أدب

سعيد الغانمي

خيالٌ لا ينقطع

قراءة في «ألف ليلة وليلة»

سعيد الغانمي
خيال لا ينقطع

خيال لا ينقطع

قراءة في «ألف ليلة وليلة»

خيال لا ينقطع

قراءة في «ألف ليلة وليلة»

سعيد الغانمي

ترجمة عنوان الكتاب إلى الإنكليزية:

Unceasing Imagination

A Way to Read «The Thousand and One Nights»

By Said Al Ghanimi

الطبعة الأولى: يناير ـ كانون الثاني، 2022 (1000 نسخة)

Copyrights@Dar Al _ Rafidain2022

(C) جميع حقوق الطبع محفوظة / All Rights Reserved

حقوق النشر تعزز الإبداع، تشجع الطروحات المتنوعة والمختلفة، تطلق حرية التعبير، وتخلق ثقافةً نابضةً بالحياة. شكراً جزيلاً لك لشرائك نسخةً أصليةً من هذا الكتاب ولاحترامك حقوق النشر من خلال امتناعك عن إعادة إنتاجه أو نسخه أو تصويره أو توزيعه أو أيٍّ من أجزائه بأي شكلٍ من الأشكال دون إذن. أنت تدعم الكتّاب والمترجمين وتسمح للرافدين أن تستمرّ برفد جميع القراء بالكتب.

بغداد ـ العراق/ شارع المتنبي عمارة الكاهجي

تلفون: +9647811005860/+9647714440520

www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain@yahoo.com
Dar ALRafidain دار الرافدين

daralrafidain
dar.alrafidain
dar_alrafidain
daralrafidain دار الرافدين

تنبيه: إن جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN: 978 - 9922 - 643 - 99 - 1

خيال لا ينقطع

قراءة في «ألف ليلة وليلة»

سعيد الغانمي

www.daralrafidain.com

الفهرس

إهداء 9

المقدّمة 11

الفصل الأوّل: «ألف ليلة وليلة» وأعراف المعتمد الأدبيّ 23

المعتمد الأدبيّ واللُّغة المعياريّة 25

النُّسخة المعياريّة 28

«هزار أفسان» أم «ألف خرافة» 31

المخطَّط التاريخيّ للكتاب 35

الفرعانِ الشاميّ والمصريّ 37

الطَّبَعات المعياريّة 42

سيرة رواة الحكايات 45

الشَّعبويّة والنُّخبويّة 48

السِّحر أم الخيال الإبداعيّ 51

الفصل الثاني: فحص الخصائص الصِّنفيّة 55

«ألف ليلة وليلة» والملحمة 56

ملامح وسمات صنفيّة 61

عائلة كُتُب 66

التهام النُّصوص 71

الانفتاح الصِّنفيّ 75

كتاب أم مدوَّنة كُتُب 78

حكايات أم موضوعات 81

كتاب كنوز الأساطير 84

الفصل الثالث: «ألف ليلة وليلة» في الغرب 89
أنطوان غالان 91
تنافس المترجمين 105
«ألف ليلة وليلة» والاستشراق 110
النَّزعة الاستشراقيّة لدى غرونباوم 114
الفصل الرابع: عَتَبات الحكايات الأُولى 119
الحكاية الإطاريَّة 120
الصَّحو والحلم 124
أثمان الحكايات 127
التَّشويق أم التَّعليق 131
انتقام السَّرد 133
حكاية الشاب المسحور 139
التَّحوُّل والخيانة الزَّوجيَّة 143
الفصل الخامس: انقلاب الأدوار 149
حمّال يَتَسَلْطنُ وأُمَراء يتسوَّلون 153
حكاية الصُّعلوك الأوَّل 157
حكاية الصُّعلوك الثاني 161
حكاية الصُّعلوك الثالث 168
مصائر البنات والكلبتَينِ 176
الفصل السادس: السُّخرية والاستخفاف 181
مفهوم السُّخرية 182
الشاب البغداديّ والمزيِّن في الصِّين 184
حكاية باسم الحدّاد 188
حكاية خليفة الصَّيّاد 199
السُّخرية وانقلاب الأدوار 208

الفصل السابع: حكايات مَلِكة الحيّات والخلود السَّرديّ 211
حكاية حاسب كريم الدِّين 212
بُلوقيا: لغز اختراق الزَّمن 216
جانشاه: الحياة بين قبرين 221
استئناف حكاية بلوقيا 232
حاسب والخلود السَّرديّ 238
الفصل الثامن: حكاية حسن الصائغ البصريّ 247
مغاليق بوّابات الواقع 248
من الطُّفولة إلى النُّضج 255
مفاتيح بوّابات الخيال 262
من «منار السَّنا» إلى «منية النُّفوس» 271
استعارة الأجنحة الطائرة 276
الفصل التاسع: إخلاص النِّساء الفُضْلَيات 279
إخلاص مريم الزَّنّاريَّة 282
حكاية جارية الفتى البغداديِّ 293
قَمَر الزَّمان وزوجة الجوهريّ 298
زوجتا معروف الإسكافيّ 306
الخاتمة 313
اكتمال التَّجربة وانفتاح البَصيرة 313
المصادر والمراجع 321
دليل الأعلام 329
دليل الكتب 333
دليل الحكايات 335

إهداء

كانَ يَوماً ليسَ كالأيّامِ،
يَوماً لاختِصارِ الزَّمَنِ
وَتَوارى واختَفَى
في مَتاهاتِ السِّنينْ
وتضاريسِ الحنينْ
وَتَلاشى مثلَ ذِكْرى ذبلَتْ وانكمَشَتْ
فَلِذاكَ اليَومِ بالذاتِ
لِيَومٍ قد تَلاشَى في عُبابِ الزَّمَنِ
لَسْتُ أَدْري أينَ لكنْ
نَحْوَ ذاكَ اليَومِ بالتَّحديدِ يَرْنو شَجَني.

المقدَّمة

كنتُ طفلاً صغيراً، ربَّما في التاسعة أو العاشرة، حين قرأتُ أوَّلَ كتابٍ في حياتي، ومن حسن الحظِّ أنَّ ذلك الكتاب كانَ «ألف ليلة وليلة». كنّا ثلاثةَ إخوة ننامُ في غرفةٍ صغيرةٍ، وبعد أن تغيبَ الشَّمس وتُطبِقَ الظُّلمة، يُطالب أخوايَ الكبير والصَّغير بحقِّهما في النَّوم، وبضرورة إطفاء المصباحِ الخجولِ فوق رؤوسِنا. فكنتُ في غفلةٍ منهما أرفعُ طرفَ السِّتارة، وأسمحُ لقليلٍ من ضوءِ المصباح المقابل في الشارع بأن يسقطَ منه ما يكفي لإضاءةِ الصَّفحة، وأستمرَّ بقراءتي. لم يكنْ أخَوايَ يعلمانِ أنَّني كنتُ أخرجُ من العالم الواقعيِّ، وأدخلُ في عوالم «ألف ليلة وليلة»؛ أتموَّجُ مع السِّندباد البحريِّ في رَحَلاته وهو يقاومُ الأمواج المتلاطمة، وأطيرُ مع حسن الصائغ البصريِّ على جواد الآبنوس الطائر، وأرتجفُ رعباً مع الصَّيّاد الفقير الذي يهدِّدُهُ الجنِّيُّ الخارج من قمقم الزَّمن. كانت أخيلة الكتاب الساحرة تلتقطُني من تلك الغرفة المظلمة مع أَخَويَّ النائمين، لتطيرَ بي في حكايات دهليز الأحلام، المنفتح على فراديس الخيال. وبعد أكثر من خمسينَ سنةً على تجربة تلك القراءة، ما زلتُ أحنُّ إلى تلك النُّسخة التي قرأتُ بها الكتاب للمرَّة الأولى. لستُ أدري كيف فرَّطتُ بها. لقد امتلكتُ عشراتِ النُّسخ من الكتاب بمختلف الطَّبعات بعد أن كبُرْتُ، لكنِّي لم أصادفْ أبداً تلك الطَّبعة التي قرأتُها في الطُّفولة.

بالطَّبع لم تكنْ تلك القراءة هي القراءة الوحيدة. فقد عدتُ إلى قراءتِهِ مراراً. قرأتُهُ بطبعاتٍ مختلفة، وعلى فتراتٍ متفاوتة. وبالتَّتابع صرتُ أحصل على بعض مخطوطات الكتاب المميَّزة. لكنَّ طعم تلك القراءة لم يبارحْني أبداً. وهذا أمرٌ يدعو إلى التَّساؤل. إذ كيف يمكن لكتاب أن يشغلَ القارئاتِ والقرّاءَ من الجنسين ويستهويَهم، سواء أكانوا أطفالاً صغاراً أم ناضجين كباراً، وفي لغته العربيَّة التي كُتِبَ بها، أم بعد ترجمتِهِ إلى لغات العالم المختلفة؟ كيف يستطيع كتاب أن يعبرَ حدودَهُ الزَّمنيَّة والثَّقافيَّة واللُّغويَّة،

لكي يدخل في نسيج الثَّقافات الأخرى، ويستوطنَ فيها، ويدَّعيَ الانتماء إليها، حتّى تصرَّ كلُّ تلك الثَّقافات المتنوِّعة على أنَّه جزءٌ من ذاكرتها الثَّقافيَّة؟

هل يتعلَّق الأمر بالحكاية الإطاريَّة للكتاب؟ أم بحكاياته الضِّمنيَّة التي لا تنتهي؟ وما تعريف الحكاية الإطاريَّة؟ لا شكَّ أنَّ أغلب القرّاء يعرفون أنَّ الحكاية الإطاريَّة لـ«ألف ليلة وليلة» تتعلَّق بملكٍ رأى زوجته تخونُهُ مع عبدٍ من عبيدِهِ، فقتلَها، وقرَّرَ أن يتخلَّصَ من جنس النِّساء بأسره بالزَّواج في كلِّ يومٍ من امرأةٍ وقتلِها، حتّى لا يعطيَها فرصة خيانته. وبقيَ على هذه الحال حتّى تطوَّعت شهرزاد للزَّواج منه، وأرادت ترويض جرحِهِ النَّرجسيِّ برواية الحكايات. فكان السَّرد عندها وسيلةً للدِّفاع عن حياتها وحياة بنات جنسها من جهةٍ، ووسيلةً لمعالجة شهريار نفسه من وطأة جرحه النَّرجسيِّ القاتل.

وقد سبق لي أن قدَّمتُ تعريفاً خاصّاً للحكاية الإطاريَّة في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد»، رأيتُ فيه أنَّ الحكاية الإطاريَّة هي سلسة من الأحداث التي تشكِّلُ حكايةً، وتكون في الوقت نفسه مصدراً لتوليد عددٍ آخرَ من الحكايات الضِّمنيَّة، لكنَّها لا تكتملُ إلّا بعد اكتمال جميع الحكايات الضِّمنيَّة، أي في حالة «ألف ليلة وليلة» إلّا في نهاية الكتاب تماماً، بعد أن تكون شهرزاد قد رَوَتْ لشهريارَ جميعَ حكاياتِ الكتاب، وأنجبتْ له أولاداً من صلبِهِ. وهنا لا بدَّ من ملاحظة أمرٍ في غاية الأهمِّيَّة، وهو أنَّ الحكاية الإطاريَّة تصير قالباً مولِّداً لأغلب الحكايات الضِّمنيَّة، التي سوف تفكِّر بتقليدها من حيث الموضوعة التي تسودُ فيها. في كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» الآتي ذكره، يكون السِّباق بين الحكايات التي يرويها الوزراء السَّبعة عن «مَكْرِ النِّساء»، والحكايات التي ترويها الجارية عن «مَكْرِ الرِّجال» هي الموضوعة الرَّئيسة التي تحتلُّ اهتمام الحكايات كلِّها في الكتاب بأسره. لكنَّ الكتاب صغير الحجم، وقد ابتلعَهُ كتاب «ألف ليلة وليلة» بمنتهى اليُسْر. ولذلك يختلف عنه كتاب «ألف ليلة وليلة» تماماً بسبب ضخامة حجمه. ولكنْ يمكن القول على العموم مبدئيّاً إنَّ الحكايات القريبة من الحكاية الإطاريَّة متأثِّرة بها إلى أقصى حدٍّ، وكلَّما زادت المسافة عنها، صار بمستطاع الموضوعة المهيمنة في الكتاب أن تتغيَّر.

ولكنْ ما هي الموضوعة المركزيَّة للحكاية الإطاريَّة في «ألف ليلة وليلة»؟ أقنعتْنا

أجيالٌ متتابعةٌ من القراءات أنَّ موضوعة دفاع شهرزاد عن حياتها من خلال السَّرد هي الموضوعة المركزيَّة في الكتاب. ولستُ أُنكر أنَّ هذه موضوعة مهمَّة، لكنِّي أرى أنَّها ليست الموضوعة المركزيَّة على امتداد الكتاب. بل تكمن الموضوعة المركزيَّة في الجرح النَّرجسيِّ الذي أُصيب به شهريار نتيجة رؤيته للخيانة الزَّوجيَّة. فالخيانة الزَّوجيَّة هي الموضوعة المركزيَّة في الكتاب، التي ينبغي أن نراقب كيف تنكشف وتتطوَّر في الحكايات الضِّمنيَّة. ولهذا السَّبب تشغل هذه الموضوعة الجزء الأكبر من اهتمام الحكايات الأولى اللَّصيقة بالحكاية الإطاريَّة. لكنَّ الحكايات لا تلبث أن تتنوَّعَ بدرجات متفاوتة، حتّى تحاول الاقتراب منها مرَّة أخرى في الحكايات الأخيرة، ولكنْ بعد أن تقلبها رأساً على عقب، فتهتمَّ بالدِّفاع عن صورة نساء فضليات يُضحِّين بأنفسهنَّ من أجل أزواجهنَّ.

سوف تنصرف الفصول الثَّلاثة الأولى من هذا الكتاب لمناقشة القضايا الصِّنفيَّة في «ألف ليلة وليلة»، والكيفيَّة التي تُصوَّرُ فيها، ثمَّ كيف بقيَ الكتابُ يتميَّز بالخصائص الصِّنفيَّة نفسها عند انتقاله إلى القارة الأوربيَّة والثَّقافة الغربيَّة. في حين تعنى الفصول السِّتَّة الباقية بالموضوعات التي يهتمُّ بها الكتاب، واتَّخذتْها شهرزاد وسيلةً لإنقاذ شهريار من عقدته النَّفسيَّة من ناحيةٍ، والدِّفاع عن نفسها وبنات جنسها من سُعارِ غرورِهِ من ناحيةٍ ثانية. والملاحظ أنَّ الحكاية الإطاريَّة في الكتاب هي حكاية تجري خارج الزَّمان والمكان، لأنَّها حكاية «كلِّيَّة» يمكن أن تصحَّ في جميع الأزمنة والثَّقافات، بينما تكتسب جميع الحكايات الضِّمنيَّة أشكالها المكانيَّة والزَّمانيَّة المحدَّدة، ولا سيَّما في الحكايات الأولى التي تجري في بغداد، بوصفها البؤرة المكانيَّة للكتاب، وبحضور الرَّشيد، بوصفه المثل الأعلى للملوكيَّة في رأي الكتاب. وشيئاً فشيئاً تنتقل إلى البصرة ودمشق والقاهرة، تماماً مثلما تمتدُّ الموضوعة المركزيَّة من الخيانة الزَّوجيَّة حتّى تنتهي بموضوعة إخلاص النِّساء الفضليات.

ويترتَّبُ على تعدُّد المؤلِّفين أن يختلفَ مؤلِّفو الحكايات في سردها وطريقة إيصالها، وبالتالي ألّا تكون الحكايات من نتاجِ قلمٍ واحدٍ، بل تنتمي إلى أقلامٍ مختلفةٍ. وهكذا تتنوَّع مستويات استعمالها الأُسلوبيِّ، وتختلف في بعض خصائصها اللَّهجيَّة أو البنائيَّة أو الغرضيَّة. ومن هنا فعلينا أن نتوقَّعَ العثور فيها على ما سمَّيناه بالطَّبقات الزَّمنيَّة

المتعدِّدة، ليس فقط فيما يتعلَّق بالزَّمن السَّرديِّ للحكايات، بل أيضاً في استعمالاتها البنائيَّة والأسلوبيَّة والسَّرديَّة.

