جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

التنامي الحكائي في حكايات السندباد

إعداد

لبابة أمين الهواري

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلّبات

كليّة الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يونيو 2022/1443

2022 ©. لبابة أمين الهواري. جميع الحقوق محفوظة.

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالب/ة لبابة أمين الهواري بتاريخ يونيو 2022، وَوُفِقَ عليها كما هو آتٍ:

نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالب المذكور اسمه أعلاه .وحسب معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون جزء من امتحان الطالب.

أ. د. لؤي خليل

المشرف على الرسالة

أ. د. مولاي يوسف الإدريسي

مناقش

د. صيتة العذبة

مناقش

تمّت الموافقة:

الدكتور أحمد الزتحري ، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

لبابة أمين الهواري، ماجستير في اللغة العربية وآدابها:

يونيو 2022.

العنوان: التنامي الحكائي في حكايات السندباد

المشرف على الرسالة: أ. د. لؤي خليل

الأصل في الحكاية_ أي حكاية_ أن تتوسع وتنمو تبعًا لمرجعيّتين أو قانونين حاكمين: مرجعية تتعلق بالحكاية نفسها، بِعدِّها بنيةً مستقلة، لها قوانينها الداخلية التي تضبطها وتنظم حركتها، ومرجعية أخرى تتعلق بالحاكي/السارد الذي يحاول أن يدير الحكاية نحو إرادته ومقاصده؛ فوجود الحكاية مرهون دائمًا إلى هاتين القوتين؛ قد تجبر الحكاية حاكيها على اتباعها مرغمًا، وقد يلوي عنقها فتنقاد إلى قوانينه، وربما ناست بين شيء من هذا وشيء من ذاك.

وتختلف الثقافات عادةً في طرائق نمو حكاياتها وتوسعها؛ وطرائق سردِها حكاياتِها؛ وقد انشغل كثير من الدارسين في البحث عن تلك الطرائق التي تضبط حركة الحكاية وآليات سردها، وحاولوا أن يقعدوا لها ويضبطوها ضمن أنظمة محددة، فتحدثوا عن الحكاية التي تتضمن حكاية واحدة، وتحدثوا عن الحكاية الإطار التي تتفرع إلى حكايات فرعية صغيرة، وأنشؤوا لذلك مصطلحات تضبط هذه المفاهيم، غير أن أسرار الحكاية وطرائق تناميها وآلياتها السردية لا تزال تخفي أكثر مما أظهرت حتى الآن، ولا تزال تعد بالكثير.

تحاول هذه الدراسة أن تتتبع المفاهيم الدالة على توسع الحكاية بأشكاله المختلفة، وفي سبيل ذلك رأت أن مصطلح (التنامي الحكائي) أقدرها في التعبير عن المفهوم المراد؛ لأنه غير مقيّد بشكل واحد من أشكال الاتساع؛ كمصطلح (التوالد) أو مصطلح (التضمين)؛ ولا يلتبس بدلالات حافّة تدفع به نحو حقول معرفية أخرى؛ مثل: مصطلحي (التوالد والتناسل) القريبين من الحقل البيولوجي. كما أن حدود مصطلح (التنامي) الدلالية قادرة على استيعاب أشكال متنوعة من الاتساع، لا تحتملها المصطلحات الأخرى.

ولكي تختبر الدراسة ذلك وتثبته رأت أن تعتمد نص (حكايات السندباد) دون غيرها؛ لما تتضمنه هذه الحكايات من أساليب حكائية متنوعة كفيلة بإظهار أنواع مختلفة من التنامي، يجعلها ذات خصوصية حكائية داخل ألف ليلة وليلة نفسها.

وبذلك تشكل الدراسة تحدّيًا بحثيًّا من جهتين: التحدي الأول تحدٍ تقني منهجي يتعلق بقدرة مفهوم (التنامي) على استيعاب أشكال التوسع الحكائي المختلفة، والتحدي الآخر علمي معرفي هو التثبت من فرضية استقلال حكايات السندباد ببنية متمايزة.

الكلمات المفتاحية: التنامي الكمي/ التنامي الكيفي/ حكايات السندباد/ المصطلحات الحافة

ABSTRACT

The origin of the tale – any tale – is that it expands and grows according to two references or two governing laws: a reference to the tale itself, considering it as an independent structure, where it has its own internal laws that control and regulate its movement, and another reference related to the narrator who tries to manage the tale towards his will and purposes; therefore the existence of the tale is always dependent on these two forces. The tale may compel its narrator to follow it, or he may twist its neck to follow his own laws, while both manners could get together into a tale.

Cultures usually differ in the ways their stories grow and expand; and ways of telling their stories; Many researchers have been busy looking for those methods that control the movement of the tale and the mechanisms of its narration, and they tried to sit and control it within specific systems, so they talked about the tale that includes a tale, and they talked about the framing tale

that branches into small sub-tales, thereafter they created terminologies that cover these concepts. However, the secrets of the story, its development methods and its narrative mechanisms are still hidden more than it has been revealed so far, and it still promises a lot.

This study attempts to follow the concepts leading the expansion of the story in its various forms; therefore, the term (narrative growth) been seen as the most capable form to express the desired concept. Because it is not constrained by one form of breadth: as the term (breeding) or the term (embedding). Also, it should not be confused with terms may get towards other fields of knowledge; for example, the term (birthing) that are close to the biological field. Also, the semantic limits of the term (growth) can accommodate various forms of breadth, while other terms cannot.

In order for the study to test and prove this, it is decided to adopt specifically the text of (The Stories of Sinbad); as the tale

includes various narration methods, it would be eligible to present the various types of growth. Therefore, it was the chosen one within Thousands and One Nights for its narration uniqueness.

Consequently, the research is facing challenges from two sides: the first challenge is a methodological technical challenge related to the ability of the concept (development) to accommodate different forms of narrative expansion, and the other scientific and cognitive challenge is to verify the hypothesis of the independence of Sinbad's tales with a unique structure.

Keywords: quantitative growth / qualitative growth / Sinbad's tales / edge terms

شكر وتقدير

الشكر لله عز وجل أولًا وأخيرًا، أن يسّر لي طريق علم، أنجز فيه هذا العمل، فله الحمد والشّكر والمنّة

والشكر العظيم

لعائلتي

حصني المنيع

ولولديّ

رفيقيّ الرحلة والتعب

ولصديقاتي

جيشي الدائم

ولكل من سند الضّعف، وقوم الاعوجاج، واحتمل النّزق، وهدهد الوجع، ومدّ اليد،

ونصر الحلم، وشاركني رحلة البحث، وكان صديقًا صدوقًا صادقًا.

الإهداء

إلى سورية الجديدة الحرة

التي نحلم بها

أهدي هذا العمل؛ ليكون خطوةً في البناء

فهرس المحتويات

شكر وتقدير ..... د

الإهداء ..... ذ

المقدمة ..... ش

الفصل الأول– الدراسة النظرية 1

المبحث الأول: التّنامي 2

مدخل لغوي 2

ذاكرة المصطلح 5

التّنامي في الساحة النقدية 34

المبحث الثاني: المصطلحات الحافة 44

1- التأطير 45

2- التتابع الحكائي 48

3- التتالي 50

4- التجاور 53

5- التسلسل 56

6- التضمين 59

7- التفريع 62

8- التناسل 65

9- التناوب 69

10- التنضيد 73

11- التوازي 76

12- التوالد 79

13- التوالي 85

المبحث الثالث: الحكاية والحكاية الشعبية 88

الحكاية الشعبية..... 96

المبحث الرابع: ألف ليلة وليلة 100

حكايات السندباد 108

الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية 113

المبحث الأول التّنامي الكيفي..... 118

التّنامي الكيفيّ الأفقيّ..... 118

التّنامي الكيفي العموديّ..... 157

المبحث الثاني: التّنامي الكمّيّ..... 201

التّنامي الكمّي الوصفي..... 202

التّنامي الكمّيّ البلاغيّ..... 206

التنامي الإنشائي..... 215

التنامي الإحالي 221

التّنامي الكمّي بالغريب والعجيب 227

الخاتمة 241

قائمة المصادر والمراجع..... 249

المراجع باللغة العربية: 249

الكتب:..... 249

المجلات:..... 268

المراجع باللغات الأجنبية: 269

مراجع شبكة الإنترنت: 269

المقدمة

الأصل في الحكاية– أي حكاية– أن تتوسع وتنمو تبعًا لمرجعيّتين أو قانونين حاكمين: مرجعية تتعلق بالحكاية نفسها، بِعدِّها بنيةً مستقلة، لها قوانينها الداخلية التي تضبطها وتنظم حركتها، ومرجعية أخرى تتعلق بالحاكي/السارد الذي يحاول أن يدير الحكاية نحو إرادته ومقاصده؛ فوجود الحكاية مرهون دائمًا إلى هاتين القوتين؛ قد تجبر الحكاية حاكيها على اتباعها مرغمًا، وقد يلوي عنقها فتنقاد إلى قوانينه، وربما ناست بين شيء من هذا وشيء من ذاك.

وقد انشغل كثير من الدارسين في البحث عن الطرائق التي تضبط حركة الحكاية وآليات سردها، وحاولوا أن يقعدوا لها، ويضبطوها ضمن أنظمة محددة، فتحدثوا عن الحكاية التي تتضمن حكاية، وتحدثوا عن الحكاية الإطار التي تتفرع إلى حكايات فرعية صغيرة، وأنشؤوا لذلك مصطلحات تضبط هذه المفاهيم؛ مثل: (التوالد/التناسل الحكائي)، و(التفريع الحكائي)، و(التضمين الحكائي)، غير أن أسرار الحكاية وطرائق تناميها وآلياتها السردية لا تزال تخفي أكثر مما أظهرت حتى الآن، ولا تزال تعد بكثير.

تحاول هذه الدراسة أن تتتبع المفاهيم الدالة على توسع الحكاية، بأش

كالها المختلفة، لذلك رأت أن مصـــطلح (التنامي الحكائي) أقدرها في التعبير عن المفهوم المراد؛ لاعتقادها أنه غير مقيّد بشـــكل واحد من أشـــكال الاتســـاع؛ كمصـطلح (التوالد) أو مصـطلح (التضـمين)؛ ولا يلتبس بدلالات حافّة تدفع به نحو حقول معرفيـة أخرى؛ مثل: مصـــطلحي (التوالد والتنـاســـل) القريبين من الحقل البيولوجي. كما أنها تفترض أن حدود مصطلح (التنامي) الدلالية قادرة على استيعاب أشكال متنوعة من الاتساع، لا تحتملها المصطلحات الأخرى.

ولكي تختبر الدراســة ذلك وتثبته رأت أن تعتمد (حكايات الســندباد) من دون غيرها من الحكايات؛ لعدّة أســـباب، منها أن الحكايات جزء بنيوي ضـــمن حكايات (ألف ليلة وليلة)، فيســري عليها ما يســري على حكاياتها من تنوع ســردي، وتعقيد، وتراكم في بنية الحكايات، ومنها أن (حكايات السندباد) تكاد تستقل ببنية خاصة تكفل لها نوعًا من التمايز والانفراد عن باقي الحكايات.

واعتمدت الدراسة (حكايات السندباد) في النسخة التي جمعها خالد بلقاسم؛ لما بذله فيها من تشـذيبٍ، رفع عنها كل ما يتعارض مع المعايير الأخلاقية والدينية، مما لا يناسـب الثقافة العربية الإسـلامية، وهي نسـخة صـدرت عن وزارة الثقافة والرياضـة في الدوحة عام 2019م، وتتطابق مع الحكايات في كتاب (ألف ليلة وليلة) المجلد الثالث، الصـادر عن (المطبعة والمكتبة السـعيدية) عام 1935م، وهي نسـخة مطابقة لنسخة (مطبعة بولاق الأميرية) الصادرة عام 1863م.

وبذلك تشكل الدراسة تحدّيًا بحثيًّا من جهتين: التحدي الأول تحد تقنيّ منهجيّ، يتعلق بقدرة مفهوم (التنامي) على استيعاب أشكال التوسع الحكائي المختلفة، والتحدي الآخر معرفيّ، يتمثّل في قدرة (حكايات السندباد) على إثراء مفهوم التنامي نفسه، بحيث تثريه من جهة، فيكشف آليات توسعها من جهة أخرى.

وتفترض الدراسة أن آليات التنامي المتبعة في نص (حكايات السندباد) تتسم بالتعقيد، والبعد عن الخط الحكائي البسيط ذي النمط الواحد، نظرًا للعلاقة البنيوية التي تربط النص بحكايات ألف ليلة وليلة، وعلى ذلك تحاول الدراسة أن تجيب عن مجموعة من الأسئلة المتعلقة بتنامي الحكاية، من أهمها:

1-ما آليات التنامي الحكائي التي تقوم عليها الحكاية؟

2-إلى أي مدى ساهمت هذه الآليات في توسّع الحكاية؟

ويفترض هذان التساؤلان وجود مجموعة من آليات التنامي، يبنى عليها التّوسع في الحكايات على نحو عام.

3-ما العلاقة بين الأفعال الحكائية وآلية التنامي الحكائي في النصوص؟

4-هل تؤثر آليات التنامي كلها في الأفعال الحكائية؟

5-هل يبنى على وجود التنامي تغير في سير الحكاية؟

تفترض هذه الأسئلة وجود علاقة ما بين آليات التنامي والأفعال الحكائية في الحكاية؛ إذ لابد من أثر لوجود آليات التنامي على الحكاية، ولأن الحكاية هي عبارة

عن سلسلة من الأحداث الحكائية الناتجة عن أفعال حكائية، فإنه لا بد أن يكون هناك أثر لآليات التنامي في هذه الأفعال بطريقة ما.

6-متى تؤدي آليات التنامي إلى تغير في سير الحكي؟ ومتى لا تؤدي إلى ذلك؟ ويفترض هذا التساؤل أن آليات التنامي هي مجموعة واسعة من الآليات، إلا أنها تنقسم إلى قسمين، قسم يؤدي إلى تغير في سير الحكي، نتيجةً لتدخله بالفعل الحكائي، وقسم لا يؤدي إلى تغير في سير الحكي نتيجةً لعدم اقترابه من الفعل الحكائي.

وتهدف الدراسة إلى عدد من الأهداف، لعل أهمها: اختبار صحة اختيار مصطلح (التنامي) ليكون آليةً قادرةً على استيعاب كل أشكال التنامي الحكائي في النص، ثم الكشف عن آليات التنامي الحكائي المتّبعة في نص (حكايات السندباد)، وتحديد مظاهر التنامي وأنواعه وآليات اشتغاله في النص، وتحديد أثر التنامي في الأفعال التي تؤدي إلى أحداث حكائيّة تغير سير الحكي في الحكاية.

واختارت الدراسة المنهج البنيوي لتحقيق أهدافها؛ وذلك لاهتمامه بشبكة العلاقات الداخلية التي تحكم العناصر داخل البنية (البنية الحكائية)، مما يُعين على ضبط شبكة العلاقات القائمة بين الحكاية الإطار وما يتفرع عنها من حكايات، وسيكون لاهتمام البنيوية بالوظيفة البنيوية أثر مهم أيضًا في الكشف عن وظائف (التنامي الحكائي) عبر مظاهره وآلياته المختلفة داخل بنية النص الحكائية؛ إذ تنظر

(البنيوية الســردية) إلى الحكاية على أنها شــبكة من العلاقات الداخلية المجردة التي يمكن أن تتشـــكل من عدة بنى؛ بُنى حكائية كبرى، وبُنى حكائية صـــغرى، ونويات حكائية مركّبة ومتجاورة، وترتبط جميعها بناظم بنيوي يربط أجزاءها المتنوعة. وهذه الرؤية ستجعل البنيوية أداةً منهجيةً مناسبةً للكشف عن تلك البنى الحكائية وتحليلها، مما يعين على بيان مواضـــع التنامي وأشـــكاله وأنواعه. ويســـاهم في تحقيق أهداف الدراسة والوصول إلى نتائجها المرجوة.

وتعدّ الدراسـات الأدبية التي تناولت التنامي الحكائي قليلةً نسـبيًا، لا سـيما أن التنامي الحكائي هو إحدى التقنيات الســـردية الحديثة التي ما تزال تشـــغل أذهان الباحثين. والأمر نفسـه يسـري على حكايات السـندباد؛ فلأنها جزء من البنية الحكائية لألف ليلة وليلة لم تحظ إلا بالقليل من الدراســات التي تخصــها وحدها؛ إذ انصــبت معظم جهود الباحثين في هذا المجال على دراسة حكايات ألف ليلة وليلة كاملةً.

ومن الدراسات التي عنيت بحكايات السندباد:

بن سـعدية، فاطمة. وقطيط، شـيرين. (2017–2018). جماليات السـرد في قصة السندباد البحري. البويرة: جامعة أكلي محند أولحاج، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي. وهي مشـــروع جامعي لنيل درجة البكالوريوس، عُنيت هذه الدراسـة بالكشـف عن التقنيات السـردية المتبعة في حكاية السـندباد، وبيان جماليات

السرد على مستوى الوصف، والشخصيات، والتناص. وختمت الدراسة بمجموعة من النتائج تؤكد جمالية السرد المتبعة في الحكاية والنزعة العجائبية فيها.

عبد المجيد، بدراوي. (2013). المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة: حكايات السـندباد البحري نموذجًا. الجزائر: جامعة بسـكرة، كلية الآداب واللغات، مجلة كلية الآداب واللغات. ع13. وهي دراســـة عنيت بمعالجة المكان العجائبي في رحلات السـندباد البحري، وتنوعه بين الانفتاح والانغلاق، والطبيعي والصـناعي، والمتحرك والثابت، فعملت على تحديد الأماكن ودراســتها، من خلال الوقوف على أســماء الأماكن وصــفاتها، وتصــنيف الأماكن إلى تخييلية وواقعية، والدور الذي أدته هذه الأماكن في السرد، والأثر الذي تركته في الحكاية.

بوجفجوف، مليكة. (2008–2009). بنية الوصــف ووظائفه في ألف ليلة وليلة حكايتا: الحمال والثلاث بنات والســندباد البحري نموذجًا. قســنطينة: جامعة منتوري، كلية الأدب واللغات، قســم اللغة العربية وآدابها. وهي رســالة جامعية لنيل درجة الماجســتير في الآداب، تناولت فيها الباحثة البنية الوصــفية للنص في الحكايتين، بدءًا من تأصــيل مفهوم الوصــف في الثقافتين الغربية والعربية، مرورًا بدراســة البنية الوصــفية للســرد في حكاية الحمال والثلاث بنات والســندباد البحري، وانتهاءً بالوظائف السردية والدلالية للوصف. فكان حضور حكاية السندباد في هذه

الدراســـة مشـــاركةً مع الحكاية الأخرى، وتركز جهد الباحثة على البنية الوصـــفية فحسب، وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج تتعلق بالوصف وآلياته وتقنياته.

قادري، علمية. (2006). الخطاب العجائبي في حكايات الســـندباد البحري. قســنطينة: جامعة منتوري، مجلة العلوم الإنســانية. ع26. وهي دراســة عملت على تحليل مظاهر الخطاب العجائبي في حكايات الســـندباد، وبيان وظائفه المتباينة، وتوضيح مواطنه في الحكايات، والدور الذي قدمه السرد العجائبي للحكاية.

السقا، سمر. (د.ت). التناص بين الفن السابع والتراث العربي (فيلم السندباد وكتاب ألف ليلة وليلة أنموذجًا). الجوف: جامعة الجوف. عمل البحث على دراســـة آليات الدمج التناصية التي قدمت من خلال الفيلم، وعلاقتها بالمتن القصصي التراثي للنص في ألف ليلة وليلة؛ لبيان صورة العربي في الفن الموجه من خلال الآخر.

أما الدراسات التي عنيت بالتنامي السردي والتفريع الحكائي فهي:

العدواني، أحمد. (2015). التنامي السردي من القصة القصيرة إلى الرواية. الأردن: جامعة مؤتة، عمادة البحث العلمي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. مج 11، ع2. سعت الدراسة إلى الكشف عن العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، من خلال آلية التنامي التي يعتمدها الروائي في عمله الروائي عند تحويل قصـــته القصيرة إلى رواية، سواء استخدم علاقة التأطير، أو التوازي، أو التكرار، أو التراكم،

أو التحوير. واستندت الدراسة على فرضية أساسية مفادها أن علاقة التنامي تظهر عند تحويل النص من قصة قصيرة إلى رواية، فيتنامى النص القصير في النص الكبير من خلال واحدة من العلاقات الخمس السابقة. وبذلك اقتصرت فرضية الدراسة على وجود التنامي في نصين أحدها قصير والآخر طويل لذات المؤلف.

إسماعيل، يوسف. (2008)، محكيات السرد العربي القديم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، وفي الكتاب فصل عن التفريع الحكائي وأنماط التخييل في كليلة ودمنة. تناولت الدراسة الهيكل الذي ينظم حكايات كليلة ودمنة، والتفريع الحكائي وعلاقات التضمين والترابط السردي بين القصص المتفرعة وبين الإطار الرئيسي لها، فحددت الوحدات الوظيفية في الحكاية الإطار، وأنواع الخطاب، ثم الحكاية المضمنة في كليلة ودمنة، ومن ثم استنتجت مجموعة من القواعد التي تضبط التفرع الحكائي وهي السؤال والجواب ونص الحكاية. ثم حددت الدراسة أنواع الحكايات بتصنيفها واقعيًا وقيميًا.

يتضح من الدراسات السابقة أن ما عُني منها بدراسة (حكايات السندباد) ركّز على البنية السردية عبر أركان أربعة (الوصف، المكان، والشخصيات، والوظائف السردية)، في حين اهتم بعضها الآخر بتحليل الخطاب العجائبي في الحكايات. أما الدراسات التي عنيت بدراسة (التنامي) فركزت إحداها على وجوده بين نصين

حكائيَّين لمؤلف واحد؛ أحدهما قصير (قصة قصيرة)، والآخر طويل (رواية)، وركزت الأخرى على حضوره الحكائي في كليلة ودمنة عبر ثنائية (السؤال والجواب).

وبذلك يمكن القول إن التنامي الحكائي بعدّه تقنيةً سرديةً عامةً لم يُدرس دراسةً مستقلة في نص حكائي محدد، مما يعني بالضرورة أيضًا أنه لم يطبّق على نص حكايات السندباد، لذا ستتناول هذه الدراسة التنامي بعدّه آليةً من آليات السرد الحكائي التي تُبنى عليها الحكاية، وتتسلسل وتتوسع من خلالها، علمًا أن الدراسات المتعلقة بالتنامي الحكائي لا تزال قيد البحث والتأسيس، ولعل هذه الدراسة تكون خطوةً مضافةً لبيان قيمته وآلياته المعتمدة، وبيان قيمته السردية، وبيان القيمة المضافة التي يمكن أن يقدمها لفهم البنية الحكائية لنص أصيل مثل نص حكايات السندباد.

وتنقسم الدراسة إلى فصلين، تسبقهما مقدمة، وتلحقهما خاتمة، وتكوّن الفصل الأول من أربعة مباحث رئيسية، وهي: (التنامي)، وفيه عرض للمفهوم اللغوي والاصطلاحي للتنامي، وتأصيل للمصطلح في الحقول المعرفية القديمة، والحديثة، ومبحث (المصطلحات الحافة) وفيه دراسة للمصطلحات التي تقاطعت مع التنامي، وبيان أوجه الاتفاق والاختلاف فيما بينها، و(الحكاية، والحكاية الشعبية) ويشتمل على عرض نظري لمفهوم الحكاية، والحكاية الشعبية عند النقاد الغربيين والعرب

على حد سواء، ثم (ألف ليلة وليلة، وحكايات السندباد) ويتضمن تعريفًا مختصرًا بألف ليلة وليلة وموقع حكايات السندباد منها.

واستقل الفصل الثاني بالدراسة التطبيقية، فدرس في مبحثه الأول (التنامي الكيفي) الذي يُعنى بتنامي الحكاية نتيجةً لأفعال حكائية تؤدي إلى أحداث حكائية، تغير سير الحكي، وتعمل على توسع الحكاية، وينقسم إلى قسمين: (التنامي الكيفي الأفقي) ويؤدي فيه حدث حكائّي معين، إلى انبثاق حكاية واحدة، أو عدّة حكايات، عن الحكاية الرئيسيّة الأولى، فيكون التوسّع أفقيًا، و(التنامي الكيفي العمودي) ويؤدي فيه الحدث الحكائي إلى توسع في الحكاية ذاتها. وينبثق عن كل قسم من أقسام التنامي الكيفي مجموعة من الآليات.

أما المبحث الثاني من الفصل فدرس (التنامي الكمي)، فهو يُعنى بالتوسع الكمّي الذي يحدث في الحكاية، من دون أن يؤدي إلى تدخل في خط سير الحدث الحكائيّ، وتندرج تحته خمسة أنواع من أنواع التنامي، وهي (التنامي الوصفي)، و(التنامي الإنشائي)، و(التنامي البلاغي)، و(التنامي الإحالي)، و(التنامي بعناصر الغريب والعجيب).

وخلصت الخاتمة إلى مجموعة من النتائج التي ظهرت خلال دراسة الفصلين الأول والثاني من الرسالة، بشأن آليات التنامي، وأنواعه، وتوسعاته، وكيفية اشتغاله في النص.

ولم تخل الدراسة من صعوبات واجهتها، مثل قلّة الدراسات السابقة، وندرتها، فالدراســـات المختصـــة بآلية التنامي تكاد تكون معدومة، مما جعل الدراســـة أمام مسـؤولية تأسـيس المصـطلح، ووضـع تعريفه، وأطره، وآلية اشـتغاله، محاولةً بذلك وضع أساس متين لمصطلح نقدي يوحّد المصطلحات الدالة على توسيع الحكاية، في الساحة النقدية الأدبية.

ومن الصعوبات التي واجهت الدراسة قلّة المصادر بسبب تفشي وباء كورونا، فقد وقف الوباء حائلاً دون الوصـول إلى الكتب في وقت سـريع، إذ كانت الشّـحنات تصل متأخرةً جدًا، مما أخّر العمل على مباحث الدراسة كلها.

ولا يسـعني في النهاية إلا الإقرار بأن هذا العمل شـأنه شـأن أي عمل بشـري، يسـعى ما اسـتطاع إلى الإتقان، فإن بلغ المراد فلله الحمد والمنّة، وإن شـابه النّقص فلعلّ قادم الأيام يعين على استدراك ما فات.

ختامًا لابد من التقدم بالشكر العظيم الممتد إلى مشـرفي الأسـتاذ الدكتور لؤي خليل الذي اقترح هذا الموضـــوع، وناقشـــه مع الفريق البحثي فريق (الســـرديات والدراســات الثقافية)، فقد كان لي خير معين، وموجه، وناصـح، ومرشـد خلال رحلة كتابة الرسالة، فله مني جزيل الشكر والتقدير والامتنان.

الفصل الأول– الدراسة النظرية

- المبحث الأول: التنامي
- المبحث الثاني: المصطلحات الحافة
- المبحث الثالث: الحكاية والحكاية الشعبية
- المبحث الرابع: ألف ليلة وليلة وحكايات السندباد

المبحث الأول: التّنامي

مدخل لغوي

يعود أصـــل المادة اللغوية لكلمة (تنامي) إلى الجذر (نَمَوَ) و(نمى) و(نميَ)، ومنه (النمو) و(النماء).

وعُرِّف (النّماء) في لســـان العرب على أنه "الزِّيَادَةُ"[1]، مما يعني أن (النّماء) ليس شيئًا قائمًا بذاته، بل هو مؤشر يدل على حركة ازدياد في الأشياء ونموّها، ولعل الاكتفاء بكلمة (الزيادة) للدلالة على (النماء) جعل (النماء) شـاملًا لكل أنواع الزيادة، على اختلاف طرقها وأشـكالها، إذ لم يرد تحديد لماهية هذه الزيادة ولا كيفيّتها، الأمر الذي يجعل (النّماء) واسعًا ممتدًا لا حدود له.

ويتجلّى المعنى على نحو أكبر في شـــرح الفعل من (النّماء) وهو "نَمَى يَنْمِي نَمْياً ونُمِيًّا: زَادَ وكثر، وربما قالوا نمو يَنْمُو نمو نُمُوًّا"[2]، فالفعل كما المصدر يدلّ على زيادة في أمر ما، وســـواء ورد الفعل بلفظ (نمى وينمي)، أو بلفظ (نَمَوَ وينمو)، فهما متســاويان في المعنى، ويدلان على الزيادة، والكثرة، ويتفقان مع المصـــدر في ماهية المعنى.

---

[1]– ابن منظور، محمد. (1993). لسان العرب. بيروت: دار صادر. ج 15. مادة نمو. ص341.

[2]– نفسه.

ويتّضـح شـرح الفعل في الأمثلة التي ذكرتها المعاجم، ففي القاموس المحيط: "نما الخِضابُ: ازْدادَ حُمْرَة وسَوادًا"[1]، فجُعل مرادف الفعل (نما) هو (ازداد) على وزن (افتعل)، وهي صيغة مبالغة تبيّن أن دلالة الفعل (نما) هي المبالغة في الزّيادة. ومن الأمثلة أيضًـــا "نما الرجل: سَـــمِنَ"[2] أي زاد وزنه، وزيادة الوزن تكون بزيادة حجم الأعضـــاء، فالمراد كذلك هو زيادة غير محددة، وإنما هي التضـــخم الذي ينتج عن زيادة الوزن. وقد أورد تاج العروس أمثلةً مشـابهة تطابقت معانيها مع سـابِقَيْهِ، منها: "نمـا المـالُ وغيرُهُ، يَنْمُو، نُمُوًا...(زادَ)"[3]، فـالفعل (نمـا) هنـا ترادف مع الفعل (زاد)، ويبدو من النصّ أن النمو لا يقتصر على شيء دون شيء؛ إذ إن كلمة (غيره) تشمل كل ما هو قابل للزيادة. ومنه أطلق لفظ (النامي) على ما هو قابل للنماء، بمعنى أن "الأَشـياء كلها عَلَى وَجْهِ الأَرض نامٍ وصـامِتٌ: فالنَّامي مِثْلُ النَّبَاتِ وَالشَّـجَرِ ونحوِه، والصـامتُ كالحجَر وَالْجَبَلِ وَنَحْوِهِ"[4]، ويؤكّد هذا المعنى أن النّامي هو الشـيء القابل للنّمو والزيادة، أما الصّامت فهو الثابت غير القابل للزيادة والنّمو وتغير الحجم.

---

[1]- الفيروزآبادي، مجد الدين. (2005). القاموس المحيط. ط8. تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. بيروت: مؤسسة الرسالة. مادة نمو. ص 1340.

[2]- نفسه.

[3]- الزبيدي، محمد. (2001) تاج العروس. ط1. تحقيق: ضـاحي عبد الباقي. الكويت: التراث العربي. ج40. ص 131.

[4]- ابن منظور. ج15. ص341.

ويؤكد القاموس المحيط القدرة على اســتخدام الفعل (نما) مع كل شــيء قابل للنّمو فـ"(نما) الشَّيْء نَمَاء ونموًا: زَاد وَكثر. يُقَال نما الزَّرْع، ونما الْوَلَد، ونما المَال"[1]، فاستخدام كلمة (الشيء) فيه شمول لكل ما هو قابل للزيادة، فنمو الزرع يكون بازدياد حجمه؛ أي التّضـــخم في كل اتجاه، وقد يكون بازدياد طوله وارتفاعه، أو يكون بامتداده أفقيًا، كذلك نمو الولد؛ بزيادة حجم أعضـــائه، أو بزيادة طوله، إذ لم تُحدَّد طريقة النّماء، الأمر الذي يجعل الفعل (نما) يشـــمل كل أنواع الزيادة مهما تنوّعت واختلفت أشكالها.

وعلى الرغم من اتفاق المعاجم على معنى (النماء) و(نما ونمو) فإن هناك معنى آخر يبدو في ظاهره مختلفًا عن المعنى المذكور، ويتفق معه في باطنه تمام الاتفاق، فقد ورد في لسان العرب أن (نمى) قد تكون بمعنى (ارتفع)، وذلك في قولهم "نَمَى الخِضَـابُ فِي الْيَدِ وَالشَّـعْرِ إِنَّمَا هُوَ ارْتَفَعَ وَعَلَا وَزَادَ فَهُوَ يَنْمِي"[2] فالنماء ارتفاع، وبمعنى أوضح هو زيادة عمودية تؤدي إلى العلوِّ والارتفاع، ويؤكد هذا المعنى قولهم "نَمَّيْت النَّارَ تَنْمِيَةً إذَا أَلقيت عَلَيْهَا حَطَباً وذكَّيتها بِهِ. ونَمَّيْت النارَ: رفَعتها وأَشـــبعت وَقودَها"[3]، فنماء النار وارتفاعها يكون بإلقاء الحطب عليها، وإلقاء الحطب يؤدي إلى زيادة في حجم النّار وارتفاعها، وهذا يعني أن نماء النار يعني ارتفاعها، وزيادة

---

[1]– مجموعة. (د،ت). المعجم الوسيط. طهران: المكتبة العلمية. ج2. مادة نما. ص965.

[2]– ابن منظور. ج15. مادة نما. ص 342.

[3]– نفسه.

حجمها، وعلوِّ شـرارها، وتتفق بقية المعاجم الثلاثة مع لسـان العرب في أن (نمى) قد تأتي بمعنى ارتفع، لكنه الارتفاع المبني على زيادة ونماء يؤدي إلى العلوِّ[1].

ويمكن القول: إن المعاني السـابقة كلها تشـير إلى الزيادة والكثرة والارتفاع المبني على الزيادة أيضًـا، من غير تحديد طريقة الزّيادة ولا كمّيّتها ولا كيفيتها، بل تُرِكت الطريقة مفتوحةً لكل الاحتمالات.

أما صـيغة المصـدر (التنامي) التي أتت على الوزن (التفاعل) فدلالته المشـاركة، والتدرج، وهذا بالضـرورة يقتضـي وجود حالتين يتدرج الأمر بينهما ويتزايد، فالتّنامي ليس الشـيء بذاته؛ بل هو حالة الزيادة التي تصـيب الأشـياء، فتؤدي إلى انتقالها من الأقل إلى الأكثر، ومن الأصغر إلى الأكبر، ومن الأضيق إلى الأوسع[2].

ذاكرة المصطلح

يعدّ التّنامي مصـطلحًا قديمًا متأصّـلًا في الحقول المعرفية متنوعة الميادين، ومختلفة العلوم، إذ لم يقتصـر وجوده على العلوم القديمة التراثية فحسـب؛ بل امتدّ ليأخذ مكانًا راسخًا في العلوم الحديثة، بعدِّه مصطلحًا يعبّر عن معنى معين، لا يمكن

---

[1]- ينظر: الفيروزآبـادي. مـادة نمى. ص1340. والزبيـدي، محمـد. مـادة نمى ج40. ص131. و: مجموعة. المعجم الوسيط. ج2. مادة نما. ص965.

[2]- ينظر: الراجحي، عبده. (1973). التطبيق الصرفي. بيروت: دار النهضة العربية. ص38.

التعبير عنه بغيره، يختصر عدّة كلمات تُستخدم لشرح المراد منه، سواء أورد فعلاً (تنامى/ يتنامى/ ينمى/ نمى / ينمي) أم ورد اسمًا (التّنامي/ متنامٍ/ النماء).

وأول الحقول المعرفية التي ذكر فيها المصطلح هي العلوم الشرعية، فقد ورد مصطلح (تنامى) في تفسير الثعلبي، في بيان آيات سورة الفتح، وذلك في رواية الزهيري "عن عروة بن الزبير، عن المسوّر بن مخرمة، ومروان بن الحكم، قالا: خرج رسول الله ﷺ من المدينة عام الحديبية يريد زيارة البيت، لا يريد قتالًا، وساق معه سبعين بدنة، وكان الناس سبعمائة رجل، فكانت كلّ بدنة عن عشرة نفر، فلمّا بلغ ذا الحليفة، تنامى إليه النّاس، فخرج في بضع عشرة مائة من أصحابه، حتّى إذا كانوا بذي الحليفة قلّد الهدي، وأشعره، وأحرم بالعمرة، وكشف بين يديه عينا من خزاعة يخبره عن قريش"[1]. والمراد بـ "تنامى إليه الناس" في الرواية سابقة الذكر؛ أنهم زادوا وكثروا، فقد كان الصحابة المرافقون للرسول ﷺ سبعمئة رجل، ثم حين بلغ ذا الحليفة، وقدم إليه الناس، وتناموا حوله؛ أصبحوا بضع عشرة مئة، والبضع "مَا بَيْنَ الثَّلَاثِ إِلى الْعَشْرِ"[2]، وعشر مئات يساوي ألفًا، يضاف إليها البضع؛ أي ثلاثمئة إلى تسعمئة، أي إن عدد الصحابة أصبح بعد التّنامي ألفًا وثلاثمئة رجل في أقل تقدير،

---

[1]– الثعلبي، أحمد. (2002). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: أبو محمد بن عاشور. بيروت: دار إحياء التراث. باب سورة الفتح 48 الآيات 22 إلى 27. ج9. ص55.

[2] – ابن منظور. فصل الباء. ج8. ص 15.

وقد يصل إلى ألف وتسعمئة رجل، وهذا يدل على أن فعل (تنامى) الوارد في الرواية أتى بمعنى (الزيادة والكثرة)[1].

وورد فعل (نمى) في تفسير آيات سورة آل عمران وذلك في تفسير: {وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا}[2] "أي: رباها الله سبحانه وتعالى، ونماها بما يصلح أحوالها؛ كما يربي النبات في الأرض الصالحة، بعد تعهد الزّراع إياه بالسقي، وقلع ما يضعفه من النبات الطفيلي، وهذه التربية تشمل التربية الروحية والجسدية، فقد نمَّى جسدَها، فكانت خيرًا لذاتها جسمًا وقوة، كما نَمَّاها صلاحًا وعفةً وسداد رأيٍ"[3]، فالله سبحانه وتعالى تعهد السيدة مريم بالتربية والرعاية؛ كأنها النبات الذي ينبت وينمو، فكان شرح (أنبتها) بمعنى (نمّاها)، أي جعلها تنمو وتكبر، ويشمل هذا كل أنواع النماء الذي يساعد

---

[1]– وقد ورد لفظ (تنامى) في المعنى نفسه، وذلك في تفسير الآية 83 من سورة يوسف، في وصف حزن يعقوب على أبنائه (وذلك أنه لما بلغه خبر حبس بنيامين تنامى حزنه). الواحدي، علي. (1994). الوسيط في تفسير القرآن المجيد. ط1. تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية. باب سورة يوسف. ج2. ص627. كما ذكر المعنى ذاته في تفسير الآية 233 من سورة البقرة، في شرح أصل الرضاع، وضرب مثال عليه "الرضاع أصل، وعنه استعير (لئيم راضع) لمن تنامي [تنامى] لؤمه". الأصفهاني، الحسين. (1999). تفسير الراغب الأصفهاني. ط1. تحقيق: محمد بسيوني. الرياض: دار الوطن. ج1. ص480. وأيضًا ذكرت في تفسير الآية 160 من سورة البقرة، في شرح صفات القوم الذين يعقلون "{لآيات لقوم} وهم الذين يقومون في الأمر حق القيام، ففيه إشعار بأن ذلك لا يناله من هو في سن الناس، حتى يتنامى طبعه، وفضيلة عقله، إلى أن يكون من قوم يقومون في الاعتبار قيام المنتهضين في أمور الدنيا" البقاعي، إبراهيم. (1984). نظم الدرر في تناسب الآيات والسور. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي. ج2. ص298.

[2]– سورة آل عمران. آية 37.

[3]– الشافعي، محمد. (2001). تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن. ط1. تحقيق: هاشم مهدي. بيروت: دار طوق النجاة. ج4. ص279

لتكون سـيدةً صـالحةً، فكان نماؤها في كبر الجسـد، وسـعة العقل، واتسـاع الحكمة وغيرها، فنَمَاها، ونَمَّاها أتت بمعنى الزيادة والنمو والكبر والازدياد والاتساع والكثرة[1].

وورد مصطلح (ينمى) في تفسير معنى كلمة (المحروم) في قوله تعالى: {وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِّلسَّـائِلِ وَالْمَحْرُومِ}[2]، فالله سـبحانه وتعالى في هذه الآية وما سـبقها يذكر صفات المتقين الذين سيدخلون الجنة، فمن صفاتهم أنهم يعطون السائل الذي يطلب، ويسـأل المعونة، ويعطون المحروم " الَّذِي لَا يُنْمَى لَهُ مَالٌ"[3]، أي الذي لا يزيد ماله ولا يكثر، فهو يحتاج المعونة من المقتدر، كحاجة السـائل لها، فكلا الفئتين لهما حق في أموال المتقين لقلـة مـالهمـا وحـاجتهمـا، ففعل (ينمى) الوارد في معنى (المحروم) يشير إلى الزيادة والكثرة، فنماء المال يكون في كثرته، وبركته، وزيادته، والمحروم من حرم من هذا النماء والزيادة[4].

---

[17]– ورد نمى أيضًـا في تفسـير آيات سـورة البقرة، ينظر: الواحدي، علي بن أحمد. (2008). التفسـير البسيط. ط1. تحقيق: جامعة الإمام محمد بن سعود. الرياض: عمادة البحث العلمي جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ج3. ص292–293.

[2]– سورة الذاريات. آية 19.

[3]– الطبري، محمد. (2001). تفسـير الطبري– جامع البيان عن تأويل القرآن. ط1. تحقيق: عبد الله التركي. القاهرة: هجر للطباعة، والنشر والتوزيع والإعلان. ج21. ص516.

[4]– ورد تفسـير المحروم بالذي لا ينمى له مال في عدّة أجزاء من تفسـير الطبري، ينظر: نفسـه. ج22. ص 417. وج23. ص274، و616. كما ورد المصـطلح في تفسـير آيات أخريات في عدّة تفاسـير منها: الزجاج، إبراهيم. (1988). معاني القرآن وإعرابه. ط1. تحقيق: عبد الجليل شـلبي. بيروت: عالم الكتب. ج5. ص53. و: الثعلبي، أحمد. (2015). الكشـف والبيان عن تفسـير القرآن. ط1. تحقيق: عدد من الباحثين. جدة: دار التفسير. ج13. ص 489. و: ج17. ص277.

وذكر مصطلح (ينمي) في تفسير أواخر سورة المائدة، فيما رواه "الكلبيّ عن بعضهم أنّ عيسى عليه السّلام قال لشمعون، وهو أفضل الحواريّين: هل معك طعام؟ قال: نعم معي سمكتان وستّة أرغفة، فقال: عليّ بها، فجاءه، فقطّعها قطعا صغارا، ثمّ قال للقوم: اقعدوا وترفّقوا رفاقا كلّ رفقة عشرة، ثمّ قام عيسى ودعا الله سبحانه وتعالى، فاستجاب له بالبركة فيها، فجعل عيسى عليه السّلام يلقي إلى كلّ رفقة ما تحمل أصابعه ويقول: كلوا باسم الله، والطّعام ينمي حتى بلغ ركبهم، فأكلوا ما شاء الله، وفضل خمسة وثلاثون مكتلا، وقيل: أربعة وعشرون مكتلا وكان الناس خمسة آلاف ونيفا"[1]، فالرواية الواردة تتحدث عن البركة التي حلّت نتيجة دعاء عيسى عليه السلام، إذ كان الطعام قليلًا يكاد لا يكفي عدّة أشخاص، لكن ببركة الدعاء نمى الطعام، وزاد، وتبارك حتى زاد عن حاجتهم، وهم أكثر من خمسة آلاف شخص، فنمى الواردة في وصف الطعام تدل على زيادته بكثرة غير معدودة، وبكمّية غير محددة، فهي بمعنى الزيادة المضاعفة لأضعاف كثيرة[2].

---

[1]– الجرجاني، عبد القاهر. (2009). درج الدرر في تفسير الآي والسور. ط1. تحقيق: طلعت الفرحان، ومحمد أمربر. عمان: دار الفكر. ج1. ص593.

[2]– وقد ورد مصطلح (ينمي) في عدة كتب تفسير أخرى منها: الأصفهاني، الحسين. ج1. ص381. و: تفسير الطبري. ج23. ص274، ص 616.

كما ورد مصطلح (النماء) في تفسير غريب القرآن الكريم عدّة مرات، منها ما ورد في شرح قوله تعالى: {يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِنَا وَيُزَكِّيكُمْ}[1]، فشُرحت الزّكاة بمعنى "النَّماء والزيادة، ومنه قيل للصدقة عن المال: زكاة لأنها تثمره، ومنه يقال: زكا الزرع، وزكت النفقة: إذا بورك فيها"[2]، والمعنى المراد أن زكاة الأشياء هي نماؤها وبركتها وزيادتها، والبركة تكون في الأشـــياء التي تزيد وتمتد، فالنماء هنا مرادف للزكاة بمعنى الزيادة والبركة والكثرة[3].

وذُكر مصــطلح (يتنامى) في شــروح الأحاديث النبوية الشــريفة، إذ ورد في كتاب الإفصاح عن معاني الصحاح، في شرح حديث رواه "يزيد بن شريك: قال: كنا عند حذيفة فقال رجل: لو أدركت رسول الله ﷺ لقاتلت معه وأبليت. فقال حذيفة: أنت

---

[1]– سورة المائدة. آية 103.

[2]– الدينوري، عبد الله. (1978). غريب القرآن لابن قتيبة. تحقيق: أحمد صـــقر. بيروت: دار الكتب العلمية. ص31–32.

[3]– وورد مصطلح النماء بالمعنى ذاته في كتب تفسير أخرى مثل: الدينوري، عبد الله. (2009). تأويل مشكل القرآن. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية. ص69. و: الماتريدي، محمد. (2005). تفسير الماتريدي. ط1. تحقيق: مجدي باسلوم. بيروت: دار الكتب العلمية. ج4. ص321. وج7. ص152، و ص 296. وج8. ص411. وج9. ص348. و: النحاس، أبو جعفر. (1988). معاني القرآن. ط1. تحقيق: محمد الصـــابوني. مكة المكرمة: جامعة أم القرى. ج2. ص108. و: النحاس، أبو جعفر. (2000). إعراب القرآن. تحقيق: عبد المنعم إبراهيم. بيروت: منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية. ج2. ص304.
وكذلك: الرازي، أحمد بن علي. (1994). أحكام القرآن. ط1. تحقيق: عبدالسلام شاهين. بيروت: دار الكتب العلمية. ج1. ص149. وج3. ص139. و: عبد الغفار، الحســـن. (1993). الحجة للقراء السبعة. ط2. تحقيق: بدر الدين قهوجي وآخرون. دمشق/ بيروت: دار المأمون للتراث. ج2. ص441.

كنت تفعل ذلك؟ لقد رأيتنا مع رسـول الله ﷺ ليلة الأحزاب، وأخذتنا ريح شـديدة وَقُرٌّ. فقال رسـول الله ﷺ: (ألا رجل يأتيني بخبر القوم، جعله الله تعالى معي يوم القيامة؟) فسكتنا. فلم يجبه منا أحد. ثم قال: (ألا رجل يأتينا بخبر القوم، جعله الله تعالى معي يوم القيامة؟) فســكتنا. فلم يجبه منا أحد. ثم قال: (ألا رجل يأتينا بخبر القوم، جعله الله تعالى معي يوم القيامة؟) فلم يجبه منا أحد. فقال رســول الله ﷺ: (قم يا حذيفة). قال: فلم أجد بُدًّا، إذ دعاني باســمي، إلّا أنْ أقوم قال: اذهب فأتني بخبر القوم، ولا تَذْعَرْهُمْ عليّ)، فلمّا ولّيت من عنده جعلت كأنّما أمشـي في حمّامٍ حتى أتيتُهُم. فرأيت أبا سـفيان يصـلي ظهره بالنار، فوضـعت سـهمًا في كبد القوس. فأردت أن أرميه، فذكرت قول رسول الله ﷺ: (ولا تذعرهم علي)، ولو رميته لأصبته، فرجعت وأنا أمشي في مثل الحمام. فلما أتيته فأخبرته بخبر القوم، وفرغت، قُررْتُ، فألبسـني رسـول الله ﷺ من فضـل عباءةٍ كانت عليه، يصـلّي فيها، فلم أزل [نائمًا][1] حتى أصـبحت، فلما أصـبحت قال لي: (قم يا نومان)... وقوله: (قم يا حذيفة) فإنه لما لم يكن يحسـن أن يتنامى إلى المشركين أن رسول الله ﷺ حض أصحابه ثلاث مرات متتابعات؛ لينهض منهم واحد يأتيه بخبر القوم، فلم يندب منهم أحد، رأى حينئذ رســول الله ﷺ أن يعين

---

[1]– وردت في كتاب الإفصاح عن معاني الصحاح بلفظ (قائمًا)، وعند تخريج الحديث من صحيح مسلم تبين أنها (نائمًا) وهي الأنسب لمعنى الجملة، والأصح لحال حذيفة الذي كان عليه. ينظر: النيسابوري، مسـلم. (2009). صـحيح مسـلم. تحقيق: محمد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية. ج3. ص1414

حذيفة، لمعنى رآه فيه" [1] ففي الشرح المُتْبَعِ بالحديث توضيح لموقف الرسول ﷺ، إذ لم يُرِدْ عليه الصلاة والسلام_ بعد أن طلب من أصحابه ثلاث مرات، ولم يتطوع أحد منهم_ أن يكبُر الأمر، ويتناقله الناس، ويتسع، حتى يصل إلى المشركين، فيعرفون أن الصحابة لم يبادروا تلك الليلة لأسباب كثيرة، فكلمة (يتنامى) الواردة في نص الشرح "لم يكن يحسن أن يتنامى إلى المشركين" تفيد انتشار الخبر واتساعه، ليبلغ مسامع المشركين، فهي هنا بمعنى الانتشار والاتساع.

وذكر مصطلح (نمى) و(ينمي) في شرح معنى التشهّد في الصلاة، في قوله "الزَّاكِيَاتُ للهِ: أَي: إِنَّ الأعْمَال الصَّالِحَةَ الزَّاكِيَةَ مَا أُرِيدَ بِهِ وَجْهُ اللهِ وَكُلُّ شَيءٍ نَمَى فَقَدْ زكَى، وَمِنْهُ الزَّكَاةُ؛ لأنَّهَا تُنَمّي مَال المُزَكِّي وَحَسَنَاتِهِ وتُعْلِي مَكَانَتَهُ عِنْدَ اللهِ"[2]، فالأعمال الصالحة الزاكية تكون ابتغاء مرضاة الله عز وجل، ولا يقصد بها أي مقصد دنيوي، وهذه الأعمال الزاكية، أي النامية المباركة، هي المقبولة عند الله تعالى. فاستخدام (نمى) و(ينمّي) في وصف الأشياء، وفي وصف الزكاة هو للدلالة على

---

[1]- الشيباني، يحيى. (1996). الإفصاح عن معاني الصحاح. تحقيق: فؤاد أحمد. الرياض: دار الوطن. ج2. ص250.

[2]- الأندلسي، هشام. (2001). التعليق على الموطأ في تفسير لغاته وغوامض إعرابه ومعانيه. ط1. تحقيق: عبد الرحمن العثيمين. الرياض: مكتبة العبيكان. ج1. ص 134.

البركة، والازدياد، والكثرة، فما نمى من الأشياء قد زكى، أي تبارك وزاد وكثر، والزكاة تنمي المال؛ أي تباركه، وتكون سبيلًا لكثرته[1].

كما ذكر مصطلح (ينمى) في نصّ الحديث الشريف عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ قَالَ: «كُلُّ مَيِّتٍ يُخْتَمُ عَلَى عَمَلِهِ إِلَّا الَّذِي مَاتَ مُرَابِطًا فِي سَبِيلِ اللَّهِ، فَإِنَّهُ يُنْمَى لَهُ عَمَلُهُ إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ، وَيَأْمَنُ مِنْ فِتْنَةِ القَبْرِ»[2]، فالحديث يوضّح أن من يموت يختم عمله، أي ينتهي، ويستثني من انتهاء العمل وتمامه الذي يموت مجاهدًا في سبيل الله، فعمله ينمى له إلى يوم القيامة، فحملت كلمة (ينمى) دلالة الزيادة، والكثرة، والبركة، فموت الإنسان يعني انتهاء ما يزاد من أعماله، فتتوقف أعماله، وتختم كما هي، أما الموت في سبيل الله؛ أي الشهادة، فإن الله يزيد بأعمال صاحبها، ويكثرها إلى يوم القيامة، فكلمة (ينمى) الواردة في الحديث تدل على الزيادة، والكثرة،

---

[1]- ورد لفظ (نمى) و(ينمي) في مواضع أخرى من نفسه. ينظر: ج2. ص137 وص165. وورد أيضًا في كتب أخرى من كتب السنة منها: العسقلاني، أحمد. (1997). الإمتاع بالأربعين المتباينة السماع. ط1. تحقيق: محمد الشافعي. بيروت: دار الكتب العلمية. ص77. و: العيني، محمود. (1999). شرح سنن أبي داوود. ط1. تحقيق: خالد المصري. الرياض: مكتبة الرشد. ج6. ص197. و: العيني، محمود. (2008). نخب الأفكار في تنقيح مباني الأخبار في شرح معاني الآثار. ط1. تحقيق: ياسر بن إبراهيم. قطر: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. ج7. ص477.

[2]- الترمذي، محمد. (1996). الجامع الكبير (سنن الترمذي). ط1. تحقيق: بشار معروف. بيروت: دار الغرب الإسلامي. ج3. ص 217.

والبركة من دون تحديد لنوع الزيادة، أو كيفيتها، أو كميتها، وإنما هي زيادة مستمرة لا تنقطع إلى يوم القيامة[1].

وفي الموطأ لابن مالك ورد مصطلح (النماء) مضادًا لمصطلح (النقصان) وذلك فيما ورد في الرد على مسألة "رَجُلٍ دَفَعَ إِلَى رَجُلٍ مَالًا قِرَاضًا فَتَعَدَّى، فَاشْتَرَى بِهِ سِلْعَةً، وَزَادَ فِي ثَمَنِهَا مِنْ عِنْدِهِ، قَالَ مَالِكٌ: «صَاحِبُ الْمَالِ بِالْخِيَارِ. إِنْ بِيعَتِ السِّلْعَةُ بِرِبْحٍ أَوْ وَضِيعَةٍ، أَوْ لَمْ تُبَعْ. إِنْ شَاءَ أَنْ يَأْخُذَ السِّلْعَةَ، أَخَذَهَا وَقَضَاهُ مَا أَسْلَفَهُ فِيهَا. وَإِنْ أَبَى كَانَ الْمُقَارَضُ شَرِيكًا لَهُ بِحِصَّتِهِ مِنَ الثَّمَنِ فِي النَّمَاءِ وَالنُّقْصَانِ. بِحِسَابِ مَا زَادَ الْعَامِلُ فِيهَا مِنْ عِنْدِهِ»"[2]، وخلاصة المسألة أنه في حالة استخدام مال

---

[1]- ورد الحديث بلفظ (ينمى) في عدّة كتب من كتب السنة، ينظر: البغوي، الحسين. (1983). شرح السنة. ط2. تحقيق: عشيب الأرنؤوط، محمد الشاويش. دمشق-بيروت: المكتب الإسلامي. ج10. ص 353. و: التبريزي، محمد. (1985). مشكاة المصابيح. ط3. تحقيق: محمد الألباني. بيروت: المكتب الإسلامي. ج2. ص 1124.

[2]- أنس، مالك. (1985). الموطأ. تحقيق: محمد عبد الباقي. بيروت: دار إحياء التراث. ج2. ص695.

واستخدمت بالمعنى ذاته في مصنفات عدّة في السّنة، ينظر: العبسي، أبو بكر. (1988). الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار. ط1. تحقيق: كمال الحوت. الرياض: مكتبة الرشد. ج4. ص 362. وج6. ص432. ووردت كذلك في التعليق على مسند الإمام أحمد في الحواشي، ينظر: بن حنبل، أحمد. (2001). مسند الإمام أحمد بن حنبل. ط1. تحقيق: شعيب أرناؤووط وآخرون. بيروت: مؤسسة الرسالة. ج4. ص 256. وج22. ص276. وج23.ص 290. وج24. ص420. وكذلك في التعليق على صحيح مسلم، ينظر: النيسابوري، مسلم.. ص302. وج2. ص673. و: الترمذي، محمد. (1992). نوادر الأصول في أحاديث الرسول ﷺ. ط1. تحقيق: عبد الرحمن عميرة. بيروت: دار الجبل. ج4. ص88، وص139.و: البستي، حمد. (1933). معالم السنن وهو شرح سنن أبي داوود. ط1. تحقيق: محمد الطباخ. حلب: المطبعة العلمية. ج3. ص 163.

القراض للتجارة، يحق للمقارض أمرين؛ إما أن يأخذ السلعة لنفسه، أو أن يكون شريكًا في الثمن، سواء جاء الثمن بالنماء أم بالنقصان، والنماء هنا بمعنى الزيادة، أي يكون له من زيادة المال أو نقصانه، فالنماء وفقًا للمسألة هو الزيادة من دون تحديد الكمّ.

وقد ورد لفظ (التّنامي ويتنامى) في الفقه المالكي في كتاب الجنايات في باب " في الجارح أو المجروح يعتق بعد الجرح، ثم يموت المجروح أو يتنامى جرحه أو يصح: قال مالك: وإذا أعتق [المجروح] بعد الجرح، فإنه ينتظر به حتى يصح، فإن برئ الجرح ولم يتنام إلى غيره أو نقص، فللسيد مبلغ ذلك من دية عبد، إلا أن يجب القود، وإن تنامى الجرح بعد العتق إلى أكثر منه، فالزيادة للعبد، على أن الزيادة من دية حر، فأما إن جرحه وهو عبد، ثم تنامى ذلك بعد العتق إلى زوال جارحة أخرى، مثل فقء عينه، فالشجة الأولى للسيد إن شاء اقتص منه، أو أخذ أرشها، وفي العين دية عين حر خمسمائة دينار للعبد المعتق في رقبة الجارح، إن كان عبدا، وإن كان حرا ففي ماله، فأما تنامي باضعه إلى منقلة بعد العتق، فإن في الباضعة قدر ما نقصت من عبد، يكون ذلك للسيد، وإن شاء استقاد، فإن لم يستقد طرح أرش الباضعة من عبد من عقل منقلة حر، وما بقي أخذه العبد المعتق، وأما إن ذهبت من ذلك العين كما ذكرنا، فلا يحط من دية العين شيء/ بسبب الجرح الأول، ولو عتق الجارح مع هذا قبل تنامي الجرح، فأراد سيد المجروح القود، وأخذ عقل التّنامي، فذلك له، وليس عتق الجارح يحمل من ذلك شيئا، ويحلف سيده ما أعتقه ليحمل عنه ما

لزمه من ذلك، فإن لم يحلف تم له العتق، وغرم السيد كل شيء، وإن حلف رد رقيقا وطلب سيد المجروح دية ما وجب له قبل عتقه، وطلب المجروح تنامي جرحه بعد عتقه"[1]

والواضح من استخدام مصطلح (يتنامى) بدءًا من العنوان " في الجارح أو المجروح يعتق بعد الجرح، ثم يموت المجروح أو يتنامى جرحه أو يصح" هو الزيادة، فالمقصود بالعنوان ما يحدث بعد العتق للجارح والمجروح، فالمجروح قد يموت، أو يتنامى جرحه أو يصح، والحالات الواردة في العنوان هي ما يُصيب أيَّ مريض؛ فإما أن يموت إثر مرضه، أو يشتد عليه مرضه ويزيد، أو يبرأ منه. فكلمة (يتنامى) الواردة في العنوان هي عكس "يصح"، ولا يصح الجرح إلا إذا تناقص والتأم، فيكون فعل "يتنامى جرحه" بمعنى يزيد ويكبر، وفي النص شرح للحالة على نحو أكثر تفصيلًا، وذلك في قوله: "وإذا أعتق [المجروح] بعد الجرح، فإنه ينتظر به حتى يصح، فإن برئ الجرح ولم يتنام إلى غيره أو نقص، فللسيد مبلغ ذلك من دية عبد، إلا أن يجب القود، وإن تنامى الجرح بعد العتق إلى أكثر منه، فالزيادة للعبد" والمقصد أنه في حالةِ تَعَرُّضِ عبدٍ للجرح ثم أُعتق؛ وجب انتظاره حتى يصحّ، فإن برئ جرحه؛

---

[1] – النفزي، عبد الله. (1999). النوادر والزيادات على ما في المدونة من غيرها من الأمهات. ط1. تحقيق: عبد الفتاح الحلو وآخرون. بيروت: دار الغرب الإسلامي. ج13. باب " في الجارح أو المجروح يعتق بعد الجرح، ثم يموت المجروح أو يتنامى جرحه أو يصح. ص 285

أي التأم وتناقص وعاد إلى طبيعته، ولم يتنام إلى غيره، أي لم يزد وينتقل إلى أماكن أخرى، وإنما نقص والتأم، فيكون للسـيد مبلغ بقدر ذلك من دية العبد؛ لكن إذا حدث عكس ذلك و"تنامى الجرح بعد العتق إلى أكثر منه"، أي زاد جرحه بعد عتقه وامتد في الجسد، فتكون الزيادة للعبد.

فاستخدم النص مصطلح (تنامى/ وتنامي) بمعنى الزيادة والامتداد، ولم يُشر في اسـتخدامه إلى نوع التّنامي في الجرح، فلم يحدد ما إذا كان التّنامي في امتداد الجرح واتسـاعه أفقيًا، أم التّنامي في امتداده في العمق وزيادته عموديًا، وإنما اكتُفي بكلمة (تنامى/ التّنامي) لتكون عكس (ينقص والتأم)، للدلالة على الزيادة بأنواعها كلها، الأفقية والعمودية، وبذلك يتسع مصطلح التّنامي وتتضح ملامحه، ليكون الزيادةَ والكثرةَ بأشكالها كافة[1].

