بحـــوث جـامعيـــة

مجلة فكرية تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانية
تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

عدد مزدوج 10/9 ــ جوان 2012 / رجب 1433 هـ

قواعد النّشر في المجلّة

بحوث جامعيّة مجلّة محكّمة تصدر ها كلّ 6 أشهر كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس. وترحّب المجلّة بإسهامات الباحثين في القضايا التي تُعنى بها المجلّة وهي قضايا الاداب والعلوم الإنسانيّة، وتُحيط الباحثين علماً بشروط النّشر فيها:

1. يرفق البحث بتعريف وجيز بحياة الباحث الفكريّة وعمله الحاليّ.
2. يتراوح حجم البحث بين 4000 و6000 كلمة، وأن يُرْفق بخلاصة لا تتجاوز 50 كلمة) باللّغات العربيّة الفرنسيّة والإنجليزيّة. تنشر الخلاصة مع البحث عند نشره.
3. مراعاة الأسلوب الأكاديميّ في التّوثيق:

- الإحالة على كتاب: اسم المؤلّف، عنوان الكتاب (مع التّشديد على **العنوان** فحسب **en gras**)، دار النّشر، مكان الطّباعة وتاريخها، رقم الصّفحة.
- الإحالة على مقال منشور في مجلّة: اسم كاتب المقال، عنوان المقال، المجلّة (مع التّشديد على **اسم المجلّة** فقط **en gras**)، رقم العدد وتاريخه، رقم الصّفحة.

4. يكتب البحث كتابة رقميّة وفق المواصفات التّالية:

- ما يخصّ متن البحث: نوع الحرف: Simplified Arabic، حجمه 12 نقطة، التّباعد بين الأسطر: simple. تمييز العنوان بتكبير حجم الحرف نفسه بنقطة واحدة مع التّشديد (en gras).
- ما يخصّ هوامش البحث: نأتي الهوامش في آخر المقالة مرتّبة ترتيباً متوالياً بدءاً من رقم 1. وتكتب بالحرف نفسه المعتمد في المتن: Simplified Arabic، وبحجم: 10 نقاط، وتباعد بين الأسطر: simple.

5. يشترط ألاّ تكون الموادّ المرسلة للنّشر في المجلّة قد نُشِرَت أو أرسلت للنّشر في مجلاّت أخرى.
6. تخضع الموادّ الواردة لتحكيم لجنة استشاريّة تعيّنها هيئة التّحرير.
7. يجري إعلام الباحث بقرار اللّجنة الاستشاريّة خلال شهرين من تاريخ استلام النّصّ. ولا يُعاد البحث إلى صاحبه في حال عدم نشره.
8. لا تدفع المجلّة مكافآت ماليّة عمّا تقبله للنّشر فيها، ويعتبر ما ينشر فيها إسهاماً معنويًّا من الباحث في نشر الفكر العلميّ وتنميته. يحصل صاحب البحث المنشور على 3 نسخ من المجلّة.
9. الآراء المنشورة لا تُلْزِم إلاّ أصحابها.
10. للمجلّة الحقّ في نشر البحث المجاز في العدد المناسب، وفي ترتيب البحوث في العدد الواحد لخطّة منطقيّة تضبطها هيئة التّحرير.

بحوث جامعية

RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

عدد مزدوج 9 – 10 جوان 2012

مجلّة فكريّة تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانيّة
تصدر عن كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس

شارك في هذا العدد

- رياض الميلادي
- عماد اللحياني
- مراد البهلول
- الحبيب المجدوب
- عقيلة السّلامي البقلوطي
- أحمد السمّاوي
- محي الدّين حمدي
- عبد اللّه البهلول
- حمّادي ذويب
- حافظ عبد الرّحيم

بحوث جامعية
عدد مزدوج 9 – 10 جوان 2012
RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

تقنيات الإغراء والتأثير في ألف ليلة وليلة

عبد الله البهلول(*)

ملخّص

انطلقنا، في هذا المبحث، من اقتناع بأنّ ارتقاء الآثار الأدبيّة إلى مصافّ الآداب العالميّة أمرٌ مشروط بتوفّر جملة من التّقنيات الكفيلة بمخاطبة الإنسان في متّسع الزّمان والمكان. ووقفنا في ألف ليلة وليلة على ثلاث تقنيات بارزة فيه، رأيناها مصدر سرّه وسحره وإثارته وتأثيره. أولاها تقنية التّعليق والإرجاء، وبها أخّرت شهرزاد النّهاية وضمنت حسن الإصغاء؛ وثانيتها تقنية الرّمز والإيحاء، وبها أثقلت الأثر بالإشارة والإيماء، وأثارت الذّهن بالألغاز داعية إيّاه إلى اكتشاف غوامض المعاني والدّلالات؛ وثالثتها تقنية المبالغة والاستقصاء في تصوير مشاهد الجنس، وبها أوقدت جذوة الحسّ في الإنسان فإذا هو شهوة تتّقد وجسد يسعى.

بهذا، يحقّق الأثر مطلبا نفسيًّا سبيلُه دفع الرّتابة وصرف الملل بتنويع طرائق الحكي والمراوحة بين فنون الكلام، ومطلباً حسّيًّا مَصدرُه ما يعيشه متلقّيه من حالات الإثارة والإغراء، ومطلباً عرفانيًّا وتأويليًّا منهجُه إدراك المجهول انطلاقاً من المعلوم، وتعلّم المفاهيم الجديدة انطلاقاً من التّجارب المعيشيّة المعروفة وتبيّن مدلولات الرّموز وفكّ غوامض المعاني.

وبهذا يوحّد ألف ليلة وليلة بين ملكات الذّهن والحسّ والشّعور توحيداً يتيح له التّوجّه إلى الإنسان وقد تجمّعت أبعادُه.

RESUME

Cette étude est née d'une conviction que les œuvres littéraires ne s'élèvent au rang du patrimoine mondial qu'à la condition de comporter un ensemble de techniques capables de solliciter tout homme en tout lieu et tout temps. En effet, dans Les Mille et une nuits, nous observons trois techniques récurrentes

(*) كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان.

qui font de cette œuvre un objet de mystère et de séduction et sont à l'origine de sa renommée mondiale.

D'abord, la suspension ou la diversion dont Shéhérazade use pour retarder le dénouement et tenir le lecteur en haleine. Ensuite, l'usage du symbolique et de l'implicite, lesquels confèrent à l'œuvre l'aspect allusif et suggestif et invitent l'esprit à sonder les énigmes pour en dégager les significations. Enfin, l'hyperbole ou la litote, qui se déploient dans la représentation des scènes érotiques et allument le désir humain.

Sans doute, l'œuvre répond-elle, grâce à ces techniques, à divers besoins humains: un besoin spirituel, un besoin sensoriel et passionnel et un besoin heuristique. En variant les techniques du récit et du discours, elle assouvit chez l'homme l'envie de se divertir pour effacer toute monotonie. Par ailleurs, en faisant vivre le lecteur des moments de curiosité et de séduction, elle alimente les passions humaines. De plus, en impliquant le lecteur dans des processus d'interprétation tels que la déduction et la glose, elle satisfait le besoin de connaissance et d'interprétation chez l'homme.

S'apparentant au creuset où se mêlent toutes les aptitudes humaines, sensorielles, sentimentales et spirituelles, Les Mille et une nuits acquièrent, à notre sens, une valeur universelle.

ABSTRACT

I have set up from the idea that Arabian Nights belongs to world literature, like other works that share specific features, which make them rank high. My work is based on three tactics that have made it possible for this work to be one of the most famous literary works in the world. For instance, the first tactics that I have focused on is suspense. The narrator Chahrazed interrupts her narratives right the peak in order to make Chahrayar except a continuation on the following night. In this way, she makes sure he does not kill her that night. The interconnection between the narrative and death is omnipresent throughout the whole work. Second, symbolism and the use of the implicit have characterised the narratives in Arabian Nights. Thanks to this tactics, symbolism is a universal language that evokes thinking and urges the reader to find out what is implied. On the other hand, the enigmatic atmosphere fills our relation to the work with obscurity and ambiguity. The third tactic, however, which is the hyperbole used in the description of various sexual scenes, is so exciting in Chahrazed's narratives that she aims at changing Chahrayar minds about women in general.

By the use of the above-mentioned tactics, Chahrazed manages to address not only the mind, or the heart but also the natural instincts of Chahrayar which resulted in persuading him to adopt a new behavioural code towards women and the other. Ultimately, these tactics used in the narratives are addressed towards the reader who is seduced and puzzled. For these reasons, Arabian Nights is highly evaluated in world literature.

تمهيد: في المدوّنة والمنهج

ألف ليلة وليلة أو «اللّيالي العربيّة» (Arabian Nights) أثر فنّي ينتمي إلى الأدب الشّعبيّ، اختُلف في أصوله ومصادره، ورجّح أغلب النّقّاد أن يكون هنديّ الأصل[1] وعدّه بعضهم أثراً عربيًّا في المقام الأوّل وإن كانت أصوله قد انطلقت من الهند وانتقلت إلى إيران ومن ثمّ إلى الوطن العربيّ. ورآه آخرون عملاً جماعيًّا ونتاجاً إنسانيًّا تضافرت على إبداعه جهود جميع الأمم، وساهم في تشكيله خيال الرّواة المختلفين من سائر العصور والأمصار، ومن ثمّة لا يمكن إرجاع تأليفه إلى فرد معيّن أو زمن تاريخيّ محدّد. ومن الدّارسين من ذهب إلى أنّ ألف ليلة وليلة "ثمرة من ثمرات الحضارة العربيّة الإسلاميّة ونتاج من نتاجها، فعبثاً يحاول اليوم محاول إعزاءها إلى غير العرب، فهي ذات روح عربيّ صميم وهي ذات سرد عربيّ قحّ ثمّ هي ذات أماكن جغرافيّة خالصة"[2]. وفي هذا السّياق يرفض مرتاض أن يكون ألف ليلة وليلة نتاجاً إنسانيًّا "اشتركت فيه كلّ الأمم القديمة وتضافرت على إبداعه مجتمعة"، مفنّداً في ذلك رأي ابن الشّيخ في الموسوعة العالميّة، عندما اعتبر ألف ليلة وليلة "مجموع نصوص تخييليّة تجمع بين الواقع والخيال والحلم يؤلّف بين التّاريخ **والأسطورة** ومخزون الذّاكرة، إنّها ذخيرة الثّقافة العالميّة تكتنز رموزاً وعلامات وأمشاجاً أسطوريّة تستعيد دلالاتها ضمن الإطار العامّ للثّقافة الإنسانيّة في مراحلها الأولى وحسب طرائقها التّعبيريّة العجائبيّة التي تتيح الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف". اعترض مرتاض على هذا الرّأي بعبارة لا تخلو من القسوة: "والحقّ أنّنا لم نر أخطل من هذا الرّأي ولا أخرف من هذا القول ولا أفسد من هذا المذهب."[3] والحقّ أنّ تحمّس النّاقد للعروبة قد كان مبالغاً فيه، إذ ثمّة حقائق لا يمكن إنكارها. وهو ما جعله، في سياق الإقناع، يستعمل نوعاً من الحجج لا نراه مناسباً في البحث العلميّ، أعني حجّة التّجهيل، نتبيّن هذا في قوله "فليرنا هؤلاء [يقصد الهند والفرس والإغريق..] ألف ليلة وليلة الهند والفرس والإغريق فإنّ ألفيناها ألف ليلة وليلة العرب رجعنا عن رأينا غير أنّنا نحسب أنهم لن يروها أبدا"[4].