وليس بسرٍّ في أنَّنا نستطيع أن نردَّ عدداً كبيراً من نصوص الكتاب إلى مصادرِها، التي صارت تزداد معرفتُنا بها يوماً بعد يومٍ. على سبيل المثال، لقد صرنا نعرف أنَّ «ألف ليلة وليلة» ابتلعَ كتباً كاملةً وحكاياتٍ متعدِّدةً، وصهرَها في داخل نصوصِهِ، حتّى صارت لا تُعرَف إلّا من خلالِهِ. من ذلك مثلاً أنَّ كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» كان معروفاً في الثَّقافة العربيَّة منذ القرن الثاني الهجريِّ، وقد اشتهرَ في ذلك الوقت تحت عنوان «سندبادنامه»، وهو كتابٌ ينطوي على حكاية إطاريَّة، وعددٍ من الحكايات الضِّمنيَّة، التي تدور حول غلامٍ لم يُرزقْ به الملك إلّا بعد زمنٍ طويلٍ. وما كادَ يبلغ سنَّ التَّعلُّم حتّى بعثه أبوه إلى حكيمٍ اسمه «السِّندباد»، فعلَّمَهُ أحسن تعليمٍ، وحين أنهى الصَّبيُّ تعليمَهُ كان عليه أن يعودَ إلى بلاط أبيه. وفور عودتِهِ إلى البلاط، قرأ معلِّمُهُ السِّندباد طالعَهُ، فوجدَ أنَّه يجب أن ينقطعَ عن الكلام لمدَّة سبعة أيّام، وإذا تكلَّم في هذه الفترة فإنَّه سوف يتعرَّضُ لكارثةٍ حتماً. ولذلك ينصحُ المعلِّمُ السِّندبادُ تلميذَهُ بأن يلزم الصَّمت سبعة أيّام خشيةَ أن يموت. وهكذا لا يتكلَّم الفتى وهو في حضرةِ أبيهِ الملك. لم يكن الملك يعلمُ عن النُّبوءة شيئاً، فتصوَّر أنَّ سكوته ناجمٌ عن خجلِهِ، فأوعز بأخذِهِ إلى بيتِ الجواري مؤمِّلاً أن يزولَ خَجَلُهُ فيه باللَّعب مع الجواري. وفي بيتِ الجواري يلتقي الفتى بجاريةٍ من جواري أبيه، تتصوَّرُ أنَّ بإمكانها إغراءَ الفتى وتشجيعَهُ على قتلِ أبيه، وتتويج نفسِهِ ملكاً بدلاً منه، ليتَّخذَ منها عشيقةً له، وتُعلِن عن استعدادها لمساعدتِهِ في هذا المشروع الخطير. لكنَّ الفتى ينهر الجارية، دون كلامٍ، ويرفض مشروعَها جملةً وتفصيلاً. فتخافُ الجاريةُ الافتضاحَ، وحينئذٍ تبدأ بالصُّراخ والشَّكوى إلى الملك بدعوى أنَّه راوَدَها عن نفسِها.

هكذا تتعلَّق الحكايات الضِّمنيَّة بما ترويه الجارية للملك في كلِّ يومٍ، وهي تطالبُهُ بالانتقام من ابنه، ودفاعِ سبعة وزراء عنه يتصدَّى كلُّ واحدٍ منهم في يومٍ لموازنة حكايات الجارية. كانت الجارية تروي للملك الحكايات التي تتحدَّث عن «غدر الرِّجال». وحالما تخرج كان يدخل أحد الوزراء السَّبعة ليرويَ للملك الحكاياتِ عن «غدر النِّساء»، حتّى يثنيَهُ عن قرارِهِ في قتل ابنه. وقد ذكر ابن النَّديم أنَّ الكتاب

كان متداولاً في عصرِهِ بنسختين؛ صغرى وكبرى. وقد عثرنا على مخطوطتين للصِّيغة المعياريَّة من النُّسخة الصُّغرى، وحقَّقناها، ثمَّ أضفنا لها عدداً من حكايات النُّسخة الكبرى، التي لا يبدو أنَّها بقيتْ منها نسخة معياريَّة. وقد ابتلع «ألف ليلة وليلة» الكتاب كاملاً في نسختِهِ الصُّغرى، لكنَّه أيضاً أشار إلى بعض حكايات النُّسخة الكبرى في اللَّيالي الأولى منه، كما أشرنا إلى ذلك في مقدَّمتنا للكتاب[1].

فضلاً عن ذلك، فنحن سنشير إلى مصادرِ عددٍ كبيرٍ من الحكايات، التي هضمَها الكتاب واستوعبَها في داخله. ولكنْ علينا أن نضع في اعتبارنا أنَّ الكتاب لا يأخذ هذه النُّصوص إلّا بعد أن يطبعَها بطابعِهِ، ويُحدِثَ عليها التَّغييرات الأُسلوبيَّة واللَّهجيَّة المناسبة. وسنرى أيضاً نماذجَ متعدِّدة على هذه التَّغييرات الأسلوبيَّة واللَّهجيَّة في الفصول القادمة، وإن ظلَّت تشفُّ عن مصادرها الأقدم. ولعلَّ من أبرز السِّمات التي يحدثُها الكتاب هي تقسيمُهُ روايةَ الحكاياتِ إلى لياٍل، والحرص في الوقت نفسه على ألّا يتوافقَ انتهاءُ الحكاية مع انتهاءِ اللَّيلة، حتّى لا ينقطعَ السَّرد.

وبالنَّظر إلى خاصِّيَّة «التهام النُّصوص»، كما سمَّيناها، فنحن لا نستطيع اعتبار «ألف ليلة وليلة» كتاباً واحداً، يمتاز بما تمتاز به الكتب ذات الطَّبيعة التَّأليفيَّة الواحدة، بل هو أقربُ إلى أن يكون «مدوَّنة كتبٍ» اجتمعتْ وتداخلتْ إلى جوار بعضها معاً. وحين نصف كتاباً ما بأنَّه مدوَّنة كتبٍ فهذا الوصف في الواقع يجعلُهُ كْتاباً من صنعِ ثقافةٍ كاملةٍ، لا من تأليف شخصٍ واحدٍ بعينه، بحكم ما ينطوي عليه من تعدُّد المؤلِّفين. ولكنَّه في الوقت نفسه يقرِّبُهُ من خصائص الكتب المقدَّسة أيضاً، لأنَّ أغلب الكتب المقدَّسة هي مدوَّنات كتبٍ، وليست كتباً مفردةً. لكنَّ «ألف ليلة وليلة» يختلف عنها في كونه كتاباً في السَّرد، وليس في العقيدة، ويلامسُ قضايا يحيط بها التَّدنيس في كثيرٍ من الأحيان. ولهذا السَّبب فإنَّه ليس بكتابٍ مقدَّس قطعاً، وليس بملحمةٍ أيضاً، كما سنرى لاحقاً، لكنَّه في الوقت نفسه ينطوي على خاصِّيَّة الانفتاح النَّصِّيِّ التي تميِّز الكتب المقدَّسة.

وخاصِّيَّة الانفتاح النَّصِّيِّ للكتاب، أي كونه يستقبلُ النُّصوص الأخرى ويستدخلُها في منظومته السَّرديَّة ليست النَّتيجة الوحيدة المترتِّبة على كونه بلا مؤلِّف، بل هناك

(1) مخاطبات الوزراء السبعة، تحقيق وتقديم: سعيد الغانمي، بيروت، منشورات الجمل، 2019.

سمةٌ أخرى يمتاز بها، ألا وهي أنَّ الكتاب لا يمكن أن يتوصَّلَ إلى صياغة معياريَّة، خصوصاً إذا وضعنا نصب أعيننا أنَّ لغة الكتاب هي أيضاً لغة شعبيَّة بسيطة تخلو من اللُّغة المعياريَّة الرَّفيعة، التي يتبنّاها حرّاس المعتمد الأدبيِّ. فهو لا يمتاز بأيِّ سماتٍ أسلوبيَّة فريدة، مثل أسلوب ابن المقفَّع أو الجاحظ أو التَّوحيديِّ، ولا ينطوي على كلماتٍ من غريب اللُّغة، كما هو الحال في النُّصوص الشِّعريَّة والبيانيَّة العالية للمعرِّيِّ أو في القصائد الشِّعريَّة المشهورة. بل يمتاز ببعض الخصائص البنائيَّة المتكرِّرة، مثل التَّقسيم إلى ليالٍ، أو استعمال الخيال العجائبيِّ كالطَّيران بالأجنحة الطائرة، أو على ظهور الجنِّ، أو استثمار وسائل التَّسخير السَّرديِّ، التي تميِّز صنع البطل التَّأسيسيِّ. لكنَّ هذه خصائص بنائيَّة وليست أسلوبيَّة، وبالتالي فهي تنتمي إلى الرُّواة المتعدِّدين، لا إلى مؤلِّف واحد مثل الخصائص الأسلوبيَّة. ولكون الكتاب لا ينتمي إلى مؤلِّفٍ واحدٍ، بل إلى مؤلِّفين متعدِّدين، وينطوي على خصائص بنائيَّة، تحمل بصماتِ الرُّواة، فإنَّ من المستحيل التَّوصُّل إلى نسخة معياريَّة له، أي نسخة يمكن القول إنَّها الصِّيغة النِّهائيَّة التي تمثِّل الصُّورة الأخيرة التي تركَها المؤلِّف.

ويُفضي غياب النُّسخة المعياريَّة من الكتاب إلى سمةٍ سرديَّةٍ أخرى، وهي أنَّ كلَّ راوٍ له يُريد أن يقدِّم نسخته الفريدة، التي يزعم أنَّها يمكن أن ترقى إلى النُّسخة المعياريَّة. وهكذا يتسابق الرُّواة فيما بينَهم لتقديم نسخةٍ مُثْلى من الكتاب، ويجتهد كلُّ واحدٍ منهم بإضافةِ ما يستطيع من سمات بنائيَّة، مثل التَّقديم والتَّأخير في ترتيب الحكايات، أو نقل الخصائص اللَّهجيَّة، أو ربَّما يُضيف أو يحذف من الحكايات ما يعتقد أنَّه يناسب نسختَهُ المثلى. وبالتالي فإنَّ غياب النُّسخة المعياريَّة يجعلُ من الكتاب عملاً يتَّسم بعدم الانغلاق، من حيث إضافة الحكايات أو حذفها. ومن هنا يمكن القول إنَّ جميع حكايات الكتاب قابلةٌ للتَّحوير والتَّغيير، والحذف والإضافة، وسنرى نماذجَ كثيرةً على ذلك فيما يأتي من فصول.

ويعني هذا بالنَّتيجة أنَّ الكتاب لا يمكن أن يتَّسم بثبات الحكايات، بل بثبات التَّقاليد الشَّفويَّة والسَّرديَّة، وبالإمكان ترميم نواقص بعض النُّسخ من نُسَخٍ أُخرى غيرها. وهكذا لا توجد من الكتاب نسخة أصيلة، بمعنى النُّسخة المعياريَّة المعتمَدَة، ولا نسخة مزوَّرة، لأنَّ كلَّ راوٍ للكتاب يجتهدُ في تقديم ما يتصوَّرُ أنَّه النُّسخة المثلى.

لقد شكَّكَ المرحوم د. محسن مهدي في بعض نسخ الكتاب، ولا سيَّما نسخة ساويش والصَّبّاغ، ووصف النُّسختين بالاختلاق والتَّزوير. ثمَّ حرَّر الأستاذ محمَّد مصطفى الجاروش كتاباً بعنوان «اللَّيالي العربيَّة المزوَّرة»، تابع فيه أصول حكايتي «علي بابا والأربعين لصّاً»، و«علاء الدِّين والمصباح السِّحريّ»، وخلصَ إلى أنَّ هاتين الحكايتين مزوَّرتانِ، وليستا أصيلتينِ. ونحن نعتقد أنَّ التَّزوير هو سمة لجميع حكايات «ألف ليلة وليلة». ونقصد من ذلك بالطَّبع اجتهاد الرُّواة في تلفيق الحكايات لتقديم نسخةٍ مُثْلى يتخطَّى بها كلُّ راوٍ مَن سبقَهُ من الرُّواة. ولذلك لا يمكنُنا مع «ألف ليلة وليلة»، ما دامتْ لا توجد من الكتاب نسخة معياريَّة، أن نتحدَّث عن نسخةٍ أصيلةٍ، ونصوص مزوَّرة أو ملفَّقة أو مختلَقَة، لأنَّ جميع نصوص الكتاب تنجح بقدر ما تفلحُ في ركوب التَّلفيق والتَّزوير والاختلاق.

من حيثُ البناءُ الداخليُّ للكتاب، أرادَتْ شهرزادُ للسَّرد أن يقومَ بوظيفتينِ في وقتٍ واحدٍ؛ الأولى تعليق اهتمام شهريار برواية الحكايات له، حتّى لا تسمحَ له بأن يفكِّرَ في قتلِها. وهكذا صار السَّرد يقوم بوظيفة دفاعيَّة. كلُّ قصَّة ترويها شهرزادُ لشهريارَ تعادلُ الحياةَ نفسها. وبالتالي كلَّما زادت شهرزاد من رواية الحكايات زادَتْ فرصُها في الحياة. فالسَّرد هو الحياة نفسها.

والوظيفة الثانية هي تخليص شهريار من عقدتِهِ النَّرجسيَّة. لقد أُصيبَ شهريار بعقدة نرجسيَّة لا شفاءَ منها، حين رأى زوجتَهُ تخونُهُ. ولذلك قرَّرَ الانتقام من جنس النِّساء جميعاً. يتزوَّج الجارية في يومٍ، ويقتلُها في اليوم التالي، حتّى لم تعدْ توجد في المدينة نساء. من هنا رأتْ شهرزاد أنَّ السَّرد يجب أن يقومَ بالوظيفة الثانية، وهي تخليص الملك السَّعيد من آثار التَّعاسة النَّفسيَّة التي جعلتْهُ عدوانيّاً مشغوفاً بقتل النِّساء البريئات. وما دامت هذه العقدة حيَّةً في نفسه، فإنَّها قد تتسبَّبُ في قتل شهرزاد نفسها. لذلك ينبغي أن تحرصَ على تسريب علاجِها تسريباً بحيث تجعل السَّرد وسيلةً لشفائِهِ منها، تماماً كما تجعلُهُ وسيلةً للدِّفاع عن حياتها شخصيّاً، وحياة بنات جنسها عموماً.

إذا فكَّرنا بهاتين الوظيفتين معاً، لا من حيث المحتوى، بل من حيث الشَّكل، وجدنا أنَّهما تفترضانِ نوعَ العلاقة بين الراوي والمرويِّ له في السَّرد. فالراوي هنا متورِّط،

يمثِّل له السَّرد أُفقَ الحياةِ أمامَهُ، ويهدِّده الانقطاعُ عنه بالتَّعرُّض لشبح الموت. والمرويُّ له مريضٌ قَلِقٌ، لا بدَّ من معالجتِهِ بالسَّرد، لترويض قلقِهِ الرُّوحيِّ. وهكذا يحتاج السَّرد إلى توريطِ الاثنين، ومكافأةِ الاثنين معاً. يجب أن يقبلا بهذه اللُّعبة المشتركة، ويدخلا فيها برضاهما، وبالنَّتيجة تعود على الاثنين بالفائدة. تعودُ على الراوي باستمرارِ الحياةِ، حين تتحوَّل الحياة نفسها إلى سردٍ، وعلى المرويِّ له بالخروج من أعبائِهِ النَّفسيَّة، ومغادرة أمراضه وعلله الرُّوحيَّة.

وقد تدرَّجتْ شهرزاد في اختيار الموضوعات المناسبة لمعالجة هذا الجرح النَّرجسيِّ. في البداية، فرضَتِ الحكاية الإطاريَّة، وهي دون ريبٍ تتعلَّقُ بالخيانة الزَّوجيَّة، موضوعتَها على الحكايات المجاورة القريبة منها، فكانت أغلب الحكايات الأولى تتعلَّق بالخيانة، الزَّوجيَّة أو الإنسانيَّة عموماً. لكنَّ جميع الحكايات التي روَتْها شهرزاد لم تترتَّب عليها عقدة نرجسيَّة، كالتي أصابت شهريار، مهما بلغت درجة الخيانة فيها، وبعضُها أضعافٌ مضاعفةٌ لما رآه شهريار. فكان الدَّرس المستقى منها أنَّ الخيانة الزَّوجيَّة ممكنة في الحياة، لكنْ على مَن يتعرَّض لها أن يتجنَّبَ بقدر ما يستطيع ما يترتَّبُ عليها من آثارٍ نفسيَّة، أو في الأقلِّ أن يعالجَ نفسَهُ منها.

ويتمثَّل الدَّرس الثاني للسَّرد في انقلاب الأدوار وتحوُّل المصائر. فكما أنَّ للسَّرد مفاجآتِهِ، كذلك للحياةِ مفاجآتُها، التي يمكن أن تهبط بالملوك إلى الحضيض، أو أن ترتفع بالعبيد أو الحمّالين إلى الذُّرى والقمم. وعلى المرء أن يضع نصب عينيه انقلاب الأدوار، الذي ينقلُ الملوكَ من عروشِهم العالية إلى الدَّرَكات السُّفلى مع الفقراء والمشرَّدين، وينتقل بالعبيد والمسحوقين والشَّحّاذينَ إلى الصَّدارة الاجتماعيَّة. وهنا فإنَّ حكمة السَّرد تُعلِّمُ المرء أن يحتاط لكلِّ هذه الأشياء، وألّا ينخدع بالمظاهر الغادرة. على الملوك أن يتعاملوا مع رعاياهم وكأنَّهم فقراء مثلهم، وأن يطمح الفقراء في الحكم وكأنَّهم ملوك، ولو في الأحلام.