---

[1]– كذلك فقد ورد لفظ (تنامى) بالمعنى ذاته المذكور أعلاه في كتب الفقه في شـرح عدة أحكام فقهية متعلقة بأمور عدّة، لكنها وردت على نحو أوسع في شرح الجراح وأنواعها وتفصيلها. ينظر: الصقلي، أبو بكر. (2013). الجامع لمسـائل المدونة. ط1. تحقيق: مجموعة باحثين. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. ج23. ص583، 810–812. و: اللخمي، علي بن محمد. (2011). التبصرة. ط1. تحقيق: أحمد نجيب. الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. ج9. ص4390. وج13. ص 6391، 6445– 6447. و: المازري، محمد. (2008). شـرح التلقين. ط1. تحقيق: محمد السـلامي. بيروت: دار الغرب الإسـلامي. ج3. ص126. و: الطرابلسـي، محمد. (1992). مواهب الجليل في شـرح مختصـر خليل. ط3. بيروت: دار الفكر. ج4. ص457. و: الزرقاني، عبد الباقي. (2002). شـرح الزرقاني على مختصر الخليل. ط1. تحقيق: عبد السلام أمين. بيروت: دار الكتب العلمية. ج5. 262. و: الحنفي، سراج الدين. (2002). النهر الفائق شرح كنز الدقائق. ط1. تحقيق: أحمد عناية. بيروت: دار الكتب العلمية. ج2. ص292. و: ابن عرفة، محمد بن محمد. (2014). المختصـر الفقهي لابن عرفة. ط1. تحقيق: حافظ محمد خير. دبي: مؤسـسـة خلف أحمد الخبتور للأعمال الخيرية. ج10.

وذُكِر مصطلح (نمى) في المسائل الفقهية للدلالة على الزيادة، مثال ما ورد في تغيّر المبيع بالزيادة والنقصان، فإذا " تغيّر المبيع في أيام الخيار، بزيادة أو نقص للبائع وعليه، فإن كان الخيار له وحدث به عيب، ثم أمضى البائع البيع كان للمشتري أن لا يقبله معيبا، وإن نمى وزاد زيادةً خارجةً عن المعتاد، والخيار للمشتري وقبله، كان للبائع أن لا يمضي له البيع، وإن كانت غنمًا، فاحتلب لبنها وجزّ صوفها وولدت، كان اللبن للبائع؛ لأنه غلة والصوف للمشتري؛ لأنه مما انعقد فيه البيع واختلف في الولد"[1]، ومفاد المسألة أنه إذا حدث بيع بين اثنين، وخلال أيام الخيار تغير شيء في السلعة بزيادتها، أو نقصانها، سواء كان هذا الأمر للبائع أم عليه، ثم أكمل البائعُ البيع، فللمشتري حق في رفض البيع، وإن نمى- أي زاد زيادة غير متوقعة- فللبائع أن يتراجع في البيع، أو يكمل البيع كما هو، فيصبح الخيار للمشتري بالقبول، أو الرفض، أما إذا كان المبيع هو الغنم، وتم حلبها فاللبن للبائع، وإذا جُزَّ صوفها فهو للمشتري، أما إذا ولدت فهناك خلاف بالآراء؛ منهم من قال إنه للبائع، ومنهم من قال إنه حق المشتري.

ص41. و: البغدادي، محمد. (2010). التعليقة الكبيرة في مسائل الخلاف على مذهب أحمد. ط1. تحقيق: نور الدين طالب وآخرون. دمشق: دار النوادر. ج3. 324. و: العثيمين، محمد. (2004). الشرح الممتع على زاد المستنقع. ط1. الدمام: دار ابن الجوزي. ج9. ص24.

[1]- اللخمي، علي بن محمد. ج10. ص 4559.

وخلاصة القول إن فعل (نمى) الوارد في وصف المبيع هو للدلالة على زيادة السلعة وكبرها، وكثرتها، وهذا النماء غير محدود الشكل، أو الوصف، قد يكون نماءً قليلًا، وقد يكون كثيرًا خارجًا عن المعتاد، وفي كلا الأمرين هو نماء[1].

وورد فعل (ينمى) في الفقه في مسائل متنوعة، منها ما ذكر فيما يُحرّم على الحاجّ فعله إذا أحرم، فيحرم "عليه أن يقلم أظفاره؛ لأنه جزء ينمى وفي قطعه ترفيه وتنظيف، فمنع الإحرام منه كحلق الشعر ويجب به الفدية قياساً على الحلق"[2]، فحُرِّم على الحاج كلّ مظاهر الزّينة، والتّرفيه من ذلك تقليم الأظافر، فالأظافر جزء ينمى، وتقليمه يكون عادة من الزينة والتنظيف، وهو ممّا يحرّم على الحاج فعله أثناء إحرامه، وقيامه بهذا الفعل يستوجب عليه الفدية، فكلمة (ينمى) الواردة في الحكم مرادفة لمعنى الزيادة، والكبر، والامتداد، فالجزء الذي ينمى هو الذي يكبر، وينمو، ويمتد، ويزيد[3].

---

[1]- كذلك ورد فعل (نمى) بمعنى الزيادة في كثير من المسائل الفقهية في كتب الفقه المختلفة، منها؛ ينظر: الروياني، عبد الواحد. (2009). بحر المذهب في فروع المذهب الشافعي. ط1. تحقيق: طارق السيد. بيروت: دار الكتب العلمية. ج4. ص117. وج7. ص141. و: المالكي، محمد. ج2. ص533.

[2]- الشيرازي، أبو إسحاق إبراهيم. (1992) المهذب في فقه الإمام الشافعي. ط1. تحقيق: محمد الزحيلي. دمشق: دار القلم. بيروت: الدار الشامية. ج1. ص 706.

[3]- ورد الفعل ينمى بمعنى الزيادة والكثرة في كتب فقهية أخرى، منها: المقدسي، عبد الله. (1994). الكافي في فقه الإمام أحمد. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. ج1. ص487. عبد الرحمن، عثمان. (1986). فتاوى ابن الصلاح. ط1. تحقيق: موفق عبد القادر. بيروت: مكتبة العلوم والحكم. عالم الكتب. ج2. 746.

كما ورد مصطلح (ينمي) في المسائل الفقهية في بيان الحي، والميت، والفرق بينهما، وذلك بأن يتمّ "الاستدلال على الحياة بوجدان الحسّ والألم، أولى من الاستدلال بالنّماء وانبساط الجسم في الجهات، لأنّ النّبات ينمي ويزيد، ثمّ ليس هو بحي"[1] فالتمييز بين الحي والميت –وفق ما ورد– يكون بالإحساس والألم، فهو أولى من الاستدلال على الحياة بالنّماء وكبر الجسم، مثال ذلك النبات؛ ينمي ويزيد حجمه، وهو ليس من الأحياء، وبإمعان النظر في جملة (النبات ينمي ويزيد) يتضّح أن المراد بـ(ينمي) هو النماء، والزيادة، والامتداد، وتغير الحجم، والكبر، ومصطلح (يزيد) الذي تبع (ينمي) مرادف له، فينمي هنا بمعنى زيادة غير محددة[2].

واستخدم مصطلح (النماء) في الكتب الفقهية عامةً للدلالة على الزيادة، من دون تحديد الكمّ، من ذلك ما جاء في كتاب الأم للشافعي، في باب الرهن "وَإِذَا رَهَنَ الرَّجُلُ الرَّجُلَ دَارًا وَدَفَعَهَا إلَى الْمُرْتَهِنِ، أَوْ عَدْلٍ وَأَذِنَ بِكِرَائِهَا فَأُكْرِيَتْ كَانَ الْكِرَاءُ لِلرَّاهِنِ؛ لِأَنَّهُ مَالِكُ الدَّارِ وَلَا تَخْرُجُ بِهَذَا مِنْ الرَّهْنِ وَإِنَّمَا مَنَعَنَا أَنْ نَجْعَلَ الْكِرَاءَ رَهْنًا، أَوْ قِصَاصًا مِنْ الدَّيْنِ أَنَّ الْكِرَاءَ سَكَنٌ وَالسَّكَنُ لَيْسَ هُوَ الْمَرْهُونُ، أَلَا تَرَى أَنَّهُ لَوْ بَاعَهُ دَارًا فَسَكَنَهَا، أَوْ اسْتَغَلَّهَا، ثُمَّ رَدَّهَا بِعَيْبٍ كَانَ السَّكَنُ، وَالْغَلَّةُ لِلْمُشْتَرِي، وَلَوْ أَخَذَ مِنْ

---

[1]– المالكي، محمد. ج2. ص427.

[2]– ورد الفعل (ينمي) في كتب فقهية أخرى منها: الشافعي، محمد بن إدريس. (1990). الأم. بيروت: دار المعرفة. ج3. ص 45. القرطبي، يوسف. (2008). الكافي في فقه أهل المدينة. ط2. تحقيق: محمد الموريتاني. الرياض: مكتبة الرياض الحديثة. ج2. ص735.

أَصْلِ الدَّارِ شَيْئًا لَمْ يَكُنْ لَهُ أَنْ يَرُدَّهَا لِأَنَّ مَا أَخَذَ مِنْ الدَّارِ مِنْ أَصْلِ الْبَيْعِ، وَالْكِرَاءُ، وَالْغَلَّةُ لَيْسَ أَصْلَ الْبَيْعِ فَلَمَّا كَانَ الرَّاهِنُ إنَّمَا رَهَنَ رَقَبَةَ الدَّارِ، وَكَانَتْ رَقَبَةُ الدَّارِ لِلرَّاهِنِ إلَّا أَنَّهُ شَرَطَ لِلْمُرْتَهِنِ فِيهَا حَقًّا لَمْ يَجُزْ أَنْ يَكُونَ النَّمَاءُ مِنْ الْكِرَاءِ وَالسَّكَنِ إلَّا لِلرَّاهِنِ الْمَالِكِ الرَّقَبَةَ كَمَا كَانَ الْكِرَاءُ وَالسَّكَنُ لِلْمُشْتَرِي الْمَالِكِ الرَّقَبَةَ فِي حِينِهِ ذَلِكَ"[1]. ويشير النص إلى حكم فقهي يتعلق بالرّهن، فإذا رهن رجل دارًا يملكها، وكانت الدّار مُؤجَّرة، فإن كراء الدار (أي أجرتها) تعود للراهن مالك الدّار الأساسي، وليس للمرتهن الذي أصبحت له الدار رهنًا، مقابل مبلغ من المال، ولا يحق للمرتهن أن يأخذ الكراء، أو جزءًا منه، ليسدّ الرهن، بل عليه الانتظار، حتى يوفيه الراهن الرهن، كما اتُفق بينهما، كذلك إذا باع الرجل داره لرجل آخر، وقام المشتري بسكن الدار، أو تأجيرها، ثمّ ردّ المشتري الدار لصاحبها، بسبب علّة فيها، فإن أُجرة الدار، أو المسكن، تعود للمشتري، وليس للبائع، لأنه أصبح المالك للدار في حينها. فالنماء من الكِراء: هي الزيادة المبنية على الكسب من المكان نتيجةً للكِراء، فهذه الزيادة هي نماء في الدخل والربح[2].

---

[1]– الشافعي، محمد بن إدريس. الأم. ج7. 127.

[2]– كذلك فقد استخدم مصطلح (النماء) في كتب فقهية عدّة للدلالة على ذات المعنى. ينظر: الشيباني، محمد. (1982). الحجة على أهل المدينة. ط3. تحقيق: مهدي القادري. بيروت: عالم الكتب. ج3. ص32. و: البغدادي، القاسم بن سلام. (1989). الأموال لابن سلام. تحقيق: محمد عمارة. بيروت: دار الشروق. ص516. و: الشيباني، أحمد. (1981). مسائل الإمام أحمد بن حنبل رواية ابنه عبد الله. ط1. تحقيق: زهير الشاويش. بيروت: المكتب الإسلامي. 163. و: مجموعة من الباحثين. (2017).

وخلاصــة معاني المصــطلح في كتب العلوم الشــرعية أن الكلمات (التّنامي) و(تنـامى) و(ينمى) و(نمى) و(ينمي) و(النمـاء) وردت فيهـا بمعنى الزيـادة، والكثرة، والاتساع، والانتشار والامتداد، والنمو، من دون تحديد الكيفية أو الطريقة.

وقد شُـــرح مصـــطلح (نمى) في كتب اللغة بمعنى الزيادة، وذلك في قولهم: "نمى المال، فمعناه كثر وزاد، يقال: نمت الماشـــية؛ إذا تناســـلت. ونمى القوم: إذا توالدوا فكثروا. ونمى النبات: إذا طال، ونمى الغلام، ونمت الجارية: أي زاد جسـمها، ولذلك سـمي الحيوان والنبات: النامي"[1] فقولهم نمى المال أي كثر، وكثرة المال تكون بزيادة المال نفسه، أي زيادة من النوع ذاته، ونمو الماشية يكون بتكاثرها، وهذا يشمل الأقوام أيضًـــا، ويكون نمو النبات بزيادة طوله، أما نمو الأشـــخاص فيكون بزيادة حجمهم، وجسـمهم طولًا وعرضًـا، فهي زيادة تشـمل كل الأعضـاء، ولذا يطلق كلمة النامي على الحيوان، والنبات؛ لأنهما ينميان، أي يزيدان بالتكاثر والنسـل، أو بالطول

الجامع لعلوم الإمام أحمد. ط1. الفيوم: دار الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث. ج7. ص251. وج9. ص124 و167 و550. و: الخرقي، عمر. (1993). متن الخرقي على مذهب أبي عبد الله أحمد بن حنبل الشـيباني. بيروت: دار الصـحابة للتراث. ص46. و: الرازي، أحمد بن علي. (2010). شـرح مختصـر الطحاوي. ط1. تحقيق: عصـمت محمد وآخرون. بيروت: دار البشـائر الإسـلامية. ج2. ص276 وص284 و290. ج3. ص161و162 و430 و433. و: ابن القصـــار، علي بن أحمد. (2006). عيون الأدلة في مسائل الخلاف بين الفقهاء. تحقيق: عبد الحميد السعودي. الرياض: فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية. ج2. ص928-930. وكتب أخرى لا يتسع المجال لذكرها.

[1]- ابن المرزبان، عبد الله بن درستويه. (1998). تصحيح الفصيح وشرحه. تحقيق: محمد المختون. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. ص39.

والحجم. فكلمة (نمى) هنا تدل على الزيادة بالتكاثر، والتناســـل، وتدل على الزيادة بالطول، والحجم، والجسم، فهي تشمل أنواعًا متعددة من الزيادة[1].

واستخدم مصطلحا (النماء، ونمّى) في كتب اللغة لشرح معاني بعض الجمل، منهـا: قولهم "لَا بَـارك الله فِيـهِ أَي لَا نمـاه... وَقـد تكلم قوم فِي قَوْلهم: تبَـارك الله، ففسروه الْعُلُوّ لِأَن الْبركَة فِي الشَّيْء النَّمَاء بعد النُّقْصَان"[2]، فالدعاء الوارد "لا بارك الله فيه" والذي شُـــرح بمعنى "لا نماه" يشـــير إلى ترادف الفعلين (بارك / نمى) وكلاهما يشـير إلى الزيادة، وهذا ما يؤكد المعنى الوارد في شـرح الجملة الثانية، التي قيل فيها "البركة في الشـــيء النماء بعد النقصـــان"، ويتضـــاد النماء هنا مع النقصـــان، ليحمل معنى الزيادة الدّالّ على البركة[3].

كما ورد مصـطلح (ينمي) في كتب اللغة للدلالة على مراتب الغنى وتفصـيله، فـأولى المراتـب "الكَفَـافُ. ثم الغِنَى. ثُمَ الإِحْرَافُ، وهُو أَنْ يَنْمِيَ المَـالُ ويكثُرَ عَنِ

---

[1]– وقد ذكر لفظ (نمى) في عدة كتب لغوية منها: القالي، إسـماعيل بن القاسـم. (1999). المقصـور والممدود. ط1. تحقيق: أحمد هريدي. القاهرة: مكتبة الخانجي. ص340.

[2]– ابن دريد، محمد بن المحســـن. (1987). جمهرة اللغة. ط1. تحقيق: رمزي بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين. ج1. ص325.

[3]– ورد (مصـــطلح) النماء في عدّة كتب لغوية في المعنى ذاته. منها: ابن دريد، محمد. (1991). الاشـتقاق. ط1. تحقيق: عبد السـلام هارون. بيروت: دار الجبل. ص247. و: ابن الأنباري، محمد بن القاســـم. (1987). الأضـــداد. تحقيق: محمد إبراهيم. بيروت: المكتبة العصـــرية. ص 226. و: ابن المرزبان، عبد الله بن درستويه. ص 40. و: القالي، إسماعيل بن القاسم ج1. ص 306.

الفَرَّاءِ. ثُمَّ الثَّرْوَةُ..."[1]، وفي شـــرح المراتب يكون الكفاف أولها، وهو ما كان كافيًا من الرزق، ليمنع الإنســـان من الطلب، ثم الغنى؛ أي يكون لدى الإنســـان من المال ما يفوق حاجته، ثم الإحراف؛ أي يكدّ، ويعمل ليزيد ماله، وينمي، ويصـــــلح، ثم الثروة. فالعمل، والكدّ، واحتراف حرفة تؤدي كلها إلى زيادة المال، وتنميته، ونمائه، وهو ما يجعل الإنسان في ثالث مراتب الغنى. فـ(ينمي) الواردة مرادفة ليكثر، وهي دلالة على زيادة غير محددة في المال، فهو يكثر ويزيد وينمي نتيجة العمل والكدّ فيرفع أصحابه في مراتب الغنى[2].

فالمصـطلحات (نمى/ ونمّى/ ينمي/ النماء) في كتب اللغة اسـتخدمت للدلالة على الزيادة والكثرة، والنمو، والتكاثر، من دون تحديد لكَمِّ الزِّيَادةِ، ونوعها، وحجمها، فهي زيادة وكثرة تطال جميع المستويات، وتشمل الأشكال كافّة بلا استثناء.

وفي الحقل الأدبي ورد مصـطلح (تنامى) في النثر والشـعر، فذكر في شـعر محمد العطار[3]:

---

[1]– الثعالبي، عبد الملك بن محمد. (2000). فقه اللغة وســـر العربية. ط2. تحقيق: ياســـين الأيوبي. بيروت: المكتبة العصرية. ص 103.

[2]– ورد مصـــطلح (ينمي) بمعنى يزيد ويكثر في كتب اللغة وفقه اللغة، منها؛ ينظر: الســـرج، محمد. (1983). اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصـــرف والبلاغة، والعروض، واللغة، والمثل. ط1. مراجعة: خير الدين شمسي باشا. دمشق: دار الفكر. ص263. و: اللخمي، ابن هشام. (2003). المدخل إلى تقويم اللسان. ط1. تحقيق: حاتم الضامن. بيروت: دار البشائر الإسلامية. ص433.

[3]– هو الشـــيخ الإمام أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري من جزائر بني مزغنة، كان حيًا في (707هـ). المقري، أحمد (1997). نفح الطيب من

"صلّوا على من قد تنامى فخره صلّوا على من قد تعاظم قدره"[1]

وقد أثبت شـوقي ضـيف كلمة (تنامى) في البيت بدلًا من (تناهى)، وقال في شـرح البيت: إن الشـاعر يقول: "صـلوا على من فخره لا يقف عند حد، بل كل يوم في نمو وازدياد لمحبة الخلق له ومحبة ربه"[2]، فربط بين الفعل (تنامى) بحركة النمو المبنية على الزيادة، والكبر، والاتسـاع غير المحدود باتجاه معين، فالنمو يكون ازديادًا غير محدد الاتجاه، أو الحجم أو الكيفية، فهو ازدياد مضطرد لا يتوقف، ولذا ربط الشاعر بين فخر النبي ﷺ والفعل تنامى، ففخره عليه السلام في حركة تنامٍ مستمرة، بين أهل الأرض والسماء.

وورد لفظ (تنامى) في شرح أحد أبيات المتنبي، في كتاب (شرح شعر المتنبي -السفر الثاني) وذلك في تفسير قول المتنبي:

غصـن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسـان الدين بن الخطيب. ط1. تحقيق: إحسـان عباس. بيروت: دار صادر. ج7. ص480.

[1]- ضـيف، شـوقي. (1995). تاريخ الأدب العربي. ط1. القاهرة: دار المعارف. ج10. ص219. وقد ورد البيت في كتاب نفح الطيب من غصـن الأندلس الرطيب للمقري بصـيغة التناهي بدل التّنامي في طبعتين مختلفتين، لكن شوقي ضيف أورده في كتابه بصيغة التّنامي، ينظر: المقري، أحمد. (1949). نفح الطيب من غصـن الأندلس الرطيب. تحقيق: محمد عبد الحميد. مصـر: مطبعة السـعادة. ج 10، ص332. وينظر أيضًـا الطبعة الثانية: المقري، أحمد. (1968). نفح الطيب من غصـن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس. بيروت. دار صادر. ج7. ص485.

[2]- ضيف، شوقي. ج10. ص219.

" أَنْتَ أَعْلَى مَحَلَّةً أَنْ تُهَنَّى بِمَكانٍ في الأَرْضِ أَوْ فِي السَّماءِ"[1]

فورد في الشـــرح أن معنى "الســـماء: كل مكان تنامى علوه"[2] فأتت مفردة (تنامى) للدلالة على الاتساع والامتداد اللانهائي.

كما ذكر مصطلح (نمى) في أبيات شعرية عدّة، منها:

"والقول لا تملكه إذا نمى كالسهم لا يملكه رام رمى"[3]

فالبيت يوضـح أن كل القول الذي ينطق به الإنسـان إذا نمى من يعرفه، وكثر الناس السامعون به، وانتشر، وتوسعت دائرة الأقوام الذين عرفوه، فلا يمكن للإنسان صاحب القول أن يسـيطر عليه، أو يضـبطه، مثل السـهم الذي يرميه الرامي، فيكون السـهم ملكًا للرامي، ما دام في كنانته وقوســـه، وما إن يخرج من القوس حتى يفقد الرامي ملكيته. فكلمة (نمى) التي استخدمت لوصف القول تدل على الزيادة والكثرة والانتشار والامتداد والتوسع[4].

---

[1]– المتنبي، أحمد بن الحسين. (2014). ديوان المتنبي. ط1. تحقيق: درويش الجويدي. بيروت: شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع. ج1. 30.

[2] – الزهري، إبراهيم. (1992). شـرح شـعر المتنبي السـفر الثاني. ط1. بيروت: دار الرسـالة. ج1. ص70.

[3]– ابن حمدون، محمد. (1996). التذكرة الحمدونية. ط1. بيروت: دار صادر. ج1. ص365.

[4]– وردت كلمة نمى في كتب أدبية مختلفة، في أبيات شـــعرية، وفي نصـــوص نثرية، من هذه الكتب الأدبية: ابن خاقان، الفتح. (1983). مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ط1. تحقيق: محمد شـوابكة. عمّان: دار عمار– مؤسـسـة الرسـالة. ص180. و: الغندجاني، الحسـن بن أحمد. (2007). أسـماء خيل العرب وأنسـابها وذكر فرسـانها. ط1. تحقيق: محمد سـلطاني. دمشـق: دار العصماء. ص67.

كذلك اســتخدم مصــطلح (ينمى) في دلالة الزيادة والانتشــار في الأدب، من ذلك ما ورد في أشعار الغزل:

" علقت الهوى منها وليدًا فلم يزل إلى اليوم ينمى حبّها ويزيد"[1]

فيصف الشاعر حالته بأنه علق بحب محبوبته منذ كان وليدًا، وبقي هذا الحب ينمى ويزيد ويكبر إلى اليوم؛ فاســتخدم الشــاعر فعل (ينمى) للدلالة على الاســتمرار في الزيادة، وعدم انقطاعها، ودلالة على النمو والكبر، فكما كبر هو من وليد إلى رجل، كبر هذا الحب وزاد، وتعمّق في نفسه، وانتشر وامتد[2].

وذكر أيضًا فعل (ينمي) في النصوص النثرية، والأشعار، مثل قول الشاعر:

" فما يُعطَى الحريصُ غِنًى بحرص وقــد يَـنـمِـي لــدى الــجـود الــثَّـراءُ"[3]

يوضــح الشــاعر أن الحرص ليس ســبب الغنى، ولا يوصــل إليه، فقد يكون الجود

---

[1]– الدينوري، عبد الله. (1982). الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد شاكر. القاهرة: دار المعارف. ج1. ص 443.

[2]– ورد الفعل ينمى في كتب أدبية عدّة، منها؛ ينظر: المثنى، معمر. (1998). شــرح نقائض جرير والفرزدق. ط2. تحقيق: محمد حور، وليد خالص. أبو ظبي: المجمع الثقافي. ج2. ص 435. و: الجاحظ، عمرو بن بحر. (1998). البخلاء. ط2. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ص264.

[3]– الخالديان، محمد بن هشام. (1995). حماسة الخالديين بالأشياء والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين. تحقيق: محمد دقة. دمشق: وزارة الثقافة. ج1. ص36.

والعطاء والكرم سببًا في نماء المال، وزيادة الثراء، وتضاعف الثروة، ففعل (ينمي) الذي استخدمه الشاعر دلّ على الزيادة والكثرة، وتضخم الثروة، ومضاعفة المال[1].

وورد مصطلح (النماء) في كتب الجاحظ مرات عدّة، منها ما جاء في رسائله "وإذا كان الناس مع منفعتهم بالعاجل وحبهم للبقاء، ورغبتهم في النماء، وحاجتهم إلى الكفاية، ومعرفتهم بما فيها من السلامة، لا يبلغون لأنفسهم معرفة ذلك وإصلاحه... فهم عن التعديل والتجوير وتفصيل التأويل، والكلام في مجيء الأخبار وأصول الأديان، أعجز، وأجدر ألا يبلغوا منه الغاية، ولا يدركوا منه الحاجة"[2]، فالنماء الذي يصبو إليه البشر، ويرغبون به هو النماء في الذرية والأموال، وهي فطرة جُبل عليها الإنسان، وحُبِّبَت إليه، قال تعالى: "اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلادِ"[3]، فالنماء في الذرية هو بالتكاثر وإنجاب البنين والبنات، والنماء في الأموال يكون بزيادة المال، وكثرته بالتجارات، أو الأملاك، أو

---

[1]- استخدم مصطلح (ينمي) في كتب أدبية متنوعة، منها: ينظر: أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1998). الصداقة والصديق. ط1. تحقيق: إبراهيم الكيلاني. بيروت – دمشق: دار الفكر. ص207. و: أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1988). البصائر والذخائر. ط1. تحقيق: وداد القاضي. بيروت: دار صادر. ج2. ص54.

[2]- الجاحظ، عمرو بن بحر. (1979). رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. ج4. ص320.

[3]- سورة الحديد. آية 20.

الذهب والفضـــة وغيرها. فنماء الذرية له شـــكل واحد هو التوالد والتناســـل، أما نماء المال فكثرته بأشكال متعدّدة من دون تحديد لكيفيّة هذه الكثرة أو نوعها.

وقد تحدث الجاحظ في كتابه الحيوان عن (النامي) من المخلوقات، فشـــرح أقسامها تحت عنوان " تقسيم النامي: ثمّ النامي على قسمين: حيوان ونبات، والحيوان على أربعة أقسـام: شـيء يمشـي، وشـيء يطير، وشـيء يسـبح، وشـيء ينسـاح"[1]. والنـامي من المخلوقـات هي الكـائنـات الحيـة التي تنمو وتكبر ويزداد حجمهـا، مع اختلاف أنواعها وطريقة نمائها وشـــكل تناميها، إلا أنها تندرج تحت النامي من المخلوقات[2].

وخلاصـــة معاني مصـــطلحات (تنامى/ نمى / ينمى / ينمي/ النماء/ النامي) في كتب الأدب تشـــير إلى معنى الزيادة، والكثرة، والتّوســـع، والامتداد، والانتشـــار، والسعة، والامتداد، والتكاثر، والنمو بأشكاله كافّة.

---

[1]– الجاحظ، عمرو بن بحر. (1965). الحيوان. ط2. تحقيق: عبد السـلام هارون. بيروت: دار الكتب العلمية. ج1. ص27.

[2]– وقد ورد مصـــطلح "النماء" في عدة كتب أدبية منها: الجاحظ، عمرو بن بحر. (2002). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ج2. ص216. وج3. ص292. و: العســكري، الحســن بن عبد الله. (1987). الأوائل. ط1. طنطا: دار البشـــير. ص 411. و: أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (2003). الإمتاع والمؤانســة. ط1. بيروت: المكتبة العنصــرية. ص266. و: أبوحيان التوحيدي، علي بن محمد. (1992). المقابسات. ط2. تحقيق: حسن السندوبي. الكويت: دار سعاد الصباح. ص333. و: الأصـفهاني، أحمد. (2003). شرح ديوان الحماسـة. ط1. تحقيق: غريد الشـيخ. بيروت: دار الكتب العلمية. ص220. و625. و1263.

وورد مصطلح (التّنامي) في حقول معرفية متعددة، فاستُخدم مصطلحًا علميًا يشرح تطوّر الجنين ومراحله، إذ ورد تعريف "التّنامي Development [بأنه] اجتماع النّمو والتميز في جسم واحد، وفي وقت واحد، ويقصد بالنمو (Growth): الزّيادة في الحجم والوزن، ويُعرَّف التميز الخلوي Cell differentiation بأنه ظهور صفات وبنيات ووظائف جديدة في الخلية الحيّة"[1]، وقد استخدم المصطلح الإنجليزي (Development) مرادفًا للتنامي في التعريف، إلا أن (Development) ورد بمعاني عدّة في القاموس الإنجليزي

" GROWTH: the gradual growth of sth so that it becomes more advanced, stronger…. New product: the process of producing or creating sth new or more advanced…. New event: a new event or stage that is likely affect what happens in a continuing situation"[2].

فالمصطلح (Development) وفقًا للمعنى الوارد في القاموس الإنجليزي يعني النمو التدريجي للشيء؛ ليصبح أكثر تقدمًا وتطورًا، أو عملية إنتاج أشياء جديدة، أو مرحلة جديدة، وهذا يتوافق مع التعريف العلمي الذي سبق ذكره عن

---

[1]– النسيمي، محمد. (1996). الطب النبوي والعلم الحديث. ط4. بيروت: مؤسسة الرسالة. ص309.

[2]– Deuter,M & others. (2015). Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. (9th ed). UK: Oxford University press. P409.

التّنامي، فهو كما ذكر في التعريف؛ نمو مع صفات ووظائف جديدة، فهو زيادة على عدّة مستويات؛ نمو في البنية الخارجية (الحجم)، ونمو في البنية الداخلية (الوظائف والصفات)، وبذلك يكون التّنامي زيادة بأشكال متعددة.

كما ذكر التّنامي في التعبير عن حالة تطور الجنين ومراحل نموه؛ إذ "تدعى الفترة الممتدة من بداية الأسبوع الرابع من التّنامي، وحتى نهاية السابع الفترة المضغية... في الأسبوع السابع من التّنامي أي في الفترة المضغية فإن الجنين يكون قد أخذ صورته البشرية ... يبدأ في الأسبوع السابع من التّنامي تميز المناسل الابتدائية، واكتساب الجنين لهويته الجنسية"[1]، واستخدم (التّنامي) هنا للدلالة على زيادة الحجم والنمو والكبر، فما يحدث للجنين من الأسبوع الرابع إلى السابع هو تنامٍ، أي نمو في الأعضاء والوظائف، وتطور في الجسد، وظهور للجنس، واكتساب للهيئة البشرية، فكلها تحدث ضمن حركة التّنامي التي يمر بها الجنين خلال تلك الفترة العمرية.

وقد سمّى بعض العلماء ما يحدث مع الجنين من نمو وتطور بـ (التّنامي الجنيني) "فعدسة العين تتشكل أثناء التّنامي الجنيني من خلايا استمواتية استبدلت محتوياتها الداخلية ببروتين الكرستالين الشفاف"[2] والتّنامي الجنيني يقصد به مرحلة

---

[1]- دفضع، بسام. (1991). الكون والإنسان بين العلم والقرآن. دمشق: مطبعة الشام. ص173-177.

[2]- الأغر، كريم. (2005). إعجاز القرآن في ما تخفيه الأرحام. دار المعرفة. ص505

تطور الجنين، ونموه خلال أسابيع الحمل، إلى أن تكتمل هيئته البشرية، وما يحدث فيها من نمو للخلايا وموت لها، وظهور بروتينات أخرى، ونمو للأعضاء، وظهور للصفات، ووضوح للملامح، فهذا التّنامي الجنيني يشمل الشّكل الخارجي، والتكوين الداخلي بتفاصيله كلّها.

واستخدم مصطلح (التّنامي) في السياسة وعلم الاجتماع، للدلالة على الزيادة والانتشار، من ذلك كتاب "تنامي النزعة القومية المسيحية في الولايات المتحدة"، إذ تحدث الكاتب بدايةً عن سبب تأليفه للكتاب في المقدمة؛ وهو "تنامي المواقف العدائية في أمريكة تجاه القيم العالمية المتحررة من الأحقاد القومية"[1]، ويتضح من السبب أن تزايد المواقف العدائية وانتشارها، وامتدادها في أمريكا، هي السبب الذي جعل الكاتب يؤلف كتابًا عن تنامي هذه النزعة، ثم جاء في متن الكتاب ما يؤكد انتشار هذه النزعة الدينية في إحدى المدن الأمريكية، إذ يقول الكاتب إن تلك المدينة "كانت تتمتع دائمًا بمناخ من الحرية والانفتاح ... بيد أن مظاهر تنامي المشاعر الدينية العدائية بدأت تظهر فيها في الأعوام القليلة الماضية"[2]، فالكاتب استخدم مصطلح (التّنامي) لتوضيح أن المشاعر الدينية العدائية كانت موجودةً؛ لكن ما

---

[1]– غولدبيرغ، ميشيل. (2009). تنامي النزعة القومية المسيحية في الولايات المتحدة الأمريكية. ط1. ترجمة: عبد اللطيف أبو البصل. الرياض: مكتبة العبيكان. ص35.

[2]– نفسه. ص135.

حدث في الأعوام القليلة الماضـــية هو زيادة هذه المشـــاعر، وامتدادها، وانتشـــارها، لتصبح ظاهرةً واضحةً للعيان لا يمكن تجاهلها.

وكذلك ذكر (التّنامي) في عناوين كتب أخرى منها "تنامي دور الجماعات المتطرفة المسلحة في سورية والعراق" وورد شرح المعنى المراد من مصطلح (التّنامي) من خلال بيان ما يتضـمنه الفصـل الأول والثاني؛ إذ "يتناول الفصـل الأول أسـباب نمو الجماعات المتطرفة المسـلحة... أما الفصـل الثاني من هذا الكتاب فيشـير إلى حالتين في المنطقة سـاعدتا على انتشـار الجماعات المسـلحة المتطرفة"[1] فالمقصـود بـــ(التّنامي) الذي ورد في العنوان أمران الأمر الأول نمو الجماعات المسلحة، والأمر الآخر انتشارها، وبذلك يكون (التّنامي) بمعنى النمو والانتشار .

وفي إطار علم الاجتماع ورد (التّنامي) للدلالة على انتشار الظواهر، من ذلك كتاب "تنامي ظاهرة العنف في المجتمع" إذ اتّضـــح مراد الكاتب من مصـــطلح (التّنامي) من قوله إن "إلغاء قانون الطوارئ ... أدى إلى تنامي أحداث العنف بدلًا من أن يحد منها"[2]، فاسـتخدم مصـطلح "تنامي" مقابلًا للفعل "يحدّ" الذي يشـير إلى

---

[1]– أبو مازن، محمد. بندقجي، نيفين. (2016). تنامي الجماعات المتطرفة المسلحة في سورية والعراق. عمان: مركز دراسات الشرق الأوسط. ص7–9.

[2]– مطر، مدحت. (2019). تنامي ظاهرة العنف في المجتمع وعلاجها. عمان: دار اليازوري العلمية. ص 64.

المنع والقطع[1]، فمنع أحداث العنف يقابله تنامي هذه الأحداث، وانتشـــارها وامتدادها من دون حدود أو قيود.

وبناء على ما ســـبق يتبين أن التّنامي في الحقول المعرفية المختلفة، الأدبية والعلمية والشـــرعية والاجتماعية، أخذ معاني متشـــابهة مترادفة، فهو الزيادة والكبر والنمو والتكاثر والامتداد والاتساع والانتشار، من دون تحديد للكيفية والهيئة والطريقة والكم، فهو زيادة على المســتويات الداخلية والخارجية، وبذلك يمتد مصــطلح التّنامي ليُعبِّر عن مصـــطلحات عدّة، مثل: (النمو، والتكاثر، والانتشـــار، والامتداد)، فيكون مرادفًا لها، شاملًا لمعانيها، ومعبرًا عنها.

التّنامي في الساحة النقدية

ظهر مصــطلح (التّنامي) في الســاحة النّقدية العربية في وقت حديث، أواخر القرن الماضـــي، وبدايات القرن الحالي، إذ ورد في لغة النقاد في تحليل النصـــوص الأدبية المختلفة، فعملوا على تأطيره بتعريف يحدّد ماهيته، ويبين اختلافه عن غيره، إلا أن هذا الظهور بقي محدودًا، وغير شائع، وذلك بسبب جِدَّةِ المصطلح، وقِلّة من نَظَّرَ له.

---

[1]– ينظر: مجموعة. المعجم الوسيط. ج1. مادة حدد. ص160.

وقد يكون التعريف الوارد في كتاب (تاريخ الأدب العربي في ضـــوء المنهج الإســلامي)؛ أول تعريف مختصــر بسـيط للتنامي، ميّز به المؤلف بين مصــطلحي (التّنامي والتوليد)، ووضـح الفوارق بينهما، إذ ورد فيه أنّ "تنامي الصـور شـيء آخر، فالتوليد هو تفريع لصـورة واحدة، بينما التّنامي هو تطوير صـورة أخرى"[1]، ويتبيّن من خلال التمييز الذي وضـــعه المؤلف، أنّ (التّوليد) يقتصـــر على التّطوّر الذي يحدث في المشـهد الواحد، أما (التّنامي) فهو تطوير للمشـهد الأول؛ بحيث ينتج عنه مشـهد آخر جديد بكل ما فيه، فهو بذلك يحمل معنى التوسـع، ليشـمل سـردًا جديدًا، ليكون هذا التعريف إطارًا أوليًا للتنامي، يوضح ماهيته.

ومع بـدايـة القرن الحـالي ظهرت تعـاريف جـديـدة للتنـامي، فـذهـب (محمـد معتصم) إلى أن "التّنامي في النصـوص السّرديّة: يعني التّطوّر نحو النّهاية الحتميّة، لكن لا يعني خطّية الحكي"[2]، فربط معتصم بين تصاعد الحدث ومضيه نحو النهاية، بتطور مســـتمر، وبين التّنامي، إلا أنه نفى عن التّنامي مضـــي الأحداث، وزاوية الســرد، وحركة الزمن في خط منتظم للحكاية، فالتّنامي يســعى إلى تطوير القصــة، وإيصـــالها نحو نهايتها؛ لكنه لا يتدخّل في كيفية حدوث هذا التّطوّر، ســواء مضـــى

---

[1]– بستاني، محمود. (1990). تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي. القاهرة: مجمه البحوث الإسلامية. ص 576.

[2]– معتصم، محمد. (2004). النص السردي العربي الصيغ والمقومات. الرباط: شركة المدارس للنشر والتوزيع. ص 106

بخط واحد، أم متغير، أم متعدد؛ ثم عمدِ معتصم إلى توضيح الأمر على نحو أكثر دقّة، فبيّن أن "التّنامي يعرف النص على أنه متوالية متنامية من الجمل المترابطة فيما بينها نحويًا، وتؤدي دلالة سياقية واضحة وغير ملتبسة"[1]، فأعاد تعريف النّص وفقًا للتّنامي ليكون النّص المتنامي: هو النّص الذي تتوالى جمله، وتتزايد، بترابط يحترم قوانين النّحو، ويخدم السّياق على نحو غير ملبس، ولا مربك، إلا أنّه لم يعرّج على آلية هذا التّنامي، ولا كيفية عمله في النصوص، ولا الأشكال التي يتيح من خلالها توالي الجمل أو تناميها، لكنه ربط بين التّنامي والتوالي، ويؤكد هذا الرّبط شرحه لمفهوم التوالي السّردي الذي جمع المفهومين مرة أخرى؛ إذ رأى أن "مفهوم التّوالي السّرديّ يقصد منه تطوّر الأحداث وتناميها تناميًا متسلسلًا من نقطة البداية التي تختارها الكاتبة أو الكاتب إلى نهاية اختيارية بدورها"[2]، فيشترط معتصم في التّوالي السردي– من خلال التعريف– أن تتنامى الأحداث بطريقة متسلسلة ليتحقق التوالي، فالتوالي وفقًا لرأيه هو أمران؛ تنامٍ وتسلسل، لكن هذا يعني أنه إذا أُمعِنَ النّظر مرة أخرى في التّعريف الذي أورده للتنامي، والذي أوضح فيه أنّ النّص متوالية متنامية، والمتوالية أو التوالي هو تنامٍ وتسلسل، سيتضح أن التّنامي – وفقًا للتعريفين

---

[1]– السابق. ص106

[2]– معتصم، محمد. (2004). المرأة والسرد. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة. ص 41.

الذين أوردهما معتصم– ؛ هو (تطور الأحداث بتسلسل) فحسب، وأي خروج عن هذا التسلسل يجعل صفة التّنامي بعيدةً عن النص.

ويندر أن يتطرق النّقاد بعد ذلك إلى تعريف التّنامي، فيغلب عليهم استخدامه مصطلحًا للدلالة على تطوّر الحكاية وتوسّع السّرد، من ذلك ما أورده أنيس الرافعي عن دور تعدّد الشّخصيات في تطوّر القصّة، إذ إنّ وجود "شخصيات متماثلة ومتناقضة تساعد الحكاية على التّطوّر، وتساعد السّرد على التّنامي، سواء أكان التّنامي السردي أو التّطوّر الحكائي مطردين متواترين أو متقاطعين متداخلين" [1]، فيشير الكاتب إلى عامل مهم يساعد على تنامي السّرد؛ وهو تعدد الشّخصيات في الحكاية، فالشّخصيات قد تكون متماثلة، تحمل ذات القيم والأفكار، وقد تكون متناقضةً، تحمل قيمًا وأفكارًا مختلفة، مما يساعد على تنامي السرد، سواء أكان حضور هذه الشخصيات في السّرد متواترًا متتابعًا، أم كان حضورها متداخلًا متقاطعًا. وعلى هذا فإن استخدام مصطلح (التّنامي) في التحليل جاء مرادفًا لمصطلح (التّطوّر) من دون توضيح لآلية هذا التّطوّر، وإنما بإشارة سريعة إلى أن الشخصيات المتنوعة في القصة عامل من عوامل تناميها[2].

---

[1]– رافعي، أنيس. (2004). سيد ريباخا تعاقبات قصصية. الرباط: سعد الورزازي للنشر. ص 16.

[2]– عرج عبد الرحيم جبران على مصطلح التّنامي في دراسته لرواية (الحيّ)، إذ استخدمه عدّة مرات في تحليل الرواية، للحديث عن تطور السّرد، وتنامي الرواية، وفق مستويات التحميل التي حلّل من خلالها الحدث، ودراسة الشخصيات، وأنواعها، من دون شرح أو توضيح لمعنى التّنامي أو ماهيته. ينظر:

واستخدم (مهدي حسن) مصطلح (التنامي السردي) ضمن حديثه عن "تنامي الفعل السردي دون وجود سارد مسؤول عن تنامي الأحداث السردية"[1] إذ أوضح أن "المؤلف الضمني المسؤول عن هذا التنامي، والذي وزع الأحداث على الساردين ليقوم كل سارد برواية ما هو في حدود عمله، ولا يتجاوزه"[2]، فيوضح حسن أن الفعل السردي يتنامى عبر الأحداث السردية، والتي يقوم بها مجموعة من الساردين، على رأسهم السارد الضمني أي (المؤلف) الذي وزّع الأدوار بين الساردين؛ ليؤدي كل منهم دوره في تنامي الأحداث، بما يسمح بوصولها إلى النهاية. إلا أن حسن لم يتعرض لتعريف التنامي، أو الكيفية التي يتنامى فيها الفعل السردي، أو الأحداث السردية، وإنما اكتفى بتوضيح أنها تتنامى عبر الساردين لتصل إلى النهاية.

واستخدم كمال أبو ديب مصطلح (التّنامي) في تحليله لنص (العظمة)، إذ وظّفه للحديث عن التغيرات التي طرأت على الشخصية الرئيسة في القصة، أو ما يُدعى بالبطل، فبيّن أنه "ليس تنامي مفهوم البطل الشعبي إلا تجسيدًا عميقًا لهذه التحولات الجوهرية في الحياة سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وثقافيًا"[3]، فدلالة مصطلح

جبران، عبد الرحيم. (2006). في النظرية السّرديّة رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة. ط1. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق. ص 24، 36، 63، 90.

[1]– حسن، مهدي. (2006). أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائي المعاصر. ط1. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. ص 179.

[2]– نفسه. ص196.

[3]– أبو ديب، كمال. (2007). الأدب العجائبي والعالم الغرائبي. ط1. بيروت: دار الساقي. ص 15.

(التّنامي) المذكور هو التّطوّر الحاصل في شخصية البطل، بناء على التغيرات التي حدثت في جوانب الحياة المختلفة، مما انعكس على أبطال الحكايات، لتكون شخصياتهم متنامية، تتناسب مع هذا التّطوّر في الميادين المختلفة. لكن (أبو ديب) يعود فيستخدم المصطلح استخدامًا يوضح معناه على نحو أكبر، من خلال تحليله للبنية السّرديّة لنصّ (العظمة)، إذ "تتجلى السّيطرة التّقنية على تشكيل النّص في بُعدٍ آخر دالٍ، هو حركة تنامي البنية وانفضاضها، وتتمثّل هذه الحركة، جوهريًا، في نسق لبابي معقد، بعيد كل البعد عن نمط التّنامي السردي البسيط، مثل كليلة ودمنة"[1]، فيقارن المؤلف بين بنية نص (العظمة)، والبنى السّرديّة البسيطة، مثل: (كليلة ودمنة)، فيكشف عن أهمّ اختلاف في البنية السّرديّة؛ وهو أن حركة تنامي بنية نص (العظمة) حركة معقدة، وهذا لا يشبه حركة تنامي بنية نص كليلة ودمنة، التي تتصف بالبساطة والسهولة في معالجتها، وانفضاضها. فحمّل – أبو ديب – مصطلح (التّنامي) معنى التّوسع والزيادة، وتطوّر الحكاية وانتقالها في مستويات مختلفة، إذ إن البنية السردية المعقدة تقوم على تشابك بين الحكايات، وتداخل في الأحداث والبنية والشخصيات، وتكون معقدةً في عرضها للحكايات، على عكس البنية السردية البسيطة أو المركبة التي تكون منظمةً بطرق عرض حكاياتها، وتعمل الحكايات فيها

[1]– السابق. ص52.

داخل إطارات على نحو منظم، بحيث لا تتشابك أحداث الحكايات، أو البنية السردية لها.

أمّا (أحمد العدواني) فكانت له وجهة نظر مختلفة في التّنامي؛ إذ يرى أن "التّنامي السردي يقوم بين القصّة القصيرة والرواية وفق مبدأ التّوسع والنّشر الذي يعدّ صورةً من صور تطوير النّص"[1]، فحدّد مفهوم التّنامي بالتوسع والنشر، وعدّه صورةً من صور تطوير النّص؛ لكن وجوده مرتبط بوجود قصة قصيرة ورواية، إذ "يتحدد مفهوم التّنامي السردي بوجود قرينة واضحة بين قصة قصيرة واحدة ورواية في أحد أعمال المؤلف نفسه، سواء من خلال تصريح المؤلف بذلك أو تطابق العناوين"[2]، مما يعني – وفقًا لرؤية العدواني– ؛ أن التّنامي لا يحدث إلا بتحقق شرطين، أولهما: وجود قصة قصيرة ورواية للمؤلف نفسه، وآخرهما: وجود تشابه بين القصة والرّواية، سواء أأتى هذا التشابه بالعناوين أم بالمحتوى، وبذلك يحدّ العدواني من عمل التّنامي، ويضيّق مجاله؛ فالتّوسع والنّشر يكون بتوسع القصة القصيرة وتطورها؛ لتتحول إلى رواية، فتكون القصة بذلك قد تنامت، وتطوّر نصّها، فأصبحت روايةً تحمل الفكرة الأساسية للقصة؛ لكن على نحو متنامٍ مليء بالتفاصيل التي تتناسب مع الرّواية.

---

[1]– العدواني، أحمد. (2015). التّنامي السردي من القصة إلى الرواية. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. جامعة مؤتة. عمادة البحث العلمي. مج11. ع2. ص239–240.

[2]– نفسه. ص269.

وتعرّض (إسماعيل عبد) للتّنامي، وآلية اشتغاله في النّص؛ فرأى أن "التّنامي النصي والدلالي، وتعاظم دور الشخصية فيه، يعني التّوغل في التعقيد بالاقتراب من السّيمائية التداولية، وهو نمط متصل متشابك، متعالق مع بقية وحدات الاشتغال البنائية الأخرى للنص"[1]، فيشير المؤلف إلى أن التّنامي يعني التغلغل في الأمر، ليصل إلى التّعقيد، وهذا التعقيد يكون باقترابه من تكوين تصور شمولي، يتطابق فيه التركيب مع الدلالة والمعنى المتداول، فيتنامى النص السردي بطريقة متصلة متشابكة، ومتداخلة مع الوحدات البنائية المختلفة للنص، ليكوّن البنية السّرديّة. ولا يكون التغلغل في النص والتوغّل فيه إلا عبر التوسع، وبذلك يكون معنى التّنامي، مرة أخرى، قريبًا إلى التوسع المعتمد على التعقيد.

غير أن الناقد (معتصم) طوّر من آرائه عن التنامي على نحو أوضح، فقارن بينه وبين السينما، فعدّ "الكتابة المشهدية والمقطعية في السرد العربي مستلهمة من السينما، التي عمدت إلى التخلص من الاسترسال في الفيلم التقليدي، بإنشاء أسلوب جديد يقوم على التقطيع، وهو ما وجد فيه كتاب الرواية ضالتهم، كأسلوبٍ حديثٍ في التّنامي السردي، حيث يتنامى الحدث والسرد تبعًا لذلك في حلقات متصلة أو منفصلة؛ متصلة بتنامٍ، أو منفصلة بالطفرة الزمنية"[2]. فيعيد معتصم الاستلهام الكتابي

---

[1]– عبد، إسماعيل. (2017). القص تقانات نصّية. دمشق: دار أمل الجديدة. ص45.

[2]– معتصم، محمد. (2019). المرأة وتطوير السرد العربي. عمان: الآن ناشرون وموزعون. ص 75.

للمشـــاهد، في الســـرد العربي، إلى الســـينما التي اعتمدت أســـلوب التقطيع، وهو ما يتناســـب مع كتّاب الرواية، وهذا يعني أن الحدث –وفقًا لتحليل معتصـــم– يتنامى في النّص على شـــكل حلقات، هذه الحلقات قد تكون متصـــلةً بموضـــوع واحد، أو تكون منفصـــلةً بفضـــاءات زمنية مختلفة؛ وبذلك يبين معتصـــم أن تنامي النص يحدث عبر أمرين، فإما أن يكون تناميًا متصلًا على شكل نصوص حلقية متتابعة، يحكمها خيط موضوعي واحد، أو تكون نصوصًا حلقية منفصلة بعضها عن بعض بسبب اختلاف فضاءاتها الزمنية.

ويبدو من خلال هذه الدراسات المحدّدة التي اعتمدت (التنامي) أن المصطلح اســـتُخدم للدلالة على تطوّر النّص وتوسّـــعه، وتصـــاعد الأحداث إلى النهاية، كما استخدم مرادفًا للتوالي والتسلسل، واستخدم للدلالة على توسع القصة إلى رواية، وذكر له شكلان هما: الحلقات المتصلة بموضوع واحد، والحلقات المنفصلة بزمن مختلف.

لكن دلالات التّنامي هذه تبدو محدودةً بالمقارنة بما يمكن للتنامي أن يشـــتمل عليه، إذ يمكن النظر إليه على أنه كل أشـــكال توسّـــع النّص السّـــردي وتطوّره، وهذا يشـــمل التوســـع الكمي في الحكاية الذي لا يُبنى عليه فعل حكائيّ، ويختص بزيادة النص زيادة لغوية في جمله وكلماته، ســـواء عن طريق الوصـــف، أو الأســـاليب الإنشائية، أو البلاغية، أو الإحالات، وما يعرض سير النص من عناصر عجيبة أو غريبة، أما التوســع الكيفي فهو ما يبنى عليه أفعال حكائية، ويأخذ شـكلين: العمودي

والأفقي، فالتّوســـع العمودي أو الرأســـي الذي يؤدي إلى التعمق في الحكاية ذاتها، والتوســع الأفقي الذي يختص بانبثاق قصــص متعددة من القصّــة الرئيســية أيًّا كان شكل هذا الانبثاق، فقد يكون شكل التوسع الأفقي في النص السردي على شكل إطار رئيســي وإطارات فرعية ككلية ودمنة، أو يكون على شـكل حكايات متشـابكة، تتداخل فيما بينهما مع الحكاية الرئيســية، أو يكون على شــكل حكايات متوازية ترتبط بقرينة موضــوعية محددة، أو يكون على شــكل حكايات متتالية تنتهي إحداها لتبدأ الأخرى تباعًا، أو أي شكل آخر للانبثاق الأفقي.

المبحث الثاني: المصطلحات الحافة

يعدّ التنامي آليةً سردية أساسية، لا تقوم القصّة إلا به، ولا تتطور الحكاية إلا عن طريقه، فهو العمود الناظم للحكاية، يمر تطورها به مرحلةً بعد مرحلة، ويعمل على انتقال أحداثها، من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، مرورًا بكل التطورات، والعقد والحلول، ويمكن النظر إليه شريانًا رئيسًا في البنية السردية القصصية، إذ إن كل تطور بالحكاية على الصعيدين الرأسي والأفقي، هو تنام في هذه البنية السردية، فالتوسع بطريقة الإطارات والقصص المنبثقة يعدّ من أشكال التنامي، كذلك التوسّع بأفعال سردية جديدة، وظهور شخصيات حديثة، وتبدّل الفضاءات الزّمانية والمكانية، وتغير زاوية السّرد، كلها تؤدي إلى تنامي الحكاية، وتوسّعها، وامتدادها، بتطوّرٍ مدروس يؤدي بالأحداث إلى نقطة نهاية الحكاية.

وعلى الرغم من أهمية التنامي آليةً سرديةً بنيويةً رئيسيةً في الحكاية، لا تقوم إلا به؛ فإنّ التّطرق إلى هذه الآلية نقديًا يعدّ تطرقًا حديثًا، بدأ على نحو متأخر، قد يعود ذلك إلى حداثة الانتباه إليه آليةً أساسية في السرد، مما أدّى إلى تعدّد المصطلحات النقدية التي تتحدث عنه أو تمثّله، إذ لم يجمع النقاد على مصطلح نقدي واحد، للتعبير عن تطور الحكاية وتوسعها، فكثرت المصطلحات، وتنوعت، وفقًا للرؤية النقدية للناقد؛ فضمّت كتب الأدب مجموعةً من المصطلحات التي تحفّ بالتنامي، وتحوم حوله، تتقاطع معه تارةً، وتخالفه تارةً أخرى، منها: التوالد، والتناسل،

والتأطير، والتضـمين، والتجاور، والتتالي، والتوالي، والتسـلسـل، والتفريع، والتنضـيد، والتوازي، وغيرها، وأدى هذا التعدد في المصـــطلحات إلى تضـــارب في التعبير عن المعنى المراد في بعض الأحيان، وإلى محدوديته في أحيان أخرى.

وعنـد التـدقيق في جميع المصـــــطلحـات التي اقتُرحـت تعبيرًا عن مفهوم (التنامي)، يتضـــح أنها ترتبط بدلالات ثقافية ولغوية متنوعة، مما يقتضـــي ضـــرورة العمل على تحليل ماهية تلك المصـــــطلحات، ودلالاتها، لبيان مدى مطابقة دلالتها، أو تعارضها مع الآلية السردية لعمل (التنامي).

1- التأطير

يعود الأصـــل اللغوي لكلمة تأطير من الفعل (أطر)، و(الأَطْرُ) لغة: "عَطْفُ الشـــيءِ تَقْبِضُ عَلَى أَحَدِ طَرَفَيْهِ فَتُعَوِّجُه؛ [ومنها الأفعال] أَطَرَه يأْطِرُهُ ويأْطُرُه أَطراً فَانْأَطَرَ انْئِطاراً وأَطَّرَه فَتَأَطَّر: [أي] عطَفه فَانْعَطَفَ كالعُود تَرَاهُ مُسْتَدِيرًا إِذا جَمَعَتْ بَيْنَ طَرَفَيْهِ"[1]، يشـــير معنى الأطر إلى تحويل الشـــيء من مســـتقيم إلى منحنٍ أو معوجٍّ، فأطّره بمعنى حناه فانحنى، حتى أصبح مستديرًا تلتقي أطرافه، والإطار "كُلُّ مَا أَحاط

[1]- ابن منظور. ج4. مادة أطر. ص 24.

بِشَـيْءٍ"[1]، فالمعنى اللغوي يشـير إلى الإحاطة بالأشـياء، والجمع بين أطرافها؛ لتكون مكانًا مغلقًا تلتقي بدايته ونهايته.

أما في الاصـطلاح فقد بدأ اسـتخدام المصـطلح على يد الشـكلانيين الروس، الذين اسـتخدموه ضـمن مجموعة من المصـطلحات الدّالة على توسـع القصـص القصيرة، وشرحوا دور هذه المصطلحات، وكيفية عملها في القص؛ فتطرق شلوفسكي إلى قضـية توسّـع الحكاية، من خلال مصـطلح (التأطير)، وأوضـح أن "كل سـلسـلة قصـص قصـيرة تكون في العادة محصـورة داخل قصـة قصـيرة تُؤَطِّرُها"[2]، ويشـير هذا التوضـيح إلى أن التأطير هو قصـة تمثل إطارًا تنبثق داخله مجموعة من القصـص الأخرى التي تشـكل سـلسـلة، ويُسـتنتج من هذا التعريف أن القصـة المؤطِّرة يجب أن تحتوي سلسلةً من القصص القصيرة بالضرورة، أي إن القصة المؤطِّرة هي التي تبدأ قبل سلسلة القصص المنبثقة داخلها، وتنتهي بعدها، بإطار يحتوي السلسلة كاملة.

ويؤكد هذا التعريف ما أوردته (مياجير هاردت) عن الحكايات الإطارية، إذ ذهبت إلى أنها تندرج تحت مسـمى "السـرد المركب من قسـمين بارزين؛ ولكنهما مترابطان، أولهما حكاية، أو مجموعة الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر، وثانيهما تلك المتون، وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، مما يجعلها تؤطر تلك

---

[1]- السابق. ص25.

[2]- مجموعة. (1982). نظرية المنهج الشـكلي: نصـوص الشـكلانيين الروس. ط1. ترجمة: إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. ص122.

المتون كما يحيط الإطار بالصـــورة"[1]، فوفقًا لهذا التعريف يعد التأطير من الســـرد المركب، الذي يتكون من جزأين مترابطين، لا فكاك بينهما، الجزء الأول هو الحكاية، أو الحكـايـات الإطـار المرويـة، والتي ينبثق عنهـا الجزء الثـاني، وهو الحكـايـات المضـــمَّنة، فالحكايات الإطار تقوم بوظيفة التّأطير للحكايات المضـــمَّنة، فتحيط بها من بدايتها إلى نهايتها، بحيث تكون الحكاية المضـــمّنة كاملةً داخلة في الحكاية الإطار، وبعد الانتهاء من الحكاية المضمّنة يعود السرد إلى الحكاية الإطار للمتابعة.

ويربط (سـعيد يقطين) بين التأطير والتّضـمين، ويرى أنهما شـكلان سـرديان متعالقان، فالإطار بالضّرورة يتضمّن قصصًا أخرى، والقصص التي يحتويها الإطار هي القصـص المضـمَّنة[2]، وبذلك يتفق يقطين مع شـلوفسـكي في تحديد هيئة الشّكل السّردي الذي يُبنى على التّأطير، ويشير هذا إلى اقتصار مفهوم التّوسع عبر التّأطير بالقصّة الإطار التي تنبثق منها سلسلة من القصص داخلها، ليمثل التّأطير نوعًا من أنواع التّوســع الأفقي، ولا يشــمله كاملًا، فيكون التأطير محصــورًا بالشــكل الحكائي المعتمد على حكاية، تبدأ منها ســلســلة حكايات، وتنتهي إليها، فتكون هذه الحكاية

---

[1]- ورد التعريف في كتاب (the art of storytelling a literary study of the thousand and one nights) وتعذر الحصـــول على النســـخة الإنجليزية منه. لكنه ورد بنصـــه العربي في: عبدالله، إبراهيم. (1992). الســـردية العربية بحث في البنية الســـردية للموروث الحكائي. ط1. الدار البيضـــاء: المركز الثقافي العربي. ص93.

2- ينظر: يقطين، سـعيد. (1992). الرواية والتراث السـردي من أجل وعي جديد بالتراث. ط1. بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص35-36

إطارًا ناظمًا لما تحتويه من حكايات. وبناء على هذا التّعريف يحضـــر التّأطير في هذا النوع، ويختفي كليًا في أي حكاية لا تنطبق عليها آليات الإطارات والتضمين.

وهذا ما يجعل التأطير نوعًا من أنواع التنامي، لكنه لا يشمل أشكاله كلها، إذ يختص في الإطارات فحســب، ولا يمثّل أي تنامٍ في الحكاية يكون على هيئة مختلفة عن الإطارات، مما يجعل التأطير منطويًا تحت مظلة التنامي، لكنه لا يرادفه. فهو بالنتيجة شكل من أشكال التنامي الأفقي في الحكاية.

2- التتابع الحكائي

تعود الدلالة اللغوية لمصطلح (التتابع) إلى الفعل (تبع) فـــ"تَبِعَ الشيءَ تَبَعاً وتَباعاً فِي الأَفعال وتَبِعْتُ الشيءَ تُبوعاً: سِرْت فِي إِثْرِه... وتَبِعْت الْقَوْمَ تَبَعاً وتَباعةً، بِالْفَتْحِ، إِذا مَشَـــيْتَ خَلْفَهُمْ... وتابَع بَيْنَ الأُمور مُتابَعةً وتِباعاً: واتَرَ ووالَى... تابَعَ فُلَانٌ بَيْنَ الصَّـــلَاةِ وَبَيْنَ الْقِرَاءَةِ إِذا والَى بَيْنَهُمَا فَفَعَلَ هَذَا عَلَى إِثْر هَذَا بِلَا مُهلة بَيْنَهُمَا"[1]، فتبع الشيء أي سار خلفه ولحقه، ومشى على إثره، وتابع الشيء خلف الشيء؛ أي والى بينهما، فجعل شيئًا يتبع الآخر، ويلحقه، من دون فاصل بينهما، وبذلك يكون (التتابع) بمعنى التوالي، وسير الأشياء خلف بعضها متتابعة، لا فاصل بينها.

