

أثر صيغ الاستهلال السردى في توجيه السرد و الزمن  
( دراسة في بعض حكايات و نوادر و طرف العرب )

الكلمات المفتاحية: صيغ الاستهلال، العجائبية، الأشكال التعبيرية، السرد العربي، القديم

د. أحلام بن الشيخ

جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) كلية الآداب واللغات

ahlembencheikh@yahoo.fr

## الملخص

تعالج هذه الدراسة صيغ الاستهلال السردى التي أدت أثرا مهما في إشاعة العجائبية في السرد العربي القديم من خلال الإخفاء والتهويم المباشرين مستغلة هذه الأشكال التعبيرية التي تبين عن قدرة السرد العربي في تنويع الخطابات بفنيتها، كما أثرت هذه الصيغ في زمن السرد حين تحكمت في سيرورته، مستخدمة سرعات السرد موجهة إياه بمنطق سردي واضح ودقيق لا يقل قيمة عما تستخدمه السرديات الحديثة في القصة والرواية.

## المقدمة

تندّ صيغ الاستهلال في الموروث السردى العربى جميعا عن أصالة حرفية ذيّلت بوظائف نفعية أو إمتاعية نابعة من طبيعة الحكاية و مصاحبة لفعل الحكى - ومن ثم السرد أو القص زيادة أو نقصانا- مما يجعل الإقرار بحضورها لازمة استفتاحية للخطاب القصصي المرهون بوجودها، دليلا على صدق الوقائع و تثبيتا للأحداث، ثم تمريرا للأهداف المسطرة منها نفعاً أو إمتاعاً، ثم إن ما انتابها من تحويلات في أشكالها اللغوية أو وظائفها ضمن الخطابات ما هو إلا نتاج الحركة الفنية في العصر العباسي، فهذه الحركة التي نشطت نشاطا كبيرا واسعا " حتى غدت ثمرة أنضجتها تربة خصبة تمتاح قوتها من أصلاتها دون الحاجة لتسميد أو تجديد -وذلك بما أدخله الجيل الناشئ من أبناء الكتاب والموالي- بعد نقل الدواوين إلى العربية حيث توفر عليها من أصحاب الأقلام بعد أن استفاقت ذاكرتهم محتقبة جهود السابقين تحدهم ما تدرّه عليهم من أرزاق واسعة<sup>١</sup>، و عبر ذلك جميعا تهيأ التحويل والتحويل و الحذف والزيادة في القوالب اللغوية التي انتقلت عن السلف بشكل متواتر.

و من قبيل التعرّيج على أحقية الموروث الشفوي بالنسب و التأصيل، يمكن الحكم على معظم هذه الصيغ بالتوجيه النفعي قبل الإمتاعى عندما ارتبطت في ذاتها بمضامين تدحض الكذب و التخيل بابتعاد السارد ابتعادا تاما عن الحكاية، و اختفائه وراء الصيغة

الاستهلاكية، الأمر الذي يحيلنا إلى تهويم و إخفاء أو حجب مقرون فيما يرى عبد الله إبراهيم بما أضفاه الخطاب الديني من مؤسسة وتسييس للأدب و الثقافة و الحضارة و العادات و التقاليد الجاهلية، التي تمثل الصورة العميقة للهوية الأدبية العربية، " فقد أدّى الانعطاف التاريخي، الذي مثله الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساسي من المرويات السردية الجاهلية؛ لأنها استثمرت و قامت بتمثيل العقائد القديمة، أي أنها عبّرت عن البطانة الدينية للمجتمع الجاهلي. أما الأجزاء التي وصلتنا، فتمثلت في الجانب الذي أذعن لضغوط الدين<sup>٢</sup> وهذا ما يفسّر حضور بعض الصيغ الاستهلاكية التي تبرأ طرف الراوي من احتمالية صدق أو كذب الأخبار المنقولة لأهمية القيمة النفعية والوعظية أكثر من الأسلوب والطريقة أو التقنية فيما يطلق عليها في الزمان الحاضر. كما أن الوضع أو حالة الحكاية المستمدة من الأسطورة العربية أو من أسجاع الكهان لم تكن لتسلم من اختلاف الرؤية حيث " أدّت تلك التحولات إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية، إذ انتقل الموروث الثقافي من (وسط جاهلي كثيف) إلى (وسط إسلامي شفاف). و كانت درجة الانكسار كبيرة بين الوسطين، الأمر الذي أدّى إلى إعادة إنتاج الموروثات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم أن ينتخب ما يمتثل لتلك الرؤية، و يستبعد ما يؤثر سلباً فيها. طبعت التناقضات - التاريخية- الدينية مظاهر التعبير السردى بطابعها المتحوّل؛ لأنه كان حاملاً لمنظومة قيمية مغايرة، فجاءت الرسالة الإسلامية لاستبعادها، أو لامتصاصها، فأقصى الحامل كما أقصى المحمول<sup>٣</sup>.

إن مسألة البحث في الهوية التاريخية للخبر العربي و أصوله لا تكاد تنفصل عن الإقرار باللبس الحاصل في الموضوع نتيجة احتمالات التداخل القائمة بين ما كان جاهلياً صرفاً أو ما هو إسلامي صرف كذلك، فإن كان العرب قد تخلّوا عن بعض عاداتهم و تقاليدهم و أقوالهم التي تتصل اتصالاً عقدياً مباشراً بجهالتهم، فإن الحديث عن مروياتهم السردية لا ينفصل عن وضع القول العام من تخاطب أو ترأسل وغيرها من الأفانين التي حصل فيها هذا التداخل، " فالأمر يزداد التباساً، بسبب التداخل اللانهائي بين النص القرآني بوصفه نثراً، و ضروب النثر الأخرى التي عرفت آنذاك من جهة، و بين الرسول بوصفه نبياً محدثاً و خطيباً، و يزداد ذلك التداخل اشتباكاً إذا أخذنا في الحسبان شيوع الروح الديني و التنبؤي في الأدب النثري عموماً في تلك الحقبة، كما يدل عليه القرآن و الحديث، و الشذرات

المتناثرة التي وصلت إلينا من النثر المنسوب إليها. يضاف إلى كل ذلك استراتيجية الإقصاء و الاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الديني تجاه مظاهر التعبير النثري المعاصرة له، أو تلك التي سبقته".<sup>٤</sup> و لا يكاد معنى النص ينعزل عما تقرّر في أفهام العلماء و الأدباء والعقلاء الذين أخذوا على عواتقهم مسألة تبليغ المنافع، و اعتبروا الملح و الطرف و النوادر الخارجة عن المنفعة إسفاً لا طائل منه، يقول الجاحظ: "قلت: و ما بال أهل العلم والنظر، و أصحاب الفكر والعبر، و أرباب النحل، و العلماء و أهل البصر بمخارج الملل، وورثة الأنبياء، و أعوان الخلفاء، يكتبون كتب الظرفاء و الملحاء، و كتب الفراع و الخلاء، و كتب الملاهي و الفكاهات و كتب أصحاب العصبية و حمية الجاهلية !! لأنهم لا يحاسبون أنفسهم، ولا يوازنون ما عليهم و لهم، و لا يخافون تصفح العلماء ولا لأئمة الأرياء، و شنف الأكفاء، و منشأة الجلساء، [..] فأما كتابنا هذا، فسنذكر جملة المذاهب فيه، و سنأتي [ بعد ذلك] على التفسير، و لعلّ رأيك عند ذلك أن يتحوّل، و قولك أن يتبدّل، فنتثبت أو تكون قد أخذت من التوقّف بنصيب [إن شاء الله]."<sup>٥</sup> و هذه كانت غاية الكلم و مكن العلم و لم تعتبر العرب غير هذه الغاية كلاماً ما أثر على ظهور القص و السرد الفني رديفاً للشعر إذ ذاك.