من ناحيةٍ أخرى، تنطوي السُّخرية على قدرة نقديَّة، لذلك يجب السَّماح بها. وقد سمح هارون الرَّشيد، وهو المثل الأعلى للملوكيَّة في تصوُّر «ألف ليلة وليلة»، بوجود السُّخرية في التَّعامل معه، مع قدرتِهِ على القضاء عليها، ليس فقط حين كان

يتنكَّرُ ويختلط بالرَّعيَّة ليتعرَّفَ على مشاكلها، بل أيضاً هبط لمستواهم، وأتاح لحمّالٍ أو صيّادٍ أو حدّادٍ أن يسخر منه، دون أن يعلم أنَّه «الخليفة»، أي المثل الأعلى للملوكيَّة. وقد رضيَ الرَّشيد بهذا الدَّور، لأنَّه يعرف أنَّ الحياة من حيث هي سردٌ يمكن أن تحمل مفاجآتها، فضلاً عن ذلك، فإنَّ من شأن السُّخرية أن تنفِّسَ قليلاً عن كآبة الواقع الراهن. وهذا الدَّرس يجب أن يضعَهُ شهريار في اعتبارِهِ.

وقد يستبدُّ الغرورُ ببعض الملوك، فيتصوَّرون أنَّ سلطتهم ستدومُ أبداً. وهذا ما قد يُفضي بهم إلى ارتكاب أبشع الجرائم، لذلك لا بدَّ من تذكيرهم بأنَّ الخلود الفعليَّ لا يُتاح لأحدٍ من البشر، مهما أُوتيَ من أسباب السُّلطة والقوَّة والنُّفوذ. وليس أدلَّ على ذلك من سلسلة الحكايات التي تتضمَّنُها حكاية «حاسب كريم الدِّين»، حيث حاول أغلب شخصيّات هذه الحكايات، وهم أبناءُ ملوكٍ، أن يحصلوا على الخلود الفعليِّ بنيل «العشبِ الذي لا يموتُ مَن أكلَهُ»، لكنَّ مشاريعَهم انتهت بالإخفاق على نحوٍ مروِّعٍ. نفخَتِ الحيَّةُ في وجه عفّان، وهو يحاول السَّطو على خاتم السَّيِّد سليمان، فصارَ رماداً متطايراً، وبنى جانشاه قبرَهُ بيديه إلى جوار قبر حبيبتِهِ، وبقيَ يقضي حياتَهُ بالبكاء فوق القبرينِ.

ولكنْ إذا استحال مشروع الخلود الفعليِّ، فإنَّ مشروع الخلود السَّرديِّ ممكنٌ، وهو ما يتحقَّق عن طريق الأعمال العظيمة التي تشيِّدُها الشَّخصيّات العظيمة، وتتركُها وراءها لمصلحة شعوبها. وبالتالي فإنَّ المجد الأبقى هو أن يتحوَّلَ الملوك إلى شخصيّات تأسيسيَّة تطوِّر مجتمعاتها وتعمِّرُها. وحين يعزُّ عليها الخلودُ الشَّخصيُّ، فإنَّها تعيش في قلوب رعاياها وضمائرهم، وتتحوَّل إلى شخصيّات رمزيَّة مؤسِّسة يُقتدى بها في بناء المجتمعات، وتصيرُ مُثُلاً عليا في المرويّات المتبادلة عنها.

وينتهي سرد كتاب «ألف ليلة وليلة» بالموضوعة التي ابتدأ بها، أعني موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة. لا بدَّ للملك أن يدرك أنَّ كلَّ شيءٍ يدور حول الجرح النَّرجسيِّ الخطير الذي أصابَهُ. ولن يستطيع تجاوز مرحلة هذا الجرح إلّا إذا تمكَّنَ من أن يفهم أنَّ العالم مليءٌ بالنَّماذج الأخرى من النِّساء المخلصات اللَّواتي يُضحِّينَ بحياتهنَّ من أجل أزواجهنَّ وأحبّائهنَّ. عليه أن يفهم أنَّ هناك نساءً مخلصاتٍ، بقدر ما توجد نساءٌ خائناتٌ. وليس

هذا لإدراك العالم في ذاته، بل لتجاوز هذه العقدة النَّرجسيَّة التي سمَّمَتْ حياتَهُ ورنَّقَتْ وجودَهُ. ولن ينجوَ منها ما لم يضعْ نصب عينيه أنَّ هناك نساءً مخلصاتٍ، من طراز مريم الزَّنّاريَّة، وجارية الفتى البغداديِّ، وكوكب الصَّباح زوجة الجوهريِّ المصريَّة، وزوجة معروف الإسكافيِّ الثانية. وبهذه المجموعة من الحكايات اكتملت دائرة السَّرد، وعاد إلى نقطةِ بدئِهِ. وإذا تمكَّنَ شهريار من معرفة ذلك، فإنَّه يكون قد تخلَّصَ من عبء المرارة النَّفسيَّة، واستعادَ براءتَهُ وسلامتَهُ وسويَّتَهُ.

كتاب «ألف ليلة وليلة» كتابٌ مركَّبٌ، يُرائي بالبساطة، ويغصُّ بالتَّعقيد، ويدَّعي الشَّعبيَّة، في حين يتصرَّف ككتابٍ رفيعٍ، يستطيع اقتحام اللُّغات والثَّقافات المتباعدة. والغريب أنَّه يتمكَّنُ دائماً من الدُّخول في الذاكرة الجمعيَّة للثَّقافات التي ينتقل إليها. وهكذا تدَّعي جميع الثَّقافات أنَّه جزءٌ من ذاكرتها الثَّقافيَّة. وأزعم أنَّه يقوم بذلك من خلال تبنِّيه هاتين الوظيفتين اللَّتين تحدَّثتُ عنهما، وانشغاله بالموضوعات السِّتِّ التي ركَّزَ عليها. وهنا نفهم الحيلة التي مرَّرَها، ويمرِّرُها، علينا هذا الكتاب، فهو يُرائي بالشَّعبيَّة البسيطة، لكنَّه في الحقيقة يمارس تأثيراً سحريّاً يتخطَّى حدود الثَّقافة المحلِّيَّة ليلتصق بالعالميَّة. وبرغم أنَّه بقيَ باستمرارٍ يحمل الانتماء إلى العرب باسمه «اللَّيالي العربيَّة»، فقد صارت تدَّعيه جميع الثَّقافات واقعيّاً.

أودُّ الإشارة إلى أنَّ هذا الكتاب يشكِّل استمراراً في خطَّتِهِ لكتاب «مفاتيح خزائن السَّرد»، ولذلك سأفترض أنَّ القارئَ على درايةٍ بكثيرٍ من الموضوعات التي ناقشتُها هناك. نعم، قد أُضطرُّ إلى إيجاز بعضِها سريعاً، لكنَّني لن أخوضَ في تفاصيلِها. وقد يحصل أن أضطرَّ إلى تكرارِ بعضِ الموضوعات لتغطيتها في سياقٍ آخرَ. وممّا يُسعِدُ المؤلِّف أن يضع خطَّةً، ويتمكَّنَ من إنجازها، ربَّما بأفضلَ ممّا توقَّعَهُ لدى الوهلة الأولى. ولستُ أُخفي أنَّ كتابة هذا العمل كانت مليئةً بالمتعة، التي أتمنَّى أن يُشاركني بها القارئ، فيتوصَّلَ إلى متعة اكتشاف مماثلة. لقد كانت الخطَّة التي وضعتُها محدودةً بكتابة ثلاثة فصولٍ تُعنى بالخصائصِ الصِّنفيَّة للكتاب، وستَّة فصولٍ أخرى تتناول الموضوعات التي ركَّزَ عليها الكتاب، بدءاً من الحكاية الإطاريَّة، وحكايات الخيانات الأولى التي تمسخُ فيها النِّسوة أزواجَهنَّ وينتقمنَ منهم، دون أن يتركَ ذلك فيهم أيَّ أثرٍ على جرحٍ نرجسيٍّ، وانتهاءً بالحكايات التي تتحدَّث عن إخلاص النِّساء الفضليات،

اللّواتي لم يستطعْ شهريار أن يراهنَّ في عالمِهِ الضَّيِّق. وللأمانة، فما زلتُ أشعر بأنَّ الكتاب ينطوي على كثيرٍ من الموضوعات التي تستحقُّ البحث، وأرجو أن يهتمَّ بها القارئ ويحيطَها باستكشافه، أو قد يسعفني الحظُّ بالعودة إليها في بحثٍ آخرَ.

الفصل الأوَّل

«ألف ليلة وليلة» وأعراف المعتمد الأدبيّ

يمكن وصف «ألف ليلة وليلة» بأنّها نتاج عددٍ لا يُحصى من الرُّواة، الذين فكَّرَ كلُّ واحدٍ منهم بالتَّفوُّق على سابقيه في رواية حكايات الكتاب. ولا يصعب أبداً الكشف عن الطَّبقات الزَّمنيَّة المتعدِّدة التي تظهر فيه. وهنا ينبغي التَّأكيد على أنَّ تعدُّد التَّأليف، في مقابل وحدة التَّأليف، ليس بالنَّقيصة أبداً. لأنَّ تعدُّد التَّأليف لا ينجلي عن التَّعدُّد على المستوى الأسلوبيِّ أو اللَّهجيِّ وحسب، بل ينجلي في الوقت نفسه عن إعطاء فرصة للشَّخصيّات المتعدِّدة بأن تعرب عن نفسها في تنوُّعها الفكريِّ، بعيداً عن مركزيَّة المؤلِّف.

وسيكون بوسعنا القول إنَّ تعدُّد الموضوعات في الكتاب، وتنوُّع أشكال الحكايات، يسمحُ لنا بأن نصفَ الكتاب بأنَّه «مدوَّنة كتب» التأمَتْ معاً واجتمعَتْ تحت عنوانٍ واحدٍ. ونحن قد اعتدنا على تصوُّر أنَّ الأعمال الناجحة هي الأعمال التي تحمل أسماء مؤلِّفيها وتفتخرُ بهم. والحال أنَّ الكتاب أكبر من ذلك بكثيرٍ، بل هو أقرب إلى الأعمال التَّأسيسيَّة الكبرى، مثل ملحمتي هوميروس. وليس من شكٍّ في أنَّ الدِّراسات المتأخِّرة قد أثبتت، منذ المباحث التي أجراها وولف في كتابه «مقدَّمة إلى هوميروس»[1]، الصادر باللاتينيَّة سنة 1795، أنَّ أعمال هوميروس كانت تمتازُ بتعدُّد التَّأليف، وأنَّها لم تكنْ من نتاج قلم هوميروس على الإطلاق، بل هي نتاج أجيالٍ من الشُّعراء، حتّى تمَّ تثبيتُها في مدرسة الإسكندريَّة.

وفي العادة تنمو النُّصوص الشَّفويَّة نموّاً تراكميّاً؛ تبدأُ بسيطةً، ثمَّ تتضاعف وتتكاثر

(1) F.W. Wolf, Prolegomena to Homer, Princeton University Press, 1985.

وتتعدَّدُ، حتّى تغدو شبكةً معقَّدة. وغالباً ما تتَّبع في نموِّها هذا القوالبَ الصِّياغيَّةَ على المستويين اللُّغويِّ والبنائيِّ. وقد بيَّنّا في مواضعَ كثيرةٍ أنَّ الصِّيغة (formula) هي مجموعة من الكلمات التي تُستخدَم استخداماً متكرِّراً تحت الشُّروط البنائيَّة في حالة النَّصِّ السَّرديِّ للتَّعبير عن فكرة جوهريَّة. فتوفِّر الصِّيغة، في النَّصِّ السَّرديِّ، شرطين في وقتٍ واحدٍ؛ الأوَّل الإخراج اللُّغويُّ المناسب للفكرة، والثاني إخراج الفكرة في تسلسلِ أفعالٍ يتناغم مع الأُسلوب اللُّغويِّ.

وهكذا يختفي عن هذه النُّصوص وجود «المؤلِّف»، بمعنى الشَّخصيَّة النِّهائيَّة التي يتوقَّف عليها إنتاج النَّصِّ، وينوب عنه عددٌ من الرُّواة الذين يتناقلون هذه الصِّيغ شفويّاً، ويتواصلون من خلالها مع الجمهور. وفي هذه الحالة، فإنَّ النُّصوص المكتوبة من هذه الأعمال لا يمكن اعتبارها صيغاً معياريَّةً للأعمال الموصوفة، بل هي مجرَّد أدلَّة مكتوبة للرُّواة الذين يقرأون هذه الأعمال أو ينشدونها.

وفضلاً عن الاستقلال عن سطوة المؤلِّف، ينفرد الكتاب بخاصِّيَّة أخرى، ألا وهي أنَّ كلَّ راوٍ من رواتِهِ يُريد أن يتفوَّقَ على الرُّواة السابقين قبلَهُ بإنتاج ما يعتقد أنَّه أفضل نسخة ممكنة من الكتاب. وهذا يعني أنَّ رواة الكتاب المتعاقبين يتنافسونَ على إخراج أفضل نسخة شفويَّة منه، ويحلم كلُّ راوٍ منهم بتجاوز النِّتاج الذي أبدعَهُ مَن سبقَهُ من الرُّواة وإنتاج نسخة أفضل وأكمل. وبالنَّتيجة ينمو العمل من خلال تنافس الرُّواة فيما بينهم، لكنَّ نموَّه يظلُّ عمليَّة شفويَّة غير مكتوبة. وربَّما تجمَّع في الحكاية الواحدة منه عددٌ من الحقب الزَّمنيَّة المختلفة. فنجد مثلاً صياغة أسلوبيَّة تنتمي إلى القرون المتأخِّرة، وموضوعاتٍ أو ثيماتٍ تنتمي إلى حقب متطاولة في القدم. ونحن نضع ظاهرةً من هذا النَّوع تحت عنوان «الطَّبقات الزَّمنيَّة للكتاب». ولكون الكتاب من نتاج رواة أو مؤلِّفين مفترضين ينتمونَ إلى عصورٍ مختلفةٍ، فإنَّه ينطوي بالضَّرورة على طبقاتٍ زمنيَّة مختلفة. وقد تشي قطعةٌ منه بانتمائها إلى زمنٍ موغلٍ في القدم، في حين يكشف الأسلوب الخارجيُّ لصياغتها عن زمنٍ آخرَ حديثٍ.

المعتمد الأدبيّ واللُّغة المعياريَّة

رأينا في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد» أنَّ مدوَّنة المعتَمَد الأدبيِّ هي مجموعة النُّصوص الأدبيَّة التي تتوافق النُّخبة المثقَّفة على اعتبارها تمثيلاً حيّاً للإنتاج الأدبيِّ في عصرٍ ما ومجتمعٍ ما، وهكذا تتَّخذ منها ليس فقط نماذجَ مقرَّة ومعترفاً بها وتحظى بالإجماع والتَّوافق، بل أيضاً نماذجَ لتوليد النُّصوص اللاحقة عليها. وهكذا فمدوَّنة المعتمد الأدبيِّ هي النُّصوص التي تختارُها النُّخبة المثقَّفة، وتتوافق على اعتبارها خلاصةً لتمثيل روح المجتمع من ناحية، ومصدرَ إلهامٍ للنُّصوص التالية، التي ينبغي أن تتبنَّى قوانينَها، وتلتزم بمعاييرِها. وحالما تحظى هذه النُّصوص بالإجماع، فإنَّها تكتسب قوَّةً مضاعفة، مقدَّسة في حالة المعتمد الدِّينيِّ، وشبه مقدَّسة في حالة المعتمد الأدبيِّ. وفي الغالب، تحدث هذه العمليَّة ببطءٍ شديدٍ وعفوَ الخاطرِ، وربَّما تستغرقُ أجيالاً، ولذلك فلا يكاد يلمحُ حضورَها وتكوُّنها أحدٌ، لأنَّها تجري في العادة تلقائيّاً وبلا تخطيطٍ، دون أن يفطنَ إليها المجتمعُ الذي يتبنَّى مدوَّنة المعتمد الدِّينيِّ أو الأدبيِّ.

في البداية، يتمُّ اختيار مجموعة من النُّصوص التَّمثيليَّة المنتخبة التي يرى فيها المجتمعُ نصوصاً معترفاً بها، وتحظى بالإقرار من جميع فئات المجتمع، الغنيَّة والفقيرة، والمتشدِّدة والمحافظة، والكبيرة والصَّغيرة. ومن خلال هذا التَّبنِّي يتمُّ الإقرار بالقوانين الأدبيَّة التي تخضع لها هذه النُّصوص، وحينئذٍ يتمُّ التَّوافق على الشَّكل العامِّ لها، وقد يجري التَّسامح مع وجود بعض التَّنوُّعات البسيطة فيها. وذلك ما حصل مع اختيار «المفضَّليّات»، أي نصوص القصائد التي اختارَها المفضَّل الضَّبِّيُّ في حالة الشِّعر، وما حصل مع نصوص الحكايات التي رواها عُبَيد بن شَرْية في بلاط معاوية، ونُقِلتْ لنا في كتاب «أخبار عبيد»، في حالة السَّرد. وهكذا فإنَّ النَّماذج التي تمَّ قبولها في هذين العملين، والقوانين الداخليَّة لبناء الشِّعر والسَّرد فيها، صارت تحظى بالإجماع، من خلال تبنِّي هذه النُّصوص وإدخالها في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ.