ومن الباحثين من نزع منزعاً تأليفيًّا فرأى أنّ الكتاب: "شرقيّ في بعض مكوّناته، عربيّ في تصوّره النّهائيّ ولغته وأسلوبه، إنسانيّ في قيمه وأبعاده ومتعته الفنّيّة."[5]

وهو من الآثار التي لم تستسغها الذّائقة أوّل عهدها به إذ اعتُبِر كتاباً غثًّا

باردا[6]. وباكتشاف الأوربيّين إيّاه في مطلع القرن الثّامن عشر وترجمة قصصه إلى الفرنسيّة وإلى سائر اللّغات اكتسب شهرة لم يكن من قبل ليكتسبها، إذ اتّجهت إليه الأقلام والهمم فتعدّدت طبعاته واختلفت حتّى لا نكاد نظفر، في اللّغة الواحدة، بنسختين متماثلتين.

وتناقلته ألسنة الرّواة وأقلام الكتّاب والمؤرّخين محاورة له ومحوّرة إيّاه، معارضة له وناسجة على منواله. وقد استطاع هذا الأثر أن يشرّق ويغرّب وأن يرتحل في الفنون والأجناس مثلما ارتحل في المكان والزّمان، فقد تشرّبته الأشعار والأخبار، واستلهمته القصص والرّوايات والسّير، واستدعته سائر الفنون مثل الرّسم والتّصوير والمسرح والسّينما، وظلّ العنوان، في جميع الثّقافات، منبعاً للفنّ والفكر متجدّداً، ينبعث في صور وأشكال جديدة تشهد بخصوبة الأثر وقدرته على الإخصاب والتّوليد. وقد أُتيح له –في ارتحاله الفنّيّ– أن يبهر قرّاءه ويخلب لبّهم، بل وأن يثير حفيظتهم[7].

فقد حظي الأثر باهتمام ما فتئ يتعدّد وتتشعّب مسالكه. إلاّ أنّ استقراء ما كُتب يكشف عن منزع في النّقد غالب قائم على دراسة المصادر والأصول وحصر الموضوعات الآتية من تراث الحضارات القديمة ودراسة علاقات التّأثّر والتّأثير. وتنوول الأثر من جهة القوانين المتحكّمة في نظام السّرد ومن جهة الاهتمام بالأدب إرسالاً وتقبّلاً[8]. ويمّم بعضهم وجهه شطر النّصّ متجاوزاً مسألة الأصول بمعناها الجغرافيّ منصرفاً إلى مسألة الملفوظ مركّزاً على المصادر المكوّنة لنصّيّته الجامعة، ضمن بحث يروم تقصّي «ما أمكن من النّصوص التي تهادى معها كتاب ألف ليلة وليلة في بناء نصّيته الجامعة على أساس أنّ النّصّ في حال النّشأة لا يستمدّ وجوده من ذاته بقدر ما يستمدّه في ممارسة منشئه من منوال سابق حكاية مماثلة أو تجاوزاً منتهكاً»[9]، ليتنزّل بذلك في سياق العبور النّصّيّ أو التّعالي النّصّيّ بما هو منزع يروم البحث المعاصر ترسيخه في النّظريّة الأدبيّة والنّقديّة. وما فتئ الأثر يغري بالإقبال عليه وارتياد عالمه، متيحاً لمتلقّيه زوايا نظر ممكنة متجدّدة بتجدّد المقاربات والمناهج النّقديّة.

وفي هذا السّياق يتنزّل بحثنا الذي تخيّرنا له عنوانا «تقنيات الإغراء والتّأثير في ألف ليلة وليلة» انطلقنا فيه من السّؤال التّالي: ما كلّ الآداب ترقى إلى العالميّة وتحظى بهذا الإقبال: فما سرّ هذا الأثر؟

ارتأينا أنْ نباشر هذا الموضوع مستضيئين بالمكتسبات المعرفيّة في

مجال البلاغة والحجاج والتّأويل. ولنا في اختيار هذا المنهج مبرّرات.

في الإغراء والتّأثير

لمصطلحي الإغراء والتّأثير صلة بالخطابة (Rhétorique) آتية من جهة إدراك المقصد التّأثيريّ باستهداف عواطف الإنسان وأهوائه. وللمصطلحين صلة بالحجاج (Argumentation) من جهة ثانية متى اعتبرنا الحجاج مبحثاً يتوسّط البرهان (Démonstration) والخطابة، ويجمع في تحقيق المقاصد الإقناعية التّأثيريّة بين الحجج المنطقيّة وأساليب التّأثير والغواية والمغالطة والتّضليل. ولعلّ منزلته هذه هي التي دعت بعض المنظّرين إلى تخليصه من ربقة المنطق وأسر الأبنية الاستدلاليّة المجرّدة ومن التّهمة اللاّئطة بأصل نسبه وهو الخطابة وما فيها من أساليب المغالطة والمناورة والتّلاعب بعواطف الجمهور[10]. وقد وضّح «بواسّينو»(ALAIN BOISSINOT) الفروق بين فعل التّأثير (Persuader) وفعل البرهنة (Démontrer) جاعلاً فعل الحجاج (Argumenter) حدًّا فاصلاً واصلاً بينهما[11]. وميّز «بلانتين» (C. PLANTIN) وضع المخاطب في الإقناع من وضعه في التّأثير[12]. ولعلّ أهمّ ما يمكن استصفاؤه من البحث في ثنائيّة الإقناع / التّأثير توليدها لثنائيّات أخرى على صلة بأبعاد الإنسان، فإذا كان فعل الإقناع إيقاظاً للعقول وتنشيطاً لها فإنّ فعل التّأثير هو إثارة للنّفوس وتحريك للأهواء، والعقل عامّ مشترك، والذّات فرديّة والهوى مخصوص، فإذا الفرق بين الإقناع والتّأثير مفض إلى تمييز العقل من القلب والمتقبّل الكونيّ من المتقبّل ذي الأوضاع الخاصّة. ولمّا كان كلّ نشاط إقناعيّ أو تأثيريّ يتمّ بواسطة اللّغة فإنّ الاختلاف يسري إلى اللّغة ويسم أساليب التّعبير، ففي العمليّة الإقناعيّة تتواتر الحجج العقليّة وتُتوسّل الأساليب التّعبيريّة الملائمة لتأديتها من قبيل التّراكيب الشّرطيّة التّلازميّة أو الوصل السّببيّ أو بناء النّتائج على المقدّمات وغيرها من الأساليب المنطقيّة، بينما تكثر، في العمليّة التّأثيريّة أساليب الإمتاع وتحريك النّفوس واستثارة الأهواء، وإذا بالفرق بينهما مفضٍ إلى فروق في أنواع الحجج وقوّتها الإنجازيّة.

ونجد في أغلب النّظريات الحجاجيّة إشارات عديدة إلى أهمّيّة الإغراء والإمتاع في تحقيق المقاصد التّأثيريّة وحمل المحاجّ له أو المحجوج (Argumentataire) على الإذعان والتّسليم بما يُقترح عليه ويُدعى إليه. وبهذه القوّة الإنجازيّة ينهض الإغراء بأعسر المقاصد ويقتدر على تحقيقها لأنّ طريق العقل والفكر وحدها لا

تفضي إلى الفعل ولا تُهيِّئ لإنجاز المطلوب. يحصل ذلك بالرّغم من اختلاف المنظّرين في مشروعيّة اعتماد الإغراء والتّأثير وبيان صلتهما بالحجاج[13]. ويمكن رصد هذا الاختلاف في الخطابة الأرسطيّة وعليها تفرّعت أغلب المباحث الحديثة. فالإغراء –في نظر أرسطو– حجاج ينزاح عن الأسباب الحقيقيّة (plaider hors de la cause)، موصول بالباتوس (Pathos) واستثارة العواطف والأهواء التي تتيح للخطيب بلوغ ما يقصد إليه من غايات[14]. وتناول برلمان مسألة الإغراء في سياق حديثه عن المتلقّي الخاصّ والمتلقّي الكونيّ وفي سياق الملكات المستهدفة في الإنسان والوسائل والتّقنيات الخطابيّة القادرة على تحقيقها "فالذي تهّمه النّتائج يسلك إليها مسلك التّأثير بدلاً من مسلك الإقناع، فليس الإقناع –في نظره– غير الدّرب الأوّل المفضي إلى الفعل، ذلك أنّنا نحتاج إلى الإقناع حاجتنا إلى التّأثير، ونحتاج إلى مخاطبة العقول مثلما نحتاج إلى استهداف الأهواء والشّعور. وبحسب المقامات وأوضاع المخاطبين تتفاوت الملكات المستهدفة مراتب وتأثيرا.

هكذا يتبيّن لنا أنّ الدّخول إلى عالم الإنسان يكون من بابين: باب العقل وسبيله الفهم والإدراك، وباب القلب، وسبيله الإثارة والإغراء وتحريك العواطف والأهواء، وهما ملكتان نافذتان. تبدو ملكة الفهم والإدراك الملكةَ الطّبيعيّةَ في الإنسان، فهو لا يقبل على أمر أو ينصرف عنه حتّى يحصل الفهم ويدرك الأسباب والغايات، غير أنّ السّائد في سلوك البشر –وإن بدا مخالفاً لطبيعة الأشياء– هو أنّ المرء يجد نفسه مدفوعاً إلى الفعل بما تحقّق في نفسه من متعة وما حصل في النّفس من إعجاب[15].

لهذه الأسباب انعقد الحقل الدّلاليّ للإغراء على جملة من المعاني من قبيل «فنّ اقتياد النّفوس» (l'art de mener les âmes)[16]، وإثارة الشّهوة، وامتلاك السّلطة والسّيادة بتنصيب المُغري نفسَه سيّداً آمراً مطاعاً[17]، واقترن أيضاً بالحركة الهادفة الخاضعة لسياسة وتدبير. ولمصطلح، الإغراء (séduction) في اللّغة الفرنسيّة مدلولات أخر[18].

إنّ أهمّية المبحث تدعونا إلى مزيد النّظر في المصطلح ومدلولاته وما يترتّب على استعماله. وتُعدّ دراسة هارمان باراي (HERMAN PARRET) من الدّراسات التي اعتنت بالإغراء بوصفه ظاهرةً أسلوبيّةً حجاجيّة ذات قوّة إنجازيّة بالغة[19]. فقد انتهى صاحب المقال، إلى أنّ الإغراء يستهدف البعدين الحسّيّ والعاطفيّ في الإنسان، ويفضي

–في مجال الخطاب– إلى شيوع جملة من المعاجم والأساليب التّعبيريّة والفنّيّة من قبيل معجم الألم والشّكوى واستدعاء العبارات المألوفة والمشتركة فضلاً عن ظاهرة الموازنة والمجانسة والمقابلة بين الظّلمة والضّياء والموت والحياة والسّعادة والألم والعقل والجنون، والمبالغة في الوصف، والتّكرار والتّرديد، وتواتر أساليب التّعجّب والاستفهام، وانتظام الكلام في إيقاع حزين، وصوغ الكلام في بنى تركيبيّة منغّمة وموقّعة لمزيد التّأثير في النّفس، واعتماد القيم المحسوسة أكثر من القيم المجرّدة، أضف إلى ذلك اعتماد المفاجأة في الوصف وجعل النّتيجة مفاجئة غير منتظرة، وإضفاء الحيويّة على المشهد بإجراء الحوار بين الشّخوص، وإنطاقهم بالحكم، وتوسيع آفاق الجنس الأدبيّ باستدعاء ضروب الكلام وأفانينه. ومن شأن اجتماع هذه الأساليب أن تجعل النّصّ الإغرائيّ نصًّا جامعاً قويّ التّأثير. ولا يسري الإغراء في النّصوص الوضيعة لأنّ الثّقافات الكبرى–في نظره– ثقافات إغرائيّة، فيها تتعدّد مظاهر الإغراء وتتنوّع أشكاله وتقنياته لترسم عالماً مليئاً بالأسرار والألغاز والخوارق والأعاجيب، والأشباح والغيلان، والجنّ والشّياطين. وَرَدَ ذلك في معرض استقرائه الظّواهر الفينومينولوجيّة المميّزة للإغراء وهي ثلاث، أولاها خضوع الإغراء لمنطق معيّن موصول باشتغال السّرّ، وثانيتها علم الدّراما الخاصّ بما كان وما لم يكن، (dramaturgie de l'être et du rien) وثالثتها –وهي موصولة بالظّاهرتين السّابقتين ومترتّبة عليهما– كامنة في الموضع الجمالي (le topos de l'esthétique)[20]. ونشير، في السّياق نفسه، إلى أنّ مبحث الإغراء كان جَمْع اختصاصات معرفيّة عديدة. فقد تنوول في مجال البحوث النّفسيّة والاجتماعيّة والجنسيّة وانعقد على طرائق التقاء الرّجل والمرأة ودور اللّقاء الأوّل في إنشاء العلاقة وتمتينها أو إجهاضها، وتعلّق بالمرئيّ أكثر من تعلّقه بالسّمعيّ. وممّا استخلص في هذه البحوث كون الإغراء أنثويًّا في الأصل، تنشئه الصّور والحركات ترصده العين والأذن وتغذّيه المخيّلة، وهو موصول بالحجب والإخفاء والإلغاز والإسرار، لذلك عُدّ الحفاظ عليه والاستمرار فيه أعسر من امتلاكه وممارسته، لأنّ الشّيء متى افتضح هان ورغب الآخر عنه بعد أن كان راغباً فيه. والمرأة التي تعرّت وتجرّدت ووهبت نفسها لعاشقها لا تغري مثل المرأة التي تلازم الغموض والحجب والإخفاء. وفي هذا يقول

(PAR YVON DALLAIRE) أحد الإخصائيّين النّفسيّين والمهتمّين بعلم الجنس (Psychologue et Sexologue): "نحن لا نحبّ عادة الأشخاص الذين نعرف عنهم كلّ شيء. لذلك يقتضي الإغراء أرضاً مجهولة يستصلحها"[21].