### ١- البنية التركيبية للجملة الاستهلالية

تمثل البنية التركيبية للجملة الاستهلالية درجات التحويلات المختلفة باختلاف و تنوع المرويات و دلالاتها القيمية و أبعادها التداولية من الشفوية إلى التدوين، " ففوة التواصل الشفوي بين الوسيط و المتلقي هي التي أكسبت المرويات السردية الجاهلية دلالاتها، و أهميتها، و وظائفها؛ لأنها أدرجتها ضمن سياق تداولي شفوي فلا يمكن تثبيت صورة نهائية للمرويات لكونها نهبا للألسن، و تتغير تبعاً للإسقاطات الخاصة بالراوي و بيئته و عصره، و الظروف المرافقة لروايته."<sup>٦</sup>

و تتأسس بنية الجمل الاستهلالية على الأفعال الدالة على الإخبار: (حدثني-أخبرني - بلغني- زعم... ) و التي تدل على أحداث لا تتعلق بها الأفعال بمعنى المطابقة حيث ذهب بعض اللغويين المعاصرين إلى أن الأفعال لا تدل على الزمان بالمطابقة، بل تدل عليه بالالتزام إذا كان الفاعل زمانياً<sup>٧</sup>، كما في (يقوم زيد ) أما إذا كان الفاعل غير زمني كما في (يعلم الله ) فلا دلالة فيه على الزمن<sup>٨</sup>، و كذلك الشأن في فعل الأمر؛ فلا يدل على الزمن

لأن الدلالة على الزمن في الفعل دلالة نحوية تؤخذ من سياق الجملة وقرائنها، وليست دلالة صرفية لصيغة الفعل<sup>٩</sup>.

أما في دلالتها على الأحداث فتضطلع الأفعال بمهمة التهيئة الفعلية لوضعية السارد إزاء الحدث من خلال التقديم الفعلي لوضعية السارد، فالفعل كبنية دالة على حدث مرتبط بنشاط ما يتضح شيئاً فشيئاً في السياق.

٢-صيغ (جمل) الاستهلال السردى و توجيهها للسرد

أ-صيغة "زعموا أن":

يرى عبد المالك مرتاض أن أول من اصطنع هذه الصيغة هو عبد الله بن المقفع في نصوص قليلة و دمنة المترجمة، و أكد أن هذه البنية ظلت لازمة سردية لذا فهي أهم الصيغ السردية وأعرقها في الأدب العربي، كما أنها:<sup>١٠</sup>

١-تتسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج.

٢-تعدّ أداة سردية تقابل ما يعرف عند الغرب بالرؤية من الخلف.

٣-أداة حتمية تنفي الوجود التاريخي وتثبت صفة الخيالية الخالصة للعمل السردى.<sup>١١</sup>

و في مثال عن الصيغة قصة أوردها الجاحظ عن أبي عبيدة النحوي قال:

" و زعم علماء البصرة، وذكر أبو عبيدة النحوي، و أبو اليقظان سحيم بن حفص ، و أبو الحسن المدائني، و ذكر ذلك عن محمد بن حفص، و عن مسلمة بن محارب، و هو حديث مشهور من مشيخة أصحابنا من البصريين، أن طاوعناً جارفاً جاء على أهل دار، فلم يشك أهل المحلّة أنه لم يبق فيها صغير و لا كبير، و قد كان فيها صبي يرتضع، و يحبو و لا يقوم على رجله فعمد من بقي من أهل تلك المحلّة إلى باب تلك الدار فسده، فلما كان بعد ذلك بأشهر تحوّل بعض ورثة القوم، ففتح الباب فلما أفضى إلى عرصة الدار إذا هو بصبي يلعب مع أجراء كلبة، و قد كانت لأهل الدار، فراعته ذلك، فلم يلبث أن أقبلت كلبة كانت لأهل الدار فلما رآها الصبي حبا إليها، فأمكنته من أطبائها فمصّها، فظنّوا أن الصبي لما بقي الدار و صار منسياً واشتد جوعه، و رأى أجراءها تستسقي من أطبائها، حبا إليها فعطفت عليه، فلما سقته مرّة أدامت ذلك له، و أدام هو الطلب.

و الذي ألهم هذا المولود مصّ إبهامه ساعة يولد من بطن أمّه، و لم يعرف كيفية الارتضاع، وهو الذي هداه إلى الارتضاع من أطباء الكلبة. و لو لم تكن الهداية شيئاً

مجعولا في طبيعته، لما مصّ الإبهام وحلمة الثدي، فلما أفرط عليه الجوع و اشتدت حاله، و طلبت نفسه، و تلك الطبيعة فيه دعتة تلك الطبيعة و تلك المعرفة إلى الطلب و الدنو، فسبحان من دبر هذا و ألهمه و سواه و دلّ عليه"<sup>١٢</sup>.

فالملاحظ أن هذه الصيغة تجعل مجال التشويق أكثر حضورا في العمل القصصي لأنها تتيح للراوي الحضور المباشر في العمل، حيث يقدم الأحداث من منطلق أنه عليم بمجريات الأحداث، كما يعقب السرد في هذا المتن الشرح والتفسير؛ "و قد أعلن بهذا التفسير عن تحول السارد من صيغة ضمير الغائب المفرد إلى صيغة الغائب الجمع ( فتح- أفضى- راعه-..ظنوا)"<sup>١٣</sup> و يبين هذا التحول الحاجة إلى الانتقال من غرابة السرد إلى ألفة الواقع، و من الحكاية إلى التفسير"<sup>١٤</sup>.

إن هذه الصيغة الاستهلاكية تكاد تصلح في مجمل تموضعاتها أن تكون بداية لقصص الخيال العلمي وقصص الغول والخرافات الشعبية؛ فما طفقت قصص ألف ليلة و ليلة تستمد من هذه البنية الاستهلاكية وسيلة للسير وفق خط الإمتاع و الموائمة الفكرية.

و في الزعم أيضا حكاية في البخل و أصحابه تدفع الصدق عن الحكاية أكثر من نقيضه حينما يكون السارد الدهر بما يحمل من تكاليف، فلصاحب البخل قصة في ذلك يقول:

" وحديث سمعناه على وجه الدهر، زعموا أن رجلا قد بلغ في البخل غايته و صار إماما، وأنه كان إذا صار في يده الدرهم خاطبه و ناجاه و فدّاه و استبطّاه، و كان مما يقول له: كم من أرض قد قطعت و كم من كيس قد فارقت و كم من خامل قد رفعت و كم من رفيع قد أخملت، لك عندي ألا تعرى و لا تضحى. ثم يلقيه في كيسه و يقول: أسكن على اسم الله في مكان لا تهان و لا تذلل و لا تزعج فيه. و أنه لم يدخل فيه درهم قط فأخرجه و أن أهله ألحوا عليه في شهوة و أكثروا عليه في إنفاق درهم فدافعهم ما أمكن ذلك، ثم حمل درهما فقط فبينما هو ذاهب رأى حواء قد أرسل على نفسه أفعى لدرهم يأخذه. فقال في نفسه: أتلف شيئا يبذل فيه النفس بأكله أو شربه، و الله ما هذا إلا موعظة لي من الله، فرجع إلى أهله وردّ الدرهم إلى كيسه، فكان أهله منه في بلاءٍ و كانوا يتمنون موته و الخلاص منه بالموت و الحياة من دونه.