---

[1]- ابن منظور. ج8. مادة تبع. ص27-30.

وقد ظهر مصـطلح (التتابع الحكائي) على يد شـلوفسـكي، إذ ذهب إلى أن تراكم الحوافز في الحكاية يؤدي إلى تتابع أحداثها، وتسـلسـلها؛ لتصـل إلى النهاية، وعادةً ما يكون هذا التراكم مستمرًا ليعمل على تتابع الأحداث والإسراع فيها، للوصول إلى الخاتمة، ولابد لحدوث هذا التتابع والتراكم من تغير في الزمن[1].

ووفقًا لهذا الشرح الذي وضعه شلوفسكي فإن وجود الحافز، أو المسبب للفعل الحكائي، هو ما يُبنى عليه الحدث، وتراكم المسـببات يؤدي إلى تراكم الأحداث وتتابعها، وسيوصل هذا التتابع بالضرورة إلى نهاية القصة، ولولا تراكم الحوافز لما تتابعت الأحداث، إلا إنه لا بد من حركة في الزمن –خلال هذا التتابع– ليكون الوصول إلى النهاية متناسبًا مع الحركة التتابعية للأحداث؛ فالحافز لا يصنع حكايةً، ما لم تبنَ عليه أفعال حكائية، والحافز المفرد لا يصـنع حكايةً، مالم تتراكم الحوافز لتعمل على تتابع الأحداث.

وبالعودة إلى الدلالة اللغوية ومقارنتها بالدلالة المصـطلحية التي اسـتخدمها شلوفسكي، يتضح أنه قصد بالتتابع الحكائي سير الحكاية بخط واحد، باتجاه النهاية من دون الخروج عنه، وافتراض أن توسع الحكاية لا يكون إلا عبر هذا الخط الناشئ نتيجة لتراكم الحوافز، والأفعال الحكائية، والذي يوصـل بالضـرورة إلى النهاية. وهذا ما يجعل مفهوم التتابع ضيقًا، يتسع للأحداث الذي تقود الحكاية إلى نهايتها فحسب،

---

[1]– ينظر: مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص122.

من دون أن ينظر إلى أي توسع آخر، يمكن أن تضمّه الحكاية، كالتوسع بالإطارات، والتوسع بتغير زاوية التبئير، والتوسع بتغير الفضاءات المكانية، وبذلك يعد التتابع مفهومًا محدود التنامي، يقتصر فحسب على تراكم الأفعال والحوافز التي تقود الحكاية إلى نهايتها، فيشكل بذلك نوعًا من أنواع التنامي، ولا يشملها كلها، ولذا يمكن القول: إن التتابع جزء من التنامي العمودي، والعكس غير صحيح، لأن التنامي يتسع لكل أشكال التوسع في الحكاية، من دون تقييد أو اقتصار على أنواع محدّدة.

3- التتالي

تشير الدلالة اللغوية لمصطلح (التتالي) إلى (التتابع)، ويعود الأصل اللغوي لمادة (تتالي) إلى الفعل (تلا)، وتلا بمعنى تبع[1]، فالمادة اللغوية للتتالي والمتتالية تدل على التتابع والمتابعة، والسير على النهج ذاته، وهي بذلك ترادف المادة اللغوية لمصطلح التتابع التي تدل على التتالي، وبذلك يكون الأصل اللغوي للمصطلحين (التتالي) و(التتابع) مترادفًا، أحدهما يدل على الآخر.

أما اصطلاحًا فقد أشار (حميد لحميداني) في كتابه (بنية النص) نقلًا عن (موروفولوجيا الحكاية) إلى أن (فلاديمير بروب) استخدم مصطلح التتالي خلال دراسته للحكايات الخرافية، ورأى أن الحكاية تتكون من متتالية تقوم على وظائف

---

[1]- ينظر: ابن منظور. ج14. مادة تلا. ص 102.

سـردية للشـخصـيات، تبدأ بحالة كسـر توازن في الحكاية، ثم يعقبها تأزم في الحدث وعقدة، يلي ذلك حل للعقدة، ويطلق على تتالي هذه الوظائف اسم (متتالية)، كما يرى بروب أن الحكاية الخرافية معقدة البنية، تتشـكل من عدة متتاليات، وقد تتشـابك هذه المتتاليات بعضها مع بعض في الحكاية الواحدة[1].

وبالعودة إلى النسـخة العربية المترجمة من كتاب (موروفولوجيا الحكاية) بدا أن المترجم اعتمد كلمة (نسـق) بدل كلمة (متتالية)، فحركة الأحداث المبنية على الوظائف السردية في النص، هي (نسق) وفق ترجمته[2]، وعند الاطلاع على النسخة الإنجليزية للكتاب تبين أنها اعتمدت كلمة (Move)، للدلالة على حركة التطور في الحكاية، وانتقالها من بداية المشكلة إلى الحل[3]، وسواء اتفق المترجمون أم اختلفوا في اختيار الكلمة المناسـبة، فإن الشـرح الذي أورده (بروب) لكيفية تطور الحكاية، وفقًا للوظائف السردية، يعدّ (متتالية)؛ إذ يشترط وجود سلسلة من الوظائف السردية، تلي بعضها؛ لتساعد على وصول الحكاية إلى انفراج العقدة والحل.

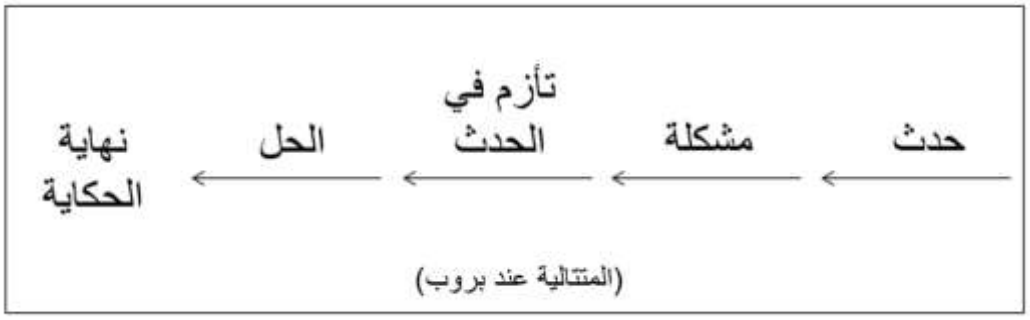
---

[1]- لحميداني، حميد. (2014). بنية النص السـردي من منظور النقد الأدبي. ط4. الدار البيضـاء: المركز الثقافي العربي. ص 26.

[2]- ينظر: بروب، فلاديمير. (1996). موروفولوجيا القصة. ط1. ترجمة: عبد الكريم الحسن، سميرة بن عمو. دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع. ص 112-113.

[3]-V.Propp. (1968). V2. Tra: Laurence Scott. Austin: University of Texas Press. P93-94.

فالتتالي الذي يشـــير إليه بروب، هو حركة الأحداث نحو نهاية الحكاية، كما هو موضـــح في الشـــكل أدناه، فحركة الأحداث مبنية على تتالي مجموعة من الوظائف، بحيث تؤدي إلى مشـــكلة تكســـر توازن الحكاية، ومن ثم يتأزم الحدث، ويعقبه حل للعقدة، هذا التتالي في عرض المشـكلة والحل؛ يسـير بالأحداث إلى خط النهاية.



(المتتالية عند بروب)

ويبدو أن مفهوم التتالي يتطابق مع مصطلح التتابع، في معناه الاصطلاحي، كما تطابق معه في معناه اللغوي، فالتتالي والتتابع يشـيران إلى سـير أحداث الحكاية في خط واحد، نحو النهاية، وتَعَدُّدُ المتتاليات في الحكاية الواحدة لا يوقف عملها، أو يغيرّه؛ فهي تتشابه في حركة سير الأحداث وتتابعها، من حيث وجود مشكلة، وعقدة، ومن ثم حل، مما يجعل التتالي محصـورًا على التوسـع باتجاه النهاية فحسـب، فهو يمثل آليةً ســـرديةً تتعلق بتطور النّص، ونموه، نحو نهايته، مما يجعها آليةً ســـرديةً قاصـرة، لا تنظر إلى أي نمو آخر في الحكاية، وبذلك يعد (التتالي) مفهومًا محدودًا، لا يشـــمل أنواع التوســـع كلها، ويقتصـــر على نوع واحد، فيكون عمله في الحكاية

محدودًا، ويمكن القول إن التتالي يعدّ شـكلًا من أشـكال التنامي العمودي، يقع تحت مظلته، ولا يتطابق معه.

4- التجاور

تشـــير الدلالة اللغوية لمصـــطلح (التجاور) إلى (المجاورة)، ومنها الجوار، والجار هو "الَّذِي يُجاوِرُك بَيْتَ بَيْتَ... وجاوَرَ الرجلَ مُجاوَرَةً أي ســـاكنه"[1]، فالذي يجاورك هو الذي يكون مسكنه بجانب مسكنك، ومنزله بجانب منزلك، فيكون جارك، أي قريبًا منك؛ لكنه مسـتقل بذاته، له منزله، ومسـكنه، والمجاورة بمعنى قرب البيت، والمسـكن، وبذلك يكون التجاور بمعنى القرب، أي وجود الأشـياء قريبة، بعضـها من بعض، مثل الجيران، لها استقلاليتها الكاملة على الرغم من قربها.

أما اصـطلاحًا فيبدو أن مصـطلح (التجاور الحكائي) نشـأ عند النّقاد العرب، واســـتخدم للدلالة على إحدى البنى الحكائية التي تقوم عليها القصـــص. ويقصـــد بالتجاور تَكوّن الخطاب الرّوائيّ من قصـتين، كل منهما تسـتقل ببنيتها وخطابها عن الأخرى، إلا أن ظهورهمـا في ســـير خط الخطـاب الرّوائي يكون بـالتنـاوب بين القصـتين[2]. وقد حدد يقطين شـيئين رئيسـيين يميزان التجاور عن غيره، الأول: قدرته

---

[1]- ابن منظور. ج4. مادة جار. ص153.

[2]- ينظر: يقطين، ســـعيد. (2014). القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب. ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. ص 158.

على تحديد بنية الخطاب الروائي، وتحديد مكوناته، فهو يتكون من بنيتين قصصيتين تظهران في الخطاب الروائي بالتّناوب. والثاني: قدرته على تقطيع الخطاب الروائي، وعزل مقاطع كل قصـــة على حدة، وتكوين قصـــتين متكاملتين مســـتقلتين، ببنيتين واضحتين، فما يفعله التجاور هو تقطيع القصتين، وعرضهما بالتناوب، ليكون القارئ أمام قصـــتين تتقاطعان وتتناوبان بين حين وآخر[1]. وبذلك يكون يقطين قد جعل التجاور قائمًا على وجود حكايتين في الخطاب الروائي بالتناوب، تتقاطعان وتتناوبان، من دون أن تحظى إحدى الحكايتين بتركيز، أو اهتمام أكثر من الأخرى، بل يكون حضورهما في الخطاب الروائي على نحو متساوٍ. وبذلك يكون التجاور وسيلةً لعرض الحكايتين معًا.

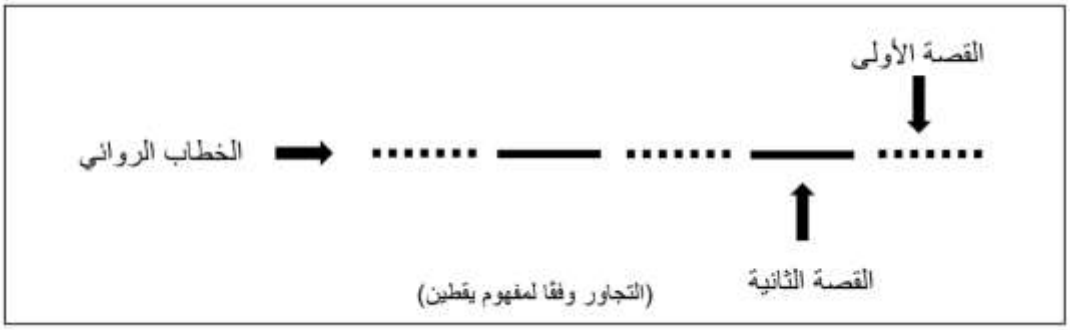
إلا أن (محمد معتصـــم) يرى أن التجاور لا يقوم بالضـــرورة على حكايتين فحســـب، فيرى أن "مفهوم التجاور الحكائي يقصـــد به بناء الرواية على أكثر من حكاية، أو على الأصـح على حكاية مركزية، وتجاورها حكايات صـغرى أقل تركيزًا وتبئيرًا"[2]. ويتضـح أن معتصـم وسّـع مفهوم التجاور ليشـمل عدّة حكايات، إلا أنه بالضرورة يقوم على حكاية مركزية رئيسية؛ ثم يكون بجوارها عدّة حكايات أقل تركيزًا ومركزية.

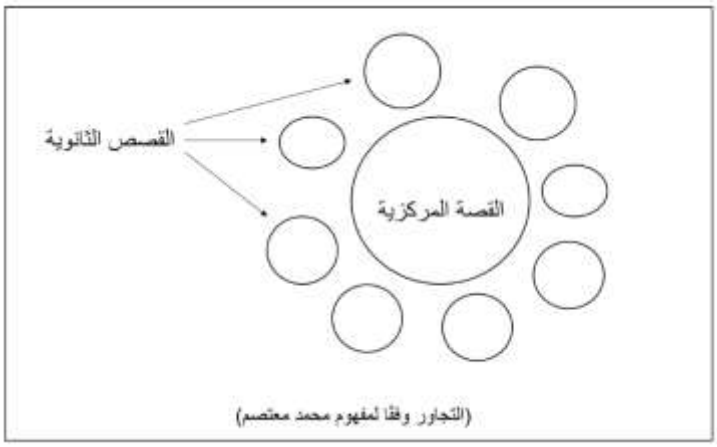
---

[1]- ينظر: السابق. ص158-159.

2- معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص 41

ويتضـــح الخلاف بين يقطين ومعتصـــم، من حيث عدد الحكايات التي تُكوّن بنية التجاور، ومركزية الحكايات، فيقطين يقصر التجاور على حكايتين لهما المركزية ذاتها، وتتناوبان على قدر من التســـاوي، من دون أن تطغى حكاية على أخرى، فيما يجعل معتصـم العدد غير محدد، بشـرط وجود حكاية مركزية رئيسـية، وكل الحكايات التي تجاورها ثانوية، وأقل حضـــورًا وتركيزًا، ولا يشـــترط حضـــور التناوب الدائم بين الحكايات؛ لاكتمال بنية التجاور، فالحكاية المركزية ســـيكون حضـــورها أكثر من غيرها. ويوضـــح الرسـم المرفق الهيئة التي يبدو عليها التجاور عند يقطين، والتجاور عند معتصم، بما فيهما من اختلاف في التعريف.





وعلى الرغم من الاختلاف الواضـــح في عرض مفهوم التجاور لدى الناقدين، واختلاف آلية عمله، فإن التجاور وفقًا لهذين الرأيين يبقى مقتصرًا على التوسع الأفقي للحكاية، بانتقالها إلى حكايات أخرى، سـواء كان هذا التوسـع محدود الحكايات، كما في التجاور بين حكايتين، أم كان توســـعًا غير محدود الحكايات، يركز على مركز أسـاسـي، ينصـبّ الاهتمام الأكبر في الحكاية عليه، ويكون حضـوره أعلى من غيره، كما في التجاور بين حكاية مركزية واحدة، وحكايات أخرى ثانوية.

5- التسلسل

يدل المعنى اللغوي لمصطلح (التسلسل) على اتصال الشيء بعضه ببعض، وتتابع الشـيء في عقب الشـيء، فيقال "تسـلسـل الماءُ فِي الْحَلْقِ؛ جَرى... وَشَـيْءٌ مُسَلْسَلٌ: مُتَّصِلٌ بَعْضُـهُ بِبَعْضٍ، وَمِنْهُ سِلْسِلة الْحَدِيدِ"[1]، فالتسلسل لغة: هو الاتصال والمتابعة، وعدم الانقطاع، كالسلسلة تمسك حلقاتها بعضها ببعض بتتابع واتصال.

أما اصطلاحًا فقد تطرق بروب إلى مفهوم التسلسل من خلال شرحه للمتتالية؛ إذ لا بد لتحقق المتتالية من تسـلسـل في الأحداث، بدءًا من وجود مشـكلة، فعقدة، فحل[2]؛ مما يجعل مفهوم التسـلسـل عند بروب مقتصـرًا على تسـلسـل الأحداث داخل

---

[1]- ابن منظور. ج11. مادة سلسل. ص343-344

[2]- ينظر: بروب، فلاديمير. (1989). مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ط1. ترجمة: أبو بكر باقادر، أحمد نصر. جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة. ص 112.

الحكاية باتجاه النهاية، من دون النظر إلى أي حكايات أخرى، أو تقاطع مع أي قصة أخرى، وهذا ما يجعل مفهوم التسلسل مرادفًا للتتالي والتتابع، فالمفاهيم الثلاثة كلها، تتفق بأن التوسع في الحكاية يكون بخط سير يتجه بالأحداث إلى نهايتها فحسب[1].

وفي سياق عمل (تزفيتان تودوروف) على الكشف عن أشكال ربط القصص ذات البنية المعقدة، توصل إلى آلية أسماها آلية التسلسل؛ وعرّف التسلسل على أنه وضع مجموعة من القصص المختلفة بجانب بعضها، تنتهي القصة الأولى، فينتقل الراوي إلى القصة الثانية؛ ولكن لابد من ضمان الوحدة لكل القصص، من خلال التشابه في بناء القصص كافة.

ويوضح تودوروف فكرته من خلال مثال يشير إلى قصة ثلاثة أخوة خرجوا للبحث عن شيء مهم، فكل قصة من قصص الأخوة مختلفة عن الأخرى، بتفاصيلها، وأحداثها، لكنها تتشابه في الهدف والمقصد[2]. ولعل ما يقصده تودوروف بالتسلسل، هو تسلسل الحكايات، واحدة عقب أخرى، وليس تسلسل الأحداث، داخل الحكاية الواحدة، إذ قصر مفهوم التسلسل على وجود عدّة قصص، يبدأ الراوي بالقصة الأولى، ولا ينتقل إلى الثانية إلا بعد انتهاء الأولى. أما الشرط الذي يضعه لسلامة

---

[1]– ويوضح الرسم المرفق عند التتالي مفهوم المتتالية وتسلسلها عند بروب. ينظر: هذا البحث. ص52.

[2]– Todorov Tzvetan. Les catégories du retit litteraire. In: Communications, 8 166. Recherches sémiologiques P: 140

التسلسل، أو تحققه، فهو وجود وحدة موضوعية تضمن تشابه بناء القصص فيما بينها.

وقد اتفق معتصم مع بروب في مفهوم التسلسل السردي؛ إذ يرى أن التسلسل هو ترتيب الأحداث داخل الرواية، أو القصة، على اختلاف زاوية التبئير فيها، فجميع زوايا الرؤيا تؤدي إلى التسلسل نحو النهاية[1].

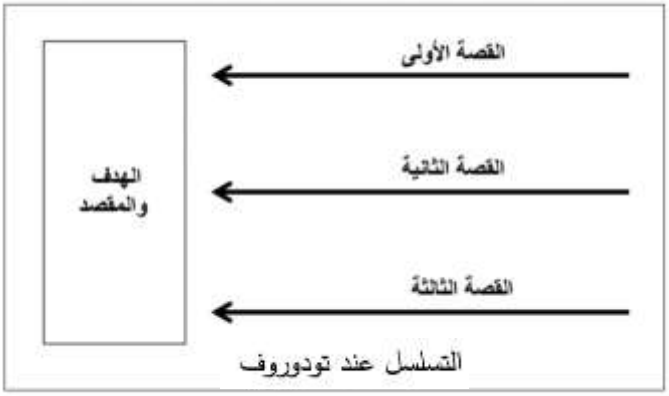
وبإمعان النظر في وصف بروب ومعتصم للتسلسل، على أنه حركة الأحداث داخل القصة؛ يمكن عدّ التسلسل شكلًا من أشكال التنامي داخل الحكاية الواحدة، إذ إن الأحداث تسير بخط معين، يوصف هذا الخط على أنه متسلسل، أو يحكمه التسلسل.

إلا أن مفهوم تودورف عن التسلسل، الذي يقول بوجود حكايات بجانب بعضها، بحيث تعرض الحكاية تلو الحكاية، مع رابط يربط الحكايات كلها، يمكن

---

[1]- ينظر: معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص51-53.

عدّه آليةً من آليات تنامي الحكاية، وتوسيعها، وتطويرها، باستخدام عدّة حكايات بينها رابط.



وبذلك يكون التسلسل بنوعيه، داخل الحكاية الواحدة، أو عبر عدّة حكايات؛ شكلًا من أشكال التوسع في الحكاية، إلا أنه محدود العمل؛ إذ يقتصر على توسع الحكاية نحو خط النهاية، سواء أكان هذا التوسع على مستوى الحكاية الواحدة، أم على مستوى عدة حكايات، لذلك يعد شكلًا من أشكال التنامي، وأحد أنواعه، لكنه لا يشمل أنواعه كافة، ويبقى عمله مقتصرًا على التوسع المتّجه نحو النهاية سواء الأفقي أم العمودي.

6- التضمين

يعود الجذر اللغوي لمصطلح (التضمين) إلى الفعل "ضمن: [ومنها] الضَّمِينُ: الْكَفِيلُ. ضَمِنَ الشيءَ وَبِهِ ضَمْناً وضَمَاناً: كَفَل بِهِ. وضَمَّنَه إياه: كَفَّلَه... وضَمَّنَ

الشـيءَ الشـيءَ: أَوْدَعه إِياه كَمَا تُودِعُ الوعاءَ المتاعَ والميتَ القبرَ "[1]، فالتضـمين هو كفالة الشـيء والإحاطة به، وإيداع الشـيء ضـمن شـيء آخر يحيط به، ويضـمه، فهو الشيء يحيط بالشيء ويكفله.

أما اصطلاحًا فلا يمكن مناقشة التضمين بعيدًا عن التأطير، فهما كالمتلازمة لا يمكن الفكاك منها، فالتأطير هو القصـة الإطار التي توضـع بها قصـص أخرى قصيرة تنبثق عنها، فتكون كل قصة منها مستقلة بذاتها، وتشكّل في الآن نفسه جزءًا من القصة الإطار التي أنتجتها[2].

ويؤكد هذا المعنى تودوروف في تعريفه للتضـمين، إذ يرى أنه "احتواء قصـة على قصـة أخرى، مثال ألف ليلة وليلة"[3]، فقصـة (ألف ليلة وليلة) هي المثال الأكثر اسـتخدامًا عند الحديث عن التضـمين؛ لما تحتويه بنيتها من قصـص مضـمّنة داخل قصص أخرى، وحضور الإطار مع القصة المضمنة، أمر أساسي في الآلية السردية للتضـمين[4]. فلا تعمل آلية التضـمين إلا بوجود قصـة إطار تنبثق عنها قصـص مضـمّنة، هذه القصـص المضـمنة، قد تتضـمن هي الأخرى قصـصًـا مضـمّنة أخرى، فتصـبح القصـة المضـمنة ذات مسـميين، مرة قصـة مضـمنة داخل إطار كبير، ومرة

---

[1]– ابن منظور. ج13. مادة ضمن. ص257.

[2]– ينظر: مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص 144.

[3]– Todorov Tzvetan. P140.

[4]– ينظر: يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي. ص 35.

إطارًا يتضمن قصصًا أخرى، كما في قصة (ألف ليلة وليلة)؛ فالإطار الكبير قصة شهريار وشهرزاد، ثم قصة السندباد البحري الذي يحكي قصة سفره، وفي قصص السفر قصص أخرى، وهكذا.

وقد تؤدي الحكايات المتضمنة وظائف سردية، من خلال التضمين، تخدم الحكاية الأساسية، فقد يكون دورها " التسلية عن أحد شخوص الحكاية، أو للعبرة، أو لدفع مكروه عن أحد الشخوص، أو لأسباب أخرى متنوعة"[1]، فيكون التوسع الحكائي في الحكاية الإطار، وتضمينها حكايات أخرى، لهدف يخدم البنية الحكائية للحكاية الإطار. إلا أن هذا الأمر لا يعدّ شرطًا للتوسع، فقد تتضمن الحكاية الإطار حكايات

[1]– الشويلي، داوود. (2020). ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية. ط3. بغداد: دار الورثة الثقافية للنشر والتوزيع. ص 14.

أخرى، ترد على سبيل الذكرى، أو الحلم، أو دخول شخص ما جديد، يُذكر معه تاريخه وقصته، وغيرها من الأسباب التي تؤدي للتوسع في بنية الإطار، عبر التضمين.

ويعد التضمين والتأطير المتلازمان من آليات التوسع الأفقي للقصة، الذي يؤدي إلى تطورها وتناميها، على نحو ممتد يساهم في جعل الحكاية تنمو بالهياكل والأطر، غير أن هذه الآلية تقتصر على وجود حكايات داخل بعضها، والتوسع يكون بزيادة هذه الحكايات، لكنه لا يتعرض لبنية الحكاية الواحدة، وآلية اشتغال التوسع فيها، والتنامي في بنيتها. مما يجعله مقتصرًا على التوسع الأفقي فحسب.

7- التفريع

يعرّف التفريع لغة بأنه الانحدار، والفعل منه (فرّع) بمعنى طال، وصعد، وانحدر. فيقال فرّعت في الجبل: أي انحدرت، أو صعدت، كلاهما صحيح[1]. فالفعل (فرّع) يشير إلى إطالة الشيء، وزيادته، واستخدم في الحديث عن السير في طريق الجبل، ففرّع في الجبل، بمعنى انحدر أو صعد، أي اتخذ طرقًا أخرى توصل إلى القمة أو للأسفل، وهذه الطرق تعدّ فروعًا من الطرق الأساسية، فالتّفريع وفقًا لذلك،

[1]- ينظر: ابن منظور. ج8. مادة فرع. ص 248.

هو الإطالة التي توصـــل إلى أماكن أخرى، وهذه الإطالة تكون بالاعتماد على فروع أخرى.

ويرتبط التّفريع اصـطلاحًا بمتلازمة (التأطير والتضـمين)، فهو وصـف للسـرد المركب الذي تنبثق فيه قصص من قصص أخرى، فيرى (شرف الدين ماجدولين) أن "التفرع الحكائيّ تحقق مصغّر لصيغة الحكاية الإطار، بقدر ما يكون امتدادًا لتقنياتها الســردية"[1]، فالتقنية السّــردية– التي يقوم عليها نظام الحكاية الإطار– يتطلب وجود تفرّع حكائي، على شـــكل حكايات فرعية تبتدئ من حكاية إطار، لذا يرى (يوســـف إسماعيل) أنه "يمكن تعريف التفرع الحكائي بأنه خطة سردية واعية تربط بين الحكاية الإطار والحكايات المضمَّنة، وفيما بين القصص المتوالدة من بعضها دلاليًا، وبنيويًا، ووظيفيًا، لإنجاز صـورة كلية، وصـور فرعية مفردة، في الوقت ذاته"[2]، فيكون التفريع الحكاية، بذلك، هو آلية سردية مدروسة، تعمل على ربط الحكايات الإطار بالحكايات المضـــمّنة، من حيث الدلالة والبنية والوظيفة، لتتناســـق فيما بينها، وتؤدي الوظيفة المناطة بها.

---

[1]– ماجدولين، شـرف الدين. (2010). بيان شـهرزاد. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشـرون. ص 127.

[2]– إسماعيل، يوسف. (د. ت). التفرع الحكائي وأنماط التخييل في كليلة ودمنة. موقع معابر: http://www.maaber.org/issue_july10/literature4.htm

غير أن ماجدولين لا يشـــترط وجود ترابط بين الحكاية الإطار والحكايات الفرعية المنبثقة عنها؛ "فقد تكون الأولى عجيبة، بينما الثانية خرافية أو شطارية، مما يخرق أي مخطط لاســتبطان التداعي الصــوري، في نطاقه المجازي الضــيق، كما يعطل أي استقراء لأوجه الامتداد الأسلوبي، بين الأصول والفروع، ويحصر التعدي في نطاق المضامين"[1]، مما يجعل آلية التفريع لا تعتمد على روابط دلالية، وأسلوبية، ووظيفية محددة بين الحكايات الإطار، والحكايات المضـــمنة. فقد اســـتنتج (داوود الشـويلي) أن دلالات الحكايات المضـمنة قد تكون لوظائف متعددة، مثل: "التسـلية عن أحد الشـخوص، العبرة، قضـاء حاجة ما، دفع مكروه عن أحد الشـخوص"[2]، ولا تنحصـــر وظائف الحكاية المضـــمنة بالوظائف الأربعة، فقد تتجاوزها لوظائف يراها الكاتب ضـــمن آلية التفريع التي اعتمدها في ســـرديته، فقد ترتبط بالتذكر، والندم، والشـــوق، ومقارنة الحال، وغيرها من الدلالات والوظائف الســـردية التي قد تقدمها الحكايات الفروع.

ويربط ماجدولين بين التفريع الحكائي وتطويل آليات الســرد، ولا يشــترط في هذا التطويل وجود عمق في الامتداد الأســـلوبي[3]، مما يدلّ على أن التفريع الحكائي المعتمد على انبثاق قصـص مضـمنة، يؤدي إلى تطويل في النص المسـرود وزيادته

---

[1]- ماجدولين، شرف الدين. ص127.

[2]- الشويلي، داوود. ص12.

[3]- ماجدولين، شرف الدين. ص144.

زيادة كميّة من حيث عدد الكلمات، وزيادة نوعية من حيث القصص المضمّنة، والتي لا تعتمد على النسق الأسلوبي ذاته الذي تعتمده الحكاية الإطار.

ويستنتج مما سبق أن التفريع آلية سردية تعمل على تطويل الحكاية، وزيادة امتدادها، وترتبط بمتلازمة التأطير والتضمين، فالتفريع هو حركة انبثاق حكايات مضمّنة من الحكايات الإطار، تؤدي إلى تطويل السرد وزيادته، وبذلك ينحصر عمل التفريع في الحكايات التي تتكون بنيتها السردية من أطر وحكايات مضمنة، ولا تنطبق على أي بنية سردية أخرى، فهي آلية تختص بالبنى السردية ذات الأطر، وبذلك يمكن عدّها شكلًا من أشكال التنامي الأفقي في الحكاية إلا أنها لا تمثل أشكال التنامي كلها؛ لمحدودية عملها، وخصوصيته.

8- التناسل

تعود صيغة المصطلح (تناسل) في جذرها اللغوي إلى الفعل (نسل)، "والنَّسْل: الْوَلَدُ والذرِّية... وتَنَاسَلَ بَنُو فُلَانٍ إذا كَثُرَ أَولادهم. وتَنَاسَلُوا أَي وُلد بَعْضُهُمْ مِنْ بَعْضٍ"[1]، فالنّسل بمعنى الولد والذرية التي تنتسب إلى الشخص، وتناسل تدل على كثرة الولد التي تكون بالتكاثر والولادة، وتناسل على وزن تفاعل، وهي صيغة للفعل

[1]- ابن منظور. ج11. مادة نسل. ص660

الثلاثي المزيد بحرفين التاء والألف، ودلالتها المشـــاركة، فالتناســـل هو ولادة وتكاثر بين القوم، بعضهم من بعض.

واسـتخدم النّقاد العرب مصـطلح (التناسـل) اسـتخدامًا حديثًا مع بدايات القرن الحادي والعشـــرين للدلالة على مفهوم ولادة حكاية من أخرى، فقد عدّه (عبد الله الغزالي) "تطويرًا لمفهوم التضـمين والاسـتتباع، ويقوم على أسـاس اسـتمرارية السـرد، وتدفقه؛ بحيث تؤذن الحكاية الأولى قبل انتهائها بنسل حكاية ثانية"[1]، فأدرجه الغزالي تحت مفهوم التضـمين، وأوضـح أن فكرة التناسـل الأسـاسـية تقوم على عدم انقطاع السـرد بنهاية الحكاية، بل لا بدّ من الاسـتمرارية عبر حكايات أخرى، تبدأ كل حكاية قبل نهاية الحكاية السابقة، وربط بين التناسل والحكايات الخرافية؛ إذ رأى أن "الحكاية الخرافية الكبرى يكمن في رحمها أكثر من حكاية، تنسل الحكاية الواحدة عدة حكايات صـغرى، كل حكاية منها تنسل حكاية فرعية جديدة وأكثر وهكذا"[2]، فهو بذلك يقصـر عمل التناســل على الحكايات الخرافية التي تبدأ بحكاية كبرى، يَنْسَــل منها حكايات أصـغر منها، وكل حكايات ينسـل عنها حكايات أخرى، فبذلك يشـترط الغزالي لعمل آلية التناســل عدّة شــروط أولها الحكاية الخرافية، ثم وجود حكاية كبرى، ثم حكايات

---

[1]– الغزالي، عبد الله. (2006). تناسل السرد ومستوياته في سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصـــقلي. الكويت: جامعة الكويت، مجلس النشـــر العلمي. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. م27. ع253. ص23.

[2]– نفسه. ص24

أصغر من الحكاية الأولى تنبثق عنها، وكل حكاية ينبثق عنها حكايات أصغر منها، وهكذا بتناسل لا ينتهي.

وعرّف (سامي الجمعان) تناسل الحكايات بأنه "أحد المصطلحات اللغوية التي أنتجتها حركة النقد الحديث، كظاهرة ذات طابع خاص اتّسمت بها بنية الحكاية الشّعبية"[1]، فرأى أنه مصطلح حديث، يرتبط بالحكايات الشعبية فحسب، وأن بنية الحكاية الشعبية، في عمومها تقوم على آلية التناسل؛ أي وجود حكاية كبرى، وحكايات صغرى تنبثق عنها، ويبرر الأمر بأن "حكايات متعددة جاءت من أصل واحد هي الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة الرحم القادر على التناسل دائمًا، وهي طبيعة توليدية ترى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخرى، وخليق بكل حكاية تنسل من رحم الأم أن ترث عنها هذه الصفة، فتكون قادرة على ولادة ذريتها"[2]، فينسب الجمعان الأمر إلى طبيعة الأنثى، بقدرتها على الولادة والتناسل، فكل أنثى في الطبيعة حين ينسل من رحمها جنين تصبح أمًا، ولذا أطلق اسم الحكاية الأم على الحكاية الكبرى التي تنبثق منها الحكايات، لكنه يشترط أن تكون جميع الحكايات المنبثقة عن الحكاية الأم حكايات ولّادة تحمل صفة التناسل معها.

---

[1]- الجمعان، سامي. (2008). دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة. جدّة: النادي الأدبي الثقافي. م18. ص104.

[2]- نفسه. ص105.

إلا أن (نبيل الشاهد) يفصّل في شروط التناسل السردي فيوضح أن هذه الآلية لا تحدث إلا "بإقامة علاقة الاتصال والانفصال بين طرفي الحكي (الراوي– والمروي له)، ويأخذ هذا التناسل في إثراء الحكاية الواحدة، بعدّة حكايات فرعية تتضامن لدى الحكاية الأصل النواة؛ لإخراج صورة متكاملة في النهاية، وتتم عملية التناسل عن طريق التحفيز اللغوي"[1]، فيرى أن التناسل في الحكايات مبني على علاقة بين الراوي والمروي له، فالراوي في علاقة اتصال مع المروي له، ولذا يبدأ برواية حكاية جديدة له، فيكون الراوي والمروي له منفصلان عن الحكاية الجديدة لكنهما يحيطان بها، فهما الحكاية الأم الكبيرة التي انبثقت عنها حكايات فرعية، والحكاية الكبرى والحكايات الفرعية كاملة، تشكل المشهد الكلّي للحكاية، ويحدث التناسل اللغوي نتيجة لحافز لغوي يكون على هيئة سؤال، أو ضرب مثل، أو تسلية أو غيرها من الأمور المتسببة بوجود الحكايات الفرعية.

وبذلك يكون النّقاد قد وضعوا الخطوط العريضة لآلية التناسل، فهي آلية تعمل في الحكايات الشعبية والخرافية، تقوم على وجود حكاية أمّ وحكايات تنسل منها بحافز لغوي، وتكون الحكايات الناسلة أصغر من الحكاية الأم.

---

[1]– الشاهد، نبيل. (2012). العجائبي في السرد العربي القديم. ط1. عمّان: مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع. ص 68.

غير أن استخدام مصطلح التناسل بهذا المعنى الدّلالي لا يبدو موفقًا لعدّة أسباب، منها أن ذاكرة المصطلح –إن صحّ التعبير–ترتبط بآلية التكاثر الحسية بين الكائنات الحيّة، ومن الصّعوبة بمكان تخليصه من هذه الذاكرة، فإيحاؤها حاضرٌ كلّما حضر المصطلح، وهذا ما يضفي حساسية عالية على استخدام المصطلح خارج هذا السياق الدّلالي.

كذلك فإن هذه الآلية لا تعمل إلا في حالة وجود حكايات تنبثق من حكايات أخرى، فعملها يقتصر على الحكايات الإطار والحكايات المضمّنة، من دون أن تكون قابلةً للتطبيق على الحكاية المفردة الواحدة، أو على البنية الداخلية للحكاية. لذا يمكن عدّها جزءًا من التنامي المتعلق بالتنامي الأفقي، لكنها لا تشتمل على أنواعه كلها.

9- التناوب

تعود المادة اللغوية لمصطلح التناوب إلى الفعل (ناب) و"نابَ الشيءُ [أو] عَنِ الشيءِ، يَنُوبُ: [أي يقوم مقامه أو] قَامَ مَقامه؛ وأَنَبْتُه أَنا عَنْهُ. وناوَبه [أي] عاقَبه.... يُقَالُ لِلْقَوْمِ في السَّفَر: يَتَناوبونَ ويَتَنازَلُونَ، ويَتَطاعَمُون أَي يأْكلون عِنْدَ هَذَا نُزْلةً وَعِنْدَ هَذَا نُزْلةً؛ ... والتَّناوُبُ عَلَى كُلِّ واحدٍ مِنْهُمْ نَوْبةٌ يَنُوبُها أَي طعامُ يومٍ"[1]، فالفعل ناب يشير إلى شيء يقوم مقام شيء آخر، ويؤدي دوره، كما يشير إلى شيء

[1]– ابن منظور. ج11. مادة نوب. ص774–775.

يعقب شيئًا آخر، أي حركة تتابع بين الأشياء، مع أداء الدور ذاته، في المقام ذاته، فالتناوب هو إحلال أمر مكان أمر آخر؛ بحيث يؤدي المهمة ذاتها، ويكون نائبًا عنه، وفي المقام ذاته، ويعقبه المرة تلو المرة.

وقد ورد شرح التناوب اصطلاحًا على يد تودوروف، في مجمل حديثه عن طرق ربط القصص المعقدة بعضها ببعض، إذ قسّم الطرق إلى ثلاثة أقسام: التسلسل، والتضمين، والتناوب، وقد سبق الحديث عن التسلسل والتضمين وفقًا لتودوروف، وغيره من الناقدين[1]، أما التناوب فيَقصِد به تودوروف أنه سرد قصتين في آن واحد، بحيث تتغير زاوية السّرد بالتناوب بين القصتين[2]، فيرى أنه لتحقيق آلية التناوب لابد من وجود قصتين، وكل قصة لها زاوية سرد مختلفة عن الأخرى، ويكون التناوب بحضور القصة الأولى، بزاوية السرد الخاصة بها، في خط سير الحكاية، ثم عند نقطة معينة، ينتقل الحديث إلى القصة الأخرى، بزاوية السرد الخاصة بها، وبعد ذلك يتم العودة إلى القصة الأولى، ثم الثانية، وهكذا بالتناوب بين القصتين، بحيث تشغل كل منهما خط السرد في سير الحكاية، ولا تطغى إحداهما على الأخرى، فيضع تودوروف قواعد للتناوب، وهي أولًا وجود قصتين بزاويتي سرد مختلفتين، ثانيًا

---

[1]– ينظر هذا البحث، التسلسل ص56، التضمين ص59.

[2]– Todorov Tzvetan. P140

أن يكون حضـور القصـتين في سـير الحكي بالتناوب، وبالانتقال بين زاويتي السـرد للقصتين.

وفصّـــل جيرار جنيت في أنواع التّناوب، أثناء تحليله رواية "بحثًا عن الزمن الضائع"، وذكر أن التناوب يكون بين المجمل والمشهد، كما في الروايات الكلاسيكية، أو بين الترددي والتفردي[1]، ويقصـــد جنيت أن الرواية الكلاســيكية تقوم على تناوب، يبدأ بين مجمل الحكاية ومشـــاهد معينة، فتارة يظهر الحديث عن مجمل الحكاية في ســـير الحكي، وتارة ينتقل للتركيز على مشـــهد معين، وهكذا بالتناوب بين المجمل والمشــهد. أما حديثه عن التناوب الترددي والتفردي فيشــير من خلاله إلى تنوع زوايا السـرد في الرواية، فينتقل من زاوية السـرد الخاصـة بالسـارد العليم، إلى زاوية السـرد الفردية الخاصـــة بأبطال الرواية. ولعل جنيت أراد أن يخطو خطوة جديدة في شـــرح آلية التناوب وأنواعها، فلم يقصـر حضـورها على قصـتين، إذ قد تحدث في القصـة الواحدة، سواء بالانتقال بين مجمل القصة، وبين مشاهد معينة، أم بالانتقال بين زوايا السرد في القصة الواحدة.

---

[1]– جنيت، جيرار. (1997). خطاب الحكاية. ط2. ترجمة: محمد معتصـم وآخرون. القاهرة: المشـروع القومي للترجمة ص155.

وقد عُدّ كل تغيير في زاوية السّـــرد "تناوبًا تبئيريًا" يقوم على انتقال التبئير، وتغير زاوية السّرد، من شخصية إلى أخرى، بين شخصيات القصة الواحدة، أو في عدّة قصص مترابطة[1].

كما عدّ (حفناوي بعلي) أن التناوب السّـردي قد يحتوي على أنواع مختلفة من التناوب، فبالإضافة إلى زاوية السرد، وتناوب القصص، فإن عرض عدّة أيديولوجيات في الرواية أو القصـة، وتنويع العرض ما بين الأيديولوجيا السائدة، وأيديولوجيا أخرى مناقضـة، يعدّ من أنواع التناوب السّـردي القائم على تنويع الصـوت الفكري، كما عدّ التغيير الزمني في الرواية أحد أنواع التّناوب القائم على تنويع الزّمن، وعرضـــه بين الماضـي والحاضـر، فحركة الزّمن للخلف والأمام هو تناوب زمني يقع ضـمن أنواع التّناوب السردي[2].

ويتضـح أن جميع أنواع التناوب السـردي تقوم على الفكرة الأسـاسـية لمفهوم التناوب اصـطلاحًا؛ وهو التتابع بالعرض، في مجمل سير الحكي، بين شـيء وآخر، وتعاقبه، بحيث يتم الانتقال والعودة بين الشيئين، سواء كانا قصتين أم زوايا تبئير، أم انتقالًا زمنيًا، أم مكانيًا. وبذلك يتسـع مفهوم التناوب عن المفاهيم السـابقة له، ليشـمل

---

[1]– ينظر: القاضـــي، محمد. (2010). معجم الســـرديات. ط1. تونس: دار محمد علي للنشـــر. ص 120-122

[2]– ينظر: بعلي، حفناوي. (2020). الرواية الجزائرية الجديدة. ط1. عمّان: دار اليازوري العلمي للنشر والتوزيع. ص 220، وص235.

عدّة أنواع من توسع الحكاية، وهي وجود قصتين، أو الانتقال بالزمان، أو المكان، أو غيرها من العناصر، أي أنه يشمل عدة أشكال من أشكال التنامي الأفقي والعمودي؛ إلا أنه لا يتسع للمعنى الكلي للتنامي، وإنما يصبّ فيه، ويكون جزءًا منه.

10- التنضيد

تشير الدلالة اللغوية لمصطلح التنضيد إلى ضمّ الأشياء بعضها إلى بعض، وهي من الفعل (نضد)، فيقال "نَضَدْتُ المَتاعَ ونَضَّدْتُه: جَعَلْتُ بعضَه عَلَى بَعْضٍ.... ضَمَمْتُ بَعْضَه إلى بَعْضٍ. والتَّنْضِيدُ: مِثْلُهُ شُدِّد لِلْمُبَالَغَةِ فِي وَضْعِهِ مُتراصِفاً"[1]، فالتنضيد هو ضم الأشياء إلى بعضها، وجعلها ملاصقة لبعضها، كالمرصوفة؛ لتبدو كأن بعضها من بعض.

أما اصطلاحًا فيعدّ شلوفسكي أوّل من استخدم مصطلح التّنضيد، في حديثه عن تركيب القصص الذي يتبع آلية التنضيد، وعرّفها على أنها "تتابع قصص قصيرة مستقلة كل واحدة عن الأخرى، تصل فيما بينها شخصية مشتركة"[2]، فهي وصف لآلية تجمع مجموعة من القصص القصيرة المستقلة ببنيتها وأحداثها، لكن يجمع بينها

---

[1]- ابن منظور. ج3. مادة نضد. ص423.

[2]- مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص 146.

شخصية واحدة مشتركة؛ فهي آلية قائمة على فكرة وجود قصص قصيرة، ذات بنية مستقلة، استقلالًا كاملًا، ترتبط بشخصية واحدة مشتركة بين جميع القصص.

ورأت (نورة آل سعد) أن التنضيد يظهر في الرواية لأنها "عبارة عن تنضيد حاذق فني لوحدات متعددة ومتكثرة ومتشابكة من الحكايات المستقلة، ولكن المندغمة والمحايثة للحدث الروائي الرئيس"[1]، فالتنضيد وفقًا لنورة هو حكايات مستقلة متعدد، ومتشابكة، وجميعها تندمج مع الحدث الرئيسي في الرواية، فما يجمع هذه الحكايات ليس الشخصية، كما رأى شلوفسكي، وإنما الحدث الرئيسي، وبذلك يكون الناقدان قد اتفقا بنقطة، واختلفا بنقطة، فاتفاقهما يقع من جهة أن التنضيد آلية تعمل على مجموعة من الحكايات المختلفة، وأما اختلافهما فهو ما يجمع هذه الحكايات، فشلوفسكي رأى أن الخط الواصل بين هذه الحكايات هو شخصية رئيسية، فيما رأت آل سعد أن الخط الواصل بين جميع الحكايات هو الحدث الرئيس.

وقد استخدم النّقاد مصطلح التنضيد في مجمل حديثهم عن السّرد، والحكاية الشعبية، والروايات، بعدّه آلية للسّرد المركب المعتمد على وجود عدة حكايات، من دون شرح لآلية عمله، كما استخدمه نقاد آخرون مرادفًا لمصطلح التضمين، أي إن

---

[1]– آل سعد، نورة. (2005). أصوات الصمت: مقالات في القصة والرواية القطرية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص79.

التنضيد هو الحكايات المضمنة في إطار، كذلك استخدم بمعنى الترتيب، أي ترتيب الحكايات في رواية، أو حكاية إطار من دون الإشارة لآلية هذا الترتيب[1].

وإذا كان المعنى اللغوي للتنضيد هو ضم الأشياء بعضها إلى بعض، فإن المعنى الاصطلاحي الذي استخدمه شلوفسكي، ومن بعده آل سعد، يعدّ بعيدًا عن المعنى اللغوي، فشق تشوفسكي لمصطلح التنضيد طريقًا جديدًا لا يتصل بأصله لغة، فقد استخدمه لشرح آلية سرديّة تصف السّرد المعقّد، وهذا المعنى بعيد عن المعنى اللغوي الذي يشير إلى (ضمّ الأشياء بعضها إلى بعض، وكعلها كالمرصوفة)، فمن المحتمل أن يكون المصطلح الذي استخدمه شلوفسكي بلغته الأم مصطلحًا آخر، لكن تُرجم إلى مصطلح (التنضيد)؛ ربما لقربه، أو لرؤية ارتآها المترجم. مما جعل البون شاسعًا بين المصطلح لغة واصطلاحًا، مع غياب قرينة تجمعهما.

وسواء أكان التنضيد اصطلاحًا بمعنى تتابع القصص، مع وجود شخصية، أو حدث يجمعها، أم وجودها مضمنة في إطار معين؛ فإن آلية عمل التنضيد ترتكز

---

[1]– ورد مصطلح التنضيد في المعاني أعلاه في عدّة كتب نقدية، منها: خليل، إبراهيم. (2017). جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش. عمان: الآن ناشرون وموزعون. ص 158، و: الغامدي، حنان. (2020). تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية. ط2. القاهرة: دار الزيات للنشر والتوزيع. ص169. و: صالح، نضال. (2005). القصة القصيرة في سورية: قص التسعينيات. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ص151.

على وجود حكايات متعددة، وفي حال غياب هذه الحكايات تغيب الآلية كاملة، فهي بذلك تمثّل جزءًا من التنامي، يُعنى بوجود حكايات متعددة، من دون قدرة على استيعاب أنواع التنامي، والتي تعمل في الحكاية الواحدة، أو في الحكايات المتعددة.

11- التوازي

تقود الدلالة اللغوية لمصطلح التوازي إلى المحاذاة والمقابلة، فالتوازي من " المُوازاة [بمعنى] المُقابلة والمُواجَهة، [والفعل منها آزى و] آزَيْته إذا حاذَيْتَه"[1]، فالمحاذاة تكون بالمساواة في المكان، والمقابلة أن يكون الشيء مقابل الشيء، من دون تقاطع أو تلامس، كذلك المواجهة، فالتوازي لغةً يشير إلى الأشياء تكون بمحاذاة بعضها، متقابلة ومتواجهة، من دون تقاطع، أو تلامس، أو احتكاك.

وعدّ شلوفسكي التّوازي من الأنساق المستعملة في بناء القصة القصيرة، وهو أن "تحتوي القصة القصيرة على عدّة قصص تحمل ذات النّسق، وهناك تحفيز ما يربط بين أجزاء الحكاية"[2]، فآلية التوازي – كما يراها شلوفسكي– تقوم على وجود قصة قصيرة أو إطار، تضم مجموعةً من القصص القصيرة الموازية، التي لا تتقاطع فيما بينها، ولا تتداخل أحداثها أو تتشابك، ولها ذات النسق السردي، وما يربط جميع

---

[1]– ابن منظور. ج15. مادة وزى. ص391.

[2]– مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص141.

هذه القصـــص هو تحفيز ما، من دون تحديد لشـــكل هذا التحفيز الذي يربط بين القصص القصيرة المضمنة في القصة الإطار، وترك المجال مفتوحًا لأي حدث، أو فعل، أو شخصية، ليكون المحفز بين الحكايات جميعًا.

كما أطلق (محمد معتصـم) مصـطلح التوازي السـردي "على الأفعال اليقينية الناظمة لواقع النص القصـصـي، وخاصـة الأفعال التي تحدث في زمن واحد. وتتم كتابتها في النسـيج القصـصـي بالتعاقب والترادف"[1]، فيشـير- من خلال شـرحه لمصـــطلح التوازي- بأنه يُطلق على الأفعال التي تحدث في الحكاية، بالتوازي مع بعضـها، من دون أن يقطع بعضـها بعضًـا، وإنما تذكر بالتعاقب؛ بسـبب خطية الحكي، إلا أن حدوثها في زمن القصـة هو حدوث متوازٍ، وهذا ينطبق على الأفعال التي تكون في عدّة حكايات، أو التي تحدث في حكاية واحدة، وهنا يوسّـع معتصـم مفهوم التوازي السـردي، من ارتباطه بوجود عدة حكايات، إلى دخوله داخل بنية الحكاية الواحدة، بحيث يضم كل الأفعال التي تحدث في الوقت ذاته.

وشرح (صدوق نور الدين) التوازي وأوضح أنه "يبرز في سياق تمثل مشهدين، من خلال مسـارين تتم روايتهما، أو سـردهما بشـكل متواز. ومن الممكن أن تكون القصـة، والرواية، والنص الشـعري الحديث، عبارة عن وحدتين، أو مقطعين متوازيين، ينتجان معنى واحدًا بصـيغتين.. وكأننا بصـدد لعبة ظل/ ضـوء متكاملة مبنى

---

[1]- معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص123.

ومعنى"[1]، فبين أنه آلية تحتاج إلى وجود مسارين مشهديين، يسيران بخط متوازٍ في القصة؛ بحيث يظهر المشهد الأول من المسار الأول، في خط الحكي، ثم يُنتقل إلى مشهد من المسار الثاني، وهكذا، وقد تؤدي المسارات المتوازية في النص إلى إكمال المعنى العام المراد الوصول إليه. وبذلك يتفق نور الدين مع معتصم في آلية عمل التوازي.

واستخدم مصطلح التوازي السردي أيضًا، في عدد من الكتب النقدية؛ للدلالة على وجودٍ خطي زمني في الحكاية، أو وجود بنيتين حكائيتين متوازيتين، من دون التطرق إلى تعريفه، أو شرحه، أو الحديث عن آلية عمله، أو شروط حضوره في البنية السردية، وإنما استخدم مصطلحًا متعارفًا عليه في تحليل البنية السردية، للدلالة على ذات المفهوم الذي أشار إليه معتصم، بحيث يكون التوازي في الأفعال الحكائية التي تشكل البنية الزمنية للحكاية الواحدة، أو يكون التوازي في الأفعال الحكائية لحكايتين أو أكثر، ويشكل البنية الزمنية لكل الحكايات التي تحدث في الوقت ذاته[2].

---

[1]– نور الدين، صدوق. (2016). كيف تحلل نصًا أدبيًا. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع. ص 109.

[2]– القصراوي، مها. (2004). الزمن في الرواية العربية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص 102. و: بعلي، حفناوي. (2015). تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة. عمان: دار اليازوري. ص 216.

وإذا كان شـلوفسـكي قد اشـترط وجود عدة حكايات مسـتقلة، مع وجود تحفيز ما، لعمل آلية التوازي، ووسـع معتصـم آلية عمل التوازي، لتشـمل الأفعال التي تحدث في الرواية، والتي تتزامن مع بعضـها، وتظهر بشـكل متعاقب، بسـبب خطية الحكي، واشـــترط نور الدين وجود مشـــهدين متوازيين، في الحكاية الواحدة، أو الحكايات المتعددة، يبقى مجال عمل التوازي في توســـيع الحكاية محدودًا مرتبطًا بالأفعال الســـردية، أو بوجود حكايات متعددة، مما يجعل التوازي جزءًا من التنامي؛ لكنه لا يحتوي جميع أنواع التنامي، ذلك أن التنامي الحكائي لا يقتصـر على شـكلين فحسـب من التنـامي العمودي والأفقي، كما هو الحال مع التوازي، بل يتعلق بكل أشـــكال التوسع الحكائي.

12- التوالد

تشـــير المادة اللغوية لمصـــطلح (التوالد) إلى الكثرة، فيقال "تَوالَدُوا أَي كَثُرُوا، ووَلَد بَعْضُهُمْ بَعْضًا"[1]، فهي من الولادة التي يكثر بها الولد والذرية، وتتكاثر بها بعض الكائنات الحية، فيكون بإنتاج كائنات أصغر من الكائنات الوالدة، وتحمل صفاتها.

أما اصـطلاحًا، فلعل أول من أشـار إلى التوالد هي (سـيلفيا بافل) في حديثها عن حكايات (ألف ليلة وليلة) إذ وضحت أنه "من الخصائص المميزة التي تشد انتباه

---

[1]- ابن منظور. ج3. مادة ولد. ص 467.

القارئ إلى السرد في (ألف ليلة وليلة) توالد السرد داخل العمل، وهو توالد يتحقق عن طريق التسلسل، وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى، تحتوي على حكاية ثالثة بدورها"[1]، فأوضحت أن ما يميّز السرد في ألف ليلة وليلة، هو التوالد الذي يحدث عن طريق أمرين؛ تسلسل الحكايات، وتضمينها حكايات أخرى، بحيث تحتوي كل حكاية على أخرى في داخلها.

وقد استنتجت بافل عدّة أشكال للتوالد من خلال دراستها لحكايات (ألف ليلة وليلة)، على مستوى البنية العميقة (العمودية)، والبنية السطحية (الأفقية)، فيظهر التوالد في البنية العميقة من خلال تكرار تمهيد الحكايات أو مقدماتها، ومن خلال الأداء؛ أي: الأفعال السردية داخل الحكاية ذاتها، وكذلك الالتقاء والتجاور، أي تعدد القصص داخل الحكاية الواحدة، أما على المستوى البنية السطحية، فيتحقق التوالد من خلال زيادة الشخصيات، وتكرار الأحداث، وإثراء الحكاية بمعلومات تعد جزءًا من السرد ذاته[2].

وتحدث سعيد يقطين في كتابه (القراءة والتجربة)[3] عن آليات عمل التوالد السردي، من دون أن يذكر تعريفًا دقيقًا له، فأوضح أن طريقة عمل التوالد السّردي

---

[1]- باقل، سيلفيا. (1994). توالد السرد في ألف ليلة وليلة. ترجمة: نهى أبو سديرة. مجلة فصول. ع1. ص47.

[2]- ينظر: نفسه. ص 58-59.

[3]- يشار إلى أن أول طبعة من (القراءة والتجربة) كانت عام 1985، وصدرت عن دار الثقافة.

"تقوم على أســاس: المعينات: هذا الفتى/ هذه دار البلدية... [وكذلك] الاســتطرادات: وتتم داخل ما يفصـــل بين هذه المعيّنات، وتكون الروابط بينها متصـــلة بإحدى الشخصيات [كأن تذكر قصة تتعلق بشخصية ظهرت أو ذكر اسمها، فتكون القصة استطرادًا، أو تذكر قصة متعلقة بذكر اسم مكان معينّ، فيُسرد ذكر لتاريخ المكان]... [ومن آليات عمل التوالد السـردي، تغيّر] الفضـاء[المكاني]... [والذكريات التي تحدث بـــ] العودة إلى الماضـي... [وأيضًـا يكون التوالد عن طريق] تضـمين قصـص... [وذكر] الإيحاءات... [بالإضـــافة إلى التوالد الذي يكون نتيجة لتغير] المســـتويات الخاصــة للزمن... فقد يكون الحكي عن الليل، ثم سـرعان ما يصـبح عن الصـباح، ليتحول إلى الماضـــي البعيد ثم يعود إلى الليل ثانية... [كما يؤدي تغيير] الراوي [وانتقال زوايا السـرد إلى حدوث توالد في النص]... فالراوي يبدأ بضـمير الغائب، ثم ينتقل إلى المتكلم الجماعي(نحن)، ثم ينتقل إلى المتكلم المفرد (أنا)، وقد يطول السرد بضــمير المتكلم المفرد..."[1]، فيرى يقطين أن التوالد الســردي يحدث نتيجةً لمجموعة من الآليات، وهي المعيّنات، ويقصـــد بها ذكر شـــيء معيّن، ســـواء كان مكانًا، أم شخصًا، ثم الاستطرادات، وهي ما يلي ذكر المعيّن من شرح، فإذا ذكرت شخصية ما يكون الاستطراد – على سبيل المثال – بذكر قصته، أو ماضيه، وإذا ذكر مكان ما، يكون الاســـتطراد بذكر تاريخه، وكذلك مســـتويات الزمن، أي الانتقال بالزمن إلى

---

[1]– ينظر: يقطين، سعيد. القراءة والتجربة. ص257–264.

الماضـــي، وتخيل المســـتقبل، ثم العودة إلى الحاضـــر، وأيضًـــا تغير زوايا السّـــرد والساردين. وبذلك يكون يقطين قد فصّل طرق حدوث التّوالد التي ترد في الحكايات، من دون أن يشترط وجودها في حكاية واحدة، أو حكايات متعددة.

وفصّـــل (ســـعيد جبّار) في أنواع التّوالد في كتابه (التّوالد الســـردي قراءة في بعض أنســـاق النّص التّراثيّة) فأوضـــح أن التوالد في الحكايات يكون عبر نوعين من التوالد؛ العمودي والأفقي، فيقوم العمودي "على مفهوم التضـــمين الحكائي، حيث يتم امتداد الســـرد انطلاقًا من إدماج مجموعة من الحكايات في حكاية إطار، وبالتالي فقواعد التركيب تلزم البحث في العلاقة القائمة بين الحكاية الإطار والحكايات المؤطرة"[1]، فيعدّ جبار الحكايات الإطار، والحكايات المضـــمنة، هي توالد عمودي، يظهر عند انبثاق حكاية من حكاية أخرى. ويتم التوالد الأفقي "عبر إدماج التفاصـيل الحكائية للحدث الواحد، وتفريعه بتوسيع النسق الحكائي، وهو ما يتيح التنويع والتعدد على مستوى البنية السردية في مكوناتها المختلفة"[2]، فأوضـح جبار أن التوالد الأفقي في الحكاية، يكون عبر زيادة التفاصـــيل في الحدث الواحد، وتغيير زاوية الســـرد وتنويعها.

---

[1]- جبار، سـعيد. (2006). التوالد السـردي قراءة في بعض أنسـاق النص التراثي. ط1. الرباط: جذور للنشر. ص136.

[2]- نفسه. ص81.

وعلى الرغم من تفصيل جبّار في أنواع التّوالد السردي، فإنه لم يعرّف التّوالد تعريفًا مؤطرًا يوضح ملامحه وماهيته، وقد ساعدت الأنواع التي شرحها على وضع إطار عام للمفهوم وفق ما يراه ، غير أن تصوراته بشأن التوالد السردي فيها نظر؛ فهو يرى التّوسع داخل الحكاية الواحدة توسعًا أفقيًا، والتوسع خارجها توسعًا عموديًا، مع أن الأصل في حركة التوسع هو الدخول في العمق، والدّخول في العمق يكون عاموديًا، فالتّوسع في بنية الحكاية الواحدة والتعمّق بها يعدّ توسعًا عاموديًا وليس أفقيًا، فالأفقي يكون سطحيًا ولا يدخل بالعمق، ويُعنى بالأشياء من الخارج، كالإطارات، والحكايات الناشئة عنها، إذ في توسعها حركة أفقية سطحية غير عميقة، لأن كثيرًا من هذه الإطارات لا تتعلق بالحكاية نفسها، بل يفتح طريقًا لمسار حكائي آخر، وهذا يعاكس ما اختاره جبار للتوالد العمودي والتوالد الأفقي.