ولكنّ الحديث عن الإغراء يثير، في مستوى الإجراء، قلقاً منهجيًّا مأتاه إمكانية تناول الظّاهرة داخل النّصّ وخارجه. فالشّخصيّات الحكائيّة واقعة تحت الإغراء (ولا أدلّ على ذلك من شهريار نفسه في إصغائه إلى شهرزاد وحرصه على سماع حكاياتها)، والمتلقّي واقع، هو الآخر، تحت سحر ما يُحكى، مقتنع بأنّ القراءة نشدان للمتعة وبأنّ وظيفة النّقد أن يقرّب إليه الكتاب لا أن يقرأه بدلاً منه فيحرمه متعته، بل ليس أكثر إغراء من أن يُشبّه الكتاب بالمرأة[22]. وعلى هذا الأساس اكتفينا بدراسة فنّ الإغراء داخل العالم الحكائيّ، مركّزين أساساً على ما يحدث من تحوّلات واستجابات لدى شخصيّات الحكاية بفعل جملة من التّقنيات الإغرائيّة المهيمنة على الأثر ضبطناها في ثلاث، ورأيناها سرّ ذيوع الأثر وشهرته وارتحاله ومحاورته وتحويره، ومصدر سحره وفتنته:

- تقنية التّعليق والإرجاء
- تقنية الرّمز والإيحاء
- تقنية المبالغة والاستقصاء

1. تقنية التّعليق والإرجاء

تُعدّ تقنية التّعليق والإرجاء من أهمّ تقنيات الإغراء في ألف ليلة وليلة، ولا عجب، فلولا إيقاف الحكاية في لحظة الذّروة لما ضمنت شهرزاد لنفسها البقاء.

ظهرت شهرزاد في الحكاية لحظة تحوّل نفسيّ وقيميّ في مسيرة شهريار وانتقاله، في علاقته بالمرأة، من مرحلة الحبّ والانخراط في نظام الحياة الطّبيعيّ إلى مرحلة التّشفّي والانتقام لاقتناع حاصل في النّفس والذّهن بأنّ المرأة والخيانة وجهان لعملة واحدة. وفي هذه المرحلة تظهر شهرزاد وقد قُدّر لها أن تكون بكراً يضاجعها الملك ليلة واحدة إهانةً لها وإمعانا في إذلالها بوصفها امرأةً طبعُ الخيانة متأصّل فيها. وكذا كان شأن كلّ الفاتنات من قبلها، يمتصّ رحيق أنوثتهنّ ليسلمهنّ في الصّبح إلى الموت والعدم، منهياً بذلك الحكاية. فلا حكاية يمكن أن تستغرق أكثر من ليلة واحدة. في هذا الإطار يكون الرّهان: كيف يمكن للمحكوم عليه بالموت أن يغنم الحياة؟ وكيف له أن يرجئ قرار الملك أو يعطّله أو يلغيه؟ وهل للخطاب أن يجري بين متباعدين:

ملك عصفت به عاطفة الغضب والانتقام، وفتاة: «كانت قد قرأت الكتب والتّواريخ وسير الملوك المتقدّمين وأخبار الأمم الماضين. قيل إنّها جمعت ألف كتاب من كتب التّواريخ المتعلّقة بالأمم السّالفة والملوك الخالية والشّعراء»[23]. فتعقّلت وتأدّبت واجتمع لها من الحكم والعبر ما أوحى إليها بإمكان إشفاء السّقيم من الدّاء وتخليص الأبكار من مصيرهنّ الفاجع المنتظر. ولعلّها كانت تعلم أنّ في شهريار شيئاً من الرّحمة وإلاّ لما كانت قبلت الرّهان[24].

وتضع شهرزاد خطّتها، مستعينة بأختها، متواطئة معها، وقد أحاطتها بالأسرار وحفظتها من الافتضاح. وهي -إذ تشرع في الحكاية- تهدف، في مرحلة أولى، إلى ضمان الإصغاء لترجئ الموت وتعطّل تنفيذ قرار الملك شهريار، وتحرص، في الآن نفسه، على إخفاء الرّسالة وحجب حقيقة المقصد لأنّ التفطّن إلى مقاصدها إيذان بانتهاء القصّ المفضي بدوره إلى انتهاء الحياة. فوظيفة التّعليق إثارة التّشويق لضمان التّواصل وحسن الإصغاء، وإنقاذ النّفس من براثن العدم، ودسّ الحكم والعبر في ثنايا القصّ لتهذيب سلوك شهريار وتغيير موقفه من المرأة[25].

ونتبيّن أثر التّشويق ووقوع الشّخصيّات الحكائيّة تحت سحر الحكاية في مواقف عديدة، تجاوزت الحكاية المؤطّرة -حكاية شهرزاد وشهريار- إلى الحكايات المضمّنة: يقول شهريار في نفسه، وقد انقضت اللّيلة الأولى وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح: «والله ما أقتلها حتّى أسمع بقيّة حديثها»[26] ويتطوّر موقفه بتقدّم الحكايات وامتداد اللّيالي، فيكون بعد الإصغاء والصّمت رغبة وكلام. ويعود الملفوظ نفسه في نهاية اللّيلة الثّانية. وينفي شهريار رغبته في القتل مبرّراً عدوله عن مألوف فعله (كان قد شرع في تنفيذ هذا القرار منذ سنوات ثلاث أعلنت عنها الحكاية) بما تضمّنه حديثها من عجيب الأحداث:

> «فقال الملك، والله لا اقتلها حتّى أسمع بقيّة حديثها لأنّه عجيب»[27].

لقد كان بإمكان القصّ أن يتوقّف عند هذه اللّيلة لحصول تطابق تامّ بين مسار الأحداث في الحكاية ومسار السّرد الذي ينتهي عند طلوع الصّباح، غير أنّ الحكايات السّابقة قد أثارت في نفس المرويّ له انفعالات ومشاعر حالت دون تأكيد عزمه بالمضيّ فيه والعودة إليه. فالحكي داء قد تسرّب إلى الذّهن والشّعور، وما حصل لشهريار يماثل ما يحصل للمدمنين، بعد جرعة أو جرعتين، فإذا هم خاضعون مستسلمون. نتبيّن هذا في تطوّر موقفه من حوار مع النّفس، إلى كلام يجهر به

في المجلس، فإلى طلب واستزادة واقتراح لأنواع الحكي وأشكاله. يقول، في اللّيلة الخامسة والعشرين، طالبا الحكاية:

« فقال الملك وما حكايتهم. قالت: بلغني أيّها الملك السّعيد أنّه كان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان في مدينة الصّين رجل خيّاط... »

وتورد شهرزاد أحداثا عجيبة باعثة على السّؤال ثمّ تقطع الحكي والنّفوس أشدّ ما تكون ظمأ.. وفي اللّيلة الموالية تستأنف حكاية إخفاء الجثة.

ويقول مستزيدا:

«فقال الملك يا شهرزاد زيديني من هذا الحديث فقالت: اللّيلة القابلة إن أبقاني الملك أعزّه الله»[28]

ويقترح، في نهاية اللّيلة السّادسة والسّبعين بعد المائة، مستفيدا:

«ثمّ إنّ الملك شهريار قال لشهرزاد أشتهي أن تحكي لي شيئاً من حكاية الطيور، فقالت حبًّا وكرامةً»[29]،

ويقول لها في آخر اللّيلة نفسها:

«لقد زدتني بحكايتك مواعظ واعتبارا فهل عندك شيء من حكايات الوحوش؟»

فتتنقّل شهرزاد بين فنون الكلام وتروي له حكاية الثّعلب مع الذّئب. وتلاحظ أختها –وقد كانت معها متواطئة– ما طرأ على سلوك الملك من تحوّلات:

«فقالت لها أختها لم أر الملك في طول هذه المدّة انشرح صدره غير في هذه اللّيلة وأرجو أن تكون عاقبتك معه محمودة»[30]

ويتجاوز شهريار الطّلب والاستزادة إلى إبداء الرّأي والتّعبير عمّا أثارته الحكاية في نفسه، يقول في اللّيلة الثّامنة والثّمانين بعد المائتين:

«فقال الملك: يا شهرزاد إنّ هذه الحكاية عجيبة جدًّا قالت أيّها الملك ليست هذه بأعجب من حكاية علاء الدّين أبي الشّامات قال ما حكايته؟»[31]

ويتواصل الحكي.

ويتراءى موقف شهريار على مرآة شخصيّات الحكاية، وقد تنوّعت إحساساتهم إزاء ما يستمعون إليه من عجيب الحكايات وتعدّدت طرائق تعبيرهم عن تلك الأحاسيس، إمّا بالاستفهام المفيد بلاغيًّا معنى الطّلب، أو بالتّقرير والتّمثيل المفضيين إلى الإغراء:

« قالت الصبيّة: يا أمير المؤمنين، إنّ لي حديثاً لو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر. وأدرك شهرزاد الصّباح فسكتت عن الكلام المباح»[32].

أو بوقوع الخليفة المنصور تحت وقع ما يُحكى وإرساله إلى البنات لاستطلاع خبرهنّ ومعرفة حكايتهنّ. ومن علامات الإغراء ما تبديه شخصيّات الحكاية من تنازلات وما ينشأ بينها من مفاوضات يُعاد من خلالها ترتيب القيم والرّغبات، فتتفوّق قيمة الإصغاء إلى عجيب الحكايات على قيمة القتل والانتقام. يقول الوزير جعفر للخليفة:

«لا أحدّثك [عن حديث نور الدّين مع شمس الدّين أخيه] إلا بشرط أن تعتق عبدي من القتل» فيقول الخليفة « قد وهبت لك دمه»[33].

وتعلو رغبة التّخلّص من الموت المؤكّد كلّ الرّغبات لاستبقاء الحياة وتخليص الوجود من براثن الصّمت والعدم:

«فقال يا قوم اتّقوا الله في أمري واعلموا أنّ حديثي عجيب فقالوا وما حديثك؟ فحدّثهم بحديثه طمعاً أن يطلقوه»[34].

بل إنّ براعة السّرد تستحيل قيمة منشودة، تُحفظ في المدوّنات والكتب، ويُشيّد لأصحابها ضرائح تحفظ ذكراهم وتُكسبهم جميل الذّكر:

«فلمّا سمع ملك الصّين هذه القصّة أمر بعض حجّابه أن يمضوا مع الخيّاط ويحضروا المزيّن وقال لهم: لا بدّ من حضوره لأسمع كلامه ويكون ذلك سبباً في خلاصكم جميعاً، وندفن هذا الأحدب ونواريه في التّراب فإنّه ميّت من أمس ثمّ نعمل لـه ضريحاً لأنّه كـان سببـا في اطّلاعنـا علـى هـذه الأخبـار العجيبة»[35].

