّوس قد أولى اهتماما مثيرا للنص الحكائي، بحيث وقف عـــند بنياته وتحولات

[1] يان مانفريد ، علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، تر: اماني ابو رحمة، دار نيتوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، (دط)، 1431ه/2011م، ص51-52.
[2] سعيد يقطين ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص19.
[3] المرجع نفسه، ص 19.

وظائفه"[1]، ومن ثم أصبحت هذه النصوص مؤطرة بنظريات تشتغل على بنيات تراعي بذلك كل ما يتعلّق بهذا الفن السّردي الرّاقي والتحولات الجمالية التي يمكن أن تلحقه عبر سلسلة الكتابة التي عرفها هذا الفن منذ أن وُجد الغرب.

بذلك يكون السّرد هو المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود مادة حكائية مهما اختلفت تسميتها، إلا أنه يمثل أكثر مما ذكره "**رولان بارت**"، لأن تفكيره كان منصبا على الفنون السّردية الغربية، أما في مظاهر السّرد العربي مثلا أشكال أخرى كالأحاديث، والمقامات، والمنامات، والمسامرات، وخيال الظل... إلخ.

وعقّب "**عبد الرحيم الكردي**" عن تعريف "**رولان بارت**" للسّرد قائلا:"... هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض، فالحياة نفسها عصيّة على التّعريف لغزارتها وتنوعها وسرعة تقبلها... ومن ثم كانت الحاجة الماسة إلى فهم **السّرد** بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية... وإن كان السّرد يتخذ من اللّغة وسيلة له، فهو يحكى عن طريق اللّغة والسّلوك الإنساني والحركات والأفعال والأماكن"[2]، وهذا ما نستشفه في جل السّرديات العربية وحتى الغربية.

[1] عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م، ص05.

[2] عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الادب ميدان الاوبرا، القاهرة، ط3، 1426ه/ 2005م، ص13.

يُعَدُّ مصطلح السّرد لدى "**عبد الرّحيم الكردي**" "من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل بسبب الاختلافات الكثيرة التي تعتر مفهومه والمجالات المتعددة التي تتنازعه، سواء على السّاحة النقدية الغربية أم على السّاحة العربية...لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح "**السّرد** "بوصفه مرادفا لمصطلح "**القص**" ولمصطلح "**الحكي**" ولمصطلح "**الخطاب**"[1] ، وهذا ما قد يختلف أويتفق عليه النقاد.

كما وضّح مضمون السّرد وموضوعه قائلا " **السّرد** قول أوخطاب صادر من **السّارد** سيتحضر به عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون في إطار زماني ومكاني محدّد، ومادام السّرد قول فهو لغة، ومن ثم يخضع لما تخضع له اللّغة من قوانين وأهداف والهدف الذي تسعى إليه اللغة هو التواصل والتوصيل"[2]، وبذلك يكون السّرد عند **الكردي** هو الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة، وتفرعت عن هذا المفهوم مصطلحات أخرى كالحكي والقص والخطاب.

أما **سعيد يقطين** فيقول: "لا يتوقف **السّرد** عند النّصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص شفويا كان أم كتابيا، فالسّرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل كل الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[3]، ثم يضيف قائلا: "إن **السّرد** هو نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء أكان

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تق: طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1413ه/1992م، ص105.
[2] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة ، ص154.
[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، ص19.

هذا الفعل واقعيا أوتخيليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[1]، وهنا إضافة الحكي الشفاهي لفعل السّرد.

ويتفق **سعيد يقطين** مع باقي النقاد على أن **السّرد** بأقرب تعاريفه هو **القص** و**الإخبار** و**الحكي**، أما **القصص** مصدر الفعل قصّ، يقصّ، ومن معاني القصص في لسان العرب "الخبر وهو القصص، وقصّ على قصصه يقصّه قصصا، والقص(بالفتح) الخبر المقصوص"[2]، بينما في المعاجم العربية فهو قص الأثر باللّيل.

فالقصّ ليلا هو أمر نتفق معهم فيه تماما، لأن القصّ(أي السّرد والإخبار) باللّيل كونه في بعض سياقاته متعلق بالأسمار التي لا تكون إلا ليلا، وقد سكن الناس وهدأ الفرد واستراح من كدّ النهار وتعبه، فأصبح أكثر استعدادا لسماع الحكايات والخرافات، وكأن الظّلام هنا يمثل جو طقس من طقوس السّرد لا بدّ من احترمه، ولا يستقيم القصّ إلا به، فشهرزاد في "**مائة ليلة وليلة**" _والتي سنفرد لها الحديث في هذا البحث_ كلما أدركها الصباح سكتت عن الكلام المباح، وأعطت لمستمعيها موعدا للّيلة القادمة.

[1] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص72.
[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م، ص31.

الإخبار "مشتق من الخبر حول العلم بالشيء"[1]، وعليه فالإخبار هو "الإعلام أو الإنباء، أوتوصيل الحديث، ومنه فقد تعددت معاني الخبر واستعمالاته ومنها الوقائع والقول المروي"[2]، وبذلك المصطلحات سواء الحكي والإخبار والسّرد تترادف وتتداخل في دلالتها على النقل، لأن الأحاديث والقصص والإخبار داخل في مفهوم كل منها.

إلا أنّ مصطلح **السّرد** هو الغالب نوعا ما في الأدبيات على غيره من المصطلحات الأخرى، وعموما فإنّ القصّ والسّرد والحكي والإخبار كلها مصطلحات تفيد في مجملها نقل الحديث، وإخبار الآخرين به وانتشاره وهذا ما يجعله شائعا ومعروفا.

بينما **الحكي** من حكى يحكي الحديث حكاية، أي نقله عن فلان، "حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوره، وحكيت عنه الحديث حكاية... وحكيت عنه الكلام حكاية"[3]، فالحكاية أو الحكي هو القصة المحكية حسب اللّسان ونقل الحديث وتقليده ومحاكاته، لكن عن مصدر سابق نقله كما هو دون تجاوز، أي دون زيادة أو نقصان، أي نقله بأمانة.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (خ، ب، ر)، ص12.
[2] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي(دراسة في السردية العربية)، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ص80.
[3] ابن منظور لسان العرب، ج2، مادة (ح، ك، ي)، ص543.

الحكي عامة يقوم على دعامتين أساسيتين كما يرى **حميد الحميداني**:

"أولهما: أن يحتوي على ما تضم أحداث معينة.

"وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة ، وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك لأن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ"[1].

بذلك يكون **السّرد** وفق هذا المنظور هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة مكونة من التقاء ثلاثة روافد هي السّارد والقصة والمسرود له، وتتأثّر هذه القناة بمؤثرات تتعلق بكل رافد من هاته الروافد.

وبناءً على ما سبق، نخلص إلى أنَّ **السّرد** هو الوسيلة التي يقوم بها الرّاوي بنقل الأحداث سواء أكانت حقيقية قد تعبر عن حالات الراوي وأحداثه، أم كانت خيالية موضوعها من وحي خيال السّارد.

فمهما تعدّدت مفاهيم السّرد وتباينت باختلاف آراء الباحثين والنقّاد والدّارسين يبقى في نهاية المطاف الطريقة التي تحكي بها القصة أو الحكاية، ويمكننا التعرف على البنية السّردية لحكاية "**مائة ليلة وليلة**" كما يلي:

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1997م، ص19.

4_1_الحكاية الإطاريّة:

هي قصّة تروي في إطارها مجموعة من الحكايات، وتعد سرديات تدخل في إطار "التفريغ الحكائي"[1]، أو ما يسميه "**تودوروف**" **(Todorov)** بـــ"الأدب الإسنادي"[2]، الذي "يهتم بعلاقات التضمين والترابط في السّرد بين القصص المتوالدة من جهة وبين الحكاية الإطارية أوالحكاية الأم من جهة ثانية، وبذلك تكون أم نص له صورة كلية متكونة من مجموع الحكايات"[3]، ومن أحسن الأمثلة عليها قصة "**مائة ليلة وليلة**" و"**ألف ليلة وليلة**".

قد تختلف الحكايات الفرعية عن الحكاية الإطار في بعض الأمور، لكنها تساندها من خلال الوظيفة المتوخاة منها، وبذلك يكون **التفريغ الحكائي** تحقق مصغرا لصيغة الحكاية الإطار بقدر ما يكون امتدادا لتغذيتها السردية.[4]

حينما يدور الحديث على الخرافة يلزم التطرق إلى **الحكاية الإطارية**، فهما متلازمتان، وكثير من الحكايات الخرافية غالبا ما تندرج في إطار حكاية ناظمة تتولى ترتيبها، وربطها بالحكايات اللاّحقة وهذا تقليد راسخ اختص به الأدب العربي، وأشاعه في الآداب العالمية، وهذا ما أثبتته "**كاثرين جيتيز**" **(Katharine Gates)** في بحثها بالقول: "إنّ الحكاية

---

[1] محمد رجب النجار، النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابية، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط1، 1996م، ص259.
[2] المرجع نفسه، ص259.
[3] تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، حمص، دار الذاكرة، 1991م، ص22.
[4] ينظر: شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، للدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001م، ص110.

الإطارية "**في كتاب كليلة ودمنة**" ليست من الأصل الهندي المعروف بـــ"**بانجا تنترا**" إنّما هي إطار عربي أضافه ابن المقفع في أثناء تعريبه للكتاب"[1].

ثم تضيف بأن "النّسخة الأصلية التي كتبت في اللغة السنسكريتية فقدت، ويرجع الفضل للعرب في إنقاذ حكايات "البانجا تنترا" من الانقراض، إذ قاموا بترجمتها إلى العربية في القرن الثامن ميلادي أما النسخ الموجودة الآن باللغة السنسكريتية فمأخوذة من التّرجمة العربية للنص الأصلي للحكايات"[2]،

وقد توصلت "**كاثرين جيتيز**" في نهاية بحثها عن الحكاية الإطارية تقرير النتيجة الآتية: "لعل أغرب صفة للحكاية الإطارية في القرون الوسطى هي صفة (غير النهائية) وذلك لأن صبغات معظم الحكايات الإطارية ذات نهايات مفتوحة، أما فكرة البنية (غير النهائية) تؤلف عقبة صعبة الاختيار للقراء الغربيين الذين يقرؤون الحكايات المؤطرة وذلك لأنهم جلبوا على الاعتقاد بأن أي عمل أدبي يجب أن يكون له تنظيم داخلي مفيد داخل بنية مغلقة"[3]، وكل هذه المعطيات جعلتها تقر بأن الفضل يعود إلى العرب في ابتكار الحكاية المؤطرة.

---

[1] كاثرين سلاتر جيتيز، حكايات كانتر بيري والإطار التقليدي العربي، تر: علي أحمد الغامدي، الرياض، مجلة جامعة الملك سعود، مج2/ع2/1991، ص493-494.
[2] المرجع نفسه، ص493-494.
[3] نفسه، ص509.

تفيدنا هذه التقصيات في كشف الخلفية الثقافية لظهور الحكاية الإطارية في السّرد العربي القديم وبخاصة أنها تشكل المظهر السردي الأكثر إثارة وأهمية في كتاب "**مائة ليلة و ليلة**".

4_2_إطار الإطار:

يدلل النقاد في إبعاده على فكرة الإطار بإدخال سلسلة قصص قصيرة تكون في العادة محصورة داخل قصة قصيرة تؤطرها، وحكاية "**شهرزاد**" و"**شهريار**" توصف بكونها الإطار العام لحكايات "**ألف ليلة وليلة**"، ولكن قراء "**مائة ليلة وليلة**" يفاجؤون بحكاية تؤطر هذا الإطار العام (**أي إطار الإطار**).

إنها حكاية "**الفيلسوفي فهراس**"[1] الذي سمع أحد الملوك بأهمية كتابه "**مائة ليلة وليلة**" فدعاه إلى مملكته، واستضافه شهرا كاملا ليحضر له الكتاب ويجمع فيه الحديث من أوله لآخره، ولنا أن نتساءل عن لما تم تأطير الإطار؟ وما دلالاته؟

تقود إجابة السؤال الأول إلى "التأكد على ثقافة هذا النص، وما زيادة التأكد من الرّاوي بتأطير الإطار بإطار إلا إمعانا منه في توثيق سند متنه بإطار يصل بالمتن إلى أعلى درجات الصحة في رواية الحكايات (الأحاديث)، وهذا الإطار يقوي فكرة ثقافة السّمع والنّقل التي ميزت الثّقافة العربية الإسلامية، وهي الفكرة التي أضفت بريقها على الرّاوي الذي راح

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص189.

في تدشينها لأبعد حد ممكن، معتبرا أن تأطير الإطار بإطار زيادة في توثيقه للنصوص (المتون)"[1].

وتقود إجابة السؤال الثاني إلى دعم الفكرة القائلة بأقدمية النص المئوي عن النص الألفليلي، "إذ كلما تطورت حنكة الرّاوي وتباعدت الأزمنة الفاصلة بينه وبين مجتمع الأسطورة والبداوة والشفاهة مقتربة من مجتمع العلم والحضارة والكتابة أوالتدوين على الأقل، ولعل تأطير الإطار من الآليات التي اعتمدها الرّاوي من قبل أن يستقيم عود الحكي لديه صلبا، متماسكا في آلية النص الألفليلي"[2]، وهذا أشرنا إليه سابقا في رأي "**محمد طرشونة**".

4_3_خرافة شهرزاد:

عُدت **خرافة شهرزاد** نموذجا عالميا **للحكاية الإطارية** فهي الحكاية الكبرى التي تندرج فيها حكايات أخرى متعاقبة، وقد عرفها "**مياجير هاردت**" **(Myager Hardt)** بأنها "ذلك السّرد المركب في قسمين بارزين ولكنهما مترابطان. أولهما: حكاية أومجموع حكايات ترويها شخصية واحدة أوأكثر، و ثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولا

[1] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص89.
[2] المرجع نفسه، ص90.

وإثارة، بما يجعلها تؤطر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة"[1]، وهي نفس الخرافة في المدوّنة موضوع الدّراسة.

لكي نقصي التباين بين الأصل والفرع في تعريف "**هاردت**"، نستبعد تقسيم الحكاية الإطارية إلى قسمين، فنحصرها في القسم الأول الذي يؤطر الحكايات المتون المتفرعة منه، ويحيط بها في بداية السّرد ونهايته، ويكون القسم الثاني بذلك تنويعا دلاليا ووظيفيا ونمطيا للحكاية الأم التي يُمثّل لها بحكاية **شهرزاد** و**الملك** المؤطرة لنموذج "**مائة ليلة وليلة**" **للباهي البوني**.

يتألف المتن الحكائي ها هنا من حكاية إطار موسومة ب "**حكاية الملك دارم وشهرزاد**" وأحاديث تحمل عناوين مختلفة، وحكاية **إطار الإطار** موجهة من **فهراس** إلى الملك، ولا تنتهي إلا بانتهاء الأحاديث، ونهايتها تذكر ببدايتها، أما **شهرزاد** فتحكي الأحاديث للملك "**دارم**"، حيث في الليلة الواحدة ينتهي حديث ليبدأ آخر تاليا، ولا يحدث التأجيل إلا في لحظات معينة من الحكي وتلك كانت طريقة شهرزاد التي مكنتها من تأجيل القتل.

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص193.

تدور **خرافة شهرزاد** الإطارية حول مؤلف خرافات يدعى "**فهراس الفيلسوفي**" وقد استدعاه أحد الملوك إلى قصره، لأنه علم أن له كتابا خرافيا في "**مائة ليلة وليلة**"، فابتدأ رواية الخرافات للملك، بحكاية عن ملك من ملوك الهند، يدعى "**دارم**" وهو ملك جميل الطلعة، يتباهى بحسنه كل عام، وذلك بأن يقيم مهرجانا عظيما، و يضع أمامه مرآة كبيرة تعكس صورته، ويسأل خلال ذلك أرباب دولته قائلا "هل تعلمون أحدا في الدنيا أحسن مني صورة؟"[1].

يأتي الجواب دائما بـــ"لا" إلى ان كان في بعض السنين، إذ نهض إليه شيخ من كبار أهل دولته، فأخبره أن ثمة شابا بمدينة "**خرسان**" يفوقه حسنا وجمالا، فما كان من الملك "**دارم**" إلا أن أمر الشيخ بالرحيل إلى تلك البلدة واصطحاب الفتى معه.

استجاب الشيخ لأمر الملك واتجه إلى "**خرسان**" وعاد بصحبته الشاب إلى الهند، لكن الفتى الذي يدعى "**زهر البساتين**" تذكر حاجة نسيها في بيته فاضطر إلى العودة، فوجد زوجته وهي ابنة عمه وعبدا من عبيده معا في الفراش فذبحهما، وعاد إلى مصاحبة الشيخ إلى الهند، ودخل بلاط الملك "**دارم**"، فتفاجأ الملك بأن الفتى غير جميل بخلاف وصف الشيخ له، فأخبره بأن مرضا ألم بالشاب في الطريق، فاعتلت صحته، وتغير لونه، فأمر الملك بأن يعتني به في قصر يجاور قصره إلى أن يسترد عافيته.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة و ليلة وحكايات أخرى، ص189.

شُغل "**زهر البساتين**" بما جرى له مع زوجته، فتلك خيانة، وهو الذي ظن أنها أقرب الناس إليه، ومضى وضعه يزداد سوءا، وفي يوم من الأيام قادته خطاه إلى باب في القصر، أفضى به إلى قبة مطلة على بستان وسط قصر الملك، وسرعان ما ظهرت ثلة من جوار حسان وسط البستان بينهن واحدة من أكثرهن جمالا وبهاء، فأمرتهن بالاختفاء فظهر عبد أسود فواقعها وانصرف.

عرف الشّاب أن تلك الحسناء هي زوجة الملك "**دارم**"، فهان عليه ما جرى له مع زوجته مقارنة بما جرى لملك الهند، فأقبل على الطعام والشراب واسترد جماله[1]، أثارت هذه التحولات استغراب الملك، فهدّده بالقتل إن لم يفش له حقيقة ما وقع له، فأخبره بالسبب الذي أمرضه، ففقد جماله، وبالعلة التي جعلته يستعيد صحته وحسنه مرة ثانية.

في البداية كذّب الملك ضيفه، لكنه تأكد من دعوى الشاب، فأمر بأن يعود الفتى إلى أهله في خرسان، ثم قتل زوجته وجواريها وخدمها وامتنع عن الزواج إلا من عذراء، كان يأمر بقتلها بعد أن يمضي ليلته معها[2].

وجرت الأحداث على نحو يماثل أحداث "**ألف ليلة وليلة**" باستثناء أن **شهرزاد** في "**مائة ليلة وليلة**" لم تطل برفقة الملك زوجة له، بعدد الليالي التي أمضتها في "**ألف ليلة وليلة**"، وظهرت الحكاية الإطارية مبتورة لا يعرف فيها مصير شهرزاد ولا مصير شهريار، وتبدو حكايات الملك دارم وشهرزاد أكثر تعقيدا، إذ يضاف فيها مستوى آخر، وهو مستوى

[1] ينظر: الباهي البوني، مائة ليلة و ليلة، ص192.
[2] المصدر نفسه، ص194.

إطار الإطار والمتمثلة في رواية "**فهراس الفيلسوف**" لملك الهند الذي طلبه ليحدثه عن "**مائة ليلة وليلة**".

4_4_الأفعال السّردية:

أظهر الوصف الذي تضمنته الحكاية، أنها بسيطة التركيب، قليلة الشخصيات ومختزلة الأحداث، "فوجود أجزاء رخوة في الفعل السّردي العام يسمح بإدراج أفعال ثانوية تتوال باستمرار، وتتغذى من الإمكانات السّردية للحكاية الاطارية التي هي بمثابة حكاية أم تمد الحكايات الثانوية بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل الحكاية الخرافية تتقبل في سياقها كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع، بشرط أن يندرج في بنيتها السّردية بوساطة راو جديد"[1]، وهذا ما جعلها قادرة على قبول حكايات صغرى تخترق سياقها.

فكلما ظهرت شخصية جديدة، يتضح تماسك الأفعال السّردية في هذه الخرافة في حكاية "**مائة ليلة وليلة**" إلى أن يقع اللقاء بين "**شهرزاد ودارم**"، ثم تشرع الأفعال بالتفكك حالما تبدأ بالتخريف، إذ يزداد تشقق البنية السّردية بفعل الحكايات التي تقوم بها **شهرزاد** بروايتها.

[1] عبد الله أبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص197.

إثر ظهور "**شهرزاد**" يكاد يتوقف الفعل السّردي الأصلي المكوّن للخرافة فيتحول "**دارم**" إلى مروي له، يتلقى عن شهرزاد نحوا ما يقرب من خمسة عشر حكاية رئيسية تندرج فيها عشرات الحكايات الثانوية في "**مائة ليلة وليلة**".

ويُضيف "وخلال الزّمن الذي تستغرقه رواية تلك الحكايات، تتنحى جانبا بعض مكونات البنية السّردية للحكاية الإطارية لصالح الحكايات الدّخيلة وتكون "غير مطابقة للحكاية الأم إلا في كونها حاضنة لها، وموجهة بصورة غير مباشرة لوظائفها"[1]،وهذا ما يميز كتاب اللّيالي.

فلو لم تنبثق تلك الحكايات الثانوية في سياق الحكاية الأم، لانهارت وظيفتها الإطارية، ولتعطل السّرد، وانتفى وجود شهرزاد، فهي برواية تلك الحكايات كانت تؤجل قتلا مؤكدا، وتشفي ملكا مهووسا، لأنها كانت تعلم علم اليقين أن إطالة الحكي يعني تأجيل قرار القتل.

كما تندرج **الجملة اللاّزمة** ضمن الأفعال السّردية المهمة في المدوّنة من خلال تقنيتي (الفتح والإغلاق)، أي عند بداية كل ليلة ونهاية أخرى، وهي جملة تتكرر عند **بداية** كل ليلة من الليالي المائة، في قول السّارد: "**قال صاحب الحديث ، فلما كانت الليلة القابلة، أتى الملك، وفك الطابع ونام مع الجارية إلى الوقت المعلوم، نادت أدنيزاد: يا أختي شهرزاد، حدثي سيدنا الملك بأحاديثك الحسان**".

[1] عبد الله أبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص85.

وأيضا عند النّهاية وهي نوعان:

- ✓ عند نهاية كل ليلة في قوله: "**وهنا أدرك شهرزاد الصبح، فسكتت عن الكلام، فقام الملك متعجبا من كلامها، وغلق الباب وختمه بخاتمه، وانصرف إلى مجلس حكمه وقضائه**".
- ✓ عند نهاية كل قصة في قوله: " **حتى أتاهم اليقين والحمد لله رب العالمين**"، ولم تخل أي حكاية من هذه الجملة اللاّزمة.

وبكلمة مختصرة يمكن القول أن **السّرد** في الليالي يصبح فعلا مندرجا في نسق الأفعال السّردية القصصية، وهي إحدى الوظائف التي يزخر بها الكتاب، لكن هذا لا يكفي فمن الضروري إماطة اللّثام عن وظائف أخرى ينطوي عليها المتن الحكائي، وهذا ما نحن بصدده في هذه الدّراسة.

4_5_عناصر السّرد:

ونقصد بها الأركان الأساسية التي لا يكون السّرد من دونها، وهي "عبارة قناة مكونة من التقاء ثلاثة روافد"[1]، ولا تكتمل هذه العملية إلا إذا تضافرت هذه الروافد الأساسية وهي حسب تسمياتها المختلفة :

أ- الرّاوي أو السّارد أو المرسل.

ب- المروي أو المسرود أو الرسالة.

ج- المروي له أو المسرود له أو المرسل إليه.

[1] حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

وسنقوم فيما يلي بتسليط الضوء على هذه العناصر من خلال حكاية "**مائة ليلة وليلة**".

4_5_1_ السّارد/الرّاوي/ المرسل:

يرجع الاهتمام البالغ للنقاد **بالسّارد** باعتباره مكونا من مكونات الخطاب السّردي الأساسية، **والسّارد/الرّاوي** هو المحطة الرّئيسية في تشكيل البنية السّردية الحكائية، "فهو الذي يرسل الملفوظ اللغوي إلى المتلقي طبقا لرؤيته الخاصة، وهو الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيلة"[1]، فلا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد.

وهو أيضا "الشخص الذي يقوم بالسّرد، والذي يكون شاخصا في السّرد، وهناك على الأقل **سارد** واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم، أومسرود واحد بذاته"[2]، وبذلك يكون هو العنصر الأساسي في تشكيل النص المروي.