وقد ذكر التوالد السردي في بعض من الدراسات النقدية الخاصة بالسرد الروائي والقصصي، وارتبط ذكره بفكرة التضمين، والإطار، وزوايا السّرد، وحركة الزمن، والاستطرادات، فاستخدم في تحليل النصوص السردية بعدّه آليةً سرديةً تفسّر السّرد المركّب وتوضح تفاصيله[1].

[1]– ينظر: معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص36. والقصراوي، مها. ص 100. و: الشاهد، نبيل. ص 38.

ويتضح مما سبق أن الجهد النّقدي في الحديث عن التوالد انصبّ على تحديد آلياته، كما فعل يقطين، وتحديد تعريف له، كما فعل جبار، إلا أن هذه الجهود جعلت عمل التوالد في الحكاية عملًا محدودًا، مؤطّرًا ضـــمن آليات اشـــتغال معينة، يغيب بغيابها، إذ يقتصر حضور التوالد في الحكاية ضمن أربع طرق عمل أساسية، تتعلق بالإطارات والتضـمين، وتغير زوايا السـرد، وحركة الزمن والاسـتطرادات، من غير أن يعنى بأي توسّـــع آخر يقع في الحكاية خارج هذه الطرق، وبذلك يعدّ عمل التّوالد في الحكاية محدودًا، ومقيدّا.

ومن المهم الإشارة إلى أن استخدام مصطلح (التوالد) بمعناه الدلالي المتعارف عليه لا يبدو موفقًا، ذلك أن ذاكرة المصـــطلح تربط دلالته بآلية التكاثر الحســـية بين الكائنات الحيّة، ويصعب فصله عن هذا المعنى، فإيحاؤه يحضر بحضور المصطلح، مما يزيد من حساسية استخدامه خارج هذا السياق الدلالي.

وهذا ما يجعل التوالد مصـــطلحًا متقاطعًا مع مصـــطلح التنامي، لكن عمله محدود بآليات توسّـع معينة بالإضـافة إلى حسـاسـيته المرتبطة بسـياقه الدلالي، مما يسوّغ تفصيل مصطلح التنامي عليه، لقدرته على استيعاب آليات التوسّع كلها، وعدم ارتباطه بسياقات دلالية حسّاسة.

13- التوالي

تشـــير المادة اللغوية لمصـــطلح (التوالي) إلى (الأواخر)، فيقال: "تَوالي كلِّ شَـيْءٍ: آخِرُهُ، وتالياتُ النُّجُومِ: أُخراها"[1]، فالتوالي لغةً: هو أواخر الأشياء ونهايتها، ولا تتصف فيه الأشياء إلا بوجود هوادي لها، فكما تمثل الهوادي المقدمات، تمثّل التوالي النهايات.

وقد عرّف معتصـم مفهوم التّوالي السّـردي على أنّه "تطوّر الأحداث وتناميها تناميًا متسـلسـلًا من نقطة البداية التي تختارها الكاتبة أو الكاتب إلى نهاية اختيارية بـدورهـا"[2]، فـالتوالي وفقًـا لـذلـك هو مـا يطرأ على الأحـداث من تطور، وتوســـع متسلسلين، ينقلان القصة من بدايتها إلى النهاية.

وقد اشترط معتصم وجود انتقال منطقي للأحداث، بحيث تتسلسل تباعًا، فهو يرى أن وجود التوالي الحكائي "يبعث في النفس شـعورًا خاصًـا، وبالتالي يجعل القارئ مرتاحًا لعملية الحكي، وتدفقه؛ لأنه لا يسلك الطرق الصعبة، بل ينساب ضمن منطق الحكي التقليدي شـــكلاً (الخطاب) المطمئن إلى البداية والنهاية. لأن كل العناصـــر التي تجتمع لدى القارئ تبحث في النهاية عن التوقع والنتائج الصـــادقة"[3] فأوضـــح معتصم أهمية التوالي لانعكاسه على نفس المتلقي، إذ إن وجوده يبعث الطمأنينة في

---

[1]- ابن منظور. ج14. مادة تلا. ص103.

[2]- معتصم، محمد. المرأة والسرد. ص 41.

[3]- نفسه. ص35-36.

نفسه، نظرًا لارتباطه بطرق الحكي التقليدية، المعتمدة على التسلسل، مما يجعل توقع النهايات توقعًا منطقيًا صادقًا.

وبذلك يضع معتصم الخطوط العريضة للتوالي، ويعده وصفًا لعملية انتقال الأحداث بطريقة متسلسلة متتابعة، من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، فيكون بذلك وصفًا لحركة الأحداث في الحكاية، أي إنه لا يعدّ آليةً سردية تعمل على توسّع الحكاية أو نموها، بل وصفًا يتعلق بحركة الأحداث المتتابعة في الحكاية وتسلسلها، وتطورها، من البداية إلى النهاية.

ولا يبدو من المناسب عدّ التوالي آليةً سرديةً، وذلك لسببين أولهما: أنه يصف حركة الأحداث، وتطورها، وتسلسلها من جهة الزمان أي (فعل يتلو فعلًا) و(حدث يتلو حدثًا)، حتى لو لم تكن تلك الأفعال أو الأحداث مرتبطة بعضها ببعض، أو يؤدي بعضها إلى بعض، فهذا الضّرب من التجاور لا يلقي بالًا إلى التنامي البنيوي للحكاية نفسها، بل يهتم أكثر مما يهتم بتسلسل الأحداث وتجاورها زمنيًا، وعلى هذا الأساس يتعلق عمله بوصف الحالة خارجيًا، الأمر الآخر أن الطبيعي في الحكايات كلها انتقالها من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، وهذا الانتقال يكون من خلال حركة الأحداث وتطورها، وتخضع حركة الأحداث لتسلسل وفق منطق ما، وهو أمر ينطبق على كل ما يكتب ضمن السرد القصصي، لذا فإن حركة الأحداث باتجاه نهايتها لا يُعدّ آلية سردية، بل شرطًا أساسيًا لجعل الحكاية حكاية صحيحة، ومن غير المنطقي

أن يعدّ وصــف حركة الأحداث وتطورها بالآلية الســردية، فالتوالي لا يتدخل بســبب حركة الأحداث الحكاية بطرق توســعها، أو تناميها بل يكتفي بالوصــف، مما يجعله بعيدًا عن آليات التوسع الحكائيّ، وبعيدًا عن عمل التنامي.

وبنظرة على ما سبق؛ فإن المصطلحات الحافة نشأت نتيجةً لتطور الحكاية، والسرد القصصي، في العقود القريبة الماضية، وهدفت، في معظمها، إلى وصف حالة التوسع والتنامي التي تحدث في الحكايات، سواء في البنية البسيطة المتعلقة بالحكاية الواحدة، أم في البنية المركبة المتعلقة بمستويات السّرد المعقدة المكونة من عدّة حكايات، إلا أن آليةَ عمل هذه المصــطلحات آليةٌ محدودة، ترتبط بمفهوم المصطلح، وتعريفه، وطريقة اشتغاله، مما يجعل أثرها في توسّع الحكاية وتناميها، أثرًا محدودًا، ضمن الأطر المتعلقة بالمصطلح، فكل مصطلح حاف تضمن أشكالًا معينة من توسّع الحكاية، لكنه لم يستطع الإلمام بأشكال التّوسع جميعها، مما جعل المصــطلحات الحافة تندرج تحت مظلة التنامي، التي اتســعت لتشــمل كل أشــكال التّوســع في الحكاية، ســواء أكان هذا التوســع في بنية الحكاية البســيطة المتعلقة بمســتوى واحد من السّــرد، أم في بنية الحكاية المعقدة المتعلقة بعدّة مســتويات من السرد.

المبحث الثالث: الحكاية والحكاية الشعبية

الحكاية لغة:

يعود الأصـــل اللغوي لكلمة الحكاية إلى الفعل (حكى) وهو بمعنى المحاكاة والمشـابهة، فقد ورد في لسـان العرب أن "حَكَيْت فُلَانًا وحَاكَيْتُه [أي] فَعلْتُ مِثْلَ فِعْله أَو قُلْتُ مِثْلَ قَوْلـه"[1] فحكيت وحاكيت بمعنى قلدت وكررت، أي من المحاكاة، والمشـــابهة والتكرار لفعل أو قول، فيقع معنى الفعل (حكى) اللغوي إذن على كل ما يمكن تقليده، ومحاكاته، لذا يقال "حاكَيْتُه: [إذا] شـابَهْتُه، وفَعَلْتُ فِعْلَهُ أو قولَه سـواءً، و[حاكيت] عنه الكلامَ حِكايَةً: نَقَلْتُه"[2]، أي إن الفعل (يحاكي) يشـــير إلى التقليد، بأشـــكاله كافة، المتعلقة بالقول، والفعل، ومحاكاة الفعل تقليده، ومحاكاة القول نقله، وهذا يتفق مع ما ورد في تاج العروس إذ إن (حكيت فلانًا)، وحاكيته، أي: " فَعَلْت فِعْلَهُ، أَو قُلْت مثْلَ قَوْلِه"[3]، فهو مشـابهةٌ، وتكرارٌ، فالفعل (حكى) يعني: "أتى بمثله أو نقله"[4] فهو بمعنى نقل الشـــيء كما هو، والإتيان بما هو مشـــابه له، فالمادة اللغوية للفعل (حكى) إذن تدلّ على التّقليد والمحاكاة، والنقل، والمشابهة، والإعادة.

---

[1]– ابن منظور. ج 14. مادة حكى. ص 190

[2] – الفيروزآبادي. مادة حكى. ص 1275.

[3]– الزبيدي، محمد. ج37. مادة حكي. ص458.

[4]– مجموعة. المعجم الوسيط. ج1. مادة حكى. ص 190.

أما (الحكاية) فهي لفظ يطلق على كل "ما يُحْكَى ويُقَصُّ، وَقَعَ أو تُخُيِّلَ"[1]، فهي كل ما يحكى، ويقال سواء أكان حقيقيًا أم خالطه الخيال، فالحكاية بذلك محاكاة لفظية لما يقال، عبر فعل القصّ المتعلق بســـرد القصـــص، فهي نقل للأحداث وللوقائع، وسرد لها، ويستوي في ذلك الأحداث الواقعية، والمتخيلة.

الحكاية اصطلاحًا:

أما من الناحية الاصـــطلاحية فإن أول من اســـتخدم لفظ الحكاية أو المتن الحكائي هم الشــكلانيون الروس[2]، فعرّفوا المتن الحكائي على أنه: "مجموع الأحداث المتصـــلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[3]، فالحكاية كما يراها الشكلانيون الروس هي الأحداث المتتابعة التي تتصل فيما بينها، وتنقل القصة إلى المتلقي تباعًا.

ويتفق بروب مع الشـــكلانيين الروس بأن الحكاية مجموعة من الأحداث؛ فيقول في تعريفها: "الحكاية من ناحية مورفولوجية يمكن أن تطلق على أي تطور من فعل الشر أو الفقدان من خلال الوظائف الوسيطة إلى زواج أو إلى الوظائف الأخرى

---

[1]- مجموعة. المعجم الوسيط. ج1. مادة حكى. ص190.

[2]- ينظر: مجموعة. (1992). طرائق تحليل الســرد الأدبي. مقال: مقولات الســرد الأدبي. تودوروف، تزفيتان. ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا. الرباط: منشورات اتحاد المغرب. ص41.

[3]- مجموعة. نصوص الشكلانيين الروس. ص180.

المســـتخدمة كحل لعقدة الحكاية"[1]. وهذا يعني أن الحكاية عند بروب هي الأفعال أو الأحداث التي تتطور فتبدأ بفعل الشـــر، أو الفقد، وهو الفعل أو الحدث المحرك للحكاية والذي تبنى عليه، ثم تَتَتَابع عبر ســلســلة من الأفعال والوظائف الوســيطة، لتبلغ النهاية أو حل العقدة بالأفعال المســاعدة. فالأفعال والوظائف التي يســتخدمها بروب في تعريفه مقابل الأحداث، وبذلك يتفق بروب والشكلانيون الروس بأن الحكاية هي تتابع في الأحداث أو الوظائف والأفعال.

ويرى تودوروف أن "الحكي نص مرجعي لـه متغير في الجهـة الزمنيـة"[2]، والمتغير الزمني عادة لا يكون إلا بالأحداث؛ فهي التي تخضـع لسلطة الزمن، وبذلك يتفق تودوروف مع سابقيه في أن الحكاية سلسلة من الأحداث المتغيرة.

أما جنيت فقد عرّف الحكاية عدة تعاريف متتابعة وفصّـــل بها، فبدأ "بمعنى أول وهو الأكثر بداهةً ومركزيةً حاليًا في الاسـتعمال الشـائع: تدل كلمة الحكاية على المنطوق الســردي أي الخطاب الشــفوي أو المكتوب الذي يضــطلع برواية حدث أو سـلسـلة من الأحداث"[3]، وبهذا يكون جنيت قد حدد نوع الخطاب وعمّمه، فالحكاية – كما ينظر لها في تعريفه الأول– هي كل منطوق ومكتوب يقوم على رواية حدث، أو

---

[1] – بروب، فلاديمير. ص 180.

[2]– تودوروف، تزفيتان. (2005). مفاهيم سردية. ط1. ترجمة: عبد الرحمن مزيان. منشورات الاختلاف. ص35–36.

[3]– جنيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص37.

أحداث متتابعة، وبهذا يصبح أيّ حدثٍ منقولٍ على لسان أحدهم حكايةً؛ لكن جنيت عاد وعرّف الحكاية، من وجهة نظر نقاد السرد، ومنظريه، بأنها "سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع الخطبة ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار"[1]، ويأتي تعريف جنيت هنا شاملًا الحدث بنوعيه الحقيقي والتخيلي، بعدّه عماد الحكاية الرئيسي؛ إذ عليه تُبنى، ومنه تتشّكل العلاقات بين الأحداث تباعًا؛ لكن سرعان ما قدّم جنيت وجهة نظر جديدة في تعريفه الثالث: تدل كلمة الحكاية على حدث أيضًا غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصًا ما يروي شيئًا: إنه فعل السرد متناولًا في حدّ ذاته"[2]. وينتقل جنيت إلى زاوية الحكي والسرد، ففعل الحكي هو الحدث الذي يطلق عليه حكاية، بغض النّظر عن المضمون السردي الذي يقدمه هذا الحكي.

ويعود جنيت ويبلور كل ما قدمه من تعاريف في تعريف أخير قدمه في كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية)؛ فيعمل على جمع التعاريف السابقة بسياق واحد فيقول: "الحكاية تقوم كلّيةً على خطابين اثنين... هما نص السّارد ونصوص الشخصية"[3]. وكأنه يسعى إلى توضيح ما سبق أن قدمه، وهو أن الحكاية تقوم على خطابين:

---

[1]- السابق. ص37.

[2]- نفسه.

[3]- جنيت، جيرار. (2000). عودة إلى خطاب الحكاية. ط1. ترجمة: محمد معتصم. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص9.

الأول فعل السـرد الذي يقوم به الراوي، والآخر سـلسـلة الأحداث التي تقوم بها الشـخصـيات. وبذلك يكون تعريف جنيت الأخير شـاملًا لفعل الحكي الصـادر عن الراوي مع سلسلة الأحداث التي يقوم بها الشخوص في الحكاية.

ويفصّـل إيكو بتعريف الحكاية فيرى أنها "ترسـيمة الرواية الأسـاسـية، ومنطق الأفعال، ونحو الشـخصـيات، وهي كذلك مجرى الأحداث المنتظم زمنيًا، ويمكن للحكاية ألا تكون متوالية من الأفعال البشرية أيضًـا، فتدل على سلسلة من الأحداث التي تتعلق بأشياء غير ذات حياة أو أفكار"[1]، فالمقصـود هنا أن الحكاية هي الإطار المنظم للأحداث، المرتبطة بالزمن، والشخصيات، والأفعال، سواء كانت هذه الأحداث أحداثًا بشرية، أم مرتبطة بأفكار وأشياء غير حية، فتكون الحكاية بذلك كالمنظم لكل الأشياء في سويّة صحيحة، تضمن التسلسل والمنطق الحكائي.

وبناءً على التعريفات السـابقة يتضـح أن النّقاد الغربيين ينظرون إلى سـلسـلة الأحداث المتتابعة، على أنها عماد الحكاية. ولا تكاد تختلف آراء النّقاد العرب عن أمثالهم الغربيين، فيرى سـعيد يقطين "أن القصـة (مادة الحكي) هي أسـاس العمل الحكائي"[2]، وأن "الحكائية مقولة كلية ثابتة تضـم شـبكة من المقولات الفرعية وكلما

---

[1]– إيكو، أمبرتو. (1996). القارئ والحكاية. ط1. ترجمة: أنطوان أبو زيد. الدار البيضـاء: المركز الثقافي العربي. ص133.

[2]– يقطين، سـعيد. (1997). الكلام والخبر مقدمة للسـرد العربي. ط1. الدار البيضـاء: المركز الثقافي العربي. ص 31.

توفرت في أي عمل وبأية صـورة أمكننا وسـم هذا العمل بأنه ينتمي إلى جنس الخبر أو الســـرد. وتتحقق الحكائية في الكلام أي كلام من خلال تحقق العناصـــر التالية: فعل أو حدث قابل للحكي، فاعل أو عامل يضـطلع بدور ما في الفعل، زمان الفعل، مكانه أو فضـاؤه"[1]، فالحكائية أو الحكاية كما يصـفها يقطين هي الحدث الذي يُصـنع على يد فاعل في زمان ومكان معينين، ويكون هذا الحدث قابلًا للحكي، وبذلك يخرج يقطين عن ربط الحكاية بالحدث فحســب، بل يعمل على تفصــيل اشــتراطات هذا الحدث ليكون حكايةً وسردًا مقبولًا.

ويتفق نبيل الشــاهد مع يقطين في تعريف الحكاية، بل ويعمل على تفصــيل العناصر المكونة لها، فيرى أن "النص المسرود والذي تشكل الحكاية مظهره الأساسي يعتمد على حدث، وهذا الحدث لا يمكن فهمه أو اســتيعابه إلا من خلال ربطه بمجموعة العناصــر المتراتبة أفقيًا من لحظة بثها الأولى، حتى نهاية الحدث نفســه، وتشــكل هذه العناصــر (الزمان، المكان، الشــخوص، الراوي، المروى، المروى له، اللغة) مجموع أجزاء الكتلة المترابطة التي أشـار إليها المعنى المعجمي للسـرد"[2].فيرى الشـاهد أن الحكاية تشـكلّ مظهرًا أسـاسـيًا للنص المسـرود، فهي تعتمد على الحدث، لكنّ هذا الحدث لا يمكن أن يـأتي مجردًا، بـل هو حدث مبني على مجموعـة من

---

[1]– يقطين، سعيد. (2018). قال الراوي. ط1. الشارقة: إصدارات معهد الشارقة للتراث. ص 23.

[2]– الشاهد، نبيل. ص21.

العناصر؛ زمان، ومكان، وشخصيات، وسارد، ولغة، تكوّن جميعها عناصر الحدث، الذي يكوّن بدوره الحكاية، وبهذا يتسع التعريف ليشمل عناصر الحكاية كلها، تحت مظلة الحدث.

إلا أن الحكاية كما يراها يوسف نوفل "هي مجموعة أحداث تترتب ترتيبًا سببيًا، تنتهي إلى نتيجة طبيعية حول موضوع عام، هو التجربة الإنسانية الموضوعية التي يصنعها القصاص من خلال عالم يستحدثه"[1]، فاشترط نوفل أن تكون الأحداث مرتبةً على نتيجة وسبب، لتصل إلى نهاية طبيعية ومنطقية، فيستثني من ذلك النهايات غير المنطقية، أو الخارقة، أو غير المتوقعة، ويجب أن تدور حول تجربة إنسانية في جوّ مستحدث يصنعه الراوي.

ويتضح أن النقاد العرب بنوا على آراء النقاد الغرب بأن الحكاية هي الحدث، إلا أنهم عملوا على توضيح تفاصيل هذا الحدث والعناصر المكونة له، ليكون عمادًا للحكاية، مما أضاء مفهوم الحكاية ورسم حدوده، على نحو أوضح.

وبالعودة إلى المعاجم السردية فإن "الحكاية هي أحد مقومات القصة إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أو متخيلة. وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين"[2]. ويتضح التوافق

---

[1]- نوفل، يوسف. (2013). قضايا السرد العربي. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. ص175.

[2]- القاضي، محمد. ص 148.

على عدّ الحدث الواقعي أو المتخيل أســـاسًـــا للحكاية، مع أهمية وجود القائم على الحدث، وهي الشـخصـيات، ضـمن إطاري الزمان والمكان. إلا أن (المعجم الموحد) يخص الحكاية بالحدث المتخيل فحسـب، فقد ورد تعريف الحكاية فيه على أنها "سـرد أحداث خيالية وعجائبية قصد التسلية، ترتبط بالتقليد الشفهي الشعبي كمحكي موجز ينتهي بعبرة أخلاقية حياتية"[1]. ويلاحظ على هذا التعريف أنه فيه جُنوحًا عن ســابقيه بعدة أمور، أولها: اقتصـــار الحكاية على الحدث المتخيل أو غير الواقعي، وثانيها: ارتباط الحكاية بهدف التســـلية، وثالثها: اقتصـــار الحكاية على الحديث المحكي مشافهة، مع اشتراط احتواء النهاية على عبرة. وهذا ما يجعل التعريف مخصصًا لنوع واحد من الحكايات غير شامل، الأمر الذي يدعو لاستبعاده.

ومما ســبق يمكن القول: إن مجمل التعريفات تكاد تتفق على أن الحكاية هي سـلسـلة أحداث متتابعة واقعية أو متخيلة، يقوم بها شـخص، أو عدة أشـخاص، في زمان ومكان معينين.

---

[1]– مجهول. (2015). المعجم الموحد لمصـطلحات الآداب المعاصـرة. ط1. الرباط: المطبعة الأمنية. ص149.

الحكاية الشعبية

لا تكاد تخلو ثقافة من ثقافات الشـــعوب من ضـــرب من ضـــروب الحكاية الشــعبية، ذلك أنها رديفة الســرد الشــفاهي الذي يعد نشــاطًا اجتماعيًا يوميًا، يتبادله الناس في اجتماعاتهم، ونشـــاطاتهم المختلفة، على مســـتوى الأفراد، وعلى مســـتوى الجماعات، فهي "شـكل سـردي تقليدي، يضـم صـور الشـعوب، وبطولاتها الوطنية، والأخلاقية، والاجتماعية، وقد كانت تتداول بشكل شفوي، قبل أن يهتم دارسو الأدب بتدوينها"[1]، فهي نوع من أنواع السّـــرد التقليدي، تقوم مواضـــيعها على رواية بطولات شخصيات تميزوا بوطنيّتهم، وأخلاقهم، بالإضافة إلى القصص الاجتماعية التي تنمّي الأخلاق المجتمعية؛ وقد عرف الناس الحكاية الشـعبية من خلال السـرد الشـفوي، إذ كانت تتناقل في الاجتماعات، والنشـــاطات المختلفة، ثم تطوّرت بعد أن أصـــبحت موضع اهتمام دارسي الأدب، فحظيت بالتدوين، إلا أن التناقل الشفاهي لها، والتدوين المتأخر، أدّيا إلى غياب مؤلفها، فهي مجهولة المؤلف، لا تنسب لكاتب أو راوٍ بعينه، بل تتداول من دون ذكر مؤلفها.

وقد ســـمّى بروب الحكاية الشـــعبية بالحكاية الخرافية، لما فيها من خيال وخرافات وعجائب، وعرّفها بأنها "رواية مبنية حسـب التسـلسـل المنتظم للوظائف...

---

[1]– حطيني، يوسـف. (2019). مصـطلحات السـرد في النقد الأدبي. ط1. إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. ص 93.

بأشكالها المختلفة مع غياب بعضها في مقصوص وتكرار بعضها في مقصوص آخر"[1]، وبذلك يشير إلى أن الحكاية العجيبة، أو الخرافية، تتكون من مجموعة من الوظائف، تنتقل الأحداث بتسلسل بينها، ويظهر بعضها في القصص، ويختفي بعضها، وقد يتكرر بعضها، بما يتناسب مع بنية القصة.

والوظائف التي أشار إليها أكثر من ثلاثين وظيفة متنوعة في الحكاية الخرافية، تؤديها سبع شخصيات ضمن دوائر فعل، وهي: دائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف، ودائرة فعل المانح، ودائرة فعل الأمير، دائرة فعل المعتدي، دائرة فعل المساعد، دائرة فعل الموكل، فتتنوع الوظائف بين دوائر فعل هذه الشخصيات، وتتسلسل منذ بداية الحكاية من خلال حدث محدّد يمثل مشكلة أو كسرًا ما يعدّ المشكلة ثم تتتابع الوظائف في دوائر فعل الشخصيات، للوصول إلى حل في نهاية الحكاية[2].

أما نبيلة إبراهيم فعرّفت الحكاية الشعبية على أنها "قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم... يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلًا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"[3]، فهي قصة تقوم على الخيال،

---

[1]- بروب، فلاديمير. ص 111.

[2]- نفسه. 42- 83، ومن 97-100.

[3]- إبراهيم، نبيلة. (د.ت). أشكال التعبير في الأدب الشعبي. القاهرة: دار نهضة مصر. ص 92.

ألّفها الخيال الشـــعبي، وتداولها الناس بينهم، وتحكي حدثًا مهمًا جاذبًا، يجعل الناس شغوفين بها، تملؤهم الرغبة للاستماع إليها، ويتناقلونها جيلًا بعد جيل.

فإذا كان بروب قد عرّف بنية الحكاية الشّـعبية، وشـرح كيفية عمل الأحداث وارتباطها بوظائف تتسـلسـل إلى النهاية، فإن نبيلة إبراهيم اكتفت بوصـف الحال المحيطة بالحكاية الشـعبية على إنها قصـة خيال حول حدث مهم، فلم توضـح أي شروطٍ أو آليات لبنائها.

ونظرًا لأن الحكاية الشـعبية حكاية شـفاهية؛ فقد تعدّدت أسـاليب روايتها، وتغيرت بتغير الرواة وأحوالهم ومقاماتهم، وسـجّل الباحثون روايات عدّة للحكاية الشعبية الواحدة، وأرجعوا ذلك إلى تعدّد الرواة، فالراوي في الحكاية الشعبية ينتقل من رواية الحكاية إلى الإبداع فيها، والتأليف بما يتناسـب مع أحوالها، وبذلك تغيرت ملامح بعض الحكايات، وتبدّلت تفاصـيلها، إذ كان الرواة يراعون الفئة التي يخاطبونها، فيستخدمون اللغة التي تناسبهم، ويربطون الأحداث بما يوائمهم[1].

وتنتمي الحكاية الشّعبية إلى الأدب الشعبي الهامشي، الذي لم يحظ باهتمام الثّقافة المركزية لأسباب متعددة، منها؛ مخالفته معايير الثقافة السائدة، وكسره العرف بتجاوزاته الأخلاقيّة، وعباراته المخلّة، وامتلائه بالغريب والعجيب، وضـروب الخيال

[1]– ينظر: القاضي، محمد. ص150.

المتنوعة، على الرغم من اتسامه بآلية السرد التقليدية[1]، مع بساطة في الأسلوب، ووضوح في الفكرة، ومباشرة في الطرح، ولعل ذلك ما مكّنه من الانتشار، وجعله مادة يتداولها العامّة، والحكّاؤون، والرواة، لتشيع في المجالس، وتتناقلها الأجيال.

وعلى الرّغم من بساطة أسلوب الحكاية الشعبية، فإن ذلك لم يمنع من وجود بنيتين حكائيتين لها، بنية حكائية بسيطة مكونة من قصة واحدة، وبنية حكائية مركبة معقدة، مكونة من عدّة قصص متوازية، أو مضمنة، أو متجاورة.

وقد اتّسعت مواضيع الحكاية الشّعبية، وتنوعت، نظرًا لاهتمامها بالمواضيع الاجتماعية، والوطنية، والأخلاقية، فضمّت: "الملاحم الشعبية التي تحتوي قصص البطولة، والحكايات الوعظيّة، والتعليمية، والاجتماعية، ومغامرات الشطار، ونوادر الظرفاء، والبخلاء، والحمقى، والملح، والطرائف، إلى جانب قصص الحيوان"[2]، ويأتي هذا التّنوع في مواضيع الحكاية الشعبية بهدف قيامها بوظائف متعددة، منها؛ نقل أخبار الأقوام، وحمل الموعظة والعبرة، والتّسلية والفكاهة، والإمتاع وإدخال البهجة، لا سيما مع ارتباطها بقصص الغريب والعجيب، والمغامرات[3]. وتعدّ (حكايات ألف ليلة وليلة)، مثالًا على الحكايات الشعبية، التي عالجت مواضيع مختلفة، وضمت طيفًا واسعًا من أنواع الحكايات الشعبية، ببنيتها السردية المركبة.

---

[1]- ينظر: حطيني، يوسف. ص93.

[2]- نفسه.

[3]- ينظر: القاضي، محمد. ص150.

المبحث الرابع: ألف ليلة وليلة

يعدّ كتاب (ألف ليلة وليلة) من أهمّ الحكايات التّراثية الشّـــعبية على مســـتوى العالم، انتشـــرت بين العامة، وتناقلتها الأجيال، وهي حكايات ذائعة الصـــيت، ذات مكانة عالية في الآداب العالمية، ويمكن تعريفها سرديًا على أنها سرد قصصي مكوّن من حكايات متعدّدة المسـتويات، ذات بنية سـرديّة مركبة، تظهر فيها تقنيات سـردية مختلفة، أبرزها الإطارات والحكايات المضمنة.

ولعل من أوائل من ذكر (ألف ليلة وليلة) من المؤرخين العرب؛ المســـعودي، وابن النديم، فقد ذكر المسعودي تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة) شرحًا عن أصل الكتاب فرأى أنه: "أخبار موضـوعة من خرافات مصـنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها... وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إليها، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، ... مثل كتاب هزار أفسـانة، وتفسـير ذلك من الفارسـية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودينازاد"[1]، فيوضّـح المسعودي أن أصـل الكتاب هي قصـص وخرافات قيلت تقربًا إلى الملوك، وأنه كتاب مترجم من الفارسية، واسمه الأصلي (هزار أفسانة)، أي؛ (ألف خرافة).

---

[1]– المســـعودي، علي بن الحســـين. (1892). مروج الذهب. ط2. قم: منشـــورات دار الهجرة. ج2. ص251.

واتفق (ابن النديم) مع (المسعودي) في التسمية الأصلية للكتاب، المعروفة باسم (هزار أفسان)، وذلك خلال حديثه عن أصل القصص الخرافي، فيقول: " أول من صنف الخرافات وجعل لها كتبًا... الفرس الأول ثم أغرق في ذلك ملوك الاشغانية... ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء، والبلغاء، فهذبوه، ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب هزار أفسان ومعناه ألف خرافة" [1]، فيبيّن ابن النديم أن أول من كتب القصص الخرافيّ هم الفرس، ثم تبعهم أقوام آخرون، ثم نقلت هذه القصص إلى اللغة العربية، وهُذّبت، وصنّفت على نحوٍ يشبه أصلها، وأول كتاب كان في هذا المعنى هو (هزار أفسان)، أي (ألف خرافة)، وقد سمّي عند الغرب باسم "الليالي العربية" نسبة إلى العرب[2].

ولم يحظ (ألف ليلة وليلة) باهتمام بارز في الثقافة المركزية العربية، إذ عُدّ من الأدب الشعبي الهامشي، فوصفه ابن النديم بأنه "كتاب غث بارد الحديث"[3]، وذلك لاحتوائه على تجاوزات تخالف معياريّة الثقافة المركزية، وسياق سردي يخالف

---

[1]- ابن النديم، محمد بن إسحاق. (1997). الفهرست. ط2. تحقيق: إبراهيم رمضان. بيروت: دار المعرفة. ص 369.

[2]- مجموعة. (1998). موجز دائرة المعارف الإسلامية. ط1. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري. ج4. ص947.

[3]- ابن النديم، محمد بن إسحاق. ص369.

في مضـمونه التقاليد السـائدة. ولكنه مع ذلك أخذ مكانة عالية في الآداب العالمية[1]، واكتسـب شـهرةً واسـعةً في البلدان الغربية، لما احتواه من سرد معقد متشـابك فريد من نوعه، يتشابه ويختلف في الآن ذاته في البنى الحكائية المتكررة في الليالي.

وقد وصل الكتاب مترجمًا إلى أوروبا بنسخة فرنسية ترجمها (أنطوان جالان)، فكانت هذه أول نسـخة مترجمة من (ألف ليلة وليلة)، تبعها بعد ذلك ترجمات إلى لغات مختلفة في القرنين الثامن عشـر والتاسـع عشـر، فظهرت نسـخة إنجليزية، وألمانية، وروسـية، وإيطالية، وبولندية، ودانيماركية، وإسـبانية، وهولندية، ورومانية، وهنغارية، وفلمنكية، ويونانية.. وغيرها من لغات العالم، ولاقت قبولًا وانتشـارًا واسـعًا في أوروبا[2].

وقد ذكر ابن النديم أن سـبب تأليف هذه الحكايات هي قصـة أحد الملوك، "ذلك أن ملكًا من ملوكهم، كان إذا تزوج امرأة، وبات معها ليلةً قتلها من الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك، ممن لها عقل ودراية، يقال لها شـهرزاد، فلما حصـلت معه، ابتدأت تخرفه وتصـل الحديث عند انقضـاء الليل بما يحمل الملك على اسـتبقائها ويسـألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أبى عليها ألف ليلة"[3]، إلا أن

---

[1]- ينظر: مجهول. (2020). ألف ليلة وليلة. ط6. مقابلة وتصـحيح: محمد العدوي. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. ص5

[2]- ينظر: السابق. ص10-11.

[3]- ابن النديم، محمد بن إسحاق ص 369.

المقدمة التي تسبق الحكايات أوضحت أن سبب الكتابة هي العبرة والعظة، إذ إنها تحكي "سير الأولين [التي] صارت عبرة للآخرين، لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السابقة، وما جرى لهم فينزجر، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين، فمن تلك العبر الحكايات التي تسمّى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأفعال"[1]، فيتّضح أن الهدف من هذه الحكايات هو العبرة والعظة، لأن الإنسان يتعظ بقصص الأمم السابقين، ويرى ما حل بالأقوام الغابرين فينزجر، ويعود إلى رشده، ولذا اختيرت هذه الحكايات لتكون من قصّ الأولين وعظمة للآخرين.

واختُلف في معرفة مؤلف (ألف ليلة وليلة)، فوردت فيه آراء متنوعة بالأمر؛ فيؤكد المستشرق الأمريكي (إدوارد فانديك) أن الباحثين قد عجزوا عن معرفة مؤلف ألف ليلة وليلة، أو جامعها، وقد حاول علماء التحقيق اللغوي، والتاريخي، البحث على نحو مطوّل في المصادر، ولم يخلصوا إلى نتيجة حتمية تؤكّد اسم الكاتب أو الجامع، أو المصدر الحقيقي لهذه الحكايات، فلا يوجد دليل قطعي بذلك[2].

كما اختُلف في زمن تأليف الحكايات "فمن قائل إن عملية الجمع والتدوين قد تمت في العصر الأموي، ومن قائل إنها تمت في العصور العباسية، ويذهب آخرون

---

[1]- ينظر: مجهول. ألف ليلة وليلة. الدار المصرية اللبنانية. ص17.

[2]- فانديك، إدوارد. (1896). اكتفاء القنوع بما هو مطبوع. صححه: محمد السلاوي. الفجالة: مطبعة التأليف. ص 291.

إلى أنها جمعت في أيام الفاطميين، وبعضهم يرجعها إلى العصر الأيوبي. أما الرأي الأكثر قربًا إلى تحقيقه هو الذي يرى أن (ألف ليلة وليلة) كما هي معروفة الآن، إنما اتخذت هذا الشكل النهائي ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وأنها أخرجت بشكلها النهائي بلغة الناس الشعبية على يد حكواتيين نجحوا في ترويجها بين عامة الناس بشكل لم يسبق له مثيل"[1].

ويميل عبد الفتاح كيليطو إلى أنّ (ألف ليلة وليلة) حكايات مجهولة المؤلف، لذا يعدّها من اللانص، ويرى أن هذا المصطلح يطلق على نص لا ينتمي إلى الثّقافة المركزية[2].

وقد حاول الباحثون معرفة أصل (ألف ليلة وليلة)، فذهب بعضهم إلى أن أصلها فارسي، بسبب الاستهلال الذي بدأت فيه الحكاية الأولى، إذ ضمت أسماءً فارسية، بالإضافة لما احتواه الكتاب من خرافات وخيال، فهي في اعتقاد النّقاد من صفات أهل الفرس والهند.

فيما رأى آخرون أن الكتاب "شرقي أصيل، تختلط فيه القصص الفارسية بالهندية، والتركية بالمصرية القاهرية، حتى استطاع أحد الهاوين أن يجمع هذه

---

[1]- مجهول. (2011) ألف ليلة وليلة. ج1. تحقيق: وليد السيد. بيروت: كتاب ناشرون. ص 4.

[2]- ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. (2006). الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي. ط3. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ص 18-19.

الحكايات في كتاب واحد، وتبعه في الزيادة مَنْ عِنْدَهُم نَفْسُ الهواية"[1]، وهنا إشارة إلى أن الكتاب أُلِّف من قبل عدّة مؤلفين من جنسيات مختلفة، وجمعه أحد الهاوين وزاد عليه، وهذا يبرر اختلاط قصصه وتنوعها.

وأكّد قدري قلعجي أنه ليس من السّهل معرفة أصل كتاب (ألف ليلة وليلة) "لأن هذا الكتاب لم يعالج موضوعًا بعينه يسهّل البحث عن مصدره، والتّحري عن مؤلفه، بل يتضمن حكايات تختلف موضوعاتها، وعصورها، مواقعها، ولا يكاد يربط بينها غير الخيال الخصب، والفن الشعبي البارزين فيها"[2]، فتوسّع مواضيع الحكايات، واختلاف عصورها، واتساع رقعتها الجغرافية؛ جعل من الصعب معرفة أصل الكتاب، ومؤلفه، أو الاستدلال عليه من خلال الحكايات، إذ إن التنوّع، والغرابة، والخيال، والفن الشعبي هي كل ما تميزت به الحكايات، مما جعل معرفة أصلها أكثر إبهامًا وبعدًا عن التوقع.

إلا أن البارون سيلفستر دو ساسي عارض الآراء التي تنفي الأصل العربي لألف ليلة وليلة، ورجّح أن الكتاب عربي الأصل، لأسباب عديدة، منها ظهور ثقافة دينية إسلامية، وظهور عاداتٍ وأخلاقٍ، وأعرافٍ، وتقاليد، مشابهة لما كان عليه الحال في المدن العربية مثل القاهرة، ودمشق، وبغداد. بالإضافة إلى أن معظم أبطال

---

[1]- مجهول. (2020). ألف ليلة وليلة. الدار المصرية اللبنانية. ص7.

[2]- قلعجي، قدري. (2018). ألف ليلة وليلة. ط3. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر. ج1. ص10.

حكايات ألف ليلة وليلة من المسلمين، ومعظم الأماكن المذكورة مدن عربية، وما ذكر فيه من السحر والعلم ليس غريبًا على العرب، كما أن معظم القصص التي يظهر فيها الجن يغلب عليها طابع الأساطير العربية، بأثر إسلامي واضح[1].

ولعل ما يميّز حكايات (ألف ليلة وليلة) هو طريقة روايتها، وأسلوبها، وسلاسة طرحها، واحتوائها على الغرائب والعجائب، مما يدفع المتلقي إلى المتابعة والاهتمام، والاستماع، بغية معرفة نهايات القصص الخارقة، بعدّ الحكايات حكايات مدهشة، مذهلة، فتميز أسلوب الكتاب بالبساطة، وسهولة الجمل، ومتانة العبارات، ودقّة الصياغة، والاستطرادات، والسّجع، والشّعر، والتنوع في أساليبه الخبرية، فهو يتنوع بين الشّدة والرّقة، بحسن ما يقتضيه الحال، كما يتّسم الأسلوب بالمباشرة والصراحة، والقدرة على جذب انتباه القارئ بأسلوب شائق محكم[2].

واللافت عدم تطابق مخطوطات (ألف ليلة وليلة) بعضها مع بعض، لا في نسخها العربية، ولا في نسخها الإنجليزية، فيشير كيليطو – على سبيل المثال– إلى الاختلاف في نهاية الليالي، ما بين طبعة (هابخت)، وطبعة القاهرة؛ إذ ورد في طبعة هابخت أن الملك يأمر بتدوين الليالي، فيحضر النساخ، والمؤرخون لإتمام

---

[1]– قلعجي، قدري. ج1. ص 11–12.

[2]– ينظر: مجهول. ألف ليلة وليلة. الدار المصرية اللبنانية. ج1. ص11–12.

المهمة، إلا أن هذه النهاية غير موجودة في طبعة القاهرة[1]. ويؤكد محسن الموسوي هذا الاختلاف بين الطبعات، فيظهر "على عدد كبير منها سمات بغدادية وقاهرية وسورية، كما يستدل من المعلومات التضاريسية، والحضرية، والإشارات التاريخية، واللهجوية. [فالمخطوطة التي من أصول بغدادية] لا بد أن تفضح بعض الميول والنزعات والأوصاف البغدادية، والشيء نفسه يصدق على مخطوطات أعدت في القاهرة أو في سورية"[2]، فيوضح الموسوي أن كل طبعة حملت أوصاف المدينة التي ظهرت فيها، ولهجتها، وسماتها، فالطبعة البغدادية، تختلف عن القاهرية، ويرجع السبب في ذلك إلى أن "النتاجات الأدبية المتنوعة المنشأ، والمتباينة الاتجاه... مرت في سلسلة من التنقيحات، والإضافات"[3]، فأدّت التنقيحات التي مرت بها ألف ليلة وليلة إلى اختلاف النّسخ، وتنوعها.

وقد اشتهرت بعض حكايات (ألف ليلة وليلة)، وعرفت بأسماء أبطالها، من دون نسبة إلى الكتاب الأم الذي نشأت منه، من تلك القصص قصة (حكايات السندباد) أو (السندباد البحري).

---

[1]- ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. (1996). العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة. ترجمة: مصطفى النحال. ص26-29

[2]- الموسوي، محسن. (د. ت). ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي الوقوع في دائرة السحر. بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي. ص8.

[3]- نفسه.

حكايات السندباد

يبدو أن أول إشارة إلى وجود كتاب حكايات السندباد في الثقافة العربية، تعود إلى ما أورده المسعودي عند حديثه عن ملوك الهند، إذ ذكر أن منهم ملك اسمه كورش، "وكان في مملكته وعصره سندباد دوّن له كتاب الوزراء السبع، والمعلم، والغلام، وامرأة الملك، وه الكتاب الأعظم المترجم بالسندباد"[1]، فذكر شخصًا يُسمى السندباد، كتب كتابًا للملك، تُرجم لاحقًا باسم السندباد، فهو كتاب منفصل عن (ألف ليلة وليلة) وهذا ما يشير إليه المسعودي فيوضح أن (حكايات السندباد) لم تكن جزءًا أصيلًا من (ألف ليلة وليلة) وإنما أضيفت لاحقًا إليها، "والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى"[2]، فيتحدث المسعودي عن كتاب (ألف ليلة وليلة)، ويلحقه بأمثلة مشابهة من الجنس الأدبي ذاته، ويورد اسم (كتاب السندباد) بين الأمثلة، مما يدلّ على أنه كتاب منفصل عن (ألف ليلة وليلة)، ولم يكن ضمنها، في ذلك الزمن، وإنما أضيف إليها لاحقًا.

---

[1]- المسعودي، علي بن الحسين. ج1. ص97.

[2]- نفسه. ج2. ص251.

ويؤكّد الباحثون أن "نسبة حكايات السندباد البحري إلى كتاب ألف ليلة وليلة محل بحث. ويظهر أنها وضعت في عهد بلغت فيه بغداد والبصرة غاية ما وصلتا إليه من ازدهار. وربما كانت هذه الحكايات في الأصل كتابا قائماً بذاته"[1]، ويبدو أن هناك إجماعًا على أن (حكايات السندباد) أُلحقت بكتاب (ألف ليلة وليلة)، من دون تحديد للتاريخ الذي ضُمّ فيه الكتابان، ليصبح (حكايات السندباد) جزءًا من ليالي (ألف ليلة وليلة)، يُروى على لسان شهرزاد على نحو انسيابي، من دون إخلال بالسياق، أو بطريقة السرد.

ويرجّح ابن النديم أن أصل (كتاب السندباد) هنديّ النشأة[2]، ويوافقه المسعودي في ذلك؛ فيؤكد أن الكتاب دوّن في عهد الملك (كورش) من ملوك الهند، إذ كان في مملكته سندباد ألّف للمك عدّة كتب، منها كتاب ترجم باسم (السندباد)[3]. ويرى باحثون آخرون أنه فارسي الأصل[4]. ولم يؤكد أيٌّ من الباحثين نسبة (حكايات السندباد) إلى العربية، على الرغم من بدء الحكايات وانتهائها في مدن عربية، فالتفاصيل الواردة المتعلقة بوصف البحار، والجزر، والمدن المختلفة، توحي بأنها من أصل غير

---

[1]- موجز دائرة المعارف الإسلامية. ج4. ص942.

[2]- ينظر: ابن النديم، محمد بن إسحاق. ص 370.

[3]- ينظر: المسعودي، علي بن الحسين. ج1. ص97.

[4]- ينظر: موجز دائرة المعارف. ج14. ص 4497.

عربي، إلا أن عدم الإجماع على قول فصل فيها، جعلها متوافقة مع (ألف ليلة وليلة) الذي أضيفت إليه، فكلاهما لم يعرف له أصل ونشأة.

وتبدأ (حكايات السندباد) في كتاب (ألف ليلة وليلة) في الليلة (525) وتنتهي في الليلة (555)[1]، ليكون إجمالي عدد الليالي التي رويت فيها الحكايات (30) ليلة، وتشير مقدمة الحكايات التي تذكرها شهرزاد أن القصة حدثت في زمن الخليفة هارون الرشيد، في مدينة بغداد، وذلك من خلال رجل يُدعى (السندباد الحمال)، وهو رجل فقير يعمل بائعًا متنقلًا، يحمل تجارته وينتقل، وذات يوم ثقل الحمل عليه، فرأى قصرًا فاستراح ببابه، ثم دعته الرائحة الزكية لاستطلاع الحديقة، فرأى جنة من جنان الله في أرضه، وأنشد أبياتًا شعرية سمعها صاحب القصر، وهو (السندباد البحري)، فأرسل من يدعوه لدخول القصر، فدخل (السندباد الحمال) وأكرمه (السندباد البحري) بوليمة عشاء، ثم بدأ يقص عليه قصته.

تخالف (حكايات السندباد) طبيعة (ألف ليلة وليلة) في سبب سرد القصص، إذ تعتمد (ألف ليلة وليلة) مبدأ المقايضة بين القوي والضعيف، من خلال السّرد،

---

[1]– ينظر: مجهول. (2019). حكايات السندباد. ط1. تقديم: خالد بلقاسم. الدوحة: وزارة الثقافة والرياضة. ص 29 بداية الليالي، ص 100 نهاية الليالي. وقد وردت (حكايات السندباد) بأرقام ليال مختلفة في نسخ أخرى من ألف ليلة وليلة. من ذلك ورود بدء (حكايات السندباد) في الليلة (537)، وانتهائها في الليلة (566). ينظر: مجهول. ألف ليلة وليلة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. ص4 بدء الحكاية، ص59 نهايتها.

الذي استخدم وسيلة للنجاة، والخروج من المصائب، فالقوي ينتظر حكاية شائقة، ليعفو، أو يسهم في مساعدة الضعيف، والضعيف ينتظر من القوي مدّ يد العون، بعد سماع الحكاية، فمنذ بدء الحكاية الإطارية تسرد شهرزاد، وهي الطرف الضعيف الحكايات، بهدف تأخير موتها، والفوز بالنجاة، ويستمع إليها الطرف القوي شهريار، الذي ينتظر حكاية شائقة، ليؤخر موتها، وتستمر المقايضة طوال الحكاية الإطارية والحكايات الضمنية على النحو ذاته، ، إلا أن حكايات السندباد، تَعكس المقايضة، فالقوي هو السندباد البحري، الذي يملك القصر والبستان، ولديه الخير الوفير، والمستمع للسّرد هو السندباد الحمال، الضعيف الفقير، لكن ثمن المقايضة حاضر، إذ يأخذ السندباد الحمال كل ليلة ثمن إصغائه مئة درهم ذهبي، وبعد انتهاء الحكايات السبعة، يكون ثمن استماعه، هو تغير أحواله، وانتقاله إلى رغد العيش[1].

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين الأصل والفرع، تتشابه (حكايات السندباد) مع (ألف ليلة وليلة) في البنية السردية المكوّنة من إطار وحكايات ضمنية، كما تتشابه معها بورود عناصر الغريب والعجيب، والتّوسع المبني على آليات التنامي الكميّ والكيفيّ، وهذا التّشابه جعل (حكايات السندباد) تبدو كأنها جزء أصيل من (ألف ليلة وليلة)، تعتمد تقنياتها السّردية، لتبدو فرعًا من أصل.

---

[1]- ينظر: كليطو، عبد الفتاح. العين والإبرة. ص116-118.

وتتكون (حكايات السندباد) من سبع رحلات، تبدأ جميعها من بغداد، فالبصرة، فالانطلاق إلى البحر، وتنتهي بالعودة إلى شاطئ البصرة، ثم بغداد، بنقطة ثابتة تبدأ عندها الحكايات السبع، وتعود إليها. وتحمل حكايات الرحلات قصصًا غريبة عجيبة، تختلط فيها الحقيقة بالخيال، وتتفق جميعها بتكرار الأحداث، والمغامرة، والخسارة، واليأس، ومن ثم عودة الأمل، والقدرة على النجاة، والربح من جديد، والعودة بانتصار إلى أرض الوطن.

وفي نهاية كل رحلة يكرم (السندباد البحري) (السندباد الحمال) ويهبه مئة مثقال ذهبًا، ويأذن له بالانصراف، ويطلب منه العودة في الليلة القادمة ليحكي له قصة السفرة التالية، ويتكرر المشهد سبع مرات مع الليالي السبعة، لتنتهي الحكايات السبعة، ويغدوان بعد ذلك صديقين لا يفترقان، إلى أن يوافيهما الموت.

الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية

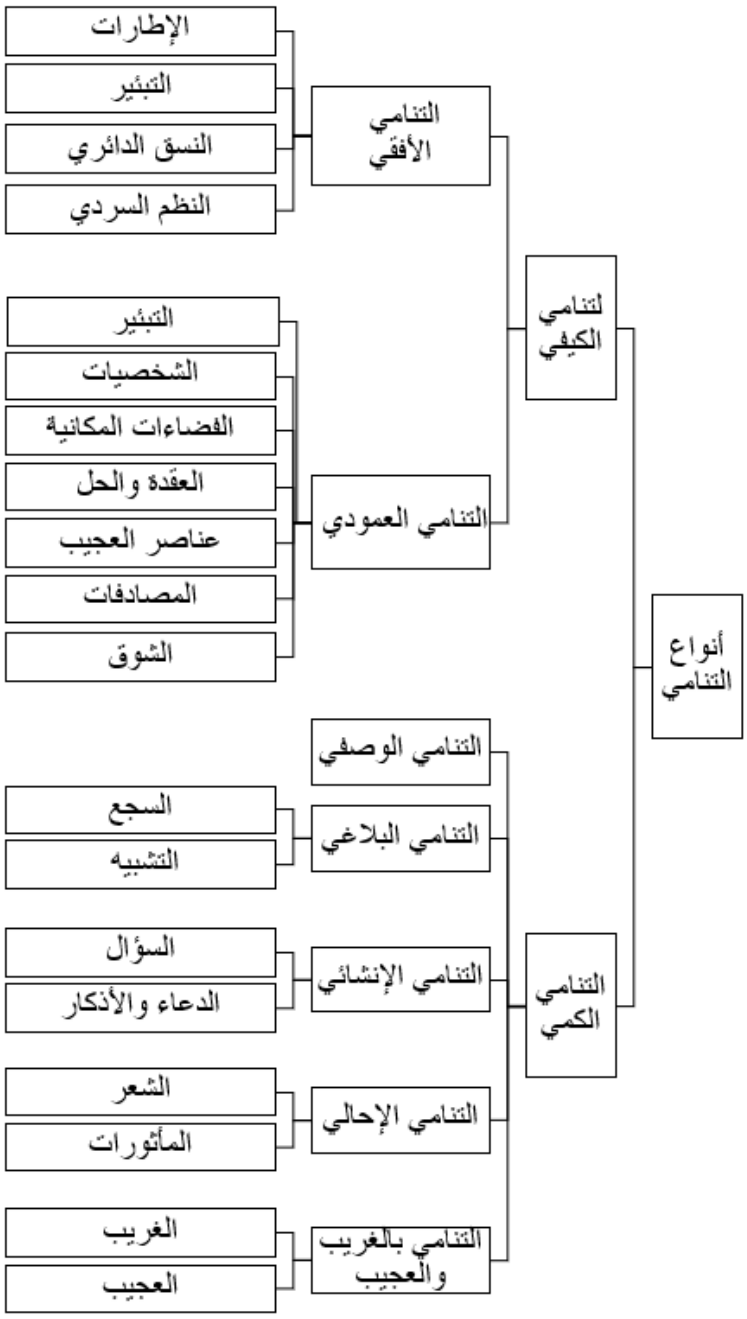
- المبحث الأول: التنامي الكمي
- المبحث الثاني: التنامي الكيفي.

يثير التّنامي الذي تتبناه الدّراســـة كثيرًا من المســـاحات التي قد تتقاطع مع تعريفات أخرى سـائدة له، وقد تختلف عنها، ذلك أن الدّراسـة تنظر إلى التّنامي على أنه (كل أشكال توسّـع النّص السّردي وتطوّره، وهذا يشمل التوسع الكمي في الحكاية الذي لا يُبنى عليه فعل حكائيّ، ويختص بزيادة النص زيادة لغوية في جمله وكلماته، سـواء عن طريق الوصـف، أو الأسـاليب الإنشـائية، أو البلاغية، أو الإحالات، وما يعرض سـير النص من عناصـر عجيبة أو غريبة، أما التوسـع الكيفي فهو ما يبنى عليه أفعال حكائية، ويأخذ شـكلين: العمودي والأفقي، فالتّوسـع العمودي أو الرأسـي الذي يؤدي إلى التعمق في الحكاية ذاتها، والتوســـع الأفقي الذي يختص بانبثاق قصص متعددة من القصّة الرئيسية أيًّا كان شكل هذا الانبثاق).

يوضّـح هذا التعريف أنّ التّنامي ينقسـم إلى قسـمين رئيسـيين؛ التّنامي الكمّيّ، والتّنـامي الكيفيّ، ويعتمد التّقســـيم على علاقة التّنـامي بالحدث الحكائي؛ فكل تنامٍ يحدث خارج إطار الحدث الحكائي هو تنامٍ كمي، وكل تنامٍ يكون ضـــمن إطار الحدث الحكائي، ويتوسّـع عنه هو تنامٍ كيفي. ويندرج تحت كلّ قسـم منهما مجموعة من الأقسام الفرعيّة الأخرى؛ فيتفرّع عن التّنامي الكيفيّ نوعان؛ التّنامي الكيفي الأفقيّ الذي يُعنى بتوسّـع الحكاية عبر حكايات أخرى، والتّنامي الكيفي العموديّ الذي يُعنى بتوسّـع الحكاية ذاتها، عبر التّعمق في تفاصيلها، كذلك يندرج تحت كل قسم من هذه الأقسام مجموعة من التّفرعات التي توضّـح كيفيته، وآليّة عمله في الحكاية. كما يتّفرّع

عن التّنامي الكمّي خمســـة أنواع؛ التّنامي الكميّ الوصـــفي، والإحاليّ، والتّنامي والإنشـــائي، والبلاغي، والتنامي بعناصـــر العجيب والغريب، كذلك تندرج تفريعات أصغر تحت كلّ من هذه الأقسام الفرعيّة.

ويمكن توضيح التعريف في المخطط الآتي:



قد يحتمل التّقسيم درجات مختلفةً من المخالفة لما هو شائع لدى عدد من النقاد، في حديثهم عن توسّع الحكاية، إذ اعتمد النّقاد مجموعةً من آليّات التوسّع الحكائيّ، تصبّ جميعها في خانة الحدث الحكائيّ، أي إنهم أشاروا إلى أنّ الحكاية تتوسّع عبر الأفعال الحكائيّة، التي تؤدي إلى أحداث حكائيّة فحسب، سواء كان هذا التوسّع في الحكاية أفقيًا أم عموديًا. وبذلك تتحدد دائرة توسّع الحكاية في إطار الفعل الحكائيّ، الذي يبنى عليه حدث حكائيّ، وينتفي وجود التوسّع في الحكاية خارج الحدث الحكائيّ.

ولم يفصّل النّقاد في أنواع التوسّع الأفقيّ والعموديّ، واكتفى معظمهم بمجموعة من الأمثلة العامّة، غير أنّهم اختلفوا في تحديد آليّة التوسّع الأفقيّ، وآليّة التوسّع العموديّ، فرأى سعيد جبار أن التوسّع العموديّ يكون بالانتقال إلى حكايات أخرى[1]، وأن التوسّع الأفقيّ يكون توسّعا في الحكاية ذاتها[2]، وهذا الرّأي يخالف ما ذهب إليه سعيد يقطين في كتابه (القراءة والتجّربة)؛ إذ عدّ التوسّع العموديّ هو الذي يجري تطورًا على أحداث الحكاية ذاتها، أي يؤدّي إلى عمق في أحداث الحكاية[3].

فمثل هذه الخلافات تدلّ أنّ النّقاد لم يتّفقوا على قول نقديّ واحد في آليّات توسّع الحكاية، وأنّ الأمر لا يزال قيد الدّراسة، والتّنظير، ومحاولة التّدليل، ووضع

---

[1]- ينظر: جبار، سعيد. ص136.

[2]- ينظر: نفسه. ص81.

[3]- ينظر: يقطين، سعيد. القراءة والتجربة. ص255.

القواعد، نظرًا لأن دراسة التّوسّع في الحكاية آليّة سرديّة حديثة نوعًا ما، طرقها النّقاد في السّنوات الأخيرة، ولم يجمعوا على قول فصل فيها بعد.

ولعلّ ذلك الخلاف القائم بين النّقاد حول حدود التّنامي وآليّاته، وكيفياته، هو ما سمح للدّراسة بإثارة تصوّر خاصّ، ينبني على عدّ التّنامي الكمّيّ، والتّنامي الكيفيّ، مظلتين رئيسيتين تندرج تحتهما أنواع التّوسّعات على اختلافهما، إذ يُعنى كلّ منهما بشكلٍ من أشكال التّوسّع الحكائيّ؛ فالتّنامي الكمّيّ يهتمّ بالتّوسّع الذي لا يبنى على الحدث الحكائيّ، فيما يهتمّ التّنامي الكيفيّ بالتوسّع المبنيّ على الحدث الحكائيّ بنوعيه الأفقيّ والعموديّ، وما يندرج تحتهما من أنواع فرعيّة أخرى.

المبحث الأول التّنامي الكيفي

يعدّ التّنامي الكيفيّ القسم الأول من أقسام التّنامي، إذ إنه يُعنى بالكيفيّة التي تتوسّع فيها الحكاية، ويمكن تعريفه بأنه: التّنامي الذي يحدث في الحكاية نتيجة لظهور حدث حكائيّ جديد فيها، فالحدث الحكائيّ هو المسبب في تغيّر سير الحكاية، سواء كان هذا التّغير توسّعًا في بنية الحكاية ذاتها، وتعمّقًا في تفاصيلها، أم كان هذا التوسّع انبثاقًا لحكايات أخرى، نتجت عن الحدث الحكائيّ الذي أدّى إلى التوسّع.

وينقسم التّنامي الكيفيّ إلى قسمين رئيسيين، تنبثق عنهما عدّة أقسام، القسم الأول؛ هو التّنامي الكيفيّ الأفقيّ، ويختصّ بالتّنامي الذي تنتج عنه حكايات متعدّدة، والقسم الآخر؛ هو التّنامي الكيفيّ العموديّ، ويختصّ بالتّنامي الذي يتعمّق في الحكاية الواحدة ذاتها. وينبثق عن كل قسم من الأفقيّ والعموديّ مجموعة من الأقسام الفرعيّة.

التّنامي الكيفيّ الأفقيّ

يختصّ التّنامي الكيفيّ الأفقيّ بالكيفيّة التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، إلى عدّة حكايات أخرى، نتيجة لحدث حكائّي معين، يؤدّي إلى انبثاق حكاية واحدة، أو عدّة حكايات، عن الحكاية الرئيسيّة الأولى، فيكون التوسّع أفقيًا، بالانتقال بين

الحكايات، عبر أحداث حكائيّة تسوّغ هذا الانتقال، من دون وجود شرط يتعلّق بانتهاء الحكاية الأولى (الأم)، أو بآليّة ظهورها في سير الحكي، فلا يشترط بالتّنامي الكيفيّ الأفقيّ أيّ شكلٍ من أشكال عرض الحكايات في خط سير الحكي، وإنما يُعنى بالكيفية التي تتوسّع فيها الحكاية أفقيًا على شكل حكايات أخرى.

وينبثق عن التّنامي الكيفيّ الأفقيّ مجموعة من الأنواع الفرعيّة، التي تؤدي إلى توسّع الحكاية بآليّات مختلفة، وقد تحتوي الحكاية على نوع واحد، أو عدّة أنواع، إذ لا يؤثر العدد في آليّة العمل.

ظهر التّنامي الكيفيّ الأفقيّ في (حكايات السّندباد) على نحوٍ جليّ، إذ إنّ طبيعة حكايات (ألف ليلة وليلة) التي تنبثق منها (حكايات السّندباد)، تعتمد الامتدادات الأفقيّة، والحكايات المنبثقة عن الحكاية الأم، فتشابهت (حكايات السّندباد) مع حكايات (ألف ليلة وليلة) في الطبيعة الكليّة، المعتمدة على تعدد الحكايات، إلا أن (حكايات السّندباد) اختصّت بأنواع من التّنامي الكيفيّ الأفقيّ تفرّدت فيها عن حكايات (ألف ليلة وليلة).