تكمن أهمِّيَّة الإقرار بنصوص المعتَمَد الأدبيِّ في أنَّ هذه النُّصوص تشكِّل الرافد الأساس في الذاكرة الثَّقافيَّة للمجتمع. ولذلك فإنَّ التَّوافق على نصٍّ معيَّن واستدخاله في مدوَّنة معتمدٍ ما يعني أنَّ هذا النَّصَّ صار يحظى بالإجماع بوصفه عنصراً من عناصر

الذاكرة الاجتماعيَّة الأدبيَّة أو الثَّقافيَّة. فالنَّصُّ الذي يدخل في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ يعني أنَّه صار يحظى بالاحترام والتَّقدير، لأنَّه يشكِّل جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة، ولا يمكن الاعتداء عليه، كما لا يمكن الاعتداء على الذاكرة الثَّقافيَّة للجماعة.

من هنا يكون سدنة المعتمد الأدبيِّ من النُّخبة المثقَّفة حرّاساً للذاكرة الثَّقافيَّة. وفي الواقع فإنَّ مفهوم النُّخبة المثقَّفة مفهوم على درجة كبيرة من الأهمِّيَّة، لأنَّ هذه النُّخبة هي التي تختار مدوَّنة المعتمد وتجمع نصوصها وتتوافق على قوانينها. وفي الوقت نفسه فإنَّ مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ توفِّر الوظائف الاجتماعيَّة للنُّخبة المثقَّفة. فهم حرّاس المعتمد الأدبيِّ، والنافذة التي يُطلُّ منها المجتمع عليه. تتوافق النُّخبة المثقَّفة على اللُّغة التي يتبنّاها المعتمد الأدبيُّ، وعلى القوانين التي تنتحلُها، والطُّرق التي تصنِّف بها النُّصوص، وكيفيّات تلقِّيها واستقبالها، واختبار مقبوليَّة النُّصوص اللاحقة، وإمكان تضمينها في مدوَّنة المعتمد، إلى آخر ما هنالك من وظائف تؤدِّيها النُّخبة المثقَّفة. وهكذا يوجد نوعٌ من التَّواطؤ الضِّمنيِّ بين مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ والنُّخبة المثقَّفة؛ إذ تحمي النُّخبةُ مدوَّنةَ المعتمد، وتختار نصوصَهُ، وتسهر على حمايتِهِ؛ وفي المقابل، توفِّر مدوَّنةُ المعتمد لهؤلاء وظائفَهم الاجتماعيَّة والأدبيَّة باعتبارهم الوسيط الثَّقافيَّ بين المجتمع ومعتمدِهِ الأدبيِّ.

لكنَّ تثبيت المعتَمَد الأدبيِّ يحتاج قبل ذلك إلى تثبيت لهجةٍ أو لغةٍ معياريَّة لإنتاج النُّصوص الأدبيَّة. وفي العادة تظهر اللُّغة المعياريَّة قبل تثبيت مدوَّنة المعتَمَد الأدبيِّ، وبمرور الزَّمن، يجري تصفية نصوص المعتمد وتنقيتها، وتسجيل قوانين اللُّغة المعياريَّة التي يتبنّاها المعتمد معاً. وبالطَّبع يُشترَطُ في اللُّغة المعياريَّة، شأنها شأن المعتَمَد، أن تحظى بإجماع النُّخب، وأن تكونَ مفهومةً لديها، فلا يمكن أن تكون لهجةً خاصَّةً بمجموعةٍ معيَّنةٍ، بل لا بدَّ أن تكون لهجةً عامَّةً مشتركةً يتبنّاها الأُدباء والمثقَّفون على نحوٍ طوعيٍّ، وتحظى بالإقرار لديهم.

وبفعل التَّواشج بين المعتمد واللُّغة المعياريَّة، فإنَّ قوانين اللُّغة المعياريَّة تصير قوانينَ لغويَّةً للمعتمد نفسه. فلا يقبل المعتمد الأدبيُّ أيَّ انحرافٍ خارج حدود اللُّغة المعياريَّة. بعبارةٍ أخرى، حين تظهر نصوصٌ تتبنَّى لغةً شعبيَّةً لا تخضع لقوانين اللُّغة

المعياريَّة، فإنَّ المعتمد الأدبيَّ لا يستطيع القبول بهذه النُّصوص المكتوبة باللَّهجات الشَّعبيَّة. غير أنَّ هذه النُّصوص واللَّهجات ستواصل إثبات هويَّتِها وفاعليَّتِها الأدبيَّة، بمعزلٍ عن المعتمد الأدبيِّ الراسخ، ولا سيَّما حين تتباعد المسافة بين اللُّغة المعياريَّة والطَّبقات الشَّعبيَّة. وهكذا تظهر لهجات أدبيَّة جديدة، هي في الغالب شعبيَّة. ولكنْ لمّا كان المعتمد الأدبيُّ «الرَّفيع» يستبعدُها، ويتَّهمُها بالوضاعة، فإنَّها تنحو إلى خلق «معتمدٍ أدبيٍّ» بديلٍ يحترم خصوصيَّتَها اللُّغويَّة الشَّعبيَّة. وهذا ما سمَّيناه سابقاً بـ«احتكاك معتمدين». وحينئذٍ يكون هناك معتمدٌ أدبيٌّ رفيع للنُّصوص الأدبيَّة العالية المستقرَّة، ومعتمدٌ شعبيٌّ بديلٌ للنُّصوص الشَّعبيَّة المتكوِّنة حديثاً. وليس من شكٍّ في أنَّ كلَّ واحدٍ منهما يوجِّه الاتِّهام للآخر؛ يتَّهم المعتمد الرَّفيع الأدبَ الشَّعبيَّ بأنَّه «وضيع» ومن نتاج الطَّبقات الأمِّيَّة غير المتعلِّمة، التي لم تلتحقْ بمعاهد النُّخبة المثقَّفة؛ وفي المقابل، يتَّهم المعتَمَدُ الشَّعبيُّ المعتَمَدَ السابقَ بأنَّه متكبِّر وأجوفُ ولا يحتكُّ بالناس، بل يلوكُ أتباعُهُ الكلماتِ الكبيرةَ والشِّعارات المحنَّطة الفارغة.

تتركَّز وظيفة النُّخبة المثقَّفة على حراسة المعتمد الأدبيِّ والحرصِ على صون وجاهتِهِ ومنزلتِهِ. وهذا يعني أن تقوم بالدِّفاع عن لغته ونصوصه، وصدِّ هجمات الأعداء عنه، وتسفيه كلِّ محاولةٍ للنَّيل منه، أو التَّعرُّض لاقتراح معتمدٍ بديلٍ. غير أنَّ مرور زمنٍ على نصوص المعتمد يجعل بحكم المؤكَّد أن تتحوَّل بعض المفردات فيه إلى النِّسيان والإهمال، وهكذا تُهجَرُ وتتحوَّل إلى مفردات وحشيَّة غير مستعملة، ممّا يتطلَّب من سدنة المعتمد الأدبيِّ أن يقوموا بشرح هذه المفردات. وهذا هو العلم الذي عُرِفَ في الثَّقافة العربيَّة باسم «غريب الحديث» أو «غريب اللُّغة». وهو دون شكٍّ جزءٌ من علم المعاجم، لشرح المفردات التي لم تعدْ مستعملةً، لكنَّها مع ذلك كانت موجودةً في نصوص المعتمد الأدبيِّ القديمة. من هنا تجد النُّخبة المثقَّفة نفسها بحاجة إلى تقديم شروح لهذه المفردات. وليس من شكٍّ في أنَّ الجزء الأكبر منها يتعلَّق بشروح دواوين الشُّعراء، القدماء من الجاهليِّين والإسلاميِّين، في حين تغيب عن هذه الشُّروح النُّصوص السَّرديَّة غياباً مطلقاً.

من ناحيةٍ أخرى، تظهر الحاجة إلى التَّنظير لنصوص المعتمد الأدبيِّ، والبحث في خصائصِها الصِّنفيَّة واللُّغويَّة. ولمّا كانت هذه النُّصوص مقصورةً على الأعمال

الشِّعريَّة، فإنَّ التَّنظير انحصرَ بالضَّرورة في البحث عن الأغراض الشِّعريَّة، مثل المديح والرِّثاء والنَّسيب والهجاء، وفحص عمود الشِّعر، وأوزانه وقوافيه، والموضوعات التي استعملها الشُّعَراء، وانتحال بعضهم من نصوص بعضٍ. وفي المقابل يغيب التَّنظير الصِّنفيُّ للسَّرد غياباً تامّاً، برغم وجود أصناف سرديَّة متعدِّدة، تناولناها بالتَّفصيل في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد»، مثل الحكاية البطوليَّة، والمناظرة والأمثال والدُّعاء، وحكاية الحيوان، وحكاية الرُّؤيا، أو حكايات الجنِّ، بل يغيب التَّنظير للسَّرد التاريخيِّ أيضاً، كما يتمثَّل في السِّيرة والسِّيرة الذاتيَّة وقصص الأنبياء. وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ الجزء الأكبر من غياب التَّنظير للأصناف السَّرديَّة المتنوِّعة يتعلَّق بكون لغة هذه الأصناف لغةً شعبيَّة. لكنَّ شعبيَّتَها تُقبَلُ إذا كانت قديمة، وتتساوق مع اللُّغة المعياريَّة، لأنَّها تنتمي إلى العصر الذي تشكَّلت فيه نصوص المعتمد الأدبيِّ. أمّا حين تكون نصوصاً شعبيَّة تنتمي إلى اللُّغة الشَّعبيَّة اللاحقة على زمن نصوص المعتَمَد فإنَّها في الغالب تُرفَضُ وتوصَمُ وتُنبَذُ نبذَ النَّواة.

النُّسخة المعياريَّة

لكي ينتميَ العمل الجديد إلى مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ ويحظى باعترافِهِ، فلا بدَّ له من الاندراج في تقاليد المعتمد الأدبيِّ وتبنِّي أعرافِهِ، وفي الدَّرجة الأولى منها اللُّغة المعياريَّة التي ينتحلُها المعتمد الأدبيُّ. بل يجب أن يحظى ببعض التَّميُّز داخل هذا المعتمد، وبما يتماشى مع هذه التَّقاليد نفسِها. ومن هنا فقد يتصدَّى حرّاس هذا المعتمد إلى التَّفاعل مع العمل الجديد شرحاً وتأييداً ودفاعاً عنه. إذا أخذنا «مقاماتِ الحريريِّ»، على سبيل المثال، وهو نصٌّ سرديٌّ أيضاً، فسنجد أنَّه تبنَّى اللُّغة المعياريَّة للمعتمد الأدبيِّ، بل تفنَّنَ في استدخال غريب اللُّغة من هذا المعتمد، ولذلك فقد تفاعل معه حرّاس المعتمد الأدبيِّ، فاعترفوا به كنموذجٍ أدبيٍّ رفيعٍ، مقابل اعترافِهِ بهم. وهكذا حظيَتْ «مقاماتُ الحريريِّ» بما يزيد على ثمانين شرحاً أدبيّاً كتبَها أفراد النُّخبة الأدبيَّة المثقَّفة. وبالتالي يمكن القول إنَّ الحريريَّ اعترفَ بتقاليد المعتمد الأدبيِّ، وانخرطَ فيها، وفي المقابل اعترف المثقَّفون المحافظون على هذا المعتمد بمقاماتِهِ نفسِها، وشهدوا لها بأنَّها جزءٌ مكوِّنٌ منه. فالانخراط في تقاليد المعتمد الأدبيِّ اللُّغويَّة

يعني الاعتراف بالمعتمد نفسه، ويفضي اعتراف النُّصوص به إلى اعترافِهِ بالنُّصوص التي تتبنّاه.

لكنَّ هذا الإجراء لا ينطبق على النُّصوص الشَّفويَّة لسببَينِ؛ الأوَّل أنَّ هذه النُّصوص تلقائيَّة وارتجاليَّة، ولا تأتي نتيجة إعدادٍ كتابيٍّ صبورٍ، كما هو الحال في النُّصوص المكتوبة من طراز حكاية الحيوان أو المقاماتِ أو الرِّوايات وما أشبه، وإنَّما هي نصوصٌ يتمُّ إنتاجُها ارتجالاً اعتماداً على قوالبَ صياغيَّة يحفظها الراوي أو المنشد، ويتَّصل من خلالها بأعرافِ الإنشاد السابقة والصِّيغ والقوالب التي جرَّبَتْها أجيالٌ متتابعةٌ من المنشدين والرُّواة، وكذلك بالجمهور الذي يحيطُ بالراوي عند إنشائِها وإنشادِها. ومن هنا فإنَّ لغة النُّصوص الشَّفويَّة هي في الغالب العامِّيَّة المحكيَّة في البيئة التي تُلقى فيها. إذا كان راوي الحكاية ينتمي إلى المجتمع البغداديِّ في القرن الرابع الهجريِّ، فيجب أن يستعمل لغة المجتمع البغداديِّ حينئذٍ. وإذا كان ينتمي إلى دمشقَ في القرن السابع، فيجب أن يستعمل لغة العامَّة في ذلك الوقت. وكذلك الحال إذا كان ينتمي إلى القاهرة في العصور المتأخِّرة. فالراوي إذاً يستخدم لغةً شعبيَّةً يستثمرُ فيها ما أنتجَهُ الرُّواة قبله من صيغٍ جاهزةٍ، ويؤلِّف بينها، لكي يقدِّم للمتلقِّي حكايةً مرتجلةً بلهجته الشَّعبيَّة التي يفهمُها دون الحاجة إلى وسيطٍ شارحٍ وتحظى في النِّهاية باهتمامه.

الأمر الثاني أنَّ للنَّصِّ الشَّفويِّ راوياً، وليس له «مؤلِّف» معروف. وحين نحاول استخلاص معلومة عن النُّصوص الشَّفويَّة من مصادرَ مكتوبةٍ، فنحن نرتكب مفارقةً من نوعٍ ما. فالنُّصوص المكتوبة دائماً، ولا سيَّما في الثَّقافة العربيَّة الرَّفيعة، تنتمي للنُّخبة المثقَّفة، وتتبنَّى لغتَها العالية، وتحتقر النُّصوص الشَّفويَّة، التي تعتقد أنَّها لصيقة بالطَّبقات الأُمِّيَّة الوضيعة. فضلاً عن ذلك فإنَّ النُّصوص الشَّفويَّة نصوص تلقائيَّة من حيث اللُّغة، بمعنى أنَّ منتجيها لا ينتمونَ إلى طبقة النُّخبة المثقَّفة، ولم يتعلَّموا في معاهدها، ولم يتشبَّعوا بتقاليدها، بل هم يتكلَّمون لهجة تلقائيَّة، هي اللَّهجة التي يتعامل بها الناس في الشارع، وبذلك فهي تخلو من التَّقاليد الشَّكليَّة التي طوَّرَها حرّاس المعتمد الأدبيِّ في تاريخه الطَّويل.

من هنا فنحن مدعوُّون إلى استخلاص النَّتائج لا من النُّصوص المعياريَّة الرَّفيعة،

بل من نظائر النَّصِّ الشَّفويِّ في ثقافاتٍ أخرى. والنَّتيجة المتوقَّعة التي تترتَّبُ على غياب المؤلِّف وحضور الراوي هي أنَّ النَّصَّ يُفلِتُ من هيمنة اسم المؤلِّف الذي يحرصُ على وسم العمل بميسمِهِ، وهو في الغالب يتمنَّى إدخاله في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ، عن طريق الاعتراف بتقاليده، لكي يحظى مقابل ذلك باعتراف المعتمد به، ممّا يستدعي منه أن ينخرط في اللُّغة المعياريَّة التي هي لغة المعتمد الأدبيِّ. وحين لا يكون للعمل الأدبيِّ «مؤلِّف» معروف يحرصُ على نقله إلى مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ، فمن المتوقَّع أنَّ هذا العمل سيكون مخالفاً للمعتمد الأدبيِّ، أو في الأقلِّ خارج دائرته، لأنَّه يستعمل لهجةً خاصَّةً به غير لغة المعتمد، ولا يحافظ على تقاليده.

من جهةٍ أخرى، سنرى في الفصل التالي أنَّ أهمَّ خاصِّيَّة صنفيَّة في «ألف ليلة وليلة» هي أنَّ كلَّ راوٍ من رواة الكتاب يفكِّر في تخطِّي رواته السابقين، ويحاول استملاكَ النَّصِّ عن طريق إنتاج نسخةٍ جديدةٍ منه، تكون خاصَّةً به. ولذلك يحاول كلُّ راوٍ جديد نَسْخَ سابقه والتَّفوُّقَ عليه. وهذا ما يجعل من الكتاب عملاً مفتوحاً يتجدَّدُ بناؤه باستمرارٍ، ولا توجد منه أيَّة نسخة نهائيَّة، بل تُعاد كتابتُهُ مع رواية كلِّ راوٍ جديدٍ.