فلما مات وظنوا أنهم استراحوا منه قديم عليهم ابنه فاستولى على ماله و داره ثم قال: ما كان من آدم أبي؟ فإن أكثر الفساد ما يكون في الآدام؟

قالوا: كان يتأدّم بجنة عنده.

قال: أرونيها، فإذا فيها حَزّ كالجدول من أثر مسح اللقمة.

قال: ما هذه الحزّة؟

قالوا: لا يقطع الجبن و إنما كان يمسح على ظهره؛ فيحفره كما ترى.

قال: فهذا أهلكني، و بهذا أقعدني هذا المقعد. لو علمت ذلك ما صليت عليه.

قالوا: فأنت كيف تريد أن تصنع؟

قال: أضعها من بعيد فأشير إليها باللقمة.<sup>١٥</sup>

و عليه كان من هذا الحديث الإغراب و العجب العجاب، حتى استتكره الجاحظ و جعل في مقدّمه حديثا عن الزعم، و العجب هنا تقريب للتخييل و إبعاد عن الواقعية التاريخية، فهذا الحديث مما ورد عن قائل مجهول ضاع في الدّهر و تناقل الناس الحكاية بعده. و الصيغة هنا مزدوجة فإن قبلناها من نعت الحديث فقد أخبرنا السارد ما يعلمه من خبر الشخصية بعد أن حكى عنها الزمان المجهول، أما إن كانت ألصق بالزعم فهي تتسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني، كما أنها تنفي الوجود التاريخي وتثبت صفة الخيالية الخالصة للسرد.

ب-صيغة "حدثني"

ظهرت هذه الصيغة في حكايات ألف ليلة و ليلة، واصطنعها الجاحظ قبل ذلك منذ القرن الثالث الهجري في حكاياته عن الكندي التي افتتحها بهذه العبارة: "حدثني عمر بن نهيوبي قال...<sup>١٦</sup> و له أحاديث بعبارة أخبرنا.

ويضيف عبد المالك مرتاض أن هذه العبارة مأخوذة عن رواية الحديث النبوي الشريف و رواية اللغة فأصل العبارة نقل الواقع من التاريخ وتحقيق الصدق و بالتالي الصدق الفني في القصة. و لكن ما يلاحظ على هذه الصيغة أن استخدامها في الحكايات و الحكايات المقاماتية تحديدا جعلها:<sup>١٧</sup>

١-تتقلب لتعبّر عن الخيال و الإبداع.

٢-أدلّ على كيان الأنا.

٣-أقدر على إحالة السرد إلى الداخل و بذلك تصبح ألصق بحميمية السرد.

وعليه تجعل هذه الصيغة من الراوي جزءا من العمل السردي، و ما يثير الاهتمام أن هذه الصيغة تضعنا أمام أربعة مصادر إخبارية يمكن أن تتحدد من خلالها ملامح الشخصية في النص:<sup>١٨</sup>

١- ما تخبره الشخصية نفسها عن نفسها.

٢- ما تدلي به شخصية عن الأخرى.

٣- ما يخبره السارد.

٤- ما يجمع من المصادر الثلاثة السابقة.

وكثيرا ما يتكرر هذا الشكل السردى الذي يهدف السارد من خلاله إلى وضع المتلقي في وضعية الانطلاق وهو يحمل الفكرة الرئيسة للحكاية.

و من قبيل هذه الصيغة يروي الجاحظ فيما جاء على أسنة الغير قصص الحيوان الغريبة و منها في خبر ثمامة بن أشرس يقول الجاحظ:

" و أما حديث ثمامة فإنه قال: لم أر قط أعجب من قتال الفأر، كنت في الحبس وحدي، وكان في البيت الذي أنا فيه جحر فأر، يقابله جحر آخر، فكان الجرذ يخرج من أحد الجحرين يرقص ويتوعد، و يضرب بذنبه، ثم يرفع صدره و يهز رأسه، فلا يزال كذلك حتى يخرج الجرذ الذي يقابله، فيصنع كصنيعه، فبينما هما إذ عدا أحدهما فدخل جحره، ثم صنع الآخر مثل ذلك فلم يزل ذلك دأبهما في الوعيد و في الفرار و في التحايز و في ترك التلاقي. إلا أني في كل مرة أظن الذي يظهر لي من جدهما و اجتهادهما و شدة توعدهما، أنهما سيلتقيان بشيء أهونه العض والخمش، و لا و الله ان التقيا قط؟ فعجبت من وعيد دائم لا إيقاع معه، و من فرار لا ثبات معهن ومن هرب لا يمنع من العودة، و من إقدام لا يوجب الالتقاء. و كيف يتوعد صاحبه و لا يتوعد الآخر؟ وبأي شيء يتوعد، و هما يعلمان أنهما لا يلتقيان أبدا؟ فغن كان قتالهما ليس إلا هو الصخب والتنتيت فلم يفر كل واحد منهما حتى يدخل جحره؟ و إن كان غير ذلك فأني شيء يمنعهما من الصدمة؟ وهذا الأعجب"<sup>١٩</sup>.

لم يلتزم الراوي في هذه القصة بنقل الحدث العجائبي بقدر ما تمكن من النسج البلاغي فيه حيث "يقدم للقارئ من منظور شخص يقضي عقوبة الحبس وحيدا و بديهى أن تكون رؤيته للحدث موسومة بخصائص وضعه الذي أشار إليه النص دون أن يعمد إلى تطويره

سرديا"<sup>٢٠</sup>، ثم إن استدعاء الوصف المصاحب للسرد أكسب الحديث-القصة- صبغة التشويق المصحوب بالحركة والصوت الأمر الذي يضفي حركة نفسية عكسية للرتابة المقرونة بالفضاء-فضاء الحكاية- المنغمس في الوحدة و العزلة، ويعزز هذه الحركة التماس الصخب و الضجيج النسبي المهياً في ذهن السارد و الملتمس من خلال الأفعال المذكورة ( الخمش، العض والتنبيب).

**ج-صيغة "بلغني":** وهي صيغة ألف ليلية أيضا و تمنح هذه العبارة للسارد ما يلي:<sup>٢١</sup>

- ١- أن يبدع في سرده و يضيف في حكيه، فهو يكمل ما يجده ناقصا أو يملأ فراغا..
  - ٢- أن يروي أحداثا تخيلها غيره على نحو ما، ويضيف إليها من عنده و بهذا يفسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى بنفسها أي بصيغة أنا المتكلم.
- ومنه ما جاء على لسان شهرزاد مثلا في قصتها عن التاجر و زوجته إذ استفتحتها بالقول:
- "بلغني -أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد-**" و هي عبارة لطالما طالعت المتلقي، حيث تضيف شهرزاد على نفسها صفة المتلقي الأول العليم بتفاصيل الحكاية، كما أنها تبتّ فيما بلغها بما يتوافق وأسلوب العرض و التشويق الذي التزمته سرديا في الليالي الواحدة بعد الألف.