وقد ظهرت أربع آليات للتنامي الكيفيّ الأفقيّ في (حكايات السّندباد)، وهي: الإطارات، التبئير، النسق الدائري، والنظم السردي.

الإطارات

يعدّ الشـــكلانيون الرّوس أول من أشـــار إلى فكرة الإطارات، فقد أوضـــح شـلوفسـكي أن "كل سـلسـلة قصـص قصـيرة تكون في العادة محصـورةً داخل قصّـة قصـيرة تُؤَطِّرُها"[1]، فالقصّـة المؤطِّرة؛ هي القصّـة التي تعمل على الإحاطة بالقصـص الأخرى، فتكون بمنزلة إطارٍ لها، وتُســمّى القصّــة الإطاريّة، أما القصــص الأخرى الموجودة داخل القصّـة المؤطِّرة فتسمى القصص المضمَّنة، وقد أشار تودوروف إلى مفهوم القصـص المضـمَّنة بشـرحه لآليّة التّضـمين؛ إذ بيّن أنّها "احتواء قصّـة على قصّـة أخرى"[2]، أي أن التّأطير والتّضـمين يحتاجان إلى نوعين من القصـص، قصّـة أولى تعدّ (قصّـة مُضَـمِّنَة)، وهي القصّـة الإطار التي تحيط بالقصّـة الثّانية التي تعدّ (قصّة مُضَمَّنَة) داخل الإطار.

ومن تعريفات القصّـة الإطار أنها "القصّـة التي تتضـمّن قصّـةً أو أكثر، وقد ســـميّت إطارًا لأنها تؤطّر غيرها بحضـــورها في موطنين على الأقل، هما البداية والنّهاية"[3]، فهي القصّــة التي تحيط بقصّــة واحدة أو أكثر، وتظهر في ســير الحكي بمكانين؛ هما بداية القصّة المضمَّنة، ونهايتها.

---

[1]– مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص122.

[2]– Todorov Tzvetan. P140.

[3]– القاضي، محمد. ص 334.

فالقصّة الإطاريّة: هي القصّة التي تبدأ في بداية السّرد، وينبثق عنها قصّة أخرى، أو مجموعة من القصص الأخرى، نتيجة لحدث حكائيّ في القصّة الأولى الأساسيّة، يؤدّي إلى الانتقال إلى القصص الأخرى، ويشترط بالقصّة الإطاريّة أن تحقق الإحاطة بالقصص المنبثقة عنها، بحيث تبدأ قبل القصص وتنتهي بعدها.

أما القصّة المضمَّنة فهي: القصّة التي تنبثق عن القصّة الإطاريّة، نتيجة لحدث حكائيّ في القصّة الإطاريّة، أدّى إلى انبثاق القصّة المضمَّنَةِ عنها، ويشترط فيها أن تبدأ بعد القصّة الإطاريّة، وتنتهي قبلها. وقد تحتوي القصّة المضمَّنة على قصّة مضمَّنة أخرى، فتؤدي بذلك دورين، أولهما أنها قصّة مضمَّنة تتبع للقصّة الإطار التي انبثقت عنها، وآخرهما أنها قصّة إطاريّة تحتوي قصّة مضمَّنة أخرى انبثقت منها.

وتعدّ الإطارات والقصص المضمَّنة، من أشكال السّرد المركّب، الذي يتكوّن من "قسمين بارزين؛ ولكنهما مترابطين، أولهما حكاية، أو مجموعة الحكايات، التي ترويها شخصيّة واحدة، أو أكثر، وثانيهما تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، مما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة"[1]، فالقسم الأول

---

[1]– عبد الله، إبراهيم. (1992). عن السردية العربية، ط1، الدار البيضاء– بيروت: المركز الثقافي العربي بيروت، 1992، ص 93

هو الإطار، أو الحكاية الإطاريّة، والقسم الثّاني؛ هو الحكايات المضمَّنة، التي تنبثق عن الحكاية الإطار.

وقد ظهرت الإطارات في (حكايات السّندباد) في مستويين من المستويات الحكائيّة، المستوى الأول وهو مستوى الحكاية الإطاريّة الكبرى التي تمثل جزءًا من (ألف ليلة وليلة)، والمستوى الثّاني وهو مستوى الحكاية الإطاريّة الداخليّة الثّانية التي تمثل (قصّة السّندباد الحمّال)، وتمثّل (قصّص السّندباد البحريّ ورحلاته السّبع)، مستوىً حكائيًا ثالثًا، يتعلّق بالحكايات المضمّنَة. وبذلك يُشكّل المستويان الأول والثّاني آليّة الحكايات الإطاريّة، فيما يشكل المستويان الثّاني والثّالث آليّة الحكاية المضمَّنة.

- الإطار الأول (حكاية ألف ليلة وليلة)

تجلّت مظاهر الإطار الأول المتعلّق بحكاية (ألف ليلة وليلة) في (حكايات السّندباد) منذ بداية السّرد؛ إذ افتتحت (حكايات السّندباد) بمطلع يشير إلى بداية انبثاق (حكايات السّندباد) عن (ألف ليلة وليلة): "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السّندباد الحمّال، وكان رجلًا فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، فاتّفق له أنه حمل، في يوم من الأيام، حملة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحر، تعب من تلك الحملة، وعرق، واشتد عليه الحرّ، فمرّ على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورشّ، وهناك هواء معتدل، وكان

بجانب الباب مصـطبة عريضـة، فحطّ الحمّال حملته على تلك المصـطبة ليسـتريح ويشم الهواء. وأدرك شهرزاد الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني –أيها الملك السعيد– أن الحمّال... "[1]، فالفعل "قالت" الذي بدأ به السّرد هو إشـارة إلى راوية القصـص شـهرزاد التي كانت تحكي للملك شـهريار حكايات متتابعة، فهي التي بدأت فعل الحكي في (حكايات السّندباد)، وهي شخصيّة رئيسيّة في (ألف ليلة وليلة)، فشـكّل هذا المطلع مظهر الحكاية الإطاريّة التي تنبثق منها الحكاية الأولى، وهي حكاية السّندباد الحمّال.

ثم بعد بدْء قصّـة (السّـندباد الحمّال)، ومعرفة بعض تفاصـيل الحكاية، يتوقف السّـرد في الحكاية المضـمَّنة (حكاية السّـندباد الحمّال)، ويعود إلى الحكاية الإطاريّة الأولى (حكاية ألف ليلة وليلة)، ليبقى القارئ على اطّلاع بما يجري من أحداث في الحكاية الإطاريّة؛ إذ "أدرك شهرزاد الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح" فشكّلت هذه العبارة عودة للقصّـة الإطاريّة الرئيسيّة لتأخذ مكانها في سير الحكي، وتوضّـح الآليّة التي سيكون عليها ظهور القصّـة الإطاريّة في القصص المضمَّنة؛ إذ تتوقف شهرزاد عندما يدركها الصـباح، ثم تعود في الليلة التاليّة لتكمل ما توقّفت عنده "وفي الليلة (525)، قالت" وتبدأ إكمال الحكاية بعبارة " بلغني–أيها الملك السـعيد" وتسـرد بقية الأحداث إلى أن يدركها الصّـباح من جديد، فتسـكت مرّة أخرى، وينقطع الحديث إلى

---

[1]– مجهول، حكايات السندباد. ص 29.

الليلة التاليّة، ليتكرر البدء بالطريقة ذاتها، مشكّلاً توسعًا واضحًا في الحكاية، مردّه إلى الإطارات، التي كانت المحرّك الأساسيّ لهذا التّنامي.

وظهرت الحكاية الإطاريّة الكبرى (ألف ليلة وليلة) في (حكايات السّندباد) على هذا النّحو أربعًا وثلاثين مرّةً، بطريقة غير منتظمة في سير الحكايات، فلم يرتبط ظهورها ببدء الحكايات أو نهايتها، كذلك لم يكن ظهورها بعدد معين من الوقائع والأحداث، وإنما بدا الظهور عشوائيًا غير محتكم لقانون معين، وفي كلّ مرّة يدرك الصّباح شهرزاد، فتسكت عن الكلام المباح، ثم يعود الحديث مرّة أخرى، برقم اللّيلة الجديدة التي تكمل منها شهرزاد الحكاية من المكان الذي توقفت فيه، من دون أن تذكر تلخيصًا للأحداث السابقة، أو إعادة لها، وإنما تكمل في سير الحكاية المضمّنة من حيث توقّفت فحسب[1].

فتعدّ حكاية (ألف ليلة وليلة) هي الحكاية الإطاريّة الرئيسيّة، نظرًا لأنها بدأت قبل الحكايات المضمَّنة وانتهت بعدها، ولأن جميع الحكايات المضمَّنة انبثقت عن الحكاية الإطاريّة، نتيجةً لحدث حكائي متعلق بالحكي، أدّى إلى توسّعها عبر الحكايات المضمّنة، فرُويت الحكايات المضمَّنة، جميعها، بلسان شهرزاد بطلة الحكاية الإطاريّة، ولم تتوقف شهرزاد أثناء رواية الحكاية، لتحكي قصصًا أخرى من

---

[1] – ظهرت الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة) في (حكايات السندباد) ثلاثة وثلاثين مرة، ينظر: السابق. ص29، 31، 35، 37، 38، 41، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 73، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 92، 93، 95، 97، 100.

(ألف ليلة وليلة)، أو لم يتدخل طرف آخر ليحكي قصّـــةً أخرى خارج (حكايات السّـندباد)، وإنما ابتدأت الحكاية من شـهرزاد في الليلة رقم (524) وانتهت في الليلة (555)، بالطريقة ذاتها التي سار بها السّرد، تحت مظلّة الحكاية الإطاريّة الكبرى.

- إطار حكاية السّندباد الحمّال

ظهرت قصّـة السّـندباد الحمّال منذ بداية (حكايات السّـندباد)، مع بدء حديث شـهرزاد، "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشـيد بمدينة بغداد رجل يقال له السّـندباد الحمّال"[1]، فأخذت حكاية السّـندباد الحمّال بادئ الأمر، شـكل الحكاية المضـمَّنَةِ؛ لأنها جاءت منبثقةً من الحكاية الإطاريّة الكبرى التي تُروى بلسان شهرزاد.

وعندما بدأ السّندباد البحريّ يحكي للسندباد الحمّال قصّة سفراته حوّل (حكاية السّـندباد الحمّال) إلى قصّـة إطاريةٍ داخليّة؛ إذ بدأ يسـرد حكايات سـفره تباعًا، على شكل حكايات منفصلة، "وقال له: اعلم أن لي قصّة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صـار لي، وما جرى لي من قبل أن أصـير في هذه السـعادة، وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصـلت إلى هذه السـعادة وهذا المكان، إلا بعد تعب شـديد ومشـقة عظيمة وأهوال كثيرة، وكم قاسـيت من الزمن الأول من التعب والنصـب! وقد سـافرت سـبع سـفرات، وكل سـفرة لها حكاية تحيّر الفكر. وكل ذلك بالقضـاء والقدر،

---

[1]- السابق. ص 29.

وليس من المكتوب مفر"[1]، فكان هذا التّمهيد هو بداية قصّص السّفرات السّبعة، التي تمثّل حكايات السّندباد.

ثم انتقل الحديث على نحو فوريٍّ إلى أول السّفرات، المسّماة بالحكاية الأولى، فبدأها بقوله "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر ...."[2]، فتحوّلت هنا (حكاية السّـندباد الحمّال) إلى حكاية إطاريّة داخليّة، تحت مظلّة الحكاية الإطاريّة الرئيسـيّة، وأصــبح لها وظيفتان؛ الوظيفة الأولى أنها حكاية مضــمَّنة منبثقة عن إطار الحكاية الكبرى (ألف ليلـة وليلـة)، والوظيفـة الثّانيـة أنهـا أصـــبحت حكايـة إطـاريّـة داخليّـة لحكايات السّـندباد البحريّ، أي إنّ (حكايات السّـندباد البحريّ) هي حكايات مُضـمَّنة ضــمن إطارين، الإطار الأول القريب لها (حكاية السّــندباد الحمال)، والإطار الثّاني البعيد عنها (حكايات ألف ليلة وليلة).

وتكرر ظهور (إطار حكاية السّـندباد الحمال) في (حكايات السّـندباد) في كلّ حكاية من حكايات السّفرات السّبع في بدايتها ونهايتها، أي أربع عشرة مرّة[3]، وشكلّ

---

[1]- السابق. ص32.

[2]- نفسه. ص33.

[3]- تكررت الأماكن التي ظهر في (إطار حكاية السـندباد الحمّال) أربعة عشـر مرة، ينظر: نفسـه. بداية الحكاية الأولى ص33، نهاية الحكاية الأولى ص40-41، بداية الحكاية الثانية ص43، نهاية الحكاية الثانية ص49-50، بداية الحكاية الثالثة ص51، نهاية الحكاية الثالثة ص60-61، بداية الحكاية الرابعة ص63، نهاية الحكاية الرابعة ص73، بداية الحكاية الخامســة ص75، نهاية الحكاية الخامســة ص83، بداية الحكاية السادسة ص 85، نهاية الحكاية السادسة ص92، بداية الحكاية السابعة ص93، نهاية الحكاية السابعة ص101.

ظهور (إطار حكاية السّندباد الحمال) على هذا النّحو إحاطةً بكل (حكايات السّندباد البحريّ)، فظهر الإطار، على نحو منتظم، في بداية كلّ حكاية من الحكايات السّبعة، وفي نهايتها، من دون أن يقطع أحداثها في منتصفها، أو يظهر على نحو عشوائيّ، كما في الحكاية الإطاريّة الكبرى (ألف ليلة وليلة).

وتعدّ (حكاية السّندباد الحمّال) حكايةً إطاريةً داخليّةً لـــ (حكايات السّندباد البحريّ)؛ لأنها تضمّنت (حكايات السّندباد البحريّ) كلّها، وأحاطت بها إحاطةً كاملة، فبدأت قبلها، وانتهت بعدها، بعد انتهاء السّفرات السّبع للسّندباد، وذلك حين أعلن السّندباد البحريّ نهاية حكاياته، بقوله "ثم إني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر، بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات، وشكرت الله تعالى، وحمدته، وأنبت إليه، لأنه أعادني إلى أهلي وبلادي وأوطاني، فانظر يا سندباد، يا بريّ، ما جرى لي، وما وقع لي، وما كان من أمري! فقال السّندباد البريّ للسندباد البحريّ: بالله عليك، لا تؤاخذني بما كان مني في حقك. ولم يزالوا في مودة مع بسط زائد وفرح وانشراح إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، ومخرب القصور ومعمر القبور؛ وهو كأس الموت، فسبحان الحي الذي لا يموت"[1]. وبذلك انتهت السفرات السبع، ثم انتهت بعدها القصّة الإطاريّة الداخليّة، أي إنها أتمّت

[1]– السابق. ص101

قصـــص السّـــفرات كاملة، ومن ثم انتهت بالموت، من دون تحديد الشـــخصـــيّة التي ماتت؛ أهي السّندباد الحمّال، أم السّندباد البحريّ.

ويمكن رســـم قصّـــة (حكايات السّـــندباد)، بإطاراتها، على النّحو الآتي الذي يوضح إحاطة الإطارات بالقصص المضمّنة:

وقد أســـــهمت الإطارات في (حكايات السّـــــندباد) في التّنامي الكيفيّ الأفقيّ للحكاية، إذ عملت على امتداد السّـــرد عبر عدّة مســـتويات مركبة، مســـتوى الحكاية الإطاريّة الكبرى (حكاية ألف ليلة وليلة)، ومســـتوى الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّـــندباد الحمّال)، ومســـتوى الحكايات المضـــمّنة (حكايات السّـــندباد البحريّ)، التي امتدّت على شـــــكل حكايات كاملة، بدأت وانتهت داخل الإطار الذي انبثقت منه، فوسّـــــعت هذه المســـــتويات بنية الحكاية الرئيســـــيّة؛ الإطار(ألف ليلة وليلة)، عبر الحكايات التي تضمّنتها، مما أسهم في توسّع الحكاية توسّعا كيفيًا أفقيًا، معتمدًا على

الإطارات التي تُعنى بزيادة الحكايات، والحكايات المضـــمَّنة التي تنبثق عنه، نتيجة لهذا التوسّع.

التّبئير

يعرّف جيرار جنيت التّبئير على أنه "تقييدٌ للحقل، أي إنّه انتقاء للخبر السّـــردي، وأداة هذا الانتقاء بؤرة مموقعة، أي نوع من القناة النّاقلة للخبر التي لا تسمح للخبر إلا بالمرور عبرها"[1]، ويقصد به الطريقة التي ينقل فيها الكاتب قصته إلى المتلقّي، فهو قناة وصـــول الخبر وانتقاله، فلا يُســـمح لأي خبر في الحكاية بالمرور إلا عبر هذه القناة التي تحدّد نظام انتقاله.

ويعرّفه حميد لحميداني بأنّه: "زاوية الرّؤية عند الرّاوي، وتتعلّق بالتّقنية المســـتخدمة لحكي القصّـــة المتخيّلة وغايتها، يحدّدها الهدف الذي يســـعى الكاتب لإيصـــاله من الرّواية"[2]، فزاوية التّبئير تُخْتار بناء على هدف الكاتب من الرّواية، أو القصّة، فيكون التغيير في هذه الزّاوية وفقًا لرؤية الكاتب، المتعلّقة بهدفه من الرواية، لذا يمكن القول: إن التّبئير "هو الزّاوية المعيّنة التي يُرينا منها المؤلف حكايته عبر

---

[1] – جنيت، جيرار. عودة إلى خطاب الحكاية. ص 97.

[2]– لحميداني، حميد. ص46.

الرّاوي؛ لكنّها تختلف باختلاف موقعه، وكل اختلافٍ في الموقع يولد عنه اختلافٌ في السّرد الذي يقوم به الرّاوي"[1].

وينقسم التّبئير إلى ثلاثة أقسام رئيسيّة، أجمع النّقاد على طريقة عملها في الحكاية، ولم يجمعوا على اسمها، إذ تغيّرت أسماء الأقسام وفقًا للرؤية النّقدية، لكن بقي عمل كل قسم من الأقسام بالطريقة ذاتها التي اتُّفِقَ عليها، وهذه الأقسام هي[2]:

- التّبئير صفر، أو السّارد العليم، وفي هذا التّبئير يكون السّارد عالمًا بكل ما في الحكاية من تفاصيل.
- التّبئير الداخليّ، ويضمّ ثلاثة أنواع: تبئير داخليّ ذو بؤرة واحدة؛ أي إن القصّة تُحكى من خلال راوٍ واحدٍ. وتبئير داخليّ متغيّر؛ أي إن الأحداث تُروى من خلال عدد من الشّخصيّات، من دون توقّف في سرد الأحداث، بل تتتابع الأحداث عبر الشّخصيّات السّاردة، وتبئير داخليّ متعدّد؛ أي إن الحدث الواحد يُروى من خلال عدد من الشّخصيّات، كلّ منهم يرويه بطريقته.

---

[1]- الهواري، لبابة. (2020). الرؤية السردية في رواية واحدة الغروب لبهاء طاهر. المسيلة، جامعة محمد بوضياف. حوليات الآداب واللغات. المجلد 8. العدد 3. الصفحة 222-251.

[2]- ينظر: مجموعة. مقولات السّرد الأدبي. ص58-59، وينظر: جنيت، جيرار. خطاب الحكاية. ص 200-201.

- التّبئير الخارجي، أو الرؤية من الخارج، وتكون معرفة السّـــارد بالحكاية محدودةً جدًا، تقتصر على وصف الأحداث من دون تدخل فيها.

وقد ظهر نوعان من التّبئير أســـهما في التّنامي الكيفيّ الأفقيّ في (حكايات السّـــندباد)، وهما (السّـــارد العليم أو الرؤية من الخارج)، و(التّبئير الداخليّ ذو البؤرة الواحدة)، وأسهم تغيّر التّبئير وتنّوعه في الانتقال بين مستويات السّرد المركّبة الثّلاثة، التي تتكوّن منها (حكايات السّـندباد)، إذ أدّى تغيّر السّـاردين إلى الانتقال من حكاية إلى أخرى، ومن مستوى سرديّ إلى آخر.

- السّارد العليم، أو السّارد من الخارج

ظهر النّوع الأول من أنواع التّبئير في (حكايات السّـــندباد) منذ بدأ القصّـــة الإطاريّة الكبرى، المتمثّلة في حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ إذ بدأت الحكاية بما يدّل على وجود سارد خارج الحكاية، "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السّندباد الحمّال"[1]، فكلمة (قالت) التي ابتدأ فيها النّص تدل على وجود سارد آخر، قبل شهرزاد، حوّل هذا السّارد زاوية السّرد إلى (شهرزاد)، لتبدأ الحكاية من عندها، بما بلغها من حديث "بلغني أنه كان ...".

---

[1]- مجهول، حكايات السندباد. ص 29.

ويعود هذا السّـارد للظهور، مع كلّ ظهور للحكاية الإطاريّة الكبرى، في سـير الحكي، من خلال عبارته المكررة، التي يخبر المتلقي من خلالها بتوقف شـهرزاد عن الحكي؛ بسـبب حلول الصّـباح، ثم يذكر رقم اللّيلة الجديدة، وينقل زاوية السّـرد إلى شـهرزاد مرّة أخرى، "وأدرك شـهرزاد الصّـباح، فسـكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني –أيها الملك السـعيد–... "[1]، ويتكرّر ظهور هذا السّـارد أربعًا وثلاثين مرّة، على النّحو ذاته، من إخبار المتلقّي بتوقّف شـهرزاد عن إكمال الحكاية؛ بسبب حلول الصّباح، وذكر رقم الليلة الجديدة وعودة شهرزاد لإكمال الحكاية[2].

وعلى الرّغم من تكرر ظهور السّـارد مرات كثيرة لم يظهر مـا يُحدّد نوعـه ويميّزه، فقد يكون سـاردًا عليمًا، وقد يكون سـاردًا من الخارج؛ إذ إن كل المرّات التي انتقلت فيها زاوية السّرد إلى هذا السّارد كان دوره متوقفًا على وصف الحدث فحسب، الحدث المتعلّق ببلوغ الصّـباح، وصـمت شـهرزاد، ومن ثم إعلام القارئ برقم الليلة الجديدة، ونقل زاوية السّرد إلى شـهرزاد، وهذا الوصـف يعدّ سـمةً من سـمات (السّـارد من الخارج)، إلا أن السّـارد العليم قد يقوم أحيانًا بوصـف الأحداث من الخارج، من دون التّدخل فيها، وفي أحيانٍ أخرى يطّلع على كل ما يخص الشّـخصـيّات، وبسـبب

---

[1]– السابق.

[2] – ظهر هذا السّـارد في (حكايات السّـندباد) أربعًا وثلاثين مرّة، ينظر: نفسـه. ص29، 31، 35، 37، 38، 41، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 73، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 92، 93، 95، 97، 100.

هذا التّقاطع بين عمل السّـاردِيَن (السّـارد العليم والسّـارد من الخارج)، مع محدوديّة الدّور الذي أدّاه السّـارد الوارد ذكره في (حكايات السّـندباد)، والذي كان يظهر مع ظهور الحكاية الإطاريّة، ويختفي عند نقل زاوية الحكي إلى شـهرزاد؛ بسـبب ذلك كله يبدو من الصّعوبة ذكر نوع السّارد على وجه التّحديد؛ فما ورد يتراوح بين (السّارد من الخارج)، و(السّارد العليم).

ومفاد القول إن عمل السّارد الأول (العليم، أو من الخارج) اقتصر على توسيع الحكاية، ومدّ خطّ سيرها أفقيًا، من خلال نقل السّرد إلى المستوى الأول من الحكاية، وهو الحكاية الإطاريّة الكبرى (ألف ليلة وليلة)، وإعادته إليه، في كل مرّة كان ينتقل فيها السّرد إلى مستوى آخر، فقد يكون السّرد في المستوى الثّاني، (حكايات السّندباد الحمال) ويعيده السّارد الأول إلى المستوى الأول (حكايات ألف ليلة وليلة).

مثال ذلك: " وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحطّ الحمّال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء. وأدرك شهرزاد الصّباح فحسب، وتكمل الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني –أيها الملك السعيد– أن الحمّال... "[1]، فالسّرد كان في المستوى الثّاني، يتحدث عن السّندباد الحمّال، وما حلّ معه، إلا أن تدخل السّـارد العليم أدّى إلى نقل السّـرد إلى المسـتوى الأول، من خلال عبارة (وأدرك شهرزاد الصباح).

---

[1]– السابق. ص 29.

وقد يكون السّـرد في المسـتوى الثّالث، (الحكايات الضـمنيّة)، ويعيده السّـارد الأول إلى المســـتوى الأول "(حكايات ألف ليلة وليلة)، مثال ذلك: "ولم أزل ســـائرًا معهم، وأنـا أتفرج على بلاد النـاس، وعلى مـا خلق الله، من واد إلى واد، ومن مدينـة إلى مدينة، ونحن نبيع ونشتري، إلى أن وصلنا إلى مدينة البصرة، ثم جئت إلى مدينة بغداد.

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة (533)، قالت بلغني أيها الملك السـعيد أن السّـندباد البحريّ لما رجع من غيبته ..."[1]، فكان سـير الحكاية ضـمن المسـتوى الثّالث، وكان المتحدث فيها هو السّـارد المصـاحب الثّاني (السّـندباد البحريّ) يروي ما حدث معه قبل عودته إلى بغداد، ثم على نحو مفاجئ يتدخل السّارد العليم، ويغيّر زاوية السّرد، وينقل السّرد من مستواه الثّالث (الحكايات الضمنيّة) إلى مستواه الأول (حكايات ألف ليلة وليلة).

فكلّما ظهر السـارد الأول، عمل على إعادة السّـرد إلى المسـتوى الأول، ونقل زاوية السّرد إلى شهرزاد، لتكمل الحكاية من زاويتها هي، إلى حين العودة إلى السّارد العليم، الذي يعلن انتهاء الليل ببلوغ الصباح.

فأدى السّارد الأول (السارد العليم، أو السارد من الخارج) إلى توسيع الحكاية، عبر نقلها بين الإطارات، بإعادتها للمستوى الأول، على نحو دائم، وبطريقة عشوائيّة،

---

[1]- السابق. ص49.

سواء بنقلها من المستوى الثّاني إلى الأول، أم من المستوى الثّالث إلى الأول، فأدى عمله إلى تنامي الحكاية، بنقلها بين المستويات، وبتغيير زوايا السّرد بين السّاردين، وبتوسيع الحكاية أفقيًا، عبر التّنقل بين الإطارات والمستويات الثلاثة.

- التّبئير الداخليّ ذو البؤرة الواحدة (السّارد المصاحب)

ظهر التّبئير الداخليّ ذو البؤرة الداخليّة في (حكايات السّندباد) عبر شخصيتين، عملتا على نقل السّرد إلى مستويات أخرى، هما (شهرزاد) و(السّندباد البحريّ)، فكل شخصيّة منهما أسهمت بانتقال السّرد من المستوى الذي كان فيه، إلى المستوى التّالي، عبر الانتقال من حكاية إلى أخرى.

- **السّارد المصاحب الأول (شهرزاد)**

انتقلت زاوية السّرد إلى السّارد المصاحب (شهرزاد)، عبر السّارد الأوّل، منذ بدء (حكايات السّندباد)، فحوّل السّارد زاوية السّرد إليها، بقوله "قالت: بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون..."[1]، فأصبحت بذلك شهرزاد هي السّاردة المصاحبة، التي تروي الحدث بلسانها، ويتعرّف القارئ الحدث بالقدر الذي تظهره

[1]- السابق. ص 29.

شهرزاد، فعندما تبدأ بقولها: (بلغني) فإنها تخبر القارئ أن كل ما يسمعه هو أحاديث بَلَغتها عن غيرها.

ويتحوّل مع شهرزاد (وهي السّارد المصاحب الأول) مسار السّرد من المستوى الأول؛ أي الإطار الرّئيسي الكبير (ألف ليلة وليلة)، إلى المستوى الثّاني؛ أي الإطار الثّاني، أو الإطار الداخليّ، وهو (حكاية السّندباد البحريّ)، فتبدأ بسرد حكايته "بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشـــيد بمدينة بغداد رجل يقال له السّـندباد الحمّال"[1]، لتكون هذه البداية هي مسـوّغ توسّـع الحكاية، عبر حكاية أخرى، ينتقل فيها السّـرد من المسـتوى الأول (حكايات ألف ليلة وليلة)، إلى المسـتوى الثّاني (حكاية السّندباد الحمّال).

ولم يتوقف عمل شهرزاد عند نقل السّرد إلى المستوى الثّاني (حكاية السّندباد الحمّال)، وتوسيع الحكاية بهذا النقل؛ بل تعدّاه بنقل السّرد إلى المستوى الثّالث، وهي الحكايات المضـمّنة، لتتسـع الحكاية على نحو أكبر، بالامتداد بين المستويات، إذ إن السّـارد الأول كان يقطع سـرد الحكايات المضـمَّنة، كلما اعترضـت الحكاية الإطاريّة الكبرى سير الحكي، ويحوّل زاوية السّرد إلى شهرزاد، وهي (السّارد المصاحب الأول) التي تقوم بدورها بنقل السّـرد إلى المسـتوى الثّالث، وهو الحكايات المضـمنة، وتحويل زاوية السّرد إلى السّندباد البحريّ، وهو السّارد المصاحب الثّاني.

---

[1]– السابق.

وتكرر ظهور السّارد المصاحب الأول (شهرزاد) في (حكايات السّندباد) إحدى وثلاثين مرّة[1]، في كل مرّة منها كانت تعمل على نقل مستوى السّرد إلى المستوى الثّاني أو الثّالث، بحسب الموقع الذي توقفت عنده الحكاية. فشكّل ظهور (السّارد المصاحب الأول) شهرزاد مسوّغًا إلى نقل السّرد من مستواه الأول إلى المستويات التالية، مما عمل على توسيع الحكايات، وتناميها أفقيًا، وزيادتها، من خلال التغيير في مستويات السّرد، الذي كان يحدث باستمرار.

- **السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ)**

تتحول زاوية السّرد إلى السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ)، في مستوى السّرد الثّاني؛ أي الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّندباد الحمّال)، عقب التّعارف الذي يحدث بين السّندبادين، إذ يقرّر (السّندباد البحريّ) أن يحكي قصّة سفراته للسّندباد الحمّال والحاضرين، فتنتقل زاوية السّرد من السّارد العليم الذي كان يحكي قصّة السّندباد الحمّال، إلى السّارد المصاحب الثّاني، وهو السّندباد البحريّ، ليبدأ بقوله "اعلم أن لي قصّة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي

---

[1]- ظهر السارد المصاحب الأول (شهرزاد) في حكايات السندباد واحدًا وثلاثين مرة، ينظر: السابق. ص29، 31، 35، 37، 38، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 93، 95، 97، 100.

من قبل أن أصير في هذه السعادة... "[1]، فيبدأ السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ)، من خلال هذا القول التّمهيد لنقل السّرد إلى مستوى جديد.

يفتتح السّارد المصاحب حكاياته بقوله "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر..."[2] لتكون هذه الفاتحة هي إعلان توسيع الحكاية وتناميها، عبر الانتقال من مستوى السّرد الثّاني (الحكاية الإطاريّة الداخليّة)، إلى مستوى السّرد الثّالث (الحكايات الضمنيّة)، التي تحكي قصص السّفرات، فشكّل وجود السّارد المصاحب الثّاني مسوغًا سرديًا لتنامي الحكاية، وانتقال السّرد من مستوى إلى مستوى آخر، مسهمًا في توسّع الحكاية عبر المستوى الثّالث الذي ينتقل إليه السّرد، وهو مستوى (الحكايات الضمنيّة).

كذلك عمل السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ) على إعادة السّرد، من المستوى الثّالث (الحكايات الضمنيّة)، إلى المستوى الثّاني (الحكاية الإطاريّة الداخليّة حكاية السّندباد الحمال)، وذلك في نهاية كل سفراته وبدايتها، إذ كان في كلّ مرّة يعود للحديث مع القوم المجتمعين لديه، مثال ذلك ما قاله في نهاية حكاية السّفرة الأولى: "هذا ما كان في أول سفراتي، وفي غد إن شاء الله تعالى أحكي لكم الثّانية من السبع سفرات"[3]، فقوله (لكم) هي حديث موجه للقوم الذين كانوا لديه، ومنهم

---

[1]- السابق. ص32.

[2]- نفسه. ص33.

[3]- نفسه. ص40.

السّندباد الحمّال. فلم يكن عمل السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ) هو نقل السّرد من مستواه الثّاني إلى الثّالث فحسب؛ بل كان يعيده في كل مرّة من المستوى الثّالث إلى المستوى الثّاني.

وقد تكرر ظهور السّارد المصاحب الثّاني في السّفرات السبعة كاملة[1]، إذ رويت جميعها بلسان (السّندباد البحريّ)، وتخلّلها انتقال في زاوية السّرد إلى السّارد الأول، والسّارد العليم، والسّارد المصاحب الأول (شهرزاد)، إلّا أن حضور السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ) كان الأكبر بين كلّ السّاردين؛ يعود ذلك إلى أنه صاحب السّفرات السّبعة المكوِّنَة لحكايات السّندباد، وهو السّارد لها، مما جعل حضوره بين السّاردين حضورًا رئيسيًا.

وقد عمل تغير زاوية السّرد بين السّاردين على تغير مستويات السّرد، مما أسهم في توسّع الحكايات بالانتقال بين الإطارات، والحكايات الضمنيّة انتقالًا يقوده السّارد الذي كانت تصل إليه زاوية السّرد، ففي كل مرّة كانت مهمّة السّارد توسيع الحكاية، ومدّها أفقيًا، من خلال نقل مستوى السّرد إما إلى مستوى أعلى، أو مستوى أدنى، سواء كان حضور السّارد ثانويًا أو رئيسيًا؛ إلا أن عمل جميع السّاردين كان

---

[1]- ظهر السارد المصاحب الثاني (السندباد البحري) ثماني مرات المرة الأولى في الحكاية الإطارية الداخلية ينظر: نفسه. ص32. ثم في السفرات السبعة، السفرة الأولى ص33، السفرة الثانية ص43، السفرة الثالثة ص51، السفرة الرابعة ص63، السفرة الخامسة ص75، السفرة السادسة ص85، السفرة السابعة ص93.

موحدًا؛ وهو توسيع الحكاية، والمساعدة في تناميها تناميًا أفقيًا عبر تغيير مستوى السّرد ونقله.

فساعد ظهور السّاردين وتغير زوايا السّرد باستمرار على تنامي الحكاية، وتوسيعها أفقيًا بحكايات جديدة ضمنيّة، وإطارات داخليّة، ظهرت في سير الحكي بوساطة السّاردين، فتنامت الحكاية بهم تناميًا أفقيًا بحكايات جديدة، من خلال تنويع التّبئير، وتغييره، وتعدد السّاردين الذين أسهموا بالانتقال بين المستويات المختلفة من السّرد.

نسق الدّائرة

يشير مصطلح نسق الدّائرة، أو النّسق الدّائريّ، أو السّرد الدّائريّ إلى السّرد الذي تبدأ فيه الأحداث من لحظة سردية محددة، مرتبطة بعناصر سردية معينة، مكونة من شخصيات، وزمان، ومكان، ينطلق منها السّرد، ثم يعود في نهاية الحكاية، إلى اللحظة السّردية ذاتها، التي ابتدأت الأحداث منها[1]، فالحكاية ذات النّسق الدّائريّ: هي الحكاية التي "تبدأ بمثل ما تنتهي به، ليحس القارئ باكتمال

[1]- ينظر: العاني، مسلم. (1994). البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص43.

الحلقة، واتحاد البداية أو الاستهلال بالخاتمة"[1]، فنسق الدّائرة: هو سرد يسير بالأحداث في حركة دائريّة، من نقطة بداية ما، إلى نقطة النّهاية، إلا أنّ نقطة النّهاية تمثل نقطة البداية ذاتها، أي إنّ النّهاية تتطابق مع البداية، على هيئة حلقة مغلقة من الأحداث.

وقد ظهر النّسق الدّائريّ في (حكايات السّندباد)، في المستويين الثّاني، والثّالث للنّص، على شكل مجموعة من الدّوائر المكرّرة، المكوّنة من أفعال سرديّة، تؤديها شخصيّة حكائيّة، فمثّلت (حكاية السّندباد الحمّال) في المستوى الثّاني النّسق الدّائريّ الأولّ، فيما مثّلت (حكايات السّندباد البحريّ) في المستوى الثّالث، النّسق الدّائريّ الثّاني، وفي كل حكاية منهما كان النّسق الدّائريّ يسهم بتوسيع الحكاية، عبر حركة الدوران التي تمرّ بها الأحداث، من نقطة بدايتها إلى نقطة نهايتها.

النّسق الدّائريّ الأول

بدا النّسق الدّائريّ الأول في المستوى الثّاني من (حكايات السّندباد)، وهي الحكاية الإطاريّة الدّاخليّة المعروفة باسم (حكاية السّندباد الحمّال)، على هيئة مجموعة من الدّوائر، المكوّنة من سلسلة من الأفعال الحكائيّة التي قامت بها

[1]– بعلي، حفناوي. (2015). الطيب صالح والإبداع الكتابي. ط1. عمّان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. ص269

شخصيّة (السّندباد الحمّال)، على نحو متتابع، ومتكرر، من نقطة البداية إلى نقطة النّهاية، بطريقة حركة دائريّة؛ تبدأ وتنتهي في نقطة واحدة.

فبدأت الدائرة الأولى للنّسق منذ بداية الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّندباد الحمال)، حين وصل (السّندباد الحمّال) إلى قصر (السّندباد البحريّ)، وهو "رجل يقال له السّندباد الحمّال، وكان رجلًا فقير الحال، يحمل تجارته على رأسه، فاتّفق له أنه حمل، في يوم من الأيام، حملة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحر، تعب من تلك الحملة، وعرق، واشتد عليه الحرّ، فمرّ على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورشّ، وهناك هواء معتدل، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحطّ الحمّال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء"[1]، فنقطة البداية التي تنطلق منها الحركة الدّائريّة للدائرة الأولى؛ هي قصر السّندباد البحريّ.

تتابعت الأفعال بعد ذلك، فدخل السّندباد الحمال إلى القصر، إثر دعوة من صاحب القصر، وتعرّف السّندباد البحريّ، وشاركه الطّعام والشّراب، واستمع إلى حكايته الأولى، وتعشّى عنده، وأخذ النّقود التي أُعطيت له، وشكر (السّندباد البحريّ)، وانصرف إلى حال سبيله، وتفكّر فيما سمع، وتعجّب مما عرفه، ونام في منزله، وفي الصّباح عاد إلى بيت السّندباد البحريّ الذي يمثل نقطة البداية الأولى، لتكتمل بذلك الدائرة الأولى من النّسق الدّائريّ الأول، الذي ظهر في المستوى الثّاني من الحكاية.

---

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص 29.

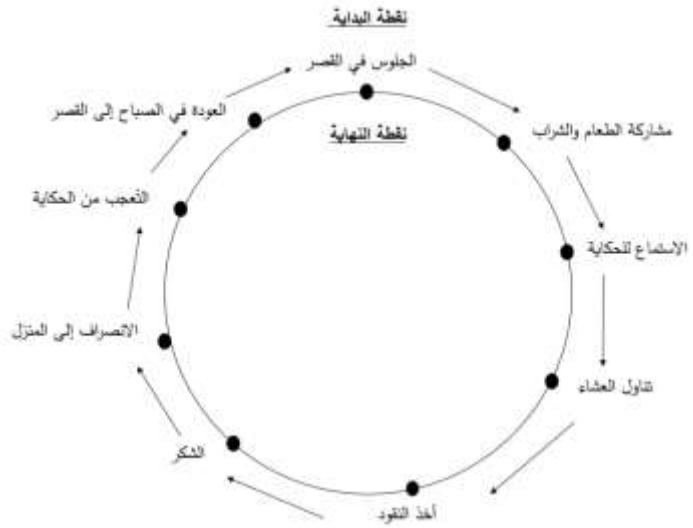
فالدائرة الأولى تكوّنت من نقطة بداية، وهي (الجلوس في قصـــر السّـــندباد البحريّ)، انطلقت من هذه النقطة مجموعة من الأفعال الحكائيّة، لشخصيّة (السّندباد الحمّال)، على نحو متتابع، ثم وصـــلت الأفعال إلى نقطة النهاية، التي تمثّل نقطة البداية ذاتها وهي (الجلوس في قصـر السّـندباد البحريّ)، وتمثّل في الوقت ذاته نقطة بداية للدائرة الثّانية، التي انطلقت كذلك على شـــكل مجموعة من الأفعال الحكائيّة المتتابعة، بالطريقة ذاتها التي ســـارت فيها الدائرة الأولى، لتصـــل إلى نقطة النهاية، وهي نقطة البداية ذاتها (الجلوس في بيت السّـــندباد البحريّ)، لتكون هذه هي نهاية الدائرة الثّانية، وبداية الدائرة الثّالثة.

وسارت سلسلة دوائر النّسق الدّائريّ في المستوى الثّاني للحكاية، على النّحو ذاته ســـبع مرّات، تبدأ وتعود إلى نقطة البداية ذاتها، بحركة أســـهمت في توســـيع الحكاية، وتناميها، عبر زيادة الأفعال الحكائيّة، لتعود بالحكاية في نهايتها إلى نقطة البداية، فتكون الأفعال بهدف توسعة السرد، لإكمال النسق الدائري.

ولم تتشـــابه نقطة البداية والنهاية فحســـب، بل تطابقت كل الأفعال الحكائيّة التي تؤديها شـخصـيّة (السّـندباد الحمّال)، في الدّوائر السّـبعة؛ ففي كل دائرة يجلس السّـندباد الحمال في القصـر، ويتشـارك مع الحاضـرين الطّعام والشـراب، ويسـتمع للحكاية الجديدة، ثم يتعشّـــى في القصـــر، ويأخذ النّقود التي يكرمه بها السّـــندباد

البحريّ، ويشـكره، وينصـرف إلى حال سـبيله، ويذهب إلى منزله، وهو متعجّب مما سمعه، وفي الصّباح يعود إلى القصر مرّة أخرى، ويجلس مع القوم[1].

ويمكن تمثيل الدوائر السّبع للنّسق الدّائريّ، وكيفية عمله على توسيع الحكاية، وتناميها، وزيادة أفعالها، للوصول إلى النهاية تمثل البداية في مستوى الحكاية الثّاني، الحكاية الإطاريّة الداخليّة، بالشّـــكل الآتي، إذ يُوضّـــح حركة الأفعال الحكائيّة التي تؤدّيها شـــخصـــيّة السّـــندباد الحمال، من نقطة البداية، ثم العودة إليها في النهاية، والانطلاق منها لبدء حركة الدائرة الثّانية، وهكذا في الدّوائر كلّها:



وقد أحاطت الدّوائر بالرّحلات السّبع، ففي كل دائرة كان الاستماع إلى الحكاية الضـــمنيّة جزءًا من الدائرة التي تبدأ قبلها، وتنتهي بعدها؛ لتتحول الحكاية الضـــمنيّة

---

[1]– تكررت الدوائر في المستوى الثاني سبع مرات، ينظر: السابق. الدائرة الأولى بدأت ص 31، وانتهت ص40. الدائرة الثانية بدأت ص41، وانتهت ص49. الدائرة الثالثة بدأت ص 50، وانتهت ص60، الدائرة الرابعة بدأت ص 61، وانتهت ص 73. الدائرة الخامسة بدأت ص 73، وانتهت ص 83، الدائرة السادسة بدأت ص 83، وانتهت ص 92، الدائرة السابعة بدأت ص 93، وانتهت ص101.

إلى جزء من حركة الأفعال الحكائيّة المتعلقة بالسّـندباد الحمّال؛ إذ اقتصـر دوره على الاسـتماع للحكايات الضـمنيّة التي تعدّ جزءًا من النّسـق الدائريّ، والذي هدف إلى امتداد بنية الحكاية، وتناميها.

وأدّى النّسـق الدّائريّ الأول القائم على تكرار الدّوائر إلى توسّـع في بنية الحكاية، عبر تعمّد سـير الأفعال الحكائيّة على نحو دائريّ، يعيدها إلى نقطة البداية في الدوائر كلها، وعلى الرّغم من القدرة على الاسـتغناء عن بعض الأفعال في سـير الحكي، إن ضرورة النّسق الدّائريّ استوجبت حضور الأفعال كلّها؛ لإنهاء الدّائرة من حيث ابتدأت، مما عمل على توسّع الحكاية، وتناميها عبر هذه الدّوائر.

النّسق الدّائريّ الثّاني

بدت مظاهر النّسـق الدّائريّ الثّاني في المسـتوى الثّالث من (حكايات السّـندباد)، وهي الحكايات الضـمنيّة، المعروفة باسـم (حكايات السّـندباد البحريّ أو سفرات السّـندباد البحريّ)، وتكوّنت هذه الدّائرة من سلسـلة من الأفعال الحكائيّة التي قامت بها شخصيّة (السّندباد البحريّ)، على نحو متتابع، من نقطة البداية، إلى نقطة النّهاية، على هيئة دوائر تبدأ وتنتهي في نقطة واحدة.

فبدأت الدائرة الأولى من أحداث السّـفرة الأولى التي قام بها السّـندباد البحريّ، من مدينة بغداد ، حيث كان يقيم، إذ لاحت في خاطره فكرة السّـفر، نتيجةً لظروف مرّ بها "وقد خطر ببالي السّفر إلى بلاد الناس... فعند ذلك، هممت فقمت واشـتريت

لي بضـاعة، ومتاعًا وأسـبابًا، فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصـرة"[1]، وتتوالى الأفعال الحكائيّة، التي يقوم بها السّـندباد، بعد انتقاله إلى البصـرة، فيركب السـفينة، وينتقل بين الجزر، فتحدث مشـــكلة، ويصـــل إلى الحل، وينجو، ثم يعود في نهاية الرحلة إلى البصرة، فبغداد "ولم نزل مسافرين ليلًا ونهارًا إلى أن وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصرة، وطلعنا إليها، وأقمنا فيها زمنًا قليلًا، وقد فرحت بسلامتي، وعودتي إلى بلادي، بعد ذلك توجّهت إلى مدينة بغداد، دار الســـلام، ومعي من الحمول والمتاع والأســـباب شـــيء كثير له قيمة عظيمة، ثم جئت إلى حارتي، ودخلت بيتي"[2]، ففي نهاية الرّحلة، يعود السّـــندباد إلى نقطة البداية، التي ابتدأ منها وهي مدينة بغداد، مكونًا برحلته دائرة، ابتدأت من بغداد، وانتهت فيها.

ويتكرر النّســق الدّائريّ في المســتوى الثّالث من (حكايات السّــندباد)، ســبع مرّات، مكونًا ســـبع دوائر، توسّـــعت من خلالها الحكاية، ونمت، وامتدّت أفقيًّا، إذ تتكرر الدّوائر بعدد الرّحلات السّـبع التي سـافرها، وابتدأت كلّها مع بدء الرّحلة، من مدينة بغداد، ثم المحطة التّالية مدينة البصرة، ويقوم السّندباد البحريّ بعد ذلك بسلسلة من الأفعال الحكائيّة المتنوعة، يكون آخرها عودته إلى البصرة، ثم وصوله إلى منزله في بغداد.

---

[1]- السابق. ص 34.

[2]- نفسه. ص 40.

وتتشابه الدّوائر السّبع المكونة للنّسق الدّائريّ الثّاني في الحكايات الضمنيّة، عبر ثلاثة أفعال حكائيّة، يقوم بها السّندباد البحريّ، في بداية كل دائرة، تمثل رحلةً من رحلاته، وثلاثة أفعال حكائيّة أخرى، يقوم بها في نهاية كل دائرة، تمثل رحلةً من رحلاته، وتؤدي هذه الأفعال في البداية والنّهاية إلى توسيع الحكاية، عبر الانتقال بين البدء بالأفعال المتشابهة، ثم الانتقال إلى الأفعال المختلفة، ثم العودة إلى الأفعال المتشابهة، مما يؤدي إلى نمو الأحداث نموًا مبنيًا على تشابه الأفعال واختلافها، فتبدأ الدّوائر كلها بالأفعال الثلاثة[1] الآتية، وهي:

- العزم على السّفر، والتجهيز له في بغداد
- الانطلاق إلى البصرة.
- ركوب البحر.

وتكررت هذه الأفعال الثّلاثة، في الدّوائر السّبع، مُشكّلَة قوسًا مشتركًا بين بدايات الدوائر كلها، تتطابق الدّوائر جميعها فيه، ثم تنطلق كل دائرة لتكمل مسارها، على أن تعود في نهاية الحكاية إلى قوس الأفعال المشتركة الثّلاثة التي ختمت بها الحكاية، وتمرّ منها، فتشترك الدّوائر بذلك في قوس نهاية يتّصل مع قوس البداية، مكوّن من

---

[1]- تكررت هذه الأفعال الحكائية الثلاثة في حكايات السندباد في الرحلات السبعة، ينظر: السابق. الرحلة الأولى ص34. الرحلة الثانية ص43. الرحلة الثالثة ص51-52. الرحلة الرابعة ص63. الرحلة الخامسة ص75-76. الرحلة السادسة ص85-86. الرحلة السابعة ص93-94.

ثلاثة أفعال حكائية، مرّت الدّوائر منها في طريق العودة إلى نقطة البداية، هذه الأفعال الحكائيّة الثلاثة[1] هي:

- العودة إلى البصرة.
- الإقامة بها لعدّة أيام.
- العودة إلى بغداد.

فتكررت الأفعال الثلاثة السابقة في بداية كل دائرة ونهايتها، باستثناء الدائرة الأخيرة التي مثّلت الرحلة الأخيرة، إذ تكرر فيها فعلان فحسب في نهايتها، هما؛ الوصول إلى البصرة، والعودة إلى بغداد، من دون الإقامة في البصرة، كما جرت العادة، في الرحلات السابقة جميعها، "حتى وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصر، فلم أقم بها، بل اكتريت مركبًا آخر، ونقلت إليه جميع ما كان معي، وتوجهت إلى مدينة بغداد"[2]، فكانت الأفعال الحكائيّة المكونة للدائرة السابعة متشابهة مع بقية الدّوائر، في الأفعال الثلاثة الأولى، وفي فعلين من الأفعال الثلاثة في نهاية الدّائرة.

وعلى الرّغم من التّشابه الذي حدث في بداية الدوائر جميعها، ونهايتها؛ فإن بقية الأفعال الحكائيّة، خلال سير الدائرة، كانت مختلفةً من حيث المضمون،

---

[1]- تكررت هذه الأفعال الحكائية الثلاثة في حكايات السندباد في الرحلات السبعة، ينظر: السابق. الرحلة الأولى ص40. الرحلة الثانية ص49. الرحلة الثالثة ص60. الرحلة الرابعة ص73. الرحلة الخامسة ص82. الرحلة السادسة ص91. الرحلة السابعة ص101.

[2]- نفسه. ص101

متشـابهةً من حيث الآليّة، ففي كل رحلة يفترق السّـندباد عن أصـحابه، نتيجةً لظرف ما يمرّ به، ويتعرض لسـلسـلة من المشـكلات المتتالية، التي توصـله إلى الموت، ثم ينجو بأعجوبة، ويساعده قوم ما، ويمضـي معهم بسعادة، مكملًا الانتقال بين الجزر، والتجارة، إلى حين عودتهم إلى البصرة.

وتكررت آليّة الأفعال الحكائيّة، في كل دائرة من الدوائر السّـبع، لكنها اختلفت في مضـمونها، فعل الافتراق عن الأصـحاب –على سـبيل المثال– يكون في الرحلة الأولى: بسـبب تخلّف السّـندباد عن اللحاق بالمركب، حين أعلن صـاحبه الخطر المحدق بهم[1]، وفي الرحلة الثّانية: بسبب نسيان أصحابه له على الجزيرة، وهو نائم[2]، وفي الرحلة الثّالثة: بسبب العملاق، الذي أكل أصـحابه[3]، وفي الرحلة الرابعة: بسبب الجماعة العراة، الذين عرضـوا عليهم الطعام، فأكل أصـحاب السّـندباد، وذهبت عقولهم[4]، وفي الرحلة الخامسـة: بسـبب طائر الرّخ، الذي هاجمهم، فأغرق سـفينتهم[5]،

---

[1]– ينظر: السابق. ص35.

[2]– ينظر: نفسه. ص44.

[3]– ينظر: نفسه. ص53–55.

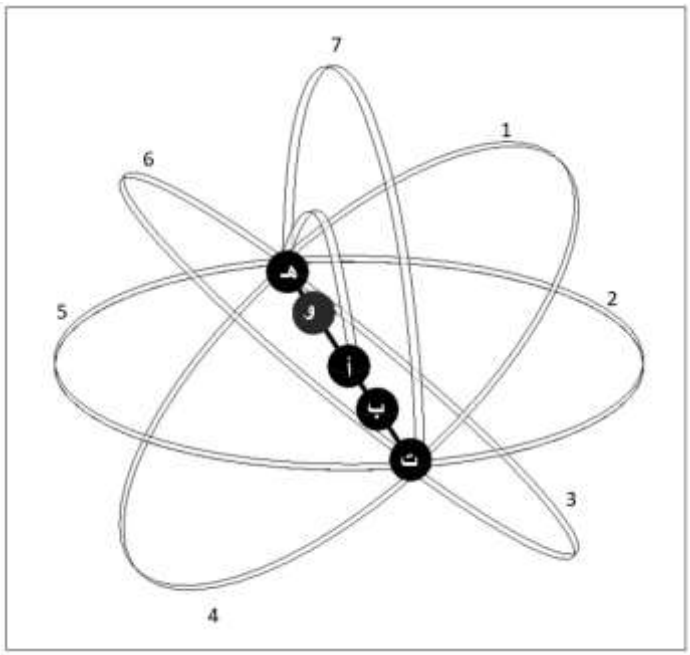
[4]– ينظر: نفسه. ص64–65.

[5]– ينظر: نفسه. ص76–77.

وفي الرحلة السّادسة؛ بسبب الريح، التي قلبت المركب[1]، وفي الرحلة السابعة: بسبب العاصفة، التي لحقت بهم في البحر[2].

فعلى الرغم من اختلاف مضـــمون الأفعال الحكائيّة؛ فإن الآليّة موحدة بينها، ففي كل مرة يؤدي الفعل المتشــابه، أو المختلف، المكوّن للنّســق الدائريّ إلى توســع الحكاية لإكمال الدّائرة، ومن ثم تعمل الدّوائر مجتمعةً على توســـيع الحكاية أفقيًا، فعملت دوائر المســـتوى الثالث (الحكايات الضـــمنيّة) على تنمية الحكاية، من خلال الحركة الدائرّة للأفعال، فتوسعت بذلك الحكاية بالأحداث الممثلة للنّسق الدائريّ.

ويمكن تمثيل النّســق الدّائريّ الثّاني للدوائر الســبع، في المســتوى الثّالث من الحكاية، (الحكايات الضمنيّة)، على النّحو الآتي:



[1]- ينظر: السابق. ص86.

[2]- ينظر: نفسه. ص 94.

تمثّل النّقاط السّوداء (أ/ ب/ ت / هـ / و) في الرّسم، قوس الأفعال الحكائيّة التي تمرّ منه الدّوائر السبع، بدءًا من نقطة البداية (أ) التي تتوسط القوس، وهي فعل الإقامة في بغداد، مرورًا بالفعلين التاليين لها (ب– ت) وهما فعلا الانتقال إلى البصرة، وركوب البحر، وانتهاءً بالنهاية (أ)، التي تمثل نقطة البداية ذاتها وهي العودة إلى بغداد، والإقامة فيها، فتتشابه حركة الدوائر الست في البدء بالأفعال الثلاثة، والانتهاء بالأفعال (هـ – و – أ)، فتمثل النقطة (هـ) فعل الوصول إلى البصرة، وتمثل النقطة (و) فعل الإقامة في فيها، وتمثل النقطة (أ) الإقامة في بغداد في نهاية كل حكاية. إلا أنّ الدائرة السّابعة تتجاوز في مسار عودتها فعل الإقامة في البصرة الذي تمثله النقطة (و)، وتحوّل مسارها من النقطة (هـ) التي تشير إلى الوصول إلى البصرة، إلى النقطة (أ) التي تشير إلى العودة إلى بغداد، والإقامة بها.

ويبدو واضحًا أنّ الحركة الدّائريّة في المستويين الثّاني والثّالث أسهمت في تنامي الحكاية وتوسّعها؛ فضرورة مرور الأحداث في حركة دائريّة مقيّدة بنقطة بداية/ نهاية أدّى إلى توسّع الحكايات على نحو يضمن عودتها إلى نقطة البداية، في نهاية كل دائرة وحكاية؛ مما أدّى إلى التّنامي في بنية (حكايات السّندباد) بنسق دائري، قام على مجموعة من الدّوائر، اعتمدت جميعها على أفعال حكائيّة، تضمن سير الحكاية في الحركة الدّائريّة، لتعود من حيث ابتدأت، مغلقة الدائرة التي بدأتها؛ أي يمكن القول: إن الحكايات كان لها أن تنتهي من دون إغلاق الدوائر، عند آخر حدث، وهو

النجاة مثلا، أو إكمال التجارة؛ إلا أن النّســـق الدائري الذي يتطلّب العودة إلى نقطة البداية، فرض تناميًا في الأحداث، لضمان وصولها إلى النقطة ذاتها التي بدأت منها الدائرة، فكانت الدوائر إحدى طرق تنامي الحكاية، وتوسّعها، عبر هذا النّسق الدّائريّ في المستويين الثّاني، والثّالث.

النّظم السّردي

يشير مصطلح (النظم) الذي أسسه شكلوفسكي إلى السّرد الذي يقوم على قصص "أو مقاطع سردية، تامة، متسلسلة، ومتوازية، تضطلع بدور البطولة في جميعها شخصيّة مشتركة"[1]، فهو آليّة سردية، تُعنى بوجود مجموعة من القصص التّامة، والمتسلسلة، والمتوازية، وبطل هذه القصص شخصيّة واحدة، يتكرر حضورها في القصص جميعها.

وتظهر هذه الآليّة السّـــردية على نحو جليّ في حكايات السّـــفر، وقصـــص المغامرات، مثل (حكايات السّـــندباد البحريّ)، في ألف ليلة وليلة[2]. إذ تتكون حكايات السّفر، وقصص المغامرات عادة من سلسلة من القصص التّامة، يؤدّي دور البطولة في هذه السلسلة القصصية شخصيّة واحدة تمثّل دور البطل في الحكايات كلّها.

---

[1]- القاضي، محمد. ص429

[2]- ينظر: نفسه.

فبدت آليّة النّظم السّـردي في المسـتوى الثّالث من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهي الحكايات الضـــمنيّة (حكايات السّـــندباد البحريّ)، إذ تتكوّن هذه الحكايات من سلسلة قصصيّة عن مغامرات في السّفر، تقع في سبع حكايات، تؤدي دور البطولة فيها شـخصـيّة (السّـندباد البحريّ) التي تقوم بكل الأسـفار، والمغامرات، في الرّحلات السّبعة، في الحكايات كلّها.

وكل قصّـة من القصـص السّـبع هي قصّـة تامّة، تكوّنت من عناصـر القصّـة الرئيسـيّة، لها نقطة بداية، ونقطة نهاية، وتقوم بأفعالها الحكائيّة شـخصـيّة رئيسـيّة، ومجموعة من الشّخصيّات الفرعيّة، ضمن فضاءات زمانيّة، ومكانيّة متنوعة، وتسير حبكة أحداثها باتجاه العقدة، ثم يأتي الحلّ، وقد تضـمّ القصّـة الواحدة عدّة عُقَدٍ، وعدّة حلول.

وجميع القصـص متسلسلة ومتوازية، فالسّـندباد البحريّ يحكي قصـصـه تباعًا، كأنّه يمر على حلقات ســـلســـلة، حلقة إثر أخرى، إلى أن ينتهي من رواية جميع القصــص، كما أنّ القصــص مسـتقلة بذاتها، فهي غير متقاطعة مع بعضــها، وإنما تمثل كلّ قصّــة منها بنية قائمة بذاتها، من بدايتها إلى نهايتها، توازي بقيّة القصــص من السّلسلة ذاتها.

تبدأ الحكاية الأولى (أول السـفرات)، ويسـرد (السّـندباد البحريّ) مغامرته فيها، بدءًا من بغداد، والحال الذي كان يعيشه، والظروف التي تبدلت عليه، ثم قرار السّفر،

والإعداد له، والتّوجه إلى البصـرة، وركوب البحر، والتّنقل بين الجزر، وتأزم الأحداث باتجاه العقدة، ووصـول العقدة إلى القمة، ثم انفراج العقدة بالحل، وإكماله الانتقال بين الجزر، وفي النهاية العودة إلى البصـــرة، والإقامة فيها مدة يســـيرة، ثم العودة إلى بغداد[1]. فهذه الأحداث الحكائيّة، المكونة للحبكة، حققت شـروط القصّـة، ورويت ببنية مسـتقلة بذاتها، من دون أن تتقاطع مع حكاية أخرى من حكايات السـفر، أو مغامرّة أخرى من المغامرات، وإنما كانت بنيةً مستقلةً بذاتها، توازي القصص الأخرى؛ إذ إن السّفرات السبع سارت بالطريقة ذاتها، من نقطة البداية إلى النهاية، بحبكات مشابهة لحبكة السفرة الأولى، ومن دون أن تعترضـها مغامرات أخرى، أو تتداخل المغامرات، والحكايات مع بعضها[2].

وقد أدى (السّـــندباد البحريّ) دور البطولة في حكايات الســـفرات السّـــبع، إذ رويت القصص على لسانه، ساردًا مصاحبًا، وبطلًا، في الآن ذاته، للسفرات جميعها، وتتكرر معه الأحداث ذاتها في كل سفرة، إذ تتشابه في الآليّة، وتختلف في المضمون فهو الذي يعزم على السّـفر في كل مرّة، ويعدُّ العدّة لذلك، ويتعرّض خلال سـفره إلى

---

[1]– ينظر: مجهول. السندباد. ابتدأت أول حكاية ص33. وانتهت ص41.