وإذا كان العمل يتجدَّدُ بتجدُّد الرُّواة بحيث لا توجد منهُ نسخةٌ نهائيَّةٌ قابلةٌ للتَّثبيت فمعنى هذا أنَّ النَّصَّ لا يمكنُهُ التَّوصُّل إلى نسخة معياريَّة، يتَّفق عليها الرُّواة، ويزعمون أنَّها النُّسخة المثاليَّة الخالصة للكتاب، التي ينبغي للرُّواة القادمين المحافظة عليها. فالرُّواة يجتهدون أصلاً في التَّفوُّق على بعضهم، وتخطِّي كلٍّ منهم لمن سبقَهُ، بإنتاج نسخة يزعم أنَّها النُّسخة الشَّفويَّة المثاليَّة. مع ذلك، يريد كلُّ راوٍ أن ينقل لجمهوره أنَّ أهمِّيَّة الكتاب عابرةٌ للعصور والثَّقافات، بل عابرةٌ لكونِهِ كتاباً له مؤلِّف، ينخرط في تقاليدِ معتمدٍ أدبيٍّ. ومن هنا يكون الكتاب «معتَمَدَ» نفسِهِ، وهو في الوقت نفسه يسنُّ القوانين السَّرديَّة لغيره، وإن لم يكنْ موجوداً في نسخة «معياريَّة» نهائيَّة.

وهكذا كلَّما أراد العمل تثبيتَ نفسِهِ خارج إطار المعتمد الأدبيِّ الراسخ وجد أنَّه يزدادُ ابتعاداً عنه، ووجد أنَّه يُضاعف من تبادل النُّكران والجحود بينهما. يستنكر المعتمد الأدبيُّ الرَّفيع النُّصوصَ المنطوقة أو المكتوبة بالعامِّيَّة، ويعتبرُها نصوصاً شعبيَّةً وضيعةً. وعلى النَّقيض من ذلك، لا يفكِّر «ألف ليلة وليلة» إلّا باللَّهجات العامِّيَّة

التَّلقائيَّة التي تفهمُها الطَّبقة الشَّعبيَّة دون صعوبةٍ تُذكَر. ويطالب المعتمد الأدبيُّ بأعمال ذات صيغة معياريَّة تحمل بصماتِ مؤلِّفٍ معيَّن، في حين أنَّ «ألف ليلة وليلة» نصٌّ مفتوحٌ، يريد كلُّ راوٍ جديدٍ له أن يتفوَّقَ على سابقيه من الرُّواة، بحيث تُعاد رواية الكتاب من جديدٍ مع كلِّ نسخة تُقرَأُ منه.

مع ذلك يوجد احتمالٌ آخرُ، وهو أن يتصدَّى أحد كتّاب النُّخبة، ممّن تمرَّسوا بنصوص المعتمد الأدبيِّ لإنتاج نسخة معياريَّة من الكتاب، فهل يقبل المعتمد الأدبيُّ بهذه النُّسخة؟ هناك بعض الشَّواهد على حصولِ شيءٍ من هذا النَّوع، كما هو الحال مع العمل الذي كتبَهُ الجهشياريُّ. لكنَّ إنتاج نسخة معياريَّة من «ألف ليلة وليلة» يتناقض مع مشروع الكتاب نفسه، لأنَّ الكتاب في هذه الحالة سوف يأخذ شكلاً نهائيّاً، ويحمل بصمة مؤلِّفٍ معيَّن، وحينئذٍ سيكون كتاباً شبيهاً بـ«ألف ليلة وليلة»، وليس الكتاب نفسه.

«هزار أفسان» أم «ألف خرافة»

إذا ميَّزنا بين زمن الحدث وزمن التَّدوين، فقد نستطيع التَّوصُّل إلى تاريخ بعض الأفكار. والمقصود بزمن الحدث هو الزَّمن الذي تدَّعي النُّصوص أنَّه التاريخ الفعليُّ للحوادث المرويَّة، في حين أنَّ زمن التَّدوين هو الزَّمن الذي جرت كتابتُها فيه لاحقاً. على سبيل المثال، حين يحضر الخليفة هارون الرَّشيد في حكاية معيَّنة فمعنى هذا أنَّ زمن حصولها هو عصر هارون الرَّشيد نفسه. لكنَّنا نعرف أنَّ زمن التَّدوين لا بدَّ أن يكون متأخِّراً عن عصر الرَّشيد. وفي الواقع يتوافق هذا تماماً مع ما ذكره ابن النَّديم، الذي أشار إلى أنَّ رواية الأسمار والسُّرود الخياليَّة انتعشَتْ في أواخر القرن الثالث: «كانت الأسمارُ والخرافاتُ مرغوباً فيها مشتهاةً في أيّام خُلَفاء بني العبّاس، ولا سيَّما في أيّام المقتدر. فصنَّف الورّاقون وكذبوا، فكان ممّن يفتعلُ ذلك رجلٌ يُعرَف بابن دلّان، واسمُهُ أحمد بن محمَّد بن دلّان، وآخر يُعرَف بابن العطّار، وجماعةٌ. وقد ذكرنا فيما تقدَّمَ مَن كان يعملُ الخرافاتِ والأسمارَ على ألسنةِ الحيواناتِ وغيرِهِ، وهم سهل بن هارون، وعليُّ بن داود، والعتّابيُّ، وأحمد بن أبي طاهر»[1]. ويتَّضح من هذا النَّصِّ أنَّ رواة الأسمار هؤلاء كانوا من الورّاقين الذي

(1) ابن النديم: الفهرست (ط. تجدد)، ص 367.

يعملون على تصنيف الأعمال السَّرديَّة وتسويقها وبيعِها، وربَّما اختصَّ المذكورون أوَّلاً برواية الأسمار الخرافيَّة، مثل «ألف ليلة وليلة»، في حين اختصَّ الآخرون برواية حكاياتِ الحَيَوان.

ومن المرجَّح أنَّ النُّسخ الأولى من كتاب «هزار أفسان» كانت تضمُّ الحكاية الإطاريَّة، وربَّما قسماً من اللَّيالي الأولى. ويبدو أنَّ من الصَّعب جدّاً، إن لم نقل من المستحيل، تحديد زمنٍ معيَّنٍ لظهور كتاب «ألف خرافة». والأرجح أنَّه كتابٌ من نتاج الحقبة الهلنستيَّة، وظلَّ عرضةً للتَّغييرات المستمرَّة بحيث لا يمكن نسبتُهُ إلى ثقافة معيَّنة أو حقبةٍ ما. وقد أشار ابن النَّديم إلى قِدَمِ الحكاية الإطاريَّة وهو يتحدَّث عن قِدَمِ كتب الأسمار بقوله: «أوَّل كتابٍ عُمِلَ في هذا المعنى كتاب **هزار أفسان**، ومعناه **ألف خرافة**. وكان السَّبب في ذلك أنَّ ملكاً من ملوكِهم [أي الفرس القُدَماء] كان إذا تزوَّجَ امرأةً، وباتَ معَها ليلةً، قتلَها من الغدِ. فتزوَّجَ بجاريةٍ من أولادِ الملوكِ، ممّن لها عقلٌ ودرايةٌ، يُقال لها: شهرازاد. فلمّا حصلتْ معه ابتدأتْ تخرِّفُهُ[1]، وتصلُ الحديثَ عند انقضاءِ اللَّيل بما يحملُ الملكَ على استبقائِها ومسألتِها في اللَّيلة الثانية عن تمامِ الحديثِ، إلى أن أتى عليها ألفُ ليلةٍ، وهو مع ذلكَ يطأُها، إلى أن رُزِقَتْ منه ولداً أظهرتْهُ، وأوقفتْهُ على حيلتِها عليه، فاستعقَلَها ومالَ إليها واستبقاها. وكانَ للملكِ قهرمانةٌ يُقال لها: دينارزاد، فكانتْ موافقةً لها على ذلك. وقد قيل إنَّ هذا الكتابَ أُلِّفَ لحماني ابنةِ بهمن. وجاءوا فيه بخبرٍ غيرِ هذا»[2].

قطعاً لا تزيد هذه النُّبذة عن كونها ابتكاراً سرديّاً، ويكفي لتبديدها أن نعرفَ أنَّ «حماني» المذكورة، وقيل: خماني أو هماني أو هماي، هي الملكة الأسطوريَّة أُمُّ الملك «داراب»، الذي وردتْ أسطورةُ مولدِهِ في «الشاهنامة» و«غرر السِّيَر» للثَّعالبيِّ و«سيرة الإسكندر ذي القرنين». وقد ذكرنا عند نشر النُّسخة العربيَّة من العمل الأخير أنَّها مستمدَّة من أُسطورة «مولد الملكِ سرجونَ الأكديِّ»[3].

وترد نبذةٌ أُخرى مماثلة عن هذا الكتاب من الرُّبع الأوَّل من القرن الرابع لدى

---

(1) تخرِّفه: تروي له الخرافات.

(2) ابن النديم: الفهرست (ط. تجدد)، ص 363.

(3) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، الملحق الثالث، ص 376.

المسعوديُّ الذي قال عنه: «كتاب هزار أفسانة، وتفسيرُ ذلك من الفارسيَّة إلى العربيَّة: ألف خرافة. والخرافة بالفارسيَّة يُقال لها: أفسانة. والناس يسمُّون هذا الكتاب ألف ليلة»[1]. وعلى النَّحو نفسِهِ وصف التَّوحيديُّ في الرُّبع الأخير من القرن الرابع الكتاب بأنَّه «من ضروبِ الخرافاتِ»[2].

من ناحيةٍ أخرى، تصلُنا بعض الآثار التي تدلُّ على وجود حكايات تشبهُ بعض الحكايات المتأخِّرة التي تردُ في «ألف ليلة وليلة». من ذلك تمثيلاً، كرَّرَ ابن الحجّاج أخبار زوجين من المحتالين، يبدو أنَّ عصره كان يتداولُ بعض الحكاياتِ عنهما، وهما محتالة اسمُها «دلَّة» وزوجُها «دحمان». وقد ذكر ابن الحجّاج أنَّه تعرَّضَ لمآزقَ عصيَّة، لو كانتْ أُمُّهُ «دلَّة» لما تمكَّن من الخروج منها[3]. ممّا يعني أنَّ الحكايات في عصرِهِ كانت مشهورةً عن احتيال دلَّةَ وقدرتها على التَّملُّص من المغامرات الخطيرة التي كانتْ تتورَّط فيها. ولعلَّ «دلَّة» المحتالة هذه كانت النَّواة الأولى التي تطوَّرت عنها حكايات «دليلة المحتالة» فيما بعد.

ونحن في حقيقة الأمر نمتلك بعض الأخبار عن محاولة إنتاج صيغة معياريَّة من «ألف ليلة وليلة» تأتينا من مطلع القرن الرابع الهجريِّ، إذ قام مغامرٌ أدبيٌّ، هو ابن عبدوس الجهشياريُّ، بإعداد نسخةٍ فريدةٍ من نوعِها في ذلك الوقت من «ألف ليلة وليلة». وقد وصف ابن النَّديم هذه النُّسخة بقوله: «ابتدأ أبو عبد اللّٰهِ محمَّد بن عبدوس الجهشياريُّ، صاحبُ كتابِ «الوزراء»، بتأليفِ كتابٍ اختارَ فيه ألفَ سَمَرٍ من أسمارِ العربِ والعجمِ والرُّومِ وغيرِهم، كلُّ جزءٍ قائمٌ بذاتِهِ لا يعلَّقُ بغيرِهِ، وأحضرَ المسامرينَ، فأخذَ عنهم أحسنَ ما يعرفونَ ويُحسِنونَ، واختارَ من الكتبِ المصنَّفةِ في الأسمارِ والخرافاتِ ما حلا بنفسِهِ، وكانَ فاضلاً، فاجتمعَ له من ذلكَ أربعمائة ليلةٍ وثمانونَ ليلةً، كلُّ ليلةٍ سمرٌ تامٌّ، يحتوي على خمسينَ ورقةً وأقلَّ وأكثرَ. ثمَّ عاجلَتْهُ المنيَّةُ قبلَ استيفاءِ ما في نفسِهِ من تتميمِهِ ألفَ سمرٍ. ورأيتُ من ذلكَ عدَّة أجزاءٍ بخطِّ أبي الطَّيِّبِ [ابن] أخي الشافعيِّ»[4].

(1) المسعودي: مروج الذهب 2/ 123.

(2) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة 1/ 23.

(3) ديوان ابن الحجاج 4/ 15، 4/ 289.

(4) ابن النديم: الفهرست (ط. تجدد)، ص 364. وابن أخي الشافعي هو وراق ابن عبدوس، انظر: مقدمة الوزراء والكتاب، ص 20.

ومحمَّد بن عبدوس الجهشياريُّ مؤلِّف كتاب «الوزراء والكتّاب»، كان أبوه يعملُ حاجباً لدى الوزير عليّ بن عيسى بن الجرّاح، ولمّا توفِّيَ والده خلفَهُ في حجابة الوزير. ويبدو أنَّه كان من المقرَّبين للوزير ابن مقلة، وتعرَّض لبعض حالات الاستجواب حين اعتُقِلَ ابن مقلة. وبالنَّظر إلى الظُّروف المتقلِّبة حينئذٍ، فقد تعرَّض ابن عبدوس لعددٍ من النَّكبات في أواخر حياته، وصودرَتْ أملاكُهُ مراراً، ممّا يعني أنَّه كانَ ذا ثروةٍ طائلةٍ[1]. وفضلاً عن هذه الثَّروة، فقد كان مزوَّداً بعدَّةٍ أدبيَّةٍ عاليةٍ، كما هو شأن النُّخبة المثقَّفة حينئذٍ. ومن المحتمل أنَّه جنَّدَ ثروته الأدبيَّة وقسماً من ثروته المادِّيَّة لكتابة «ألف ليلة وليلة»، حتّى توفِّيَ سنة 331 هـ، دون أن يتمكَّنَ من تحقيقِ حلمِهِ في كتابة «ألف سمر» بالتَّمام والكمال.

يُفهَمُ من المقارنة بين وصف ابن النَّديم لكتاب «هزار أفسان» وكتاب «ألف سمر» أنَّ وصف ابن النَّديم للكتاب الأوَّل بأنَّه «كتاب غثٌّ باردُ الحديثِ»، وسكوتَهُ عن إصدارِ حكمٍ مماثلٍ حول الكتاب الثاني أنَّ هذا الحكم يتعلَّق باللُّغة. فكتاب «هزار أفسان» كتاب مترجم مكتوب بلغةٍ عاميَّةٍ تنتمي للهجة ذلك العصر، شأنه شأن النُّسخ المتأخِّرة المكتوبة بعاميَّةِ عصرِها، وهذا شيءٌ لم يكن بالتَّأكيد يروقُ لابن النَّديم، الورّاق الذي يُعنى بتسويق كتب المعتمد الأدبيِّ الرَّفيعة. وسكوته عن نسخة ابن عبدوس، وقد رآها كما يقول، يعني أنَّ لغة هذه النُّسخة من الكتاب كانت لغةَ المعتمدِ الأدبيِّ الرَّفيعة نفسها، ولذلك لم يكنْ بالإمكان وصفها بأنَّها «غثَّة». فابن عبدوس واحد من أهمِّ أعيان النُّخبة المثقَّفة في عصره. ويدلُّ كتابه «الوزراء» على أنَّه كان على درايةٍ ليس فقط بمشاهير الكتبة والسِّياسيِّين، بل أيضاً على اطِّلاعٍ ممتازٍ بما يتطلَّبُهُ الانتماء للُّغة الأدبيَّة المعياريَّة من انضباط. وبالتالي يمكنُنا أن نتصوَّرَ أنَّ النُّسخة التي أعدَّها من «ألف سمر» كانت تتماشى مع مقتضيات المعتمد الأدبيِّ الراسخ حينئذٍ. وقد أنجز ابن عبدوس من هذه النُّسخة ما يُقارب نصف الكتاب، ثمَّ انتزعَهُ الموتُ عن إكمالِ مشروعِهِ.

(1) جمع محقق كتاب الوزراء بعض أخباره، انظر: الجهشياري: الوزراء والكتاب، تحقيق: إبراهيم صالح، أبو ظبي، 2009، المقدمة.

هنا يظهر سؤالٌ مهمٌّ، هل اختفت هذه النُّسخة إلى الأبد، أم ما زال بالإمكان استردادُ قسمٍ منها؟ لا نستطيع تقديم إجابة قطعيَّة، لكنَّ الأرجح أنَّ اختفاء هذه النُّسخة يتعلَّق بأنَّ من طبيعة كتاب «ألف ليلة وليلة» أنَّ أيَّ ناسخٍ له يُعيد كتابته بما يتناسب مع ثقافتِهِ ولهجتِهِ. ومن يدري فربَّما كانت نسخة الجهشياريِّ ما زالت موجودةً بأيدينا حتّى الآن، لكنَّ التَّغييرات التي تعرَّضت لها على أيدي أجيالٍ من النُّسّاخ قد جعلَتْها عملاً آخرَ.