وإذا كان من شأن الحكاية أن تغيّر القرار المحتوم فتستدفع الأذى وتستجلب الأمل وتضمن البقاء، فإنّ رفض السّرد وعدم الإصغاء إلى السّارد يفضيان حتماً إلى موت السّارد والمسرود له (أو الرّاوي والمرويّ له) وإجهاض مشروعات سرديّة كانت في أفق الانتظار. ولعلّ حكاية الملك يونان والحكيم رويان أوضح شاهد على عواقب تعطيل الحكاية. وردت هذه الحكاية في اللّيلة الثّالثة، في سياق احتجاج الصيّاد على سوء طويّة العفريت ورفض توسّله واستعطافه لإخراجه من القمقم ثانية بعد أنْ احتال الصيّاد لإرجاعه إليه.

تبدأ الحكاية بتقديم الحكيم رويان مركّزة على ثقافته وسعة اطّلاعه وإلمامه بمختلف العلوم، وهو شيخ طاعن في السّنّ عارف بالكتب اليونانيّة والفارسيّة والرّوميّة والعربيّة والسّريانيّة وعلم الطّب والنّجوم وأصول الحكمة وقواعد الأمور والنّباتات والحشائش والأعشاب المضرّة والنّافعة وعلم

الفلاسفة وحاز جميع العلوم الطّبّيّة وغيرها. وقد أتاحت له معرفتُه معالجةَ الدّاء متى استعصى على الآخرين. وقد استطاع مداواة الملك يونان من البرص. فكان من الملك أن استوزره. غير أنّ الأحداث تأخذ، بتدخّل الحسّاد، مسارا آخر يحوّل القربَ بعداً والاطمئنان شكًّا وتوجّسًا، والتّواصل تفاصلاً، وتأميلَ الحياة موتاً متحقّقًا. وينشأ، في سياق القصّ، حوارٌ تتقارع فيه الحجج ويُحمل فيه الشّيء على ضدّه، فإذ يضرب الملك مثلَ ندم السّندباد على قتل البازي، يضرب الوزيرُ الحقودُ مثلاً مضادًّا لحمل الملك على قتل الحكيم. وينتهي الحوار وقد وقع في نفس الملك ما كان يخشاه ويستبعده. ويركّز الرّاوي على مشهد الاستعداد للقتل معتمداً ضرباً من الإطالة المقصودة التي تبعث في النّفس خوفاً وقلقاً على مصير الأبرياء، فتتواتر صور البكاء والتّأسّف على جميل الصّنائع، وتُستدعى الأشعار لإذكاء التّأثير والدّعوة إلى الاعتبار، وتُوصف شخصيّة الحكيم في اللّحظات الأخيرة، وقد تقدّم السّيّاف وأغمض عيني الحكيم وأشهر سيفه، عندئذ يبادر الحكيم قائلاً:

«أيكون هذا جزائي منك فتجازيني مجازاة التّمساح، قال الملك: وما حكاية التّمساح فقال: لا يمكنني أن أقولها وأنا على هذه الحال»[36].

وتتواصل الإثارة بتدخّل عناصر جديدة حاولت، دون جدوى، أن تستعفي الملك وتستوهب دم الحكيم. ولمّا أيقن الحكيم بمصيره المحتوم الذي هو إليه آيل بعد لأي، استمهل الملك ليهبه كتاباً عجيباً ذا أسرار:

«وأقلّ ما فيه من الأسرار إذا قطعت رأسي وفتحته وعددت ثلاث ورقات ثمّ تقرأ ثلاثة أسطر من الصّحيفة التي على يسارك فإنّ الرّأس تكلّمك وتجاوبك عن جميع ما سألتها عنه. فتعجّب الملك غاية العجب واهتزّ من الطّرب وقال له أيّها الحكيم وهل إذا قطعت رأسك تكلّمت. فقال نعم أيّها الملك، وهذا أمر عجيب»[37].

ثمّ أعطاه الكتاب وطلب إليه ألاّ يعمل به حتّى يقطع رأسه. وإذ مضى الحكم لم يجد الملك في الكتاب كتابة، قلّب الصفحات أكثر من الزّيادة، ولم يدر أنّه –ببلّ إصبعه وتقليبه الصّفحات البيضاء– كان ينقل السمّ إلى فيه فيسري في سائر بدنه ليموت لوقته وساعته. لقد كان الكتاب الأبيض مسموما. تنتهي الحكاية وقد نطقت رأس الحكيم رويان منشدة أبياتاً حكميّة تأمّليّة ترسم مصائر الأحياء وتدعو إلى الاعتبار:

تَحَكّمُوا فاستطَالُوا في حُكُومَتهم
وَعَن قَليلٍ كَان الحُكم لَم يَكُـــــنِ
لَو أَنْصَفُوا أَنصفوا لَكن بَغوا فَبَغى

عَلَيهم الدَّهْرُ بالآفَاتِ والمِحَـــــنِ
وَأصبَحُوا وَلِسَانُ الحَالِ يَشدُهُـــم
هَذَا بِذَاكَ وَلاَ عَتْبَ عَلَى الزَّمَــنِ[38]

وفي هذه الحكاية تحذّر شهرزاد الملـــك -تحذيرا ضمنيًّا- من قتل الحاكي وعدم الإصغاء إلى الحكاية.

في هذا السّياق، يرى تودوروف[39] (TZVETAN TODOROV) أنّ القصّ رديف للحياة بل مماهٍ لها، وأنّ غياب القصّ رديف للموت. فإذا لم تجد شهرزاد حكايات ترويها فمعنى ذلك أنّ أجلها قريب. وهذا ما حدث للحكيم دوبان عندما هدّده الملك يونان بالموت، لقد طلب الحكيم إلى الملك أن يروي له حكاية التّمساح ولكنّ الملك رفض الإصغاء إلى الحكاية وينتهي تودوروف إلى أنّ الإنسان في ألف ليلة وليلة ليس سوى قصّة متى انتهت أمكن له أن يموت. يقتله الرّاوي لاستنفاد وظائفه.

وما كان لهذا التّأثير أن يتحقّق لولا ثلاث تقنيات قصصيّة مميّزة متفاوتة التّأثير: التّشويق والتّضمين والتّناوب.

- التّشويق (Suspense)

ينشأ التّشويق في القصص بفضل أساليب عديدة من قبيل الاستطراد والإمعان في الوصف لتضخيم الخطاب، والنّفوسُ أشدُّ ما تكون ظمأ إلى معرفة لاحق الأحداث. وما يميّز فعل التّشويق في ألف ليلة وليلة هو اقترانه بالزّمن اقترانًا أصبح به الزّمن في القصّة والحياة زمنيْن: زمن القصّ والكلام والاجتماع والإصغاء (اللّيل) وزمن السّكوت والافتراق (النّهار). ومن شأن هذا الوضع أن يخلق قلق المرويّ له ويذكي أفق الانتظار لديه، ويدفعه إلى التّفكير في مصير الشّخوص والتّنبّؤ بالمجهول، واستباق مستقبل الأحداث استباقاً يُنشئ في النّفس مشاعرَ مختلفةً ويُحدث أهواء وانفعالات مميّزة تمتزج فيها المتعة واللذّة بالخوف والقلق[40].

في هذا السّياق، أشار مرتاض إلى جملة من تقنيات السّرد من قبيل الارتداد والتّداخل واعتماد الرّؤية من الخلف والمونولوج الدّاخليّ واعتماد الوصف الوظيفيّ إضافة إلى تناسل الحكايات. ففي كلّ حكاية فرديّة ينضاف عنصر جديد من الحدث وشخصيّة جديدة من الشّخصيّات إلى أن تبلغ نهايتها في الاستواء السّرديّ[41].

ويتحقّق التّعليق والإرجاء في هذه الحكايات بطريقتين فنيّتيْن مميّزتيْن هما التّضمين والتّناوب.

- التّضمين (enchâssement)

ممّا يميّز حكايات اللّيالي بدء القصّ «أحاديًّا بسيطاً، ثمّ يستحيل إلى ثنائيّ، ثمّ إلى ثلاثيّ، ثمّ إلى رباعيّ... إلى أن تبلغ الشبكة الحدثيّة غايتها فيتداخل

الحدث في الحدث والزّمن في الزّمن والحيّز في الحيّز والشّخصيّة مع الشّخصيّة والبناء في البناء فيصبح الفصل بين هذه العناصر أو التّشكّلات السّرديّة أمراً مستحيلاً»[42].

وقد تنوولت هذه الظّاهرة في أغلب الدّراسات السّرديّة، الغربيّة والعربيّة. وذهب بعضهم إلى أنّها ظاهرة مميّزة للأدب الهنديّ عامّة[43]. فهي قوامه وأوفر حظّا فيه، وأشدّ تعقيداً وإيغالاً. ونصّ اللّيالي يستدعي نصًّا شبيهاً به وإن أَنْمَاهُ النقّاد إلى الأدب العالم، هو البانشاتنترا (Panchatantra)، فبين النّصّيْن نقاطُ شَبَه عديدة أهمّها ظاهرة التّضمين، بوصفها ظاهرة فنّيّة لا تؤكّد مبلغ الأثر من طرافة الفنّ وبراعة القصّ فحسب، بل تلمع بالأصل الذي انحدر منه النّصّ وتقوّي الاقتناع بأنّ ألف ليلة وليلة أثر ذو أصول هنديّة وإنْ ادّعى المتحمّسون لعروبتهم غير هذا. وقد تبلغ هذه الظّاهرة ذروتها عندما تتضاعف وترتقي في سلّم القصّ إلى الدّرجة الخامسة أو السّادسة[44].

ظاهرة التّناوب (alternance)

ونجد، بالإضافة إلى ظاهرة التّضمين، ظاهرة التّناوب، وقد برزت في العديد من اللّيالي ووفّرت المتعة والإثارة. ومن صور التّناوب تفرّعُ الحكاية المنطلق إلى حكايتيْن لأسباب عديدة أهمّها اختلاف مصائر أبطالها وتباعدهم في المكان. وعندئذ ينهض الرّاوي بوظيفتي الإخبار والتّنسيق، فيحكي جزءاً من الحكاية الأولى ثمّ ينتقل بصيغة حكائيّة صريحة إلى سرد جزء من حكاية ثانية لها بالحكاية الأولى أسباب وأنساب. ويمكن أن نتبيّن ذلك في مواضع عديدة من اللّيالي من قبيل قولها في اللّيلة الحادية والعشرين:

«هذا ما كان من أمر نور الدّين، وأمّا ما كان من أمر أخيه فإنّه غاب عن السّلطان..»[45].

وقولها:

«هذا ما كان من قصّة الأحدب وأمّا ما كان من قصّة حسن بدر الدّين البصري فإنّه خلّى الأحدب والعفريت يتخاصمان ودخل البيت وجلس في داخل المخدع وإذا بالعروسة أقبلت ومعها عجوز»[46].

وقولها:

«هذا ما كان من أمر حسن بدر الدّين وستّ الحسن بنت عمّه، وأمّا ما كان من أمر العفريت فإنّه قال للعفريتة قومي وادخلي تحت الشابّ..»[47].

وتعود إلى الحكاية الأولى بعد أن قطعت من الأولى شوطاً أو أشواطاً، من ذلك مثلاً ما ورد في اللّيلة الثّانية والعشرين:

« هذا ما كان من أمر حسن بدر الدّين، وأمّا ما كان من أمر ستّ الحسن بنت

عمّه فإنّها لمّا طلع الفجر وانتهت من النوم لم تجد حسن بدر الدّين... »

وتعمد الرّاوية، إلى الانتقال بين الحكايات محافظةً على لحظة الذّروة في تنامي الأحداث، مُذكيةً بذلك نفس المرويّ له جاعلة إيّاه آذاناً صاغية ونفسا متلهّفة.