[2]– ينظر: الســـابق. ابتدأت الحكاية الثانية ص43، وانتهت ص50. ابتدأت الحكاية الثالثة ص51، وانتهت ص61. ابتدأت الحكاية الرابعة ص63، وانتهت ص73. ابتدأت الحكاية الخامســـة ص75، وانتهت ص83. ابتدأت الحكاية الســادســة ص85، وانتهت ص92. ابتدأت الحكاية الســابعة ص93، وانتهت ص101.

المتاعب والمصاعب، ويمرّ بمشاكل توصله إلى الموت، لكنه ينجو، ويعود مسرورًا إلى بلده، مثال ذلك تعرضه في السّفرة الأولى لخطر الموت، بعد أن غادرت السّفينة من دون أن تنتظره، فبقي وحيدًا، وأوشك على الهلاك، لكنه نجا حين شاهد سائسي خيول الملك، وذهب معهم[1].

ولبقاء السّندباد على قيد الحياة –على الرغم من تعرضه للموت في كل حكاية– منطقٌ سردي مسوّغ؛ وذلك لاستمرار سلسلة المغامرات التي يرويها، تحقيقًا لآليّة السّرد القصصي، التي تحتاج إلى سلسلة حكايات متسلسلة، ومتوازية، قائمة بذاتها، غير متقاطعة، يربط بينها شخصيّة بطل تؤدي الدور الرئيسي في الحكاية. فتحققت هذه الشروط في (حكايات السّندباد البحريّ) لتشكّل الحكايات نظمًا سرديًا.

وقد عمل النّظم السّردي في حكايات السندباد على توسّع الحكايات، ضمن نظم سباعي؛ وذلك عبر سلسلة قصص مكونة من سبع حكايات، تتميز بأنها مستقلة بذاتها، وتسير بحبكة ذات آليّات واحدة، من بدايتها إلى نهايتها، بطريقة مكررة في

---

[1]– يتعرض السندباد لخطر الموت في الحكايات جميعها. ينظر: نفسه. الحكاية الأولى، خطر الموت ص35، النجاة ص36. الحكاية الثانية خطر الموت ص44. النجاة ص 45. الحكاية الثالثة خطر الموت ص53. والنجاة ص 55. خطر الموت الثاني ص 56. النجاة ص 56. خطر الموت الثالث ص 56. النجاة ص 57. الحكاية الرابع. خطر الموت الأول ص 64. النجاة ص64. خطر الموت الثاني ص 64. النجاة ص65. خطر الموت الثالث ص 70. النجاة ص72. الحكاية الخامسة خطر الموت الأول ص 77. النجاة ص77. خطر الموت الثاني ص 78. النجاة ص79. الحكاية السادسة. خطر الموت الأول ص 86. النجاة 86. خطر الموت الثاني ص 87. النجاة 88. الحكاية السابعة خطر الموت الأول ص 94. النجاة ص95.

الحكايات السـبع، من دون أن تتغير البنية العامة للأحداث في الحكايات كلّها، وذلك تحقيقًا لفكرة السلسـة السّباعيّة، وكان من الممكن أن تكون السّلسلة مكونةً من ثلاث حكايات، أو أربع، إذ إن إلغاء قسم من الحكايات السبع لن يؤثر في أصل الحكاية، ولن يلغي جزءًا من الأحداث؛ لعدم ارتباطها بأحداث أخرى تبنى عليها، وإنما سيعمل فحسب على تقليص بنية الحكاية.

فالنظم السردي ذو الطابع السباعي أدى إلى توسع الحكاية في مستواها الثاني، أي الإطار الداخليّ، (حكاية السّندباد الحمال)، وذلك من خلال الحكايات الضمنيّة التي عملت على تنامي الحكاية الإطارية الداخليّة، تناميًا أفقيًا كيفيًا، معتمدًا على سلسلة القصص الضمنيّة، التي يؤدّيها بطل واحد.

التّنامي الكيفي العموديّ

يختصّ التّنامي الكيفيّ العموديّ بالكيفيّة التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، من نقطة بدايتها، إلى نقطة نهايتها، نتيجةً لأحداث حكائيّة معينة، تؤدي إلى توسّعٍ في الحكاية ذاتها، فيكون التوسّع عموديًا، بالتّعمق في أحداث الحكاية، عبر أحداث حكائيّة تسوّغ هذا التّعمق، فيُعنى هذا التّنامي بالكيفية التي تتوسّع فيها الحكاية عموديًا، في أعماق الحكاية ذاتها.

وينبثق عن التّنامي الكيفي العموديّ، مجموعة من الأنواع الفرعيّة، التي تؤدي إلى توسّع الحكاية، بآليّات مختلفة، قد تظهر جميعها في حكاية واحدة، وقد تتوزع على الحكايات بحيث تحتوي الحكاية على نوع واحد، أو عدّة أنواع، إذ لا يؤثر العدد في آليّة عمل التّنامي الكيفي العموديّ.

وقد ظهر التّنامي الكيفيّ العموديّ في (حكايات السّندباد)، على نحوٍ جليّ، من خلال مجموعة من أنواع آليّات التّنامي الكيفيّ العموديّ، أسهمت في توسّع الحكاية ذاتها، عبر التّعمق في تفاصيها، لنقل الحكاية من بدايتها، إلى نهايتها، من خلال سلسلة من الأحداث الحكائيّة، فمن هذه الآليات: التّبئير، الشّخصيات، الفضاءات المكانية، العقدة والحل، عناصر العجيب، المصادفات السردية، ومشاعر الشوق.

التّبئير

يعرّف التّبئير بأنّه "الزّاوية المعيّنة التي يُرينا منها المؤلف حكايته عبر الرّاوي؛ لكنّها تختلف باختلاف موقعه، وكل اختلافٍ في الموقع يولد عنه اختلافٌ في السّـرد الذي يقوم به الرّاوي"[1]. فهو الزوية التي تنطلق منها الحكاية، ويتغيّر السّرد بناء على تغيّر هذه الزاوية، وتنقسـم إلى ثلاثة أقسـام رئيسـيّة: زاوية الرؤية من الخارج، وزاوية الرّؤية الداخليّة بأنواعها، وزاوية السّارد العليم[2].

ويؤدّي تغيّر زوايا السّـــرد في الحكاية إلى تناميها، وتوسّـــعها عبر السّـــارد الجديد، الذي يعمل على تغيير البنية السّـــردية وفقًا للزاوية التي يتموقع فيها. ويؤثّر تغيير زوايا السّـــرد في عمق الحكاية، وامتدادها العموديّ، إذ يعمل على توسّـــع في أحداث الحكاية ذاتها باتجاه عمقها، ونهايتها.

ويعدّ التبئير آليةً خاصّـة تعمل على توسـيع الحكاية وتناميها تناميًا كيفيًا أفقيًا وعموديًا معًا، ففي التّنامي الكيفي الأفقي يعمل التبئير على تنامي الحكاية أفقيًا من خلال تغير مستويات السّرد، عند تغيّر زاوية السرد من سارد في أحد المستويات، إلى سـارد في مسـتوى آخر، ويؤدي تغيير زاوية السـرد بنقلها من مسـتوى إلى آخر، إلى تنامي الحكاية أفقيًا، عبر تعدد المسـتويات، وتغير السـاردين في كل مسـتوى. كذلك

---

[1]- الهواري، لبابة. ص222-251

[2]- شُرحت أنواع التبئير في المبحث الأول. ينظر ص 130-131.

فإن تغير زاوية السّـرد، وتنوع السـاردين في مسـتوى السّـرد الواحد، أي في الحكاية الواحدة، يعدّ تناميًا كيفيًا عموديًا، إذ إن انتقال زاوية السّـرد من سـارد إلى آخر، في الحكاية ذاتها، يعمل على تعميق أحداث الحكاية، وتوسيعها، وتناميها تناميًا عموديًا.

فالفرق بين عمل التبئير في التنامي الأفقي والتنامي العمودي هو قيام التبئير في التنامي الأفقي بتغير مسـتوى السـرد مع تغيير السـارد، مما يؤدي إلى توسـع بالانتقال بين المسـتويات والإطارات، أما في التنامي العمودي فيكون التغير بين الساردين في الحكاية ذاتها، فتتوسع أحداث الحكاية ذاتها، وتزداد عمقًا.

وقد أدّى وجود (السّارد العليم)، و(السّارد المصاحب)، في المستوى الثّاني من الحكاية، (حكاية السّندباد الحمال)، إلى تعمّق في الحكاية، وتوسّع في التّفاصيل من خلال تغيّر في السّرد، وفقًا لزاويتي السّرد المختلفتين، اللتين غيّرتا سير الحكي، بناءً على زاويتهما، ورؤيتهما للأحداث.

- السّارد العليم

بدا دور السّـارد العليم في (حكاية السّـندباد الحمّال) واضـحًا؛ إذ عمل على توسـيع السّـرد عبر أمرين، الأول: إطلاع المتلقي على ما يدور في نفس السّـندباد الحمال، مثال ذلك أنه لما "فرغ السّـندباد الحمال من شـعره ونظمه وأراد أن يحمل حملته ويسـير.."[1]، فيخبر السّـارد العليم المتلقي بفعل لم يحدث، وهو أن السّـندباد

---

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص30.

الحمّال أراد أن يحمل حملته، فهو لم يحملها بعد، وإنما أراد فعل ذلك، ونظرًا لأن السّارد العليم مطّلع على ما تفكّر فيه الشّخصيّات؛ فإن لديه القدرة على نقل أفكارها ومشاعرها، وحديثها من نفسها؛ كالحديث الذي حدّث به السّندباد الحمّال نفسه، في الموقف الذي تلا دخوله إلى القصر إذ "بهت السّندباد الحمّال، وقال في نفسه: والله، إن هذا المكان من بقع الجنان..."[1]، فبسبب قدرة السّارد العليم على معرفة كل ما يدور في نفوس الشّخصيّات، استطاع نقل الحديث الذي حدّث به السّندباد الحمّال نفسه.

والأمر الآخر الذي قام به السارد العليم لتوسيع الحكاية هو تغيير زاوية السرد، ونقلها إلى السارد المصاحب (السندباد البحري)، ليحكي عن سفراته، ويمثل المقطع الآتي هذا الانتقال والتّحول في زاويا السرد: "فتقدم السندباد الحمال، وسمى، وأكل حتى اكتفى، وشبع، وقال: الحمد لله على كل حال، ثم إنه غسل يديه، وشكرهم على ذلك، فقال صاحب المكان: مرحبًا بك، نهارك مبارك، فما يكون اسمك؟ وما تعاني من الصنائع؟ فقال له: يا سيدي اسمي السندباد الحمال، وأنا أحمل على رأسي أسباب الناس بالأجرة، فتبسم صاحب المكان: وقال اعلم يا حمّال أن اسمك مثل اسمي، فأنا السندباد البحري، ولكن يا حمّال قصدي أن تسمعني الأبيات التي كنت تنشدها وأنت على الباب، فاستحى الحمّال وقال: بالله عليك، لا تآخذني فإن التعب،

---

[1]- السابق. ص31.

والمشقة، وقلة ما في اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه. فقال له: لا تستحي، فأنت صرت أخي، فأنشد هذه الأبيات فإنها أعجبتني لمّا سمعتها منك، وأنت تنشدها على الباب؛ عند ذلك أنشـــده الحمّال تلك الأبيات، فأعجبته، وطرب لســـماعها، وقال له: اعلم أن لي قصـة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صـار لي، وما جرى لي، من قبل أن أصـير في هذه السـعادة، وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصـلت إلى هذه السـعادة وهذا المكان؛ إلا بعد تعب شـديد ومشـقة عظيمة، وأهوال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضـــاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب، اعلموا يا سادة يا كرام "[1]، فزاوية السرد كانت عند السارد العليم، الذي يروي ما تفعله الشّخصيات، وما تعيشه، والمشاعر التي تُكِنّها، وقرينة ذلك كلمات مثل: (فاستحى)، (فأعجبته)، (طرب لسماعها)، ثم انتقلت زاوية السرد إلى السارد المصاحب، حين بدأ السندباد البحري يحكي قصته، وسبب وجوده في هذا المكان، وذلك بقوله: " اعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي، من قبل أن أصير في هذه السعادة"، فهذا التّحول في زوايا السرد، من العليم إلى المصاحب، هو توسّع في بنية الحكاية ذاتها، وتنامٍ كيفي يعمل على تعميق الحكاية، وزيادة تفاصيلها، عبر الانتقال من سارد إلى آخر.

---

[1]- السابق. ص32-33.

وظهر السّـــارد العليم في (حكايات السّـــندباد) متزامنًا مع ظهور السّـــندباد الحمّال، إذ كان متحدثًا يصـف حال السّـندباد الحمال، ويحكي كل ما يفكّر به، وما يشـعر به، فظهر في الحكاية تسـع مرات، بدأت المرّة الأولى قبل أن يبدأ السّـندباد البحريّ حديثه عن سـفراته، وتعاقبت المرات التّالية في نهاية كل حكاية من حكايات السّفرات، وأحيانًا في بداية الحكاية الجديدة[1].

وقد تركّز عمل (السّارد العليم)، في مستوى الحكاية الإطاريّة الداخليّة، (حكاية السّـندباد الحمّال)، على توسـيع الحكاية، وتناميها، عبر أمرين؛ الأول: الإفاضـة في الحديث عمّا يدور في نفس السّـندباد الحمّال، والحاضـرين، ووصـف المشـاعر التي تختلج صدورهم، عقب سماعهم للحكايات، لجعل المتلقي قريبًا منهم، يدرك ما يمرّون به، وما يفكّرون به، والآخر؛ تحويل زاوية السّرد في المستوى الثّاني من الحكاية إلى (السّارد المصاحب الثّاني) السّندباد البحريّ.

- السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ)

يوسّـع السّـارد العليم الحكاية في مسـتوى السّـرد الثّاني، (حكاية السّـندباد الحمّال)، عبر تحويل زاوية السّرد إلى السّـارد المصـاحب الثّاني (السّـندباد البحريّ)، وذلك عقب تعارفهما في القصـر، فبعد أن يتعرف (السّـندباد البحريّ)، اسـم الضّـيف،

---

[1]- ظهر السّارد العليم تسع مرات في (حكايات السندباد). ينظر: السابق. ص30-31، 40-41، 50، 60-61، 73، 83، 92، 93، 101.

وهو (السّندباد الحمّال)، يقرّر أن يحكي قصّة سفراته، فتتحول زاوية السّرد من السّارد العليم، إلى السّارد المصاحب الثّاني، وهو السّندباد البحريّ.

يظهر تحوّل زاوية السّرد من السّارد العليم إلى السّارد المصاحب، حين يبدأ (السّندباد البحريّ) الحديث بقوله: "اعلم أن لي قصّة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير في هذه السعادة... "[1]، فيبدأ السّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ)، من خلال هذا القول التّمهيد لنقل السّرد إلى مستوى جديد.

وعلى الرّغم من أن العمل الرئيسي للسّارد المصاحب الثّاني (السّندباد البحريّ)، هو نقل مستوى السّرد من المستوى الثّاني إلى الثّالث، فإنه عمل على توسيع الحكاية في المستوى الثّاني من السّرد (حكاية السّندباد الحمال)، عبر أمرين؛ أوّلهما: التّمهيد الذي أطلقه قبل نقل السّرد إلى المستوى الثّالث، والخاتمة التي كان يختتم بها حديثه في كل ليلة، بقوله: "وهذا ما كان في أوّل سفراتي، وفي غدٍ–إن شاء الله تعالى – أحكي لكم الثّانية من السبع سفرات"[2]، فهذه الخاتمة التي يختتم بها (السّارد المصاحب الثّاني) حديثه كل ليلة، فيها إعلان الانتهاء من الحديث،

---

[1]– السابق. ص32.

[2]– نفسه. ص40.

ومخاطبة للحاضـرين، الذين كانوا عند السّـندباد البحريّ في القصـر، وعلى رأسـهم السّندباد الحمال.

وبعد هذه الخاتمة، يتوقّف السّارد المصاحب عن الحديث، فيحوّل زاوية السّرد إلى (السّـــارد العليم) مرّة أخرى، وهو الأمر الآخر الذي عمل من خلاله السّـــارد المصـــاحب على توســيع الحكاية، ومثال هذا التّحول المقطع الآتي الذي تكون فيه زاوية السّرد عند السارد المصاحب (السندباد البحري)، ثم يعيدها إلى السارد العليم، فيقول السـندباد البحري: "وهذا ما كان في أوّل سـفراتي، وفي غدٍ إن شـاء الله تعالى أحكي لكم الثانية من السـبع سـفرات. ثم إن السـندباد البحري عشـى السـندباد البريّ عنده، وأمر له بمئة مثقال ذهبًا، وقال له: آنستنا في هذا النهار، فشكره الحمال، وأخذ معه ما وهبه له، وانصـرف في حال سـبيله، وهو متفكر فيما يقع وما يجري للناس، ويتعجب غاية العجب، ونام تلك الليلة في منزله"[1]، فكانت زاوية السّـرد عند السـارد المصاحب، يحكي ما حدث معه في سفراته، عبر ضمير الأنا المتكلم، "وهذا ما كان في أوّل سفراتي، وفي غدٍ إن شاء الله تعالى أحكي لكم الثانية من السبع سفرات"، ثم يتوقف السارد المصاحب عند هذه الجملة، وينقل زاوية السرد إلى السارد العليم الذي يبدأ بتصـوير الحدث من زاويته "ثم إن السـندباد البحري عشـى السـندباد البريّ عنده، وأمر له بمئة مثقال ذهبًا.."، فتتحول الضـــمائر إلى ضـــمائر الغائب، ويتضـــح أن

---

[1]- السابق. ص40.

الســـارد العليم هو الذي يســـرد من خلال بعض الكلمات التي تعبر عن مكنون نفس الشـــخصـــيّات، مثل :" وهو متفكر....ويتعجب غاية العجب"، فهي أفعال تحدث بين المرء ونفســه، لا يعرف بها إلا الســارد العليم، لقدرته على الاطلاع على ما في نفس الشـخصـيات، فالتنامي في هذه الحكاية حدث عن طريق السـارد المصـاحب بتحويل السرد إلى السارد العليم.

وتكرر حضـور السّـارد المصـاحب في (حكاية السّـندباد الحمال) سـبع مرات، في مفتتح كل جلسـة، وخاتمتها[1]، في كلّ مرّة يعمل على توسـيع السّـرد عبر التّمهيد الذي يقدّمه، ومن ثم عبر الخاتمة التي يختتم فيها حديثه، ثم ينقل زاوية السّـــرد إلى السّارد العليم.

فظهر التبئير في (حكاية السّـــندباد الحمّال)، من خلال تغيير زاوية الســـرد، بجعلها متناوبة بين (السّارد العليم)، و(السّارد المصاحب)، إذ تداول السّاردين (العليم والمصـــــاحب) الحكاية بينهما بالتّبادل، وعملا على توســـــيعها، وتناميها، وتعميق أحداثها، باتجاه نهايتها، كلّ منهما من زاويته.

---

[1]– تكرر حضـور السـارد المصـاحب سـبع مرات، ينظر: السـابق. بداية الجلسـة الأولى ص32، نهايتها ص40. بداية الجلســـة الثانية ص41، نهايتها ص49. بداية الجلســـة الثالثة ص51، نهايتها ص60. بداية الجلســـة الرابعة ص63، نهايتها ص73. بداية الجلســـة الخامســـة ص75، نهايتها ص83. بداية الجلسة السادسة ص85، نهايتها ص92. بداية الجلسة السابعة ص93، نهايتها ص101.

فالسّـــارد العليم نقل تفاصـــيل الشّـــخصـــيّات التي تحدث عنها، بالغوص في أعماقها، ومشـاعرها، وتفكيرها، والسّـارد المصـاحب نقل الحدث وفقًا لما عاشـه، عبر تمهيد هيّأ من خلاله المتلقي لنقل السّـرد إلى مسـتوى جديد، وخاتمة أعاد فيها السّـرد إلى مسـتواه الثّاني، ونقل فيها زاوية السّـرد إلى السّـارد العليم، فبني على هذا التّبادل في زاويا السّـرد توسّـع في الحكاية، بإضـافة وجهات نظر جديدة لها، فأدّى التّبئير، وتغيير السّـــاردين إلى تنامي الحكاية، تناميًا كيفيًّا بزوايا السّـــرد، عموديًا في عمق حكاية واحدة (حكاية السّندباد الحمال).

الشّخصيّات

يعدّ حضـور الشّـخصـيّات في الحكاية حضـورًا أسـاسـيًا، ذا قيمة مسـاوية لقيمة الحدث، إذ "تمثّل الشـخصـيّة مع الحدث عمود الحكاية الفقري"[1]، فلا تقوم الحكاية إلا بوجود شـخصـيّة، أو مجموعة من الشّـخصـيّات، تقوم بأفعال حكائية، تؤدي لأحداث في الحكاية، وتعمل في إطار الحبكة.

فالشّـخصـيّات عماد الحكاية وأسـاسـها، وتُبنى على أفعالها الأحداث التي تكون الحكاية، وتنقسم إلى شـخصـيات أسـاسـية، وشـخصـيات فرعية، فالشـخصـيّة الأسـاسـية

[1]– القاضي، محمد. ص270.

"هي التي تتواتر على طول النص، وتضـطلع فيه بدور مركزي"[1]، فهي شـخصـيّة دائمة الحضور في النص، ولها دور رئيسيّ فيه، ويمكن أن تُسمّى بشخصيّة البطل، الذي تدور الأحداث حوله.

أما الشـخصـيّة الفرعيّة أو العادية "فهي التي تظهر وتختفي، ويكون دورها في مجرى الحكي أقل من غيرها"[2]، فهي شـخصـيّة ذات حضـور محدود في الحكاية، يرتبط بأفعال معيّنة، تؤديها، ثم ينتهي دورها، فتخرج من الحكاية، تاركةً المكان لغيرها. ويمكن القول إن الشـخصـيّة الفرعيّة هي الشـخصـيّة التي تدخل في سـير الحكي، ويُبنى على دخولها أفعال سرديّة، تصنع أحداثًا سرديًة، تغيّر سير الحكي، وتؤدي إلى تعمّق في الحكاية.

فالشّخصيّات الأساسية في (حكايات السّندباد) في المستويات الثلاثة هي:

- المستوى الأول: شهرزاد.
- المستوى الثّاني: السّندباد الحمّال، والسّندباد البحريّ.
- المستوى الثّالث: السّندباد البحريّ.

وأدّت هذه الشّخصيّات في المستويات الخاصّة بها، أدوارًا رئيسيّة، وبنيت الأحداث حولها، فهي عماد الحكاية، فالعمل الحكائي يتكون من مجموعة من العناصـر، هي:

---

[1]- مسكين، سعاد. (2019) معجم السرديات. ط1. اللاذقية: دار الحوار. ص135.

[2]- نفسه.

الشخصيات، الزمان المكان، العقدة، الحل، غياب أي عنصر من العناصر الحكائية يؤدي إلى خلل في الحكاية، لذا لا يمكن لحكاية أن تقوم من دون شخصية أساسية تكون محورها الرئيسي، وتؤدي الأفعال الحكائية المختلفة، فالشخصية الرئيسية في الحكاية شرط أساسيّ لتنامي الحكاية، وتوسعها، فلو لم تكن الشخصية الأساسية شهرزاد موجودة في الحكاية الإطارية الكبرى، لما رويت الحكايات جميعها، ولما كان هناك حكايات ألف ليلة وليلة، كذلك فإنه في الحكاية الإطارية الداخلية لو لم تكن شخصية السندباد الحمال موجودةً لانتهت الحكاية، ولما قامت حكاية إطارية داخلية، ويتكرر الأمر مع الشخصية الرئيسية الثالثة السندباد البحري، فلو لم يكن موجودًا لما توسعت الحكاية الإطارية عن طريقة، ولما بنيت الحكايات الضمنية المتعلقة بأسفاره، فغياب الشخصية الرئيسية يؤدي إلى غياب الحكاية وانتهائها، فعليه مدار الحكي، وقياد الأفعال الحكائيّة.

فالحديث عن دور الشخصية الرئيسية في تنامي الحكاية يكاد يكون حديثًا بديهيًا، إذ لا يمكن أن تبدأ حكاية، وتتنامى كميًا أو كيفيًا، أفقيًا أو عموديًا من دون وجود شخصيات تقوم بالأفعال، وتؤدي إلى التوسع والتنامي.

إلا أنّ ذلك لم يمنع من وجود مجموعة من الشّخصيّات الفرعيّة التي دخلت في سير الحكاية، وأحدث دخولها أفعالًا حكائيّة، غيرت سير الحكاية، ووسّعت في

السّــرد، وأســهمت في تنامي الحكاية، بالأفعال التي قامت بها، والأحداث التي بنيت عليها.

ومن تلك الشّــخصــيّات، الغلام الذي ظهر في المســتوى الثّاني من الحكاية (حكاية السّــندباد الحمّال)، وقام بدعوة السّــندباد الحمّال إلى دخول قصــر السّــندباد البحريّ "فلمّا فرغ السّندباد الحمّال من شعره، ونظمه، أراد أن يحمل حملته ويسير، إذ قد طلع عليه من ذلك الباب غلام صــغير السّــن، حســن الوجه، مليح القدّ، فاخر الملابس، فقبض على يد الحمّال، وقال له: ادخل، كلّم ســيدي فإنه يدعوك"[1]، فأدّى قيام هذا الغلام بفعل بسـيط إلى تغيّر في الأحداث، فبني على إمسـاكه يد السّـندباد الحمّال ودعوته إلى القصــر، تغيّر في ســير الحكاية، إذ ربط بين عالمي الســندباد الحمال، والســندباد البحري، وبدأ السّــندباد البحريّ في رواية حكايات ســفره، وإكرام السّـندباد الحمّال بالمال كل ليلة، فتغيّر حال السّـندباد الحمّال على نحو كليّ، إذ بعد معرفته السّندباد البحريّ لم يفارق قصره، وبقيا معًا حتى الموت[2].

فشخصيّة الغلام وما ارتبط بها من فعل سردي غيّرت بنية الحكاية، ووسّعتها، وعملت على تناميها، ثم خرجت من الحكاية، لأن دورها فرعيٌّ، يعتمد على أداء هذا

---

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص30

[2]- ينظر: نفسه. ص101.

الفعل الحكائيّ فحسب. فانقضى دورها مع نهاية فعلها، وخرجت عن سير الحكاية، فهي شخصيّة فرعية، تؤدي فعلًا معينًا، ثم تفارق الحكاية.

وتكررت الشّخصيّات الفرعيّة في الحكاية على نحو متفرق، لا سيما في الحكايات الضمنيّة، إذ قامت مجموعة من الشّخصيّات الفرعيّة بأدوار مهمة، غيرت بنية الحكاية، ووسعت أحداثها، وعمّقت تفاصيلها، وبني على حضورها تغيّر في سير الحكي[1].

---

[1]– السابق. ظهرت أربع شخصيّات فرعية في الحكاية الضمنيّة الأولى الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص34. الشخصية الفرعية الثانية سائس خيول الملك ص36. الشخصية الفرعية الثالثة الملك المهرجان ص37. الشخصية الفرعية الرابعة ريس المركب ص 38. ظهرت شخصيّتان في الحكاية الضمنيّة الثّانية: الشخصية الفرعية الأولى التاجر ص47. الشخصية الفرعية الثانية جماعة التّجار ص48. وثلاث شخصيات في الحكاية الضمنيّة الثّالثة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص52. الشخصية الفرعية الثانية التجار ص52. الشخصية الفرعية الثالثة أصحاب المركب ص57. وعشر شخصيات فرعية في الحكاية الضمنيّة الرابعة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص64. الشخصية الفرعية الثانية التجار ص64. الشخصية الفرعية الثالثة القوم الذين يجمعون الفلفل ص65. الشخصية الفرعية الرابعة الملك ص66. الشخصية الفرعية الخامسة القاضي 68. الشخصية الفرعية السادسة الشهود ص68. الشخصية الفرعية السابعة الزوجة ص68. الشخصية الفرعية الثامنة الجار ص69. الشخصية الفرعية التاسعة المرأة التي قتلها ص71. الشخصية الفرعية العاشرة القوم الذين ركب معهم ص72. وثمان شخصيات أخرى في الحكاية الضمنيّة الخامسة: الشخصية الفرعية الأولى التجار ص76. الشخصية الفرعية الثانية أحد الركاب ص76. الشخصية الفرعية الثالثة الشيخ ص77. الشخصية الفرعية الرابعة القوم الذين نزلوا من المركب ص79. الشخصية الفرعية الخامسة الرجل الغريب 80. الشخصية الفرعية السادسة رجل عرض عليه العمل ص80. الشخصية الفرعية السابعة الجماعة الذين علموه اللقط ص81. الشخصية الفرعية الثامنة ريس المركب ص82. وخمس شخصيات في الحكاية الضمنيّة السادسة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص86. الشخصية الفرعية الثانية الركاب ص86. الشخصية الفرعية الثالثة جماعة من الهنود والحبشة ص89. الشخصية الفرعية الرابعة الملك ص90. الشخصية الفرعية الخامسة التجار 91. الشخصية الفرعية السادسة هارون الرشيد

ولم يؤثر عدد الشّـخصـيّات في الحكاية الواحدة في آليّة عملها، ففي كل مرّة ظهرت فيه الشّـخصـيّات الفرعيّة كانت تقوم بعمل أفعال حكائيّة متنوّعة، بُنيت عليها مجموعة من الأحداث الحكائي، غيّرت سـير الحكي، ووسّـعت الحكاية على نحو جديد، لا سيما أن الشّـخصـيّات الفرعيّة ظهرت في فترات زمنية مختلفة، فظهرت في أوقات اليأس، وظهرت في أوقات أخرى خيط نجاة، وباب فرج، وعملت في بعض الأحيان على تأزم المشـكلة، كما عملت في أحيان أخرى على حلّها، فتنوّعت بذلك الوظائف الموكلة إليها.

ففي كل مرّة تؤدي الشـخصـيّة وظيفةً حكائيةً بجملة من الأفعال السّـرديّة التي تقوم بها، بما يتناسـب مع التوسّـع الجديد في الحكاية، فتعمل على تنامي الحكاية، بناء على التوسّـع الجديد الذي حدث، نتيجة للفعل الذي ظهر من الشـخصـيّة، مما يعمل على تعمق تفاصيل الحكاية، وامتدادها بخط عمودي نحو نهايتها، ضمن إطار الحبكة الأساسية.

ص91. وخمس شخصيات فرعية في الحكاية الضمنيّة السابعة: الشخصية الفرعية الأولى ريس المركب ص94. الشخصية الفرعية الثانية رجل كبير السن ص96. الشخصية الفرعية الثالثة القاضي ص98. الشخصية الفرعية الرابعة الشهود ص98. الشخصية الفرعية الخامسة الزوجة 98. الشخصية الفرعية السادسة الغلامان ص99.

الفضاءات المكانية

يشير مصطلح الفضاء إلى المحيط الحيوي الذي تتفاعل فيه الشّخصيّات في القصّة، ويقدمّ فيه العمل الحكائيّ، وتؤدّى فيه أفعال الشّخصيّات[1]. فيما يدلّ الفضاء المرجعي على المكان المعروف واقعيًا وجغرافيًا[2]. أما المكان السردي فهو " الحيز الذي تقدّم فيه الوقائع والمواقف، وتحدث فيه اللحظة السردية. ويمكن أن يكون واقعيًا أو خياليًا، وحين يكون واقعيًا فإنه لا يطابق المكان الطبيعي، بل يختزل منه ما يتم توظيفه في خدمة السرد"[3]، وسواء أطلق على المكان في الحكاية فضاء، أم حيزًا، أم إطارًا مكانيًا "فإنه معلوم في السرد بمظهره الجغرافي، والحدودي، المعاد تشكيله فنيًا، وسرديًا على وجه الخصوص، في إطار فني يحتوي الشخصية، والحدث، والزمان، محكومًا باللغة... فهو مكان سردي، وليس مكانًا ماديًا"[4]، فهو الإطار الذي تدور فيه أحداث القصّة، وتقوم الشّخصيّات الرئيسيّة، والفرعيّة، بالأفعال السّردية فيه، سواء كان مكانًا حقيقيًا، أم متخيلاً، فهو مكان يتشّكل وفقًا إلى حاجة السرد إليه، ويوظّف حضوره في السّرد بما يخدم الحكاية.

---

[1]- ينظر: مسكين، سعاد. ص158.

[2]- ينظر: القاضي، محمد. 306-307.

[3]- حطيني، يوسف. ص 212.

[4] - نوفل، يوسف. ص 378.

وتنقسم الفضاءات المكانية إلى قسمين: فضاءات مكانية مفتوحة، وهي الأماكن التي لا حدود تؤطرها من جهة واحدة على الأقل، ويكون أعلاها مفتوحًا أيضًا، مثل: البحر، الصحراء، والجزيرة، والحدائق، البستان. أما الفضاءات المكانية المغلقة فهي الأماكن المؤطّرة من جميع جهاتها؛ فحدودها مغلقة، ولها سقف، مثل: البيت، المغارة، القصر[1].

وتنوّعت الفضاءات المكانية في (حكايات السّندباد)، في المستويات الثلاثة، ما بين مفتوحة، ومغلقة، فضمّ كل مستوى مجموعة من الأماكن التي تناسب الشّخصيّات، والأفعال الحكائيّة التي تؤديها في ذلك المكان، إلا أن الفضاء المكاني في المستوى الأول من (حكايات السّندباد)، وهو (ألف ليلة وليلة) كان فضاءً مغلقًا، لأن الحكاية الإطاريّة كانت تُروى في الليل، قبل نوم الملك، فكانت تروى في القصر في غرفة نومه، وهو مكان مغلق، ولم تخرج الحكاية الإطاريّة الكبرى عن الحضور خارج المكان المغلق غرفة النوم أو القصر.

أما الحكاية الإطاريّة الثّانية، فتراوحت الأماكن فيها بين المفتوح، والمغلق، إلا أن معظم الأماكن في الحكايات الضمنيّة هي أماكن مفتوحة، نظرًا لطبيعة الحكايات التي تحكي مغامرات سفر بحري، وجزر متنوعة.

---

[1]- ينظر: محمود فلاح. (2020). الشخصية المهمشة. ط1. عمّان: دار الخليج للنشر والتوزيع. ص121.

- الفضاءات المكانية المفتوحة

تنوعت الفضـاءات المكانية المفتوحة في (حكايات السّـندباد)، وظهر أوّل هذه الأماكن في الحكاية الإطاريّة الثّانية (حكاية السّـــندباد الحمال) حين كان السّـــندباد يستريح على باب القصر، ثم دخل البستان "فتقدم إلى ذلك، فوجد داخل البيت بستانًا عظيمًا، ونظر فيه غلمانًا وعبيدًا وخدمًا وحشـــمًا وشـــيئًا لا يوجد إلا عند الملوك والســـلاطين، وبعد ذلك هبطت عليه رائحة أطعمة زكية من جميع الألوان المختلفة، والشـراب الطيب، فرفع طرفه إلى السـماء وقال... ثم أنشـد يقول..."[1]، يعد البسـتان الذي دخله السّـــندباد البحريّ من باب القصـــر مكانًا مفتوحًا، لأن أعلاه مفتوح، وإن كانت حدوده مغلقه، وقد أدى دخول السّـــندباد إلى هذا المكان حدوث مجموعة من الأفعال السّـردية، بنيت عليها أحداث أخرى، فأول الأفعال كانت التأمل في البسـتان وما فيه، ثم الدعاء، وبعد ذلك إنشاد الشعر، مما جعل السّندباد البحريّ يسمع أبيات الشـعر، فيرسـل من يدعوه إلى الدخول، ويكرمه بالضـيافة، ويتعرفه، ثم يبدأ بسـرد حكاياته. فأدى وجود البســـتان إلى تغير في الأفعال، بني عليها تغير في ســـير الأحداث.

فعمل وجود هذا المكان على تغيير في سير الحكي، إذ توسّعت الحكاية على نحو مختلف، من خلال الأفعال السّردية التي قام بها السّندباد في هذا المكان، والتي

---

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص 30.

بنيت عليها أفعال سردية أخرى وأحداث أخرى، عملت جميعها على توسيع الحكاية، وتناميها، وتعميق تفاصيلها.

وتكرر ورود الأماكن المفتوحة في حكايات السّندباد، فاختصت الحكايات الضمنيّة بتعدد واضح في الفضاءات المكانية المفتوحة[1]، وأسهمت الفضاءات المكانية المفتوحة الأخرى في حكايات السّندباد في توسّع الحكاية على النّحو ذاته، إذ يترتّب على كل فضاء مكاني مفتوح مجموعة من الأفعال التي توصل إلى فضاءات مكانية أخرى، مفتوحة أو مغلقة، ففي الحكاية الضمنيّة الأولى كان أول فضاء مكاني مفتوح (البحر)، وترتب على وجوده الركوب فيه أيامًا، ثم التوقف عند فضاء مكان مفتوح آخر، وهو (الجزيرة)، وهكذا، حمل كل فضاء مكاني مفتوح مجموعة من الأفعال التي أدت إلى أحداث، وتغيّر في سير الحكي، وانبثاق لأفعال جديدة، نتجت

---

[1]- السابق. فضمّت الحكاية الضمنيّة الأولى ثلاثة أماكن مفتوحة: البحر ص34، الجزيرة ص35، البحر ص40. والحكاية الضمنيّة الثّانية سبعة أماكن مفتوحة، هي: البحر ص43، الجزيرة ص44، الجبل الشاهق ص45، وادي الألماس ص46، الجبل العظيم ص48، البستان ص 48، البحر ص 49. والحكاية الضمنيّة الثّالثة ثمانية أماكن مفتوحة، هي: البحر ص52، جبل القرود ص52، الجزيرة ص 52، البحر ص 55، الجزيرة ص56، البحر ص57، جزيرة السلاهطة ص57، البحر ص60. والحكاية الضمنيّة الرابعة ستة أماكن مفتوحة، هي: البحر ص63، الجزير ص64، البحر ص66، الجزيرة ص66، الشاطئ ص72، البحر ص72. والحكاية الضمنيّة الخامسة خمسة أماكن مفتوحة، هي: البحر ص76، الجزيرة ص77، البحر ص80، مدينة القرود ص80، البحر ص82. والحكاية الضمنيّة السادسة خمس أماكن مفتوحة، هي: البحر ص86، الجزيرة ص86، النهر ص89، الجزيرة ص89، البحر ص91. وفي الحكاية السابعة خمس أماكن مفتوحة، هي: البحر ص94، الجزيرة ص95، النهر ص96، الجبل ص99، البحر ص100.

عن الوجود في هذه الأماكن، وأدّت إلى التّعمق في تفاصـــيل الحكاية، والتّنامي في الأفعال نحو النّهاية.

- الفضاءات المكانية المغلقة

ظهرت الفضـــاءات المكانية المغلقة في حكايات السّـــندباد على نحو أقل من الفضـــاءات المفتوحة، نظرًا لأن طبيعة المغامرات من خلال الســـفر فرضـــت وجود فضاءات معينة متكررة، مثل (البحر)، و(الجزر)، إلا أن ذلك لم يمنع وجود فضاءات مكانية مغلقة، بدأت من الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّـــندباد الحمال)، حين دخل السّـــندباد الحمال قصـــر السّـــندباد البحري "ودخل مع الغلام الدار، فوجد دارًا مليحة، وعليها أنس ووقار... فأذن له صـــاحب المكان بالجلوس فجلس، وقد قرّبه إليه، وصـــار يؤانســـه بالكلام، ويرحب به... "[1]، فدخول السّـــندباد القصـــر، أدى إلى مجموعة من الأفعال الحكائيّة، بدأت بإعجابه بالدار وما فيها، ثم الجلوس، وملاطفة السّـــندباد البحريّ له بالكلام، ثم العشـــاء، ثم إعادة إنشـــاد الأبيات بناء على طلب السّندباد البحريّ، ثم يبدأ السّندباد البحريّ بشرح قصّته، والتّمهيد لحديث السّفرات، وما حدث فيها.

فبني على دخول السّـــندباد القصـــر (الفضـــاء المكاني المغلق) مجموعة من الأفعال الحكائيّة، أدّت إلى أحداث غيرت سير الحكاية، وعملت على تعميقها، وإثراء

---

[1]- السابق. ص31

تفاصـــيلها. وتكررت الأماكن المغلقة في حكايات السّـــندباد، وتنوعت في حكاياتها الضـمنيّة[1]. وأدّى كل حضـور للمكان المغلق إلى تنامي الحكاية، وتوسّـعها في ذاتها، وتعمّقها بخط عمودي.

العقدة والحل

العقدة أو الحبكة هي إحدى عناصر القصّة الأساسية، وقد تعرف باسم (نقطة الأوج)، ويقصـــد بها: اللحظة التي تتأزم فيها أحداث القصّـــة أو الرواية، وتحدث في مكان ما قبل النهاية[2]، فهي إذن الذروة التي تتأزم عندها الأحداث، أو "الذروة التي تتصـاعد إليها الأحداث وتتشـابك"[3]، أي: نقطةٌ ما تتصـاعد عندها الأحداث على نحو متشـــابك ومعقد، كذلك يمكن تعريفها بأنها "تأزم الأحداث وتشـــابكها في الحكي، بما

---

[1]– السابق. ظهرت الأماكن المغلقة مرتين في الحكاية الضمنيّة الأولى: السرداب ص 36، قصر الملك المرجان ص37. وظهرت الأماكن المغلقة مرّة في الحكاية الضـــمنيّة الثّانية والثّالثة، الأماكن المغلقة في الحكاية الضـمنية الثانية: المغارة ص46. الأماكن المغلقة في الحكاية الضـمنية الثالثة: القصـر ص52. وأربع مرات في الحكاية الضـــمنيّة الرابعة، وهي: العمارة ص64، قصـــر الملك ص66، البيت ص68، البئر ص70. ومرتين في الحكاية السـادسـة، هي: قصـر الملك ص90، قصـر هارون الرشـيد ص 91. وثلاث مرات في الحكاية السابعة، هي: بيت الرجل ص97، المنزل ص99، المنزل ص100.

[2]– مجموعة. نظرية المنهج الشكلي ص113

[3]– ميرغني، هاشـم. (2008). بنية الخطاب السـردي في القصـة القصـيرة. الخرطوم: شـركة مطابع السودان للعملة المحدودة. ص118.

يقتضي وصولًا إلى حل قد يطرحه العمل، وقد يترك للقارئ حرية تخيله"[1]، فهي الذروة التي أوجدها تراكمُ الأحداث، وتعقدُّها في القصّة.

أما الحل أو لحظة الانفراج، أو الخاتمة فهي "بيان حصـــيلة يفتح أفقًا، أو يحكي للقارئ مآل الشّخصيّات الرئيسيّة"[2]، أي إنها النتائج التي نتجت عن التأزم في الحكاية أو القصّة، والحصيلة التي يعرف منها القارئ ما حل بالشّخصيّات. ويمكن تعريف الحلّ بأنه اللحظة التي تبدأ معها الأحداث بالانكشـــاف[3]، فهي: النقطة التي تعقب العقدة، وتأزم الأحداث، وتحمل نهاية منطقية، أو غير منطقية للمشكلة، تنهي لحظة التأزم.

وتميّزت البنية الحكائيّة لـــــ (حكايات السّندباد) بأنها تقوم على مجموعة من العقد، وتأزم الأحداث، ويعقبها انفراج، وحلول للمشكلات، وتكرّرت العقد في (حكايات السّـــندباد) في المســـتوى الثّالث من الحكاية (الحكايات الضـــمنيّة)، إذ إن طبيعة المغامرات المرتبطة بالسّفر، تتطلّب حدوث مشكلات، وتصاعدًا في الأحداث، نحو ذروة التَّأزم القصـــوى، ومن ثمّ يكون الحل، وانفراج المشـــكلة، وانحلال العقد، ونهاية الأزمة.

---

[1]- مجهول. المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة. ص 89.

[2]- مجموعة. نظرية المنهج الشكلي. ص113.

[3]- ينظر: ميرغني، هاشم. ص118.

وظهرت أول عقدة في الحكايات الضـــمنيّة في السّـــفرة الأولى، حين نزل السّـندباد ومن معه على الجزيرة، فيروي السّـندباد ما حدث معه "فأرسـى بنا صـاحب المركب على تلك الجزيرة، ورمى مراســيها، وشــد الســقالة، فنزل جميع من كان في المركب، في تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين، وأوقدوا فيها النار، واختلفت أشغالهم... فبينما نحن على تلك الحالة، وإذا بصـاحب المركب واقف على جانبه، وصـاح بأعلى صـوته: يا ركاب السـلامة، أسـرعوا بأرواحكم، وفوزا بسـلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها، ما هي جزيرة، وإنما هي سـمكة كبيرة رسـت في وسـط البحر، فبنى عليها الرمل فصـــارت مثل الجزيرة... اطلبوا النجاة لأنفســـكم، واتركوا الأسباب، ولما سمع الركاب كلام ذلك الريس أسرعوا وبادروا بالطلوع إلى المركب... وكنـت من جملـة من تخلف في الجزيرة، فغرقـت في البحر مع جملـة من غرق.. وأيقنت بالهلاك"[1]. فحدثت العقدة على نحو مفاجئ، حين اكتشف صاحب المركب أن الجزيرة التي رســا عليها هي ســمكة كبيرة، رســت وســط البحر، وبنى عليها الرمل، فتحركت نتيجةً لإشــعال التجار النّار عليها، واســتطاع قســم من الركّاب النجاة، لكن السّندباد كان من جملة من هدّده الغرق.

فتأزّمت الأحداث، منذ اللحظة التي أعلن فيها صـــاحب المركب أن الجزيرة ســـمكة كبيرة، وازداد التأزم مع حركة التّجار ومحاولة الهرب، وتصـــاعد على نحو

---

[1]– مجهول. حكايات السندباد. ص34، 35.

أكبر، حين صـــعد مجموعة من الرّكاب إلى المركب، ووصـــل ذروته، حين نزلت السمكة إلى قاع البحر، وغرق من تخلّف، وكان منهم السّندباد.

إلا أن الحلّ أتى سـريعًا متتابعًا، فيوضـح السّـندباد بداية الحل بقوله "لكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق، ورزقني بقطعة خشـب كبيرة ... وركبتها من حلاوة الروح، ورفسـت الماء برجلي مثل المجاديف... وقد سـاعدني الريح والأمواج إلى أن رسـت بي تحت جزيرة عالية"[1]، فيبدأ الحل بقطعة الخشـب التي صـادفته في الماء، فاستطاع التشبّث بها، ثم الجزء الثّاني من الحل أن الريح والأمواج ساعدته، للوصول إلى جزيرة أخرى.

يعقب هذه العقدة في السـفرة الأولى عقد أخرى، ففي كل سـفرة تتابع العقد والحلول إلى أن تصـل إلى نهاية السـفرة، بعودة السّـندباد إلى وطنه، واسـتقراره في بغداد[2]، وعملت العقد، وكذلك تأزم الأحداث المتكرر في الحكايات، وتصـاعدها

---

[1]- السابق. ص35.

[2]- ينظر: نفسـه. احتوت الحكاية الضـمنيّة الأولى على عقدتين، العقدة الأولى التي ذكرت سـابقًا وهي الغرق. ص35. العقدة الثانية: الوحدة على الجزيرة. ص35. واحتوت الحكاية الضـمنيّة الثّانية على عقدتين، العقدة الأولى: حين نسوه على الجزيرة. ص44. العقدة الثانية: وجوده وحيدا عند الجبل العظيم. ص45. ضـمت الحكاية الضـمنيّة الثّالثة ثلاث عقد: العقدة الأولى: جبل القرود. ص52. العقدة الثانية: العملاق. ص53. العقدة الثالثة: الثعبان. ص56. والحكاية الضـمنية الرابعة ثلاث عقد: العقدة الأولى: الغرق. ص64. العقدة الثانية: الجماعة العراة. ص64. العقدة الثالثة: الدفن في البئر. ص70. والحكاية الضـمنية الخامسـة: العقدة الأولى: مهاجمة طائر الرخ لهم. ص76. العقدة الثانية: الشـيخ. ص78. العقدة الثالثة: ذهاب المركب عنه وتركه وحيدًا في جزيرة القرود. ص80. والحكاية الضـمنية السـادسـة عقدتان: العقدة الأولى: الضـياع في البحر. ص86. العقدة الثانية: البقاء وحيدا. ص88. والحكاية

باســـتمرار، على توســـيع الحكاية، وتغيير ســـير الحكي؛ فتبدأ العقدة بمجموعة من الأحداث التي تتراكم على نحو معين باتجاه الذّروة، لتتعقد الحكاية عندها، ويتطلب هذا التأزم، تصـــاعد مجموعة من الأحداث التي توسّـــع الحكاية، وتعمقها، ثم يأتي الحل، كذلك، على هيئة مجموعة من الأحداث التي تعمل على تخفيف حدّة الأزمة، وإنهائها تدريجيًا، مما يعمل على تفكيك التعقيد الذي حدث في الأحداث، وإنهائه، بمجموعة أحداث أخرى، هدفها حلّ الأزمة.

فتراكم الأحداث باتجاه العقدة، ثم ظهور أحداث أخرى باتجاه الحل أدّى إلى تنامٍ واضح في الحكاية، فتوسّعت، وامتدّت تفاصيلها نحو العمق.

عناصر العجيب

يرى تزفيتن تودوروف أن العجيب هو حدث "فوق الطبيعي... من جراء بقائه غير مفســـر، وغير متعقل"[1]، أي إنه كل ما يقع "خارج إطار قوانين المألوف، حيث تبدو الأحداث الخارقة مقبولة، ولكن بعدِّها مفسّـــرة خارج إطار الواقع، المألوف، أي

الضـــمنية الســـابعة أربع عقد: العقدة الأولى: الرياح. ص94. العقدة الثانية: الحوت. ص95. العقدة الثالثة: الغرق في النهر. ص96. العقدة الرابعة: البقاء وحيدا على الجبل. ص99.

[1]– تودوروف، تزفيتن. (1994). مدخل إلى الأدب العجائبي. ط1. القاهرة: دار شرقيات. ص63.

أن لها عالمها الخاص"[1]، فهو يخرق الواقع، ويكسر قوانينه، وينتمي إلى عالم خاصّ به، تختلف قوانينه عن قوانين الواقع المتعارف عليه.

ويحدث التنامي الكيفي العمودي بعناصر العجيب في الحكاية، نتيجةً لدخول عنصر (عجيب) على سير الحكي، يترتب على دخوله حدوث أفعالٍ حكائية، تؤدي إلى أحداث حكائيّة، تغيّر سير الحكي، وتوسّع بنية الحكاية، وتعمّق تفاصيلها، على نحو جديد مختلف.

ظهرت عناصر العجيب في المستوى الثالث من (حكايات السندباد)؛ أي: في الحكايات الضمنية (حكايات السندباد البحري)، ويعدّ وجود عناصر العجيب في حكايات السفر أمرًا بديهيًا، ويعود ذلك إلى سببين رئيسيين، أولهما: إن (حكايات السندباد البحري) هي حكايات ضمنية من حكايات ألف ليلة وليلة، المعروفة باحتوائها على عناصر عجيبة، وقصص أسطورية، وحكايات تخرق الواقع[2]، فتشابه (حكايات السندباد البحري) مع (حكايات ألف ليلة وليلة) هو أمر طبيعي، يندرج تحت تشابه الفرع مع الأصل.

---

[1]- خليل، لؤي. (2014). العجائبي والسرد العربي. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. ص115.

[2]- ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. العين والإبرة. ص16-17.

أما السبب الآخر، فهو أن (حكايات السندباد البحري) هي حكايات سفر، ورحلات، ومغامرات، ويمكن أن تصنّف من أدب الرحلات، وقد عَرَفَ أدب الرحلات نصوصًا كثيرة تحتوي على غرائب وعجائب مختلفة، مثل رحلة الغرناطي.

ومن أمثلة عناصر العجيب التي أحدثت تناميًا عموديًا في المستوى الثالث من (حكايات السندباد)، السمكة الكبيرة التي رست عليها السفينة، فيقول السندباد: "وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنّة، فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة، ومرى مراسيها، وشدّ السّقالة، فنزل جميع من كان في المركب على تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين، وأوقدوا فيها النار...فإذا بصاحب المركب... صاح بأعلى صوته: يا ركّاب السلامة...هذه الجزيرة التي أنتهم عليها ما هي جزيرة، وإنما هي سمكة كبيرة، رست في وسط البحر، فبنى عليها الرمل، فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت... ولما سمع الرّكاب كلام الريس أسرعوا...وقد تحرّكت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر... وكنت من جملة من تخلف في الجزيرة، فغرقت"[1]، فالعجيب في السمكة أنها رست في وسط البحر، وغطاها الرمل، ونبتت عليها الأشجار، من زمن قديم، حتى صارت مثل روضة من رياض الجنة، أي إنها مليئة بالأشجار بكل ما فيها من تنوع وجمالية، وبقيت زمنًا طويلًا على هذه الحال، لا تتحرك على الرّغم من

---

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص34-35.

نمو الأشـجار وتراكم الرمال، ولم تتحرك كذلك بسـبب نزول الرّكاب عليها، وحركتهم فوقها، ولكن عندما أوقدوا النار عليها، أحسّـت بالسـخونة فتحركت، على الرغم من تراكم الرمال فوقها، وتشـكيلها لتربة عميقة فوقها، سـمحت بنمو نباتات، وأشـجار متنوعة.

وهذا أمر مخالف للواقع، إذ لا يمكن أن ترسو سمكة في البحر، وتتراكم فوقها الرمـال، وتتحول إلى جنـة من الجنـان، ولا تتحرك إطلاقًـا، مـدة طويلـة من الزمن، بحيث تغدو كالجزيرة الغناء بأشجارها وثمارها.

فعملت السـمكة الممثلة لعنصـر العجيب، على تغيير واضـح في الأحداث، وتوسّـع عمودي في الحكاية الأولى، إذ تسبّبت حركتها، ونزولها إلى الماء في مغادرة مجموعة من الرّكاب نحو السفينة، وبقاء مجموعة فوق الجزيرة، ومن ثم غرقهم، ومن بين من غرقوا السـندباد، فأدت حركة السـمكة إلى عدة أمور؛ افتراق السـندباد عن رفاقه الذين كانوا معه في الرحلة، تعرضـه لخطر الغرق، فقدانه كل ما يملك. وهذه الثلاثة غيّرت مسار الحكاية على نحو كليّ، وأدت إلى انبثاق أفعال حكائيّة، وأحداث جديدة.

ولم تكن السّـمكة العنصـر الوحيد الذي أدّى إلى تنامي الحكاية، وتوسّـعها، إذ عملت العناصـر العجيبة جميعها على تغيير مسـار الحكي، وانبثاق أحداث جديدة، أدت إلى إحداث تغيير كليّ في سير الحكي، فطائر الرّخ في الحكاية الثانية أسهم في

إنقاذ السـندباد ونقله من الجزيرة، وهو طائر أسـطوري، عجيب، لا ينتمي إلى الطيور الموجودة في الواقع[1].

وفي الحكاية الثالثة أدّى العملاق ذو الأوصاف العجيبة دورًا أساسيًا في توسّع الحكاية، وتغيّر أحداثها، حين أسـهم في قتل أصـحاب السـندباد، فدفعهم للتفكير في حيلة للخلاص، ثم سـاعدت العملاقة بتطوّر الحكاية، مع العملاق، إذ أدت الحجارة التي رجما بها السندباد وأصحابه إلى موت كثير منهم[2]، فتغير سير الحكي، وتوسّعت الحكاية على نحو مختلف.

أما في الحكاية الرابعة فبدا العنصـر العجيب في الغول وقومه، إذ قتلوا أصحاب السندباد، وبقي وحيدًا، ضعيفًا، هزيلًا، في الجزيرة، يبحث عن فرج[3]، وتكرر الحال نفسـه مع بقية عناصـر العجيب التي ظهرت في الحكايات[4]، إذ تغيّر هذه العناصر في الأحداث الحكائية، وتوسّع في الحكاية، وينبثق عنها أفعال حكائيّة تعمل على تنامي الحكاية تناميًا عموديًا.

---

[1]- ينظر: السابق. الحكاية الثانية: ص44-45.

[2]- ينظر: نفسه. الحكاية الثالثة. ص53-55

[3]- ينظر: نفسه. الحكاية الرابعة الغول. ص64-65.

[4]- ينظر: نفسه. الحكاية الخامسة: بيضة الرخ، وطائر الرخ. ص76-77. شيخ البحر. ص78-79. الحكاية السابعة: الجان. ص99-100.

المصادفات السّردية

يشير مصطلح (المصادفات السّردية) إلى كلّ العناصر السردية التي تدخل على خط سير الحكي أثناء سرد الحكاية مصادفةً، من دون توقعٍ يقتضيه أي تمهيد سردي، وبغير انتظار، فيكون دخوله إلى الحكاية عرضًا، بلا سابق إنذار، ويؤدّي دخوله إلى تغيرٍ في سير الحكي، عبر فعل أو مجموعة من الأفعال الحكائيّة التي تحدث نتيجةً لحدوث المصادفة، سواء كانت المصادفة متعلقة بشخص، أو شيء، أو مكان.

وتدخل المصادفات السّرديّة على سير الحكي بطريقة عشوائيّة، فلا يشترط وقت لحدوثها، سواء حدثت في أول الحكاية، أم منتصفها، أم نهايتها، كذلك لا يرتبط حدوث المصادفات السّردية بعدد معين، فقد تحتوي الحكاية مصادفةً واحدةً، وقد تتعدّد المصادفات أثناء سير الحكي، إذ إنّ زمان دخول المصادفة على سير الحكي، وعددها، لا يؤثر في آليّة عملها، فأينما وجدت المصادفة السّردية أحدثت تغييرًا في سير الحكي، وتوسّعا في الحكاية، عبر نوافذ جديدة تشرعها للسّرد، نتيجة لاعتراضها سير الحكاية.

اعتمدت (حكايات السّندباد) على التّوسّع العموديّ، من خلال حدوث المصادفات السّرديّة التي شكّلت ظاهرةً بارزة في أحداث الحكايات، بمستوياتها المختلفة، فظهرت المصادفات السّرديّة أثناء سير الحكي في الحكايات كلّها، وبني

على حدوثها مجموعة من الأحداث السّـردية القائمة على أفعال سـردية، غيّرت بنية الحكاية الأساسية، وتدخلت في خط سير الحكي، بتوسّع جديد يتناسب مع ما أحدثته المصادفة من تغيير في خط سير الحكي.

وظهرت أربعة أنواع من أنواع المصـــادفات في (حكايات الســـندباد) هي: مصـادفة الأشـخاص، مصـادفة الكائنات، مصـادفة الجمادات، ومصـادفة الأماكن، وأدّت جميعها إلى تنامٍ كيفيّ عمودي.

- مصادفة الأشخاص

أدى دخول أشـخاص إلى خط سـير الحكي في الحكاية الواحدة، إلى حدوث أفعال حكائيّة، أسـهمت بحدوث أحداث حكائيّة جديدة، غيّرت سير الحكاية، ووسّـعت في بنيتها الأصـلية، من ذلك (رؤية قوم يجمعون الفلفل)، وكان السّـندباد يائسًـا حزينًا على حاله، إذ بقي أســـبوعًا يأكل من نبات الأرض، وفي اليوم الثامن يقول "لاحت مني نظرة، فرأيت شـبحًا من بعيد، فسـرت إليه، ولم أزل سـائرًا إلى أن حصـلته بعد غروب الشمس، فحققت النظر فيه، وأنا بعيد عنه، وقلبي خائف من الذي قاسيته أولًا وثانيًا، فإذا هم جماعة يجمعون حب الفلفل، فلما قربت منهم ونظروني تسـارعوا إليّ، وجاؤوا عندي، وقد أحاطوا بي من كل جانب..."[1]، فحدثت مصادفة هؤلاء الأشخاص في وقت كان فيه السّـــندباد وحيدًا على الجزيرة، لا مخرج له، ولا طعام عنده، يأكل

---

[1]- السابق. ص 66.

من نبات الأرض، فالمتوقع أن يموت، لكن حين وجد هؤلاء القوم الذين ســـألوه عن حاله، وأجلسوه عندهم، وأطعموه، وأكرموه، وحملوه معهم في مركبهم إلى ديارهم، تغيّر ســـير الحكي، وتوسّـــعت الحكاية عبر فرع جديد، نمّى الحكاية ذاتها، فأدت هذه المصـادفة إلى تغير في سـير الحكي، وفتح طريق جديد لتعميق الحكاية، عن طريق هؤلاء الأشخاص، الذي نقلوا السّندباد إلى مكان آخر، وانتقلت معه مغامراته؛ لتتنامى الحكاية على نحو جديد، كأن حكايةً جديدةً أضيفت إليها.

وتكررت مصـادفة الأشـخاص في الحكايات الضـمنيّة على نحو متعدد، في ثلاث حكايات ضـمنيّة، مرتين في الحكاية الخامسـة، ومرّة في الحكايتين السّـادسـة والسّابعة[1]، وفي كل مرّة يتغير مسار السّرد عقب مصادفة الأشخاص، فتبدأ سلسلة من الأفعال الحكائيّة التي تبنى عليها أحداث حكائية، تؤدي إلى تنامي الحكاية ذاتها، والتعمق في تفاصيلها.

- مصادفة الكائنات

وقد تدخل كائنات ما إلى خط ســـير الحكي في الحكاية الواحدة، من دون توقّع، فيؤدي دخولها إلى ظهور أحداث حكائيّة جديدة، تغير سـير الحكاية، وتوسـع

---

[1]- تكررت مصادفة الأشخاص في حكايات السندباد عدّة مرات. ينظر: السابق. مصادفة الأشخاص في الحكاية الضـمنية الخامسـة: مصـادفة الشـيخ. ص77. مصـادفة القوم الذين نزلوا بالجزيرة ص79. مصـادفة الأشـخاص في الحكاية الضـمنية السـادسـة: مصـادفة جماعة من الهنود والحبشـة ص89. مصادفة الأشخاص في الحكاية الضمنية السابعة: مصادفة لقاء القوم والشيخ ص96.