المخطَّط التاريخيّ للكتاب

عثرت الباحثة الأمريكيَّة نابيا آبوت (المعروفة عربيّاً باسم نبيهة عبُّود) على ورقةٍ واحدةٍ من كتاب عنوانُهُ «حديث ألف ليلة»، تعود إلى القرن التاسع الميلاديِّ، أي القرن الثالث الهجريِّ. وهي مادَّة تنطوي على بعض الإشارات إلى الحكاية الإطاريَّة، التي يجري الحديث فيها بين دينازاد وأختها شهرزاد. ويعود تاريخ هذه القصاصة إلى سنة 266 للهجرة. وقد كُتِبَتْ في أنطاكيا. وبالرَّغم من شحَّة المعلومات الورادة في هذه القصاصة، فإنَّها ذات فائدة كبيرة في رسمِ مخطَّط تاريخيٍّ لتطوُّر تاريخ الكتاب، لأنَّها تدلُّ على انتشار الكتاب في العالم الإسلاميِّ منذ القرن التاسع الميلاديِّ، أو الثالث الهجريِّ. وفعلاً وضعتْ نابيا آبوت مخطَّطاً عامّاً لتطوُّر هذا التاريخ على النَّحو الآتي:

تقول آبوت: «استناداً إلى هذا الأساس الوطيد والمراجع الأدبيَّة القليلة اللاحقة، يمكن لنا أن نعدِّل ونكمِّلَ المخطَّط العام لتاريخ «ألف ليلة وليلة» الطَّويل، كما اقترحَهُ ماكدونالد. ويمكن بيان الخطوات المتتابعة في تطوُّر جمع الكتاب على النَّحو الآتي:

(1) وُجِدتْ ترجمة «هزان أفسان» في القرن الثامن. وفي اعتقادي من المرجَّح أنَّها كانت ترجمة حرفيَّة وكاملة ربَّما أُطلِقَ عليها عنوان «ألف خرافة».

(2) في القرن الثامن وُجِدتْ نسخة إسلاميَّة عربيَّة من «هزار أفسان»، سُمِّيَتْ «ألف ليلة». ويمكن أن تكون جزئيَّة أو كاملة.

(3) في القرن التاسع كان هناك تأليف عنوانُهُ «ألف ليلة» يحتوي على موادَّ فارسيَّة وعربيَّة. وفي حين استُمِدَّ الجزء الأكبر من العمل من «هزار أفسان»، فإنَّ كتب الحكايات المتداولة الأُخرى، ولا سيَّما «سندبادنامه» و«كتاب شيماس»، لم تكنْ

مستبعدة. والموادُّ العربيَّة، كما أشار لتمان من قبل، لم تكنْ بالقليلة أو العارضة، كما تصوَّر ماكدونالد.

(4) في القرن العاشر، جاء كتاب «ألف سمر» لابن عبدوس. وليس بالأمر الواضح ما إذا كان قد أُريدَ لهذا الكتاب أن يضمَّ كلَّ كتاب «ألف ليلة» المتداول إلى غيره، وأن يزيدَ عليه أيضاً.

(5) في القرن العاشر، بدأ جمعُ مادَّة مستمدَّة من «ألف سمر» وحكايات آسيويَّة ومصريَّة في تأليفٍ مصريٍّ محلِّيٍّ. ويعود تغيير عنوان «ألف ليلة وليلة» إلى هذه الفترة في الأرجح.

(6) أمّا المراحل النِّهائيَّة لنموِّ عمليَّة الجمع فتمتدُّ إلى بواكير القرن السادس عشر. وتمثِّل الحكايات البطوليَّة في الرَّدِّ الإسلاميِّ على الحروب الصَّليبيَّة أهمَّ الإضافات في هذا السِّياق. وربَّما أسهمت بلاد فارس والعراق في بعض الحكايات البارزة من الشَّرق الأقصى عند صحوة القرن الثالث عشر مع الغزو المغوليِّ لهاتيك البلاد. واختتمَ الغزو الأخير لمماليك سوريا ومصر في عهد السُّلطان العثمانيِّ سليم الأوَّل (1512 ـ 1520) الفصل الأخير في تاريخ «اللَّيالي العربيَّة» في أقطار أرضها الشَّرقيَّة»[1].

بالطَّبع يمكن تعديل بعض التَّفاصيل في هذا المخطَّط. وأنا شخصيّاً أفضِّلُ أن نسمِّيَ ما تسمِّيه نابيا آبوت بالمادَّة الفارسيَّة باسم «الحكاية الإطاريَّة»، التي يمكن أن تكون قد انتقلَتْ شفويّاً بين الثَّقافات المختلفة في أزمنةٍ يصعب تحديد تاريخٍ لها. لكنَّ أقدم مادَّة مكتوبة وصلتنا للعمل هي المادَّة العربيَّة دون شكٍّ. ولا يوجد أيُّ نصٍّ فارسيٍّ، وإن يكن من الأزمنة المتأخِّرة، للكتاب.

ولمّا كنتُ قد أوردتُ مراراً بعضَ تفاصيلِ تاريخ كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة»، الذي أشارتْ إليه آبوت تحت عنوانه الفارسيِّ الشَّهير «سندبادنامه» في تحقيقي للكتاب وفي مقدِّمة هذا الكتاب، وفي الفصول التالية، فأجد من الضَّروريِّ أن أتحدَّث بإيجازٍ

(1) Nabia Abbott, A Ninth Century Fragment of the «Thousand Nights», New Light on the Early History of the Arabian Nights, Journal of Near Eastern Studies, Vol. VIII. No. 3, July 1949, p. 163-164.

عن كتاب «شيماس»، الذي ورد ذكرُهُ في النُّبذة التاريخيَّة عند آبوت. فهو كتابٌ قديمٌ ذكره ابن النَّديم ضمن كتب الرُّوم التي عدَّدَها في الخرافات والأسمار[1]. لكنَّ عنوانه تصحَّف في المطبوع إلى (سماس). ولكنْ من المرجَّح أن يكون العنوان «شيماس» آراميّاً مستمدّاً من العصر الفرثيِّ الذي سادت فيه مركزيَّة الشَّمس. ويكفي هنا أن نتذكَّرَ «بريَّة شماسي» الواردة في كتاب «الفلاحة النَّبطيَّة»، التي تحوَّلت في العصور الإسلاميَّة إلى «الشَّماسيَّة». وقد وصلتنا مخطوطات كثيرة لهذا الكتاب، بمعزلٍ عن «ألف ليلة وليلة»، التي دخلَ في صلبِها في وقتٍ لا نستطيع تحديده[2].

الفرعانِ الشاميّ والمصريّ

في ضوء الحالة الراهنة للنُّسخ المتوفِّرة من «ألف ليلة وليلة»، لا يمكنُ للباحث إلّا أن يعترف بتعدُّد هذه النُّسخ واختلافها، بحيث لا يستطيع أحدٌ، مهما أُوتيَ من قدرةٍ أدبيَّة، التَّوصُّلَ إلى نسخةٍ يصحُّ وصفُها بأنَّها «نسخة معياريَّة» من الكتاب. وقد أشرنا إلى أنَّ المقصود بالنُّسخة المعياريَّة هي النُّسخة التي تفرض نفسَها باعتبارها النُّسخة النِّهائيَّة، التي تلتزم النُّسَخُ التالية لها بأسلوبها ولغتها وترتيب حكاياتها والمظاهر الثَّقافيَّة التي تحملُها. وهذا بالطَّبع هو الإجراء المتَّبع مع الكتب التي تحمل أسماءَ مؤلِّفيها، وملامحَ أسلوبهم وشخصيَّتَهم، وتنتمي في آخر المطاف إلى مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ. لكنَّنا أوضحنا أنَّ هذا الإجراء لا يصحُّ على «ألف ليلة وليلة»، لأنَّه كتابٌ لم يكنْ يحمل بصمة مؤلِّف معيَّن، بل هو ينتمي إلى رواتِهِ الشَّفويِّين، وهم ينجحون في روايتِهِ بقدر ما يفكِّر كلُّ واحدٍ منهم في تخطِّي الرُّواة السابقين عليه والتَّفوُّق عليهم، وفي الزَّعم أنَّ النَّصَّ الذي يرويه هو النَّصُّ النِّهائيُّ المعياريُّ الوحيد. والنُّصوص المكتوبة المتوفِّرة، على اختلاف أزمنتِها وأساليبِها، ليست سوى أدلَّةٍ مكتوبة للرُّواة يستعينونَ بها في سرد الحكايات التي يروونها شفويّاً، وليست نُسَخاً معياريَّة على الإطلاق.

ومع تعدُّد النُّسخ وتفاوتها أسلوباً ولغةً وترتيباً للحكايات، فإنَّ قُصارى ما يستطيعُهُ أيُّ باحثٍ هو أن ينشر الصِّيغ المفردة من الكتاب كلّاً بمعزلٍ عن الأخرى، ما دامت كلُّ

(1) ابن النديم: الفهرست (ط. تجدد)، ص 365.
(2) ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/ 461، (الشرقية) 7/ 14.

نسخة منه نسخةً فريدةً، دون أن يتمكَّنَ من عقد الرَّوابط بين هذه النُّسخ، أو محاولة استخراج نسخة معياريَّة منها، إذ لا توجد نسخة معياريَّة من الكتاب في الأساس. وهكذا يجب أن تُعامَلَ كلُّ نسخة باعتبارها نسخةً فريدةً لا علاقة لها بالنُّسخ الأخرى. وهذه هي النَّتيجة التي استخلصَها المرحوم الدُّكتور محسن مهدي في مقدِّمته لتحقيق طبعة ليدن من «ألف ليلة وليلة»، حين قال: «إنَّ أسلمَ الطُّرق إلى تحقيق هذه الكتب هو تحقيقُ نسخةٍ نسخةٍ من نسخها الخطِّيَّة، وإنَّ على المحقِّق أن يلتزم بتحقيق النُّسخة التي يختارُها وكأنَّها نسخةٌ وحيدةٌ. وتحقيق النُّسخ الوحيدة له قواعده، فعلى المحقِّق أن يقتنع ويُقنِعَ القارئ بأهمِّيَّة وميزة النُّسخة التي اختارها، وأن لا يحيدَ عن متن نسختِهِ ولغتها وتركيبها، وأن يُشير إلى ما فيها من النَّقص والتَّحريف والأخطاء، وأن يميِّزَ بوضوحٍ بين متن نسختِهِ وما جاءَ به من عنده أو من نسخٍ أخرى لإكمال متن نسختِهِ، إن كان فيها نقصٌ ظاهرٌ، وأن يبيِّنَ عند إكمال نقص متن نسخته ما إذا كانت الزِّيادة من نسخ رواية هي رواية نسختِهِ أو من نسخ روايةٍ أو رواياتٍ أخرى، ويبيِّنَ الصِّلة بين الرِّوايات المختلفة للكتاب»[1].

يفترض د. محسن مهدي وجود نسخٍ من «ألف ليلة وليلة» قبل وجود ما يسمِّيه بعائلة النُّسخ المصريَّة. لكنَّ هذه النُّسخ فُقِدتْ، ولم يصلْنا منها شيءٌ. وهو يسمِّي هذه النُّسخ بـ«الأُمَّهات القديمة والأُمِّ والدُّستور». وقد قصد بالأُمَّهات القديمة الأُصولَ الأولى من الكتاب قبل القرن السابع الهجريِّ. أمّا النُّسخة الأُمُّ فهي من نتاج القرن السابع. ولذلك يقول د. مهدي: «إنَّنا لا نكاد نعرفُ اليوم شيئاً عن متن الأُمَّهات القديمة التي سبقَتِ النُّسخة الأُمَّ، وهي نسخةٌ لا يعود تاريخُها إلى ما قبل القرن السابع من الهجرة (القرن الثالث عشر من الميلاد)»[2].

على النَّحو نفسه افترض د. مهدي وجود نسخة يسمِّيها النُّسخة الدُّستور، هي الأصل المرجعيُّ الذي تعود له النُّسخ الشاميَّة والمصريَّة المتأخِّرة. وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «أمّا النُّسخة الدُّستور فهي الأصل الوحيد الذي تعود إليه آخرَ الأمرِ كلُّ النُّسخ

(1) ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، المقدمة، ص 24.
(2) ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، المقدمة، ص 26.

الخطِّيَّة بفرعيها الشاميِّ والمصريِّ. ومع أنَّ هذه النُّسخة عُدِمَتْ أيضاً، فالتَّثبُّت من قراءاتها وأخطائها وما كان فيها من النَّقص أمرٌ ممكنٌ في جميع المواضع التي تثبت وتصحُّ وتتَّفق فيها قراءة أصلي الفرعين الشاميِّ والمصريِّ. ومع أنَّ تحقيق المتن الكامل لأصل الفرع الشاميِّ وأصل الفرع المصريِّ عسيرٌ لما قلناه في خصائص نسخ الكتاب الخطِّيَّة فهو أمرٌ يسهلُ في كثيرٍ من المواضع من الكتاب»[1].

يُوحي حديث د. مهدي بأنَّ الأُمَّهات القديمة هي النُّسخ العراقيَّة من الكتاب، وهذه النُّسخ قد فُقِدَتْ إلى الأبد، لانقطاع صلة الكتاب بالعراق منذ القرن السابع الهجريِّ. وفي تقديرنا فإنَّ هذه النُّسخ القديمة كانتْ تخضعُ للخطَّة التي خضعتْ لها النُّسخ المتأخِّرة الشاميَّة والمصريَّة على السَّواء. ولو قُدِّرَ لنا العثور مستقبلاً على بعضها، لتبيَّنّا في الحال أنَّها لم تكنْ نصوصاً كتابيَّة، ولا نسخاً معياريَّة، بالمعنى الذي شرحناه، بل مجرَّد أدلَّة للرُّواة عند قراءة هذه النُّصوص. والسَّبب في ذلك أنَّ «ألف ليلة وليلة» لم يكنْ عملاً «مكتوباً» ينتمي إلى مؤلِّفٍ ما، بل هو عملٌ شفويٌّ ينتمي لمن يرويه. وبالتالي لم تكن النُّسخ الأُمَّهات القديمة نسخاً معياريَّة، بل هي لا تختلف في ذلك عن النُّسخ المتأخِّرة في الإيحاء بلهجاتها الشَّعبيَّة والمعايير الثَّقافيَّة السائدة في زمن كتابتها.

ومن المؤكَّد وجود نسخة بغداديَّة من الكتاب، هي الأصل في تطوير نُسَخِهِ الأخرى، ولكنَّها لم تعدْ موجودةً، بسبب الطَّبيعة الشَّفويَّة للكتاب. فالنُّسخة البغداديَّة ليست مجرَّد افتراضٍ نظريٍّ، بل تشير المصادر إليها، كما نقل ابن النَّديم والمسعوديُّ والتَّوحيديُّ. لكنَّ هذه النُّسخة لم تكنْ تحظى برضا النُّخبة الأدبيَّة المثقَّفة، لأنَّها لم تكن تتجاوب مع معايير المعتمد الأدبيِّ الرَّفيعة، فأهملَ ذكرَها هؤلاء المثقَّفون. نعم، حاول بعض الأُدباء إعادة كتابتها بهدف إدخالها في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ، لكنَّ هذه المحاولة لم تفلحْ على ما يبدو، كما فعل الجهشياريُّ، إمّا لأنَّ مشروعَهُ لم يكتملْ، أو لأنَّ الأجيال التالية آثرت الاحتفاظ بالصِّيغة الشَّعبيَّة من الكتاب، ولم تتعاملْ مع صياغته الأدبيَّة الجديدة.

وقد أشار الباحثونَ منذ وقتٍ مبكِّرٍ إلى وجود مجموعتين من الكتاب؛ مصريَّة

(1) ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، المقدمة، ص 29.

وبغداديَّة، استناداً إلى المصادر التَّخمينيَّة للحكايات. وربَّما بدأ هذا الجهد بأبحاث نولدكه التي طوَّرَها لتمان في دراساته عن «ألف ليلة وليلة». وبحسب طبيعة الموضوعات التي تتناولها الحكايات، وجد لتمان أنَّ قصص الزُّهد تتجمَّع في مكانٍ واحدٍ، وتوجد فيها إشارات إلى اليهوديَّة، فرجَّح أنَّ يهودياً أسلم هو الذي طوَّرَها. في حين تنتمي قصص السَّحَرة إلى بلاد فارس. «أمّا القصص التي تنمُّ عن أصلٍ بابليٍّ قديمٍ أمثال قصَّة بلوقيا وقصَّة مدينة النُّحاس وقصَّة عبد اللّٰه بن فاضل وإخوتِهِ التي يُذكَرُ الخضر فيها جميعاً، فهذه قصص قديمة حُفِظتْ في بغداد التي تقع جغرافيّاً مكان بابل، ودخلت العربيَّة عن طريق قصص الإسكندر والقصص اليهوديِّ منذ زمن أقدم من «ألف ليلة وليلة» بكثير»[1]. وسنعود إلى مناقشة هذا النَّوع من الحكايات بمزيدٍ من البحث والتَّفصيل والاستكشاف.