كما يُعدُّ حلقة الوصل بين القارئ ووقائع القصة، لأن القارئ بعيد غريب لا علاقة له بعالم القصة، لأنه" لن يتمكن أبدا من رؤية الشخوص والأحداث بصورة موضوعية أوحقيقية، ولكن كما تظهر للرّاوي الذي ينقلها إلينا كما تتراءى له"[3]، ويتحدد موقع **الراوي** وفقا لعلاقته بمستويات السّرد، وفي حكاية "**مئة ليلة وليلة**" موضوع الدّراسة يمكن التمييز بين الرّواة على النحو الآتي:

---

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م، ص11.
[2] برنس جيرارد، المصطلح السردي - معجم مصطلحات- تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع386، ط1، 2003م، ص158.
[3] عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (دط)، 1986م، ص87.

أ_ الرّاوي الخارجي:

هو الذي يكتب عن الشخصيات ويتابع أخبارها ويصف المكان ويصوّر الأحداث وينقل الحوار، و"يقدّم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية، وعلاقاتها، وتناقضاتها، كما أنّ من مهامه تقديم الوقائع المتعاقبة أوالمتداخلة أوالمتوازنة التي تؤلّف الحدث في الرّواية... ويسبك جميع هذه العناصر ويقدمها إلى القارئ، وقد لا يكون هذا الرّاوي إحدى شخصيات الرواية"[1]، إذ يراقب كل ما في القصة لينقلها.

وهو الكاتب الذي يسرد الحكاية التي يكون خارج متنها، أي أنه ليس شخصية لا رئيسية ولا فرعية فيها، فدوره يقتصر فقط على رواية الأحداث، مثلما هو حال الكاتب والقاص "**الباهي البوني**" الذي كتب أحداث "**مائة ليلة وليلة**" دونما المشاركة فيما يرويه من أحداث، وكان يُنهي كل حكاية من حكاياته بصيغة معينة وهي: "انتهت القصة بحمد الله تعالى وحسن عونه" أو"انتهت بحمد الله تعالى" أوعبارة "انتهى" فقط.

وفي آخر حكاية من حكايات "**مائة ليلة وليلة**" ختمها بالعبارة التالية: "كمل بحمد الله تعالى وحسبي عونه، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، في العاشر من ذي القعدة، سنة سبع وخمسين ومائتين وألف ، كتبه الباهي وفقه الله تعالى"[2]، و"**فهراس الفيلسوفي**" هو أيضا راوٍ خارج الحكاية _إطار الإطار_ وهو الشخص الذي استدعاه ملك اليمن ليقص عليه حكايات "**مائة ليلة وليلة**".

[1] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1990م، ص117.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص321.

أما **شهرزاد** فهي الشخصية الرئيسية داخل الحكاية الاطارية، وهي الرّاوي الذي ينطبق عليه التعريف التالي: " كائن لعوب يصمم الشكل الهندسي ثم يطمسه ، يبني المعنى ثم يهدمه، يصقل الصورة ثم يهرسها، ينظم الذرات الزمنية ثم يبعثرها، يرتب المشاهد حسب منطق معين لا يلبث أن يبطله في غفلة من الشخصيات ومنك، خطره محدق دائما ومع ذلك فإن أطرف نماذج الرّواة وأرقاها هو من يجعلك لا تثق به"[1]، وتلك كانت شخصية شهرزاد في حكايات اللّيالي.

فهي تحكي للملك حكايات عجيبة لا علاقة لها بها وغير مشاركة في أحداثها، غير أن هذا لا يمنعها من التدخل في العديد من المرات في داخل المبنى الحكائي من أجل:

- ✓التأكد من صدق مرويتها، في قولها "هذا ما انتهى إليه من الحديث.." و"هذا ما بلغني من أخبارهم".
- ✓لتنظيم المروي، لأن "ظهور الشخصيات والأماكن، وترتيب الأحداث والمساحات الوصفية من صميم عملها"[2].

وقد اعتمدت **شهرزاد** على آلية القطع لتضمن لنفسها تنظيما جيدا لما تريد إخبار الملك به، فكانت تغلق كل ليلة في نقطة يتشوق "المروي له" لمواصلة سماعها، ويؤجل ذلك عملية قتلها.

[1] عبد الوهاب الرفيق، هند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999م، ص37.
[2] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، ص37.

سنعرض فيما يلي جدولا لنظهر من خلاله الرّاوي الخارجي حسب الظّهور في الحكاية موضوع الدراسة:

الرّاوي الأول	المروي	الرّاوي الثاني	المروي له	الرّاوي الثالث	المروي له
الباهي البوني	مائة ليلة وليلة	فهراس الفيلسوفي	الملك دارم	شهرزاد	الملك دارم

ونلاحظ من خلال الجدول أن حكاية "**مائة ليلة وليلة**" تحتوي على ثلاثة رواة لم يشاركوا في أحداث الحكايات.

ب_ الرّاوي الداخلي:

هو الذي يشارك في الأحداث الدّاخلية للحكاية، فيكون جزءا من عالم الحكي، أويكون واحدا من شخصيات المادة المحكية، وفي هذه الحالة يقوم بوظيفة البطل في الوقائع المروية، وقد يكون غير مهم، ويجب أن لا يخلط بينه وبين المؤلّف الذي ينعدم وجوده في الحكاية، وهذا النوع من الرّواة غير موجود في المدوّنة موضوع دراستنا التطبيقية، لأن "الرّاوي الخارجي يقبض بقبضة من حديد على أسلوبية المروى العجائبي"[1]، فالمؤلف لا يشكل عنصراً سرديا في الحكاية.

[1] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، ص41.

ج_ الرّاوي الغائب:

ليس **فهراس الفيلسوف** أو**شهرزاد** أوغيرهما من الشخصيات في الرّاوية هم الرّواة الحقيقيون لهذه الحكايات، بل هناك راو آخر مجهول، أوبمعنى آخر غائب، وينحصر وجوده في جملة المفتتح، التي يعلن فيها الراوي الحاضر وجوده **(شهرزاد)**، على حساب الرّاوي الغائب عند كل بداية حكاية جديدة: "**زعموا أيها الملك...**"، أوعند سرد أحد الوزراء في حكاية "**حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة**" بقوله: "**قد بلغني...**" و"**سمعت...**".

د_ الرّاوي المتعدّد:

تتعدّد الحكايات وتتشعّب في النص الحِكائي الخُرافي، الذي يعتمد على آليّة التّضمين لتوسيع المدار الحكائي أمام المروي له، ويستلزم تعدّد الحكايات تعدّد في الرّواة، ونجد هذا التعدّد في حكاية "**حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة**"[1]، إذ يقوم الوزراء السّبعة _وهم شخصيات ثانوية_ بالحكي ضمن الحكاية الرّئيسة للتأثير على الملك ومنعه من قتل ابنه، ويمكن شرحه في الجدول التّالي:

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة، ص274.

الرّواة	المروي	المروي له
المعلم الأول **سندباد**	حكاية واحدة	الملك سيف الإسلام
الوزير الأول	حكايتان	
الوزير الثاني	حكايتان	
الوزير الثالث	حكايتان	
الوزير الرابع	حكايتان	
الوزير الخامس	حكايتان	
الوزير السادس	حكايتان	
الوزير السابع	حكايتان	
الجارية	خمس حكايات	

ليصبح عدد الرّواة تسعة مقابل مروي له واحد وهو الملك "**سيف الإسلام**".

4_5_2_ المروي/ المسرود/ الرّسالة:

هو "مجموعة من المواقف والأحداث المروية في الحكي (القصة)، في مقابل الخطاب والعلامات الموجودة في الحكي التي تقدم المواقف والأحداث المروية في مقابل السّرد"[1]، وهو كل ما يصدر عن الرّاوي من أحداث مقترنة بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزّمان والمكان، فالحكاية جوهر المروي.

[1] برنس جيرارد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص119.

كما يمثل المادة الحكائية التي بين يدي الرّاوي الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها، وفي مدوّنة "**مائة ليلة وليلة**" هناك عدة مرويات وسنتعرف عليها وعلى موقعها، وكم دامت روايتها ومن رواها من خلال الجدول التالي:

رقم الحكاية	الرّاوي	المروي	عدد الليالي المستغرقة في حكايتها
الحكاية رقم:01	فهراس	مائة ليلة وليلة	سبع ليال
الحكاية رقم :02	شهرزاد	حديث نجم الضياء ابن مدبر الملك	سبع ليال
الحكاية رقم: 03		حديث جزيرة الكافور	خمس ليال
الحكاية رقم: 04		حديث ظافر	سبع ليال
الحكاية رقم: 05		حديث الوزير وابنه	ست ليال
الحكاية رقم: 07		حديث سليمان بن عبد الملك ابن مروان	إحدى عشر ليلة
الحكاية رقم: 08		حديث مسلمة بن مروان	ثلاث ليال
الحكاية رقم: 09		حديث الفتى مع الجارية غريبة الحسن	خمس ليال
الحكاية رقم: 10		حديث الفتى مع ابنة عمه، وما كان من أمرهما	أربع ليال
الحكاية رقم: 11		حديث الملك وأولاده	خمس ليال
الحكاية رقم: 12		حديث الفتى صاحب السلوك	أربع ليال
الحكاية رقم: 13		حديث الأربعة أصحاب	خمس ليال
الحكاية رقم: 14		حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة	أربع وعشرون ليلة
الحكاية رقم: 15		حديث الملك والثعبان	ثمان ليال
الحكاية رقم: 16		حديث فرس اليبنوز	أربعة عشر ليلة

يؤكّد الجدول السّابق أن عدد الليالي التي استغرقها الرّاوي في الحكي اختلفت من حكاية لأخرى، وذلك حسب خصوصية كل حكاية، وهي أكثر من عدد الحكايات، كما أن الراوية "**شهرزاد**" لم تنته من حكاية حتى تشرع في بداية حكاية جديدة في نفس اللّيلة وهكذا دواليك.

كما تتعدّد الرّوايات داخل المروي الواحد، وهذا ما نجده في حكاية(**حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة**)، حيث يحكي كل وزير من الوزراء حكايتين، الأولى موعظة للملك والثانية عن مكر النساء، أما الجارية فكلما تراجع الملك عن قتل ابنه تحكي له حكاية عن الخيانة لتؤثّر في قراره، ونجده أيضا في حكاية "**حديث الملك وأولاده**" عندما تقدّم الأولاد الثلاثة وحكى كل واحد منهم ما جرى له للملك.

4_5_3_ المروي له/ المسرود له/ المرسل إليه:

هو الشّخص الذي يُروى له في النّص، ويتلقى بذلك رسالة الرّاوي، "وقد يكون المروي له اسما معينا ضمن البنية السّردية، وهو مع ذلك كالرّاوي شخصية من ورق، قد يكون كائنا مجهولا، أومتخيلا لم يأت بعد، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قصة أوفكرة ما يخاطبها الرّوائي على سبيل التخيل الفني"[1]، فلا يهم إن كان المتلقي شخصا واحدا

[1] صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،(دط)، 2000م، ص13.

أومجموعة من الأشخاص، فالمهم هو التأثير والاقناع بالفكرة التي يريد المرسل توصيلها عبر مرويته.

ففي "**مائة ليلة وليلة**" موضوع الدّراسة، "يتموقع المروي له مرئيا في السّرد، باسمه وشخصه وكيننونته، في الوقت الذي يقع فيه الرّاوي _أحيانا_ في سجن المجهول وغيابات النّسيان، فالمسرود له مثله كمثل السّارد، هو أحد عناصر الوضع السّردي ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه"[1]، وتؤكد القراءة الاستقرائية لهذه المدوّنة على أن المروي له _في كل حكاية من حكاياته_ متنوّع فنجده:

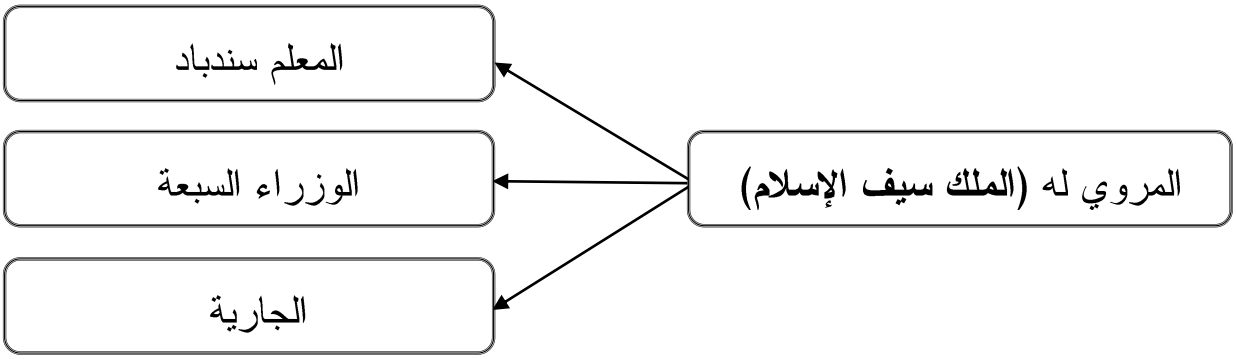
•بين الافراد والتعدد وذلك في حكاية (إطار الإطار)/ حكاية فهراس الفيلسوفي وفي الحكاية الإطار(حكاية الملك وشهرزاد) تكون الحكاية لمروي له واحد وراو واحد.

الراوي (فهراس) ـــــــــــــــ المروي له (الملك)

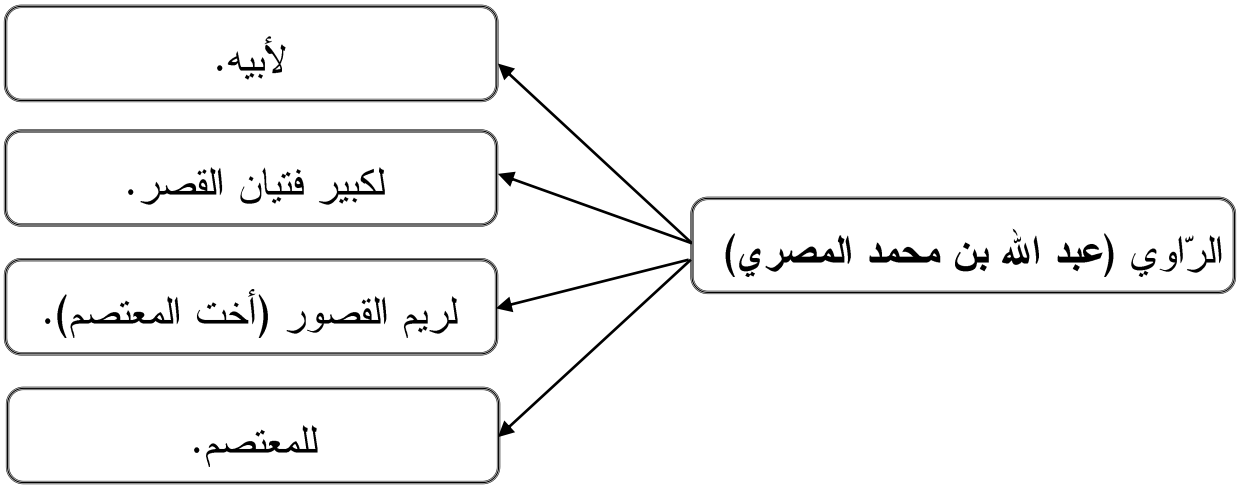
الراوي (شهرزاد) ـــــــــــــــ المروي له (الملك)

وفي حكاية(**حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة**) فالمروي له واحد في مقابل العديد من الرّواة.

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص268.



أما في حكاية (**حديث الفتى مع الجارية غريبة الحسن**)[1] يتعدّد المروي له والرّاوي واحد، من أجل تسهيل مأمورية البطل (عبد الله) بالزّواج والاجتماع بمحبوبته (غريبة الحسن).



بعد وقوفنا على العلاقات المتنوعة بين مكونات البنية السّردية في الحكاية الخرافية "**مائة ليلة وليلة**" **للباهي البوني**، نخلص إلى وجود علاقات تتابع تحكم الرّواة فيما بينهم والحكايات فيما بينها، والمروي لهم فيما بينهم، وقد تكون مقطوعة تماما بين الرّاوي

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة، ص154.

والمروي له، وتتولى إحدى الشخصيات ربطها من أجل إقامة الجسر المطلوب بينهما داخل الحكاية المروية.

تتّسع هذه العلاقات تتسع كلما تعدّدت المرويات، وكلّ هذا مدّ الحكاية الخرافية بالتنوع وتداخل المستويات والتّوالد المستمر للخرافة بمزيد من الحكايات الثانوية التي تخبئ تحتها أنساق ثقافية متنوعة نسعى إلى استخراجها في الفصل الموالي، عن طريق مساءلة نص اللّيالي ودراسته من زوايا مختلفة، وذلك بتفكيك بنيته الدّاخلية المحمّلة بالأنساق الثقافية.

الفصل الثالث

تجلّي الأنساق الثّقافية ومدلولاتها في حكاية "مائة ليلة وليلة"

تمهيد:

ظهرت النّصوص في الثّقافة العربية الإسلامية بوصفها نصًّا ثقافيًّا مُنفتحًا على خطابات متعددة منها: السّياسي والمعرفي والدّيني والجمالي وحتى المهمّش، وحظيت بعض هذه النّصوص بوصف النّص المعتمد في حين بقيت نصوص أخرى خارج الثّقافة الرّسمية.

تتشكل الأنساق الثقافية بالتّفاعل بين الجوانب الذّهنية والمادية والمعنوية، وتكمن أهميتها في تفسير حياة المجتمعات، لما تحمله من معتقدات وصور وأفكار وأخيلة ترتكز عليها الحياة الإنسانية، لكنّ النّسق يظلّ منفتحاً ومتغيرا باستمرار، نظرا لارتباطه بالمجتمع وتحولاته الدّائمة، وقدرته على ترسيخ القيم في أذهان المتلقي، والتي تكون في الغالب متناقضة، تبعاً للمتغيرات التي تعرفها الثقافة، ويعرفها المجتمع.

يظهرهذا النّسق الثّقافي عبر أنساق ظاهرة، وأخرى مضمرة، وتعمل الدّراسات الثّقافية على "كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية... التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكّما فنيا... وهذا لا يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة، ورفع الأغطية عنها"[1]، وبذلك أصبح النّسق المضمر هو محور اهتمام الدّراسات الثّقافية لما له من خطورة في جميع الاتجاهات، الاجتماعية، والايديولوجية، وحتّى الثّقافية.

1عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص77.

استنادا على ما سبق ذكره فإن النّقد الثّقافي يقوم على فكرة "نقد الأنساق الثّقافية، التي تتنوع بين الظّاهر والمضمر، واختفاء المضمرة منها خلف الظّاهرة"[1]، وهذه الدّراسة تهتم بنوع أدبي عُرف بجماهيريّته وشعبيته في التّراث العربي، وأقصد بذلك حكاية اللّيالي.

ولأجل الكشف عن أنساق النّص السّردي لحكاية "**مائة ليلة وليلة**"، وجب علينا أولا قراءة النّص قراءة ثقافية وتأويله للكشف عن خباياه، ولكن قبل ذلك وجدنا أنه من الضّروري التّطرق إلى مفهوم النّص وماهية القراءة والتأويل.

1نعيمة بولكعيبات، النسق المضمر في نوادر جحا، مجلة فصول، ص429.

1_مفهوم النّص:

يعد مفهوم "**النّص**" من أكثر المفاهيم تداولا في السّاحة اللّغوية والنّقدية والثّقافية، وذلك لما له من أبعاد فكرية وإيديولوجية وتربوية هامة جدا، والحصول على تعريف جامع مانع للنّص يحتاج إلى جهد ودراسة واسعة، فيحفل بكم هائل من التعاريف، وكل تعريف ينبني على وجهة نظر خاصة حسب المرجعيات الفكرية والتّراكمات المعرفية التي ينطلق منها، من ثم يغدو مفهوم النّص في صراع بين الآراء، وهذا ما جعله يحتل صدارة الدّراسات اللّغوية والنّقدية الحديثة.

ولعلّ هذا التّنوع "هو الذّي يجعل من مفهوم النّص مفهوما إشكاليا، يثير تساؤلات أكثر مما يقدم أجوبة أو حلا لمشكلات عالقة"[1]، أو بتعبير آخر "يفقد طابعه الإجرائي ويتحوّل إلى مفهوم عائم"[2]، نظرا لخصوصيته مما جعل أطرافا علمية وفلسفية تتجاذبه.

لم يُعرف "**النّص**" ببعده المفهومي إلا مع ظهور المفاهيم المعاصرة الحداثية، "حيث تشترك التعاريف على تنوعها في الاعتراف بأنه شكل لغوي، أوهو نتاج اللّغة"[3]، الّتي هي أصلا للتّواصل "**فالنّص** متوالية لغوية وأمبريقية قد تمت المصادقة عليها، ويعتبر إنتاجا في إطار حركة اجتماعية محدّدة، وهو ثابت بالاعتماد على ركيزة ما، وعلى هذا الأساس يمكن

1حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون (مع دار الاختلاف)، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص36.
2المرجع نفسه، ص43.
3عيسى بخيتي، أدب الرحلة الجزائري الحديث _سياق النص وخطاب الأنساق_ أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الجزائري الحديث، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2016/2015، ص33.

أن يكون مكتوبا أومنطوقا أو مقدّما بأنظمة تقليدية مثل لغة المورس... كما يمكن أن يظهر في شكل سميائي"[1]، وبهذا ارتبط النّص باللّغة باختلاف أنواعها وأشكالها.

تصوّر "**سعيد يقطين**" تعريفا استلهمه من أراء بعض الباحثين الغرب، يكاد يكون جامعا لمفهوم النص في قوله: "النّص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة"[2]، ويركز في تعريفه هذا على الدّلالة، وكيفية إنتاجها من طرف الكاتب.

النّص نتاج لغوي بالدرجة الأولى، "يستخدم اللّسان آلية له لبناء نسقه بهدف التواصل، وفقا لمقاصد معيّنة، واستراتيجيات محدّدة، تؤطرها سياقات ثقافيّة ومعرفيّة، تسهم في إنتاج أشكال خطابيّة يمكن تصنيفها وتحليلها، ورسم خصوصياتها الشكلية"[3]، ويختلف الباحثون في زاوية النّظر إلى هذا النّتاج اللّغوي وكيفية التّعامل معه.

وبما أن اللّغة وسيلة للتّواصل، وهي في الآن نفسه أداة تركيب صورة النّص، والذي يهمنا هو النّص التّواصلي العالق بين اللّفظ والأحرف، وهو في الأخير مادة التّواصل الأكثر استعمالا، وهو ذو وظيفة مزدوجة أدبيّة أو غير أدبية، وهذه الأخيرة قد تكون بسيطة وقد تكون ذات فكر معقّد، وهي بذلك ترجمة لفعل كلامي إلى فعل كتابي.

---

[1] فرانسوا راسيتي، فنون النص وعلومه، تر: إدريس الخطابي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م، ص42.
[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001م، ص32.
[3] قارة مصطفى نور الدين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2010/2009، ص230.

2_النّص الأدبي:

تطرح عبارة النّص الأدبي عند الدّارسين إشكالا، يستدعي التّعامل معه في مستويين، مستوى **دلالة النّص** كونه لغوي، ثم مستوى وصفه بالأدبي، ويعتبر "**رولان بارت**" أن "**النّص** في المفهوم الحديث ليس بالضّرورة هو النّص الأدبي بالمفهوم المتداول، بل إنّ الإيقاع الموسيقي نصّ، واللّوحة الزّيتية نصّ، والشّريط السنيمائي نصّ، والمشهد التّمثيلي نصّ... وهذا يعني أن مفهوم النّص لا يقتصر على الكتابة أوالأدب بل يتجاوزهما إلى الأنساق التواصلية الأخرى"[1]، كالموسيقى والرّقص والرّسم وغيرها من الفنون.

ووصفه بالأدبي أضاف إليه ميزة أخرى، جعلته يستقل في كيان قائم، فلا يسلم مفهوم **النّص الأدبي** من مفهوم النّص العام، فهو معقّد في أبعاده ووظائفه، غير أنّنا نقف على حدّ شكل **النّص الأدبي** الذي يُعدّ "السّطح الظّاهري للنّتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التّأليف، والمتّسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا"[2]، بل إضافة إلى ذلك يثير إشكالات من ناحية الفنّ والجمال.

كما يُعتبر **النّص الأدبي** أيضا نتاج لغوي يستعمل آليات اللّسان، لكن بطريقة مختلفة تماما عن طريقة النّصوص العادية، "وتتمثّل هذه الطّريقة في تدمير كل المنظومة العلائقيّة

[1] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، ص46.
[2] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دار المعارف، حمص، سوريا، ط1، 1998م، ص26.

للّسان وتفكيكها في محاولة إعادة بنائها من جديد، في شكل علاقات غير مألوفة، تشكّلن نسقا جديدا"[1]، وبذلك يبني هذا الأخير كيانه المتميّز والمنفرد.