بنيتها الأصـــلية، من ذلك مصـــادفة حدثت في السّـــفرة الأولى (الحكاية الضـــمنيّة الأولى)، حين رمت الأمواج السّـندباد البحريّ إلى جزيرة، وأوشـك على الهلاك، وبعد أن أكل من ثمارها، وقوي جسده، ذهب يتمشّى في أحد الأيام، فحدثت المصادفة، في قوله " ولم أزل على هذه الحالة إلى أن تمشّـــيت، يومًا من الأيام في جانب الجزيرة، فلاح لي شـــبحٌ من بعيد، فظننت أنه وحش، أو دابّة من دواب البحر، فتمشّـــيت إلى نحوه، ولم أزل أتفرّج عليـه، وإذا هو فرس عظيم المنظر، مربوط في جـانـب الجزيرة على شـــاطئ البحر، فدنوت منه، فصـــرخ صـــرخة عظيمة، فارتعبت منه، وأردت أن أرجع، وإذا برجل خرج من تحت الأرض"[1]، فالسّـــندباد كان يتمشّـــى في جانب من جوانب الجزيرة، وبمحض المصـادفة وجد كائنًا غريبًا يشـبه الشّـبح، فاقترب منه فتبين له أنه فرس، ثم حين رآه الفرس صـرخ، فخرج سـائس الخيول من تحت الأرض، وأخذ السّـــندباد معه، واهتمّ به، وعرّفه قومه، ثم طلب السّـــائس من السّـــندباد مرافقته إلى الملك.. إلى بقية الأحداث.

فكان السّـــندباد في جزيرة، وحيدًا، متعبًا، فاقدًا الأمل في النجاة، والعودة إلى الديار، إلا أن مصـــادفة لقائه الفرس أدّت إلى تغيّر في ســـير الحكي، عبر خروج السّـائس الذي اسـتضـاف السّـندباد، فهذه المصـادفة أدّت إلى تعمّق أحداث الحكاية

---

[1]- السابق. ص36.

الضـمنيّة الأولى (حكاية السـفرة الأولى)، وتغيّر في سـير أحداثها، كأن حكايةً جديدة بدأت.

وقد تكررت مصادفة ظهور كائنات في ست حكايات من الحكايات الضمنيّة، على نحو متفرّق[1]، من غير ترتيب معين، وظهرت – في معظم الأحيان– في وقت شـعر فيه السّـندباد بيأس، وحسـرة، واقتراب من الهلاك، فتأتي المصـادفة تارة لتعلن الفرج، وتارات أخرى لتضـــيق الخناق أكثر، ليظهر الحلّ بعد ذلك بنجاة السّـــندباد وعودته إلى دياره.

– مصادفة الجمادات

قد تظهر في سير الحكايات فجأة عناصر من الجمادات تغير مجرى الأحداث كاملةً، مثال ذلك قطعة الخشب التي وجدها السّندباد، وهو على وشك الغرق، وتعلق بها "فغرقت في البحر مع جملة من غرق، لكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق، ورزقني بقطعة خشـب كبيرة... فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح، ورفسـت في

---

[1]– تكرر ظهور مصـــادفات الكائنات في حكايات السّـــندباد، ينظر: الســـابق. مصـــادفات الكائنات في الحكاية الضـمنية الأول: مصـــادفة السـمكة الكبيرة ص34. مصـــادفات الكائنات في الحكاية الضـمنية الثانية: مصادفة بيضة الرّخ. ص44، مصادفة النّسر ص47. مصادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الثالثة: مصـــادفة العملاق ص53، مصـــادفة العملاقة ص55، مصـــادفة الثعبان ص56. مصـــادفات الكائنات في الحكاية الضمنية الرابعة: مصادفة القوم العرايا والملك الغول ص64–65. مصادفة الوحش ص71. مصـادفات الكائنات في الحكاية الضـمنية الخامسـة: مصـادفة بيضـة الرخ ص76، مصـادفات الكائنات في الحكاية الضمنية السابعة: مصادفة القوم الذين يطيرون ص99، مصادفة الحية ص 99.

الماء برجلي"[1] فأدّت مصادفة الخشبة إلى فعل سردي مباشر، وهو تمسّك السّندباد فيها، فنجا من موت محقق، ثم تعاقبت الأفعال السّـــردية بعد ذلك، بناء على التغيير الذي أحدثته مصادفة الخشبة في البحر لحظة الغرق.

وتكرّر ظهور مصـــادفات الجمادات على نحو متفرق، في حكايات السّـندباد، في المستوى الثّالث (الحكايات الضمنيّة)، فاحتوت ست حكايات منه على مجموعة من مصـادفات الجمادات المتنوعة[2]. ولم يؤثر عدد المصـادفات في آليّة عملها، ففي كل مرّة تؤدي إلى تغيّر في ســـير الحكي، عبر مجموعة من الأفعال الحكائيّة التي تحدث نتيجة لظهورها.

- مصادفة الأماكن

وقد ترتبط المصادفات بظهور مفاجئٍ لأماكن تغيّر مجرى الأحداث على نحو كامل، مثال ذلك مصـادفة وجود قصـر السّـندباد البحريّ عند المكان الذي توقف فيه

---

[1]- السابق. ص35.

[2]- ظهرت المصـــادفات على هيئة جمادات في الحكايات الضـــمنية. ففي الحكاية الأولى حدثت مصادفتين، وفي الثّانية، والثّالثة مصادفة واحدة، وفي الرابعة مصادفتين، وفي الخامسة أربع مصادفات، وفي السابعة مصادفة ينظر: نفسه. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الأولى: مصادفة المركب الذي عليه بضائع السندباد ص38. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية الثانية: مصادفة الذبيحة. ص47. مصـادفات الجمادات في الحكاية الضـمنية الثالثة: مصـادفة مركب النجاة: ص57. مصـادفات الجمادات في الحكاية الضـمنية الرابعة: مصـادفة لوح الخشـب ص64. مصـادفة مركب النجاة ص72. مصـادفات الجمادات في الحكاية الضـمنية الخامسـة: مصـادفة لوح الخشـب ص77. مصـادفة اليقطينة ص78. مصادفة وصول مركب ص 79. وص82. مصادفات الجمادات في الحكاية الضمنية السابعة: مصادفة لوح الخشب ص95.

السّندباد الحمّال للاستراحة، في المستوى الثّاني (حكاية السّندباد الحمّال)، فلما جلس "على تلك المصطبة ليستريح، ويشمّ الهواء، خرج عليه من ذلك الباب نسيم رائق ورائحة ذكية، فاستلذ الحمال لذلك، وجلس على جانب المصطبة، فسمع في ذلك المكان نغم أوتار وعود، وأصوات مطربة، وأنواع إنشاد معربة، وسمع أيضًا، صوات طيور تناغي وتسبّح الله تعالى، باختلاف الأصوات، وسائر اللغات، .... فتقدم إلى ذلك فوجد داخل البيت بستانًا عظيمًا، ونظر فيه غلمانًا وعبيدًا وخدمًا وحشمًا"[1]، فالسّندباد الحمّال لم يسترح إلا على باب السّندباد البحريّ، ليسمعه السّندباد البحريّ وهو يغني الشعر، ويرسل إليه غلامًا يدعوه للدخول ويتعارفا، ويبنى على هذا التعارف رغبة السّندباد البحريّ بإخبار السّندباد الحمّال قصّة سفراته كاملة، وما ترتب على هذه القصص من تفاصيل غيرت بنية الحكاية، ووسعتها، وعملت على تنامي أحداثها.

فعملت هذه المصادفة على تغير سير الحكاية، وزيادة بنيتها؛ فلو أن السّندباد استراح على باب قصر آخر، أو مكان آخر، لما سمعه السّندباد البحريّ، وهو ينشد، ولما دعاه إلى قصره، ولما تعارفا، وبدأ السّندباد البحريّ يحكي حكاياته، ولسارت الحكاية باتجاه آخر مختلف التفاصيل، فالمصادفة هنا أدت إلى تغيّر كبير في خطّ

---

[1]- السابق. ص29-30.

سـير الحكاية، بناء على مجموعة من الأفعال الحكائيّة التي أعقبت رؤية القصـر والاستراحة عنده، مما أدى إلى تعمّق في أحداث الحكاية.

وتكررت مصـادفة الأماكن في (حكايات السّـندباد) عدّة مرات، في المسـتويين الثّاني، والثّالث، إذ تعد مصـادفة وجود قصـر السّـندباد البحريّ في مكان اسـتراحة السّندباد الحمال؛ مصادفة في المستوى الثّاني؛ أي (حكاية السّندباد الحمال)، أما في المسـتوى الثّالث من الحكاية وهي (الحكايات الضـمنيّة) فتكررت مصـادفات الأماكن على نحو متنوع[1].

التنامي الإحالي

تعرف الإحالة السردية على أنها "إحالة جزء من السرد إلى ما هو خارجه، أو داخله، وتقسـم بحسـب درجة إيهامها إلى إحالة خفية، وإحالة جلية، وبحسـب الموقع الذي يحيل إليه إلى إحالة خارجية، وإحالة داخلية "[2]، وقد ينظر إليها على أنها "شاهد

---

[1]– تكررت مصـادفة الأماكن في الحكايات الضـمنية عدة مرات. فوردت مرتين في الحكاية الثّالثة، ومرّة في الحكاية الرابعة، والخامسـة، والسـادسـة، والسـابعة. ينظر: السـابق. مصـادفة الأماكن في الحكاية الضـمنية الثالثة: مصـادفة جبل القرود ص52. مصـادفة القصـر المشيد: ص52. مصـادفة الأماكن في الحكاية الضـمنية الرابعة: مصـادفة العمارة ص 64. مصـادفة الأماكن في الحكاية الضـمنية الخامسـة: مدينة القرود ص80. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية السادسة: مصادفة الجبل ص76. مصادفة الأماكن في الحكاية الضمنية السابعة: إقليم الملوك. ص94.

[2]– حطيني، يوسف. ص9.

يحيل على سلطة في اللغة والأدب، وهو خطاب موجز يعزز النص، بما هو سلطة معرفية"[1]، فالإحالة وفقًا للتعرفين هي شاهد يدخل على النّص السردي، ليعزز فكرةً ما في النّص، وقد يكون من داخل النص، فيستدل على شيء سابق مرّ في النص، وتسمى حينها إحالة داخلية، أي من داخل النص، وقد يكون الشاهد من خارج النص، فيسمى إحالة خارجية، كذلك تنقسم الإحالة إلى خفيّة، وجليّة، بحسب درجة وضوحها في النّص.

أما التنامي الإحالي، فنوع من أنواع التّنامي الكيفي، ويقصد به: التّوسع الحكائيّ، في الحكاية ذاتها، نتيجة لورود نصوص إحاليّة، تعترض سير الحكي فيها، وتؤدي إلى توسيع الحكاية، فتحدث نتيجةً لفعل حكائي، وينتج عنها فعل حكائي آخر يغيّر مسار الحكي في الحكاية، ويؤدي إلى توسّع الحكاية توسعًا كيفيًا عموديًا. فهو أصل في الحكاية لا يمكن الاستغناء عنه، وغيابه يؤدي إلى حدوث خلل في البنية الحكائية.

وقد تنامت (حكايات السندباد) إحاليًا تناميًا كيفيًا، من خلال دخول نص شعري خارجي عليها، ففي المستوى الثاني، وردت أبيات شعرية على لسان السندباد الحمال، بعد دخوله بستان السندباد البحري، "فوجد داخل البيت بستانًا عظيمًا... فرفع

---

[1]– د، م. المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة. ص129.

طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا رب، يا خالق يا رازق، ترزق من تشاء بغير حساب، اللهم إني أستغفرك... ثمّ أنشد يقول:

فكم من شقيٍّ بلا راحة ينعم في خير فيء وظلِّ

وأصبح في تعب زائدٍ وأمري عجيب وقد زاد حملي

وغيري سعيد بلا شقوةٍ وما حمل الدهر يومًا كحملي

...فلما فرغ السندباد الحمال من شعره ونظمه، أراد أن يحمل حملته ويسير، إذ طلع من ذلك الباب غلام صغير... وقال له: ادخل كلم سيدي فإنه يدعوك...فتبسم صاحب المكان وقال له:... قصدي أن تسمعني الأبيات التي كنت تنشدها...فأنشده الحمال تلك الأبيات فأعجبته وطرب لسماعها، وقال له: اعلم أن لي قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار لي قبل أن أصير إلى هذه السعادة"[1]، فالأبيات الشعرية التي وردت في الحكاية، هي نص إحاليّ شعريّ، دخلت على سير الحكي في الحكاية نتيجةً لدخول السندباد الحمال إلى القصر وتأمله، ونتج عن قولها مجموعة من الأفعال الحكائيّة، بُني عليها أحداث حكائية غيرت سير الحكي، وأدّت إلى توسّع في الحكاية ذاتها.

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص30-32.

فمعنى الأبيات يتضمن فكرة السّعادة بلا شقاء، ومقارنة حال السندباد الشقي المتعب، بحال صاحب القصر السعيد بغير شقاء، وحين سمعها (السندباد البحري) أرسل من يدعو السندباد الحمال، وبعد أن تعرفه، وأكرمه، طلب منه إعادة الأبيات مرة أخرى، فيبدو أن السندباد البحري أُعجب بالأبيات كما قال، ولعله أراد التّأكد من المعنى المقصود في الأبيات، وتأكيد ما سمعه، من أفكار عن الشقاء والسعادة، ليبيّن للسندباد الحمّال بعد ذلك أن السّعادة التي وصل إليها هي نتيجة لرحلات من الشقاء والتعب "وسوف أخبرك بجميع ما صار لي... فإني ما وصلت هذه السعادة وهذا المكان، إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب"[1].

فأدت الإحالة الشّعرية إلى توسع عمودي في حكاية السندباد الحمال، غير مسار الحكي، ووسع الحكاية على نحو عموديّ، من خلال الأفعال الحكائية المتتابعة: (إرسال الغلام لدعوة السندباد الحمال، استجابته للدعوة، دخوله القصر، إكرام السندباد البحري له، دعوته للعشاء، طلب إنشاد الأبيات مرة أخرى، توضيح السندباد البحري لواقع الحال، الذي غاب عن السندباد الحمال، ومن ثم نقل الحكاية إلى المستوى الثالث بذكر رحلات السندباد البحري).

---

[1]- السابق. ص32.

وسواء أورد مصدر الأبيات التي قالها السندباد الحمال، أم لم يرد، فإن ذلك لا يؤثر في آلية عملها، إذ تسببت في تنامي الحكاية كيفيًا بتوسيع بنيتها الداخلية، عبر الأفعال الحكائية.

الشوق

شكّلت مشاعر الشّوق سببًا رئيسيًا لتطوّر أحداث (حكايات السّندباد) في المستوى الثّالث (الحكايات الضمنيّة)، إذ كانت مشاعر الشوق، محركًا أساسيًا للسندباد البحريّ، ليكرر حادثة السفر، ويعيد المغامرات، ويكتشف البلدان، ويتعرف الجزر الجديدة، وظهر ذلك منذ الحكاية الضمنيّة الثّانية، فالسّبب الذي دفع السّندباد للسّفر هو الشّوق، فيوضح شوقه قائلًا "واشتاقت نفسي إلى التّجارة، والتّفرج في البلدان، والجزائر، واكتساب المعاش، فهممت في ذلك الأمر، وأخرجت من مالي شيئًا كثيرًا، اشتريت به بضائع وأسبابًا تصلح للسفر، وحزمتها، وجئت إلى السّاحل، فوجدت مركبًا مليحًا جديدًا، وله قلع قماش مليح، وهو كثير الرجال، زائد العدة، وأنزلت حمولتي فيه، أنا ومجموعة من التّجار، وسافرنا"[1].

[1]– السابق. ص43

فعزم السّندباد على السّفر كان بدافع الشّوق، إذ اشتاقت نفسه لمجموعة من الأمور يفعلها في السّفر، وهي؛ التّجارة، استكشاف البلدان، والجزر، والرغبة في تحقيق سبل عيش مختلفة عن التي يكتسبها في بغداد.

فبني على الشوق أن السندباد همّ بالسّفر، فأخرج مالًا كثيرًا، واشترى بضاعة، وأسبابًا للسفر، وحزم أمتعته، وسافر من بغداد إلى البصرة باتجاه الساحل، وأنزل حمولته في مركب جديد مع التّجار. فتنامت الحكاية بسبب وجود تلك المشاعر، التي بنيت عليها أفعال حكائيّة، غيّرت سير الحكي، ووسعت بنية الحكاية، وأدّت إلى أحداث حكائيّة جديدة.

وتكررت مشاعر الشّوق في حكايات السّندباد في الحكاية الثّالثة كذلك، إذ قام السّندباد بأفعال حكائيّة، بنيت على مشاعر الشّوق التي أحسّ بها، "أقمت بمدينة بغداد مدة من الزمان، وأنا في غاية الحظ والصفاء، والبسط، والانشراح، فاشتاقت نفسي إلى السّفر، والفرجة، وتشوّقت إلى المتجر، والكسب، والفوائد.. فهممت واشتريت شيئًا كثيرًا"[1]، فما حدث في الحكاية الضمنيّة الثّانية، تكرّر في الحكاية الضمنيّة الثّالثة، إذ اشتاق السّندباد للسفر، وانطلق يحضّر أمتعته للسفر من دون تردد، فمشاعر الشّوق أدّت لأفعال حكائيّة وسّعت الحكاية، وغيّرت سير الحكي، وعملت على تناميها.

---

[1]- السابق. ص51.

وكذلك أدّت مشـــاعر الشّـــوق إلى قيام السّـــندباد البحريّ بســـفرته الرابعة[1]، والخامسة[2]، والسادسة[3]،والسابعة[4]، فشكّلت مشاعر الشوق عاملًا أساسيًا في توسيع مجموعة من الحكايات، بنيت بدايتها على هذه المشـــاعر، وكانت ســـببًا في الأفعال التي قام بها السّندباد البحريّ استعدادًا للسفر.

وكنتيجة لما ســـبق يمكن القول إن التّنامي الكيفي بنوعيه (الأفقي والعمودي) في (حكايات السّـندباد) آلية سـردية أسـاسـية، قامت عليها بنية الحكايات بمسـتوياتها الثلاثة منذ بدايتها، إذ ســـاعدت آليّات التّنامي الأفقيّ في تنامي (حكايات السّـــندباد) من خلال عدّة مظاهر: فعملت الإطارات على توسّـــع المســـتوى الأول للحكاية (ألف ليلة وليلة)، بالامتدادات الأفقيّة، فأدّت إلى انبثاق المســـــتوى الثّاني، وهو مســـــتوى الحكاية الإطاريّة الداخليّة (حكاية السّـــندباد الحمّال)، ومنها انبثق المســـتوى الثّالث، الذي يمثل الحكايات الضمنيّة (حكايات السّندباد البحريّ).

وأسهم التّبئير، وتعدّد زوايا السّرد في التوسّع الأفقيّ، إذ نقل السّرد من مستوى إلى آخر، كما عمل النّســـق الدّائريّ على حدوث تنامٍ في الأحداث بالعودة إلى نقطة

---

[1]- ينظر: السابق. ص 63.

[2]- ينظر: نفسه. ص75.

[3]- ينظر: نفسه. ص85

[4]- ينظر: نفسه. ص93.

البداية في كل نهاية، وتكوين حركة دائرية، كذلك أسـهم النّظم السّـردي في التوسّـع الحكائيّ عبر سلسلة القصص المتوازية الممتدة، فأدّت هذه الآليّات جميعها إلى تنام كيفيّ أفقيٍ أسـهم في تكبير بنية (حكايات السّـندباد)، وزيادتها، ونموها، بمسـتويات مختلفة.

كما سـاعدت آليّات التّنامي العموديّ في تنامي (حكايات السّـندباد) تناميًا يتعلق ببنية الحكاية ذاتها، عبر التوسّـع في تفاصـيلها، وتعميقها، وذلك عبر عدة مظاهر كالتبئير، وتنوّع زوايا السّـرد بين السّـاردين إلى حدوث توسّـع عمودي في الحكاية ذاتها، والمصادفات بأنواعها، وظهور الشخصيات على نحو مستمر، وتعدد الفضـاءات المكانية المفتوحة والمغلقة، وتعدد العقد والحلول والإحالة الشـعرية، ومشـاعر الشـوق، فهذه المظاهر كلها سـاعدت في حدوث توسّـعات متتالية في الحكاية، عملت على تنامي السّـرد، وأدّت إلى أحداث حكائيّة، وسّـعت الحكاية، وعمّقت أحداثها، فتنامت تناميًا كيفيًا بنيويًا.

المبحث الثاني: التّنامي الكمّيّ

يعدّ التنامي الكميّ القسم الثاني من أقسام التّنامي، فهو يُعنى بالكمّية التي تتوسّع فيها الحكاية، ويحدث فيها من دون تدخل في خط سير الحدث الحكائيّ، وحذفه لا يؤثر في الحكاية، إلا أنه يؤدي وظائف إثرائية جمالية فيها، أيّ إنه التّوسع الذي لا ينبني على وجوده حدث حكائي، ولا تتأثر الحكاية بغيابه، فهو توسع في الكمّ، يعمل على زيادة الحكاية زيادة لغوية، عبر زيادة نصية في عباراتها وجملها.

وينقسم التّنامي الكمّيّ إلى خمسة أقسام رئيسية، هي التنامي الوصفي، ويعنى بالوصف ذي الوظيفة التّزينية، والتنامي الإنشائيّ، الذي يختص بالأساليب اللغوية المتنوعة، والتنامي البلاغي، ويهتمّ بمحسنات علم البديع والبيان، والتنامي الإحاليّ، ويحدث نتيجةً لورود نصوص شعرية أو أقوال مأثورة في الحكاية، والتنامي بعناصر الغريب والعجيب، ويحدث نتيجةً لورود عناصر غريبة أو عجيبة في الحكاية.

ظهر التنامي الكميّ في (حكايات السندباد) بسبب السّياق الذي حكيت فيه الحكايات، على لسان شهرزاد، إذ كانت تبحث عن طرقٍ للنّجاة من الموت، والطريقة المثلى التي اتّبعتها، هي تطويل الحكاية، فعملت على توسيع تفاصيل الحكايات، على نحو مستمرّ، بما يسمح بامتداد الحكايات لتكسب مزيدًا من الوقت، واستخدمت الزّيادة الكمّية، في سير الحكي؛ لتوسيع حكاياتها، وتطويلها، وتناميها تناميًا كميًا، ليحلّ الصباح كل يوم قبل أن تنتهي الحكاية، وتنجو من الموت، ثم تعود في الليلة

التالية؛ لتكمل من حيث توقّفت، فتكون زيادة الكمّ في الحكايات هدفًا مقصـــودًا بذاته من شـــهرزاد، نتيجة للحالة التي كانت تعيشـــها كل ليلة، لذلك تشـــابهت (حكايات السّندباد) مع حكايات (ألف ليلة وليلة) في الطبيعة الكليّة، المعتمدة على التّوسع في الحكايات، وكانت هذه الغاية هي المدخل الأســـاس لظهور التنامي الكميّ في الحكايات الإطارية والضمنية، ظهورًا جليًا.

التّنامي الكمّي الوصفي

يختصّ التّنامي الكمّي الوصـفي بزيادة الكمّ الحكائيّ في الحكاية ذاتها، نتيجة لورود نصـوص وصـفية تعترض سـير الحكي، فلا ينبثق هذا النوع من التنامي عن فعل حكائيّ، ولا تُبنى عليه أفعال حكائيّة، إذ تتوقف الحكاية عند النّصَ الوصـــفيّ، فتعرضـــه، ثم تعود إلى النقطة التي توقّفت منها، بعد انتهاء الوصـــف، كأن الحدث الحكائيّ تجمّد أثناء حضور الوصف.

والوصف "نشاط فني، يُمثَّل باللغة الأشياء، والأشخاص، والأمكنة، وغيرها. وهو أسـلوب من أسـاليب القص"[1] يعمل على رسـم التفاصـيل مسـتخدمًا الكلمات، والتّراكيب، والجمل، لإكمال تمثيل الموصـــوف، بحيث يتمكّن المتلقي من تخيله، ويؤدي حدوث الوصف في النّص السّردي إلى ما يُسمى بالوقفة الوصفية وتشير إلى

[1]– القاضي، محمد. ص472.

"مواضع في القصّة، يتعطّل فيها السّرد وتعلق الحكاية ليفسح في المجال للوصف"[1]، وقد أشـــار جنيت إلى أن عمل الوقفة الوصـــفية يؤدي إلى أن تُبطئ الحكاية و"تجمّد زمن قصتها، كي تلقي نظرة على فضائها القصصي"[2]، فيعمل الوصف على إيقاف سير الحكي، من خلال إيقاف الأحداث وتجميدها، لإضفاء طابع جمالي تزييني على الحكاية باستخدام العبارات والجمل التي تصف فضاءها القصصي

ويؤدّي الوصـــــف وظائف متنوعة، منها "التعلمية، والتمثيلية، والتعبيرية، والســـــردية، والإبداعية، والإيديولوجية، أو القيمية، وهذه الوظائف هي التي تتحكم في موطنه، من النص السردي، وفي بدئه، وختمه"[3]، فيكون حضور الوصف في النّص بحسب الوظيفة الحكائيّة المنوطة به.

وبالإضافة إلى الوظائف المختلفة التي يؤديها الوصف؛ فإنه يعمل كذلك على توسعة الحكاية، وتناميها، وزايدتها زيادة كمّية، من دون تأثير في أحداث الحكاية، أو تأثير في تناميها الكيفي، إذ إن تأثير الوصـــف مقصـــور على الكمّ المحكيّ، فيحدث توسعًا في عدد الكلمات، وزيادة في طول الحكاية.

ظهر الوصف في (حكايات السّندباد)، في المستويين الثاني (حكاية السندباد الحمال)، والثالث (حكايات الســـــندباد البحري)، على نحو عرضـــــيّ لم تتأثر به

---

[1]- السابق. ص 478.

[2]- جنيت، جيرار. عودة إلى خطاب الحكاية. ص43.

[3]- القاضي، محمد. ص472.

بالأحداث، فبدا بين الحين والآخر، بطريقة غير منتظمة، فلا يُوصـــف كل شـــيء، وإنما تتخلل الحكاية بعض وقفات وصـــفية، بطريقة عرضـــية؛ مثال ذلك، الوصـــف الذي ورد على لســان الســندباد البحري، حين قابل العملاق الضــخم فوصــفه بقوله: "وجلسنا في حضير ذلك القصر.... وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا، وسمعنا دويًا من الجو، وقد نزل علينا من أعلى القصـر شـخص عظيم الخلقة، في صـفة إنسـان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شـعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشـــافر مثل مشـــافر الجمل مرخية على صـــدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيّتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السّـــبع، فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن وجودنا، وقوي خوفنا، واشتد فزعنا، وصرنا مثل الموتى من شدة الخوف، والجزع، والفزع"[1].

فالجزء الأول من النصّ يوضــح ما كان يفعله السّــندباد، وأصــحابه، إذ كانوا يستريحون في القصـر، ثم ارتجت الأرض من تحتهم، وسـمعوا صـوتًا عاليًا "وجلسـنا في حضـــير ذلك القصـــر.... وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا، وســـمعنا دويًا من الجو"[2]. ثم تحدث وقفة وصـفية في النصّ، فتتجمد أحداث الحكاية، ويتوقف السـندباد عن ذكر ما حدث، ليصـف هيئة العملاق الذي نزل "وقد نزل علينا من أعلى القصـر

---

[1]- مجهول. السندباد. ص53

[2]- نفسه.

شـخص عظيم الخلقة، في صـفة إنسـان، وهو أسـود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شـــعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيّتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السّـبع"[1]، فحدث إيقاف لسير الحكي، لإلقاء نظرة على شخصية دخلت الحكاية، ووصفها وصفًا شاملًا، فيبدأ السـندباد بوصـفٍ مجمل يوضـح الهيئة العامة "شـخص عظيم الخلقة، أسـود اللون، طويل القامة"، ثم يفصّـل الوصـف بدقة، فيذكر تفاصـيل الأجزاء "وله عينان كأنهما شـــعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير..."، غير أنّ هذا الوصـــف لم تبنَ عليه أي أفعال حكائية، إذ تنتهي الوقفة الوصفية، ويكمل السندباد سرد الأحداث من المكان الذي توقفت فيه "فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن وجودنا، وقوي خوفنا..."[2]، فلم يؤثر الوصـــف في ســـير الأحداث الحكائية، ولم يتدخل في تناميها الكيفي، واقتصر عمله على التنامي الكميّ فحسب.

فأدّى الوصـف وظيفةً جماليّةً للنّص، أوضـحت تفاصـيل الشّـخصـية التي انضـمت إلى سـير الحكي، وهي وظيفة إثرائية فحسـب، يمكن الاسـتغناء عنها، من دون أن يتأثر النص الحكائي، ومن دون أن يحدث خلل في ســـير الأحداث، فيمكن

---

[1]– السابق.

[2]– نفسه.

حذف وصف العملاق من النص من دون أن يتأثر سير أحداث القصة، على النّحو الآتي: "وجلسنا في حضير ذلك القصر.... وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا، وسمعنا دويًا من الجو، وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة، في صفة إنسان، فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن وجودنا "[1]، فحذف الوصف من النص لم يحدث خللًا في الأحداث الحكائية، أو في توسّع الحكاية كيفيًا، لأنه لا يؤثر في تناميها الكيفي، وإنما يكون عمله في تناميها الكميّ، من خلال زيادتها لغويًا.

وتكرر الوصف في حكايات السندباد على نحو متفاوت في المستويين الثاني، والثالث، وحظي المستوى الثالث بالجزء الأكبر من الوصف، فورد في الحكايات الضمنية جميعها، على نحو متباين، وعمل على تأدية وظائف وصفية إثرائية متنوعة، إلا أن عمله الرئيس تركّز على تطويل الحكاية، وتوسعتها، وتناميها تناميًا كميًا، عبر الوقفات الوصفية التي أدت إلى تجميد الحكاية، لتأمل فضاءاتها.

التّنامي الكمّيّ البلاغيّ

هو أحد أنواع التّنامي الكمّي، ويقصد به زيادة الكمّ المحكيّ في الحكاية، نتيجة دخول أساليب بلاغية عليها، بهدف إيضاح المعنى، والتأثير في المتلقي، وإثراء الحكاية جماليًا، فيؤدي ذلك إلى توسيع الحكاية كميًا، عبر المحسنات البديعيّة

---

[1]– السابق.

المتمثّلة في: الجناس، والمقابلة، والطّباق، والسّـــجع. والمحســـنات البيانية، مثل: التشبيه، والكناية، والاستعارة.

وظهر في حكايات السّـندباد، نوعان من الأســاليب البلاغية، هما؛ التّشـبيه، ويعدّ أحد أنواع المحســـنات البيانية، والسّـــجع وهو أحد أنواع المحســـنات البديعيّة اللفظيّة، وتكرّر ظهورهما على نحو كبير، في المســتويين الثّاني (حكايات الســندباد الحمّال)، والثالث (حكايات السّندباد البحري) .

السّجع

المقصود بالسّجع هو "تَوَافُقُ الْفَاصِلَتَيْنِ أَيْ الْكَلِمَتَيْنِ الْأَخِيرَتَيْنِ مِنْ النَّثْرِ عَلَى حَرْفٍ وَاحِدٍ"[1]، أي تشابه آخر كلمات جمل متتابعة، في النّثر، في حرفها الأخير، أي قافيتها، وقد خصّـــه بعض البلاغيين بالنّثر، من دون الشّـــعر، وعمّمه آخرون على النّثر، والشّعر[2].

وظهر السّـــجع في (حكايات الســـندباد)، في المســـتويات الثلاثة، الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة)، الحكاية الإطارية الداخلية (حكاية الســـندباد

---

[1]– البجيرمي، سـليمان. (1995). تحفة الحبيب على شـرح الخطيب حاشـية البجيرمي علي الخطيب. دار الفكر. ج1. ص7

[2]– الحنفي، إبراهيم. (د.ت). الأطول شـرح تلخيص مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية. ج2. ص476.

الحمال)، الحكايات المضمنة (حكايات السندباد الحمال)، واستخدم أسلوبًا للحديث، لدى السّاردين كلّهم.

فوردت عبارة مسجوعة في المستوى الأول من الحكاية، (حكايات ألف ليلة وليلة)، على نحو متكرر "وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح"[1]، ويظهر السّجع في الفاصلتين (الصباح)، و(المباح)، وفي كل مرّة تكررت هذه العبارة، عملت على إعادة السّرد إلى مستواه الأول، الحكاية الإطارية الكبرى (حكاية ألف ليلة وليلة)، مثال ذلك "فمر على باب رجل تاجر، قدامه كنس ورشّ، وهناك هواء معتدل، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحط الحمال حملته على تلك المصطبة، ليستريح، ويشم الهواء. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة (525)، قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن الحمال لما حط حملته على تلك المصطبة.."[2]، فسير الحكاية كان في مستوى السرد الثاني، الحكاية الإطارية الداخلية، (حكاية السندباد الحمال)، فقُطع السّرد عبر هذه العبارة المسجوعة "وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح"[3]، وعاد إلى المستوى الأول.

---

[1]- مجهول. السندباد. ص29.

[2]- نفسه.

[3]- نفسه.

وتكررت هذه العبارة المسجوعة في (حكايات السندباد) أربعًا وثلاثين مرة [1]، وفي كل مرة قام السّجع بالوظيفة ذاتها، إذ عمل على شدّ انتباه المتلقي، ولفت نظره إلى تغيير مستوى السّرد، وعودة الحكاية الإطارية الكبرى، هذا على المستوى الحكائيّ، أما على المستوى البنيويّ فقد عمل السّجع على تطويل الكمّ الحكائيّ، للحكاية الإطارية الكبرى، وتوسيعها، من خلال الجمل ذات الفواصل المتّفقة، والموزونة.

وبدا السجع في المستوى الثاني من الحكاية الإطارية الداخلية (حكاية السندباد الحمال)، ففي الوصف مثلاً؛ وصف السّندباد الحمّال الناس الذي يجلسون في مجلس السندباد البحري، عندما دخل الدار "ونظر إلى مجلس عظيم، فنظر فيه من السادات الكرام، والموالي العظام"[2]، ويظهر السّجع في الفاصلتين (الكرام)، و(العظام)، وهما متحدتان في الوزن، والقافية، وتؤديان المعنى ذاته، فهدف السّجع هنا إلى تأكيد المعنى، من خلال ترادف الجمل المسجوعة. وحين وصف السندباد الدار قال "في نفسه: والله إن هذا المكان من بقع الجنان، أو أنه يكون قصر ملك أو سلطان"[3]،

---

[1]- ينظر: السابق. ص29، 31، 35، 37، 38، 41، 43، 45، 47، 49، 53، 55، 56، 57، 60، 64، 66، 68، 70، 72، 73، 75، 77، 79، 82، 86، 88، 90، 92، 93، 95، 97، 100.

[2]- نفسه. ص31.

[3]- نفسه.

فظهر السجع في الفاصلتين (الجنان)، و(سلطان) وهما على ذات القافية، فأدى الهدف ذاته، وهو تأكيد المعنى، فالدار التي دخلها السندباد الحمال دار عظيمة، بها كل ما تشتهيه النفس، حتى شببها بالجنان، ثم عاد وأوضح أن هذه الدار لفرط جمالها، قد تكون قصر ملك أو سلطان، ففي ذلك تأكيد للجمال، ولهيبة المكان وعظمته، وإيضاح للمعنى، عبر ترادف الجمل المسجوعة التي عملت على لفت انتباه المتلقي، وتوضيح المعنى، فأسهمت بذلك في تطويل الحكاية كميًا، وتناميها، عبر جملها المترادفة المسجوعة.

وتكرر السجع في (حكايات السندباد) على نحو متفاوت، إلا أنه لم يؤثر في سير الحكي، ولم تبن عليه أحداث حكائية، فيمكن حذفه والاستغناء عنه، من دون التأثير في الحكاية، لأن حضوره يعمل على توسيع الحكاية كميًا، ولا يؤثر فيها كيفيًا.

التشبيه

يقوم التشبيه على اشتراك أمر مع أمر آخر في معنىً ما[1] "بإحدى أدوات التشبيه، لفظًا أو تقديرًا؛ لغرض يقصده المتكلم"[2] أي إنه: وجود لأمرين يتفقان في

---

[1]–ينظر: السبكي، أحمد. (2003). عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر. ج2. ص20.

[2]– العاكوب، عيسى. (2000). المفصل في علوم البلاغة العربية. حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب. ص355

معنى معين، بدلالة ما تجمعهما، باســـتخدام إحدى أدوات التشـــبيه، لغرض يريده المتكلم.

ويتكون التشبيه عادةً من أربعة أركان أساسية، هي: "المشبه وهو الأمر الأول الذي يرد إلحاقه بغيره، المشــبه به، وهو الأمر الثاني الذي يلحق به المشــبه... وجه الشــبه وهو المعنى المشــترك بين الطرفين... وأداة التشــبيه وهي اللفظ التي يدل على التشبيه"[1]، وقد يذكر التشبيه بأركانه الأربعة، وقد يذكر من دون وجه الشبه، كذلك قد يذكر من دون أداة التشبيه أيضًا.

ظهر التشبيه في حكايات السندباد على نحو متكرر، في المستوى الثالث من الحكاية، أي الحكايات الضمنية، (حكايات السندباد البحري)، واستخدم في الوصف، وبيان الحال؛ مثال ذلك حين وصــف الســندباد البحريّ العملاق الذي رآه في الحكاية الضـمنية الثالثة، إذ قال: "وقد نزل علينا من أعلى القصـر شـخص عظيم الخلقة، في صــفة إنســان، وهو أســود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شــعلتنا من نار، وله أنياب مثل أنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيّتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السّـــبع، فلما نظرناه على هذه الحالة، غبنا عن

---

[1]- السابق. ص356.

وجودنا، وقوي خوفنا، واشـتد فزعنا، وصـرنا مثل الموتى من شـدة الخوف، والجزع، والفزع"[1].

فيصف السندبادُ العملاقَ بدءًا من طوله، فيوضّح أنه "طويل القامة كأنه نخلة عظيمة"، فشـبه طول العملاق بالنّخلة العظيمة، والدلالة المشـتركة بينهما هو امتداد الطّول وعظمته، فالتشـبيه هنا ثلاثيّ الأركان، مشـبه وهو العملاق، ومشـبّه به وهي النخلة، وأداة التّشـبيه وهي كأنه، ثم يصـف عيني العملاق "عينان كأنهما شـعلتنا من نار" فشبّه العينين بشعلتي النار، والقرينة بينهما شدة الاحمرار، مع وجود أداة تشبيه، فالتشـبيه أيضًـا في الجملة ثلاثي الأركان؛ المشـبه وهو عيون العملاق، والمشـبه به وهي شعلتا النار، وأداة التشبيه كأن.

كذلك الحال مع بقية أجزاء الجسم التي يصفها السندباد، فيستخدم لكل جزء تشبيهًا ملائِمًا له، ويستخدم معها جميعًا أداة تشبيه مناسبة. وقد أدى التّشبيه وظيفةً حكائية في كل مثال، فاسـتخدم لإيضـاح المعنى تارةً، والمبالغة تارةً أخرى، وكذلك لبيان الحالة النفسيّة للسندباد التي جعلته يستحضر كل الأمثلة المبالغ في وصفها ليعبّر عن شـكل العملاق. أما من الناحية البنيويّة فقد عمل التّشـبيه على توسـيع الحكاية، وزيادتها زيادة كميّة، عبر زيادة جملها من خلال أركانه الثلاثة، إلا أنه لم يؤثر في التّوسـع الكيفي للحكاية، فلم يبنَ على التشـبيه أي فعل حكائيّ، ولم يؤدِ إلى

---

[1]– مجهول. حكايات السندباد. ص53.

أي حدث حكائيّ يغير مسار الحكي، ويعمل على توسيعها أفقيًا أو عموديًا على نحو كيفيّ، بل اقتصـر عمله على التّوسـع الكميّ المبني على زيادة لغوية، في المفردات، أو العبارات، أو الجمل.

ولا تقع الزيادات الكمية التي يأتي بها التشـــبيه في حجم واحد، فقد يكون التشبيه رباعي الأركان، بزيادة وجه الشبه إلى المشبه، والمشبه به، وأداة الشبه، مثال ذلك، حين وصــف الســندباد حالته، وأصــحابه، بعد رؤية العملاق: " وصــرنا مثل الموتى من شدة الخوف، والجزع، والفزع"[1]، فركن التشبيه الأول: المشبه، وهو(السندباد وأصحابه)، وركن التشبيه الثاني: هو المشبه به (الموتى)، وركن التشبيه الثالث: هي أداة التشبيه (مثل)، وركن التشبيه الرابع: هو وجه الشبه (شدة الخوف والجزع والفزع)، فوصف السندباد ما حل به هو وأصدقاؤه بعد رؤية العملاق، إذ أصبحوا مثل الموتى، والقرينة بينهم وبين الموتى هي عدم الحركة نتيجةً للخوف الشديد، والفزع الكبير الذي حلّ بقلوبهم، فاســـتخدام التشـــبيه بأركانه الأربعة، أدى إلى حدوث زيادة كميّة في الكلمات، والجمل، أدّت بدورها إلى توســـع الحكاية وتناميها كميًا، من دون أن يبنى على هذا التشــبيه أفعال حكائية، أو أحداث تغيّر مســار الحكي، بل هو زيادة لفظية يمكن الاستغناء عنها، وحذفها، من دون الإخلال بسير الحكي.

---

[1]– السابق.

وقد تكرر التشبيه في حكايات السندباد على نحو مختلف[1]، تارة يزيد، وتارة ينقص، وفي معظم الأحيان كان التشبيه يُذكر بأركانه الثلاثة: مشبه، ومشبه به، وأداة

---

[1]– ينظر: السابق. "جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة". ص34. "بنى عليها الرمل فصارت مثل جزيرة". ص34. "رفست الماء برجلي مثل المجاديف". ص35. "وأنا مثل الميت" ص35. "سمكًا وجهه مثل وجه البوم". ص38. "ففككت عمامتي وثنيتها وفتلتها حتى صارت مثل الحبل" ص45. "وأنا مثل السكران دائخ من شدة السهر والجوع والخوف" ص46. "إلا بحيلة مثل الذي ذكره" ص47. "يسيل منه ماء الكافور ويعقد مثل الشمع" ص48. "الكركدن يرعى فيها رعيًا مثل ما يرعى البقر والجاموس" ص48. "وهم كثير مثل الجراد المنتشر" ص52. "شعورهم مثل لبد الأسود" ص52. "حظيرًا واسعًا مثل الحوش الواسع الكبير" ص52. "قصرت في يده مثل اللقمة الصغيرة، وصار يحبسني مثل ما يحبس الجزار ذبيحة الغنم" ص53. "وقبض عليه مثل ما يقبض الجزار على ذبيحته" ص53. "وفسخه كما يفسخ الرجل الفرخة" ص54. "وصار يقلبنا واحدًا بعد الآخر مثل المرة الأولى" ص54. "وفعل به مثل ما فعل بالريس" ص54. "وهو يشخر مثل الذبيحة" ص54. "نعمل لنا فلكًا مثل المركب" ص54. "مثل ما فعل بسابقيه" ص55. "صار شخيره مثل الرعد" ص55. "احمرا وصارا مثل الجمر" ص55. "وأنا مثل الميت من كثرة الخوف والفزع" ص56. "فتبعها مثل التجار" ص58. "ونحن مثل الموتى من شدة السهر، والتعب، والبرد، والجوع، والخوف، والعطش" ص64. "وصاروا يأكلون مثل المجانين" ص64. "ويصير مثل الإبل" ص65. "ويرعاهم في تلك الجزيرة مثل البهائم" ص65. "خرزة من الحجر مثل خرزة البئر"ص69. "نور من مكان صغير مثل النجمة، تارة يبين وتارة يختفي" ص71. "وصرت كأنني في المنام" ص72. "وفي حالة الموت من شدة ما قاسيته من التعب والمشقة" ص77. "فرأيتها كأنها روضة من رياض الجنة" ص77. "وأقبل الليل وأنا مثل القتيل مما حصل لي من التعب والخوف"ص77. "فنظرت إلى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة" ص78. "ووقعت على الأرض مغشيًا علي مثل الميت" ص78. "وأنا معه شبه الأسير" ص78. "كأنك غريب" ص80. "فاجمعه كما يفعل القوم" ص81. "واطلع كل يوم مع الجماعة مثل ما طلعت هذا اليوم"ص81. "وفعلت مثل ما قال لي"ص82. "وأعمل مثل ما يعملون" ص82. "وصاروا مثل المجانين" ص87. "واللالئ الكبار الملوكية وهي مثل الحصى" ص87. "رائحة الوادي مثل المسك" ص87. "وهو يسيل مثل الشمع" ص87. "والؤلؤ الكبير مثل الحصى" ص88. "له خشبتين على جانبيه مثل المجاديف" ص89. "صرخة عظيمة مثل الرعد القاصف" ص94. "وصرنا كالأموات" ص94. "أقبل على المركب كالجبل العالي" ص94. "وأعمل لي فلكًا مثله. ص96. "وفتلتها مثل الحبال" ص96. "وصرت مثل الفرخ الدايخ من شدة التعب والجوع" ص96. "وله دوي مثل دوي الرعد وجريان مثل جريان الريح" ص96. "وأنا مثل الميت من شدة الجوع

تشبيه، وفي مرات معدودة ذكر ركن التشبيه الرابع، وهو وجه الشبه، إلا أن آلية عمل التشـــبيه بأركانه الثلاثة، أو الأربعة، في الحكايات الضـــمنية جميعها، لم تتغير، إذ عمل في كل مرة على توضـــيح المعنى وتقريبه للمتلقي، عبر ذكر ما يعين المتلقي على تخيل الأمر، وبيان حالة الســـندباد من خلال المبالغات التي يســـتخدمها، كما عملت جميع التشابيه على زيادة الحكاية كميّا وتوسعتها، وتناميها تناميًا كميّا لا يؤثر بالتنامي الكيفي ولا يتعارض معه.

التنامي الإنشائي

يعرّف الإنشـاء بأنه "إيجاد لصـيغة كلامية لا توجد دلالتها قبل النطق بها؛ إذ يقصد المنشئ التعبير عن دلالة تحدث بنطقه بالتعبير الإنشائي، وهذا بخلاف الخبر الذي يصـف حقيقة يرمي المتكلم إلى إعلام المخاطب بها"[1]، أي إنه صـيغة كلامية ترتبط بالكلمات المنطوقة الدالة عليها، ولا يمكن معرفتها، من دون اللفظ المنطوق الدال.

ويقصـد بالتنامي الكمي الإنشـائي ذاك الذي يحدث في الحكاية، نتيجةً لورود صيغة إنشائية، تعمل على توضيح المعنى، وإثراء الحكاية، من دون التدخل في خط

والسهر والخوف" ص96. "وصرت مثل ولدي" ص98. "غلامين سائرين كأنهما قمران" ص99. "وطار بي مثل الأول" ص100.

[1]– العاكوب، عيسى. ص266.

سير الأحداث، إذ لا ينبثق عن تلك الصيغة فعل حكائيّ ولا يبنى عليها فعل حكائي. وقد وردت صيغ إنشائية مختلفة في حكايات السندباد، وتركزت معظمها على صيغة الاستفهام، وصيغة الدعاء.

الدعاء

وردت صيغة الدعاء على نحو محدود في (حكايات السندباد)، في المستويين الثاني، والثالث، ففي المستوى الثاني (حكاية السندباد الحمال)، ذُكر دعاء على لسان السندباد الحمال، عقب دخوله بستان السندباد البحري، "فوجد داخل البيت بستانًا عظيمًا، ونظر فيه غلمانًا، وعبيدًا... فرفع طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا رب، يا خالق يا رازق، ترزق من تشاء بغير حساب، اللهم إني أستغفرك من جميع الذنوب...، ثم أنشد يقول"[1]، ففي بداية الأمر كان السندباد يتأمل البستان وما فيه، ويبدو أنه أجرى مقارنة بعقله بين حاله وحال أهل البستان، فرفع يديه إلى السماء وبدأ يشكو حاله لله عبر الدعاء.

فأتى الدعاء على نحو عارض، يبين حال السندباد، ومطلبه، ومبتغاه، ثم ينتقل السندباد بعد الدعاء إلى إنشاد الشعر، وبعد ذلك يخرج من البستان، فالدعاء الذي جرى على لسان الحمّال لم تبن عليه أفعال حكائية، عملت على تطوير الحكاية، ولم يؤدِ إلى تغيير في سير الحكي، فكأنه عمل على تجميد الأحداث إلى

---

[1]- مجهول. السندباد. ص30.

حين الانتهاء منه، ثم العودة إليها، وأدى إلى بيان الحال الذي آل إليه السندباد الحمال، وأمنياته، بعد أن رأى بستان السندباد البحري وما فيه، فعملت صيغة الدعاء على توسيع الحكاية، وتطويلها، وزيادتها زيادة كمية، من دون التدخل في سير الأحداث.

ويعد الدعاء المذكور هو أطول صيغة دعاء وردت في حكايات السندباد، وهو صيغة الدعاء الوحيدة التي وردت في المستوى الثاني من الحكاية، (حكاية السندباد الحمال). إذ وردت صيغة دعاء مختصرة في (الحكايات الضمنية)، على نحو سريع، أثناء الأحداث، وذلك حين استطاع السندباد البحري التخلص من شيخ البحر: "ثم إني خفت منه أن يقوم من سكره فيؤذيني، فأخذت صخرة عظيمة من بين الأشجار، وجئت إليه، فضربته على رأسه، وهو نائم، فاختلط لحمه بدمه، وقد قُتل، فلا رحمة الله عليه، بعد ذلك مشيت في الجزيرة..."[1]، فيسبق الدعاء ما حدث مع السندباد، وهو رغبته بالتخلص من الشيخ الذي آذاه بجلوسه على كتفيه، فحمل حجرة وقتله بها، ثم دعا عليه بقوله "لا رحمة الله عليه"، بعد ذلك أكمل مسيره في الجزيرة، فأتت صيغة الدعاء من دون أن تؤثر على الأحداث، فهي دعوة برفع رحمة الله عن هذا الشيخ، وتشير إلى الأذى الذي ألحقه بالسندباد، لدرجة أن يدعو عليه بحرمانه من رحمة الله، فكان دور صيغة الدعاء تأكيد المعنى المراد، وهو شدة الأذى، لكنها لم تؤثر في

---

[1]- السابق. ص79.

أفعال حكائية تابعة لها، إذ أن المتوقع هو أن يكمل السندباد مسيره في الجزيرة، بعد تخلصـــه من العائق الذي أعاقه، فلم يؤثر وجود الدعاء في الفعل الحكائي، ولم يغيّر في تنامي الحكاية الكيفيّ، وإنما عمل على تناميها كمّيًا.

الذكر

تخللت أســاليب الذكر (حكايات الســندباد) في المســتويين الثاني والثالث من الحكاية، وتركّزت على نحو أكبر في المستوى الثالث، إذ بدت الشخصية الرئيسية في الحكايات الضمنية (السندباد البحري) مرتبطة بربها، تحمده وتثني عليه دائمًا، وتلجأ إليه حين الوقوع في مصيبة، وكذلك حال بعض الشخصيات الفرعية، التي ورد الذكر على لسانها، في مواقف مختلفة.

ومن الذكر الذي ورد على لســـان الســـندباد البحري، ما قاله بعد وقوعه في إحدى المصائب، أثناء سفره، عقب وقوعه وأصدقاءه بيد العملاق الكبير، الذي شوى ريّس المركب وأكله، فيقول السندباد، وهو يصف خروج العملاق من المنزل، وبقاءهم فيه: "ولم يزل نائمًا إلى الصـــباح، ثم قام وخرج إلى حال ســـبيله، فلما تحققنا بعده، تحدّثنا معًا، وبكينا على أرواحنا، وقلنا: يا ليتنا غرقنا في البحر.... ما شاء الله كان، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم...ثم قمنا وخرجنا... فعدنا إلى القصر من شدة خوفنا"[1]، فيصـــف الســـندباد حاله هو وأصـــدقاءه وما حلّ فيهم، بعد أن أمســـكهم

---

[1]- السابق. ص54.

العملاق، ثم يتحسر على ما آل إليه حاله، ويحوقل وهو يستشعر المصيبة التي وقع فيها، وذلك اقتداء بأمر الله تعالى حين قال في كتابه: "الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ"[1]، فيذكر السندباد ربه، بعد وقوعه في المصيبة، ثم يتابع الأحداث، ويحاول النجاة من الأمر، فكانت صيغة الذكر صيغة عرضية، دخلت سير الحكي، لتأكيد عظم المصيبة، من دون أن ينبثق عنها أي فعل حكائيّ يغير أمرًا في الحكاية، فلم يؤدِ ذكرها إلى زوال خوف السندباد وأصحابه، ولم تهدأ قلوبهم بذكر الله، ولم يتغير شيء من أحوالهم، فاقتصر عمل صيغة الذكر في الحكاية على توسيع النص، وتطويله، وتناميه كميًا، من دون أي تأثيرات في الأحداث، ومجرياتها.

وتكرر الذكر في حكايات السندباد على نحو متقطع[2]، عشوائي، مفاجئ، مؤديًا الوظيفة البنيوية الكمية ذاتها.

---

[1]– سورة البقرة. آية 156.

[2]– تكرر الذكر في حكايات السندباد على نحو متقطع. ينظر: مجهول. حكايات السندباد. "الحمد لله على كل حال" ص31. "الحمد لله على السلامة" ص37. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص39. "إن شاء الله تعالى" ص40."فلا حول ولا قوة إلا بالله العليّ العظيم" ص46. "الحمد لله على سلامتك" ص48. "إن شاء الله تعالى" ص49. "لا حول ولا قوة إلا بالله" ص56. "فحمدته على نعمه الوافرة وشكرته" ص57. "الحمد لله الذي جمع بينا وبينك، ورد بضاعتك ومالك عليك" ص60. "الحمد لله الذي رد بضاعتك ومالك عليك" ص60. "إن شاء الله تعالى" ص60. "وشكرت فضل الله تعالى، وحمدته، وأثنيت عليه" ص66. "إن شاء الله تعالى" ص68. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص70. "فحمدت الله تعالى" ص72. "وحمدت الله تعالى على ذلك" ص77. "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص86. "فلا حول ولا قوة إلا بالله العليّ العظيم" ص88. " فحمدت الله تعالى على كل حال" ص90. لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" ص96. "سبحان الله والحمد لله" ص99. "وشكرت الله تعالى وحمدته وأثنيت عليه" ص101. "فسبحان الحي الذي لا يموت" ص101.

السؤال

ظهرت صيغة السؤال في (حكايات السندباد) في المستويين الثاني، والثالث، وحدثت في كل المواقع، نتيجة لقاء شخصيتين في الحكاية، وسؤال إحداهما الأخرى عن أمر ما، كما حصل حين قابل السندباد سائس خيول الملك، وسأله عن سبب وجوده في الجزيرة إذ قال له: "وأنا أشـــتهي منك أن تخبرني من أنت؟ وما ســـبب جلوســك في هذه القاعة التي تحت الأرض؟ وما ســبب ربط هذه الفرس على جانب البحر؟ فقال لي: اعلم أننا جماعة متفرقون في هذه الجزيرة على جوانبها، ونحن ســـيّاس الملك المهرجان، وتحت أيدينا جميع خيوله، وفي كل شـــهر، عند القم.... آخذك معي إلى الملك المهرجان وأفرك على بلادنا"[1].

فسؤال السندباد البحري لسائس الخيول عن قصّته، أدى إلى جواب طويل، مفصّل، يشرح فيه للسندباد قصة وجودهم في هذا المكان، على نحو مفصّل، إلا أنّ هذا التّفصيل لا يضيف إلى الأحداث الحكائيّة أي أمر، وإنما هو شرح، ومساعدة للمتلقي لفهم الحالة، واستيعاب تفاصيل القصة، من دون أن ينبني على هذا الجواب أحداث حكائيّة، فهو توسّع في كمّ الحكاية، بزيادة الشرح، والتفصيل فيه، من خلال الجواب، مما يؤدي إلى تطويل الحكاية، وتناميها كميًّا، ومن دون أن يُؤثّر في التنامي الأفقي أو العمودي.

---

[1]- السابق. ص36-37.

وتكررت الأســـئلة في حكايات الســـندباد، على نحو كبير[1]، لا ســـيما في الحكايات الضـــمنية، نظرًا لتعدد الشـــخصـــيات فيها، والاســـتغراب الدائم من حال السندباد، فتكون الأسئلة في معظم الأحيان موجهة إليه ليشرح حاله، ويبين سبب ما آلت إليه أحواله. وعملت في جميعها على توســـع الحكاية، من خلال زيادة الكمّ المحكيّ الذي سببته الإجابة عن السؤال.

التنامي الإحالي

تعرف الإحالة السردية على أنها "إحالة جزء من السرد إلى ما هو خارجه، أو داخله، وتقسم بحسب درجة إيهامها إلى إحالة خفية، وإحالة جلية، وبحسب الموقع الذي يحيل إليه إلى إحالة خارجية، وإحالة داخلية "[2]، فهي شـــاهد يدخل على النّص السردي، ليعزز فكرةً ما في النّص، وقد يكون من داخل النص، فيستدل على شيء ســـابق مرّ في النص، وتســـمى حينها إحالة داخلية، أي من دخل النص، وقد يكون

---

[1]– ينظر: السابق. سؤال السندباد البحري للسندباد الحمال عن اسمه ص31. سؤال السندباد البحري للهنود عن بلدهم. ص38. سؤال السندباد البحري للريس عن صاحب البضائع. ص39. سؤال التاجر للسندباد البحري عن سبب مجيئه. ص48. سؤال التجار لريس المركب عن الخبر. ص52. سؤال القوم للسندباد عن حاله. ص66. سؤال السندباد للملك عن السرج. ص67. سؤال السندباد للجار عن سبب بكاءه. ص68. سؤال الريس عن الخبر. ص86. سؤال القوم للسندباد. ص89. سؤال الملك للسندباد عن هارون الرشيد. ص90. سؤال هارون الرشيد للسندباد عن سبب الهدية. ص91. سؤال الريس عن الخبر. ص94. سؤال الشيخ للسندباد عن بيع البضاعة. ص98.

[2]– حطيني، يوسف. ص9.

الشـــاهد من خارج النص، فيســـمى إحالة خارجية، كذلك تنقســـم الإحالة إلى خفيّة، وجليّة، بحسب درجة وضوحها في النّص.

أما التنامي الإحالي، فآلية سـردية قد تسـتثمر في التنامي الكيفيّ؛ وتؤدي إلى حدوث أفعال حكائية وقد تكون مظهرًا من مظاهر التنامي الكميّ، فتعمل على زيادة الكمّ المحكيّ في بعض الأحيان، من دون أن يبنى عليها أفعال حكائيّة، إذ تتوقف الحكاية عند النّصَ الإحالي، فتعرضـــه، ثم تعود إلى النقطة التي توقّفت عندها، بعد انتهاء الإحالة، فيكون دخولها دخولًا عرضـيًا، يمكن الاسـتغناء عنه، إلا أن حضـوره يؤكد فكرة ما في النّصّ.

فإذا بني على التنامي الإحالي أفعال حكائيّة، يعدّ تناميًا كيفيًا، أما إذا لم يُبن عليه أحداث حكائيّة، واقتصر عمله على التوسيع اللغوي، فيعدّ تناميًا كميًا.

وقد تنامت (حكايات السـندباد) إحاليًا تناميًا كميًا، من خلال دخول نصـوص خارجية عليها، شعرية، ونثرية، على نحو متفاوت، ما بين المستويين الثاني، والثالث، وتركز على نحو أكبر في المسـتوى الثالث، الحكايات الضـمنية (حكايات السـندباد البحري).

الشعر

ذكرت إحالات سـردية على هيئة نصـوص شـعرية في (حكايات السـندباد)، على نحو محدود جدًا، وذلك في الحكايات الضـمنية (حكايات السـندباد البحري)، إذ وردت إحالتان سرديتان بشعر من خارج النّص.

فوردت في الحكاية الأولى إحالة شـــعرية، لنص خارجي، وذلك حين كان السـندباد يسـتعد لسـفره، "ثم بعت عقاري، وجميع ما تملك يدي، فجمعت ثلاثة آلاف درهم، وقد خطر ببالي السـفر إلى بلاد الناس، وتذكرت كلام بعض الشـعراء، حيث قال:

بقدر الكدّ تكتسب المعـالي ومن طلب العلا سهر الليالي

يغوص البحر من طلب اللآلئ ويحظى بالسـيادة والنوال

ومن طلب العلا من غير كدٍّ أضاع العمر في طلب المحال

فعند ذلك هممت فقمت واشـتريت لي بضـاعة، ومتاعًا، وأسـبابًا، وشـيئًا من أغراض السّفر"[1]، فالأبيات الشعرية اعترضت سير الحكاية، من دون وجود فعل يؤدي إليها، فالسـندباد عزم على السّـفر، وبدأ بالتّجهز له من خلال بيع بيته، وكل ما يملك، ثم ذكر الأبيات على سـبيل مطابقتها لحاله، وبعد ذكر الأبيات لم تبنَ أفعال حكائيّة عليها، إذ لم تتغير رغبة السـندباد في السـفر، ولم يعدل عن الفكرة، ولم تكن الفكرة

---

[1]– مجهول. حكايات السندباد. ص34.

نتيجة للأبيات، فعملت الإحالة الشـعرية على تأكيد المعنى السـابق لها، من دون أن تتدخل بالأحداث الحكائية، أو تؤدي إلى توسّع في الأفعال، ومن دون أن يبنى عليها أي تنامٍ كيفي أفقي، أو عمودي، مقتصرةً بذلك على التنامي الكميّ اللغويّ.

وتكرر الأمر في الحكاية الضـمنية السـادسـة، مع الإحالة الشـعرية الأخيرة، التي وردت على لسـان السـندباد، نقلًا عن شـعراء آخرين، حين قرر مغادرة الجزيرة الخالية من الناس "... والرأي السـديد عندي أن أعمل لي فلكًا صـغيرًا ... وأخذت معي جميع ما كان باقيًا من الزاد، ثم إني ألقيت ذلك الفلك في هذا النهر، وجعلت له خشبتين على جنبيه مثل المجاديف، وعملت بقول بعض الشعراء:

ترحّل عن مكان فيه ضيمٌ وخلّ الدار تنعي من بناها

فإنك واجدٌ أرضًا بأرض ونفسك لم تجد نفسًا سواها

ولا تجزع لحادثة الليالي فكل مصيبة يأتي انتهاها

ومن كانت منيّته بأرض فليس يموت في أرض سواها

ولا تبعث رسولك في مهمٌ فما لنفس ناصحة سواها

وسرت بذلك الفلك في النهر، وأنا متفكر فيما يصير إليه أمري، ولم أزل سائرًا..."[1]، فالإحالة الشـعرية خارجية، اعترضـت نص الحكاية؛ لتأكيد الفكرة السـابقة لها، وهي عزم السـندباد على مغادرة الجزيرة التي كان فيها، بعد أن يئس من وجوده هناك،

---

[1]- السابق. ص89.