وقد قسَّمَ د. مهدي نسخ الكتاب الخطِّيَّة استناداً على انتمائها إلى فرعين متميِّزين؛ هما الفرع الشاميُّ والفرع المصريُّ. وهناك عددٌ من النُّسخ المتوفِّرة التي تمثِّل الفرع الشاميَّ، أقدمُها مخطوطة باريس (3609 ـ 3611)، وهي نسخة غير مؤرَّخة، ولكنَّه يرجِّح أنَّها نُسِخَتْ في القرن الثامن الهجريِّ. فضلاً عن هذه، فهناك نسخة مكتبة الفاتيكان المرقَّمة (782)، وهي منسوخةٌ في القرن التاسع أو العاشر، وكذلك نسخة جون رايلندز بمانجستر المرقَّمة (647)، وقد نُسِختْ في حلب عام 1750 وعام 1771.

أمّا نسخ الفرع المصريِّ، «التي نُسِخَتْ وحُفِظتْ من الكتاب في مصرَ فترتيب سلسلة نسبِها بعامَّة أمرٌ ممكنٌ أيضاً، وإن كان يصعب التَّيقُّن من بعض تفاصيله لحداثة أغلب هذه النُّسخ، ولامتزاج بعضها بالبعض الآخر، ولانتقال نسبِها من جزءٍ إلى آخر، ولما في النُّسخ القديمة منها من النَّقص والزِّيادة ممّا لم نعُدِ اليومَ قادرينَ على التَّوصُّل إلى أصلِهِ أو زمانِهِ»[2].

نتَّفق مع د. محسن مهدي في وجود مسارَينِ للكتاب يمكنُ متابعتُهما من خلال المجموعتين الشاميَّة والمصريَّة. على أنَّ ذلك يجب ألّا يعنيَ أبداً أنَّ هناك نسخة

(1) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، ص 22.
(2) ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، المقدمة، ص 32.

معياريَّة شاميَّة أو مصريَّة، تقلِّدُها بقيَّةُ النُّسخ، وتنقل نصوصَها منها، وتتابعُها من حيث الأُسلوب واللُّغة والتَّرتيب. فهذا شيءٌ لم يتحقَّقْ على الإطلاق، بل يعني فقط أنَّ هناك بعض الخصائص المشتركة لكلِّ مجموعةٍ، ربَّما كانت تمثِّل الإطار الثَّقافيَّ والخصائص اللَّهجيَّة العامَّة أكثر بكثيرٍ ممّا تمثِّل السِّمات المميِّزة للكتاب أسلوبيّاً ولغويّاً. فنسخ المجموعتين معاً لم تكنْ نسخاً معياريَّة من نتاج مؤلِّفٍ واحدٍ، يحافظ على أسلوبِهِ وشخصيَّتِهِ، بل هي روايات شفويَّة يريد كاتبُها أن يجعل منها أساساً وذخيرةً لقراءاته الشَّفويَّة في الفضاء العام. وإذا كان معنى «النُّسخة الدُّستور» أنَّها الأصل المعياريُّ الذي تغترف منه بقيَّة النُّسخ، وتمثِّلُ نصوصه، كما هو الحال في النُّصوص المكتوبة من طراز «كليلة ودمنة» أو «المقامات» وما أشبه، فهذا شيءٌ لم يحدثْ أبداً. بل نحن نفترض أنَّ «ألف ليلة وليلة» لم يعرفْ وجود نسخةٍ معياريَّةٍ أو نسخةٍ دستورٍ بهذا المعنى على الإطلاق قبل عصر الطِّباعة.

بقيَ الكتاب عملاً شفويّاً بلا مؤلِّف، لكنَّه مع ذلك يمتلك حضوراً مكتوباً من حيث هو حكايات يبتكرُها الرُّواة في لحظة إلقائها مستعينينَ في الغالب بنصٍّ مكتوبٍ لا تتعدَّى وظيفتُهُ أن تكونَ تذكيراً مدوَّناً للرُّواة في لحظة الإلقاء. وليس من شكٍّ في أنَّ اللَّحظة الاستشراقيَّة كانت ذات أثرٍ بيِّنٍ في كتابة بعض نسخ الكتاب، لأنَّه صار كتاباً يطلبُهُ المستشرقون أنفسهم، ويتلهَّفون للحصول عليه، غير أنَّ النُّسخ الأولى التي دُوِّنتْ لم تكنْ نُسخاً معياريَّة أيضاً. ولم يدخل الكتاب في طور المعياريَّة إلّا في عصر الطِّباعة. وقد أُتيح للكتاب أن يُطبَعَ مراراً في نصِّهِ العربيِّ. في البداية جاءت طبعة كلكتا، التي صدرت في جزئين في الهند، الجزء الأوَّل (1814)، والجزء الثاني (1818). ثمَّ ظهرَ الكتاب في مدينة برسلاو في (12) جزءاً فيما بين عامي 1824 ـ 1834. وادَّعى الناشر أنَّها طبعة كاملة. غير أنَّ أشهر طبعات الكتاب العربيَّة هي طبعة بولاق في جزئين سنة 1835. ونحن نزعم أنَّ هذه الطَّبعات هي التي وفَّرت للكتاب فكرة المعياريَّة لأوَّل مرَّة، لأنَّ كلَّ ناشر صار يفكِّر في إعداد نسخةٍ كاملةٍ من الكتاب تحتوي على ألف ليلة وليلة. وهكذا فهو يجمع المخطوطات التي تسدُّ نواقص النُّسخ إذا لم تكنْ كاملة حتّى يصلَ بها إلى هذا العدد من اللَّيالي. ومن جهةٍ أخرى فهو يحرص على صقل الكتاب لغويّاً وأسلوبيّاً بحيث يبدو من نتاج شخصٍ واحدٍ. وحين يُطبَع الكتاب يتمُّ تثبيتُهُ وتكرارُهُ،

بحيث تصبح النُّسخة المطبوعة أصلاً للنُّسخ التالية لها. ولعلَّ طبعة بولاق توفَّرت على خاصَّتين انفردتْ بهما عن بقيَّة النُّسخ؛ الأولى أنَّها اعتمدت نسخة كاملة، يُقال إنَّها تعرَّضت للتَّلف بعد الطِّباعة وبسببِها، كما أنَّها حظيت بناشرٍ متمكِّن لغويّاً حرصَ على تقريب اللُّغة الشَّعبيَّة من اللُّغة المعياريَّة بقدر الإمكان. وهكذا ضمنَ للكتاب النَّجاح، ليس فقط في بيئتِهِ الشَّعبيَّة، بل أيضاً في بيئة المعتمد الأدبيِّ الناشئ الجديد الذي كان يتململُ في ذلك الوقت.

الطَّبَعات المعياريَّة

يبدو أنَّ الكتاب يصرُّ دائماً على فرض طبيعتِهِ المتجدِّدة في نصوصه الشَّفويَّة أو المكتوبة أو المطبوعة. وهو لا يكفُّ عن الادِّعاء بعدم وجود نسخة معياريَّة منه، مهما تعدَّدت أشكال تداوله، ومهما تكرَّرت محاولات تثبيتِهِ. ومثلما أفلتَ الكتاب من محاولات تثبيتِهِ في نسخة معياريَّة مكتوبة، فقد أفلتَ أيضاً من تثبيته في طبعة معياريَّة موحَّدة في عصر الطِّباعة. وبقيَتْ كلُّ طبعةٍ منه تحاول أن تزعم، مثلما زعمَ رواة الكتاب الشَّفويُّون من قبل، أنَّها الطَّبعة الوحيدة الصَّحيحة، التي تتجاوز الطَّبعات أو النُّسخ المعروفة قبلَها، وتُرائي بأنَّها النُّسخة المعياريَّة المقبولة، بل تذهب إلى أبعد من ذلك حين تقول إنَّها النُّسخة الكاملة التي تنطوي على ألفِ ليلةٍ وليلةٍ بغير انقطاع.

وتمثَّلت أوَّل طبعة للكتاب، كما أشرنا، في طبعة كلكتا في جزئين سنة 1814 و1818. يصف د. محسن مهدي هذه الطَّبعة بقوله: «طُبِعَ الكتاب لأوَّل مرَّة في كلكتا في الهند في جزئين، في المطبعة الهندوستانيَّة، وبرعاية كلِّيَّة فورت وليم، الجزء الأوَّل بعنوان «حكايات مائة ليلة من ألف ليلة وليلة» عام 1814، والجزء الثاني بعنوان «المجلَّد الثاني من كتاب ألف ليلة وليلة يشتمل على حكايات مائة ليلة وأخبار السِّندباد مع الهندباد» عام 1818، نشره الشَّيخ أحمد بن محمود شيرواني اليمانيُّ، أحد أعضاء هيئة التَّدريس في قسم اللُّغة العربيَّة في الكلِّيَّة المذكورة»[1]. ولكنْ يبدو أنَّ هذه الطَّبعة لم تكنْ سوى مختاراتٍ مقتطفةٍ للتَّعريف بالكتاب، وليست النَّصَّ الكامل له. وبسبب

(1) د. محسن مهدي: ألف ليلة وليلة، طبعة ليدن، المقدمة، ص 14.

طبيعتها الانتقائيَّة فإنَّ قيمتها لم تكنْ بالحاسمة على الإطلاق، بل لم تزدْ على كونها تنويهاً للشُّروع بالاهتمام به.

وفعلاً فقد صارت الأضواء تُسلَّط على الكتاب في كلِّ مكانٍ، وصارتْ تصدر له طبعاتٌ مختلفةٌ في أوقاتٍ متقاربةٍ، إن لم تكن متزامنةً تماماً. فصدرت له أوَّل طبعة كاملة بوشِرَ فيها قبل الطَّبعات الأخرى، لكنَّها لم تكتملْ إلّا بعد طبعة بولاق وطبعة كلكتا الثانية. إذ صدرت الأجزاء من (1 ـ 8) من طبعة برسلاو في السَّنوات (1824 ـ 1838) بإشراف مكسيميليان هابشت (أو هابخط). وبعد وفاتِهِ، نشر العلّامة هاينرش فلايشر، أستاذ اللُّغات الشَّرقيَّة في الجامعة الملكيَّة بمدينة لايبزش، الأجزاء الأخيرة (9 ـ 12) في السَّنوات (1842 ـ 1843). وقد حرصت هذه الطَّبعة على أن تكون كاملةً تنطوي على ألفِ ليلةٍ وليلةٍ، ولهذا فقد انتشرت انتشاراً واسعاً، ولا سيَّما في الأوساط التي لا تُعنى بالفروق الأُسلوبيَّة واللُّغويَّة العربيَّة في بيئات المستشرقين.

لقد زعمَ ناشر الكتاب أنَّه اعتمد على نسخة تونسيَّة كاملة منه، غير أنَّ النُّقّاد شكَّكوا بهذا الزَّعم، وانتهوا إلى أنَّه لفَّقَ نصَّهُ من نسخٍ متعدِّدة، وقد أحدثَ ترتيباً خاصّاً للحكايات، وجمع بين مصادرَ متنوِّعة. ولهذا يصحُّ عليه ما وصفنا به الرُّواة الشَّفويِّين من قبلُ من حيث نزعة التَّلفيق التي مارسوها. والأخطر من ذلك أنَّ لغتَهُ لم تكنْ ذات مستوىً أُسلوبيٍّ واحدٍ بالمعنى الصَّحيح، بل كثيراً ما كان يمزج بين المستويات الأسلوبيَّة واللَّهجيَّة المتعدِّدة.

أمّا طبعة بولاق فقد صدرت سنة (1251 هـ/ 1835م)، فهي متأخِّرة عن الأجزاء الأولى من طبعة برسلاو، ومتقدِّمة على الأجزاء الأخيرة منها. وبالطَّبع فهي تزعم أنَّها طبعةٌ «كاملةٌ»، تنطوي على ألفِ ليلةٍ وليلةٍ. والمتَّفق عليه الآن «أنَّها اعتمدت نسخةً خطِّيَّة واحدة، ولم تلفِّقْ متن الكتاب من نسخٍ أو مصادرَ أخرى. ومع أنَّ النُّسخة الخطِّيَّة التي اعتمدتْها اختفتْ ولم يعدْ لها أثرٌ في دور الكتب في القاهرة أو في غيرها من المدن (وهو أمرٌ ليس بالغريبِ، لأنَّ النُّسخ الخطِّيَّة التي اعتمدتها طبعات بولاق الأولى كانت تُستخدَمُ مباشرةً من قبل جامعي حروف الطِّباعة في عملهم، وتسوَّدُ بالحبر، فتصبح بعد ذلك غير صالحةٍ للقراءة والاستعمال، فتُرمى جانباً)، فإنَّ مقابلة النَّصِّ المطبوع بالنُّسخ

الخطِّيَّة المعروفة لا يدعُ مجالاً للشَّكِّ في أنَّها لم تعتمدْ على أكثرَ من نسخة خطِّيَّةٍ واحدةٍ، وأنَّ مصحِّحَها لم ينظرْ في نسخ خطِّيَّة أخرى، ليكملَ ما سقط من نسختِهِ، ولم ينظر في الطَّبعتين السابقتين»[1].

وليس من شكٍّ في أنَّ النُّسخة الأصل التي اعتمدَها مصحِّحُ طبعة بولاق، عبد الرَّحمن الشَّرقاويّ، كانت مخطوطة من المجموعة المصريَّة للكتاب. وقد حرص الشَّيخ الشَّرقاويُّ على تهذيب عبارات الكتاب وتحريرها وتصحيحها أسلوبيّاً ولهجيّاً ولغويّاً. ولهذا السَّبب حظيتْ هذه الطَّبعة بالرَّواج لدى النُّخُب المثقَّفة والطَّبقات الشَّعبيَّة بسبب اعتدال عباراتها اللُّغويَّة. فهي تلبِّي حاجات الكتاب الشَّعبيَّة، وتُرضي الأُدباء الذين ترعرعوا على معايير المعتمد الأدبيِّ الراسخ من جهةٍ أخرى. لكنَّها مع ذلك أغفلَتْ إيراد بعض الحكايات كاملةً، كما سيمرُّ علينا عند التَّحليل النَّصِّيِّ.

بعد أربع سنوات من طبعة بولاق، بدأت بالصُّدور طبعة كلكتا الثانية سنة 1838، وقد صرَّحت على الغلاف أنَّها نسخة كاملة بإشراف وليم حي مكناطن، وأنَّها مأخوذة من نسخة كُتِبَتْ بالدِّيار المصريَّة. وهكذا فهذه الطَّبعة منقولة عن نسخةٍ تنتمي إلى المجموعة المصريَّة، وقد عُثِرَ فعلاً على أصلها المخطوط، وتبيَّن أنَّها مكتوبة سنة (1245 هـ/ 1829م)، أي قبل ست سنوات من طبعة بولاق. لكنَّ المشرفين على هذه الطَّبعة صحَّحوها استناداً إلى طبعة كلكتا الأولى وطبعة برسلاو، فأكملوا كثيراً من نواقصها.

وبعد خمسين سنة صدرت في بيروت عن المطبعة الكاثوليكيَّة سنة 1889 طبعة جديدة من الكتاب بإشراف الأب أنطوان صالحاني اليسوعيِّ. وفي الحقيقة تختلف هذه الطَّبعة عن الطَّبعات السابقة في تسلسل الحكايات والأسلوب واللُّغة وكثيرٍ من القضايا الفنِّيَّة، وتنطوي على حكاياتٍ لا تنطوي عليها الطَّبعات السابقة. وفي بعض الحالات، تصحِّح كثيراً من الأخطاء في هاتيك الطَّبعات. وليس بخافٍ أنَّها أقرب الطَّبعات جميعاً إلى المجموعة الشاميَّة من الكتاب. وسنعود نحن إلى استعمالها عند تحليل النُّصوص التي لا تتوفَّرُ في طبعة بولاق.

---

(1) د. محسن مهدي: ألف ليلة وليلة، طبعة ليدن، المقدمة، ص 18.