و بعد أن هيأت للسرد شرعت شهرزاد في تقديم القصة و ملخص بدايتها أن تاجرا حل ببستان يأكل تمرا استزاد به و بعض الرّغيف لرحلة بعيدة مضنية، فجلس بعد أن نال منه الإعياء و الجوع في بستان يتناول التمر و يلقي بالنوى يمنا و يسرة، و سرعان ما خرج أمامه جنيّ يتهمه بأن قد قتل أحد أبنائه بالنوى الذي كان يلقيه، ففرع الرجل و أقسم الجني على قتله فأقسم عليه التاجر أن يتركه حيا وأنه سيعود إليه ليقتله بعد سنة و قد أخبر زوجته و عياله مصيره فكان الاتفاق، و بعد سنة صدق الرجل و عاد إلى البستان فكان أن مرّ به رجل عجوز استغرب جلوسه في مثل ذلك الموضع المسكون بالجان و الشياطين، فأخبره الرجل بمصيره المحتوم فانتظر معه قدوم الجن وهنا بيت القصيد، حيث اقترح العجوز على الجن أن يسرد عليه قصة أغرب مما يمكن أن يكون قد سمع فإذا تحقق الجن من غرابتها أفلت الرجل و لم يقتله وكان ذلك الحديث غريبا حيث قصّ عليه قصّة غدر أخويه له بعد أن مدّ لهما يد العون أكثر من مرّة، وكانا قد ضيّعا أموالهما في تجارة بعيدة، الواحد تلو الآخر، و ما إن استسلم العجوز لفكرة أخويه بالارتحال للتجارة دفن جزءا من أمواله في



أرض منزله، و ابتاع سلعا بالجزء الثاني، و همّوا جميعا للتجارة فاكثروا سفينة كبيرة و انطلقوا، حتى حدث له ما حدث:

"أبحرنا أنا و شقيقاي مدّة شهر في البحر المالح حتى وصلنا إلى مدينة ساحلية، دخلنا المدينة أنا وشقيقاي و بعنا سلعنا، و اشترينا سلعا أخرى لننقلها معنا إلى السفينة، و عند وصولنا إلى شاطئ البحر قابلت سيدة ترتدي ملابس بالية قبلت يداي، و قالت: " سيدي لتسد إليّ خدمة. و أعتقد أنني سأتمكن من مكافأتك عليها" أجبتها: "سأسدي لك الخدمة دون مكافأة". فقالت: " سيدي لتتزوجني وتأخذني معك على متن هذه السفينة".

أشفقت عليها، وهداني ربي إلى الموافقة، فمنحتها ثوبا جميلا، و تزوجنا، ثم أخذتها في السفينة، و أبحرنا ثانية، و أحببتها حبا كثيرا، و بقيت معها ليلا و نهارا متجاهلا شقيقي. و في هذه الأثناء شعر شقيقاي بالغيرة مني و خططا لقتلي، و في إحدى الليالي انتظرا حتى نمت بجانب زوجتي، ثم حملانا و ألقيا بنا في البحر.

و عندما استيقظنا تحولت زوجتي إلى شبح، و حملتني في البحر حتى وصلت بي إلى إحدى الجزر، و في الصباح قالت: "لقد كافاتك بإنقاذك من الغرق. عندما رأيتك على شاطئ البحر، أحببتك و أتيت إليك متخفية، و أنت قبلت حبّي، لكن الآن يجب أن أقتل شقيقك".

عندما سمعت ما قالته اندهشت، و شكرتها على إنقاذ حياتي، أخبرتها بكل ما حدث لنا بعد وفاة أبينا، من البداية إلى النهاية، و عندما سمعت قصّتي غضبت بشدّة. و قالت: " بالله عليك، لا تفعلني، فإنهما في النهاية شقيقاي"، و في آخر الأمر تمكنت من تهدئتها، و طارت معي، و أنزلتني على سطح منزلي. نزلت إلى الطابق السفلي و حفرت الأرض لأخرج المال الذي دفنته، ثم خرجت ملقيا التحية على الناس في السوق، و فتحت متجرني من جديد.

و عندما عدت إلى المنزل ذلك المساء، و جدي هذين الكلبين مقيدين. و ما إن رأيتهما حتى توجهنا نحوي باكيين، و أخذنا يتمسحان بي، و فجأة سمعت زوجتي تقول: " سيدي، هذان شقيقاك، سيبقيان على هذه الحال عشر سنوات، و لن يصيرا رجلين ثانية إلا بعد انقضاء هذه المدّة." ثم أخبرتني بالمكان الذي يمكنني العثور عليها فيه، و رحلت.

مرّت السنوات العشر، و كنت في طريقي مع شقيقي إلى زوجتي لإبطال هذا السحر عندما التقيت هذا الرجل هنا. و عندما سألته عن قصته، و أخبرني أنك ستقتله، وعدته ألا أتركه حتى أعلم ما سيحدث بينكما. هذه قصّتي، أليست مثيرة للدهشة؟" ردّ الجني: " و الله. إنها لقصة غريبة و مدهشة، كما وعدت. لقد فزت، و سأعتق الرجل". ثم أطلق الجني سراح الرجل، و رحل. شكر التاجر الرجل العجوز الذي هنّاه بدوره باسترداد حرّيته. و عاد الرجل إلى منزله و أسرته. و عاش معهم سنوات عديدة حتى مماته.<sup>٢٢</sup>

قدمت القصة من الغرائبية ما تكيف مع الزعم المبدوء في النص، و هيّا مخيلة المتلقي لاستقبال القصة مفتوحة على احتمالات عدّة، و لعل تداخل الحكايتين: الأولى: التاجر و الجن، و الثانية: الرجل العجوز و الساحرة؛ قد فسح المجال للشخصية بعد الساردة بأن تتحكم في السرد مستغلة أنا المتكلم (الرجل العجوز) بعناية، و تنقلنا إلى عوالم الخوارق جامعة بين الإمتاع و النفعية ما يضيف على الخطاب أبعاد متفرّعة تبدأ من الحكاية إلى الوضعيات السردية التي انتقلت إليها ضمن هذا النص المحدود أو القصة القصيرة بالمسمّى الفني.

إن الخديعة المقرونة بالغرائبية في هذا الخطاب تتقاطع إلى حدّ كبير مع تلك التي تقدّم لها صيغة: "كان في قديم الزمان" حيث تفرض الخديعة تقبل العجائبية بالمعطى الفني التخيلي عندما تمارس على المتلقي هذه الخديعة من خلال اعتباره طرفا في الخطاب و هذا ما كانت شهرزاد تتوق إليه عندما جعلت المخيلة تتفوّق على الأدوات التقنية في الخطاب السردية، حين وجّهت السرد توجيهها، مستخدمة صورة اللغة الساحرة التي تظهر على لسانها، باعتبارها مقررة للغة الحكي قبل كل شيء "جاءت شهرزاد.. لتقاوم الرجل بسلاح اللغة، فحولته إلى (مستمع) و هي (مبدعة)، وأدخلته في لعبة اللغة و شبكته في نص مفتوح... هذه أوضح معركة بين المرأة و الرجل و أبرز مثال على استخدام الأنثى للغة. نجحت المرأة فيها حيث عرفت كيف تستخدم اللغة، و كيف تجعلها (مجازا) محبوبا مشفرا. و هذه الحكمة و التشفير أثمرت ثمارها بنقل المرأة من المهزوم (الموؤود) إلى الند. <sup>٢٣</sup> و إذا كانت شهرزاد قد تحكمت باللغة فهي أيضا وجهت القصة بتقنياته توجيهها لا يخلو من البراعة الفنية بعد أن كان تأثيرها شكلا مساعدا على حسن الإصغاء حيث "تملك شهرزاد ورقة رابحة على درجة كبيرة من

الأهمية و هي: فن الحكى، لا تكفي معرفة الحكايات بل يجب، إضافة إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها و أيضا التمكن من إغراء المستمع بالإنصات إليها. ثم إن شهرزاد، فضلا عن ذلك، تتوفر على جمال فائق، و مما يزيد في فعالية السرد أن يكون الذي يقوم به لطيف المنظر والمسمع، و هكذا تتزايد المتعة التي توفرها الحكاية بتزايد تأمل الوجه الجميل. زد على هذا شهرزاد لا تحكي أي شيء كان، إنها تحرص على أن تدرج حكايتها ضمن مقولة الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية عجيبة و غريبة، و إلا فإنها غير جديرة بأن تروى.<sup>٢٤</sup>