وتنتظم الحكايات في ألف ليلة وليلة وفق مبدأ التّتابع الخاضع لعمليّة فنّيّة قوامها انتقاء العجيب ترد في صياغات لغويّة متنوّعة:

«وأعجب من هذا حديث »، أو « ليست بأعجب من » أو « وأين هذا ممّا سأحدّثكم به».

ومن ذلك مثلاً ما ورد في اللّيلة السّابعة عشرة بعد الثّلاثمائة:

«فقالت لها أختها دنيازاد ما أحلى حديثك وأحسنه وأطيبه وأعذبه. فقالت: وأين هذا ممّا أحدّثكم به اللّيلة القابلة إن عشت وأبقاني الملك»[48].

ومن صور انتظام الحكايات في ألف ليلة وليلة، مجيئها متتابعة وفق منطق الإضافة والتّراكم بطريقة قائمة على انتقاء الحكاية الأكثر تعلّقاً بموضوع الحديث والأدلّ على ظهور القيمة فيه، وترتّبط بصيغة متكرّرة هي «وممّا يحكى» أو «وحكي أنّ»[49] والأمثلة على ذلك كثيرة، من ذلك ما ورد في اللّيلة الخامسة عشرة بعد الثّلاثمائة:

«أمّا حكايات الكرام فإنّها كثيرة جدًّا (منها) ما روي عن حاتم الطّائي...»[50].

أو إيراد الرّاوية، في معرض حكاياتها عن بعض مدائن الأندلس، حكاية هشام بن عبد الملك مع غلام من الأعراب[51].

وفي الحكاية الأخيرة بناء مماثل لحكاية شهرزاد مع شهريار، وحكاية الصّيّاد مع العفريت، وحكايات أخرى مشابهة يوحّد بينها قرار الحكم بالموت وتعطيل الحكم أو تأخير تنفيذه بفضل الحكاية أو الكلمة...

وهكذا غدت اللّيالي «كتابة تولّد كتابة خلقاً أوليًّا لا يكتمل إلا بعمليّات لا نهائيّة من إعادة الخلق إنتاجاً يفرض في لحظة وجوده إعادة إنتاجه»[52].

إنّ مبلغ ما في ألف ليلة وليلة من تنويع في طرائق الرّبط بين الحكايات يفضي إلى رصد جملة من الملاحظات على صلة بالقيمة الجماليّة التّأثيريّة لهذه الظّواهر الفنّيّة والقصصيّة من جهة، وبمصادر الكتابة والتّأليف من جهة ثانية. فلا يخفى على المتلقّي تفاوت هذه التّقنيات حظّا من التّأثير، إذ ليس التّضمين الواقع في صلب الحكاية الإطاريّة الواحدة يُشدّ بعضها إلى بعض في وحدة متناسقة متكاملة، مثلَ الحكايات المستقلّة المتتابعة والمتلاحقة.

فالمتعلّق بغيره محتاج إليه ومشروط في كيانه به، أمّا المستقلّ فمفتوح يقبل الزّيادة والتّراكم والتّضخّم قبولَه التّضاؤل والانحسار.

لقد اختلف النّقّاد في مصادر ألف ليلة وليلة وأصوله اختلافاً بيّناً، وقد استندوا في بحوثهم إلى ما أفادتهم به النّصوص القديمة من وجوه الشّبه والتّلاقي بين الموضوعات والأسماء والأمكنة... ولم يكن الاستناد إلى أساليب القصّ وفنونه إلاّ قليلاً. ونحن نرى أنّ في ألف ليلة وليلة صورتيْن بارزتيْن من صور العلاقات بين الحكايات: التّضمين والتّتابع. ونرجّـــح –عتمادا على نصوص وآثار منسوبة إلى الهند وأخرى ترجع إلى العرب– أنْ تكون ظاهرة التّضمين مميّزة للقصص الهنديّ وظاهرة التّتابع مميّزة للقصص العربيّ.

2. تقنية الرّمز والإيحاء

إنّ الرّمز لغة كونيّة وتعبير متاح لكلّ البشر بالرّغم من تلوّنه بألوان الثّقافات والحضارات، فبه يتواصلون متجاوزين صعوبات اللّغات وإكراهات اللّقاء. إنّه أداة التّواصل المثلى وأرقى أشكال التّعبير[53].

وبيَّنَ صاحبَا معجم الرّموز أهمّية الرّموز في الحياة النّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة على حدّ سواء، ونهوضها بوظائف لا تنهض بها سائر وسائل التّواصل والتّعبير بين البشر. ومن أهمّ ما ذُكر في هذا المجال قدرة الرّمز على البوح والإخفاء في الآن نفسه، وعلى فكّ مغالق المجهول وتقريب ما كان بعيداً والتحكّم في ما بدا عصيّا، ليغدو الرّمز، بذلك، نشداناً للمعنى لا نهائيًّا وضرباً دؤوباً في مجاهل المعارف والعلوم.

وقد حفلت اللّيالي بالرّموز واحتدّت فيها الطّاقة الإيحائيّة بالرّغم ممّا توهم به من وضوح. فالليل وتصريف عناصر الظّلمة والضّياء، والفضاءات المغلقة والقبور والدّهاليز، والأماكن الخالية والأراضي المجهولة والعبيد السّود والبحار المتلاطمة بالأمواج، والأعالي والأسافل والأرقام والأعداد، والرّحيل وعمليّات المسخ والتّحوّلات وغيرها من العناصر الحكائيّة، قد مثّلت مجمعَ أسرارٍ وألغازٍ لا تنفكّ مغالقها ولا تسلم معانيها إلاّ بالغوص في أعماقها ومعرفة أصولها وتدبّر سياقاتها ومقاماتها. فهل من قبيل العفويّة، مثلاً، أن تنعقد حكايات الخيانة بين زوجات الملوك والعبيد السّود؟

إنّ الأمثلة على كثافة نصّ اللّيالي أوسع من أن تنحصر. وتَوفُّرُ هذه الخاصّيّة في النّصّ يُضاعف من مجهود

المتلقّي ويستنشط كفايته التّأويليّة. ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في حكاية العاشق والمعشوق، وفيها يوجّه العاشقُ الولِهُ الكلامَ لابنة عمّه طالباً إليها فكّ مغالق إشارات حبيبته وقد أشكل عليه سلوكها وحركاتها:

« قلت لها: ما نَطقَتْ بشيء غير أنّها وضعت إصبعها في فمها ثمّ قرنتها بالإصبع الوسطى وجعلت الإصبعيْن على صدرها وأشارت إلى الأرض ثمّ أدخلت رأسها وأغلقت الطّاقة ولم أرها بعد ذلك فأخذت قلبي معها فقعدت إلى غياب الشّمس لعلها تطلّ من الطّاقة ثانياً فلا تفعل، فلمّا يئست منها قمت من ذلك المكان. وهذه قصّتي أشتهي منك أن تعينيني على ما بليت. »

وتسعى ابنة عمّه إلى فكّ الشّفرة فتقرّر، في يقين المؤوّل يَكشف الألغاز، أنّ حبيبته مغرمة به مثلما هو مغرم بها:

« فقلت لها: وما تفسير ما أشارت به. قالت: أمّا موضع إصبعها من فمها فإنّه إشارة إلى أنّك عندها بمنزلة روحها من جسدها. وإنّما تعضّ على وصالك بالنّواجذ. وأمّا المنديل فإنّه إشارة إلى سلام المحبّين على المحبوبين. وأمّا الورقة فإنّها إشارة إلى أنّ روحها متعلّقة بك. وأمّا موضع إصبعها على صدرها بين نهديها، فتفسيره أنّها تقول لك بعد يومين تعال هنا ليزول عنّي بطلعتك. اعلم يا ابن عمّي أنّها لك عاشقة وبك واثقة. وهذا ما عندي من التّفسير لإشارتها».

وتنمو الأحداث وتتواصل الرّسائل السّرّيّة بين العاشقين: يدخل العاشق الزّقاق، ويجلس على المصطبة، وإذا بالطّاقة قد انفتحت فنظر إليها. ولمّا رآها وقع مغشيًّا عليه ثمّ أفاق شيئاً فشيئاً وشدّ عزمه وقوي قلبه ونظر ثانية فغاب عن الوجود، ثمّ استفاق ونظر ثالثة فرآها قد أخذت:

«منديلاً أحمر، وشمّرت عن ساعديها وفتحت أصابعها الخمس، ودقّت بها على صدرها بالكفّ والخمس أصابع ثمّ رفعت يديها وأبرزت الماء من الطّاقة، وأخذت المنديل الأحمر، ودخلت به، وعادت، وأدلته من الطّاقة إلى صوب الزقاق ثلاث مرّات، وهي تدليه وترفعه، ثمّ عصرته ولفّته بيدها، وطأطأت رأسها. ثمّ جذبتها من الطّاقة، وأغلقت الطّاقة وانصرفت، ولم تكلّمني كلمة واحدة بل تركتني حيران لا أعلم ما أشارت به»[54].

نهضت ابنة العمّ بوظيفة التّأويل وفكّكت شفرة هذه الإشارات فرأت أنّ إشارتها بالكفّ وخمسة أصابع معناها "تعال بعد خمسة أيام"، وأنّ إشارتها بالمرآة وإبراز رأسها من الطّاقة معناه

"اقعد على دكّان الصباغ حتّى يأتيك رسولي اللّيلة". وقس على ذلك سائر الأنظمة العلاميّة المغلقة في اللّيالي.

وبعد، فهل يمكن الاهتداء إلى دلالة هذه الإشارات أو الاقتناع بها؟

لقد أشار مؤلّفا معجم الرّموز إلى جملة من الوظائف التي ينهض بها الرّمز[55]. لعلّ من أهمّها الوظيفة الاستكشافيّة (Fonction exploratoire) المتمثّلة في مغامرة العقل البشريّ في المكان والزّمان لاكتشاف المجهول، وإدراك ما يعجز العقل عن إدراكه، باقتحام عالم ليس للمرء قدرة على الإحاطة به والسّيطرة عليه، والرّمز – بهذه الوظيفة– توق دؤوب إلى الخفيّ والمجهول. ويسمح الرّمـــز –وهذه وظيفته الاستبداليّة (Fonction de substitution)– بالتّخلّص من خطر الرّقابة والمنع فيكون تعبيراً يتيح التّواصل زمن تعطّل التّواصل أو استحالته. وهو –إذ يؤلّف بين المتنافرات ويصل بين المتباعدات ينهض بوظيفة ثالثة هي الوظيفة التّوسطيّة (Fonction médiatrice) ليصل الأرض بالسّماء، والمادّة بالرّوح، والطّبيعة بالثّقافة، والواقع بالحلم والشّعور باللاّشعور. وهو بذلك قادر على توحيد (Fonctions unificatrices) مختلف تجارب الإنسان الرّوحيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة والكونيّة، لئلاّ يشعر بغربته في هذا الكون. ولعلّ أهمّ وظائفه كامنة في قدرته على إشفاء النّفوس والأذهان من اليأس والسّقم، وهي الوظيفة التي اعتبرها صاحبَا معجم الرّموز بيداغوجيّة علاجيّة في الآن نفسه، (Fonction pédagogique et même thérapeutique) وآية ذلك– في نظرهما– أنّ الرّمز يُكسب المرء شعوراً بالهويّة، ويتيح له فرصة المساهمة والمشاركة والتّفاعل مع الآخر تفاعلاً يَشعر الطّفلُ والرّجلُ من خلاله بأنهما غير منعزليْن أو ضائعيْن في هذا العالم. وبذلك يحقّق الرّمز وظيفة من أهمّ وظائفه –وهي القائمة في أصله اللّغويّ– أعني وظيفة التّكييف الاجتماعيّ (Fonction socialisante)، ويتمثّل ذلك في إتاحة الفرص للأفراد حتّى يندمجوا في المجموعة ويقيموا علاقات مع الآخرين. فالرّمز –بهذا المعنى– تأكيد على مدنيّة الإنسان وعلامة على تواصل الحياة. "فمجتمع لا رموز فيه هو مجتمع ميّت لا محالة" « société dénuée de symboles, société morte » بل «كم يكون العالم ضيّقاً مخنقاً إذا خلاَ من الرّموز»[56].