من خلال تتبّع بعض الدّراسات التي تبنّت قضايا النّص والخطاب، يتجلى لنا أنّ **النّص الأدبي** هو خطاب تشكل بفعل تراكم عدة عناصر نصيّة وغير نصيّة، وهو بتعبير "**عبد المالك مرتاض**" "شبكة من المعطيات اللّسانيّة والبنيويّة والأيديولوجيّة، تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيراً عجيبا، من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنّص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعدديّة بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة"[2]، فبتعدّد القراء تتعدّد القراءات، وكل قراءة ولها خصوصياتها.

لا شكّ أن هذا التّعريف الفضفاض "**لعبد المالك مرتاض**" يقصد به **النّص الأدبي** الخلاّق، الذي تتعدّد فيه القراءات، ويتجدّد مع سيرورة الزّمن، فلكل نصّ معنى خاص يحمله أصالة، ومن أجله كُتب أو أُملي، غير أنّه قابل **للدّلالة** و**الانفتاح** و**التّأويل** حسب زمن القراءة، لأنه بناء منجز من لدن مؤلّف ما، ينطوي على أفكار ومقاصد، بيد أن التحقّق الفعلي لهذا المنجز لا يكون إلا بفعل القراءة.

[1] قارة مصطفى نور الدين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، ص230.
[2] عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص55.

3_القراءة الثّقافية:

القراءة مصطلح ليس بالجديد على الفكر العربي الإسلامي، لأن المتأمّل في آيات الله والذّكر الحكيم، يجد أن أول ما أُنزل من القرآن الكريم، على خاتم الأنبياء والمرسلين سيّدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسّلام يحثّ فيه الخالق عباده على **القراءة**، ولهذا دلالة قوية وعميقة على عظمة شأنها.

فمصطلح "**القراءة**" بات من أكثر المصطلحات اللّغوية والنّقدية تداولا وأهميّة بين الدّارسين والمحلّلين، وتُعدّ "عمليّة خلاّقة يباشرها القارئ بكل مدركاته الحسيّة والذّهنية، وبما أوتي من تكوين وتجارب"[1]، إذ ارتبط **فعل القراءة** في التّاريخ العربي غالبا، بفعل التقاط مضمون الرّسالة من النّص"[2]، لأنّها ليست فعلا جامدا، وإنما هي التي تساهم في ميلاد نصوص جديدة واستمراريّتها، لأنّه حوصلة ظروف متعلقة بالقارئ، وبالعصر الذي يقرأ فيه.

[1] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالاته وتطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، (دت)، ص27.
[2] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص05.

أما **القراءة الثّقافية** هي القراءة المُقترِنة مع الثّقافة للدّلالة على تلك القراءة التي تستثمر آليات منتج **النّقد الثّقافي**، كما تسمى أيضا **بالقراءة الأنساقيّة**، لأنها قراءة تستجلي الأنساق الثّقافية في النّصوص والخطابات والممارسات، وتعطي بعدا دلاليّا يسمّى ب"جماليّة التّلقّي"، فالنّص الابداعي المشفّر يحتاج إلى قارئ جيّد، منقِّب عن ما خفي فيه، منصرفا عن لفظه الظّاهر، إلى معناه الباطن المؤوّل.

تستدعي المساءلة الثّقافية لأنساق النّص الحكائي خزّانا ثقافيّا، ووعياً أدبيا، وآليات منهجيّة، ومفاهيم نظريّة، وإجراءات عمليّة، لكشف العناصر المضمرة داخل النّص، وذلك بانفتاح القراءة على الاتجاهات النّقدية التي تولي الجانب الدّلالي أهميّة قصوى، وتهتّم بالمعطى الجمالي.

تختلف القراءة في الزّمان والمكان حسب طبيعة القرّاء ونوعيتهم، وطبقا لتنوّع واختلاف مقاصد القرّاء أنفسهم، بحيث لا يحقق النّص المؤلّف مقصديّته ووظيفته الجماليّة، إلاّ "من خلال فعل التّحقق القرائي، وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ما هو غير محدّد وإثبات ما هو منفي، والتّأرجح بين الاخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني"[1]، ويتم ذلك عن طريق الفهم والتّأويل.

[1] قارة مصطفى نور الدين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، ص224.

إذا بحثنا عن مفهوم جامع لها نجد من يقول أنّها "قراءة النّصوص، قراءة تتضمّن مفهوم قراءة البنية، وأهمية الإحالة إلى مرجعيات من داخل النّص ومن خارجه، لتكشف **(المسكوت عنه)** في النّص، أي قراءة البنيات السّطحية الظّاهرية للنّص، وقراءة البنيات العميقة"[1]، وهذه القراءة هي التي سوف نعتمد عليها في المدوّنة موضوع الدّراسة.

فالنّص متعدّد، ولا يقبل القراءة الواحدة، وأفق القراءات فيه مفتوح بانفتاح النّصوص، وباختلاف السّياقات التّأويلية، أي قراءة الأنساق الظّاهر منها والمضمر، وتأويل دلالتها النّسقية في إطار مرجعيات النّص الثّقافية، وهذا ما سنقوم به من خلال دراستنا للنّص السّردي الحكائي والعجائبي "**مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى**" **للباهي البوني**.

ويُعتبر هذا النّص السّردي _موضوع الدراسة_ المتميّز بلغته وأحداثه المتضمّنة للمتعة والتّشويق، كتلة من الأنساق الثّقافية الظّاهرة منها والمضمرة، والتي تمازجت في شكل كتابي يحمل معان ودلالات تحتاج إلى **القراءة المؤوّلة**، لفك شفراته وإبراز مقاصده، وهذا التّأويل لا يكون إلا في النّصوص السّردية الإبداعية.

[1] أحسن مزدور، النقد الثقافي المقارن، التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد26، 2006، ص15.

4_التّأويل:

ظاهرة مهمة في تاريخ الفكر الإنساني بصفة عامّة، وفي تاريخ الفكر الديني بصفة خاصّة، لأنه ارتبط **بتأويل القرآن الكريم**، ثم "ارتبطت هذه الظّاهرة **بالدّلالة الأسلوبيّة**، ومحاولة التوصّل إلى الغاية المقصودة من الأساليب اللغوية"[1]، حيث جعلوا مفهومه منوط بتدبّر هذه المعان.

يتقاطع التّأويل مع "**علم الدلالة**"، لأنه هو الآخر يقوم ب"**دراسة المعنى**"، أو"ذلك الفرع الذي يدرس الشّروط الواجب توفرها في الرّمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[2]، وهو البحث عن المتخفّي وراء اللّفظ أو التّركيب أو النّص ككل.

فلا يخوض **التّأويل** في أيّ كلام أونصّ إلا إذا كان منحرفا عن المعيار وعن المتّفق عليه في أصل التّخاطب، حتى يستطيع إعطاء تفسيرات، ويستخرج دلالات مقدّرة، ترفع الإبهام الذي اكتنفه، فلا **تأويل** دون غموض، ولا إيضاح دون **تأويل**، لأنه عملية تنبع من **ذات القارئ** لتصل إلى **ذات النّص**.

[1] لطيفة أحمد عمار، النص الأدبي بين القراءة والتأويل، رسالة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016، ص18.

[2] أحمد مختار، علم الدلالة ، عالم الكتب، القاهرة، ط1، (دت)، ص11.

حتّى يتم التّواصل بين ذلك النّص والقارئ، يجب أن يكون هناك مكان في النّسق النّصي، وهذا المكان يتميز بالفراغات أوالبياضات القائمة في النص، والتي يجب على القارئ ملؤها، ومتى سدّ القارئ هذه الفراغات بدأ التّواصل"[1]، بحيث تكون هذه الفراغات عادة مسؤولة عن التّأويلات المتعدّدة في النّصوص القصصيّة والأدبيّة، كما هو الحال في النّص موضوع الدّراسة.

جاءت **القراءة** و**التّأويل** كمصطلح مركّب، جمع بين مصطلحين لكل منهما مفهومه الخاصّ، ولا يمكن الفصل بينهما، فلا فائدة من قراءة تخلو من إنتاج معنى، ولا يصدر أي **تأويل** ما لم تسبقه **قراءة**، فنتيجة **القراءة** هي مضمون **التّأويل**، أي أن **القراءة** عملية سابقة لكل **عمليّة تأويليّة**.

[1]فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، (دط)، (دت)، ص59-60.

5_الحكاية وأعرافها الثّقافية:

حكاية "**مائة ليلة وليلة**" موروث ثقافيّ عربيّ، ونتاج عقل جمعيّ، يمثل أثرا سرديّا أدبيا ثريّا ومتميّزا عن سائر السّرديات العجائبيّة الأخرى بأعراف ثقافيّة متنوّعة، وسنقوم بعرضها فيما يلي:

5_1_حيلة القصّ:

تستخدم **الحيل** من أجل وظيفة واحدة وهي الإنقاذ، "إذ لولا الأزمة التي تنسج خيوطها حول البطل، ما ابتكر الرّاوي هذه الحيلة، لتخرج الأحداث المتأزّمة من لحظة التّعقد والاشتباك، إلى لحظة الحل والانبساط"[1]، وهذا ما اتّبعه القاصّ.

اعتمدت خبرة **شهرزاد** في **القصّ** على استحضار أحداث الماضي وأحواله وأقواله، في مختلف الممارسات، فالرّابط بين الثّقافات التي أثرتنا بها، تناول كل ما له صلة بثقافة الفرد، حيث زاوجت بين اتّجاهين أدبيّين، وهما (المعقول وغير المعقول)، لذلك عُدّت حكايات اللّيالي إعادة إنتاج للمحفوظ في شكل سرديّ ممتع، وفق غايات محدّدة.

[1] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، ص162.

يُعدّ **القصّ حيلة** تستخدمها الشّخصيات للنّجاة بنفسها من الخطر، فقد ابتكرت **شهرزاد** هذه **الحيلة** من أجل إنقاذ نفسها من مقصلة الملك "**دارم**"، وبفضل هذه **الحيلة** استطاعت **شهرزاد** أن تطيل موعد قتلها **مائة ليلة وليلة واحدة**، حتى تعلق الملك بها، و"أخبرته شقيقتها "**أدنيزاد**" أنها حامل"[1]، فرزقت بولد وهذا ما أبقاها على قيد الحياة.

كما استخدمت "**شهرزاد**" هذه **الحيلة**، في حكاياتها فنجى "**الفتى صاحب السّلوك**"[2] بقصّته من عقاب الخليفة، ونجى الفتى "**عبد الله بن محمد المصري**"، في حكاية "**حديث الفتى مع الجارية غريبة الحسن**"[3] من قتل المعتصم العباسي، وابن الملك "**سيف الاسلام**" في حكاية "**حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة**"[4] من الموت أيضا، بفضل الحكايات التي قصّها الوزراء السّبعة لوالده، رغم محاولة الجارية توريطه بواسطة الحكي أيضا.

5_2_ الرّحلة/السّفر:

الرّحلة عالم ساحر من الرّؤى وغوص في المجهول، وعبور للحدود لاستكشاف الأمكنة، وهي انتقال في الزّمان والمكان، عمد إليها الإنسان منذ مراحل حياته الأولى، واختلط فيها اليومي بالمتخيل، والعرب من الرّواد في مجال **أدب الرّحلة**، حيث ارتقوا به إلى مستوى الخيال الفنيّ.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة، ص321.
[2] المصدر نفسه، ص268.
[3] نفسه، ص254.
[4] نفسه، ص274.

أبرز ما يميّز هذا الأدب هي الكتابة القصصيّة المعتمدة على الأسلوب المشوّق، المتميّز "بالزّخارف اللّفظية المصطنّعة والمحسّنات البديعيّة المفتعلة، إيثارا للعبارة السّلسة السّهلة التي تصل إلى القلب المعني بحسم ودون معاناة"[1]، فالصّنعة اللّفظية المقصودة تزيدها جمالا ورونقا.

يرتبط لفظ **(رحلة)** في صورته الذّهنية بكل ما له علاقة بالسّلوك الإنساني الذي يسعى من خلاله إلى تحقيق مبتغيات شتّى، متشعّبة بتشعّب الحياة لأجل راحته وأمنه وسدّ حاجاته، وكذا الرّفع من مستواه المعيشيّ والحضاريّ.

وبما أنّ "فعل **الرّحلة** ينتابه الكثير من الاختلاف بين بيئة المرتحِل وبيئة المرتحَل إليهم، بالإضافة إلى أنه يُحفُّ بالمخاطر والمغامرات وفضول الاستكشاف، ما يجعل منه مادّة دسمة لخطاب حكاية هذه الرّحلات، منذ أن دأب الإنسان على هذا الفعل، **فالرّحلة** تحقّق الفضول لدى المتلقّي المتعطّش للمعرفة والمسامرة والتفاعل مع أحداثها"[2]، وهي جملة من الحوافز التي تدعّم الحكي.

يحدد حسني **محمود حسين** في كتابه "**أدب الرّحلة عند العرب 1972**"، البداية الفعليّة لهذا الأدب بعصر الفتح الذي كان بمثابة رحلات في ذاتها، قدمت للعرب تجارب ومعارف جديدة، وخلقت ظروفا مستحدثة اقتضت الرحلة والبحث"[3]، فهناك عملية تأثير وتأثّر بين

[1] نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، دار عزيب للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998م، ص22.
[2] عيسى بخيتي، أدب الرحلة الجزائري الحديث _سياق النص وخطاب الأنساق_ ص (المقدمة أ)
[3] نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، ص23.

الرّحالة والبلاد التي زاروها، وما جعل كتاباتهم **الرّحلية** ترتقي إلى مستوى الأدب، أسلوبهم القصصيّ الّذي يعتمد أحيانا على الواقع، وأحيانا أخرى على الخيال.

تقوم **الرّحلة** كغيرها من الفنون الأدبية على مادة محكيّة، وهذه المادة هي ما يتعارف عليها **بالحكاية**، وهي مجموعة أحداث مرتبة ترتيبا سببيّا، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام"[1]، فهي كغيرها من فنون التّعبير تتضمّن مادّة حكائيّة خصبة تحققها بنية **السّفر** الغاصّة بالأحداث والأخبار التي يقدمّها القاصّ.

ويعدّ كتاب "**مائة ليلة وليلة**" **سفر** من أسفار الأمّة العربيّة، رغم احتوائه على تأثيرات الحضارات الأخرى، إلا انه كتاب عربيّ مغاربيّ، ويحتوي على **حكاية سفر** عظيم، مليء بالمغامرات العجائبيّة والخرافات، ففي كل حكاية يغادر البطل الوطن مدفوعا بحب المغامرة، إما دون قصد واضح لخروجه كما هو الحال في حكاية **(التاجر وولده)**، أو من أجل البحث عن الكنز **(حديث ظافر)**، أو للبحث عن المحبوبة التي خطفها الإنس أو الجن، وهذا ما طغى على جلّ الحكايات.

لذلك ترى **نبيلة إبراهيم** أن "وحدة الخروج ترتبط بالرغبة الملحّة في خوض المغامرة في عالم المجهول"[2]، ويمثل المكان الأصلي الرّكيزة الأولى لكل حكاية ينطلق السّارد من حكيها وتتبع أحداثها، فهو نقطة البداية التي يتحرك منها البطل ثم يعود إليها في نهاية

[1] ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة ، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص504.
[2] نبيلة إبراهيم ، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، دار الغريب للطباعة والنشر، ط1، 1992م، ص71.

الحكاية، وبذلك يكون **السّفر** بنية ثانوية في الحكايات، لأنه وسيلة وليس غاية، **فالوصف** هو صلة الرّبط بين **فنّ الحكي** و**الرّحلة**.

5_3الصّدفة:

من الآليات التي يعجّ بها **الحكي الخرافي**، ويزجّ بها الرّاوي باستمرار ليخلّص نفسه من عناء إقامة ترابط سببي ومنطقي للأحداث يقنع به القارئ، وتعتبر من الآليّات المتوارثة في **السّرد**، فبالإضافة إلى جانب التّسلية واللّهو، ظهر عنصر **الصّدفة** بشكل كبير في هذه الحكايات الخرافية، وهو "عنصر مخلخل للبناء الدّرامي بسبب الثّغرات التي يحدثها"[1]، لذلك يرى **عبد الله إبراهيم** "أن أحداث وأفعال السّرد الخرافي لا تتطوّر نتيجة لأسباب موضوعية فنيّة تجعله يتنامى شأنه شأن الفعل في السّيرة الشعبية، وإنما هو فعل يخضع للمصادفات"[2] وهذا ما نجده في حكايات اللّيالي.

فظهور **الشّخصيات** من أبرز المواطن الحكائيّة التي يظهر فيها عنصر **الصّدفة**، وكثير منها يبرز في الحكاية من خلال لقاءات **تصادفيّة**، ففي اللّيلة الثالثة من حكاية "**مائة ليلة وليلة**"، قصّت شهرزاد على الملك "**حكاية التاجر وولده**"_ والتي لم يدرج لها عنوان_ تحكي فيها عن سفر "**محمد بن عبد الله**" بعد وفاة أبيه وتعرضه للمتاعب لأنه لم يطبق وصيّته، وبينما هو في الطريق ظهرت له جارية فجأة، ثم اختفت فجأة، وتكرّر ذلك عدّة

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)- سلسة أدبيات- ط1، 1997م، ص277.
[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص79.

مرّات، في قول السّارد: "وإذا بجارية خرجت إليه من خلف الحجر"[1]، فظهورها غير مبرّر، بل واختفاؤها أيضا غير مبرّر.

وقد تصبح **الصّدفة** النقطة التي يتأزّم عندها الحديث ويتعقد، كما في حكاية "**الفتى مع الجارية غريبة الحسن**"[2]، ففي اليوم تُزَفُّ فيه البطلة على الفتى المصري، تتعرّض لحاجة وهي في طريق حملها على الدواب من دار أبيها إلى دار زوجها، فتمضي الدواب في طريقها لتحضر دواب الخليفة التي تحمل الجواري، وتأخذها معهم عن طريق **الصّدفة** لتُحمَل إلى قصر **الخليفة المعتصم العباسي** في بغداد، فكانت هذه **الصّدفة** هي النقطة التي تتأزّم عندها الأحداث، وتبدأ مغامرات البطل للبحث عن محبوبته.

أما في حكاية "**حديث الأربعة أصحاب**"، فتتجلى **الصدفة** حينما دخلوا بغداد وسكنوا دارا واحدةً، "وبينما هم كذلك إذ سقط عليهم شبّاك الحديد، فقاموا ينظرون، فإذا هي بجارية كالبدر المنير، أو القمر المستدير"[3]، وقد ظهرت الجارية **فجأة** بدون سابق إنذار، ظهرت مع سقوط الشبّاك، الذي لم يخبرنا الرّاوي سبب سقوطه، لتظهر الجارية ويتصارع عليها الأصحاب الأربعة، وغيرها من **الصّدف** التي تتميز بها الحكايات.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص198.
[2] المصدر نفسه، ص256.
[3] نفسه، ص271.

6_النّسق الاجتماعي بين الظّاهر والمضمر:

لا معنى للقول الشّائع بأن المرويات الخرافيّة هي مجرّد حكايات تسلية، فالمظهر العجائبيّ الجذّاب المسلي سمة من سماتها، ويوحي إلى **نسق ظاهري**، فخلف السّطح المثير للأحداث والعلاقات تكمن الوظيفيّة الاعتبارية للحكاية الخرافية إذ تحمل في طيّاتها **أنساقا مضمرةً** ، لكن قبل ذلك وجب علينا التّعرف على مفهوم هذا النّوع من الأنساق.

يعرّف "**تالكوت بارسنز**"(**Talcott Parsons**) **النّسق الاجتماعي** قائلا: "أنّه أعمال منسّقة يقوم بها مجموعة من الأفراد بانتظام ويتصرّفون بشكل متشابه في المواقف المتشابهة، يتحكم فيه عاملان هما: التّنشئة الاجتماعيّة والضّبط الاجتماعيّ، وهما رافدا توازن المجتمع"[1]، وأهم ما في الجانب الاجتماعي للحياة البشريّة هي تلك العلاقات التي تربط بين أفرادها في إطار نسقيّ معين.

ولكلّ مجتمع نسق اجتماعيّ عام تندرج تحته كافة أوجه السّلوك الإنسانيّ، ويتضمّن مجموعة من النُّظم الاجتماعية، ذات قواعد سلوكية مستقرّة تحكم الأنشطة الإنسانيّة، في ظل جمع من الأفراد المتفاعلين.

[1] طلعت ابراهيم لطفي، كمال عبد الحميد الزيات، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع ، دار الغريب، القاهرة، ط1، (دت)، ص72.

ففي حكاية **شهرزاد**، ثمة رحلة شفاء من عقدة الخيانة، وهذا هو الواقع الاجتماعي الذي يندرج ضمن خبايا هذا النّص، وقد اتّسم بالتّفاوت الطّبقيّ الصّارخ، والتّباين الاجتماعيّ بين المرأة والرّجل وبين الحاكم والمحكوم، وتأثير الأوضاع السّياسيّة، وسلطة العنف، وعدم الاكتراث للوازع الدينيّ، أدى إلى انتشار الخيانة الزّوجية، وسنحاول سبر أغواره لاستخراج الظّواهر والقضايا والأنساق الاجتماعية المتضمّنة في حكايات اللّيالي.

6_1-المرأة/الجارية/ الخيانة/ الجسد:

تمثّل **المرأة** في كل المجتمعات ذلك "الوطن الذي يحنّ إليه المرء والمنزل الذي يألفه الفتى، والفراش يفترشه الذّكر، إنّها الحِصن الذي يأوي إليه الرّجل، كما يأوي الطّفل إلى حضن أمّه، ولا غرابة، ففي حبّ **المرأة** شيء من محبّة الأم، والشّوق إليها بعض من الحنين إلى رحم الأمّ"[1]، وهذا التّعريف جامع لصورة المرأة التي يحتاجها الرّجل، فماهي طبيعة هذه الصّورة التي عكسها "**الباهي البوني**" للمرأة في حكاياته؟

يُظمر الرّاوي من خلال حكاياته عقدته نحو **المرأة**، فيعتبرها أقلّ درجة من الرّجال، ويبرز ذلك في حكاياته، بحيث يطلق عليها تسمية "**الجارية**" مهما كانت مكانها (زوجة، محبوبة، ابنة ملك)، ويؤكد في الكثير من حكاياته "أنه ليس في الأرض فتنة إلا وسببها **امرأة**"[2]، ويُظهر نظرته الدونية لها.

[1] علي حرب، الحب والفناء وتأملات في المرأة والعشق في الوجود، دار المناهل للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990م، ص23.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص299.

يتفنّن القاصّ في بعرض صورة **المرأة** الّتي تخون زوجها دون سبب وجيه لذلك، فبدأت صور الخيانة تظهر منذ بداية القصّ مع زوجة "**زهر البساتين**"، ثم زوجة الملك المغرور، وبعد ذلك ظهرت عدّة شخصيات خائنة ضمن الحكايات، واعتبرت الخيانة الشّرارة التي أشعلت فتيل الانتقام.

أبرز صورة ظهرت بها المرأة في الكتاب هي "**شهرزاد**"، تلك الشّخصية البطلة الّتي شكّلت الرّابط السّردي داخل الحكاية، فلم تحك وتتكلم فحسب، بل كانت تواجه أيضا الرّجل، ومعه تواجه الموت من جهة، وتدافع عن قيمها الأخلاقيّة والمعنويّة من جهة أخرى، "فكانت تتكلم والرّجل ينصت، فإذا سكتت تعلّق الملك بصمتها يوما كاملا، إلى أن تتكلم مرة أُخرى لتمارس عليه سلطة اللّغة وسلطان النّص"[1]، وتلك كانت الحيلة التي كسبت فيها ودّه وثقته.

و"**شهرزاد** امرأة حاضرة وبقوّة في كل حكاياتها، حاولت بذكائها وجمالها استعادة ثقة هذا الملك، وإحساسه بالأمان–بعد أن فقدهما– فحكت له عن **نساء** اتّصفن بكل صفات الجمال والكمال في قولها: (..خرجوا منه مقدار أربعين جارية شعورهن مسبلة كأنّهن الأقمار، بينهن **جارية** كأنّها شمس بجسد من النوار[2]) ، (جواري كأنّهن الغزلان[3]) ، (برزت ثلاث جوار بأعناق كالبلاّر[4]) ، (وإذا بجارية أجمل خلق الله تعالى، ووجهها كأنه البـــدر ليلة

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م، ص57.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص191.
[3] المصدر نفسه، ص 219.
[4] نفسه، ص224.

كماله[1])، (مرّت به جارية كأنها البدر الطالع[2])، (جارية بياضها كبياض هذا الرّخام، وسواد شعرها كسواد ريش الغراب، وحمرة خدّيها كحمرة هذا الدّم على هذا الرّخام[3]) وغيرها من الأمثلة التي يصف فيها جمال النّساء.