#### د-صيغة "قال الراوي"

حُملت هذه الصيغة إلى القصة العربية عن طريق السيرة الهلالية الشهيرة التي تعبر عن شعبيتها وعراقتها بنفسها، كما أنها ترد بقول: روى فلان -و العنونة واردة في مآثور التاريخ وأحداث الزمان عن الغابرين-، و هي بذلك صيغة أصيلة لا تتفصل عن طابع الحكاية العربية مادامت الأخبار تتناقل بالرواية فيما غاب الترسل المكتوب أول الأمر، و الرواية حاضرة شعرا بما فيها من زيادة أو نقصان والعيب على الرواية في جميع الأحوال، و يرى عبد المالك مرتاض أن استهلال القصة بهذه الصيغة يتيح ما يلي:<sup>٢٥</sup>

١-تجعل حاجزا بين الحكاية و الحكى.  
٢-أن السارد يحكى ما يزعم أنه سمعه عن راوية أول هو ورقي فقط محاولا إضفاء نوع من الواقعية التاريخية على ما يحمله من أخبار.  
ويستنتج مرتاض مما سبق أن هذه العبارة ما هي إلا أداة سردية لا نفسية، فمن أبداع الحكاية هو ذاته مبدع هذه العبارة الاستهلالية.

و يأتي في مقول القول عوض الراوي أو السارد، فنجدها ترد بصيغة: حكى أحدهم قال، أو جاء في الحكاية، و منها ما ظهر في المستطرف للأبشيبي بهذه الصيغة: "و حكى بعضهم قال" في مستهل حكاية عن توارث الطبع و العادات، يقول:

" حكى بعضهم قال: كنت في سفر فضلت الطريق، فرأيت بيتا في الفلاة فأتيته، فإذا فيه أعرابية، فلما رأني قالت: من تكون؟ قلت: ضيف. قالت: أهلا و مرحبا بالضيف انزل على الرحب و السعة، قال: فنزلت فقدمت لي طعاما؛ فأكلت، و شرابا؛ فشربت. بينما أنا

ذلك إذ أقبل صاحب البيت فقال: من هذا؟ فقالت: ضيف. فقال: لا أهلا و لا مرحبا مالنا و للضيف، فلما سمعت كلامه ركبت من ساعتى و سرت.

فلما كان من الغد رأيت بيتا في الفلاة فقصدته، فإذا فيه أعرابية فلما رأيتي قالت: من تكون؟ قلت: ضيف. فقالت: لا أهلا و لا مرحبا بالضيف مالنا و للضيف. فبينما هي تكلمني إذ أقبل صاحب البيت، فلما رأني قال: من هذا؟ قالت: ضيف قال: مرحبا أهلا بالضيف، ثم أتى بطعام حسن؛ فأكلت، و ماء؛ فشربت، فتذكرت ما مرّ بي بالأمس فتبسمت، فقال: ممّ تبسمك؟ فقصدت عليه ما اتفق لي مع الأعرابية و بعلها و ما سمعت منه و من زوجته، فقال: لا تعجب إن تلك الأعرابية التي رأيتها هي أختي و إن بعلها أخو امرأتي هذه، فغلب على كلّ طبع أهله.<sup>٢٦</sup>

و في التبويض شيء من الإجماع و الاتفاق أو إشارة إلى قبول الحكاية أو منوالها فيما ورد عن العرب البادية، و تحمل الحكاية من استنكار الطبع بعد إثباته حاجزا أو فاصلا سرديا ركّز فيه السارد على المتن دون تضليل أو زيادة أو نقصان و عمد إلى توجيه الحكى إحقاقا للنفعية لا للمتعة.

و عليه فإن كانت هذه الصيغة قد فرضت سيطرتها على الحركة السردية للخطاب فإنها بالضرورة وضعت السارد أمام ضرورة انتقاء مستوى سردي يتلاءم و طبيعة العناصر الفنية المشكّلة للقصة .

#### هـ- صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان و سالف العصر و الأوان"

تدور هذه العبارة في ماض أسطوري لا يمكن ضبطه ضبطا تاريخيا دقيقا، و يمكن من خلال هذه العبارة: "التماس تشابه طريف بين الحكاية الشعبية و القصة الأسطورية أو الخرافية".<sup>٢٧</sup> و لا تتعلق طبيعة السرد بهذه الصيغة إلا بما كان لا بما هو كائن أو سوف يكون. كما أن هذه الصيغة قابلة للتجزئة أو الانفصال أو التحوير بحسب رؤية السارد فهي صيغة مرنة مطواعة، من دون أن تتزحج عن دلالتها الأصلية المعروفة.

و يرجع عبد الفتاح كليطو حالات التخاطب التي تظهر مدى خداع المتكلم الذي يمثل السارد أحيانا إلى أربع حالات مختلفة هي:<sup>٢٨</sup>

١- المتكلم غير خادع و المخاطب غير منخدع.

٢- المتكلم خادع و المخاطب منخدع.

٣- المتكلم خادع و المخاطب غير منخدع.

٤- المتكلم غير خادع و المخاطب منخدع.

وبتطبيق هذه الحالات على قصص الحيوان لكونها الأقرب من حيث حدوث الخدعة الكلامية فإننا نجد أن الحالات الثلاث الأولى تنطبق على هذه القصص. فلنأخذ على سبيل المثال قصة ( ) تبدأ هذه القصة بعبارة "كان في قديم الزمان" و باعتبار الكاتبة هي ساردة الحدث تنطبق عليها الحالة الثالثة (المتكلم و المخاطب غير منخدع) ذلك لأن أحداث هذه القصة غير ممكنة الحدوث البتة فدائرة التصديق محدودة الأطر، بل إنها مغلقة حيث بنيت القصة على خدعة انقسمت إلى خطتين:

١- الخطة (أ): خدعة الخطاب المهيأ لها من خلال صيغة الاستهلال و محورها المكر و الخديعة.

٢- الخطة (ب): تتمثل في اختراق المظاهر الكاذبة و إحياء الخديعة.

و يتجلى من خلال ذلك أن الكلام وسيلة من وسائل الخديعة المحمولة عبر الصيغة الاستهلالية "كان في قديم الزمان" التي هيأت لوظيفة السرد المزدوجة، لذلك نلاحظ التطابق الحاصل مع الحالة الثانية من التخاطب (المتكلم خادع و المخاطب منخدع) و قد حاول السارد البرهنة على صدقها لكن المظهر العام يجعل المتلقي غير منخدع. وعليه فالتحويلات السردية وسط الخطاب تسمح للمتلقي بمصاحبة الأفعال السردية عن طريق مشاركة الشخصيات جملة تلك الأفعال من دون إهمال ما لذلك من أثر نفسي بالغ الأهمية في تثبيت القيم التربوية المسطرة كأهداف مبدئية قبل صوغ المتن الحكائي. و بناء على ذلك يتبين أن هذه الصيغ الاستهلالية ذات أثر مباشر في السياق السردية حيث:

-تسمح بتنوع حالات التخاطب.

-تساعد على توجيه الكلام ضمن الخطاب.

-تؤثر بالضرورة على مستوى الوعي النفسي للمتلقي و تكون نقطة وعي و تحرز قرائية.

-تمهد لوظيفة السرد المزدوجة و المتمثلة في أن السرد وسيلة لإيصال الحكمة في حين، ووسيلة لحجبها حيناً آخر بحسب ما يقتضيه السياق السردية.