والرّمز –إذ ينهض بهذه الوظائف جميعاً– يتيح للإنسان طقس العبور، فينتقل من عادة إلى عادة، ومن نمط في

الحياة والتّفكير إلى نمط آخر ضمن ما يُعرف بطقوس التّعميد. وتلك هي الوظيفة المتعالية: (Fonction transcendante) بتعبير صاحبَيْ معجم الرّموز.

وبعد، أيّ وظيفة نهض بها الرّمز في ألف ليلة وليلة؟

ليس من اليسير الفصل بين هذه الوظائف، ولعلّه بهذه الخصائص مجتمعة أمكن للرّمز أن يحقّق وظيفته الإشفائيّة، وبه استطاعت شهرزاد أن تشفي شهريار من مرض المعنى الواحد الأوحد، فتزرع في نفسه بذور التّأويل مُذكية فيه البعد الذّهنيّ بما هو بعد جوهريّ متى فقده الإنسان أو ضعفت الحاجة إليه كان السّقوط والعدم.

3. تقنية المبالغة والاستقصاء

حكايات شهرزاد مثيرة مغرية. ومأتى الإثارة والإغراء فيها من طرائق السّرد القائمة على التّعليق والإرجاء وامتلاء النّصّ بالرّموز امتلاء أضفى عليه كثافة وأكسبه طاقة إيحائيّة كبرى، وارتقى، بما توفّر فيه من خصائص ومقوّمات، من منزلة النّصّ الذي تستهلكه المباشرة الأولى إلى مرتبة النّصّ الإبداعيّ تتجدّد متعة متلقّيه بتجدّد الإقبال عليه والإيغال فيه. ففي النّصّ من الكثافة والثّغرات ومواطن الحذف ما يفعّل التلقّي وينشّط المخيّلة ويدعو متلقّيه إلى «أن يستثير المعلوم من النّصّ المخيّلة إلى إبداع المجهول منه»[57] ليضمن النّصّ بذلك تجدّده على الدّوام. وهو ما يفسّر استساغة الذّائقة إيّاه وإقبالها عليه واستطرافها له واستثمارها بناه وأشكاله ومضامينه، ومحاورتها له ونسجها على منواله.

وفي هذا السّياق مثّل موضوع الحبّ والجنس أهمّ موضوعات اللّيالي وأشدّها تأثيراً وإغراء وأقدرها على توليد اللّذة والإمتاع. نتبيّن هذا في ملاحظات النّقّاد والدّارسين، إذ أقرّ أغلبهم بأنّ «الحبّ في هذا الكتاب هو –في آن– غرض يستقطب معظم الحكايات مفردة كانت أو مضمّنة» واعتبروه «قضيّة القضايا في هذه اللّيالي العربيّة التي ملأت الدّنيا وشغلت النّاس»[58] وحلّلوا دوره في القصّ، مؤكّدين على قوّة تأثيره الفنّيّ، فهو «يكاد يكون هو علّة العلل في السّرديّة، فنجده علّة إذن في الحدث والزّمان والحيّز أي في حركة الشّخصيّة ونواياها وهواجسها وغرائزها، في نسيج النّصّ نفسه»[59].

وتبيّن عبد الله تاج، في معرض تصنيفه تفاوت نسبة النّصوص الحكائيّة المكوّنة لبنية ألف وليلة العربيّة، أنّ حكايات الحبّ تحتلّ بذلك صدارة التّصنيف وتُغذّي مشروع القصّ

«انطلاقاً من الموضوع المولّد الحادث عن مشهدي الخيانة الزوجيّة في قصّة الملكيْن الأخويْن والمرتبط في دعواه بقدريّة سلوك المرأة وحكمها الذي يكاد يكون حكماً إلهيًّا، ودخول شهرزاد في السّلوك الشّهرياريّ القائم على قتل النّساء بـــ"سياسة" إجرائيّة قوامها صوت وطريقة وفكر تتضافر مجتمعة في مساعدة الملك على الخروج من أزمته»[60].

ومرجع الإغراء والتّأثير -في نظرنا- لا يعود أساساً إلى الموضوع بقدر ما يعود إلى كيفيّة صياغته. ذلك أنّنا، في اللّيالي، نجد تصريفاً للحبّ والجنس قلّما توفّر في أثر من آثار الحبّ في القصص الإنسانيّ قديمه وحديثه. يُلاحظ هذا التّميّز في تنويع قصص الحبّ (حبّ المرأة، وحبّ المردان، والحبّ المحرّم[61] (incestueux) (حبّ الأخ للأخت، وحبّ الإنس للجنّ) وتنويع نهاياته (قصص تنتهي بالوصال، وأخرى يعقبها بعد الوصل انفصال، وثالثة اللّقاء فيها محال...) والعناية بسائر درجاته (الهوى، العشق، تصوير أحوال المحبّين، الشّهوة الحسّيّة، العشق الذي يؤول إلى جنون العاشق ومصارع العشّاق).

وقد صيغت قصص الحبّ صياغات متنوّعة غالباً ما نحا بها السّارد منحى التّشعيب والتّعقيد، والتّركيز على الجزئيّات والتّفاصيل والتّكثيف من الصّفات واستقصاء مشاهد الجنس وإضفاء الطّابع الدّراميّ على مجرى السّرد والتّلاعب بأفق انتظار المتلقّي.

ولعلّ اختلاف النّهايات في قصص الحبّ قد أذكت التّشويق وبذرت مشاعر التّعاطف مع المحبّين والخوف من مصير العشّاق.

وقد اخترنا زاويةَ نظرٍ في هذه القصص رأيناها محقّقة للوظيفة التّأثيريّة والإغرائيّة، ونعني بذلك ظاهرة المبالغة والاستقصاء. وتتمثّل هذه الظّاهرة في تركيز السّارد على مشاهد الخلوة وتصويره ما يقع بين الرّجل والمرأة والعاشق والمعشوق، تصويراً دقيقاً، مفصّلاً، مفضوحاً في أحايين كثيرة، هاتكاً الأستار، متحرّراً من الرّقابة والمحظور، مغذّياً -بتحرّره وجرأته- حواسّ خلقٍ كثير، وقد لا ينجو من تأثيره الأفاضل والعقلاء، وإن أنكروا المشهد على الملأ.

إنّ الأمثلة على ذلك كثيرة طريفة الوقائع، مختلفة النّهايات ومتنوّعة أساليب التّعبير[62]. بعضها أقرب إلى النّوادر الهزليّة، وبعضها يطول ويتّسع ويتشعّب. تندرج ضمن النّوع الأوّل حكاية عجوز سألها أحد الرّجال:

"لو صبغت شعرك أسود لكنت أحسن من صبيّة فما منعك من ذلك؟" فرفعت

رأسها إليه وحملقت العينين وأنشدت هذين البيتين: [من الكامل]

وَصَبَغتُ مَا صَبَغَ الزَّمَانُ فَلَم يـَدُم
صَبْغي وَدَامَت صَبْغَةُ الأيّـــامِ
أَيَّامَ أَرْفُلُ في ثِيابِ شبيبَتِـــــي
وَأُ...كُ مِن خَلْفي وَمِن قُدَّامِـــي[63]

وقد تتمّ المبالغة بذكر الأرقام، وهو ما نتبيّنه في حكايات عديدة من قبيل الحكاية الإطار، حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان، تشترك الحكايتان في حدث خيانة الزّوجة مع عبد أسود، وتنتهي كلتا الزّوجتين إلى القتل. وتختلفان في طريقة وقوع الخيانة، ذلك أنّ زوجة الملك شهريار تمارس الجنس في أجواء احتفاليّة أقرب إلى الطّقوس، تنعقد في فضاء جميل مفتوح (البستان وفسقية الماء) وبممارسة جماعيّة (ينفتح باب القصر فتخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا وزوجة شهريار تمشي بينهم) وفي تحرّر من القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة (قيمة الحياء لأنّ الممارسة كانت على الملأ، وقيمة الوفاء لأنّ الزّوجة لم تحفظ عهدها ولم تخلص في ودّها)[64].

ثمّ تأخذ الأحداث مساراً آخر وتشهد تحوّلات مثيرة: فبعد أن كان الأخوان مخدوعيْن واقعاً عليهما الفعل يصبحان بدورهما فاعليْن، فقد أتاح لهما سفرهما في الآفاق لقاء عجيباً مثيرا:

"يلتقيان صبيّة قد اختطفها ليلة عرسها عفريت، وضعها في علبة، والعلبة داخل الصّندوق ورمى على الصّندوق سبعة أقفال وجعلها في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج.."

ولكنّها كانت زمن نومه تخونه وتحتفظ بخاتم كلّ من ضاجعها، وقد اجتمع لها خمسمائة وسبعون (570) خاتماً في الكيس أكّدت به أنّ المرأة «إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء»، وينهض الشّعر الوارد في خاتمة هذه الحكاية بجملة من الوظائف لعلّ أهمّها التّدليل على صحّة الفكرة والإمتاع بنقل القول من فنّ إلى فنّ.

لاَ تَأمَنَنَّ إلَى النِّسَـــــــاء
ولاَ تَثِـــــــق بعُهُودِهـــــنّ
فرضَاؤهُنّ وسُخطُـــــــــهُنّ
مُعَلّقٌ بفُـــــــرُوجِهـــــنّ
يُبْدينَ ودّا كَاذبـــــــــا
والغَدْرُ حَشْـــو ثيَابهـــــنّ
بِحَدِيثِ يُوسُفَ فَاعْتَبِـــــر
مُتَحَذِّرًا مِـــــن كَيْدِهـــــنّ
أَوَ مَا تَرَى إبْليـــــــسَ
أَخْرَجَ آدَما مِن أَجْلِهـــــنّ

إنّ عدد الخيانات المذكور ممثّلاً في خواتم المستجيبين لرغبتها والواقعين تحت تهديدها، متى قورن بحال الخائنة (كثرة الأقفال والأصفاد ووجودها في

قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وقوّة الحراسة – يحرسها عفريت مثل العمود الصّاعد إلى السّماء...) من شأنه أن يرسّخ الفكرة التي قامت عليها الحكاية الإطاريّة في ألف ليلة وليلة وردّدتها سائر الحكايات في مشهد ذي أبعاد رمزيّة يستحيل اجتماع العبد الأسود والمرأة فيه علامة على متعة الجنس من جهة، وتأصيلاً للخيانة في طباع النّساء من جهة ثانية.

وإلى هذا النّوع تنتمي حكاية الملك الشّابّ الذي نصفُهُ الأسفل حجر ونصفه الأعلى بشر،[65] وحكاية الحمّال والبنات[66] وهي حكاية حفلت بمظاهر الإثارة والإغراء وتواترت فيها أفعال عديدة ينتظمها معجم الحبّ الحسّيّ. لقد كان بإمكان السّارد أن يوجز ويلمّح مستثمراً سلطة الإيحاء مذكياً به مخيّلة المتلقّي، غير أنّنا، في هذه الحكاية، نجد استقصاءً تجلّى في وصف الجارية في أكثر من مناسبة، ثمّ وصف جواري القصر في مناسبات عديدة (أولاها لحظة العناق والتّقبيل، وثانيتها لحظة التّجرّد من الثّياب والتّعرّي والسّباحة في الماء، وثالثتها لحظة ملء إحداهنّ فاها بالماء وبخّها الحمّال وإشارتها إلى فرجها ودعوتها إيّاه إلى تسميته...). وكذلك فعلت الصبيّاتُ مغريات الحمّال، داعيات إيّاه إلى وصف فروجهنّ، مقترحاتٍ عليه، على سبيل إذكاء الرّغبة، وصفه بـ «الحبّ الجسور...والسّمسم المقشور...وخان أبي منصور...» ويفهم الحمّال النّداء فيُجيب –وقد سئل عن ذَكَرِه لمّا نزل البحيرة يسبح معهنّ– بأنّه «البغل الجسور الذي رعى حبق الجسور ويلعق السّمسم المقشور ويبيت في خان أبي منصور». وتقطع الحكاية أشواطاً أخرى ممهّدة بذلك لأحداث لاحقة تتغيّر فيها الأحوال[67].