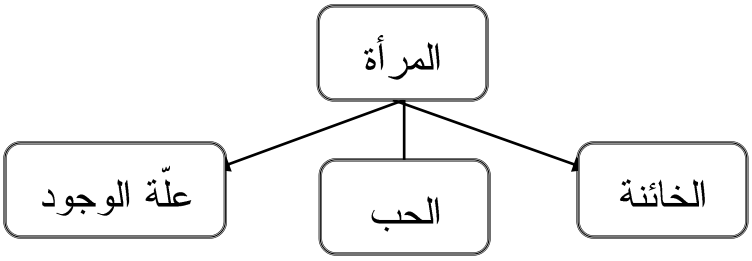
فكان هدفها كسب ثقة الملك ومعالجته من عقدة الخيانة التي عانى منها مدّة طويلة، وتغيير فكرة التكبّر والتجبّر والقوّة وسلطة السّيف عنده، لتبدّلها بثقافة الكلمة والانصات، وحاولت تحرير النّساء من هيمنته، وعتق رقابهنّ من القتل.

كما التمسنا حضورا قويا **لنساء** أخريات في حكايات مختلفة، يُظهرها بصورة رجل أو فارس قوي، وما تلبث أن تسقط العمامة من رأسه حتى تظهر على أنها امرأة في قولها: "سكروا فطارت على رؤوسهم العمائم، فانسدلت لهم ذوائب كأنّها الأراقم، وإذا بهم عشرة جواري كأنهن الأقمار"[4]، وفي قصة أخرى تقول: "طاحت من على رأسه العمامة، فانطلقت له ثمانية ذوائب، وإذا جارية أجمل خلق الله تعالى، ووجهها كأنه البدر ليلة كماله"[5]، وتكررت هذه العبارات في كثير من الحكايات.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص226.
[2] المصدر نفسه، ص254.
[3] نفسه، ص236.
[4] نفسه، ص201.
[5] نفسه، ص226.

إذا عدنا إلى المجتمع العربي وبالأخص العصر الجاهلي، سنرى أن **المرأة** اتّخذت عند الرّجل العربي صورا عديدة منها (صورة المرأة الموءودة، الملكة، الصّنم، المعشوقة...إلخ)، التي تسعى جاهدة إلى استمالة الرّجل إليها، باعتبارها جسدا وطعما لذيذا لابدّ من تذوقه، وآلة يجدر بالآخر امتلاكها، والانصياع لأوامره.

هذا ما قرأناه في الحكايات موضوع الدّراسة، وتلك كانت القيمة التي تركّز على دونيّتها في كافّة مناحي الحياة، رغم أنّها اعتبرت ومنذ القدم وإلى يومنا هذا المركز الّذي ينبع منه حنان الكون وأمومته، فهي بذلك "منبع الخلق بوصفها علّة الوجود، ومكان الوجود"[1]، ولهذا نحن أمام رموز التصقت **بالمرأة** في هذه الحكاية، وهي مرتبة حسب تسلسل الأحداث:



إذا خضنا أكثر في الحكايات التمسنا الكثير من الإيماءات والإشارات إلى جسد الأنثى، ووصفها وصفا حسيّا بل وجنسيا سواء عن قصد أوغير قصد في قوله: (وإذا بجارية خلف الباب وكأنها غصن لبان أو قضيب خيزران)[2]، (جارية وكأنها الشمس بجسد من نوار)[3]،

[1] أدونيس، الصوفية والسريالية، دار ساقي للنشر، بيروت، ط2، 1995م، ص107.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص190.
[3] المصدر نفسه، ص191،

(وبقي الملك كذلك إلى أن اشتاق إلى الزواج)[1]، (التقى بجارية لا يواريها شيء)[2]، (لم ينل منها شيئا)[3]، (وطأت له فخذها ونام عليه)[4]، (استوى على صدرها)[5]، (واقعوها الواحد تلوى الآخر)[6].

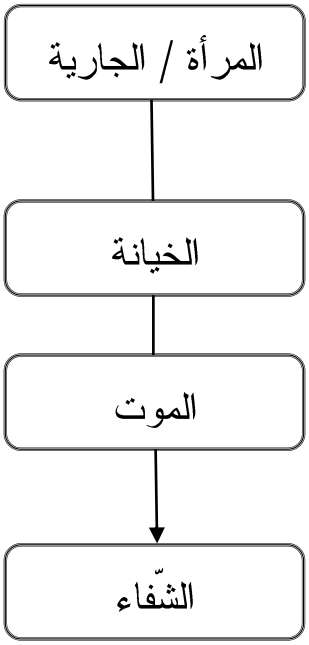
وغيرها من الأمثلة التي يعجّ بها النّص ، وهذا ما وضع تيمة **الجنس** موضوعا يخترق معظم حكايات اللّيالي، بشكل مباشر أو غير مباشر وجعلنا نفكر أن كاتبها يحاول اقتناص القارئ عبر هذه التّيمة.

كما يمكن أن نتصور بعدا آخر، يجعلنا نلتمس قصد المبدع، في إظهار صورة "الأنا" التي تعاني كبتا جنسيّا، ليظهرها في صورة تنمّ عن الشهوانيّة المبالغ فيها، أو ربما يحاول محاكاة العصر الذي عايشه، والذي طغى عليه المجون والبذخ، فكان المماليك لا يرون المرأة كيانا وشخصا وإنّما جسدا مرغوبا حتى وإن كان هذا الجسد لم يبلغ أشدّه.

أما الموت فكان مرتبطا بها، واعتبر الحل الأمثل للملك "**دارم**" للانتقام من جنس النّساء وبداية حياة جديدة، رغم أنّ الموت نقيض للحياة ومرادف للعدم، فكان الملك دائما يتساءل عن مكمن الشّقاء والحزن في الموت أم في الحياة، أم فيهما معا؟

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى ، ص195.
[2] المصدر نفسه، ص198.
[3] نفسه، ص209.
[4] نفسه، ص224.
[5] نفسه، ص228.
[6] المصدر السابق نفسه، ص295.

فالموت عند نساء المملكة نهاية محتّمة لكل امرأة اقترنت بالملك، الذي اعتبره انتصارا وإرضاء لغروره وردّا لاعتباره، وكيف "لا" و "هو أول خوف في تاريخ الإنسان، والخوف منه أول خوف عرفه القلب الإنسانيّ"[1]، ومن خلال المتوالية التالية يمكننا شرح المعادلة داخل الحكاية:



وبهذا اعتبرت هذه المتوالية بمثابة المخطط الذي سار عليه الكاتب للوصول إلى الانتصار الذي حقّقته "**شهرزاد**" على ذات الملك المتسلّطة، وهذا ما جعلنا نتساءل عن السّبب الذي جعل الكاتب يركّز على هذه التّيمات في جلّ حكاياته، فلربّما نظرا لتخفي هذه الذّات تحت قناع ذات أخرى.

[1] كاميليا عبد الفتاح ، إشكالية الوجود الانساني –دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي- دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية،(دط)، 2008م، ص109.

6_2_الزّنوج:

تدخل تعليقات الرّاوي في كثير من المواضع لتدل على نظرته العرقيّة، فهو يقيّم الإنسان بناء على لونه، لذلك نراه وفي العديد من حكاياته يحقّر من شأن الإنسان ذي البشرة السّوداء، ويصفه على أنه عبدا فضّا كريها في قوله: "خرج منه نحو خمسمائة **عبد** كأنّهم الجبال بأعين المدينة، بأعين مغورات، ووجوه مقودسات بأفواه كالأبواق، وأسنان كالشّفاري، وأكتاف عاليات، من نظر إليهم دُهش، ومن عاينهم ارتعش، وتهتزّ الأرواح من منظرهم، يتقدّمهم عبد كأنّه عفريت الجن... أفطس له رأس كالمنجنيق، وصيحة كالرّعد القاصف، وعيناه كالبرق الخاطف"[1].

و**العبد الأسود** في جميع الحكايات لم يَذكر له السّارد اسما لا لشيء إلا لأنه أسود، وهذا تعصب عرقيّ، كما يركز على ملامح الوجه الّتي تتّصف فيها العين بالحمرة، والأنف والشفاه بالاتّساع، وهكذا يظلّ السّواد تعبيرا رمزيّا، يخفي في خباياه المكانة الوضيعة والعبودية، والنّظرة الطّبقيّة للرّاوي.

كما أن **للزّنجي** (الأسود) تمثيلات ذات دلالة جنسيّة إغرائيّة، لأنّ المعروف في الأوساط الثّقافيّة الشّعبيّة فكرة فحولة الأسود الجنسيّة، وبنيته الجسديّة الضّخمة في قولها: (عبد أسود كأنه النّخلة السحوق)[2]، وكذا قوته وشراسته، وهذا ما جعل كل من (زوجة الملك، وزوجة زهر البساتين، وجارية المأمون) وقعن في معصية الخيانة مع عبيد سُود.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص242.
[2] المصدر نفسه، ص192.

تدخل أيضا تمثيلات **السّود** عند الرّاوي الذي يؤمن بالطّبقيّة الاجتماعيّة، فيجعل النّاس صنفين، صنف العبيد وهم ذوي البشرة السّوداء، (خادمة سوداء)، (خادم أسود)[1]،(عبد أسود ساطع السواد)[2]، وصنف الأسياد، هم ذوي البشرة البيضاء.

6_3_ العقيدة:

يركّز الرّاوي من خلال حكاياته وطبقا للقيم السّائدة في المجتمع المنتج لهذه النّصوص على **الدّين الاسلاميّ**، أما الدّين المسيحي فليس له سوى حضور باهت، يتمثّل في أسماء الشّخصيات **(الرّاهب)** في حكاية "**حديث الملك والثعبان**"، و**(الدّير)** في حكاية "**حديث مسلمة بن مروان**".

ويحكي عن دخول جارية إلى الإسلام لتأثرها بمن تحبّ في قوله في حكاية "**حديث سليمان بن عبد الملك بن مروان**" في قوله: "يا سليمان أمدد بيمينك، **أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله**، ثم أسلمت الجارية، وحسن إسلامها"[3]، كما احتوى الكتاب على العديد من العبارات التي من شأنها ازدراء الدّين الإسلاميّ، وخدش الحياء العام.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص208، 270.
[2] المصدر نفسه، ص269.
[3] نفسه، ص246.

حيث يظهر لنا جليا التوجه الايديولوجي الذي كان يحمله الكاتب ضدّ النّصارى، "ركب جواده وسار إلى أصحابه، وهنوه بالسّلامة...دلّتنا على دير من أديار النّصارى، فيه جواري ورهبان...ففتحوه ودخلوا، فوجدوا فيه مقدار أربعين جارية كأنّهن الأقمار... فقتلوا صاحب الدّير، وأخذوا الجواري"[1]، "فلما سمع مسلمة ضرب يده على قائم سيفه... فإذا بالنّصراني قد مسك الجارية"[2]، وهنا يظهر التّعصّب نحو المخالفين للدّين.

ويذكر أيضا أقواما تتّخذ غير الإسلام دينا فيقول عنهم: "بمجاورتها أقوام يأكلون النّاس، ويحشون رؤوسهم بالطيب والكافور، ويعبدونها من دون الله، فإذا عزموا على شيء، سجدوا لتلك الرؤوس، ويسألون بكلامهم، فيكلّمهم فيها إبليس لعنه الله"[3]، وهذا النّسق يتضمّن صورا غريبة لهؤلاء الأقوام.

6_4_العنف:

هو عبارة عن قوّة جسديّة أولفظيّة أوحركيّة، تصدر من طرف تجاه طرف آخر، فتلحق به الأذى النفسيّ والجسديّ وربما الجنسيّ، ويعتبر نسق **العنف** في حكاية اللّيالي المحرّك الأساسيّ لعمليّة الحكي.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص252.
[2] المصدر نفسه، ص252.
[3] نفسه، ص218.

يبدأ ذلك بقصة الشاب **زهر البساتين** الذي قتل زوجته بسبب خيانتها[1]، ثم يتواصل **العنف** في التّصاعد بقتل الملك أيضا لزوجته بعد اكتشاف خيانتها له[2]، ومنذ تلك الحادثة أصبحت كلّ ليلة تنتهي **بالقتل** لكل عذراء تسوقها الأقدار إلى بلاط الملك الواقع تحت تأثير "**هاجس الخيانة الزّوجية**".

لعلّ **شهرزاد** هي المرأة الوحيدة التي أجلت فعل **(القتل) بحيلة الحكِي** المشوّق والمتواصل بدون ملل، فكانت تشدّ انتباهه وتغريه بالإنصات لتنتزع إعجابه، فأصبحت الحكاية بدون نهاية حتى يزيد شغف الانتظار للّيلة الموالية، من أجل التّعرف على نهاية القصّة، وبتلك الطّريقة أجّلت **القتل** لمائة ليلة وليلة، حتى عدل عن قراره بقتلها.

فالعنف كان تعبيرا عن أسلوب الحياة وفلسفتها في ذلك الوقت، وهو انعكاس أسطوريّ لمعطيات واقعيّة، أظهر قدرة المرأة على التّغلب على الاستبداد والعنف، ويتجسد ذلك في الحكاية موضوع الدّراسة في فيما يلي:

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص191.
[2] المصدر نفسه، ص194.

6_4_1_القتل(الموت):

نسق تجلّى في الحكاية منذ بدايتها، حتى يشفى الملك، وسوف نقوم بعرض بعض صور هذا النّوع من العنف في بداية الحكي بقتل الأمير **زهر البساتين** لزوجته في قوله: "فلما رآهما على تلك الحالة، حيل بينه وبين عقله، فردّ يده إلى سيفه وذبحهما، وقطع رأسيهما معا، وجعل رأس الأسود على صدر الجارية، ورأس الجارية على صدر الاسود"[1]، والعنف هنا لا يظهر فقط في القتل بل في التنكيل بالجثتين.

كما قام الملك بقتل زوجته "أخذ الجواري اللّواتي كن معها، فضرب رقابهنّ، وأحضر الأسود، فقتله، وأخذ رأسه ورأس الجارية وجعلهما في طست"[2]، ولم يكتف الملك بقتل الجارية والعبد والتنكيل بهما بل قام بقتل جميع الجواري اللّواتي كنّ معها.

ثم تبدأ شهرزاد بالحكي ويتجلّى **القتل** في قصصها فيما يلي:

- "وجد العشرين جارية مذبوحين".[3]
- "خرج إلى باب القبّة فوجده مذبوحا على الباب".[4]
- "فرأى الجواري مذبوحات ولم يجد للجارية أثرا".[5]
- "وجد الصّبي مذبوحا على باب القبّة يتمرغ في دمائه".[6]

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص191.
[2] المصدر نفسه، ص194.
[3] نفسه، ص206.
[4] نفسه، ص208.
[5] نفسه، ص227.
[6] المصدر السابق نفسه، ص226.

• "أدخلته على أبيها فقتله وولّته مكانه".[1]

والكثير من الأمثلة الموجودة ضمن حكاية اللّيالي التي تحكي عن القتل والذّبح إمّا من طرف الجنّ والعفريت، أومن طرف الإنس، فتتجلّى لنا صورة العصر الذي عاشه السّارد، الذي يؤمن بسلطة القوّة والعنف والقتل من أجل البقاء.

6_4_2_الحرب:

تجلّت الحروب والدّماء بكثرة في قصص "**شهرزاد**"، وهي نوع من العنف الذي لم تخل منه هذه الحكاية، فقد كانت هذه المعارك تتّصف بالقوة، والدّموية، وهذه أمثلة حية مما قصّته شهرزاد:

•"تحاربا إلى قرب نصف ساعة"، "أخذ آلة حربه في يده".[2]

•"ضرب ابن الملك بالحربة التي كانت بيده، فخرجت عن طريقها وصادفت حجرا فكسرته...تضاربا بالرماح حتى تكسرت وبالسيوف حتى تفللت، واشتبكت الحرب بينهما حتى أزبدت الخيل عرقا، وضربه بالسيف ضربة حال بين رأسه وجثته فرماه"[3]

•"وقال هل من مبارز يبارزني، فبرز إليه الأول فقتله، وطلب البراز وخرج إليه الثاني فقتله."[4]

---

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص229.
[2] ،المصدر نفسه، ص209،208.
[3] نفسه، ص224.
[4] نفسه، ص225.

• وتحاربا إلى نصف النهار... فلا تسمع إلا ضرب السيوف على البيضات كأنّها المطارق على الزّبرات."[1]

•"اصطفّت الصّفوف وعمّرت أسوار المدينة بالمنجانيق، والأقواس و السّهام... وكذلك الوليد رتب جيوشه وتهيأوا للحرب."، " ابشر بحرب غدا يذوب منه الحديد."[2]

6_4_3_ الخطف:

هو نوع من أنواع العنف، الممارس والمتكررّ في حكايات **شهرزاد**، بحيث جعلته دلالة على القوة، واقترن بشخصيتين إحداهما حقيقية والأخرى خيالية، وهما الإنس والجنّ (العفاريت)، وقد تجلّى الخطف عند الجن فيما يلي:

•" فلما استيقظ وطلب الجارية لم يجدها"، "خطفت ابنة عمه".[3]

•"كانت صنعته إذا سمع بجارية ذات حسن وجمال اختطفها من قصر أبيها."[4]

•"لم يجد للجارية أثرا"، "وفتحوا الباب فلم يجدو للجارية خبرا... فقد اختطفها عفريت من الجن."[5]

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص228.
[2] المصدر نفسه، ص245، 246.
[3] نفسه، ص206، 208.
[4] نفسه، ص224.
[5] نفسه، ص 227، 272.

وخطف من طرف الإنس فيما يلي:

•"وإذا بفارس بيده سنان قد لاح واستعدّ لقبض الأرواح، فانقضّ على الجارية انقضاض العقاب من جو السحاب، فاقتلعها من سرجها وأخذها وسار بها إلى البرية."[1]

•"وإذا بلصوص قد خرجوا عليه، وأخذوا الجارية ابنة عمه واضطجعوه أرضا."[2]

6_4_4_السّلب والنّهب:

اعتبر السّلب والنّهب من أعمال العنف التي أدرجتها شهرزاد في حكاياتها، حيث يقوم قطّاع الطّرق واللّصوص بسلب أموال القوافل المارة وقتلهم، في قولها: "خرج علينا لصوص وقتلوا القافلة وأسروني"[3]، "خرج عليه اللصوص وسلبوه أمواله"[4]، "خرج علي لصوص سلبوا مالي وأوثقوني بالشجرة"[5].

كما يسبون النّساء، وكمثال على ذلك: "فانطلقوا معه حتى وصلوا إلى الدّير، ففتحوه ودخلوا، فوجدوا فيه مقدار أربعين جارية كأنهن الأقمار...فقتلوا الرّاهب، وأخذوا الجواري وجميع ما في الدّار من مال، وانصرفوا إلى مكانهم بالغنيمة"[6]، فالمرأة أيضا اعتبرت من الأشياء التي تسلب وتنهب، وهذا ما يُنقص من قيمتها.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص248.
[2] المصدر نفسه، ص263.
[3] نفسه، ص199.
[4] نفسه، ص201.
[5] نفسه، ص307.
[6] المصدر السابق نفسه، ص252.

6_5_التّرف والبذخ:

تفنّن السّارد في إبراز مظاهر التّرف والبذخ في حكايات اللّيالي، جعلنا نظنّ أنّه عايش تلك الحقبة الزمنية، وقد اتّخذت في الحكاية أشكالا مختلفة ومتنوعة، فكانت القصور "تكلّ لها الأوصاف"[1]، استعمل هذه العبارة لعجزه عن وصف روعة هذه القصور، التي تحتوي على الغرائب والنّفائس، وكل ما يلفت الانتباه، في قوله: "فنظر إلى أدراج مصنوعة من الرّخام المجزّع ... مسمرة بمسامير الذّهب والفضّة."[2]

كما تجلى الترّف والبذخ في ألبستهم، والحليّ التي يتزيّنون بها، وطريقة عيشهم، وأكلهم وشربهم، في قوله: "خرج الملك على فيل عظيم وعن يمينه عشر علامات من أنواع الحرير، في أطراف الأسنة أحجار من الياقوت... على رأسها تاج مكلل بكل أنواع الجواهر منجم بأحجار الياقوت"[3]، "جالسا على سرير من الذهب الأحمر، وعلى يمينه مقدار عشرين جارية بأيديهم مراويح السّندس، وعلى يساره مثل ذلك، وعلى رأسه تاج من الذّهب الأحمر المكلّل بأنواع الدّرر والياقوت"[4]، وقد كثر استعمال هذه العبارات في المدوّنة.

---

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص201، 208، 209، 218، 220، 229.
[2] المصدر نفسه، ص292.
[3] نفسه، ص192، 193.
[4] نفسه، ص218.

في وصفه لأحد القصور يقول: "داخل القصر حمامات مكيات، ودهاليز مهلكات، وبيوت واسعات... ومجالس مرتفعات، أبوابها من الصّندل مصفحات بصفائح الذّهب، فراشها من الديباج والأواني المذهبات، وفي تلك المجالس أسرة العاج والأبنوس، على تلك الأسرة قباب الصّندل عليها شبابيك الجوهر يحير فيها البصر..."[1]، وهذا ترف مبالغ فيه.

كذلك في قول السّارد: "وخلف العبد مائة مطية على كل مطيّة جارية، وبين المطايا فيل عظيم، قد مدت عليه قضبان النّحاس، وصنع عليه سرير، وعلى السّرير جارية قمر الأزرار والجواري حفوا بها من كل جانب ومكان وبأيديهم الطنابر والعيدان والمعازف والشيران"[2]، وقوله: "ذبح البقر وسُكبت الخمر"، "وسكبت الخمر وضربت العيدان والطنابر واندفع اللّهو من كل مكان"[3]، فتميزت مجالسهم باللّهو، والطّرب، والبذخ، والإسراف حدّ المبالغة.

6_6_ المجون:

وهو ارتكاب الفضائح المخزية والمحرّمات منها، ويكاد كتاب اللّيالي يغرق في المجون، حيث تجلّت مظاهره في السّكر ومجالس اللّهو والطّرب والجواري وإقامة الاحتفالات، فعدّ السّكر من ضروريات الحياة للمماليك الذين انغمسوا في مجالس اللّهو والمجون في قوله: "وأقبلوا على طعامهم وشرابهم إلى أن سكروا"[4]، "يأكل مع الجارية

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص234.
[2] المصدر نفسه، ص242.
[3] نفسه، ص229، 250.
[4] نفسه، ص201.

ويشرب إلى أن غلب عليهما السّكر"[1]، والكثير من الأمثلة التي تدل على أنه كان من ضروريات الحياة.

أما مجالس اللّهو والطّرب فكانت حاضرة هي الأخرى في حكايات شهرزاد، في قولها: "مجلس فرش بأنواع الفرش وبه من جميع آلات اللهو"[2]، "والجواري قد صفوا يضربن بالطنابر والعيدان والمعازف... انبعث اللّهو من كل جانب... فلا تسمع إلا أصوات المغاني على اصطفاف المثالث والمثاني، ولا ترى إلا ركض الأرض بالأقدام وإشارة الجواري بالأكمام."[3]

وتعتبر كثرة الحفلات والولائم من مميزات الحكاية التي تقصها علينا شهرزاد، وجاءت هذه العبارة الدالة على التّرف والبذخ في معظم حكايات "**الباهي البوني**"، في قوله: "أمر بمهرجان عظيم"[4]، وهي عبارة تكررت في معظم الحكايات.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص206.
[2] المصدرنفسه، ص190.
[3] نفسه، ص192.
[4] نفسه، ص189، 204.

وارتكاب الرذيلة فعل من أفعال المجون الذي غرقت فيه الحكايات، ومن أمثلة ذلك: "إذا جنّ الليل طرقتها وجعل يدبر ما يصنع بها"[1]، "كل يوم تخرج إليه فيواقعها[2]"، "استوى الملك على صدرها وقال لها من أنت يا جارية ما رأيت أحسن منك صورة"[3]، والكثير من الأمثلة التي تحتوي على إيحاءات جنسية.

6_7_الكرم:

يعدّ **الكرم** من الصّفات الحميدة التي تميّز بها العرب قديما، فذكرت **شهرزاد** في حكاياتها قصصا يتحلّى أبطالها بهذه الخصلة، وتتجلّى هذه الصفة في حسن الضّيافة، وخير أمثلة على ذلك: "بقيت في ضيافته شهرا كاملا"، " بقي الهندي عند الخرساني في بر وكرامة مدة ثلاثة أيام "[4]، "أقمت عنده شهرا كاملا في ضيافته"[5]، "قدموا الجفن بأنواع الطّعام... واللّحم من جميع لحوم البهائم"[6].

وتبقى شذرات النّص علامات نصيّة مضيئة فيه، رغم تشظّيها في كل ما يتعلّق في البنية الكليّة لنص اللّيالي، وقد حصرناها في أشياء لها القدرة على كشف البنية التّحتية للواقع الاجتماعي المعيش لحظة تدوين هذا النّص بحكم ارتباطه الوثيق ببنية المجتمع.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص204.
[2] المصدر نفسه، ص194.
[3] نفسه، ص228.
[4] نفسه، ص189، 190، 206.
[5] نفسه، ص218.
[6] المصدر السابق نفسه، ص190.