و قد استغلت شهرزاد كما السرديات التراثية العربية الصيغة بتحويلات فكثر منها " أحد الأيام" و هي العبارة الشائعة في أغلب القصص.

### ٣- تأثير بنية المطلع الاستهلاكي على عنصر الزمن

تتحكم البنى الاستهلاكية بالضرورة في الوحدات الثلاث المكونة للزمن: "ماض - حاضر - مستقبل". فالعلاقة بين النظام الزمني المجسد في العمل القصصي تقوم على أساس تلك الصيغة الاستهلاكية التي تعدّ نقطة الانطلاق التي يختارها الكاتب و هي التي تحدد الأحداث و تضعها على خط الزمن و بعدها "يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة"<sup>٢٩</sup>. و يبين عبد المالك مرتاض أن مشكلة الزمن تطرح من خلال العلاقة القائمة بين زمنية الحكاية -الجنس السردى- و زمنية الوحدة الكلامية (الجملة)<sup>٣٠</sup> وتعني الوحدة الكلامية المساحة النصية أو طول النص، و لإدراك زمنية النص من خلال فض التشابك الحاصل يجب تتبع النقاط التالية:<sup>٣١</sup>

-تحديد العلاقة بين الترتيب الزمن للأحداث و تسلسلها في القصة.

- تحديد العلاقة بين الفترات التي تستغرقها هذه الأحداث في الرواية (سرعة السرد) و المساحة النصية التي في القصة (طول النص).

-تحديد علاقة التواتر بين الحدث الواحد في الكتاب و تواتره في القصة.

ويلاحظ من خلال هذا التحديد أن سعيد يقطين قد مارس ما نوه إليه و بيّنه "جيرار جينيت" ممارسة فعلية بحيث وضّح طريقة قياس تطورات أو اختلافات الزمن في الأعمال أو الخطابات الروائية والقصصية. ويكاد يتوضّح أيضا أن جملة التحريفات التي تقع على هذا الأساس أو التنقل كما هو مادي ملموس إلى خطي أو لساني ناتج عن فعل الكتابة التي تفرض عند التعبير تتابعا في الأفعال، حيث إنّ لا يمكن عرض حدثين وقعا في نفس الوقت مرة واحدة، بل يعرض الواحد تلو الآخر على أن يشار إليه بما يناسبه.<sup>٣٢</sup>

و يمكن إجمال هذه المفارقات الزمنية من خلال البحث في تنوع الأنظمة الزمنية التي اتفق حولها المنظرون.

## ١- الترتيب

## أ- التوازن المثالي

إن زمن السرد يخضع إلى ترتيب الأحداث و تسلسلها في القصة، لذا فإن تحديد المفارقة بين زمن السرد و زمن القصة يشمل النظر في مجموع العلاقات المترتبة عن ترتيب الأحداث و تواليها<sup>٣٣</sup> و يتم في هذا النسق الزمن التوازن بين زمني الحكاية و السرد، إذ إن الأحداث تتتابع كما تتتابع الأحداث في الورق<sup>٣٤</sup> و كأن الأحداث في القصة مرتبة ترتيباً تصاعدياً و يكون آنذاك زمن الحكاية موازياً لزمن كتابتها، و تؤول العلاقة بين الترتيب الزمن للأحداث و تسلسلها في القصة إلى تحديد ما يلي:

-وضع نقطة الانطلاق في العمل القصصي.

-ترتيب الأحداث في الخطاب السردى بحسب ترتيبها في الحكاية.

و إذا اعتمدنا هذا النسق أصبح الترتيب أنياً أو لحظياً وفق الشكل التالي:

أ — ب — ج

اعتمد هذا النوع من الترتيب في أغلب القصص التي استخدم فيها أصحابها السرد بضمير الغائب حيث يتطور الزمن وفق خط مستقيم من الماضي نحو المستقبل و كأن المؤلفين قد عمدوا بناء الحكبة على الوحدات و الترتيبات الشكلية المتعلقة بالمناظر " ففضيتا وحدة الزمان و الترتيب القائم على المناظر تؤديان وظيفتهما بالطبع في ارتبط وثيق بوحدة الفعل أو الحكبة هذه"<sup>٣٥</sup> فالقصة تبقى خاضعة للسرد الأفقي أي الزمن الحسي منذ ظهور صيغة الاستهلال في بداية النص.

## ب- الترتيب الزمني المتقطع

أو ما يعرف بحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي، حيث يبدأ السارد من نقطة تأزم معينة تنتشعب مساراتها و اتجاهتها صعوداً و نزولاً<sup>٣٦</sup>. و هكذا لا تصبح الكتابة خطاً مستقيماً بل يمكن اعتبار التضمين هنا لاعباً يلعب لعبة الزمن المتقطع حيث يفسح المجال لوجود قصة كبرى تتضمن قصة صغرى، و يتوقف الزمن المتصاعد إلى الحاضر ليتوارى لاستعراض بعض الحكايات الفرعية ذات المسارات الزمنية المختلفة. وتظهر ضمن هذا النوع من النسق جملة الاستباقات والاسترجاعات التي تجعل العملية السردية ثابتة لأنها مبنية على حالات سابقة أو لاحقة يمثلها التوازن المثالي. و أكثر ما يتمثل هذا الترتيب قصص ألف

ليلة و ليلة لطولها من جهة، و لعناية الساردة بمثل هذا النوع من الترتيب لما يضيفه من تشويق بعد التخيل.

### ج-النسق المزامن

يكون السرد فيه متزامنا مع الحكاية، إذ يتعلق الأمر بكاتب يتلقى خطاب السارد مع خطاب الشخصيات في نفس الزمن. و هذا النوع من الخطاب ذو طابع تنبؤي لأنه يتعلق بالإخبار عما سوف يقع مستقبلا، إذ "يتم الاحتفاظ بهذه التزامنية فينمو السرد و الحكاية في نفس الوقت، و هنا يمكن القول عن العملية السردية بأنه متحركة.."<sup>٣٧</sup> لذا فهو نادر الاستعمال في الروايات والقصص.

و إذا كان زمن السرد قد جعلنا نقف عند هذه الأصناف و المعايير المضبوطة فإن زمن الحكي يتميز بجملة من الاختلالات التي تتعلق بالمسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي و الفترة التي يبدأ منها الاختلال الزمن و هي ما يسمى بتغيير سرعة السرد التي تنطلق من خلال التساوي بين الحكاية و المحكي، كما تتجلى في الخطاب المستحضر و المتزامن حكائيا وفق رؤية زمنية خاصة.

و يتحكم بالزمن أيضا برنامج الرؤية حيث يجمع السياق بالضرورة مجموع المركبات أو العناصر الفنية المختلفة من حوار، وصف، عقدة، حبكة، حل،...و بما أن أحادية السياق المعتمدة على السرد تضع المتلقي أمام حالة من السأم و الملل، فإن الحوار بالتحديد يتيح فرصة التنويع التي تنقل النص من حالة الانغلاق و الصرامة إلى حالة الانفتاح، وبذلك تتلاءم البنيات المختلفة في القصة حسبما تم توصيفها فتستفيد كل من بينات الحوار و الوصف و تتنوع أزمنة الأحداث القصصية.

### ١- من حيث الرؤية

تتيح الصيغ الاستهلاكية فرصة معرفة موقع الراوي من القصة منذ الوهلة الأولى حيث لاحظنا من خلال صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان و سالف العصر و الأوان" أن الراوي يعرف كل ما يتعلق بشخصيات عالمه أي ما يسمى بالرؤية من الخلف. تتيح هذه الرؤية -من الخلف- معرفة الأعماق النفسية للشخصيات مما يجعلها تخترق جميع الحواجز الموجودة مهما كانت طبيعتها<sup>٣٨</sup>. وقد توضح ذلك من خلال جميع القصص التي استهلكت بتلك الصيغة أو جزء منها أو ما وقع في معناها.