وبالرّغم من أنّ السّارد يعمد في بعض مشاهد الجماع إلى الاستعانة بلغة استعاريّة وإخفاء ما أمكن، فإنّ طبيعة اللّغة المستعملة من شأنها أن تقدح الرّغبة وتذكي التّأثير لا أن تحدّ منهما، نتبيّن هذا في المشهد التّالي:

"وعند ذلك قامت إليه ستّ الحسن وجذبته إليها وجذبها بدر الدّين وعانقها وأخذ رجليها في وسطه ثمّ ركّب المدفع وحرّره على القلعة وأطلقه فهدّم البرج فوجدها درّة فأزال بكارتها وتملّى بشبابها ولم يزل يُركّب المدفع ويردّ إلى غاية خمس عشرة فعلقت منه"[68].

إنّ وسائل الإغراء في الحكاية متعدّدة، وقد مثّل الشّعر في ليال كثيرة قادحاً مثيراً باعثاً على الاستجابة وتلبية النّداء، وذلك من قبيل ما ورد في حكاية جانشاه في اللّيلة التّاسعة والتّسعين بعد الأربعمائة[69]:

"بينا هو جالس إذ أقبل عليه من الجوّ ثلاثة طيور في صفة الحمام ثمّ إن الطيور حطّوا بجانب البحيرة ولعبوا ساعة، وبعد ذلك نزعوا ما عليهم من الرّيش فصاروا ثلاث بنات كأنّهنّ الأقمار ليس لهنّ في الدّنيا شبيه، ثمّ نزلن البحيرة وسبحن فيها ولعبن وضحكن".

ويتعجّب جانشاه من حسنهنّ وجمالهنّ واعتدال قدودهنّ ويهيم بهنّ فيتوسّل إليهنّ مريداً التّواصل والوصال. ويمتنعن عنه فتصرفه الصّغيرة صرفاً لا أمل فيه ولا مطمع في اللّقاء بعده. ولكنّ جانشاه يشتدّ به الزّفير فيرسل شعراً غيّر موقفهنّ فإذا بهنّ مستجيبات ملبيّات نداء العشق وقد وقع الشّعر من نفوسهنّ موقعاً:

"فقالت له [الصّغيرة] دع عنك هذا الكلام واذهب إلى حال سبيلك، فلمّا سمع الكلام بكى بكاء شديداً واشتدت به الزّفرات وأنشد هذه الأبيات:

بَدَتْ لِي في البُسْتَانِ بالحُلَلِ الخُضْـــرِ
مُفَكَّكَةَ الأَزْرَارِ مَحْلُـــــولَةَ الشّعر
فَقُلْتُ لَهَا مَا الإسمُ قَالَتْ أَنَـــــا التّي
كَوَيتُ قُلوبَ العَاشقينَ عَلَى الجَمْـــرِ
شَكَوتُ إليهَا مَا أُلاَقِي مِنَ الهـــــوَى
فَقَالَتْ إِلَى صَخْرٍ شَكَوتَ وَلَمْ تَـــــدْرِ
فَقُلْتُ لَهَا إِنْ كَانَ قَلْبُكَ صَخْـــــرًا
فَقَدْ أَنْبَعَ اللهُ الزُّلالَ مِـــــنَ الصَّخْـــرِ

فلمّا سمع البناتُ هذا الشّعر من جانشاه ضحكن ولعبن (...) ونمن مع جانشاه تلك اللّيلة إلى الصّباح (...) ولمّا أصبح الصّباح لبسن الرّيش وصرن في هيأة الحمام وطرن ذاهبات إلى حال سبيلهنّ..."[70].

إنّ الوصف في المشاهد السّابقة ذو وظيفة إغرائيّة، يستمدّ قوّته التّأثيريّة من تركيزه على مواطن اللذّة والمتعة وقدرته على نقل التّصوير الحسّيّ المحرّك لشهوة الجسد والمولّد للعواطف والأهواء. لذلك خالفت تقنية الإغراء في هذا العنصر، التّقنية المذكورة في العنصر السّابق، القائمة أساساً على الإشارة الخاطفة واللّمحة الخفيّة.

الخاتمة

انطلقنا، في هذا المبحث، من اقتناع بأنّ ارتقاء الآثار الأدبيّة إلى مصاف الآداب العالميّة أمرٌ مشروط بتوفّر جملة من التّقنيات الكفيلة بمخاطبة الإنسان في متّسع الزّمان والمكان. وسعينا إلى الجواب على سؤال سرّ الذّيوع والانتشار بالنّظر في صورة الأثر ومكوّناته والقوانين المتحكّمة في إنتاجه والتّقنيات البالغة به مبلغ التّأثير. وقد استبان لنا أنّ عالم ألف ليلة وليلة عالم مثير بحكاياته وطرائق الحكي فيه. ووقفنا على ثلاث ظواهر فنيّة بارزة

فيه، رأيناها مصدر سرّه وسحره وإثارته وتأثيره. فبالتّعليق والإرجاء ضمنت شهرزاد حسن الإصغاء، وبالرّمز والإيحاء والإشارة والإيماء أثقلت الأثر بالألغاز وأثارت الذّهن وأيقظته داعية إيّاه إلى اكتشاف غوامض المعاني والدّلالات، وبالمبالغة والاستقصاء في تصوير مشاهد الجنس أوقدت جذوة الحسّ في الإنسان فإذا هو جسد يسعى.

بهذا، يحقّق الأثر مطلباً نفسيًّا سبيلُه دفع الرّتابة وصرف الملل بتنويع طرائق الحكي والمراوحة بين فنون الكلام والافتتان في مذاهبه، ومطلباً حسّيًّا مَصدرُه ما يعيشه متلقّيه من حالات الإثارة والإغراء، ومطلباً عرفانيًّا وتأويليًّا منهجُه إدراك المجهول انطلاقاً من المعلوم، وتعلّم المفاهيم الجديدة انطلاقاً من التّجارب المعيشيّة المعروفة وتبيّن مدلولات الرّموز وفكّ غوامض المعاني.

وعلى نحو تأليفيّ، واعتباراً للتّداخل الحاصل بين تقنيات القصّ وملكات الإنسان، يمكن القول إنّ التّقنية الأولى- تقنية التّعليق والإرجاء- تمتلك شعور الإنسان، والتّقنية الثّانية- تقنية الرّمز والإيحاء- تخاطب فيه العقل، أمّا التّقنية الثّالثة -تقنية المبالغة والاستقصاء- فتثير فيه الإحساس وتُذكي نار الرّغبة في الجسد من جديد.

بهذا يوحّد ألف ليلة وليلة بين ملكات الذّهن والحسّ والشّعور توحيداً يتيح له التّوجّه إلى الإنسان وقد تجمّعت أبعادُه فتماسك بعد انهيار وتوازن بعد اختلال. وبهذه الطّرائق استطاعت شهرزاد أن تستأصل مشاعر الانتقام والتّشفّي من شهريار وتزرع فيه مختلف الأبعاد التي بها يكون الإنسان إنساناً. وبهذه الطّرائق أيضاً، أتيح لها أن تهمس في ثنايا القول وتدسّ كنوز الحكم وجريء الآراء وجادّها لحظةَ الرّاحة والاستسلام والانبساط والانشراح. ولهذه الأسباب مجتمعة كان انتشار الأثر واستساغته والإقبال عليه، فقد وجدت حضارة العقل، في القرن الثّامن عشر، في أخيلته وأعاجيبه متنفّساً حرّرها من العقال، ووجدت فيه حضارة الشّرق من الحكم والطّرائف والعبر ما حقّق الإفادة وضمن الإمتاع.

هذا حال المتلقّي داخل نصّ اللّيالي، غير أنّ هناك خارج النّصّ متلقّيا آخر، مفتوناً ينتظر الحكاية، مريضاً ينتظر الشّفاء.

الهوامش

1 مقال فريال جبوري غزول، "البنية والدّلالة في ألف ليلة وليلة"، مجلّة **فصول**، م 13، ع 1، س 1994، ص 76.

2 عبد الملك مرتاض، **ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد**، دار

الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط 1، س 1989، ص 6- 9.

3 **المرجع نفسه.**

4 **المرجع نفسه.**

5 محمود طرشونة، **مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة**، المطابع الموحدة، تونس 1986، ص 83. ونشير في هذا السّياق إلى أنّ طرشونة قد خصّص في هذا الكتاب فصلاً للتّحقيق في ألف ليلة وليلة واستقراء مختلف طبعاته مقارناً بينها، مبيّناً مدى اكتمالها وجودتها. وقد أشار في هذا السّياق إلى أنّ أوّل ظهور للكتاب كان بفرنسا من سنة 1704 إلى سنة 1717 في ترجمة قام بها أنطوان قالان (A. GALLAND) في اثني عشر مجلّدا. وكانت هذه التّرجمة منطلقاً لطبعات وترجمات وتقليدات أحصاها فيكتور شوفان (V. CHAUVIN) سنة 1885 في 120 صفحة رغم أنّها لا تحتوي على أكثر من 350 ليلة أي ما يقارب ثلث الكتاب. ثمّ تحدّث طرشونة عن ترجمات الكتاب إلى مختلف اللّغات وعن طبعاته الكتاب العربيّة. وانتهى طرشونة، بعد هذا العرض الدّقيق، إلى أنّ أكمل الطّبعات وأجودها (إلى حدود سنة 1985 سنة صدور الكتاب) هي طبعة بولاق. واعتبر ما سواها طبعات تجاريّة أو ذات نزعة أخلاقيّة محافظة. ينظر أيضاً: فاطمة موسى، "مخطوطات ألف ليلة وليلة في مكتبات أوربّا، مخطوط منتاجو بأكسفورد"، ص 50-59 ضمن **فصول**، المجلّد الثّاني عشر، العدد الرّابع، شتاء 1994، ج 1 (عدد خاصّ بألف ليلة وليلة في ثلاثة أجزاء). وفي المقال تدقيقات عديدة عن أهميّة مخطوط ألف ليلة وليلة والفروق بينها وتبرير ذلك وفيها أيضاً إشارات إلى أسلوب الحكايات في مخطوط منتاجو.

6 العبارة لابن النّديم، وردت في **الفهرست**، في معرض وصفه للكتاب. «وقد رأيته (أي ألف ليلة وليلة). وهو بالحقيقة كتاب غثّ بارد الحديث تلوكه السّنة العامّة».

7 انظر مثلاً **محاكمة ألف ليلة وليلة** بالقاهرة عام 1965، وقد نشرها صاحب التّحرير في مجلّة **فصول**، المجلّد الثّاني عشر، العدد الرّابع، شتاء 1994، ج 1، في ركن وثائق، ص ص 271-293 معتمداً ملف قضايا حرّية الرّأي والتّعبير في مصر، للدّكتور محمّد حسام محمود لطفي (القاهرة 1993). وانظر أيضاً ما تتناقله مواقع الأنترنت اليوم من أخبار العودة إلى محاكمة ألف ليلة من جديد.

8 من قبيل أطروحة محسن جاسم الموسوي «**ألف ليلة وليلة في نظريّة الأدب الإنجليزيّ**»، بيروت، 1986 وكيفيّات استقبالها في القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر، ومواقف النّقّاد في إطار ذلك الاستقبال، وتطوّرها على صعيد الرّأي والذّوق والفكر.

9 عبد الله تاج، **مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة**، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة ودار الميزان للنّشر، الطّبعة الأولى، 2006، ص 23

10 راجع في هذا المجال مقال عبد الله صولة عن «الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنّف في الحجاج الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه»، ورد ضمن كتاب **أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم**، ص: 298 وما بعدها. وراجع أيضاً مقدّمة أطروحته: **الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبيّة**.