7_النّسق الجمالي:

احتلّ **الجمال** على مرّ العصور جزءا بارزا من البنية الذّهنية على الصّعيد الفكريّ، نظرا لطبيعته المعقّدة والمركّبة، فالجمال "هو صفة الفكرة التي تتجسد بشكل رمزيّ، أوالتآلف بين الفكرة والصّورة، أوالحقيقة المجرّدة من الذاتي والفردي، أوالتّآلف بين المنظور وغير المنظور، أوأنّه التّقليد والمحاكاة للطبيعة... أوإعادة بناء العالم عبر الإنسان، أوإحلال القدرة الإنسانية محلّ ما هو من القدرة الإلهية، أوأنّه النّشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة"[1]، وهذا هو الجمال الذي جنّد من أجله كل من الفلاسفة والمفكّرين والباحثين طاقاتهم وقدراتهم لتفسيره.

وما يزال موضوعا للبحث وإشكالا لاختلاف الآراء وتضاربها في مختلف المجالات الفكريّة، فكل يراه من منظوره، وما يهمّنا في هذه الدّراسة هو الجمال في المجال الأدبي، والجماليّة التي تمظهرت في كتابات الأدباء بصفة عامة، تؤكّد أنّ الفنّان الحقّ هو الّذي يحسن استخدام أدواته وأساليبه، ليحقّق الانسجام بين الشّكل والمضمون، ويحدث ما يسمى **بالتّناغم الجمالي**.

[1] شارل لالو، مدخل إلى علم الجمالية، تر: إيليا الحاوي، منشورات كولان، باريس، 1952م، ص38.

حيث تقدّم الآداب ألوانا من الحقيقة في ثوب جميل، لأّن تغليفها بما يجعلها جميلة ومؤثرة لا ينفي عن كونها حقيقة ولو تزينت بالخيال، وخير مثال على ذلك الحكاية التي بين أيدينا، فهي تعكس لنا حقيقة القتل والانتقام، وهي هموم إنسانيّة ربما عكست واقع السّارد أنذاك، إلا أن شهرزاد زيّنت ذلك بطريقة الحكي، وهنا تبلغ ذروة الجمال، ومن أشكاله في المدوّنة موضوع الدّراسة مايلي:

7_1_التّصوير:

يعدّ التّصوير الفنّي جانبا من جوانب النّسق الجماليّ المولّد للمعنى في العمليّة الإبداعيّة، إذ بواسطته يتم استنطاق المعاني واخراجها إلى الواقع في تعبير مميّز، وإيحاء دلالي خاص يركن إلى جعل "**الصورة المجازيّة** تحل محلّ مجموعة من العبارات الحرفية(...) إنّها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنّما تنحرف به(...) وتبرز له جانبا من المعنى، وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمّل الصّورة(...) وعندئذ ينكشف له الجانب الخفيّ من المعنى"[1]، وهنا يكمن الجمال.

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992م، ص326-327.

الملاحظ أن توظيف **الصّورة الفنّية** لم يكن حكراً على الشّعر فحسب، وإنما وُظّف في الكلام المنثور أيضا، حيث وجد الجميل الرّائع، والعذب السّلس في كتاب الله، في غير كتاب الله، وقد قيل في ذلك: "والتّعبير بالصّورة خاصّية شعريّة، ولكنّها ليست خاصة بالشّعر، لقد آثرها التّعبير القرآني والحديث النّبوي كثيرا، واعتمد عليها المثل، كما فضلتها الحكمة"[1].

ومن ثم، فإن أكبر خاصيّة في اللّغة الأدبيّة تكمن في المجاز مع الارتكاز على **الخيال**، وهذا ما تميّزت به حكاية "**مائة ليلة وليلة**" بدرجة كبيرة، ومن أشكاله التشبيه الذي غلب استعماله في الحكاية بغرض الوصف، مثالا على ذلك قوله: "وإذا بجارية خلف الباب وكأنّها غصن بان أو قضيب خيزران"، "ويشرب معه في كل يوم حتى صارا كروحي في جسد واحد"[2]، "جارية كأنها شمس بجسد من النوّار"، "الأغصان متدلية كأنها قسطاط مضروب"[3].

وغيرها من **الصّور** التي تعجّ بها الحكاية، حيث يقوم السّارد بوصف الأشخاص (جواري كأنهن الأقمار[4]) تارة، ويصف حدة المعارك تارة أخرى (فلا تسمع إلا صوت الضربات على البيضات كنزول المطارق على الزبرات[5])، وهنا مشهد وصفي يضج بالحركة والصّخب، كما يصف الأماكن (وهي أرض بيضا كافورية مضيئة كأنها عروسة[6])، (جزيرة كأنّها سبائك فضّة[7])، والأشياء وحتى الحيوانات (أقبل الأسد هو كالطّود العظيم[8]).

---

[1] عبد الله محسن حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص16.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص190.
[3] المصدرنفسه، ص192.
[4] نفسه، ص201.
[5] نفسه، ص226.
[6] نفسه، ص241.
[7] المصدر السابق نفسه، ص219.
[8] نفسه، ص265.

كما أسهب "**الباهي البوني**" في وصفه، لأن "الوصف في السّرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جينيت"[1]، وبذلك يكون قد اشتغل على الخيال وولد صورا جميلة ترقى إلى النّسق الجمالي المرجو، مطلة على آفاق الخيال المبدع من خلال فن التّشبيه.

7_2_البديع:

هو مبحث من مباحث البلاغة العربيّة، يأتي بعد البيان والمعاني، "وهو تزيين الألفاظ أوالمعاني بألوان بديعة من **الجمال اللّفظي** أو **الجمال المعنوي**، ويسمى العلم الجامع لطرق التّزيين"[2]، ويكمن ذلك التّزين في العمل على انتقاء واختيار الألفاظ والمعاني والتراكيب والجمل الجميلة المؤثرة على نفسية المتلقي، وذلك لا يخصّ فقط الألفاظ، بل يتجاوزه للتركيز على جماليّة المعنى كذلك.

احتلّ **البديع** قديما مكانة رفيعة لما فيه من جمال في العبارات النّثريّة، أوالقصائد الشّعرية، كما تزخرفت به الآيات القرآنيّة، فمالوا إليه لتزين خطبهم دون تكلّف أوقصد، واعتبروه وجها من وجوه الإعجاز القرآني لما له من قوة في المعاني ووضوحها وجمال الألفاظ، مستخدما ما يسمى **بالمحسّنات البديعيّة** سواء اللّفظي منها أوالمعنوي.

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1990م، ص264.
[2] محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة(البيان، البديع، المعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2003م، ص52.

فاعتبر قيمة جمالية كبرى استخدمها العرب على مدى العصور لتزين نصوصهم السّردية، وحكايات الليالي لم تخل منه، وسنقوم بإماطة اللثام عن المحسّنات البديعيّة الجمالية التي كثر استعمالها في الحكايات مرتّبة حسب وفرتها في الحكاية، وتمثلت في **السّجع والجناس والطباق** على سبيل المثال لا على سبيل الحصر:

نلج عوالم البديع بداية مع **السّجع** الذي هو أحد الفنون البديعية اللفظية التي تميز بها القرآن الكريم وكذا اللّغة العربيّة، فاشتهر العرب القدماء ببلاغتهم وفصاحتهم واجتهادهم في فنّ القول، لذلك اهتموا به لتزيين كلامهم، وقد كان من أبرز فنون البلاغة سواء في القرآن الكريم أوفي الفنون النّثرية العربيّة القديمة، كالخطب والمقامات وغيرها من السّرديات.

كما عرّفه **ابن الأثير** على أنّه "تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد"[1]، وهذا يعني أنّه اتّفاق الفواصل على حرف واحد، وبذلك ينتج لنا جرس موسيقي من خلال نهاية الألفاظ، وغايته "تجميل العبارة وزخرفتها وتقريبها إلى الحسّ والوجدان عن طريق إدخال تلوينات صوتيّة، وتوافقات نغميّة، بتكرار الحرف الأخير من العبارة، أوحرفين أوثلاثة أحرف"[2]، وهذا ما نجده عند الخطباء والكهّان والقصّاص والرّواة.

[1] فيصل حسين حيمر العلي، البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة دار الثقافة، عمان، ط1، (دت)، ص220.
[2] محمود الحكيم رزاق، الشعرية في النص الأدبي بين المنظوم والمنثور، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م، ص45.

وسار "**الباهي البوني**" في حكاياته على خطى القدماء، لأن "**فهراس الفيلسوفي**" يقصّ الحكاية على ملك من الملوك ذي مكانة عالية، وهذه المنزلة تقتضي **زخرفة** القول وتجميله ليتناسب الحكي مع طبيعة المقام، "فكأنّ إدخال **السّجع** في هذا النمط من المخاطبات يُعدّ وسيلة من وسائل إعلاء شأن الممدوح، فكما يتأنّق النّاس بلباسهم في المناسبات البهيجة، فكذلك يتأنّقون في مجالس الملوك والأمراء والولاّة، أوفي المعابد والأماكن المقدّسة"[1]، ولكل مقام مقال.

ومن الكلام **المسجّع** الذي حفلت به الحكايات نذكر منه:

•"أصبح الله بخير **الصباح**، وأضاء كوكبه و**لاح**، وكان التجار يعرفون الشيخ **بالصّلاح**"[2].

•"عيناه من الياقوت **الأحمر**، وساقية من الزّمرد **الأخضر**، وله جناحان مكلّلان **بالجوهر**"[3].

•"فلو عدنا إلى شجرة **أعرفها**، وتحتها عين من الماء، نستظل **بظلّها**، ونشرب من **مائها**"[4].

•"قصرا مشيّدا قد بنته العمالقة **العبيد**، وصاحب القصر بطل **شديد**، وليث **عنيد**"[5].

•"قصر مشيّد بناؤه **جديد**، وأساسه من **حديد**، قد بنته العمالقة و**العبيد**، والرّوم والبطارقة في الزّمان **المديد**"[6]، وغيرها من الأمثلة.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص46.
[2] المصدر نفسه، ص197.
[3] نفسه، ص217.
[4] نفسه، ص200.
[5] نفسه ، ص208.
[6] المصدر السابق نفسه، ص225.

•"لا تسمع إلا صوت **الضّربات**، على **البيضات**، كنزول المطارق على **الزّبرات**"[1].

•"بيده سنان قد **لاح**، كأنّه **مصباح**، قد استعدّ لنزع **الأرواح**"[2].

•"داخل القصر حمامات مكيات، ودهاليز مهلكات، وبيوت واسعات، وقبان وعماريات، وأقواس ودرجات مرتفعات..."[3]

•"وأمر بالإبل **فنُحرت**، وبالبقر **فعُقرت**، وبالغنم **فذُبحت**، وبالخمر **فسُكبت**"[4]، ومهما كان الجوهر الذي تقوم عليه الصورة المسجوعة، فإنها تعكس النسق الجمالي للحكاية.

أمّا **الجناس** فهو أيضا أحد المحسّنات اللّفظية، وهو فنّ يوهم القارئ بتكرار الكلمة لكن يفاجئه فيما بعد باختلاف المعنى مع تشابه اللّفظ، لذلك عُدّ من الحليّ اللّفظية التي لها تأثير بليغ تجذب السامع، وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء، فتأثّر وتقع في القلب أحسن موقع.

ويعدّ "من أكثر أنواع البديع تبويبا وتنويعا عند علماء البلاغة، حتى إنهم اختلفوا فيه، وتداخلت أبوابه عند بعضهم"[5]، وقد وُضع له تعريف جامع مفصل على أنّه "تشابه اللّفظين في النّطق واختلافهما في المعنى، وذلك يعني أنه هو اللّفظ المشترك... وهذان اللّفظان

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص226.
[2] المصدر نفسه، ص228.
[3] نفسه، ص234.
[4] نفسه، ص306.
[5] محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية _علم البديع، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، الاسكندرية، (دط)، 1999م، ص109.

المتشابهان نطقا المختلفان معنى، يسمّيان "ركني الجناس"، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه، ما نعرف به بالمجانسة"[1].

للجناس أنواع مختلفة، لكنّ ما يهمنا في بحثنا هو **الجناس الناقص**، لأن سارد حكايات اللّيالي، جمّل به حكاياته، لكن أقل من استعماله للسّجع، ويتجلى ذلك في الأمثلة التالية:

•"حسنة **البناء** واسعة **الفناء**"[2].

•"أشجار **باسقات**، وأطيار **ناطقات**"، "**أمواه** تطرد من **أفواه**"[3]

•"**الغضا** و**القضا**"، "**الرياسة والسياسة**"[4].

•"حمل كل منهما على صاحبه **ميلا**، واعتركا **طويلا**"[5].

•"رجل، وجل ،أجل"[6]، وذلك في إحدى الأشعار التي ذكرها في حكاية "**حديث الوزير وابنه**".

وكلها أمثلة تمثل **الجناس النّاقص** من حيث اختلاف اللّفظين في الحروف من حيث ترتيبها وعددها، قصد السّارد من خلاله التّعبير بأرقى الأساليب وأسماها فهي تمازج بين القيمة الصّوتية والقيمة الدّلالية.

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة، لبنان،(دط)، (دت)، ص169.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص190.
[3] المصدر نفسه، ص192.
[4] نفسه، ص202، 217.
[5] نفسه، ص226.
[6] نفسه، ص235.

بينما **الطّباق** فهو من المحسّنات المعنويّة، ويُعدّ فنّ أسلوبيّ اشتهر في الأدب العربيّ، ويعني "الجمع بين المتضادّين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[1]، فاستخدام الألفاظ استخداما ضدّيا متعاكسا يخلق صورا فنّية تمنح النّص إيحاءات ودلالات عميقة فيحقق بذلك وظائف جمالية ودلالية، "فضلا عن تثبيته المعنى في النفس، لأن الضّد أقرب حضورا بالبال إلى ذكر ضده"[2]، فبالضّد تتمايز الأشياء.

جمع "**الباهي البوني**" بين الكلمتين المتضادّتين في حكاياته لما لها من جمالية، لكي يخلق بواسطتها صورا فنّية تتجسّد من خلال حركة الثّنائيات الضدّية في النّصوص، فأخذ يبحث عن المتناقضات في الحياة ويسخّرها في حكاياته والأمثلة التالية خير دليل على ذلك:

•(حي ≠ ميت) ، (موتى ≠ أحياء) ، (خف≠ ثقل) ، (بياض≠ سواد) ، (السهل≠ الوعر)، (ليله≠ بنهاره) ، (الوصال≠ الانفصال) ، (الكبير ≠ الصغير) ، (يبيع ≠ يشتري)[3].

وغيرها من الكلمات المتضادة، الّتي وردت في الحكايات، غير أن القيمة الفنّية منها لا تكمن في إيراد المتضادّات والإكثار منها، أو ترتيبها في تشكيلات معينة، بل في قيمة إثارتها للمشاعر والصّور داخل الحكاية.

[1] جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة _المعاني والبيان والبديع_ تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص248.
[2] ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979م، ص441.
[3] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص231، 234، 235، 236، 241، 244، 246، 248، 263.

فالمتصفّح لكتاب "**مائة ليلة وليلة**"، يلاحظ أنه لم يدرج هذه المحسّنات اللّفظيّة والمعنويّة بمحض الصّدفة، وإنما قصد ذلك لتكون حلية وزينة يبلغ بواسطتها جمالية لا يمكن إنكارها.

7_3_ المكان:

تدخل الجغرافيا بأفضيتها المتعدّدة لتشكل ملمحا مهما من ملامح تشكيل البنية المكانيّة في الحكاية العجائبيّة، وقد تعدّدت هذه الفضاءات ما بين فضاءات حقيقيّة والمتمثلة في المدن (بلاد الهند، بغداد، البصرة، مصر، بلاد الروم، بلاد الفرس، أرض اليمن، أرض الشام، دمشق،) طبيعيّة مثل(مغارة، جبل، أرض جرداء، غابة ، مرعى، مطمورة، واد)، متمثلة في الغابات والبراري، أو في البحر وأخرى عجائبية مستمدة من الخيال أو عالم الجن، أوقصور **تكل عنها الأوصاف**.

أما الجانب التّاريخي فيتمثل في استحضار شخصيّات تاريخيّة حقيقيّة، وحتى الإسلاميّة منها وتوظيفها في حكايات خياليّة ليس لها أساس من الصّحة، مثل شخصيّة (هارون الرّشيد، ووزيره، المأمون، ملك الفرس كسرى، ملك اليمن، المعتصم العبّاسي، سيّدنا داوود، ذو القرنين، هود عليه السّلام)، وكلها أنساق ظاهرة تندرج ضمن النسق الجمالي الذي يخفي بين ثناياه خطابات لم يتمكن السّارد الافصاح عنها لأنها تمثل **المسكوت عنه** آنذاك.

7_4_ الشّعر:

يختلف **الشّعر** عن عامة الأدب في شكله التّعبيري، "فاعتاد اللّغويون العرب القدامى وبعض النّقاد على تسميته بالنّظم أو بالقصيد، تمييزا له عن الكلام المنثور الذي لا نظام له، أضف إلى ذلك أن **الشّعر** يأتي مرتّبا في أوزان، ومقيدا بمقدار من العبارات والجمل المتساوية في المقدار وفي الحركات وفي القوافي"[1]، في حين خلو النّثر من كل ما سبق ذكره يمنح المتحدث حريّة في اختيار أفكاره ومعانيه.

والمتأمّل في حكاية اللّيالي يلحظ أنها توظّف **النّص الشّعري** كمجرد نص استدعته الحاجة أوللانتقال إلى مستوى آخر من الحكي أوقد يكون مجرد زينة للفضاء الواسع للحكاية، كما يمكن أن يكون مكوّنا جوهريا في بناء السّرد، حيث نجد الشّاعرية تطغى على النّثر، وهذا ما يقرّب الحكاية من الخطاب الشّعري.

استثمدّ السّارد **(الباهي البوني)** قوة الشّعر وجماليته من خلال **الغناء** وهذا ما تراءى لنا في حكاية "**حديث سليمان بن عبد الملك بن مروان**"، حين قال: فأخذ العود وسوّاه وأنشد، وجعل يقول:

[1] محمود عبد الحكيم رزاق، الشعرية في النص الأدبي بين المنظوم والمنثور، ص89.

دنَف بِحُبِّكِ مَا يَذُوقُ هجُوعا

يَبْكِي لِوَحْشَتِهِ دمًا وَدُمُوعا

شَهِيدُ التَّنَفُّسِ وَالأَنِين بِأَنَّه

أَدْنَى جَمِيعِ العَاشِقِينَ خُضُوعا

فَارْحَم تَضَرّعَهُ وَكُنْ لَهُ

قَبْلَ المَمَاتِ إِلَى اللِّقَاءِ شَفِيعا

ثمّ إن الجارية "**قمر الأزرار**" أخذت العود وسوّته من يده وأجابته حيث تقول:

الله يَعْلَمُ وَالكَوَاكِبُ تَشْهَد

إِنِّي بِحُبِّكَ هَائِم لاَ أَرْقُد

يَا مَن يَلَذُّ بِحُبِّهِ بَدْرُ الدُّجَا

وَبَنَات نَعْش كُلّهَا وَالفَرْقَد[1]

وإما **مكتوبا** على الأبواب أوقبّة من رخام في قوله: "قصد نحو القبّة فإذا على بابها مكتوب هذه الأبيات:

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص247.

لَئِن كَانَ صَرف الدَّهْر فَرّق بَيْنَنَا

فَإِنِّي عَلَى مَا تَعْمَلُونَ مُقِيم

وَلِي مقْلَةٌ تَبْكِي عَلَيْكُمْ تَأَسُّفا

وَقَلْبِي بِأَنْوَاع الغَرَامِ سَقِيم[1]

وتجلّى تأثيره من خلال مراعاته لقواعد النّظم (أوزان وقوافي)، حيث باتت على أثرها الأصوات منسجمة ومتناسقة تتناسب مع مضمون الأبيات ومعاني الكلمات.

كما جاء **الشّعر** في المدوّنة على **ألسنة الشّخصيات**، إما من خلال حواراتها أومن خلال مونولوجاتها الدّاخلية، حيث يتداخل فيها مع **السّرد** في قوله:

ولما كان في اليوم السّادس، توحش وتفكّر في غيبته وجعل يقول:

غَرِيبٌ تَفَكَّرَ فِيمَا مَضَى

وَفِي القَلْبِ نَارٌ كَجَمْرِ الغَضَا

فَإِنْ كَانَ رَبِّي قَضَى غُرْبَتِي

فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَلَى مَا قَضَا[2]

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص210.
[2] المصدر نفسه، ص202.

والنّماذج الشّعرية في الحكاية كثيرة ومتنوعة الحضور، فالسّارد استحضرها واستغلها لدواعي فنّيّة موضوعاتيّة أنارت سراديب الحكاية بحسن تنسيقها وتنظيمها وتعبيرها وإيقاعها الجميل.

نتيجة لما سبق فتوظيف **الشّعر** في هذا العمل السّردي زاده جمالا ورونقا، كما تجاوز الحدود الموضوعة بين الأجناس الأدبية، فزاوج بين الشّعر والنّثر في عمل واحد، وهذا ما خلق تفاعلا حميميّا بينهما، ومن خلاله تحقق النّسق الجمالي.

7_5_اللّهجة العاميّة:

كثر استعمال كلمات من **اللّهجة العاميّة** في حكاية "**مائة ليلة وليلة**، والغرض منها خطاب العامّة من النّاس، فقد انتقى ألفاظا من معجمه المغاربي، وسنقوم بذكر البعض منها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر: "الخوان، وحق راسك، الصحرى، نحسن عونك تعطيني، نمشوا، الفيسان، البير، نقضي، واش، الخربة، نضحك، نبريها"[1].

كما لاحظنا تكرار استعمال بعض العبارات العامية عدة مرات في عدة حكايات مثل: "تحسن عوني، نمشوا، نقضي"، وقد انتقى السّارد هذه الألفاظ ذات السّمات الخاصة لأغراض دلالية تخدم القارئ ومنتقاة من بيئته، والتي أضافت على النّص جمالية ميزته وأعطته هويته.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى ، ص190، 192، 209، 212، 217، 218، 231، 266، 281، 284، 314، 320.

7_6_التّناص:

يعدّ التّناص من المصطلحات الأسلوبيّة الحديثة، وهو "أحد مميّزات النّص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[1]، فهو نصّ ينفتح على عدّة نصوص ويتداخل معها، سواء كانت قديمة أو حديثة، وقد ظهرت في حكايات اللّيالي ملامح له في أشكال مختلفة، منها الدّيني والتّاريخي والأسطوري.

فالتّناص الدّيني في قوله: "فراودها عن نفسها"[2]، وقد تكررت هذه العبارة مرتين، وقد اقتبس هذه العبارة من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وراَوَدَتْه الَّتِي هُو فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَت الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هِيت لَك، قَالَ مَعَاذَ الله إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمِون﴾□ .

أما **التّناص الأسطوري** فهو قيمة جماليّة استطاعت الحكاية أن تصل بتوظيفها للمدّ الأسطوري المشحون بالدّلالة والإيحاء، ويظهر ذلك من خلال استدعاء السّارد لطقوس مأخوذة من قصص الأطفال العالمي وتوظيفها في حكاية اللّيالي في قوله: "يأمر بمرآة عظيمة... وينظر فيها إلى وجهه، ويسأل أرباب دولته هل تعلمون في الدنيا أحسن مني صورة، فيقولون لا"[4]، وهذا يشبه ما كانت تقوم به شخصية زوجة الأب في حكاية سندريلا، حينما كانت تسأل المرآة عن الأجمل بينهما.

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص215.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص279، 288.
[3] سورة يوسف، الآية23.
[4] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص189.

بينما **التّناص التّاريخي** فيتجلى في استحضار أسماء شخصيّات تاريخيّة وتوظيفها في النّص الحكائي، فهناك شخصيّات تاريخية من الموروث الدّيني، كالأنبياء والرّسل مثل "سيدنا داوود، ذو القرنين، هود عليهم السّلام".

وأخرى تاريخيّة تراثيّة ارتبطت بالملك والسّياسة مثل "هارون الرّشيد، ووزيره، المأمون، ملك الفرس كسرى، ملك اليمن، المعتصم العبّاسي"، وتتجلى جماليته من خلال قدرة السّارد على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها لإنتاج نصّ جديد.

بذلك تكون الأنساق الجماليّة المضمرة قد لعبت دورا فعالا في تحقيق خصوصيّة البحث الدلالي وعلاقتها بسلطة الخطاب الثقافي، وهو تضمين لفكرة تقصي المحمولات الجمالية في المدونة من منظور النقد الثقافي، فالتأثر الواضح لسلطة الخطاب الجمالي العربي أظهر نوعا جديدا من الصياغات والمعالجات المضمرة، فأصبح النّسق الجمالي المضمر يمتلك خصوصية التّأويل وتعدّد القراءات والتّفسيرات.