## -الرؤية مع

تظهر هذه الرؤية من خلال استعمال صيغة "قال الراوي" حيث إنّ هذه الصيغة كثيرة الاستعمال تتيح "عرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها"<sup>٣٩</sup>، بمعنى أن السارد يضعنا وفق هذه الرؤية أمام سلسلة من الأحداث من دون أن يقدم لنا تفسيراً لم تصل إليه الشخصية بعد.

## -الرؤية من الخارج

و فيها يكون السارد أقل معرفة من الشخصية واللافت في هذا السياق أن هذا النوع من الرؤيا يغيب باستخدام الصيغة الاستهلالية حيث إنّ الصيغ الواردة تسمح بتداخل الرؤيتين السالفتين .

و يمكن للسارد وفق هذا النوع من الرؤيا تجاوز ما يرى و ما يسمع إلى الحديث عن وعي الشخصيات. و عليه يتضح أن السارد يستقبل ما تريد الشخصية أن تتيحه له فهي أعلم منه وتملي عليه أقواله.

## ٤ - صيغ الاستهلال السردية و العجائبية

تتصل بعض صيغ الاستهلال السردية بالعجائبي في المتن القصصي حيث تفتح منذ ظهورها في مقدّمة الخطاب المخيلة على احتمالات التخييل اللا متناهية، و المقصود بالعجيب في هذا الصدد لغة " : العَجْبُ، العَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده"<sup>٤٠</sup>، و العجب هنا ينفي ثبوت وجود الخوارق و الما ورائيات، فكل ما لم تألفه العين، و ما لم يقع في السمع، و ما لم يستقرّ في الفؤاد عدّ من العجب العجائب و حيرّ الألباب. و لم يكن المعنى الاصطلاحي للعجب بعيداً فقد نحى المنحى عينه مع زيادة في توضيح المصطلح، مقتزنة بعلوم الزمان، حيث يرى فيه "تودوروف" وفق ما يختص بالرواية بأنه يقوم "أساساً على تردد للقارئ- قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسة- أمام طبيعة حدث غريب"<sup>٤١</sup>، و يضيف توضيحاً " إن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة، لم تر بعد أبداً و آتية: أي إنه يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب، حيث يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة قبلاً، و من ثمة على الماضي. أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض بداهة إلا في الحاضر"<sup>٤٢</sup>، فالعجيب الذي يصوّره الخيال في هذه اللحظة قد لا يعدّ عجيباً بعد مدة، إما بأن يتجاوز العقل البشري فهماً و تداولاً، أو أن هناك عجيباً آخر يكون

أكثر إثارة للاستهجان منه. و يتردد بين العجيب و الغريب تقاطع لا يعني التلازم، حيث يفرق الباردي في كتابه الرواية العربية و الحداثة قائلاً: "لقد استعملنا مصطلح العجائبي بالمعنى الذي يؤديه المصطلح الفرنسي *la fantastique* و نحن نميز بينه و بين المصطلحين القريبين منه وهما حكاية الخوارق ( *le merveilleux* ) و الحكاية الغريبة ( *l'étrange* )<sup>٣٣</sup>، و هنا مكنم اللبس في التفريق بين العجيب و الغريب في الفهم العام.

و يقدم تودوروف مفهومًا للغريب يقول: "الغريب المحض. في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس، ثمة سرد الأحداث يمكنها بالتمام أن تفسّر بقوانين العقل، لكنها، على هذا النحو أو نحو آخر، غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة..."<sup>٣٤</sup>، فإن كان هذا المفهوم قد جعل العجيب مما يمكن استيعابه بمرور الزمن و بعد اللحظة التي تم فيها استهجان الحدث مباشرة فإنه ينفي أن يجد العقل فهما للغريب بأي حال، و إن كنا لا نريد الابتعاد بالمفهومين أكثر من ذلك فنقول: أن صلة صيغ الاستهلال السردية بإشاعة العجائبية واضحة في القصة العربية التراثية، فكلما كانت الأحداث جارية في الأثر، أو تعلق بحكاية شعبية شفوية ضاع مؤلفها خلال الزمن، تقدمت بصيغة الحكى، أو جاءت في مجرى الحديث، أو كانت قولاً غير مشفوع بتفسير و توضيح، أما ما جاء مستهلاً بالزعم أو تبليغاً عن مجهول فهو مغرق في العجائبية، و لطالما احتاج إلى تفسير يذلل له في نهاية الحكاية، و لعل الأمثلة الواردة سلفاً أقرب إلى هذا الفهم، حيث طالعنا قصة الجاحظ عن البصريين حول قصة الطفل الذي لم يقض نتيجة السيول التي اجتاحت بيت أهله و ارتضع كلبة الدار التي حنّت عليه فبقي حياً، فالحدث العجيب أثار حفيظة الجاحظ الذي جعل يفسّر ما حدث ويحاول أن يلتمس دقة في نقل الحدث محاولاً التأثير على المتلقي. لكنه في حكاية البخل لم يلجأ إلى مثل ذلك النوع من التفسير و كأنه قبّل في منطقه أن يوجد رجل في مثل ذلك الزمان في هذه الدرجة من البخل أو أكثر.

أما في حكاية شهرزاد فكانت الغرابة واقعة يقينا عندما تحولت المرأة إلى جنية، و الرجلين إلى كلبين، و يفسرها تودوروف بالقول: "الجنّي والأميرة الساحرة، وقدرتهما على التحكم بالقدر البشري، فكل منهما يستطيع أن يحول ويتحول، أن يطير أو أن يخلق بالكائنات أو الأشياء في الفضاء، الخ، فنحن ها هنا بإزاء أحد ثوابت الأدب العجائبي: وجود الكائنات فوق الطبيعية الأقوى من الجنس البشري. ومع ذلك، فملاحظة هذه النقطة لا تكفي، لكن ينبغي

التساؤل عن دلالتها كذلك. بديهي أن يقال: إن هذه الكائنات ترمز إلى حلم بالقوة، غير أن هناك أكثر من ذلك.<sup>٤٥</sup> و لأن هذا النوع من السرد موجود و مؤسس وفق الصيغة المذكورة فإنه الضرورة يؤدي وظيفة معينة حيث، " ينمي التماطل ويحدث التوتر. لذلك فهو يساعد- بفضل العناصر الغريبة -على تنظيم الحكمة وتطويرها، علاوة على وظيفة الخوف أو الدهشة، أو ببساطة الفضول أو غير ذلك من المشاعر التي قد لا تثيرها في ذات القارئ أجناس أدبية أخرى. كما أنه يقوم بوظيفة تكرارية وخيالية لأنه يسهم في تصوير عالم غريب ليس له في الحقيقة وجود واقعي خارج اللغة. وعن طريق العجائب، يصبح التصوير والمصور من طبيعة واحدة و ليس من طبيعة مختلفة. وتسخر النصوص الغريبة لأغراض فنية ترتبط بالمضمون الفكري من جهة، وتؤكد علاقة القصص الوثيقة بواقعها من جهة ثانية. وما يجعل منها نصوصا واقعية، على الرغم من توسلها بأدوات فنية تبدو غير واقعية"<sup>٤٦</sup>.