فصـنع فلكًا، وجمع كل ما معه في الجزيرة، ووضـعه فيه، وكان عمله مطابقًا لأقوال الشـعراء الذين يدعون إلى مغادرة المكان الذي يقع فيه الظلم، فحال السـندباد وعزمه على المغادرة، يطابق معنى الإحالة الشـعرية، فأكدت الإحالة المعنى السـابق لها، إلا أنها لم تدخل على النص نتيجة لفعل حكائيّ، ولم تؤثر في سير الحكاية فتُحدث فيها أفعالًا جديدة، وإنما كانت إثراءً يوضـــح المعنى ويطابقه. وأدّت إلى تنامي الحكاية كميًا.

فالإحالتان الشعريّتان اللتان اعترضتا نص (حكايات السندباد)، أدتا إلى توسيع الحكاية كميًا، وطابقتا معنى الحال الذي ســـبقهما، وأكدتاه، من دون أن تتدخلا بالتنامي الكيفي للحكاية، وإنما اقتصر عملهما على تنامي الحكاية كميًا.

المأثورات

يقصــد بالمأثورات الأقوال الحكيمة، والأمثال الســائرة، وهي لا تقتصــر عادة على فترة زمنية بعينها. وقد وردت الإحالة بالمأثورات في حكايات الســـندباد، في المستويين الثاني، والثالث من (حكايات السندباد)، إلا أنها لم ترد في المستوى الثاني في (حكاية السـندباد الحمال)، سـوى مرّة واحدة، وذلك أثناء حديث السـندباد البحري "وقد سـافرت سـبع سـفرات، وكل سـفرة لها حكاية تحيّر الفكر، وكل ذلك بالقضـاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب"[1]، فيمهد الســـندباد البحري للحمال

[1]– السابق. ص32.

والجالسين عنده، للبدء بالحديث عن السفرات، ويذكر أن سفراته تحير الفكر، وكلها حدثت قضاءً وقدرًا، ثم يذكر قولًا مأثورًا، يؤكد فيه أن القضاء والقدر لا مهرب منه، فيقول "وليس من المكتوب مفر ولا مهرب" فهو قول مأثور، تعارف الناس على استخدامه لتأكيد أن ما قدّره الله للإنسان، وما كتبه له في اللوح المحفوظ لا يمكن الفرار منه، ولا يمكن النجاة منه.

فاقتصر دور القول المأثور الذي دخل سير الحكاية؛ على تأكيد المعنى السابق له، من دون التأثير في الحكاية، أو تغيير مسارها، ليكون بذلك شكلًا من أشكال التنامي الكميّ، الذي يؤدي إلى زيادة لغوية، يمكن الاستغناء عنها، من دون أن تتأثر بنية الحكاية.

أما في الحكايات الضمنية، فتكرر ذكر الإحالة بالمأثورات، على نحو متفرق، عشوائي، وغير منتظم، عدة مرات، بحسب ما احتاجه الموقف، مثال ذلك ما ذكره السندباد مما نُسب إلى نبي الله سليمان عليه السلام، "ثم إني رجعت إلى عقلي، وأفقت من غفلتي، فوجدت مالي قد مال، وحالي قد حال، وقد ذهب جميع ما كان معي، ولم أستفق لنفسي إلا وأنا مرعوب مدهوش، وقد تفكّرت حكاية كنت أسمعها سابقًا، وهي حكاية سيدنا سليمان بن داود (عليه السلام) في قوله: ثلاثة خير من ثلاثة، يوم الممات خير من يوم الولادة، وكلب حي خير من سبع ميّت، والقبر خير

من القصـــر. ثم إني قمت وجمعت ما كان عندي من أثاث وملبوس وبعته، ثم بعت عقاري، وجميع ما تملك يدي، فجمعت ثلاثة آلاف درهم، وقد خطر ببالي السفر"[1].

فالإحالة بالقول دخيلة على النّص، لا تتعلق بالحال السـابق، ولا تؤكده إذ لا توافق في المعنى بين حال السـندباد الذي أفاق من غفلته، بعد ذهاب أمواله، وبين الأمور المذكورة في الإحالة، فهي قول مأثور ورد لإطالة الحكاية، ولم ينبثق عن فعل حكائي سـابق، ولم ينتج عنه أيضًـا أي فعل حكائي، بل اقتصـر دوره على إطالة الحكاية فحسب.

وقد تكررت الإحالة بالمأثورات في المسـتوى الثالث من حكايات السـندباد، الحكايات الضـمنية[2]، عدّة مرات، وفي كلّ مرة عملت الإحالة على إطالة النّص، وتوسيعه، وتناميه تناميًا كميًا، من دون التدخل في التنامي الكيفي، أو في آلياته.

التّنامي الكمّي بالغريب والعجيب

يتعلّق التّنامي الكمّي بالغريب والعجيب، بورود عناصـر غريبة وعجيبة في خط سـير الحكي، تعمل على توسّـع الحكاية وتناميها، فيكون التوسّـع من خلال

---

[1]- السابق. ص33-34.

[2]- وردت الإحالة بالمأثورات في حكايات السـندباد عدّة مرات. ينظر: نفسـه. "الكذب سـمة المنافقين" ص39. "النفس أمّارة بالسـوء" ص51. "الكثرة تغلب الشـجاعة" ص52. "الروح عزيزة" ص56. "لا يقدر أحد أن يمنع المقدور" ص86.

مجموعة من العناصر، تعترض سير الحكي، من دون أن تؤثر في أحداث الحكاية، أو تعمل على تناميها تناميًا كيفيًا، فتأثيرها كمي لغوي يتعلق بالتوسع في عدد الكلمات، وزيادة طول الحكاية.

يندرج تحت التنامي الكمي بالغريب؛ كل ما يبدو مخالفًا للواقع ولكنه في النهاية قابل للتصديق، ويحترم قوانين الواقع، ولا يخالفها، فيما يندرج تحت التنامي بالعجيب؛ كل ما هو غير قابل للتصديق، ولا يحترم قوانين الواقع. وقد تحتوي الحكاية على عناصر الغريب والعجيب معًا، أو على عناصر أحدهما، إذ لا يؤثر تعدد العناصر وتنوعها، في آلية عملها.

ظهر التّنامي الكمّي بالعجيب والغريب في (حكايات السّندباد)، في المستوى الثالث من الحكاية، وهي الحكايات الضمنية، المنبثقة عن الحكاية الإطارية الكبرى (ألف ليلة وليلة)، فظهور عناصر الغريب والعجيب في الحكايات الضمنية من (حكايات السندباد) هي نتيجة طبيعية، لتشابه الفرع والأصل، ذلك أن القصص جميعها وردت في السّياق ذاته.

الغريب

عندما "تتلقى الأحداث التي تبدو على طول القصة فوق طبيعية، تفسيرًا عقلانيًا في النهاية"[1] نكون أمام (الغريب)، فيعرّف الغريب على أنه "نصّ تخضع

[1]– تودوروف، تزفيتن. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص59.

أحداثه في النّهاية إلى قوانين المألوف نفسه، مهما بدت متأبية على هذا الخضوع في أثناء سير النص"[1]، فهو سرد يقوم على غرابة، تخضع لقوانين الواقع، في نهاية الأمر، ولا تكسرها، ولا تخالف المألوف، ولا تخرج عنه، سواء كانت هذه الغرابة بالأحداث، أو بوجود عناصر غريبة، تدخل على سير الحكي.

وقد ظهرت عناصر الغريب، في حكايات السندباد، على نحو عشوائيّ، في المستوى الثّالث من الحكايات، أي الحكايات الضّمنية، (حكايات السّندباد البحري)، ولم يكن ظهورها منتظمًا خلال سير الحكي، بل حضرت على نحو عرضي، من دون تمهيد مسبق، ولم تختصّ بحكايات ضمنية دون غيرها، إذ انتشرت في الحكايات الضمنية جميعها.

من الأمثلة الدالة على عناصر الغريب (السّمكة)، التي ذكرها السندباد في الحكاية الأولى، إذ اعترض هذا العنصر سير الحكي، ولم يُبْنَ عليه أيّ أفعال حكاية، تؤدّي إلى أحداث، فكان ذكره السمكة بعد حادثة لقاء السندباد مع جماعة من الهنود، عند الملك المرجان "ودخلت على الملك المهرجان فوجدت عنده جماعة من الهنود، فسلمت عليهم، فردّوا السّلام... وأعلموني أن صنف الهنود يفترق على اثنتين وسبعين فرقة، فتعجّبت من ذلك غاية العجب! ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت- أيضًا- سمكًا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السّفرة كثيرًا من العجائب،

---

[1]- خليل، لؤي. ص115.

والغرائب ممّا لو حكيته لكم لطال شـــرحه، ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام على جانب البحر، وفي يدي عكّاز حسـب عادتي، وإذا بمركب قد أقبل وفيه تجّار كثيرون"[1].

فالفقرة الأولى من النص الســابق، تتحدث عن لقاء الســندباد بجماعة الهنود، حين دخل على الملك، " ودخلت على الملك المهرجان، فوجدت عنده جماعة من الهنود، فســلمت عليهم..."[2]. ثم ينتقل الســندباد، بعد الانتهاء من حديثه عن جماعة الهنود، على نحو مفاجئ، إلى حديثه عن البحر، وأسماكه، فيذكر ما شاهده، "ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت– أيضًا– سمكًا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السّـفرة كثيرًا من العجائب، والغرائب ممّا لو حكيته لكم لطال شـرحه"، فتحوّل ســير الحكي على نحو غير متوقع، من الحديث عن ضــيوف الملك المهرجان، إلى الحديث عن البحر، وذكر السّــمك الغريب، الذي له وجه يشــبه وجه البوم، فاعترض ذكر السّــمك الحكاية، من دون تمهيد مســبق، ولم تســبق أيّ أفعال حكائيّة أدّت إلى ذكره، كذلك لم يكن نتيجة لأي حدث حكائيّ ســابق، وإنما وُجد على نحو عرضــي مفاجئ، بغير تمهيد، ولا ترتيب، بهدف تطويل الحكاية وزيادتها، والعمل على نموها كمّيًّا.

---

[1]– مجهول. حكايات السندباد. ص38.

[2]– نفسه.

كذلك لم تبْنَ على ذكر السّـــمك الغريب أيّ أفعال حكائيّة لاحقة، إذ يعود السّندباد بعد ذلك، إلى حدث حكائيّ آخر، وهو وصول مركب عليه تجّار إلى الجزيرة "ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام على جانب البحر، وفي يدي عكّاز حســـب عادتي، وإذا بمركب قد أقبل وفيه تجّار كثيرون"[1]، فحدث وصـول المركب لا يتعلق بما سبقه، من ذكر للسّمك الغريب، ولا يوجد بينهما أي صلة، أو فعل، يجعل أحدهما يؤدي إلى الآخر.

فقام عنصر الغريب الذي ذكر في الحكاية، وهو (السّمك الذي له وجه البوم)، بتجميد ســير الحكي في الحكاية، عبر الدّخول بطريقة عرضــية، من دون ســبب حكائيّ، يسـوّغ اعتراض الحكاية، ومن دون علاقة بأفعال حكائيّة ســابقة، أو لاحقة، تبرّر الدّخول المفاجئ، وإنما يشــبه إيقاف الأحداث، وذكر عنصــر الغريب، ومن ثمّ العودة إلى سير الحكي في الحكاية، وإكمالها، عبر أحداث حكائيّة متتابعة، لا علاقة لها بعنصر الغريب المذكور، ولم يستثمر لاحقًا لأية أغراض حكائيّة.

مما يؤكد أن دخول عنصــر الغريب إلى الحكاية، يهدف إلى تطويل الحكاية، والعمل على تناميها تناميًا كميًّا، وزيادة كلماتها بذكر عناصــر غريبة، تعترض ســير الحكي، ولا تتعلق بالحدث الحكائي، إذ يمكن الاســـتغناء عنها، وحذفها، من دون

---

[1]- السابق. ص38.

حدوث أي خلل في الحكاية، ومن دون أن يؤثر ذلك في أحداثها، أو في تناميها الكيفيّ.

وقد تكرر ذكر عناصر الغريب في المستوى الثالث من (حكايات السندباد)، وهي الحكايات الضمنية، (حكايات السندباد البحري)، على نحو عشوائيّ، منها: حجر الألماس[1]، وشجر الكافور[2]، وحيوان الكركدن[3]، والبقر[4]، وخشب الأبانوس[5]، وأنواع السمك[6]، والذهب والمعادن وصفاتها[7]، والعود الصيني، والعود العماري[8]، والعنبر الخام[9]، هي عناصر تخضع لقوانين الواقع، ولا تخالفه، ويبدو غريبًا وجودها، وذكرها، إلا أنها لا تكسر قواعد المألوف، ولا تخرج عنه.

وتستوي هذه العناصر جميعها، مع مثال (السمك) من جهة عدم تأثيرها في التنامي الكيفي للحكاية، واقتصارها على وظيفة التنامي الكمي، الذي من شأنه تطويل حجم الحكاية فحسب.

---

[1]- ينظر: السابق. ص 46.

[2]- ينظر: نفسه. ص48.

[3]- ينظر: نفسه.

[4]- ينظر: نفسه. ص49.

[5]- ينظر: نفسه. ص52.

[6]- ينظر: نفسه. ص60.

[7]- ينظر: نفسه. ص87.

[8]- ينظر: نفسه.

[9]- ينظر: نفسه.

العجيب

ورد العجيب في التنامي الكيفيّ العمودي في حكايات السـندباد، إذ دخلت عناصـر العجيب على بعض الحكايات، فعملت على توسـيعها عموديًا، وبني عليها أفعال حكائيّة، غيّرت من سـير الحكي، وطوّرت الحكاية على نحو مختلف، نتيجة دخولها، إلا أن (حكايات السـندباد) تضـمنت عناصـر عجيب لم تؤثر قي التنامي الكيفي للحكاية، وإنما أثرت في تناميها الكميّ، فذكرت في الحكاية لتوسـيعها، وتطويلها، من دون أن تتدخل في أحداثها.

ويقع العجيب "خارج إطار قوانين المألوف، حيث تبدو الأحداث الخارقة مقبولة، ولكن بعدِّها مفسّرة خارج إطار الواقع، المألوف، أي أن لها عالمها الخاص"[1]، فهو يكسـر الواقع، ويخالف قوانينه، وينتمي إلى عالم خاصّ به، تختلف قوانينه عن قوانين الواقع المتعارف عليه.

فالتّنامي الكميّ بالعجيب هو التّوسـع الذي يحدث في الحكاية، نتيجةً لوجود عناصر عجيبة تخالف طبيعة الواقع، وتكسر قوانينه، ولا يمكن إثبات صحّة وجودها، لأنها تكسـر طبيعة المألوف، ولا تراعي قوانينه، ووردت في نصّ الحكاية، بهدف إثرائها، وتوسعتها، وزيادة محكيّها كمّيًا.

---

[1]- خليل، لؤي. ص115

وذكرت عناصر العجيب، في (حكايات السندباد)، على نحو عشوائيّ، في المستوى الثّالث من الحكايات، أي الحكايات الضّمنية (حكايات السّندباد البحري)، ولم يكن ظهورها منظّمًا بحكايات من دون غيرها، فظهرت في الحكايات الضمنية جميعها، على نحو مفاجئ، اعتراضًا لسير الحكي، من دون تمهيد مسبق، وبغير تخطيط، بطريقة متقطعة، ومن دون أن يبنى عليها أي أحداث حكائية.

مثال ذلك ما قاله السّندباد في سفرته الأولى، عن أنواع السّمك التي رآها، حين كان يتحدث عن جماعة الهنود وعقائدهم، فيقول: "ومنهم جماعة تسمّى (البراهمة)...وأعلموني أن صنف الهنود يفترق على اثنتين وسبعين فرقة، فتعجّبت من ذلك غاية العجب! ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت- أيضًا- سمكًا وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السّفرة كثيرًا من العجائب، والغرائب ممّا لو حكيته لكم لطال شرحه، ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام"[1].

فالحديث الذي سبق ذكر الكائنات كان حديثًا عن فرق الهنود، ومعتقداتهم، "ومنهم جماعة تسمّى (البراهمة)... غاية العجب"[2]، ثمّ يتحوّل حديث السندباد، إلى ما رآه في الجزيرة من غرائب وعجائب "ورأيت في البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت-

---

[1]- مجهول. حكايات السندباد. ص38.

[2]- نفسه.

أيضًـــا– ســمكًا وجهه مثل وجه البوم"[1]. فذكر السّــندباد –على نحو مفاجئ– بعض الأسماك التي رآها في رحلته، ولم يكن قد مهّد للأمر سابقًا، لا قوليًا ولا فعليًا، إذ إنّ الحديث الســـابق كان عن لقائه بفرقة الهنود، وذكر معتقداتهم، ولا علاقة له بالبحر، فأتى ذكر عنصـر العجيب على نحو عارض في سير الحكي، وذلك بقول السندباد أنه (رأى سمكة طولها مئتي ذراع)، فدخل هذا العنصر على الحكاية، على نحو غير متوقع، ولم يرتبط بأحداث ســـابقة، وإنما هو عنصـــر عارض، يهدف لزيادة الكمّ المحكي فحسب.

كذلك لم تبنَ الأحداث اللاحقة على عنصر العجيب المذكور، ولم يستثمر في (حكايات السندباد) مرة أخرى؛ فلم يؤدِ إلى فعل حكائيّ، ولم يسهم في حدوث حدث نتيجة لذكره، إذ يعود الحديث بعد ذكر السّــمك، وما مرّ به في الجزيرة، إلى صــلب أحداث الحكاية، وإلى ما كان يفعله السّـــندباد كل يوم هناك "ولم أزل أتفرّج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت يومًا من الأيام على جانب البحر، وفي يدي عكّاز حسب عادتي، وإذا بمركب قد أقبل وفيه تجّار كثيرون"[2]

وما يجعل السمكة المذكورة عنصرًا عجيبًا، هو طولها الذي يبلغ (مئتي ذراع) أي ما يعادل (واحدًا وتسعين مترًا)[3] تقريبًا، فأطول سمكة سُجِّلت في موسوعة جينس

---

[1]– السابق

[2]– نفسه.

[3]– الذراع الواحد يساوي 0.4572 مترًا.

للأرقام القياسية، هي سمكة(oarfish)، المعروفة باسم سمكة (الأورا)، أو سمكة المجداف، ويصل طولها إلى (خمسين قدم)[1] أي (خمسة عشر مترًا)[2]، وهو ما يعادل (مئة وتسعة أذرع)، أي إنّ السّمكة المذكورة في حكايات السّندباد تخالف قوانين الواقع المعروف، إذ لا يوجد أسماك بهذا الطول، ولم يرد في الكتب العلميّة ما يثبت وجود سمكة طولها مئتي ذراع.

تكرر ورود عناصر العجيب في الحكايات الضمنية بطريقة متعددة، عشوائية، وغير منتظمة، بالعدد، أو الأوقات، منها: حيّة تشبه النخلة[3]، وكركدن يشبه الإنسان[4]، وكركدن يحمل فيلًا فوق قرنه[5]، وطائر الرخ الذي أكل الكركدن[6]، وطير يخرج من صدف البحر[7]، وبيض يفرخ على وجه الماء[8]، وطعام يحول الإنسان إلى بهيمة[9]، وبيضة الرخ[10]، وعنبر يسيل مثل نهر[11].

---

[1]- موسوعة جينيس، أطول سمكة في العالم. https://oceana.org/marine-life/oarfish/ تاريخ الدخول: 2022/2/13م.

[2]- القدم الواحدة تساوي 0.3048 مترًا.

[3]- ينظر: مجهول. حكايات السندباد. ص46.

[4]- ينظر: نفسه ص48.

[5]- ينظر: نفسه ص49.

[6]- ينظر: نفسه.

[7]- ينظر: نفسه. ص60.

[8]- ينظر: نفسه. ص60.

[9]- ينظر: نفسه. ص64.

[10]- ينظر: نفسه. ص76.

[11]- ينظر: نفسه ص87.

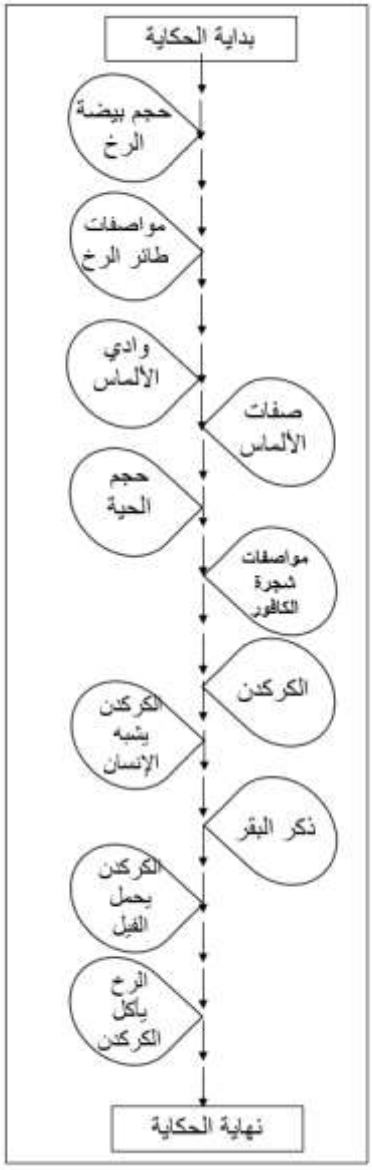
فعناصـــر العجيب المذكورة جميعها، تكســـر قوانين الواقع، وتخالف طبيعته، وتخرج عن المألوف فيه. ولم يبن على أي منها أحداث حكائية، ولم تؤد إلى تغير في ســير الحكي، بل كانت الحكاية تتوقف عندها ليذكر هذا الأمر، ثم تعود للمتابعة من حيث توقفت، من دون أن تؤدي إلى توســع كيفي أفقي، أو عمودي، وإنما عملت العناصـر جميعها على توسـيع الحكاية كميًا، عبر زيادة لغوية، تتعلق بذكر العنصـر العجيب، وأحيانًا بشرحه.

وقد وردت عناصر العجيب على نحو أكبر من عناصـر الغريب، وربما يُفسّر ذلك بأمرين: الأول أن (حكايات الســندباد) حكايات ضــمنية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وتتميز حكايات ألف ليلة وليلة بالمبالغات، والعجائب، والغرائب[1]، فالتّشـــابه بين الفرع والأصـل نتيجة طبيعية؛ لأن القصـص جميعها وردت في السّـياق ذاته، أما الأمر الآخر فيتعلّق بطبيعـة (رحلات السّـــندبـاد) فهي من جنس أدب الرّحلات، والمغامرات، وقد عُرف هذا الأدب في السّـــرد العربيّ بالغرائب، والعجائب، وكســـر قوانين الواقع، وذكر أمور غير القابلة للتّصـــديق، لذا أخذت عناصـــر العجيب مكانًا أكبر في قصص (حكايات السندباد)، وظهرت على نحو أكثر في الحكايات الضمنية جميعها.

---

[1]- ينظر: كيليطو، عبد الفتاح. العين والإبرة. ص16-17.

ولكي تتضــح الزيادات الكمّية التي رافقت ظهور عنصــري العجيب والغريب، وعدم تأثيرها في البنية الحكائية كيفيًا يمكن أخذ الحكاية الثانية، وعمل رسم توضيحيّ لها:



يوضّح الرسم أن سير الحكي يبدأ من بداية الحكاية، ثم يتوقف لذكر عنصر عجيب وهو حجم بيضة الرّخ، يتابع بعدها سير الحكي من المكان الذي توقّف منه، فيعترضه عنصر عجيب آخر، وهو مواصفات طائر الرّخ، ثم يعود سير الحكي من المكان الذي توقّف فيه، ليظهر عنصر عجيب ثالث، وهو وجود وادي الألماس، تكمل الحكاية سيرها، لتتوقف مرة أخرى، وتنتقل إلى الجهة المقابلة التي تمثل عناصر الغريب، إذ يعترضها عنصر غريب يتعلق بمواصفات حجر الألماس، ثم يعود سير الحكي فيعترضه عنصر عجيب، ثم غريب، وهكذا إلى نهاية الحكاية.

فعناصر الغريب والعجيب التي اعترضت سير الحكي، لم تؤثر فيه، ولم تغير مساره، ولم تتسبب بأي توسّع عمودي، بل كان سير الحكي يتوقّف نتيجةً لاعتراضه بعنصر ما، ثم يعود من المكان الذي توقّف فيه، بعد ذكر العنصر على نحو فوريّ، مما يؤكد أنها لم تستثمر في الحكاية، وإنما هدفت إلى تطويلها، وتوسيعها، وتناميها تناميًا كميًا.

وهكذا يمكن القول إن التنامي الكميّ في حكايات السندباد هو جزء أصيل من طبيعة الحكايات، نظرًا للظرف الذي حُكيت فيه الحكايات، إذ كانت شهرزاد تحاول تطويل الحكايات ما استطاعت لبلوغ الصباح، والنجاة من الموت، فعمدت إلى زيادة الكمّ المحكيّ في الحكايات، وقامت بتطويل الحكايات عبر أساليب مختلفة.

فأسهم الأسلوب الوصفي في رسم ملامح القصة عند المتلقي، وأدى السؤال إلى تأكيد الحالة، وساعد أسلوبا الدعاء والذكر على إعطاء النص بعدًا دينيًا، وعمل أسلوب السجع الذي اعتمد على الترادف، على جذب المتلقي، وكذلك أدى أسلوب التشبيه إلى استحضار صور ذهنية على نحو دائم للأشياء، مما يسهل فهمها بالإضافة إلى الإحالة بنوعيها على إكساب النص قيمة فنية وأدبية، وعملت عناصر العجيب والغريب، على إضفاء نوع من الدهشة على النّص، إلا أن هذه الوظائف التي أدّتها آليات التنامي الكميّ هي وظائف إثرائيّة للنص الحكائيّ، لا تؤثّر في الأحداث الحكائية للحكاية، فوظيفتها تقتصر على أمور معينة لكنها لا تتدخل في التنامي الكيفي، وتوسيع الحدث، وتغير سير الحكي.

فجميع الأساليب والآليات السابقة أدت إلى تطويل الحكاية، وتناميها، وتوسعها، وزيادة الكمّ المحكي فيها، زيادة لغوية، لا تُبنى على أفعال حكائية، ولا تنبثق عن أحداث في الحكاية، ولا تعمل على صنع أحداث جديدة، أو التأثير في خط سير الحكي، ولذلك يمكن الاستغناء عنها، وحذفها، من دون أن تتأثر الحكاية، أو يحدث خلل في أحداثها، إذ اقتصر عمل الأساليب الواردة كلها على الناحية اللغوية، من خلال زيادة الكمّ المحكيّ، الذي يؤدي إلى توسيع الحكاية وتناميها كميًا.

الخاتمة

عملت الدراسة على البحث في أصل مصطلح التنامي، فبيّنت أنه مصطلح أصيل، يشير جذره اللغوي إلى معاني الزيادة، والكثرة، من غير تحديد لآليات الزيادة وطرائقها، ولا كمّيّتها، ولا كيفيتها، وهو قديم متأصّل في حقول معرفية متنوعة الميادين، ومختلفة العلوم، أخذ مكانًا راسخًا في العلوم القديمة والحديثة بِعدِّه مصطلحًا يعبّر عن معنى معين، لا يمكن التعبير عنه بغيره، يختصر عدّة كلمات، تستخدم لشرح المراد منه، سواء أورد فعلاً (تنامى/ يتنامى/ ينمى/ نمى / ينمي) أم ورد اسمًا (التّنامي/ متنامٍ/ النماء).

وقد تبين أن التّنامي في الحقول المعرفية المختلفة، الأدبية والعلمية والشرعية والاجتماعية، أخذ معاني متشابهة مترادفة، فهو بمعنى الزيادة، والكبر، والنمو، والتكاثر، والامتداد، والاتساع، والانتشار، من دون تحديد للكيفية، والهيئة، والطريقة، والكم، فهو زيادة على المستويات الداخلية والخارجية، وبذلك يكون قد شمل معاني مصطلحات عدّة، مثل: (النمو، والتكاثر، والانتشار، والامتداد).

وتبيّن أيضًا أن مصطلح التنامي استُخدم عند النّقّاد للدلالة على تطوّر النّص وتوسّعه، وتصاعد الأحداث، وبلوغها النهاية، كما استُخدم مرادفًا للتوالي والتسلسل، وللدلالة على توسع القصة إلى رواية، وذُكر له شكلان هما: الحلقات المتصلة بموضوع واحد، والحلقات المنفصلة بزمن مختلف.

غير أن هذه الدلالات المستخدمة في الحقل النقدي دلالات محدودة، بالقياس إلى المعنى الذي افترضته الدراسة وطوّرته، إذ خلصت الدراسة إلى أن التّنامي هو كلّ أشكال توسّع النّص السّردي، وتطوّره، ويشمل التوسّع الكمّيّ في الحكاية، الذي يختصّ بزيادة النّصّ زيادة لغوية، في كلماته، وجمله، وأساليبه البلاغية، والإنشائية، ووصفه، وإحالاته، وعناصر العجيب والغريب، التي تظهر في النص، ولا تؤثر في أفعال الحكاية. كما يشمل التوسّع الكيفي، بشكليه: العموديّ والأفقيّ، فالتوسّع العموديّ أو الرأسي الذي يؤدّي إلى التعمق في الحكاية، ويختص بكل توسّع يُبنى عليه فعل سردي، كالتبئير، وعناصر القصة المختلفة، وعناصر العجيب، والإحالات، والشوق، والتوسّع الأفقيّ الذي يختص بانبثاق قصص متعددة من القصّة الرئيسيّة أيًّا كان شكل هذا الانبثاق.

وبيّنت الدراسة أن المصطلحات الحافة بمصطلح التنامي امتلكت آلية عمل محدودة، ترتبط بمفاهيم المصطلحات، وتعريفها، وطرق اشتغالها، مما جعل أثرها في توسّع الحكاية وتناميها، أثرًا محدودًا، ضمن الأطر المتعلقة بها، فكل مصطلح من تلك المصطلحات تضمن أشكالًا معينة من توسّع الحكاية، لكنه لم يستطع الإلمام بأشكال التّوسع جميعها، مما جعل معاني تلك المصطلحات الحافة تندرج تحت مصطلح التنامي، الذي اتسع ليشمل كل أشكال التّوسع الحكائي، سواء أكان هذا

التوســع في بنية الحكاية البســيطة المتعلقة بمســتوى واحد من السّــرد، أم في بنية الحكاية المعقدة المتعلقة بعدّة مستويات من السرد.

ورأت الدراسة أنّ التّنامي ينقسم إلى قسمين رئيسيين؛ التّنامي الكمّيّ، والتّنامي الكيفيّ، ويعتمد التّقسـيم على علاقة التّنامي بالحدث الحكائي؛ فكل تنامٍ يحدث خارج إطار الحدث الحكائي هو تنامٍ كمي، وكل تنامٍ يكون ضـــمن إطار الحدث الحكائي، ويتوسّع عنه هو تنامٍ كيفي.

فالتّنامي الكيفيّ يعنى بالكيفيّة التي تتوسّـع فيها الحكاية، ويحدث في الحكاية نتيجةً لظهور حدث حكائيّ جديد فيها، فالحدث الحكائيّ هو المسـبب في تغيّر سـير الحكاية، سواء كان هذا التّغير توسّعًا في بنية الحكاية ذاتها، وتعمّقًا في تفاصيلها، أم كان هذا التوسّـــع انبثاقًا لحكايات أخرى، نتجت عن الحدث الحكائيّ الذي أدّى إلى التوسّع.

وينقسـم التّنامي الكيفيّ إلى قسـمين؛ أفقي، وعمودي، ويختصّ التّنامي الكيفيّ الأفقيّ بالكيفيّة التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، إلى عدّة حكايات أخرى، نتيجة لحدث حكائّي معين، يؤدّي إلى انبثاق حكاية واحدة، أو عدّة حكايات، عن الحكاية الرئيســيّة الأولى، فيكون التوسّــع أفقيًا، بالانتقال بين الحكايات، عبر أحداث حكائيّة تسوّغ هذا الانتقال، من دون وجود شرط يتعلّق بانتهاء الحكاية الأولى (الأم)، أو بآليّة ظهورها في سـير الحكي، فلا يشـترط بالتّنامي الكيفيّ الأفقيّ أيّ شـكلٍ من أشـكال

عرض الحكايات في خط سير الحكي، وإنما يُعنى بالكيفية التي تتوسّع فيها الحكاية أفقيًا على شكل حكايات أخرى.

وقد ظهرت أربع آليات للتنامي الكيفيّ الأفقيّ في (حكايات السّندباد)، وهي: الإطارات، التبئير، النسق الدائري، والنظم السردي.

فأتاحت الإطارات توسّعا في المستوى الأول للحكاية (ألف ليلة وليلة)، عبر الامتدادات الأفقيّة التي تطلّبت حضور المستويين الثّاني (الذي يمثّل الحكاية الإطاريّة الدّاخليّة) (حكاية السّندباد الحمّال)، والثّالث (الذي يمثل الحكايات الضمنيّة) (حكايات السّندباد البحريّ).

وسمح التّبئير، وكذلك تنوّع زوايا السّرد، بنوع من التوسع الأفقي، ينتقل فيه السرد من مستوى إلى آخر، من خلال تغيير السّاردين، بتغيير زوايا التّبئير بينهم.

كما عمل النّسق الدّائريّ على حدوث تنامٍ في الأحداث لتعود في كل نهاية إلى نقطة البداية، مكوّنةً دوائر للحكايات، في المستويين الثّاني والثّالث.

كذلك أسهم النّظم السّردي في التوسّع الحكائيّ عبر سلسلة القصص المتوازية الممتدة، التي مثلتها حكايات السفرات السبع، وقام ببطولتها السّندباد البحريّ، فأدّت هذه الآليات الأربع إلى تنام كيفيّ أفقيٍ أسهم في تكبير بنية الحكاية، وزيادتها، ونموها، عبر حكايات بمستويات مختلفة.

أما التنامي الكيفيّ العموديّ فيُعنى بالكيفيّة التي تتنامى فيها الحكاية الواحدة، من نقطة بدايتها، إلى نقطة نهايتها، نتيجة لأحداث حكائيّة معينة، تؤدي إلى توسّع في الحكاية ذاتها، فيكون التوسّع عموديًا، بالتّعمق في أحداث الحكاية، عبر أحداث حكائيّة تسوّغ هذا التّعمق.

فظهر التّنامي الكيفيّ العموديّ في (حكايات السّندباد)، على نحوٍ جليّ، من خلال مجموعة من أنواع آليّات التّنامي الكيفيّ العموديّ التي ساعدت على تنامي الحكاية تناميًا يتعلق ببنية الحكاية ذاتها، عبر التوسّع في تفاصيلها، وتعميقها، فأدّى التّبئير، وتنوّع زوايا السّرد بين السّاردين، إلى حدوث توسّع عمودي في الحكاية ذاتها، كما أسهم ظهور شخصيات على نحو مستمر، وتعدد الفضاءات المكانية المفتوحة والمغلقة، وكثرة العقد والحلول، ودخول عناصر العجيب، وتعدد المصادفات، بالإضافة إلى الإحالة الشعرية، ومشاعر الشوق، ساعدت جميعها في حدوث توسّعات متتالية في الحكاية، عملت على تنامي السّرد، وأدّت إلى أحداث حكائيّة، وسّعت الحكاية، وعمّقت أحداثها.

أما التنامي الكميّ فيُعنى بالكمّية التي تتوسّع فيها الحكاية، ويحدث فيها من دون تدخل في خط سير الحدث الحكائيّ، وحذفه لا يؤثر في الحكاية، إلا أنه يؤدي وظائف إثرائية جمالية؛ أيّ إنه التّوسع الذي لا ينبني على وجوده حدث حكائي، ولا

تتأثر الحكاية بغيابه، فهو توسع في الكمّ، يعمل على زيادة الحكاية زيادة لغوية، عبر زيادة نصية في عباراتها وجملها.

وخلصت الدراسة إلى أن التنامي الكميّ في حكايات السندباد هو جزء أصيل من طبيعة الحكايات، نظرًا للظرف الذي حُكيت فيه، إذ كانت شهرزاد تحاول تطويل الحكايات ما استطاعت لبلوغ الصباح، والنجاة من الموت، فعمدت إلى زيادة الكمّ المحكيّ في الحكايات، وقامت بتطويل الحكايات عبر أساليب مختلفة.

فأسهم الأسلوب الوصفي في رسم ملامح القصة عند المتلقي، وأدت الأساليب الإنشائية إلى تأكيد الحال، فيما أسهمت الأساليب البلاغية في جذب المتلقي وتقريب المعنى عبر الصور الذهنية، وأضافت الإحالة، بنوعيها، قيمةً فنيةً وأدبيةً، وعملت عناصر العجيب والغريب، على إضفاء نوع من الدهشة على النّص، إلا أن هذه الوظائف التي أدّتها آليات التنامي الكميّ هي وظائف إثرائيّة للنص الحكائيّ، لا تؤثّر في الأحداث الحكائية للحكاية، فوظيفتها تقتصر على أمور معينة؛ لكنها لا تتدخل في التنامي الكيفي، وتوسيع الحدث، وتغير سير الحكي.

واستخلصت الدراسة أن (حكايات السندباد) بنيت على آليات التنامي، بنوعيه الكيفي والكمّي اللذين أدّيا إلى توسعات في بنية الحكاية، سواء أدت هذه التّوسعات إلى أفعال حكائيّة وأحداث حكائيّة غيرت سير الحكي، أم لم تؤدِ إلى أفعال حكائيّة،

ولم تعمل على تغيير سير الحكي، فكلا النوعين أسهما في تطور (حكايات السندباد) وتوسعها، في المستوى الواحد، وفي المستويات المتعددة.

كما أثبتت الدراسة أن (حكايات السندباد) متشابهة مع الحكاية الأصل التي تنبثق عنها وهي حكاية (ألف ليلة وليلة)، والتشابه يحدث بينهما في عدة أشكال، فالبنية الخارجية لـ(حكايات السندباد) و(ألف ليلة وليلة) تعتمد الإطارات والحكايات الضمنية، وكذلك البنية الداخلية للحكاية ذاتها، تعتمد توسّعات تتعلق بآليات اشتغال التنامي العمودي في الحكاية ذاتها.

إلا أنه على الرغم من هذا التشابه- الذي يعد نتيجة طبيعية لانبثاق فرع عن أصل- فإن حكايات السندباد يمكن فصلها عن أصلها، لأن بنيتها الداخلية متكاملة في ذاتها، فلديها حكاية إطارية، هي (حكاية السندباد الحمال)، التي تبدأ قبل الحكايات الضمنية، وتنتهي بعدها، فهي تحقق شرط الإطار، بالإضافة إلى وجود حكايات ضمنية داخلية كاملة ومستقلة في الإطار، كما أن حكايات السندباد لا تتقاطع مع أي حكايات أخرى من ألف ليلة وليلة، فلم تتوقف شهرزاد أثناء رواية حكايات السندباد لتروي أي قصة أخرى، أو تخبر بأحداث تخصها، وإنما رويت الحكايات كقطعة واحدة على ليال متتالية، إذ كانت شهرزاد تقطع السّرد بسبب حلول الصباح فحسب، لذا فإنه من السهل فصل حكايات السندباد عن حكايات ألف ليلة وليلة لأنها بنية مستقلة بذاتها.

وبذلك ترى الدراسة أن استخدام مصطلح (التنامي) هو الأقدر على استيعاب أشـــكال التوســـعات الحكائية الداخلية، والخارجية، الكيفية، والكمية، وهذا ما يجعله مصـــطلحًا مرشـــحًا للتطور من خلال تطبيقه على نصـــوص حكائية أخرى، روائية وقصصية.

وترجو الدراسـة أن تكون سـببًا في شـق هذا الطريق البحثي المهم الذي يعنى بالتوسـع الحكائي في السّـرد القصـصـي، إذ سـيعمل- في حال حدوثه- على تنظيم المصطلحات، وتأسيس وعي في كيفية اشتغال التوسعات في الحكاية، وإدراك ماهية عملها عند النّقاد، والكتّاب على حد سواء.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع .

القرآن الكريم.

المراجع باللغة العربية:

الكتب:

- مجهول. (2019). حكايات السندباد. ط1. تقديم: خالد بلقاسم. الدوحة: وزارة الثقافة والرياضة.

- إبراهيم، نبيلة. (د.ت). أشكال التعبير في الأدب الشعبي. القاهرة: دار نهضة مصر.
- الأصفهاني، أحمد. (2003). شرح ديوان الحماسة. ط1. تحقيق: غريد الشيخ. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الأصفهاني، الحسين. (1999). تفسير الراغب الأصفهاني. ط1. تحقيق: محمد بسيوني. الرياض: دار الوطن.
- الأغر، كريم. (2005). إعجاز القرآن في ما تخفيه الأرحام. دار المعرفة.
- ابن الأنباري، محمد بن القاسم. (1987). الأضداد. تحقيق: محمد إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية.

- الأندلسي، هشام. (2001). التعليق على الموطأ في تفسير لغاته وغوامض إعرابه ومعانيه. ط1. تحقيق: عبد الرحمن العثيمين. الرياض: مكتبة العبيكان.
- أنس، مالك. (1985). الموطأ. تحقيق: محمد عبد الباقي. بيروت: دار إحياء التراث.
- إيكو، أمبرتو. (1996). القارئ والحكاية. ط1. ترجمة: أنطوان أبو زيد. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- البجيرمي، سليمان. (1995). تحفة الحبيب على شرح الخطيب حاشية البجيرمي علي الخطيب. دار الفكر.
- بروب، فلاديمير. (1989). مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ط1. ترجمة: أبو بكر باقادر، أحمد نصر. جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- بروب، فلاديمير. (1996). موروفولوجيا القصة. ط1. ترجمة: عبد الكريم الحسن، سميرة بن عمو. دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع.
- بستاني، محمود. (1990). تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي. القاهرة: مجمه البحوث الإسلامية.
- البستي، حمد. (1933). معالم السنن وهو شرح سنن أبي داوود. ط1. تحقيق: محمد الطباخ. حلب: المطبعة العلمية.

- بعلي، حفنــاوي. (2015). تمثلات الممنوع والمقموع في الروايــة العربيــة المعاصرة. عمان: دار اليازوري.
- بعلي، حفناوي. (2015). الطيب صـــالح والإبداع الكتابي. ط1. عمّان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
- بعلي، حفناوي. (2020). الرواية الجزائرية الجديدة. ط1. عمّان: دار اليازوري العلمي للنشر والتوزيع.
- البغدادي، القاسم. (1989). الأموال لابن سلام. تحقيق: محمد عمارة. بيروت: دار الشروق.
- البغدادي، محمد. (2010). التعليقة الكبيرة في مســـائل الخلاف على مذهب أحمد. ط1. تحقيق: نور الدين طالب وآخرون. دمشق: دار النوادر.
- البغوي، الحسين. (1983). شرح السنة. ط2. تحقيق: عشيب الأرنؤوط، محمد الشاويش. دمشق–بيروت: المكتب الإسلامي.
- البقاعي، إبراهيم. (1984). نظم الدرر في تناسب الآيات والسور. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي.
- التبريزي، محمد. (1985). مشــكاة المصــابيح. ط3. تحقيق: محمد الألباني. بيروت: المكتب الإسلامي.

- الترمذي، محمد. (1992). نوادر الأصـــول في أحاديث الرســـول ﷺ. ط1. تحقيق: عبد الرحمن عميرة. بيروت: دار الجبل.
- الترمذي، محمد. (1996). الجامع الكبير (سنن الترمذي). ط1. تحقيق: بشار معروف. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- تودوروف، تزفيتن. (1994). مدخل إلى الأدب العجائبي. ط1. القاهرة: دار شرقيات.
- تودوروف، تزفيتان. (2005). مفاهيم سردية. ط1. ترجمة: عبد الرحمن مزيان. منشورات الاختلاف.
- الثعالبي، عبد الملك بن محمد. (2000). فقه اللغة وسر العربية. ط2. تحقيق: ياسين الأيوبي. بيروت: المكتبة العصرية.
- الثعلبي، أحمد. (2002). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: أبو محمد بن عاشور. بيروت: دار إحياء التراث.
- الثعلبي، أحمد. (2015). الكشف والبيان عن تفسير القرآن. ط1. تحقيق: عدد من الباحثين. جدة: دار التفسير.
- الجاحظ، عمرو بن بحر.(1965). الحيوان. ط2. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الكتب العلمية.

- الجاحظ، عمرو بن بحر. (1979). رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الجاحظ، عمرو بن بحر. (1998). البخلاء. ط2. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- الجاحظ، عمرو بن بحر. (2002). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- جبار، سعيد. (2006). التوالد السردي قراءة في بعض أنساق النص التراثي. ط1. الرابط: جذور للنشر.
- جبران، عبد الرحيم. (2006). في النظرية السّرديّة رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة. ط1. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- الجرجاني، عبد القاهر. (2009). درج الدرر في تفسير الآي والسور. ط1. تحقيق: طلعت الفرحان، ومحمد أمربر. عمان: دار الفكر.
- جنيت، جيرار. (1997). خطاب الحكاية. ط2. ترجمة: محمد معتصم وآخرون. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.
- جنيت، جيرار. (2000). عودة إلى خطاب الحكاية. ط1. ترجمة: محمد معتصم. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- حسن، مهدي. (2006). أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائي المعاصر. ط1. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

- حطيني، يوسف. (2019). مصطلحات السرد في النقد الأدبي. ط1. إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- ابن حمدون، محمد (1996). التذكرة الحمدونية. ط1. بيروت: دار صادر.
- ابن حنبل، أحمد. (2001). مسند الإمام أحمد بن حنبل. ط1. تحقيق: شعيب أرناؤووط وآخرون. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- الحنفي، إبراهيم. (د.ت). الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الحنفي، سراج الدين. (2002). النهر الفائق شرح كنز الدقائق. ط1. تحقيق: أحمد عناية. بيروت: دار الكتب العلمية.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1988). البصائر والذخائر. ط1. تحقيق: وداد القاضي. بيروت: دار صادر.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1992). المقابسات. ط2. تحقيق: حسن السندوبي. الكويت: دار سعاد الصباح.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (1998). الصداقة والصديق. ط1. تحقيق: إبراهيم الكيلاني. بيروت – دمشق: دار الفكر.
- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد. (2003). الإمتاع والمؤانسة. ط1. بيروت: المكتبة العنصرية.

- ابن خاقان، الفتح. (1983). مطمح الأنفس ومسـرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ط1. تحقيق: محمد شوابكة. عمّان: دار عمار– مؤسسة الرسالة.
- الخالديان، محمد بن هشام. (1995). حماسة الخالديين بالأشياء والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين. تحقيق: محمد دقة. دمشق: وزارة الثقافة.
- الخرقي، عمر. (1993). متن الخرقي على مذهب أبي عبد الله أحمد بن حنبل الشيباني. بيروت: دار الصحابة للتراث.
- خليل، إبراهيم. (2017). جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش. عمان: الآن ناشرون وموزعون.
- خليل، لؤي. (2014). العجائبي والسـرد العربي. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- ابن دريد، محمد بن الحسـن. (1987). جمهرة اللغة. ط1. تحقيق: رمزي بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين.
- ابن دريد، محمد بن الحسـن. (1991). الاشـتقاق. ط1. تحقيق: عبد السـلام هارون. بيروت: دار الجبل.
- دفضـع، بسـام. (1991). الكون والإنسـان بين العلم والقرآن. دمشـق: مطبعة الشام.

- أبو ديب، كمال. (2007). الأدب العجائبي والعالم الغرائبي. ط1. بيروت: دار الساقي.
- الدينوري، عبد الله. (1978). غريب القرآن لابن قتيبة. تحقيق: أحمد صـــقر. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الدينوري، عبد الله. (1982). الشـعر والشـعراء. تحقيق: أحمد شـاكر. القاهرة: دار المعارف.
- الدينوري، عبد الله. (2009). تأويل مشكل القرآن. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الراجحي، عبده. (1973). التطبيق الصرفي. بيروت: دار النهضة العربية.
- الرازي، أحمد بن علي. (1994). أحكام القرآن. ط1. تحقيق: عبدالســـلام شاهين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الرازي، أحمد بن علي. (2010). شـــرح مختصـــر الطحاوي. ط1. تحقيق: عصمت محمد وآخرون. بيروت: دار البشائر الإسلامية.
- رافعي، أنيس. (2004). سيد ريباخا تعاقبات قصصية. الرباط: سعد الورزازي للنشر.
- الروياني، عبد الواحد (2009). بجر المذهب في فروع المذهب الشافعي. ط1. تحقيق: طارق السيد. بيروت: دار الكتب العلمية.

- الزبيدي، محمد. (2001) تاج العروس. ط1. تحقيق: ضـــاحي عبد الباقي. الكويت: التراث العربي.
- الزجـاج، إبراهيم. (1988). معـاني القرآن وإعرابـه. ط1. تحقيق: عبـد الجليـل شلبي. بيروت: عالم الكتب.
- الزرقاني، عبد الباقي. (2002). شــرح الزرقاني على مختصــر الخليل. ط1. تحقيق: عبد السلام أمين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الزهري، إبراهيم. (1992). شرح شعر المتنبي السفر الثاني. ط1. بيروت: دار الرسالة.
- الســبكي، أحمد. (2003). عروس الأفراح في شــرح تلخيص المفتاح. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر.
- السرج، محمد. (1983). اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصـرف والبلاغة، والعروض، واللغة، والمثل. ط1. مراجعة: خير الدين شـمســي باشـا. دمشق: دار الفكر.
- آل ســعد، نورة. (2005). أصــوات الصــمت: مقالات في القصــة والرواية القطرية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الشافعي، محمد بن إدريس. (1990). الأم. بيروت: دار المعرفة.

- الشافعي، محمد بن عبد الله. (2001). تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن. ط1. تحقيق: هاشم مهدي. بيروت: دار طوق النجاة.
- الشـــاهد، نبيل. (2012). العجائبي في الســـرد العربي القديم. ط1. عمّان: مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع.
- الشويلي، داوود. (2020). ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية. ط3. بغداد: دار الورثة الثقافية للنشر والتوزيع.
- الشـيباني، أحمد. (1981). مسـائل الإمام أحمد بن حنبل رواية ابنه عبد الله. ط1. تحقيق: زهير الشاويش. بيروت: المكتب الإسلامي.
- الشـــيباني، محمد. (1982). الحجة على أهل المدينة. ط3. تحقيق: مهدي القادري. بيروت: عالم الكتب.
- الشيباني، يحيى. (1996). الإفصاح عن معاني الصحاح. تحقيق: فؤاد أحمد. الرياض: دار الوطن.
- الشيرازي، أبو إسحاق إبراهيم. (1992) المهذب في فقه الإمام الشافعي. ط1. تحقيق: محمد الزحيلي. دمشق: دار القلم. بيروت: الدار الشامية.
- صـالح، نضـال. (2005). القصـة القصـيرة في سـورية: قص التسـعينيات. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- الصـقلي، أبو بكر. (2013). الجامع لمسـائل المدونة. ط1. تحقيق: مجموعة باحثين. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ضيف، شوقي. (1995). تاريخ الأدب العربي. ط1. القاهرة: دار المعارف.
- الطبري، محمد. (2001). تفســـير الطبري- جامع البيان عن تأويل القرآن. ط1. تحقيق: عبـد الله التركي. القـاهرة: هجر للطبـاعـة، والنشـــر والتوزيع والإعلان.
- الطرابلســي، محمد. (1992). مواهب الجليل في شـرح مختصــر خليل. ط3. بيروت: دار الفكر.
- العاكوب، عيسـى. (2000). المفصـل في علوم البلاغة العربية. حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب.
- العاني، مسلم. (1994). البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عبد، إسماعيل. (2017). القص تقانات نصّية. دمشق: دار أمل الجديدة.
- عبـد الرحمن، عثمـان. (1986). فتـاوى ابن الصـــلاح. ط1. تحقيق: موفق عبدالقادر. بيروت: مكتبة العلوم والحكم. عالم الكتب.
- عبد الغفار، الحسـن. (1993). الحجة للقراء السـبعة. ط2. تحقيق: بدر الدين قهوجي وآخرون. دمشق/ بيروت: دار المأمون للتراث.

- عبدالله، إبراهيم. (1992). السـردية العربية بحث في البنية السـردية للموروث الحكائي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- عبد الله، إبراهيم. (1992). عن السـردية العربية. ط1، الدار البيضـاء/بيروت: المركز الثقافي العربي بيروت.
- العبسـي، أبو بكر. (1988). الكتاب المصـنف في الأحاديث والآثار. ط1. تحقيق: كمال الحوت. الرياض: مكتبة الرشد.
- العثيمين، محمد. (2004). الشرح الممتع على زاد المستنقع. ط1. الدمام: دار ابن الجوزي.
- ابن عرفة، محمد بن محمد. (2014). المختصر الفقهي لابن عرفة. ط1.
- العسقلاني، أحمد. (1997). الإمتاع بالأربعين المتباينة السماع. ط1. تحقيق: محمد الشافعي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- العسكري، الحسن بن عبد الله. (1987). الأوائل. ط1. طنطا: دار البشير.
- العيني، محمود. (1999). شرح سنن أبي داوود. ط1. تحقيق: خالد المصري. الرياض: مكتبة الرشد.
- العيني، محمود. (2008). نخب الأفكار في تنقيح مباني الأخبار في شـرح معاني الآثار. ط1. تحقيق: ياسـر بن إبراهيم. قطر: وزارة الأوقاف والشـؤون الإسلامية.

- الغامدي، حنان. (2020). تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية. ط2. القاهرة: دار الزيات للنشر والتوزيع.
- الغندجاني، الحسن بن أحمد. (2007). أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها. ط1. تحقيق: محمد سلطاني. دمشق: دار العصماء..
- غولدبيرغ، ميشيل. (2009). تنامي النزعة القومية المسيحية في الولايات المتحدة الأمريكية. ط1. ترجمة: عبداللطيف أبو البصل. الرياض: مكتبة العبيكان.
- فانديك، إدوارد. (1896). اكتفاء القنوع بما هو مطبوع. صححه: محمد السلاوي. الفجالة: مطبعة التأليف.
- الفيروزآبادي، مجد الدين. (2005). القاموس المحيط. ط8. تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- القاضي، محمد. (2010). معجم السرديات. ط1. تونس: دار محمد علي للنشر.
- القالي، إسماعيل بن القاسم. (1999). المقصور والممدود. ط1. تحقيق: أحمد هريدي. القاهرة: مكتبة الخانجي. ص340.
- القرطبي، يوسف. (2008). الكافي في فقه أهل المدينة. ط2. تحقيق: محمد الموريتاني. الرياض: مكتبة الرياض الحديثة.

- ابن القصـــار، علي بن أحمد. (2006). عيون الأدلة في مســائل الخلاف بين الفقهاء. تحقيق: عبد الحميد الســـعودي. الرياض: فهرســـة مكتبة الملك فهد الوطنية.
- القصراوي، مها. (2004). الزمن في الرواية العربية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- قلعحي، قدري. (2018). ألف ليلة وليلة. ط3. بيروت: شـــركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
- كيليطو، عبد الفتاح. (1996). العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة. ترجمة: مصطفى النحال.
- كيليطو، عبد الفتاح. (2006). الأدب والغرابة دراســـات بنيوية في الأدب العربي. ط3. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- لحميداني، حميد. (2014). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط4. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- اللخمي، علي بن محمد. (2011). التبصـــرة. ط1. تحقيق: أحمد نجيب. الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
- اللخمي، ابن هشـام. (2003). المدخل إلى تقويم اللسـان. ط1. تحقيق: حاتم الضامن. بيروت: دار البشائر الإسلامية.

- الماتريدي، محمد. (2005). تفسير الماتريدي. ط1. تحقيق: مجدي باسلوم. بيروت: دار الكتب العلمية.
- ماجدولين، شرف الدين. (2010). بيان شهرزاد. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- أبو مازن، محمد. بندقجي، نيفين. (2016). تنامي الجماعات المتطرفة المسلحة في سورية والعراق. عمان: مركز دراسات الشرق الأوسط.
- المازري، محمد. (2008). شرح التلقين. ط1. تحقيق: محمد السلامي. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- تحقيق: حافظ محمد خير. دبي: مؤسسة خلف أحمد الخبتور للأعمال الخيرية.
- المتنبي، أحمد بن الحسين. (2014). ديوان المتنبي. ط1. تحقيق: درويش الجويدي. بيروت: شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع.
- المثنى، معمر. (1998). شرح نقائض جرير والفرزدق. ط2. تحقيق: محمد حور، وليد خالص. أبو ظبي: المجمع الثقافي.
- مجموعة. (1982). نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ط1. ترجمة: إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- مجموعة. (1992). طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا. الرباط: منشورات اتحاد المغرب.

- مجموعة. (1998). موجز دائرة المعارف الإســـلامية. ط1. الشـــارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري.
- مجموعة. (2017). الجامع لعلوم الإمام أحمد. ط1. الفيوم: دار الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث.
- مجموعة. (د،ت). المعجم الوسيط. طهران: المكتبة العلمية.
- مجهول. (2011) ألف ليلة وليلة. تحقيق: وليد السيد. بيروت: كتاب ناشرون.
- مجهول. (2015). المعجم الموحد لمصـــطلحات الآداب المعاصـــرة. الرباط: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- مجهول. (2020). ألف ليلة وليلة. ط6. مقابلة وتصـــحيح: محمد العدوي. القاهرة. الدار المصرية اللبنانية.
- محمود فلاح. (2020). الشخصية المهمشة. ط1. عمّان: دار الخليج للنشر والتوزيع.
- ابن المرزبان، عبد الله بن درســتويه. (1998). تصــحيح الفصــيح وشــرحه. تحقيق: محمد المختون. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
- المسعودي، علي بن الحسين. (1892). مروج الذهب. ط2. قم: منشورات دار الهجرة.
- مسكين، سعاد. (2019) معجم السرديات. ط1. اللاذقية: دار الحوار.

- مطر، مدحت. (2019). تنامي ظاهرة العنف في المجتمع وعلاجها. عمان: دار اليازوري العلمية.
- معتصم، محمد. (2004). المرأة والسرد. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة.
- معتصم، محمد. (2004). النص السردي العربي الصيغ والمقومات. الرباط: شركة المدارس للنشر والتوزيع.
- معتصم، محمد. (2019). المرأة وتطوير السرد العربي. عمان: الآن ناشرون وموزعون.
- المقدسي، عبد الله. (1994). الكافي في فقه الإمام أحمد. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.
- المقري، أحمد. (1949). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: محمد عبد الحميد. مصر: مطبعة السعادة.
- المقري، أحمد. (1968). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس. بيروت. دار صادر
- المقري، أحمد. (1997). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. ط1. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر.
- ابن منظور، محمد. (1993). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

- الموسـوي، محسـن. (د. ت). ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي الوقوع في دائرة السحر. بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.
- ميرغني، هاشم. (2008). بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة. الخرطوم: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة.
- النحاس، أبو جعفر.(1988). معاني القرآن. ط1. تحقيق: محمد الصـــابوني. مكة المكرمة: جامعة أم القرى.
- النحـاس، أبو جعفر. (2000). إعراب القرآن. تحقيق: عبـد المنعم إبراهيم. بيروت: منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية.
- ابن النديم، محمد بن إســـحاق. (1997). الفهرســـت. ط2. تحقيق: إبراهيم رمضان. بيروت: دار المعرفة.
- النسيمي، محمد. (1996). الطب النبوي والعلم الحديث.ط4. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- النفزي، عبد الله. (1999). النوادر والزيادات على ما في المدونة من غيرها من الأمهات. ط1. تحقيق: عبـد الفتـاح الحلو وآخرون. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- نور الدين، صـــدوق. (2016). كيف تحلل نصًـــا أدبيًا. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.

- نوفل، يوسف. (2013). قضايا السرد العربي. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- الواحدي، علي بن أحمد. (2008). التفسير البسيط. ط1. تحقيق: جامعة الإمام محمد بن سعود. الرياض: عمادة البحث العلمي جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
- النيسابوري، مسلم. (2009). صحيح مسلم. تحقيق: محمد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- الواحدي، علي. (1994). الوسيط في تفسير القرآن المجيد. ط1. تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية. باب سورة يوسف.
- يقطين، سعيد. (1992). الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث. ط1. بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد. (1997). الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد. (2014). القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب. ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- يقطين، سعيد. (2018). قال الراوي. ط1. الشارقة: إصدارات معهد الشارقة للتراث.

المجلات:

- باقل، سـيلفيا. (1994). توالد السـرد في ألف ليلة وليلة. ترجمة: نهى أبو سديرة. مجلة فصول. ع1. ص47-59.
- الجمعان، سامي. (2008). دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة. جدّة: النادي الأدبي الثقافي. م18. ص103-114.
- العدواني، أحمد. (2015). التّنامي السـردي من القصـة إلى الرواية. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. جامعة مؤتة. عمادة البحث العلمي. مج11. ع2. ص229-282.
- الغزالي، عبد الله. (2006). تناسـل السـرد ومسـتوياته في سـلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصـقلي. الكويت: جامعة الكويت، مجلس النشـر العلمي. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. م27. ع253. ص8-116.
- الهواري، لبابة. (2020). الرؤية السـردية في رواية واحدة الغروب لبهاء طاهر. المسيلة، جامعة محمد بوضياف. حوليات الآداب واللغات. المجلد 8, العدد 3, الصفحة 222-251.

المراجع باللغات الأجنبية:

- Deuter,M & others. (2015). Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. (9th ed). UK: Oxford University press.
- Todorov Tzvetan. Les catégories du retit litteraire. In: .Communications,8,166. Recherches sémiologiques
- V.Propp.(1968). V2. Tra: Laurence Scott. Austin: University of Texas Press.

مراجع شبكة الإنترنت:

- إسماعيل، يوسف. (د. ت). التفرع الحكائي وأنماط التخييل في كليلة ودمنة. موقع معابر http://www.maaber.org/issue_july10/literature4.htm ، تاريخ الدخول 2022/1/20م.
- موسوعة جينيس، أطول سمكة في العالم. https://oceana.org/marine-life/oarfish/ تاريخ الدخول: 2022/2/13م.