8_النّسق العجائبي:

العجائبيّة نزعة إنسانيّة قوامها ابتكار ما هو عجيب، و"العجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن ليخترق المستحيل، ويحقق ما لا يمكن تحقيقه، محدثا بذلك حالة من الدّهشة، معتمدا على الابتكار الذي يقيم علاقات غير متوقّعة وغير ممكنة بين الأشياء"[1]، وهذا ما نحن بصدد دراسته.

يعدّ **الأدب العجائبيّ** فضاءً حافلا بالمغامرات الخارقة والعجائب المبهرة، يحمل القارئ من خلالها إلى عوالم جديدة ،يمتزج فيها الواقع بالخيال والحقيقة بالسّحر، و يفتح له نوافذ يطلّ من خلالها على واقع جديد يلتقي فيه العجيب والغريب والخارق، ويحق لنا أن نتساءل عن هذا الشكل من الحكي العجائبي الذي أصبح قائما بذاته في المتون السّردية باختلاف أنواعها، فماذا نقصد بالعجائبي ؟ وما هي خصوصياته وأشكاله في المدونة موضوع الدّراسة.

و**العجيب** هو نتاج خيال عفوي بسيط أقرب إلى السّذاجة، مصدره روح شعبيّة أوغالبا ما يأتي لتحقيق الخلاص، عندما تنعدم كل الحيل وتنقطع كل السبل، كما أنه تعبير عن قهر داخلي أوحرمان أومحض انطلاق خيالي لتحقيق المتعة، كما هو الحال في حكاية "**مائة ليلة وليلة**" المليئة بالعجائبي.

[1] أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي –دراسة تحليلية للحكاية الشعبية- دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 2005م، ص86.

الحكي العجائبي هو الذي يجعل من العالم التّخييلي عالما حيا، يستوجب على القارئ التّفسير والشّرح بين ما هو طبيعي وما هو غير طبيعي، من أجل ذلك وجب علينا ضبط بعض المصطلحات التي لها علاقة بالعجائبي، كالتّخييل والخيال والغريب.

فالتّخييل هو لفظة اختلفت الآراء حول مفهومها وسنكتفي بذكر المشهور منها "هو تحريف القول الصادق عن العادة، أوإلحاقه بشيء تستأنس النفس به"[1]، كما يعدّ " تظاهر دون نية الخداع، هو ابن الكذب، لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون"[2]، ونلاحظ أنه مبني على فكرة الكذب والانتهاك.

و**الخيال** يعده أسلافنا من النّقاد العرب جزءا من التّخييل وقسما من أقسامه، فقد قسم بعضهم التّخييل إلى استعارة و تشبيه، والتشبيه هو أصل الخيال، وقد حرصوا على التمييز بينه وبين والوهم، "وهو تمييز يعترف "**العقاد**" بأن "**عبد الرحمن شكري**" كان رائده، بل يضعه في ذلك في مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين"[3]، فملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها تعريفا دقيقا لكن يمكن معرفة أثرها، كما أن لها دورا أساسيا في تكوين الصّورة.

[1] عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة،(دط)، 2005م، ص135.
[2] ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: محمد حاسم، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 1998م، ص247.
[3] ينظر: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث- ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ص47.

بينما كلمة **الغريب** فيعرفها القزويني بقوله: "كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة"[1]، هذا عربيا في حين عند الغرب ظلت هذه الكلمة تعني الأجنبي حتى ظهرت الدّلالة الحديثة في القرن الثّامن عشر على أنّها " كل ما يمارس الخوف والارتباك والحيرة و القلق على نفسية الإنسان"[2].

بعد هذا العرض البسيط لهذه المصطلحات الثّلاثة التي تلتبس مع مفهوم العجائبي، نصل إلى تحديده على أنه الأمر **النّادر** الحدوث الذي يثير في نفس الإنسان التردّد والحيرة، "وتفسير هذا التردّد والحيرة التي تحصل للشخص جرّاء ظاهرة أوحادثة غريبة تتخذ مظهرا يتجاوز الطّبيعي، تفسيرا يعتمد العلل فوق الطّبيعة البعيدة عن الواقعي والعقلاني"[3]، وهذا ما اتّفق عليه معظم النّقاد والأدباء سواء غربا أم عربا.

فالعجائبية باعتبارها شكلا من أشكال القص القديمة، لم تخل حكاية "**مائة ليلة وليلة**" منها، كما تجلّى ذلك من خلال استدعائها للخوارق تارة واستحضارها للجنّ والعفاريت تارة أخرى، والحديث عن الكائنات الخرافيّة والأماكن الأسطوريّة، والرّحلات الغريبة، وتمثلت في أشكال كثيرة منها:

---

[1] زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه و حققه فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1977م، ص38.

[2] تزفتان تدوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المساءلة، العدد الرابع و الخامس، الجزائر، ربيع صيف 1993 ،ص98.

[3] المرجع نفسه، ص99.

8_1_ أشياء عجائبيّة:

وهي التي ترتبط بالمافوق طبيعي، فهي عجائبية محضة، إذ أنها تستقي عجائبيّتها من عصا موسى وخاتم سليمان أي من أشياء الأنبياء والأولياء الصالحين[1].

الجنّ والعفاريت، من القوى الخارقة التي تعايشت مع بطل كل حكاية، فدلالة لفظ الجنّ تصبّ في معنى التّواري والاستتار والاختفاء عن الواقع وعن العالم المرئي والطبيعي، ويقول "**كمال الدّميريّ** أنّ الجنّ "أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة _وهم خلاف الإنس_ ويقال سميت بذلك لأنها تتقى ولا ترى"[2]، وتعدّ من أهم الأشياء العجائبيّة الّتي ميزت حكايات اللّيالي.

يحفل نص اللّيالي المغاربي **بالجنّ**، التي تتّصف في الغالب بصفات الاختفاء، وهي قدرات خارقة، وعقول حكيمة، إضافة إلى الأجسام الضّخمة والملامح التي توحي بالغرابة، وتقوم غالبا باللّهو بالبشر والسّيطرة عليهم، وبرز ذلك الحضور في الحكايات المذكورة حسب الجدول التالي:

[1] ينظر: نبيل حمدي الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم ، ص117.
[2] كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، دار الفكر، بيروت، (دط)، (دت)، ص203.

الحكاية	وجود الجن والعفاريت
حديث نجم الضياء ابن مدبر الملك	الوادي الذي يعمره عفريت من الجن يدعى بسرهل، وقد اختطف جارية من قصر أبيها
حديث جزيرة الكافور	أقوام يأكلون الناس ويحشون رؤوسهم بالطيب والكافور
حديث ظافر	ليس فيها إنس ولا أنيس، إلا المردة من أولاد إبليس
حديث الوزير وابنه	في بلدة لملوك الجن ماردة
حديث سليمان بن عبد الملك بن مروان	كأنه عفريت من الجن
حديث الفتى مع الجارية غريبة الحسن	قد أصابه ريح الجان
حديث الأربعة أصحاب	استيقظ العفريت ولم يجد الجارية، فصاح صيحة استجاب لها الجبل
حديث الجارية مع الملك ووزرائه السبعة	زعموا ان رجلا كان له تابع من الجن. فإذا بغولة ومعها غول.
حديث الملك والثعبان	جارية نصفها آدمي ونصفها جني

كما وجدت حكايات أخرى لم يحضر الجنّ فيها كشخصية، إلا أنه ذكر اسمه تعبيرا عن الإيمان بوجوده والخوف منه في قوله: "**أنت إنسيّ أم جنيّ**"[1]، ووضف السّارد في لياليه **الجنّ** بمكانة عظيمة باعتباره تعبيرا عن سلطة ذكوريّة مبتذلة على نحو سحريّ خرافي،

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص 266، 312،269.

وخطف الجنيّ للفتاة ليلة عرسها يعكس قهرا جنسيا يتجلى عبر تكرار عملية الخطف في عدة حكايات من المدونة.

8_2_ أشياء واقعيّة:

هي أشياء موجودة في الواقع وليست عجيبة، يملأ بها السّارد فراغ حكيه، لكنّها تكون نقطة تحوّل في الحكاية، ونذكر على سبيل المثال **الخاتم** فهو يذكرنا بخاتم النبي سليمان (عليه السلام)، والذي نسجت عنه المخيلة الشّعبية العديد من الخرافات والأساطير، باعتباره خاتم نبيّ، و فيه قوة مستمدة من المعجزة الإلاهية لنبي الله سليمان(عليه السلام).

إلا أنه في المدوّنة لا يوحي إلى ذلك في قوله: "شكره... ثم دفع له الملك خاتمه"[1]، أي قدمه له كهدية، وفي موضع آخر في قوله: "وأخذ الخاتم من إصبعك"، وكان هنا كأداة للزّينة فقط.

وجاء ذكر **التّفاحة العراقية** في حكاية "**حديث الفتى مع ابنة عمه**" خال من العجائبيّة، وكانت نقطة التّحول في حياة الزّوجين، أما **المرآة** والتي جاء ذكرها في بداية الحكي، فكانت المفتاح للولوج إلى كل الحكايات وغيرها من الأشياء الواقعية.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، ص266.

8_3_الوسائل العجائبيّة:

هي وسائل "غير طبيعيّة تخترق المألوف والمعتاد، وتشير إلى أن الرّحلة ليست سوى متخيلة"[1]، ولا تعتمد هذه الوسائل في استخدامها على بنية عقليّة مقبولة أومعقولة، والسّفر بهذه الوسائل هو الذي يفتح المكان للبشر كوعد للسّعادة.

لذلك نشأ أدب الهروب، والذي تكون رواية المغامرات شكلا من أشكاله، ويستخدم السّارد هذه الوسائل لأسباب عديدة، منها:

• قطع مسافات طويلة في مدة زمنية قصيرة للنجاة من هلاك محقق.

•الانتقال بالسّامع إلى فضاءات خياليّة مشوّقة وممتعة، تعمل على انجذابه للسّماع بواسطة وسيلة خارقة للمعتاد.

استعمل السّارد هذه الوسائل في بعض الحكايات من النصّ المئوي، ففي حكاية "**حديث فرس اليبنوز**"، والتي يصنع فيها الحكيم الفارسي فرسا من الأبنوز مرصّعا بالدّرر والياقوت، "لم ير أحسن منه، فافتتن بها جميع من حضر في المجلس ... وأنه يسير براكبه في يوم وليلة ما يسير الفرس في سنة"[2]، وهنا وتجلت غرائبيّته.

[1] جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة آخرون، ص174.
[2] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى ، ص310.

والفرس الأبنوز* فرس صناعي، صنعه الحكيم الفارسي من خشب فخم على هيئة الفرس الحقيقي، وقد جعل له سرجا ولجاما، ويتميز بالخفّة والسّرعة، حيث يقطع في يوم واحد المسافات التي يقطعها الفرس الحقيقي في سنة كاملة، ويتحرك طيرانا في الهواء، لا سيرا على الأرض وكان لهذا الفرس لولب في اليسار للنّزول ولولب في اليمين للصّعود، وفكرة الفرس الطائر في مجملها غريبة وعجيبة.

يستخدم السّارد الحيوانات الغير مؤهلة في نقل الإنسان والجان من مكان إلى آخر، كوسيلة من وسائل السّفر والانتقال، ويعد أحد الوسائل العجائبية والخارقة للمألوف، خاصة إذا طارت هذه الحيوانات، "وهكذا يتم الطّيران في اللّحظة التي يحدث فيها نوع من الغموض الجغرافي... وبهذا تلي الجغرافيا الأسطوريّة بشكل طبيعي الجغرافيا الواقعية"[1].

كالأسد الذي امتطاه الجن في حكاية "**نجم الضياء**"، رغم أن الحيوانات غير مؤهلة للامتطاء، ويستخدمها السّارد كأنّها من الدّواب التي تمتطى وتركب، فتسير وتطير حاملة الإنسان والجان لتنقلهم إلى أماكن بعيدة خلال وقت يسير.

كما شهدت الحكايات حضورا كبيرا للحيوانات إما كشخصيّة على سبيل التّخييل، أومجرّد الإخبار عنها وبأشكال مختلفة، وسنقوم فيما يلي بعملية إحصاء لها والتعرف على دورها في الحكاية:

*الأبنوس أوالأبنوز أوالسأسم (بالإجليزية Ebony) وهو شجر ينبت في الغابات الاستوائية، خشبه صلب أسود، ويصنع منه التحف الفخمة.

[1]جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، ص176.

الحكاية	وسيلة تنقل	شخصية عجيبة	أشكال أخرى
الحكاية: 01	أسد		
الحكاية: 02	جواد، أسد		غنم
الحكاية: 03	الخيل		أسد
الحكاية: 04	جواد	أسد مهول	الذباب، عقاب، عصفور، غنم، البقر.
الحكاية: 05		دابة خرجت من البحر العقاب صاحب القصر	أسد
الحكاية: 06	الخيل الحمر والشهب، فرس أبلق، الرمكة	أسد هائل مهول	أسد، النعام، ثعبان، الجراد، الإبل، البقر، الغنم
الحكاية: 07	جواد		النعام
الحكاية: 08	مطية		
الحكاية: 09	المطية		
الحكاية: 10	الخيل	أسد كالطود العظيم	
الحكاية: 11			خروف
الحكاية: 12	لا يـــــــــــــــــــوجـــــــــــــــــــد		
الحكاية: 13	فيل، خيل، بغلة فرس.	طير البغاي، القرد، الخنزير، كلب، أسد، قرد آخر	أسد، حمار الوحش، كلب، قط، كلبة، حية سوداء ضخمة، دواب، سمكة، دجاج وحمام، فيل
الحكاية: 14	رمكة، فرس	فصيل، ثعبان عظيم	إبل، بقر، غنم، الغزال، الأسود، الثعابين، الحيات العظام، طاووس، البلبل الكيروان، القمري، الورشان
الحكاية: 15	فرس		طاووس، فرخ، دجاج، طيور

من خلال الجدول التالي قد توصّلنا إلى أن جميع الحكايات أتت على ذكر ولو حيوان واحد، ماعدا حكاية "**حديث الأربعة أصحاب**"، وذلك لارتباط الإنسان العربي القديم بهذه المخلوقات، لكونها جزء من الثقافة الحياتية له مثل: الإبل والبقر والفصيل* والجمل والكلب والقط والحمار.

بينما **الحصان** فكانت له منزلة كبرى عند الإنسان العربي، فقد كان رفيقه في كل الأحوال، وهذا ما عكسته لنا أنساق الحكايات الظّاهر منها والمضمر، فقد ورد ذكره بأسماء مختلفة، مثل: المطيّة، الخيل، الفرس، الرّمكة*...إلخ.

و**الأسد** ملك الغابة كان حضوره قويا في معظم الحكايات وارتبط بالعجائبية، ووصفه **بالهائل المهول وبالطّود العظيم** للدّلالة على ضخامته، فاستعمله تارة كوسيلة يتنقل عليها الإنس أوالجنّ، وتارة أخرى كان يهجم على البطل ويتبارز معه كأنه شخصية مهمة لتحويل مجرى الحكاية، كما ظهر في إحدى الحكايات الضمنية مع **القرد** ودار بينهما حوار، وفي قصص أخرى ذُكر للتّهويل والتّخويف.

أما **الطّير** فقد احتلّ مكانة بارزة من المعتقدات الخرافيّة والأساطير العربية القديمة، لارتباطه بتجربة الصّيد، فذكر السّارد الأليف منه والجارح، والمألوف والنّادر، كالعقاب والطّاووس والبلبل والكيروان والقمري* والورشان*.

*الفصيل، ولد الناقة أوالبقرة بعد فطامه أو فصله عن أمه.
*الرّمكة فرس تتخذ للنسل.
*القمري نوع من الحمام حسن الصوت، ظهره أزرق رصاصي، عنقه بنفسجي المواج، منقاره أسود، عيناه برتقاليتان، جفونهما حمر، الأنثى أصغر قدا من الذكر، وهو من الطيور القواطع التي تجوب البلاد في سبيل الرزق، قوته من الحبوب والبذور.
*طائر من الفصيلة الحمامية، أكبر قليلا من الحمامة المعروفة، يستوطن أوروبا، ويهاجر في جماعات إلى العراق والشام.

السّحر هو الآخر وسيلة من الوسائل الغير طبيعية التي تخترق المألوف والمعتاد، وظهر في المدوّنة كرمز للعجائبي في قوله: "هذا ساحر نجاك الله منه"[1]، كما تجلى من خلال لفظة "**طلسم**" والتي تكررت في ثلاث حكايات للدلالة على **السّحر**.

وسنقوم بذكر بعض الأمثلة الدّالة على ذلك في قوله: "جميع الأموال تحت هذا الحجر وهو **مطلسم**"، "أمام الباب **طلسم** على صفة إنسان"، "نظر الشيخ إلى حيلة **الطّلسم** فعطله"، "يعرف هذا القصر بقصر الشعاع وهو **مطلسم** على أربعين ميلا"، "فوجدوا عليه **طلسما**"، "فعلم أنه **طلسم** فالتمس الحيلة حتى عطلته"[2]، وغيرها.

من خلال الطّقوس التي تتعلق به في قوله: "أنا نبريها ان شاء الله، إيتني بدجاجتين سوداء والأخرى حمراء"[3]، و**التّنجيم** أيضا دال على **السّحر** في قوله: "فجمع المنجمين والأطباء...ونظروا له في النّجوم"، "دعا المنجّمين، وقال لهم انظروا في طالع ولدي"[4].

وأيضا من خلال **التّحول** من صورة إلى صورة أخرى في قوله: "ذهب الغلام وشرب من ماء العين فعاد جارية"، "نفخ في وجهه فاسودّ في حينه"[5]، وكل هذه أنساق عجائبيّة دالة على **السّحر**.

[1] الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى ص314.
[2] المصدر نفسه، ص218، 220، 221، 229، 233، 306.
[3] نفسه، ص320.
[4] نفسه، ص274، 275.
[5] نفسه، ص286، 302.

تأسيسا لما سبق، فقد احتوت المدوّنة على حكايات واقعية خالية من العجائبي، وحكايات فيها عجيب واحد، وأخرى فيها سلسلة عجائب مركبة يقود بعضها إلى بعضه الآخر في تركيب منطقي.

ويظل العجيب في الحكاية الخرافيّة الشعبيّة، تعبيرا عن وضع اجتماعي وحالة معيشة، وهو نابع من خيال مرغوب قوامه التّعويض عن حرمان، كما فيه شفاء من القهر وانعتاق من الكبت، كما أنّه مريح للنفس يعيد إليها توازنها وهذا ما حصل مع الملك "دارم" الذي شُفي بفعل الحكي العجائبي.

وفي نهاية هذا الفصل يمكن استعراض أهم ما جاء فيه، حيث اختص بمحاولة الكشف عن أهم الأنساق الثّقافية الظّاهر منها والمضمر في متن المدونة، والمتمثلة في:

- نسق الأعراف الثّقافية في الحكاية.
- النّسق الإجتماعي ومظاهره.
- النّسق الجمالي وما أضفاه على النّص من خصوصية.
- النّسق العجائبي الذي تميزت به الحكايات.

حيث ترتبط فاعلية هذه الأنساق، بتعدد القراءات، وتنوع البنى الدلالية، وإدراك فكرة الإنتقال من الحسي إلى المجرد والعكس صحيح.

خاتمة

لكل عمل بداية ونهاية، ونهاية هذا العمل خاتمة حاولنا فيها الإلمام بأهم المحطات الرئيسية التي استوقفنا عندها الموضوع، وحان إيجاز أهم ما خرجت به الدراسة من نتائج، وفق التّرتيب الذي ارتأيناه في منهج البحث على النحو التالي:

- ✓ النّقد الثّقافي منهج يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافيّة مضمرة، ويربط الأدب بسياقه الثّقافي غير معلن.
- ✓ لا يتعامل النّقد الثّقافي مع النّصوص والخطابات الجماليّة والفنيّة على أنّها رموز جماليّة، ومجازات شكليّة موحية، بل على أساس أنها أنساق ثقافيّة مضمرة، تعكس مجموعة من السّياقات الثّقافية التّاريخية والسّياسية والاجتماعيّة والاقتصاديّة والأخلاقيّة والقيم الحضاريّة والإنسانيّة.
- ✓ النّقد الثّقافي لا يكتفي بالرّصد الجمالي للنّصوص، بل ينفتح إلى غيرها من الأنساق الثّقافية، كما يستفيد من مناهج التحليل العرفيّة في تأويل النّصوص ودراسة الخلفية التاريخية، كما يهتم بدراسة الخطاب في ضوء التّاريخ والسّوسيولوجيا والسّياسة والمؤسساتيّة ومناهج النّقد الأدبي.
- ✓ يهتم النّقد الثّقافي بكل ما يحيط بالنّص، ليغوص في أغواره باحثا عن الأنساق الثّقافية التي تمرّرها هذه النصوص المختبئة تحت عباءة الجمال، وهوما عجز عنه النّقد الأدبي.

- ✓ مسح الغبار عن حكاية "**مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى**" للكاتب الجزائري "**الباهي البوني**"، من تحقيق "**شريبط محمد شريبط**" أحد رواد النقد الجزائري، اعتمادا على المخطوط الذي وجده، والتي لم يتم دراستها من قبل، واعتبارها إضافة ومكسبا معرفيًّا هامًا إلى التُّراث الجزائري.
- ✓ تسليط الضوء عن نسخة أخرى لكتاب "**مائة ليلة وليلة**" من طرف الأديب التّونسي محمود طرشونة الذي تحدث عن النسخ الخمسة التي اعتمد عليها لتحقيق المدونة، ثلاث منها بالمكتبة الوطنية بباريس، واثنان بالمكتبة الوطنية بتونس، ولم يشر إلى نسخة الباهي البوني، ولمح إلى إمكانية اعتبارها ذات أصول تونسية.
- ✓ التعرّف على سبب بقائه مجهولا، وعدم إقبال المغاربة على قراءته هو خرافة إصابة الإنسان الذي يقص الحكايات في النّهار بداء القرع، حديث ذاع وانتشر في البيئات المغاربية، وجعل قصّ الخرافات يرتبط باللّيل فقط، وكذلك حرص أهالي هذه البيئات الشّعبية على الوقت، وانصرافهم طوال النهار إلى الاهتمام بوسائل عيشهم، من حرث وجني وتجارة.
- ✓ رغم مغاربيّة كتاب "**مائة ليلة وليلة**"، إلا أنه لم يخل من القصص ذات الأصل الهندي أوالفارسي، كما غلب عليها الطابع العربي في نسيج سردي مستمد من التراث الشعبي الغني بالعادات والتقاليد.

- ✓ كتاب "**مائة ليلة و ليلة**" من المرويات الخرافية التي عُدَّت كنموذج معبر عن التّأليف الذي يتوارى فيه الرّواة لصالح خيال جماعي بجدّ من التّسلية والمتعة وسبله لتحقيق غاياته.
- ✓ يتّسم كتاب اللّيالي المغاربي بالمظهر العجائبي الجذاب الذي يمتزج في قالبه القصص الأسطوري السّحري، مع الخرافة الشعبيّة، المختلطة بالواقع المبالغ فيه، وسرد أحداث خياليّة كأنها حقيقية.
- ✓ استهلال "**الباهي البون**ي" الحكي في كتاب "**مائة ليلة و ليلة**" بقصّة قصيرة (قصة فهراس الفيلسوفي) تؤطر الإطار العام (قصة شهرزاد).
- ✓ تلتقي حكاية "**مائة ليلة و ليلة**" مع "**ألف ليلة وليلة**" في "**خرافة شهرزاد**" التي عدت نموذجا عالميا للحكاية الإطاريّة.
- ✓ إن كتاب "**مائة ليلة وليلة**" المتميّز بلغته وأحداثه المتضمّنة للمتعة والتّشويق، يحمل في طيّاته كتلة من الأنساق الثّقافية الظّاهرة منها والمضمرة، والتي تمازجت في شكل كتابي يحمل معان ودلالات تحتاج إلى **القراءة المؤوّلة**، لفك شفراته وابراز مقاصده، وهذا التّأويل لا يكون إلا في النّصوص السّردية الإبداعيّة.
- ✓ تمثلت حيلة **شهرزاد** في قص حكايات للملك "**دارم**"، حيث في اللّيلة الواحدة ينتهي حديث ليبدأ آخر تاليا، ولا يحدث التّأجيل إلا في لحظات معينة من الحكي وتلك كانت طريقتها التي مكّنتها من تأجيل القتل.