كما يمكن العودة إلى مقدّمة ميشال ميّار **لكتاب الخطابة** لأرسطو، ص: 9.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Traduction de Charles-Emile Ruelle, Le livre de poche, Librairie Générale Francaise 1991.

11 BOISSINOT (ALAIN), *Les textes argumentatifs*, Bernard–Lacoste, CRDP, Midi-Pyrénées, Édition revue et corrigée, 1994, p. 8.

12 يضرب بلانتين على ذلك الشّاهد التالي موضّحا الفرق بين الاستعمالين «**سنقنع** هذه المرأة بأنّها أساءت إلى زوجها» هو غير قولنا «**سنؤثّر** في هذه المرأة على أنّها أساءت إلى زوجها». ومدار الاختلاف بين الجملتين على الخطأ والصّواب، ذلك أنّ استعمال فعل «أثّر» لا يشترط بالضّرورة صواب المقول.

13 PERELMAN et TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, PUB, p. 6.

14 تناول أرسطو هذه الظّاهرة في مواضع عديدة من كتاب الخطابة، ينظر: *Rhétorique*, Livre premier, Ch. XI (Des choses agréables), Livre II, Ch. premier (comment on agit sur l'esprit des juges), livre II, Ch. X (De ,l'envie)

15 لباسكال (B. PASCAL) في هذا قولة مشهورة:

« Personne n'ignore qu'il a deux entrées par ou les opinions sont reçues dans l'âme, qui sont ses deux principales puissances, l'entendement et la volonté. La plus naturelle est celle de l'entendement car on ne devrait jamais consentir qu'aux vérités démontrées, mais la plus ordinaire, quoique contre la nature, est celle de la volonté car tout ce qu'il y a d'hommes sont presque toujours emportés à croire non pas par la preuve mais par l'agrément: *L'art de persuader*, cité par B MEYER, *Maîtriser l'argumentation*, Armand Colin, Paris, 1996, p. 160.

وقد برّر برلمان تعالي هذا البعد وقوّة نفوذه بوجود رؤية جديدة برزت في عصر العقل غايتها تخليص الإنسان من هيمنة المعقول ورفض اعتباره أرقاماً وأشكالاً وخطوطاً هندسيّة خاضعة للدّرس الدّقيق، ذلك أنّ في الإنسان بعدا خفيّا عسير الفهم والإدراك ينظر:

PERELMAN- TYTECA, *Traité de l'argumentation*, p. 3.

16 HERMAN PARRET, « *Les arguments du séducteur* », (pp. 195-212) in: *L'argumentation*, Colloque de Cerisy, textes édités par Alain Lampereur, Mardaga, 1991

17 HERMAN PARRET, *Les arguments du séducteur*, pp. 195-212.

18 يقترن الإغراء بجملة من المدلولات حسب هارمان باراي، من قبيل تحويل الوجهة، الحساب الدّقيق، الاختطاف، الإسرار، الإمتاع والاستبشار، التّفريق، الإبعاد. ينظر:

HERMAN PARRET, *op. cit*, p. 195

19 HERMAN PARRET, *Les arguments du séducteur*, pp. 195-212

20 *Ibid.* p. 200. « D'ailleurs, on ne devient généralement pas amoureux de ceux que l'on connaît trop bien. La séduction a besoin de terres à défricher ».

ينظر الموقع التالي:

bulletin@psycho-ressources.com

21 ينظر الموقع التالي:

bulletin@psycho-ressources.com

« D'ailleurs, on ne devient généralement pas amoureux de ceux que l'on connaît trop bien. La séduction a besoin de terres à défricher »

22 JULIEN GRACQ, *En lisant, en écrivant*, p. 178 « Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme: au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance. »

23 **ألف ليلة وليلة**، ص 10.

24 حيروم وكلينتون، "الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة"، ترجمة محمّد يحي، **فصول**، م 13، ع 1، س 1994، ص 104.

25 ينظر مقدّمة: **فصول**، م 13، ع 2، سنة 1994، ج 3، وقد لاحظ صاحب التّقديم أنّ هذه الخاصيّة هي التي ميّزت اللّيالي من البانشاتنترا التي تستهدف إبلاغ رسالة واضحة.

26 اللّيلة الأولى.

27 اللّيلة الثّانية.

28 ج 2، ص 72، اللّيلة 183.

29 ج 2، ص 38، اللّيلة 176 في نهاية اللّيلة.

30 ج 2، ص 38، اللّيلة 176 في نهاية اللّيلة.

31 ج 2، اللّيلة 288، ص 237.

32 اللّيلة 16.

33 اللّيلة 19، ص 106.

34 اللّيلة 41، ص 187.

35 ص 198.

36 اللّيلة الثّالثة، ص 31.

37 اللّيلة الثّالثة، ص 31.

38 اللّيلة الثّالثة، ص 31.

39 يقول تودوروف:

« L'homme n'est qu'un récit, dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est le narrateur qui le tue, car il n'a plus de fonction ».

ينظر:

TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971 p. 86-87.

ونشير في هذا السّياق إلى اختلاف واضح في نصوص طبعات **ألف ليلة وليلة**، من ذلك أنّ الأحداث في النسخة المعتمدة تجري بشكل آخر: يرغب الملك في الإصغاء ولكنّ الحكيم -وقد أيقن بالموت- يرفض الحكي.

40 أشارت دراسات عديدة إلى هذه الظّاهرة، ينظر:

- إدغار فيبر، "التّشويق والرّغبة"، **فصول** م 13 ع 1، س 1994، ص 98.
- مقدّمة الجزء الثّالث، ع 2، م 13 مجلّة **فصول**. وقد اعتبر صاحب المقال الوظيفة الإرجائيّة أهمّ الوظائف السّرديّة في **ألف ليلة وليلة**. وبرّر ذلك بالموت المسلّط على عنق شهرزاد ونصّها معاً. ورأى أنّ الإرجاء هو سرّ حياة القصّ وحيويّته.

- عبد الملك مرتاض، **ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد**، س 1989، ص 88.

41 مرتاض، **المرجع نفسه**، ص 121.

42 مرتاض، **المرجع نفسه**، ص 121.

43 يقول محمود طرشونة في هذا السياق: أمّا التّضمين فهو من مميّزات القصص الهنديّ، ويظهر في إدخال حكاية أوحكايات فرعيّة داخل الحكاية الرّئيسيّة. وظهرت هذه الخاصيّة في **كليلة ودمنة** الهنديّ الأصل، **مرجع مذكور**، ص 101.

44 أشار تودوروف إلى أهميّة هذه الظّاهرة في **ألف ليلة وليلة** وقيمتها الجماليّة ووظيفتها في توليد الحكايات، ووصلها بوظيفة الشخوص في الحكاية منتهيا إلى أنّ الشّخص حكاية يرويها عن نفسه أو يرويها الآخرون عنه، وهو ما يترجمه عنوان المقال (les Hommes récits) وفي هذا السياق يرى أنّ تقنية التّضمين تبلغ أوجها بفعل ما يسمّيه التّضمين الذّاتي (Auto-enchâssement) ويقصد به أن يبلغ التّضمين الدّرجة الخامسة أو السّادسة الآتية من رحم الحكاية ذاتها في تشعّبها وتعقيدها وتطوّرها. وقد اعتبر تودوروف اللّيلة الثّانية بعد الستّمائة أروع ليالي ألف ليلة وأسحرها. وينتهي إلى أنّ فعل السّرد في **ألف ليلة وليلة** ليس فعلاً بريئاً شفّافاً وإنّما هو المتحكّم في قدر الأبطال خيرهم وشرّهم والمرادف للحياة نفسها (raconter égale vivre). وتُعدّ شهرزاد أوضح دليل على ذلك، ولها في سائر الحكايات صورٌ مماثلة لها. ينظر:

TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 78 (Les Hommes récits).

45 ص 110.

46 ص 120.

47 اللّيلة 22، ص 122.

48 ج 2، اللّيلة 318، ص 301.

49 ج 3، اللّيلة 435، ص 15.

50 ج 2، اللّيلة 315، ص 294.

51 ج 2، ص 298-300.

52 **فصول**، م 13، ع 2، سنة 1994، ج 3 (المقدّمة).

53 في هذا يقول صاحبا معجم الرّموز: «إنّ الرّمز هو الوسيلة الأجدى والأنجع في تحقيق التّفاهم بين الأفراد والمجموعات، وبهذه الخاصيّة يقدر الرّمز على تحقيق مختلف الأبعاد والغوص إلى أعماق الذّوات» . ينظر

J. CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont Jupiter, 13ème édition septembre 1992. (Introduction).

54 اللّيلة 140، ص 428

55 الرّمز في الأصل شيء (قطعة خزف أو خشب أو حديد) وقع تقسيمه إلى نصفين، يحتفظ به شخصان مزمعان على الرّحيل والغياب، حتى إذا ما التقيا تعارفَا وجدّدَا قديم اللّقاء وأصبحَا به معلومين بعد أن كانا مجهولين. ويبدو أنّ الرّمز كان في البدء

مختصّا بالضّيوف المدعوّين وبالدّائن والغريـــم (le créancier) والمدين والبائع (le débiteur) وبالحجيج (les pèlerins). وقد كان لدى الإغريق علامة اعتراف بالجميل ووسيلة مجدية من وسائل معرفة النّسب. ثمّ تطوّر مدلول اللّفظ واتّسع حقله الدّلاليّ حتى إنّ الرّموز غزت العالم واستُعملت في آناء اللّيل ووضح النّهار، وفي الحلم والحقيقة، وبطرق إدراكيّة ولا إدراكيّة، وأضحى مبحث الرّموز في مفترق اختصاصات معرفيّة عديدة مثل علوم الطّبّ والنّفس والانتروبولوجيا والعلوم الثّقافيّة وتاريخ الحضارات والأديان. والقائمة أوسع من أن تنحصر. ينظر:
J. CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* (Introduction).

56 وفي هذا يقول المؤلّفان، ص XXIII:
« Un monde sans symboles serait inespérable, il provoquerait aussitôt la mort spirituelle de l'homme ».
والرّمز -بهذا الاعتبار- ينشئ الطّاقة النّفسية ويذكيها (Fonction de transformateur d'énergie psychique) وينخرط في سيرورة الإنسان وصيرورته.

57 **فصول**، م 13، ع 2، سنة 1994، ج 3 (المقدّمة).

58 عبد الله تاج، **مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة**، ص 226.

59 عبد الملك مرتاض، **ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد**، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط 1، 1989، ص 88.

60 عبد الله تاج، **مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة**، ص 457.

61 محمّد رجب النّجّار، **قصص الحب في اللّيالي**، م. س.، ص 251.

62 ينظر: عبد الله تاج، **مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة**، وقد جرد في الفصل الثّاني من الباب الأوّل (ص ص 223-290) حكايات الحبّ، ووقف على أنواعه (الحبّ العذريّ أو "مصارع العشّاق"، والحبّ الحسّي، والحبّ الشاذّ).

63 **المرجع نفسه**، ص 312 ويعلّق عبد الله تاج على جواب العجوز فيراه تبكيتا أوغل في الحرارة وأغرق في الفكاهة.

64 ص 7، حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان

65 ينظر: اللّيلة الثّالثة.

66 حلّل أندراش حاموري، في مقال له بمجلّة **فصول**، هذه الحكاية ووقف على أهمّ خصائصها ومظاهر الإغراء فيها. ينظر: "موسيقى الأفلاك: الحمّال والبنات الثّلاث في بغداد"، مجلّة **فصول**، م 13، ع 1، ج 2، ربيع 1994، ص ص 122-131. وكانت هذه الحكاية موضوع كتاب عبد الملك مرتاض، **ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد، مرجع مذكور**.

67 ص 61.

68 ص 120.

69 ج 3، ل 499، ص 84.

70 ج 3، ل 499، ص 84.