**وتلخيصا لما تم ذكره آنفا نستنتج ما يلي:**

- تمنح الجملة الاستهلالية النص طاقة تخيلية منذ بدايته و قبل الولوج إلى تفاصيله.
- تعتبر الصيغ الاستهلالية أدوات مفتاحية لمعرفة طبيعة الأشكال السردية المستخدمة في أثناء السرد وتوجيه الرؤية و البنية السردية.
- توجّه الجمل الاستهلالية الزمن و تكشف طبيعته من خلال علاقته بالشكل السردى المستخدم.
- تضفي على النص السردى العجائبية أو الغرابة و توطر العملية السردية منذ البداية أو قبل البدء في عملية التلقي مما يمنح النص طاقات تخيلية إضافية تختلف بين التفسيرات و التأويلات بحسب درجات تلقي العجائبي في المنظور القرائي.

**Abstract****The effect of the forms of narrative initiation in the direction of narration and time****( Study in some Arabic tales )****Keywords: Introductory formulas, miraculous, expressive forms, old Arabic narrative.****Dr. Ahlam Bencheikh****Faculty of Arts and Languages****University of Qasdi Merbah –Ouargla- (Algeria)**

*This study deals with the forms of narrative initiation which played an important role in the Passive miraculous widely in the narration of the ancient Arab through the concealment and direct exaggeration exploiting these expressive forms that show the ability of the Arab narratives to diversify the letters of their techniques, and influenced these formulas in the narration time when governed in its process, Using the speed of narration directed to him with a clear and precise narrative logic no less valuable than what modern narratives use in the story and the novel.*

**الهوامش و الإحالات**

<sup>١</sup> - حسام محمد علم، الكتابة الفكاهية العباسية بين السيميائية النفعية و الأنطولوجية الإمتاعية، سلسلة الدراسات النقدية، مطبعة آيات للكمبيوتر، القاهرة، ع:٥، ط:١، ٢٠٠٣، ص"٠٩.

<sup>٢</sup> - إياد الدليمي و أبو طالب شبوب، الناقد العراقي عبد الله إبراهيم في حديث جريء مع الراوي: عن موقف الإسلام من السرد و الثقافات الشفوية، مجلة الراوي- دورية تعنى بالسرديات العربية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ج:٢٢، ربيع الأول ١٤٣١هـ - مارس ٢٠١٠، ص:٠٨.

<sup>٣</sup> - نفسه، ص: ٠٨.

<sup>٤</sup> - نفسه، ص: ٠٩.

<sup>٥</sup> - الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: ٢، ١٩٦٩، ص: ٢٥.

<sup>٦</sup> - نفسه، ص: ١٠.

- <sup>٧</sup> - ينظر: أبو القاسم الموسوي الخوئي، محاضرات في أصول الفقه، مطبعة الآداب، النجف، بغداد، ج: ١، د.ت، ص: ٢٤٨.
- <sup>٨</sup> - ينظر: محمد كاظم الخراساني الآخوند، كفاية الأصول، المطبعة الحجرية، إيران، ج: ١، ١٣٦٣هـ، ص: ٦١.
- <sup>٩</sup> - ينظر: مصطفى جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص: ١٦٨-١٦٩.
- <sup>١٠</sup> - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، مطابع الرسالة، الكويت، شعبان ١٤١٩-ديسمبر ١٩٩٨، ص: ١٦٥.
- <sup>١١</sup> - نفسه: الصفحة نفسها. نقلا عن: (R.Barthes, le degré zéro de l'écriture, p, 39et suiv)
- <sup>١٢</sup> - الجاحظ: الحيوان، ص: ١٥٥-١٥٦.
- <sup>١٣</sup> - محمد مشبال، السرد العربي القديم و الغرابة المتعلقة، مجلة الراوي، ج: ٢٢، ص: ٢٥.
- <sup>١٤</sup> - نفسه، ص: ٢٥-٢٦.
- <sup>١٥</sup> - الجاحظ، البخلاء، ص: ١١٩.
- <sup>١٦</sup> - الجاحظ: الحيوان، ص: ٨١.
- <sup>١٧</sup> - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، ص: ١٦٩.
- <sup>١٨</sup> - ينظر: فيليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، د.ط، ١٩٩٠، ص: ٠٩.
- <sup>١٩</sup> - الحيوان، ج: ٥، ص: ٢٥٠-٢٥١.
- <sup>٢٠</sup> - محمد مشبال، السرد العربي القديم و الغرابة المتعلقة، ص: ٢٩.
- <sup>٢١</sup> - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، ص: ١٧١.
- <sup>٢٢</sup> - ألف ليلة و ليلة، ترجمة: أميرة علي عبد الصادق، كلمات عربية للنشر و الترجمة، مصر، ط: ١، ٢٠١٢، ص: ١٣-١٤.
- <sup>٢٣</sup> - عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: ١، ١٩٩٦، ص: ٥٨-٥٩.

- <sup>٢٤</sup> - عبد الفتاح كليطو، العين و الإبرة دراسة في ألف ليلة و ليلة، تر : مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة، نشر الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦، ص: ١٦.
- <sup>٢٥</sup> - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، ص: ١٧٢.
- <sup>٢٦</sup> - شهاب الدين محمد بن أحمد الأبخشي، المستطرف في كل عن مستطرف، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ج: ٠١، ١٤١٢هـ-١٩٩٢، ص: ١٨٩.
- <sup>٢٧</sup> - جميل شاكر ، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: ٥٨.
- <sup>٢٨</sup> - عبد الفتاح كليطو، الحكاية و التأويل-دراسات في السرد العربي-، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط: ١٩٩٩، ٠٢، ص: ٤٠.
- <sup>٢٩</sup> - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية -، مطبعة الأمنية، الدار البيضاء، المغرب، ط: ٠١، ١٩٩١، ص: ١٤٨.
- <sup>٣٠</sup> - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، ص: ٢١٩.
- <sup>٣١</sup> - ينظر: عبد العالي بوطيب، تحليل الخطاب الروائي-الزمن-السرد- التثبير، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط: ٣، ١٩٩٧، ص: ٧٦.
- <sup>٣٢</sup> - ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية، ص: ١٤٦.
- <sup>٣٣</sup> - ينظر: نفسه، ص: ١٤٨.
- <sup>٣٤</sup> - ينظر: نفسه، ص: ١٤٩.
- <sup>٣٥</sup> - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: عمر الربيعي، دار المعرف ، مصر، ط: ٠٢، د.ت، ص: ١٣٥.
- <sup>٣٦</sup> - ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية، ص: ١٥١-١٥٢.
- <sup>٣٧</sup> - جيرار جينيت، و آخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثبير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، د.م.ط، ط: ٠١، ١٩٨٩، ص: ١٢٣.
- <sup>٣٨</sup> - ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية، ص: ١٨٧.

- <sup>٣٩</sup> - سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، (د.م)، ط:٠١، ١٩٩٥، ص:١٨١-١٨٢.
- <sup>٤٠</sup> - ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج:٠١، ط:٠٦، ١٩٩٧، ص:٥٨٠.
- <sup>٤١</sup> - تزيتقان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر:الصادق بوعلام، دار الكلام، الرباط، الطبعة ١، ١٩٩٣، ص: ١٩٩.
- <sup>٤٢</sup> - نفسه، ص: ٦٦.
- <sup>٤٣</sup> - محمد الباردي، الرواية العربية و الحداثة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣، ص:١٨٧.
- <sup>٤٤</sup> - تزيتقان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: ٦٠.
- <sup>٤٥</sup> - نفسه، ص: ١٣٩.
- <sup>٤٦</sup> - إدريس الناقوري، الواقعية الرمزية في القصة المغربية في القصة المغربية، ندوة مكناس "دراسات في القصة العربية"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط:٠١، ١٩٨٦، ص:٢٣٩.