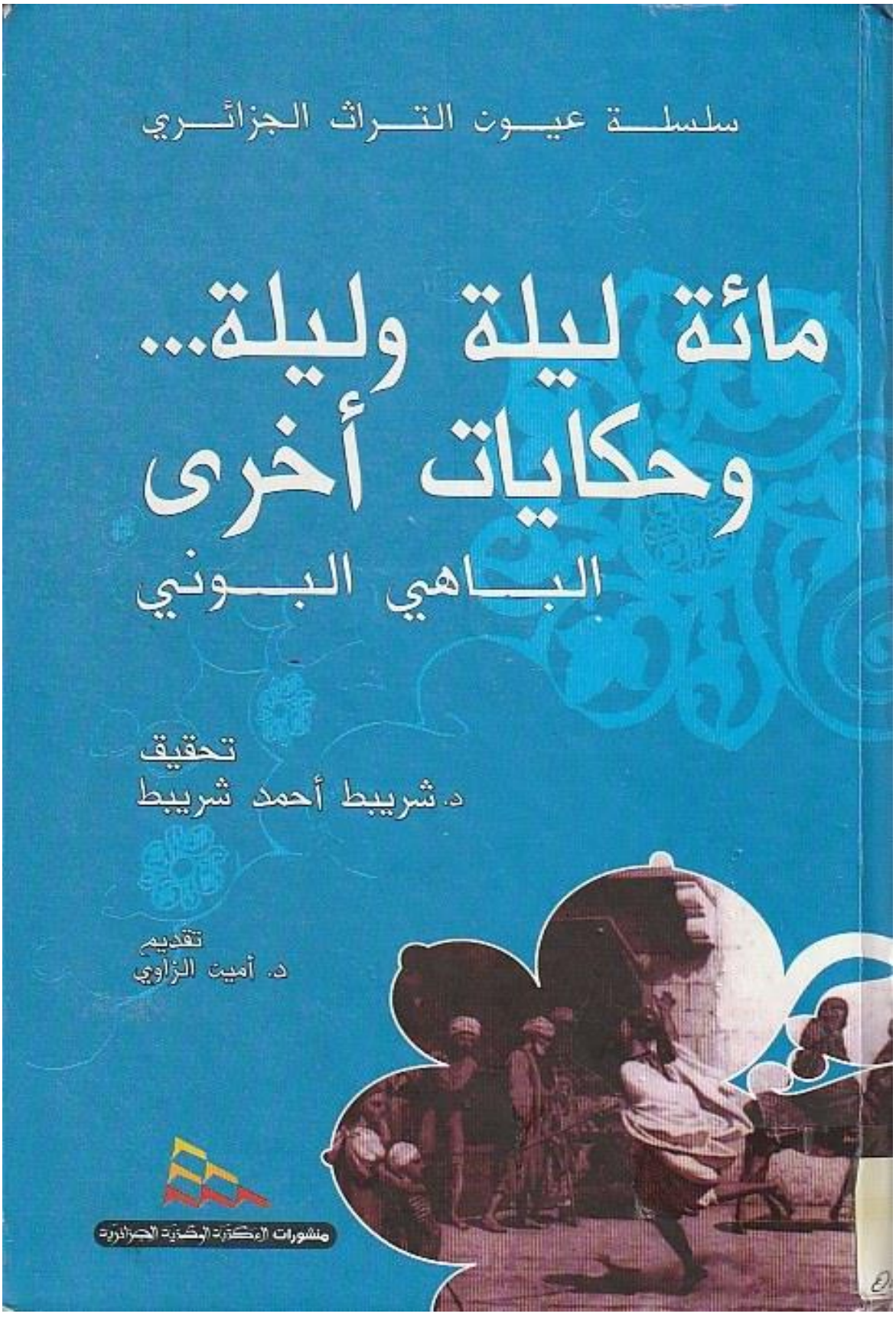
- ✓ لم تطل شهرزاد في "**مائة ليلة وليلة**" برفقة الملك زوجة له، بعدد اللّيالي التي أمضتها في "**ألف ليلة وليلة**"، وظهرت الحكاية الإطاريّة مبتورة لا يعرف فيها مصيرها ولا مصير الملك.
- ✓ يعدّ كتاب "**مائة ليلة وليلة**" سفرا من أسفار الأمة العربية، رغم احتوائه على تأثيرات الحضارات الأخرى، لأنه يحتوي على حكاية سفر عظيم، مليء بالمغامرات العجائبيّة والخرافات.
- ✓ كان للمرأة حضور كبير ومهيمن في كتاب اللّيالي، إذ تعدّدت صورتها بتعدد الحكايات.
- ✓ احتواء نص "**مائة ليلة وليلة**" على أنساق ثقافيّة مختلفة، منها الاجتماعيّة والجماليّة والعجائبيّة، وتنوعها بين الظّاهر والمضمر، واختفاء المضمرة منها خلف الظّاهر.
- ✓ لعبت الأنساق الجماليّة المضمرة دورا فعالا في تحقيق خصوصيّة البحث الدلالي وعلاقتها بسلطة الخطاب الثقافي، وهو تضمين لفكرة تقصي المحمولات الجمالية في المدونة من منظور النقد الثقافي، فالتأثر الواضح لسلطة الخطاب الجمالي العربي أظهر نوعا جديدا من الصياغات والمعالجات المضمرة، فأصبح النسق الجمالي المضمر يمتلك خصوصية التّأويل وتعدّد القراءات والتّفسيرات.

في نهاية المطاف نحسب أنّنا قدّمنا قراءة ثقافيّة لكتاب "**مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى**" لكاتبه الجزائري **الباهي البوني**، الذي يُضمر في طياته رحلة شفاء من عقدة الخيانة، ضمن خطاب يحمل في ثناياه أنساقا ثقافيّة ظاهرة مثيرة، ويخفي بين سطوره أنساقا أخرى مُضْمَرة أكثر إثارة تمثل المسكوت عنه.

وإذا ما استطاعت هذه القراءة بقصورها وبتألقها، بقوّتها وبضعفها أن تثير جدالا أوحوارا حولها، فهذا هو المنشود لأنها مدوّنة تستحق الدّراسة، وبحاجة إلى جهود نقدية متميّزة تضيء دروبا لا تزال معتمة فيها، وبتضافر الجهود نستطيع أن نكسبها الشّهرة التي اكتسبها كتاب "**ألف ليلة وليلة**"، ليثبت مكانته ككتاب مغاربي سردي أغفلته الدّراسات النّقدية العربيّة وحتى الغربيّة.

ملحق

1-الغلاف الخارجي للمدوّنة:



2-تقديم محقق المدوّنة:

شريبط أحمد شريبط

- من مواليد سنة 1957، بدوار التناقفة، دائرة عين قشرة ولاية سكيكدة.
- أخذ دروسه الابتدائية والتكميلية والثانوية بمدينة سكيكدة (1965- 1976).
- زاول مرحلة دراسته الجامعية الأولى، بجامعة عنابة، وذلك من سنة 1976 إلى عام 1980.
- أنجز رسالة الماجيستير عام 1987م، وكان موضوعها : "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947 - 1985).
- يشتغل منذ عام 1980، أستاذا بكلية الآداب والعلوم الانسانية ـ جامعة عنابة.
- بدأ الكتابة في الصحافة الأدبية، الجزائر عام 1973.
- انتخب عضواً بالمجلس الوطني لاتحاد الكتاب والصحافيين والمترجمين الجزائريين (1985 - 1989)، كما انتخب عضواً بالأمانة التنفيذية لاتحاد الكتاب الجزائريين (1998 - 2002)
- شغل منصب رئيس فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين (1982 - 1998).
- انتخب عضواً بالمجلس الشعبي الولائي، لولاية عنابة مرتين، المرة الأولى : (1985 - 1989) والمرة الثانية (1997 -2002).
- حاصل على : "الوسام الثقافي" لولاية قسنطينة.
- له مؤلفات عديدة، صدر منها :

1 - تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1998.

2 - الحركة الأدبية المعاصرة في عنابة، مطبعة قالمة، الجزائر 2000.

3 - الآثار الأدبية الكاملة للأديبة الجزائرية : "زليخا السعودي"، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر 2001.

4 - مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2001.

5 - معجم النقاد العرب في القرن العشرين، منشورات مخبر الأدب المقارن والعام -جامعة عنابة 2005 (بالاشتراك).

3-مخطوط "مائة ليلة وليلة":

الحاج الباهي البوني
ومخطوط "مائة ليلة وليلة"

1 - بصدد تحقيق الاسم

يزخر تاريخ عناية الثقافي بعلامات ثقافية خصبة وراقية. وقد بلغت سمعة العديد ممن سكنوها الآفاق، وأثروا الفكر الانساني، ويكفي أن نشير إلى موضوع تأثير تفكير عالمها الفذّ : "القديس أغسطين" الذي استقطبت آراؤه الفكرية الكثير من أعلام الفكر الديني والنقدي في الغرب .

إذ تعد آراؤه التي تضمنتها مؤلفاته مصدرا أساسيا للكثير من الاتجاهات النقدية المعاصرة، كما أنها لا تزال مصدرا خصبا لمقروئية الكثير من أعلام الفكر النقدي الجديد في الغرب، ومنهم الناقد الروسي الكبير "ميخائيل باختين"، والأديب المنظر السيميائي الإيطالي "امبرتو إيكو".

فمن هنا، رأينا أنه من واجبنا أن ننقب ونبحث في ذاكرة "بونة" الثقافية عن علامات أعطت للإنسانية علامات من الفكر والنصوص الإنسانية.

وقد قادنا الاهتمام بذاكرة "بونة" الثقافية في فترة سابقة الى العثور على أسماء ونصوص أدبية وثقافية، تعد دلائل على مدى إقبال الإنسان الجزائري على المقروئية، والابتكار والإبداع في مجالات اهتمامات الإنسان

ومن بين هذه العلامات التي جذبت اهتمامنا الكاتب "الحاج الباهي البوني"، الذي عاش في القرن التاسع عشر وعاصر المرحلة الأولى من الاستعمار الفرنسي للجزائر.

وقد اعتمدنا على وثيقتين في تحقيق اسمه :

- الوثيقة الأولى :

عبارة عن رسالة خطية (7)، يعود تاريخها إلى عام 1835م، بعثها أحد تجار الكتب من مدينة باريس إلى شخصية ثقافية من مدينة عنابة، نظن أنه أحد أبناء الحاج الباهي البوني.

- الوثيقة الثانية :

ورد ذكر اسمه بهذه الصيغة "الحاج الباهي البوني" في مخطوط "مائة ليلة وليلة". وقد أفضى البحث إلى النتيجة التالية : إن شخصية الحاج الباهي البوني التي

21

ذكرت في رسالة المستشرق "إيدموند كمباريل"، هي نفسها شخصية الحاج الباهي البوني التي ذكرت في المخطوط مرارا، كما تبين لنا أن هذا العلامة كان مولعا بالكتاب والقراءة، والإقبال على نسخه وجمعه والحفاظ عليه.

وتبين الرسالة التالية التي تنشر لأول مرة – حسب علمنا – مدى إقبال أهالي مدينة عنابة على طلب المعرفة، ونوعية الكتب التي يقبلون عليها، كما تبين بعض أعلام المدينة في القرن التاسع عشر:

– نص الرسالة –
الحمد لله وحده

في يوم 26 (8) من شهر جوليات النصارى، كتب في باريس المحروسة إلى حضرة السيد العزيز الحبيب محمد الأخضر بن الحاج (9) حفظه الله السلام عليكم تسليما من عند العبد الفقير الراجي إلى رحمة ربه "إيدموند كمباريل" المصور أنه مرامه إليكم ومراده إلى حفاظكم ودوام سلامتكم الغالية.

أما بعد، نخبركم يا حبيبي أن ما جانني برايتك (10) في وقت وصولها لباريز السبب كنت غايب عن المدينة، وهذا سبب سكتي عليكم، فعن قليل قبلتها وجهدت حينئذ في الجواب إليكم وإني مشتاق إلى خبر من عند السيد العزيز الزكي الحاج الباهي أدامه الله سلاما وتفضل علي تعرفني بحاله، وأما أنت يا حبيبي نحسب تغفر لي دوام إليك من سبب ما قدرت عليه، ونرجى أن ما تقطع البراوات بيني وبينك هأما ما طلبته مني أنه ما صبت في باريز كتاب الحريري كامل في دكاكين الكتب إنما موجود نصفه بثمن خمسة وثلاثين فرنك وهذا النصف هو الجزء الثاني وأما سيرة عنتر العبسي أنه ما طبع منه غير منتخبات كانت عندي وقت حضوري في بلادكم وأما كتب الجارومية أرسل إليك ثلاثين ومنهم واحد هديتا لك

وواحد لسيدي الحاج الباهي وواحد لسيدي عبد الرحمن بوطريف، وأما ثمن الآخرين تروح إلى البشطة وتأمر كاتب البشطة برسالته إلي إنما تدفع منه ثمن حمله إلى باريز كما يقول لك وترسللي في برايتك طرف الكتاب إلي يعطيك من شاني وتعمل كذلك كلما يكون بيني وبينك إرسال الدراهم في استقبال الزمان. وأما ثمن الجارومية فثمن كل واحدة من نسخاتها مكتوب فيها بالفرنصيص وهو بخمسة عشر سردي، وتاخذ من كل واحدة تبيعها أربعة سردي ونصف من شان تعبك ويبقى عشرة سردي ونصف تدفع به حمل الدراهم منك إلي في دار البشطة وما ترسل لي الدراهم إلا بعد أن يكون عندك جملة منها بمثل يكون ثمن عشرين نسخات أنه بجملته عشرة فرانك ولو أنت إيش حالك وحال أحبابك وإيش خبر في عنابة الخضرا واش حال سي بوطريف والحاج الباهي وسلم لي عليهم وعلى سي علي بن محمد وإبراهيم بن نوح كذلك وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

العبد الفقير المصور كميارين (11) سنة 1835

(انتهى نص الرسالة)

2 – مقدمة المخطوط

يتوفر التراث الجزائري على مخطوطات كثيرة في جل المعارف الإنسانية، ويعد التراث السردي من أهم الميادين التي أولاها المثقفون الجزائريون منذ القديم اهتماما كبيرا، فمن ذلك أن أول نص روائي حظي بشهرة عالمية قديما هو رواية "الحمار الذهبي" لمؤلفه أبوليوس (12)، إذ يعود هذا النص إلى القرن الثاني الميلادي، كما يحفل التراث الجزائري الحديث بنصوص سردية كثيرة، لم يزل معظمها مخطوطا، وهي منأى عن يد الباحثين والدارسين، وقد تمكن بعض الباحثين الجزائريين من تحقيق بعض هذه النصوص وإصدارها من أجل أن تأخذ مكانتها ضمن مسار السردية الجزائرية.

ويعد نص "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" وما جرى لابن الملك الشايع الصيت مع زهرة الأنس بنت التاجر (13)، لمؤلفه محمد بن إبراهيم من أهم النصوص العربية الحديثة، حيث يعود تاريخ كتابة هذه الرواية إلى عام 1266 هـ، وذكر المؤلف ذلك في القصيدة الطويلة التي ختم بها روايته، فقال :

تميت نظام وختمت حكايتي وشرحت حديثي سطر بسطر
في عام ستة بعد ستون ومائتين وألف جمادى الأول يوم الآخر

ووصف الدكتور أبو القاسم سعد الله استقبال النقاد لهذا المخطوط بقوله: «هذا، وإني سعيد أن هذا العمل الأول قد وجد رواجا طيبا، وتناوله بعض النقاد بالدراسة وحاول بعضهم أن يقيمه ليرصد مكانه في الإنتاج الوطني من جهة، والنتاج العربي القومي من جهة أخرى . وقد خرج بعضهم برأي مفاده أن رواية حكاية العشاق (إذا نظرنا إليها كذلك) تعد أول رواية عربية بالمعنى الحديث، أي قبل رواية " زينب " المصرية التي يؤرخ بها النقاد في العادة لظهور الرواية العربية الحديثة، والفارق الزمني بين "حكاية العشاق" و" زينب " نصف قرن» (14). وعدّها الدكتور عمر بن قينة في كتابه" دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، "أول نص روائي عربي يظهر حديثا وسبق ظهوره بنحو ستين سنة تأليف رواية محمد حسين هيكل "زينب"، وقد ورد ذلك في قوله : « ... فإن كان ذلك ممكنا تكون الرواية العربية الحديثة قد ولدت في الجزائر في منتصف القرن التاسع عشر، قبل ميلادها بأكثر من ستين سنة، الذي لا نزال نؤرخ له برواية "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل، سنة 1914» (15).

يستخلص من هذا أن التراث الجزائري يحفل بكثير من النصوص والآثار الأدبية القيمة وغيرها، كما أن اكتشاف نصوص أدبية جديدة سيمكننا من إعادة تقويم المسار الثقافي في الجزائر.

ولقد قادنا البحث إلى العثور على نص مخطوط يحمل عنوان " مائة ليلة وليلة "، يعد من أهم الآثار السردية المغاربية، ويعود تاريخ ظهوره إلى مرحلة تاريخية متقدمة عن المرحلة التي ظهر فيها نص "ألف ليلة وليلة" في المشرق العربي، كما أن الباحثين والمهتمين بالتراث – العرب منهم والأجانب – أجمعوا على مغاربيته وأسبقية ظهوره. وقد علل الباحث الأديب الدكتور محمود طرشونة سبب بقائه مجهولا، وعدم إقبال المغاربة على قراءته وتداوله والإقدام على نسخه في قوله: «ويروى في المغرب العربي أن كل من يروي حكايات في النهار لا بد أن يصاب أبناؤه أو بناته بالقرع (16)، فلعله لهذا الوهم أيضا بقي كتاب "مائة ليلة وليلة" مخطوطا قرونا عديدة إلى أن اكتشفه قودفروا ديمومبين (Demombynes

(M.Gaudefroy المستشرق الفرنسي – أيضا – ونشره لأول مرة بالفرنسية سنة 1911. (17).

ويمكننا أن نضيف إلى هذا الرأي – رغم عدم إيماننا بمثل هذه السلوكات والمعتقدات الغريبة – عوامل أخرى، أهمها العوامل الثقافية والاقتصادية، وقلة إمكانات الطبع، كما أن "خرافة" إصابة الإنسان الذي يقص حكايات في النهار بداء القرع حديث ذائع ومنتشر في البيئات المغربية، وخصوصا في البيئات الفقيرة والمجتمعات الريفية، ويمكن تعليل ذلك بحرص أهالي هذه البيئات الشعبية على الوقت، وانصرافهم طوال النهار إلى الاهتمام بوسائل عيشهم من حرث وجني وتجارة .. الخ . وقد تفطن سارد الحكايات الشعبية، فجعل عنوانها مرتبطا بجزء من اليوم يخلد فيه الإنسان إلى الراحة والنوم، استعدادا لمتاعب ومشاق جديدة، وهكذا آثر أن يطلق على هذا النوع من الحكايات اسم "مائة ليلة وليلة" و"ألف ليلة وليلة" ... الخ .

3 – نسخ كتاب مائة ليلة وليلة

يذكر الدكتور محمود طرشونة في فقرة "وصف مخطوطات الكتاب" ما يلي: توجد لكتاب "مائة ليلة وليلة" خمس نسخ، ثلاث منها بالمكتبة الوطنية بباريس، واثنتان بالمكتبة الوطنية بتونس. ولم يؤرخ فيها إلا نسختان اعتمدنا أقدمهما أساسا لهذا التحقيق:

– الأولى توجد بالمكتبة الوطنية بباريس، وهي مسجلة تحت رقم 2662: وقد أثبت في آخرها تاريخ صفر 1190 / مارس 1776... ولم يذكر ناسخها، وإنما اسم مالكها، وهو الحاج محمد بن الحاج حميدة. ويظهر أن اسم الأب تونسي وبذلك تكون هذه النسخة تونسية الرواية والتدوين.

– الثانية، وهي موجودة بالمكتبة الوطنية بتونس، وهي مسجلة تحت رقم 4576، ومؤرخة في جمادى الثانية 1268 / أفريل 1852، أي يفصلها عن الأولى ما يقرب من 78 سنة، وذكر اسم مالكها، وهو عبد الجليل الصالحي » (18).

يستنتج من كلام الدكتور طرشونة أن عدد نسخ الكتاب خمسة، وهذا يعني أنه لم يشر إلى نسخة الحاج الباهي البوني التي اطلعنا عليها منذ مدة.

وقد دفعنا هذا الأمر – خدمة للبحث العلمي وإحياء للتراث المغربي – أن نولي هذه النسخة اهتماما خاصا من جهدنا، والعمل على إخراجها، وذلك لما تميزت به من دقة، وصحة نسب، واكتمال وقدم أيضا. وسنبين كل ذلك فيما يلي :

أ - وجود اسم ناسخ المخطوط

يتضح من التعليقات العديدة التي تتواتر على صفحات مخطوط " مائة ليلة وليلة " صحة اسم الناسخ، فقد كرر كتابة اسمه عدة مرات. ومن هذه التعاليق التي تبرز اسمه ونسبته إلى أهالي " بونة " التعليق التالي الذي ورد في الورقة رقم 38، حيث كتب في الحاشية ما يلي : « فإن كان المدى، فنعم الصحيح، إن ذكر إلا إجابة. والإفلات من الإجابة الجواب، تأمل. كتبه الباهي وفقه الله، إذا كانت الإجابة لمعنى الأولى».

ويعبر التعليق التالي الذي ورد في الورقة رقم 148 عن اسمه الكامل، يقول : «الذي أعتقده وأدين الله به أن سيدنا معاوية – رضي الله تعالى عنه – حاشاه أن يصدر منه هذا، بل هذا كله كذب وبهتان، حاشا أصحاب رسول الله – صلى الله عليه وسلم– أن يقع منهم مثل هذا، تأمل ذلك بإنصاف. كتبه الفقير لربه الحاج الباهي البوني وفقه الله ... سنة 1257».

وتؤكد كذلك الرسالة التي أرسلها تاجر الكتب المستشرق إيدموند كمباريل المصور من باريس إلى محمد الأخضر بن الحاج (19)، مالك نسخة المخطوط، صحة وجود اسم الحاج الباهي البوني، حيث أورد اسمه ضمن مجموعة من أسماء الشخصيات التي كانت تقيم آنذاك في مدينة عنابة، ويعبر كلامه التالي عن ذلك: «واش حال سي بوطريف، والحاج الباهي، وسلم لي عليهم، وعلى سي علي بن محمد وإبراهيم بن نوح...» (20).

نستخلص مما ورد أعلاه أن الحاج الباهي البوني هو الذي قام بنسخ مخطوط "مائة ليلة وليلة"، وأن هذه النسخة التي اطلعنا عليها غير النسخ التي ذكرها الأديب الدكتور محمود طرشونة في مقدمة تحقيقه لكتاب "مائة ليلة وليلة ".

ب - تاريخ نسخة بونة

أثبت الناسخ الحاج الباهي البوني في نهاية نص "مائة ليلة وليلة" العبارة التالية: «كمل بحمد الله تعالى، وحسن عونه، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم في العاشر من ذي القعدة، سنة سبع وخمسين ومائتين وألف، كتبه الباهي وفقه الله... » (21). وإذا قمنا بعملية حسابية، تبين لنا أن التاريخ الهجري الذي أثبته البوني يصادف سنة 1836 الميلادي، وهو الزمن الذي يجعل نسخة الحاج الباهي البوني تتبوأ المرتبة الثانية، بعد النسخة الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس، التي يرجع تاريخها إلى عام 1776 م.

ويمكننا أيضا أن نذهب إلى عكس ما ذهب إليه الدكتور محمود طرشونة، حيث نسب مخطوط " ألف ليلة وليلة"، الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم

3662، إلى إحدى الشخصيات التونسية، مؤسسا ما ذهب إليه على علامية اسم مالكها، فهو يقول : «... ولم يذكر ناسخها، وإنما ذكر اسم مالك النسخة، وهو الحاج محمد بن الحاج حميدة ويظهر أن اسم الأب تونسي، وبذلك تكون هذه النسخة تونسية الرواية والتدوين» (22). إذ أننا نرى ورود اسم "حميدة" لا يعد دليلا كافيا على نسبة مالك النسخة إلى تونس، ثم إننا نولي لصيغة الناسخ أهمية علمية أقوى من صيغة "المالك". كما أن هذا الاسم "حميدة" متداول بين المدن الجزائرية والمغاربية بصورة عامة.

ومن هنا، فإننا نرى أن اسم الناسخ الأول لهذا الكتاب التراثي الهام لا زال في حاجة إلى تدقيق أعمق وتمحيص أمتن، كما أن العوامل التاريخية والجغرافية لدول منطقة المغرب العربي قد ساعدت على انصهار أسرها وتفاعلها.

ج - محتوى الكتاب

يتضمن المخطوط بنسخته الجزائرية النص الكامل لقصة مائة ليلة وليلة، وورد من الورقة 168 إلى الورقة 309، كما تضمن إلى جانب هذه القصة التراثية المغاربية عشر قصص تفاوتت في الحجم والموضوع. أثبت الناسخ الحاج الباهي البوني تسع قصص تامة قبل نص قصة مائة ليلة وليلة، وأورد قصة مطولة غير تامة بعدها، بعنوان" آه على ما فات"

الخاتمة

يمكننا أن نستخلص النتائج التالية :

1 – لقد كان المثقفون الجزائريون يولون حقل السرديات اهتماما كبيرا وكانوا يسعون إلى استنساخها وتداولها.

2 – أن نسخة "مائة ليلة وليلة" الجزائرية تتوفر على قصص لم تتضمنها النسخ الأخرى.

3 – استعمل الحاج الباهي البوني مصطلح "القصة" بدل مصطلح "حكاية"، كما أن النصوص التي تضمنها هذا المخطوط تناولت موضوعات متنوعة تاريخية وسياسية.

4 – لقد كتب المخطوط بخط مغربي جميل وواضح، كما زينت الصفحات بعدة ألوان بديعة لا تزال محافظة على آثارها ورونقها رغم تقادم الزمن (23).

4-اللّيلة الأخيرة من الحكاية:

الليلة الموفية مائة

قال صاحب الحديث : فلما كانت الليلة المقبلة، أتى الملك وفك الطابع ونام مع الجارية إلى الوقت المعلوم، نادت ادنيزاد : يا أختي شهرزاد حدثي سيدنا الملك بأحاديثك الحسان، قالت : نعم، فقال ابن الملك إني أريد أن ننظر الجارية، فلما دخل على الجارية وحست به تخبطت وذلك مكرا منها حتى لا يقربها الملك، فلما نظر ابن الملك إليها كاد أن يخر مغشيا عليه، ثم تقدم إليها، وقال : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم، فصرخت في وجهه وزادت في صراخها وكان ذلك فرحا ثم قال له : أيها الملك ما يهمك (502) صراخها، إنا نبريها إن شاء الله تعالى، ثم قال له : أيتني بدجاجتين سودا، والأخرى حمراء(503)، واطبخوا أحديهما وأشووا الأخرى، وأكثروا الفلفل فيهما، فأحضروهما كما قال : فأخذ ابن الملك بعض يديها وبقي يطعمها ويواعدها بالخلاص بالخفية، فأقام معها ثلاثة أيام، فلما كان بعد ذلك قال له الملك : نريد أن ننظر إليها، فلما دخل الملك ورأته بهتت في وجهه، فقال لها ابن الملك : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم، امسكني بإذن (504) الله، فأطرقت برأسها وسكتت، ففرح الملك وخلع عليه ثيابه وأمر بألف دينار وأدخلت الجارية الحمام، ولبست أحسن الثياب (505)، ثم إن ابن الملك قال له : أيها الملك بقي شيء من برئها إن شاء الله تعالى، تأمر بإخراج الجارية والفرس للموضع الذي أصابها فيه الجن، وهنالك يظهر ما عملت من معالجتها حتى لم يبق يقربها جان، فأمر الملك بذلك وركب الملك وخواص دولته، وأخرجت الجارية والفرس حتى وصل المرج وضربت قبة للجارية ونزلوا، فأخذ ابن الملك الفرح، فركب على الفرس وأردف الجارية خلفه وهو لا يصدق بذلك، والملك وخواصه ينظرون، وظن الملك أن الفرس لا تتحرك، ثم إن ابن الملك حرك اللولب الذي يصعد به، فتحركت الفرس وامتلأت بالريح، فرد رأس الفرس إلى الملك، وقال له : لا دام الله تعالى مكانك وضيفتك أيها الملك، وطار في الهوى بين السماء والأرض، والملك وخواصه ينظرون حتى غاب عن أعينهم، فلما أيس منه الملك جعل يلطم خده ويخرق ثيابه، وصاح حتى غشي عليه، فأقبل وزراؤه ونضحوا الماء على وجهه حتى أفاق، فقال لهم : مالكم لم تمسكوه؟ فقالوا له : أيها الملك إن هذا طائر طار مع الطيور، لا نقدر عليه بشيء، وإنه لساحر عظيم ولطفوا عليه بالقول، حتى ركب

وصار إلى قصره، ولم يلبث إلا قليلا حتى مات بحسرتها، وهنا أدرك شهرزاد الصبح، فمسكت، فقام الملك متعجبا من كلامها، وغلق الباب وختمه بخاتمه وانصرف إلى مجلس حكمه وقضاته.

الليلة الحادية ومائة

قال صاحب الحديث : فلما كانت الليلة المقبلة، أتى الملك وفك الطابع، ونام مع الجارية إلى الوقت المعلوم، نادت ادنيزاد : يا أختي شهرزاد، حدثي سيدنا الملك بأحاديثك الحسان، قالت : نعم، ثم أن ابن الملك سار في الهوى حتى وصل إلى مدينة أبيه، نزل في قصر أبيه، فلما رآه أبوه قام إليه وعانقه، وقال له : يا بني هذه الجارية التي قسيت عليها الأهوال؟ قال له : نعم، ففرح بها وأدخلها للبيت وأتاها بالخدم والجواري، ومكثت ثلاثة أيام ثم كتب إلى أبيها كتابا يعلمه بالخبر ويسأله زواجها (506) لابنه، فلما وصل الكتاب إلى أبيها وقرأه فرح فرحا عظيما، وأكرم الرسول الذي أتاه وأحسن إليه، وكتب إلى إبنته وإلى الملك وأعلمه أنه راض بزواج إبنته إلى إبن الملك، وبعث إليه هدايا (507) سنية، فلما وصل الرسول، سر إبن الملك والجارية بذلك سرورا عظيما، وأمر الملك بالوليمة وصنع مهرجانا عظيما، وصنعت الأطعمة، وأكل الحاضر والبادي، ودخل إبن الملك بالجارية وفك ختامها، فوجدها بكرا عذرا، وبقوا في الوليمة مدة من شهر، ثم أن إبن الملك ولاه أبوه الملك وأرسل لصهره هدية عظيمة، وبقي مع الجارية في أكل هنيء وشرب روي، حتى أتاهم اليقين، والحمد لله رب العالمين، ثم إن ادنيزاد قالت للملك : يا سيدي إن زوجتك شهرزاد حامل، ولعل الله تعالى يرزقك منها ولدا تقر به عينك، فحينئذ عفا عنها وتركها بين جواريها وخدامها في أرغد عيش، والحمد لله رب العالمين (508).

كمل بحمد الله تعالى وحسبي عونه، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم، في العاشر من ذي القعدة، سنة سبع وخمسين ومائتين وألف، كتبه الباهي وفقه الله تعالى.

- وفيما يلي نورد نصّ الفقرة الأخيرة لنسخة (ط)، وبعض الفقرات الأخيرة لنسخ أخرى أوردها الدكتور : محمود طرشونة :

أولا : وقال له : " هذا هو الرجل الذي عرفتك به، وقد وهبت له كل ما وهبت لي، قال : فأنزل له الأمير بمنزلة عظيمة، لما فعل من الخير مع وزيره من غير معرفة،

وزوج بناته من أبناء التجار، وقربه الملك، وبقي التاجر مع الوزير أخوين حتى أتاهما اليقين، والحمد لله رب العالمين.

– كملت حكاية "مائة ليلة وليلة" بحمد الله تعالى وحسن عونه وتوفيقه، والحمد لله رب العالمين، سنة 1190 ".

وورد في نسخة (ط)، صفحة 368، هامش رقم 09 (تسعة) ما يلي :

ثانيا : "خاتمة ت؟ ولما أتمت شهرزاد "المائة ليلة وليلة " طلعت حاملا من الملك، فأعطاها الأمان، وأبطلت شهرزاد الاجتماع به، وقد وصل حديثها آخر "فرس الأنوس"، انتهت : "المائة ليلة وليلة"، بحمد الله وحسن عونه وتوفيقه، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما، في جمادى الثاني (1268).

– كما انفردت النسخة التي اعتمدها الأستاذ الدكتور : محمود طرشونة ببعض الحكايات وردت متضمنة ببعض الليالي لم نهتد إليها في نسخة الحاج الباهي البوني، وقد أثبت الدكتور محمود طرشونة هذه الحكايات في ملحق خاص أورده في نهاية نص : "مائة ليلة وليلة"، ونحن نثبته هنا زيادة في الفائدة والإيضاح، راجين العودة إليه لمن يرغب في الاستزادة والمعرفة، وجاء هذا الملحق على الشكل التالي :

5-ملحق الحكايات التي انفردت بها بعض نسخ "محمود طرشونة":

العنوان	المخطوط	الورقات	الليالي
حديث الشيخ الحذي مع هارون الرشيد	ت	122-166	20-26
حديث علي الجزار مع هارون الرشيد	ت	166-183	26-28
حديث ابن التاجر مع العربي	ت	183-221	28-32
حديث حلس المضحك	ت	478-488	74-75
حديث الذب مع الفرد	ت	486-505	75-80
حديث الفتى العاشق مع هارون الرشيد	ح	675-479	5-7
حديث الدهر مع امة عز القصور ووضاح اليمن	ب1	112- 115	5-7
حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد	ب1	32ب- 90ب	72-86

ملحق الحكايات التي انفردت بها بعض النسخ

6-الأحاديث التي انفردت بها نسخة "محمود طرشونة":

رقم	عنوان الحديث	موقعه من نسخة "مائة ليلة وليلة" المطبوعة
1	حديث الشيخ الحدي مع هارون الرشيد	من صفحة 370 إلى صفحة 411
2	حديث علي الخزار مع هارون الرشيد	من صفحة 412 إلى صفحة 425
3	حديث ابن التاجر مع الغزل	من صفحة 425 إلى صفحة 452
4	حديث جلس الضحاك مع برهرام الملك	من صفحة 452 إلى صفحة 455
5	حديث الدب مع القرد	من صفحة 455 إلى صفحة 459
6	عودة إلى حديث الدب والقرد	من صفحة 459 إلى صفحة 468
7	حديث مكايد الدهر مع ابنه عز القصر ووضاح	من صفحة 469 إلى صفحة 478
8	حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد	من صفحة 478 إلى صفحة 504

وفيما يلي بيان بهذه الأحاديث وموقعها ضمن نسخة الدكتور محمود طرشونة المطبوعة (509) :

مكتبة البحث

- **القرآن الكريم برواية ورش عن عاصم.**
- عماد الدّين أبي الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: محمّد ناصر الدّين الألباني، خرّج أحاديثه: محمود بن الجميل ووليد بن محمّد بن سلامة وخالد بن محمد بن عثمان، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 1425ه/2004م.

أ_المصادر الأساسية:

1-الباهي البوني، مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى، دراسة وتحقيق شريبط أحمد شريبط، (دط) منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، (دت).

2-ضياء الكعبي، السّرد العربي القديم، الأنساق الثّقافية وإشكالية التّأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

3-عبد الله إبراهيم:_موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

4-عبد الله الغذامي:_النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005م.

5-عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2004م.

6-نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السّرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م.

ب_المعاجم:

1-الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج5، دار الهلال، (دط)، (دت).

2-الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1979م.

3-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

4-ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1979/1399م.

5-الفيروز ابادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1999م.

6-مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، ج5، دار الفكر، بيروت، لبنان، (دط)، 1994م.

7-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3.

ت_المراجع باللغة العربية:

1-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م.

2-أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979م.

3-أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات المعاصرة، مجلس الثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1979م.

4-أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي -دراسة تحليلية للحكاية الشعبية- دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

5-أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، (دت).

6-أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)،(دت).

7-أدونيس، الصّوفية والسريالية، دار ساتي للنشر، بيروت، ط2، 1995م.

8-جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992م.

9-جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة _المعاني والبيان والبديع_ تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

10-حسن الصديق، الإنسان والسلطة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 2001م.

11-حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون (مع دار الاختلاف)، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

12-حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد المقارن، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2007م.

13-حميد الحميداني:_ بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط1،1997م.

_القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

14-داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000م.

15-زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1977م.

16-سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- الدار البيضاء، بيروت، ط3 ،2002م.

17-سعيد يقطين: _انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001م.

_السّرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

-الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2014م.

_الكلام والخبر مقدمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

18-سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (دط)، (د،ت).

19-شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، للدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001م.

20-شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي من 1885 إلى 1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987م.

21-صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (دط)، 2000م.

22-صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، (دط)، 2007م.

23-الطاهر وعزيز، المناهج الفلسفية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

24-طلعت ابراهيم لطفي، كمال عبد الحميد الزيات، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، دار الغريب، القاهرة، (دط)، (دت).

25-ابن ظفر الصقلي، السلوانات في مسامرة الخلفاء والسادات، تحرير أحمد بن عبد المجيد، دار الثقافة، القاهرة، (دط)، (دت).

26-الطيب برغوث، محورية البعد الثقافي في استراتيجية التجديد الحضاري عند مالك بن نبي، دار الشاطبية للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2012م.

27-عاطف وصفي، الأنثروبولوجيا الثقافية-مع دراسة ميدانية للجالية اللبنانية الإسلامية بمدينة ديربورن الأمريكية ،دار النهضة العربية، بيروت، 1971م.

28-عبد الحميد بورايو:_الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007م.

_المسار السردي وتنظيم المحتوى _دراسة سميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السيل للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2008م.

29-عبد الرحيم الكردي:_البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الادب ميدان الاوبرا، القاهرة، ط3، 1426ه/ 2005م.

_السّرد في الرواية، المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تق: طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1413ه/1992م.

30-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة، لبنان،(دط)، (دت).

31-عبد الفتاح كليطو، الغائب(دراسة في مقامة للحريري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007م.

32-عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م.

33-عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م.

34-عبد الله إبراهيم: _ السّردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.

35-عبد الله الغذامي: _المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م.

36-عبد الله محسن حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة،(دط)، (دت).

37-عبد المالك مرتاض: _تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1990م.

_دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت).

38-عبد الوهاب الرفيق، هند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999م.

39-عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2005م.

40-عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (دط)، 1986م.

41-علي حرب، الحب والفناء وتأملات في المرأة والعشق في الوجود، دار المناهل للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990م.

42-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة ، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

43-فيصل حسين حيمر العلي، البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة دار الثقافة، عمان، ط1، (دت).

44-كاميليا عبد الفتاح ، إشكالية الوجود الانساني -دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي-دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، (دط)، 2008م.

45-كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، دار الفكر، بيروت، (دط)، (دت).

46-محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة(البيان، البديع، المعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2003م.

47-محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالاته وتطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، (دط)، (دت).

48-محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دار المعارف، حمص، سوريا، (دط)، 1998م.

49-محمد رجب النّجار، النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابية، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط1، 1996م.

50-محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي(دراسة في السردية العربية)، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

51-محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية، مقارنة نسقية، دار نينوي للدراسات والتوزيع، دمشق، (دط)، 2000م.

52-محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية _علم البديع_ دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، الاسكندرية، (دط)، 1999م.

53-محمود الحكيم رزاق، الشعرية في النص الأدبي بين المنظوم والمنثور، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م.

54-ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1، 2009م.

55-نبيلة إبراهيم، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات الحديثة)، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992م.

56-نبيل راغب:_التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)- سلسة أدبيات-ط1، 1997م.

_ دليل الناقد الأدبي، دار عزيب للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998م.

57-نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب -دراسة في النقد العربي الحديث- ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).

58-يمني العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، لبنان، ط1، 1983م.

ث_المراجع المترجمة:

1-أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي-تمهيد للمفاهيم الرئيسية- تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003م.

2- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، ج2، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م.

3-برنس جيرارد:_قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

_المصطلح السّردي -معجم مصطلحات- تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع386، ط1، 2003م.

4-ت-س-إليوت،"ملاحظات نحو تعريف الثقافة"، تر: شكري عياد ضمن كتاب دراسات في الأدب والثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

5-تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، حمص، دار الذاكرة، 1991م.

6-جاك هارمان، خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية، تر: العياشي عنصر، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

7-جمال الدّين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة وعثمان الميلود، ويوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1998م.

8-جيرار جينيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الازدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط2، 1997م.

9-جيرار جينيت وآخرون ، نظرية السّرد من وجهة النظر الى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

10-ساردارزيودين وفان لون بورين، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (دط)، 2003م.

11-شارل لالو، مدخل إلى علم الجمالية، تر: إيليا الحاوي، منشورات كولان، باريس، 1952م.

12-فرانسوا راسيتي، فنون النص وعلومه، تر: إدريس الخطابي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م.

13-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، (دط)، (دت).

14-فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2000م.

15-ولاس مارتن: نظريات السّرد الحديثة، تر: محمد حاسم، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 1998م.

16-يان مانفريد ، علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، تر: أماني ابو رحمة، دار نيتوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، (دط)،1431ه/2011م.

ج_المجلات والدّوريات:

1-إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر، النقد الثقافي مفهومه، منهجه إجراءاته، مجلة كلية التربية جامعة واسط، العراق، العدد 13، 2013م.

2-أحسن مزدور، النقد الثقافي المقارن، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، العدد26، 2006م.

3-تزفتان تدوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المساءلة، العدد الرابع والخامس، الجزائر، ربيع صيف 1993م.

4-كاثرين سلاتر جيتيز، حكايات كانتر بيري والإطار التقليدي العربي، تر: علي أحمد الغامدي، الرياض، مجلة جامعة الملك سعود، مج2/ع2/1991.

5-مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، النقد الثقافي، المجلد (3/25)، العدد 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2017م.

ح_ الرّسائل الجامعية:

1- سلوى بوزورة، النسق الثقافي للأغراض الشعرية عند العرب، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص لغة وأدب عربي، فرع نقد وبلاغة، جامعة مولود معمري تيزي وزو،2012/2011.

2-عيسى بخيتي، أدب الرحلة الجزائري الحديث _سياق النص وخطاب الأنساق_ أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الجزائري الحديث، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2016/2015.

3-قارة مصطفى نور الدين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2010/2009 .

4-قماري ديامنتة ،النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،2012-2013م.

5-لطيفة أحمد عمار، النص الأدبي بين القراءة والتأويل، رسالة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016.

6-مغربي محمد رضا، تلقي مشروع ما بعد الحداثة في النقد العربي المعاصر-قراءة في الأصول الفكرية والمقولات النقدية -أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم تخصص نقد

عربي معاصر، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون،2014-2015.

خ_ المواقع الالكترونية:

1-جميل حمداوي:_نحو نظرية أدبية نقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، شبكة الألوكة www.alukah.net

_النّقد الثقافي بين المطرقة والسندان، مقال نقدي http :wwwdiwanalarab.com السبت 7 يناير 2012 (الساعة 23:17).

2_Johanna m.smith ross C.murfin . c'est quoi la critique culturelle ?

http.www.usac.c a/english/frank .WC/htm.

د_ الملتقيات:

1-عبد الوهاب أبو هاشم، مشروع النقد الثقافي،مقدمة في ملتقى الإبداع، اللقاء الخامس يوم الخميس 17أفريل2003.

فهرس الموضوعات

-كلمة شكر

-إهداء

-مقدمة.....أ

الفصل الأول
الأنساق الثّقافية في ضوء الدّراسات النّقدية

1-مفهوم الثّقافة وارتباطها بالنّقد الثّقافي.....02

2-النّقد الثّقافي.....08

2-1-النّقد الثّقافي عند الغرب.....08

2-2-النّقد الثّقافي عند العرب.....12

3-الأنساق الثّقافية.....18

3-1-مفهوم النّسق.....18

3-2-النّسق بالمفهوم العلمي.....25

3-3-النّسق في المفهوم الفلسفي.....28

3-4-النّسق في منظور النّقد الثّقافي.....31

3-5-النّسق الظّاهر والمضمر.....35

4-النّقد الأدبي وعلاقته بالنقد الثقافي.....39

الفصل الثاني
حكاية "مائة ليلة وليلة" وبنيتها السّردية

1-مائة ليلة وليلة وإشكالية الهوية.....50

2-قراءة في المدونة.....56

2-1-أهم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها.....57

2-2-هويّة المؤلِّف.....58

2-3-محتوى الكتاب.....59

3-الحكاية الخرافية في "مائة ليلة وليلة".....62

4-البنية السّردية في الحكاية الخرافية "مائة ليلة وليلة".....66

4-1-الحكاية الإطارية.....75

4-2-إطار الإطار.....77

4-3-خرافة شهرزاد.....78

4-4-الأفعال السّردية.....82

4-5-عناصر السرد.....84

4-5-1-السّارد/الرّاوي/المرسل.....85

أ-الرّاوي الخارجي.....86

ب-الرّاوي الداخلي.....88

ج-الرّاوي الغائب.....89

د-الرّاوي المتعدد.....89

4-5-2-المروي/المسرود/الرّسالة.....90

4-5-3- المروي له/المسرود له/المرسل إليه.....92

الفصل الثالث
تجلّي الأنساق الثّقافيّة ومدلولاتها في حكاية "مائة ليلة وليلة"

1-مفهوم النّص.....99

2-النّص الأدبي.....101

3-القراءة الثقافية.....103

4-التّأويل.....106

5-الحكاية وأعرافها الثّقافية.....108

5-1-حيلة القص.....108

5-2-الرّحلة/السّفر.....109

5-3-الصّدفة.....112

6-النّسق الاجتماعي بين الظّاهر والمضمر.....114

6-1-المرأة/الجارية/ الخيانة/ الجسد.....115

6-2-الزّنوج.....121

6-3-العقيدة.....122

6-4-العنف.....123

6-4-1-القتل.....125

6-4-2-الحرب.....126

6-4-3-الخطف.....127

6-4-4-السّلب والنّهب.....128

6-5-التّرف والبذخ.....129

6-6-المجون.....130

6-7-الكرم.....132

7-النّسق الجمالي.....133

7-1-التّصوير.....134

7-2-البديع.....136

7-3-المكان.....142

7-4-الشّعر.....143

7-5-اللّهجة العامية.....146

7-6-التّناص.....147

8-النّسق العجائبي.....149

8-1-أشياء عجائبية.....152

8-2-أشياء واقعية.....154

8-3-الوسائل العجائبية.....155

-خاتمة.....161

-ملحق.....167

-مكتبة البحث.....182

-فهرس الموضوعات.....197

ملخص:

تتناول هذه الدّراسة كتاب "مائة ليلة وليلة وحكايات أخرى" للكاتب الجزائري المهمّش والمجهول "الباهي البوني"، الذي لم ينل حظه من الدّراسة والشّهرة ما ناله كتاب "ألف ليلة وليلة" المشرقي، فالمظهر العجائبي الجذاب سمة من سماته، كما يمتزج في قالبه القصصي الأسطورة مع الخرافة الشّعبية المختلط بالواقع المبالغ فيه، وسرد حوادث خيالية كأنّها حقيقية.

تُضمر حكايات اللّيالي المغاربية في طيّاتها رحلة شفاء من عقدة الخيانة، ضمن خطاب يحمل في ثناياه أنساقا ثقافيّة ظاهرة مثيرة، ويخفي بين سطوره أنساقا أخرى مُضْمَرة أكثر إثارة تمثل المسكوت عنه.

الكلمات المفتاحية: سرد، عجائبي، القصصي، أسطورة، خرافة، حكاية، أنساق ثقافية، أنساق ظاهرة، أنساق مضمرة، المسكوت عنه.

Résumé:

Cette étude porte sur le livre «Cent et une nuits et autres histoires» de l'écrivain algérien marginalisé et anonyme «El-Bahi El-Bouni», qui n'a pas eu la chance de l'étude et de la renommée de ce qui a été réalisé par le livre «Mille et une nuits» Al-Mashreqi, l'apparence miraculeuse attrayante est l'une de ses caractéristiques, et elle se mélange à son histoire légendaire Avec un mythe populaire mélangé à une réalité exagérée, et racontez des incidents fictifs comme s'ils étaient réels.

Les histoires des nuits maghrébines contiennent un voyage de guérison de la trahison, au sein d'un discours porteur de phénomènes culturels passionnants et cachés entre ses lignes.

Mots clés: narration, miraculeux, fictif, légende, mythe, conte de fées, modèles culturels, formats apparents, formats implicites, l'histoire inédite.

Summary:

This study deals with the book “Hundred and One Nights and Other Stories” by the marginalized and anonymous Algerian writer “El-Bahi El-Bouni”, who did not get the luck of the study and fame what was achieved by the book “One Thousand and One Nights” Al-Mashreqi, the attractive miraculous appearance is one of its features, and it mixes in his legendary storytelling With popular myth mixed with exaggerated reality, and narrate fictional incidents as if they were real.

The stories of Maghreb nights contain a journey of healing from the betrayal, within a discourse that carries cultural phenomena that are exciting, and that hide among its lines other implicit and more exciting forms of silence.

Key words: narration, miraculous, fictional, legend, myth, fairy tale, cultural patterns, apparent formats, implicit formats, the untold story.