ولكنْ بعد أن اطَّلعنا على هذه الطَّبعات، وكوَّنّا فكرةً عن كلٍّ منها، ووجدنا أنَّها تختلف من حيث البناء اللُّغويُّ والأسلوب، ومن حيث عدد الحكايات وترتيبها، بل تختلف في إيراد الحكايات نفسها في كثيرٍ من الأحيان، أفلا يُثير ذلك شبهةً حول هويَّة الكتاب ووحدتِهِ؟ إذ كيف يمكنُنا أن نقول إنَّ هذا الكتاب هو كتاب «ألف ليلة وليلة» بنفسه، إذا كان الاختلاف يشمل الأُسلوب واللُّغة والبناء وترتيبَ الحكاياتِ وعددَها؟

لقد رأينا أنَّ أهمَّ خاصِّيَّة يمتاز بها الكتاب هي غياب «النُّسخة المعياريَّة» منه. وقد بدا لنا ذلك بمعنى أنَّ كلَّ مَن يُعنى بالكتاب يحاول إنتاج نسخةٍ جديدةٍ منه، تتخطَّى النُّسخ السابقة، وتتفوَّق عليها. وهكذا فإنَّ كلَّ نسخة جديدة منه ترتبط بسابقاتها وتختلفُ عنها. وارتباطها بها هو الذي يُغرينا بأن نتصوَّرَ أنَّ للكتاب شخصيَّتَهُ المستقلَّة، التي تفكِّر بالاستمراريَّة مع النُّسخ السابقة، والانقطاعِ عنها في الوقت نفسه، وإن لم تحظَ بنسخة معياريَّة ثابتة. فهناك أوَّلاً استمراريَّة شكليَّة في الحكاية الإطاريَّة، والتَّقسيمِ إلى ليالٍ، وترتيب الحكايات، وعددٍ كبيرٍ من الحكايات المشتركة، أكبرَ بكثير من الحكايات المختلفة، وإن لم يجرِ توحيدُها أسلوبيّاً ولغويّاً. وتشكِّل استمراريَّةُ هذه الحكايات إطاراً ثقافيّاً لمعرفة تاريخيَّة الحكايات. فمتلقِّي الحكايات، الذي يستقبلُها ويرى أنَّه أمام حكاية إطاريَّة تدافعُ فيها شهرزادُ عن حياتها بالسَّرد أمام شهريار، يُدرِكُ على الفور أنَّه أمام هذا الكتاب بالتَّحديد. وبالتالي فإنَّ هويَّة الكتاب لا تكمنُ في أسلوبِهِ اللُّغويِّ، لأنَّه ليس بأسلوبٍ واحدٍ في جميع نسخِهِ، ولا في عددِ الحكايات وترتيبِها، لأنَّها تتنوَّعُ أيضاً في جميع النُّسخ، بل في الحكاية الإطاريَّة، والتَّقسيمِ إلى ليالٍ، وموضوعةِ الدِّفاع عن الحياة عن طريق سرد الحكايات. ومن هنا فإنَّ قسماً من هويَّة الكتاب لا يكمن في ثباتِ أسلوبِهِ على الورق، بل في ذاكرة المتلقِّي الثَّقافيَّة، وتقاليد الإنتاج الأدبيِّ التي استمرَّت على امتداد القرون في اعتبار هذه الموضوعات جزءاً من هويَّة كتاب «ألف ليلة وليلة».

سيرة رواة الحكايات

لا تتوفَّرُ بين أيدينا معلومات عن رواية الحكايات في بغداد أو دمشق أو القاهرة، باستثناء بعض الأفكار العارضة، كالنَّصِّ الذي نقلَهُ المقريُّ عن عشق الخليفة الفاطميِّ الآمر بأحكام الله حين قال: «وقد أكثرَ الناسُ في حديثِ البدويَّة وابن ميّاح من بني

عمِّها، وما يتعلَّقُ بذلك من ذكر الآمر، حتّى صارتْ رواياتُهم في هذا الشَّأن كـ«حديث البطّال» و«ألف ليلة وليلة» وما أشبهَ ذلكَ»[1].

يُعطينا هذا النَّصُّ فكرةً عن ذيوع «ألف ليلة وليلة» وانتشارها في مصر في القرن السادس الهجريِّ، لكنَّه لا ينقل لنا فكرةً عن الكيفيَّة التي كانت تُقرَأُ بها، وهل انتشرتْ مكتوبةً أو محكيَّةً. أمّا النَّصُّ الذي يقدِّم لنا هذه الفكرة، التي لا نشكُّ في أنَّها مزيج من السَّرد والواقع، فهو نصٌّ يرد في سياق كتاب «ألف ليلة وليلة» نفسه. فهناك قصَّة خلاصتُها أنَّ ملكاً من كبار ملوك المشرق، اسمُهُ محمَّد بن سبائك، وكان يحكم في خراسان، عُرِفَ عنه الولعُ بالسَّرد والمسامرة، فكان «يحبُّ المنادماتِ والرِّوايات والأشعارَ والأخبارَ والحكاياتِ والأسمارَ وسِيَرَ المتقدِّمين، وكان كلُّ مَن يحفظُ حكايةً غريبةً ويحكيها له يُنعِمُ عليه، وقيل إنَّه كان إذا أتاه رجلٌ غريبٌ بسمرٍ غريبٍ، وتكلَّمَ بين يديه واستحسنَهُ وأعجبَهُ كلامُهُ يخلع عليه خلعةً سنيَّةً، ويُعطيه ألف دينار»[2].

باختصار، كان هذا الملك يريد أن يسمعَ الحكاياتِ الملوكيَّة، ويُكافئَ عليها بهدايا ملوكيَّة مثلها. فالحكايات التي تُروى في بلاطِهِ هي ملوك الحكايات التي لا تعرفُها العامَّة. ومن هنا نستطيع أن نتلصَّص على الرُّواة الداخليِّين للحكايات جميعاً؛ كان الرُّواة الذين يروون الحكايات للناس يزعمونَ أنَّ حكاياتِهم هي القصص المثلى التي تليقُ بمجالسِ الملوك، وكذلك رواة الحكايات الضِّمنيَّة، وصولاً إلى شهرزاد التي كانت تقول للملك إنَّ حكاياتها أيضاً تليقُ بمجالس الملوك، لأنَّها حكايات ملوكيَّة.

في ذات يومٍ حضر رجلٌ على درجةٍ كبيرةٍ من المعرفة بالأحاديث والأسمار اسمُهُ التاجر حسن إلى بلاط الملك ابن سبائك، فطلبَ منه الملك طلباً شبهَ تعجيزيٍّ قائلاً: «أُريد منك أن تحكيَ لي حكايةً مليحةً وحديثاً غريباً بحيث لم أكنْ سمعتُ مثلَهُ قطُّ، فإن أعجبَني حديثُكَ أعطيتُكَ بلاداً كثيرةً بقلاعِها، وأجعلُها زيادةً على إقطاعِكَ، وأجعل مملكتي كلَّها بينَ يديكَ، وأجعلك كبيرَ وزرائي، تجلسُ على يميني، وتحكمُ

(1) المقري: نفح الطيب، تحقيق: إحسان عباس، 2/ 290.
(2) ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/ 263.

في رعيَّتي. وإن لم تأتِني بما قلتُ لك أخذتُ جميعَ ما في يدِكَ، وطردتُكَ من بلادي. فقالَ التاجر حسن: سمعاً وطاعةً لمولانا الملك، لكنْ يطلبُ منكَ المملوكُ أن تصبرَ عليه سنةً، ثمَّ أُحدِّثُكَ بحديثٍ ما سمعتَ مثلَهُ في عمرِكَ، ولا سمعَ غيرُكَ بمثلِهِ ولا بأحسنَ منه قطُّ».

كان الملك يريد أن يسمعَ حكايةً تُساوي مملكةً كاملةً. وتدلُّ الأفعال المستخدمة جميعاً على أنَّه كان يريد أن «يسمع» حكايةً، لا أن يقرأها. كان لدى التاجر خمسةُ مماليكَ، بعثَ كلّاً منهم في اتِّجاه، وطلب منهم البحث عن مثل هذه الحكاية. وبعد أربعة أشهرٍ عاد أربعةٌ منهم، دون أن يجدوا لها أيَّ أثرٍ. أمّا المملوك الخامس، الذي توجَّهَ إلى دمشقَ، فكان على وشك العودة خائباً مثلَ زملائِهِ، لولا أنَّه في اللَّحظات الأخيرة وجدَ شاباً يسرعُ راكضاً، فسألَهُ عن سبب استعجاله، فأخبره أنَّ قاصّاً يروي الحكايات يوشك أن يبدأ حديثه. فطلبَ المملوكُ أن يصطحبَهُ معه.

يُستخلَص من الوصف أنَّ راوي الحكايات هنا كان يجلسُ فوق كرسيٍّ على قارعة الطَّريق، والناس تتحلَّقُ حوله، ثمَّ يشرع برواية الحكايات قبل غروب الشَّمس. وليس من الواضح ما إذا كان يتلقَّى أجوراً على ما يرويه، كما هو الحال مع الرُّواة الرُّومانيِّين. ولكنْ من المحتمل أنَّ الناس كانت تتبرَّعُ له طوعاً، كلٌّ بما يستطيع. ومن الثابت أنَّه كان يبيع النُّصوص المكتوبة بأثمانٍ مرتفعةٍ في بعض الأحيان. وهنا نلاحظ نوعاً من المفارقة؛ فالحكايات المسموعة مجانيَّة تماماً، في حين أنَّ الحكايات المكتوبة ذاتُ أثمانٍ باهضةٍ.

حين فرغ الشَّيخ من رواية حكاياتِهِ قبل غروب الشَّمس، اقترب منه المملوك، «وسلَّم عليهِ، فردَّ عليه وزادَهُ في التَّحيَّة والإكرام. فقالَ له المملوكُ: إنَّك يا سيِّدي الشَّيخ رجلٌ مليحٌ محتشمٌ، وحديثُكَ مليحٌ، وأريد أن أسألَكَ على شيءٍ. فقالَ له: اسألْ عمّا تُريد. فقالَ له المملوكُ: هل عندَكَ قصَّة سَمَر سيفِ الملوكِ وبديعِ الجمالِ؟ فقال له الشَّيخ: وممّن سمعتَ هذا الكلامَ؟ ومَنِ الذي أخبرَكَ بذلكَ؟ فقالَ المملوكُ: أنا ما سمعتُ ذلكَ من أحدٍ، ولكنْ أنا من بلادٍ بعيدةٍ، وجئتُ قاصداً لهذه القصَّة، فمهما طلبتَ من ثمنِها أعطيكَ، إن كانَتْ عندَكَ».

تأكَّد المملوك أنَّ الحكاية متوفِّرة لدى الشَّيخ، الذي طلب منه أن يدفعَ له مائةَ دينارٍ ثمناً لها، وهو مبلغ كبير جدّاً، وأرفق هذا المبلغ بشروطٍ تتعلَّق بعدم روايتها على قارعة الطَّريق، أو على النِّساء، أو العبيد أو الصِّبيان، وأن لا تُروى إلّا للملوك. وافقَ المملوكُ على جميع شروطِهِ. وفي اليوم التالي جلب المبلغ للشَّيخ، فدخل الشَّيخ داره، «وأدخلَ المملوكَ، وأجلسَهُ في مكانٍ، وقدَّم له دواةً وقلماً وقرطاساً، وقدَّم له كتاباً، وقال له: اكتبِ الذي أنتَ طالبُهُ من هذا الكتابِ من قصَّة سمر سيفِ الملوكِ. فجلسَ المملوكُ يكتبُ هذه القصَّة، إلى أن فرغَ من كتابتِها، ثمَّ قرأها على الشَّيخ وصحَّحَها. وبعد ذلكَ قال له الشَّيخ: اعلمْ يا وَلَدي أنَّ أوَّل شرطٍ أنَّك لا تقول هذه القصَّة على قارعة الطَّريق، ولا عند النِّساء والجواري، ولا عند العبيد والسُّفَهاء، ولا عند الصِّبيان، وإنَّما تقرأُها عند الأُمَراء والملوكِ والوزراءِ، وأهلِ المعرفة من المفسِّرين وغيرِهم. فَقَبِلَ المملوكُ الشُّروط، وقبَّلَ يدي الشَّيخ، وودَّعَهُ وخرجَ من عنده»[1].

لم يُمْلِ الشَّيخ على المملوك الحكايةَ إملاءً، بل هو أعطاها له نصّاً مكتوباً، فنقلَها هذا بخطِّه. وهذا يعني أنَّ رواة الحكايات كانوا يُسمِعون الحكاياتِ للعامَّة شفويّاً، مجّاناً إلّا بما يتبرَّعون به، ويبيعونها للخاصَّة نصوصاً مكتوبة. هل يعني هذا أنَّ أسواق الحكاياتِ كانت عند القصّاصين، لا عند الورّاقين؟ وإذا كان الأمر كذلكَ، فهل يرضى الورّاقون بهذا؟ أو لا يُفسِّر هذا انزعاجَ ابن النَّديم، ورّاق الثَّقافة العربيَّة، من كتاب «ألف خرافة» حين وصفَهُ بأنَّه كتاب «غثٌّ باردُ الحديثِ»[2]؟

الشَّعبويَّة والنُّخبويَّة

لا نشكُّ مطلقاً في أنَّ حكم ابن النَّديم على كتاب «هزار أفسانه» أو «ألف خرافة» إنَّما يتعلَّق بالأسلوب الذي كُتِبَ به الكتاب، وليس بمحتواه. فأسلوب الكتاب أسلوبٌ سرديٌّ يخالف بطبيعتِهِ الأسلوب الشِّعريَّ الذي يطغى على الإنتاج الأدبيِّ العربيِّ التَّقليديِّ. وقد أوضحنا أنَّ الأعمال الأدبيَّة التي دخلتْ في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ كانت الأعمال التي تتفنَّنُ في استعمال غريب اللُّغة، ممّا يحتاج إلى شروحٍ بيانيَّة، يتعاون

(1) ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/ 265.

(2) ابن النديم: الفهرست (تجدد) ص 363.

على شرحها أفراد النُّخبة. وفي هذه الشُّروح اعتراف متبادل، فالنُّصوص المكتوبة وفق معايير المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع تحظى بالإقرار من لدن النُّخبة الأدبيَّة، وتوفِّر في الوقت نفسه فرصاً لها للانكباب عليها بإنتاج شروح مماثلة. وهكذا يوجد اعتراف متبادل بين أفراد النُّخبة التي تنتمي لمعايير المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع الراسخ. كلٌّ منهما يستفيد من الآخر، تعترف النُّخبة الأدبيَّة بالمعتمد فتصير معاييرُهُ دليلاً لها في توليد النُّصوص، ويقدِّمُ لها المعتمد في الوقت نفسه فرصَ العملِ كشرّاح لنصوصِهِ الصَّعبة.

ومن المتوقَّع أنَّ الرَّفض سيكون من نصيب أيِّ نصٍّ يتحدَّى معايير المعتمد الرَّفيع، ويقترح معاييرَ بديلةً، ولا سيَّما في الانتماء إلى اللُّغة الشَّعبيَّة «الوضيعة» التي كانت متداولةً في ذلك العصر. وهذا لا يخصُّ «هزار أفسان» وحده، بل ينطبق على كلِّ نصٍّ لا يتبنَّى معايير المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع. وقد رأيناه في «أدب الكدية»، كما رأيناه في «أدب السُّخف» الذي مارسه أبو العِبَر وأضرابُهُ وصولاً إلى ابن الحجّاج. لقد فكَّرَ هؤلاء جميعاً بالطَّريقة نفسها التي فكَّر بها كتاب «هزار أفسان» و«ألف ليلة وليلة»، وهي طريقة استعمال اللُّغة الشَّعبيَّة العامِّيَّة الوضيعة، والتَّخلِّي عن معايير المعتمد الأدبيِّ الرَّفيعة. وكان هذا الموقف يمثِّل تحدِّياً للنُّخبة المثقَّفة من حرّاس المعتمد الأدبيِّ، ممّا اضطرَّهم إلى رفض هذه النُّصوص، واعتبارها نصوصاً وضيعةً تخالف المعايير الراسخة التي يتبنّاها المعتمد الأدبيُّ الرَّفيع.

وقد بدا استعمال اللَّهجة العامِّيَّة، سواء أكان ذلك في طورها المعتدل المبكِّر أو في المراحل الأخيرة التي استقلَّت بقوانينها اللُّغويَّة الخاصَّة، لهؤلاء وكأنَّه اعتداء على اللُّغة الأدبية الرَّفيعة. أمّا بالنِّسبة إلى اللَّهجة العامِّيَّة في ذاتها فهي لا تحتاج إلى وسيط وشارح، ولذلك تتفاعل مع متلقِّيها تلقائيّاً، مهما كانت المسافة بينها وبين النُّخبة بعيدةً. وبمرور الزَّمن، يلتفُّ الجمهور حول هذا الأدب، ويطوِّر الأدب سرّاً معاييره اللَّهجيَّة، التي يتمُّ بها تبادل نصوصٍ أُخرى. وفي فترةٍ ما يبدو وكأنَّ هناك معتمداً آخر ينبثقُ إلى جوار المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع، وهو المعتمد الشَّعبيُّ الذي ما برحت تزداد النُّصوص السَّرديَّة والشِّعريَّة التي تُكتَبُ به.

ولكنْ إذا كان سرد «ألف ليلة وليلة» يُؤثِرُ اللُّغة المباشرة البسيطة المفهومة لدى

عموم الناس، وبالتالي لا يعتمد على المظاهر التَّنميقيَّة والتَّزويقيَّة التي تلجأ إليها نصوص المعتمد الرَّفيع، فإنَّه في الوقت نفسه يطوِّر عناصرَ فنيَّة أُخرى يستحوذ بها على اهتمام المتلقِّي، تتمثَّل في الأساس في بناء حبكة أدبيَّة لا توفِّرُها الأصناف الشِّعريَّة. وهي حبكة سرديَّة تستطيع أن تشدَّ خيال المتلقِّي بسلاسلِ أحداثٍ وأفعالٍ تستقطب اهتمامه، وتُعطيه معانيَ إضافيَّة يصعب على الأصناف غير السَّرديَّة أن تنقلها. وبالتالي يعطيه السَّردُ حكمةً أخرى مختلفةً لا تستطيع أن تقدِّمَها الأصناف الشِّعريَّة والبيانيَّة التي تشكِّل قوام المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع. وتتمثَّل هذه الحبكة في الأبنية السَّرديَّة التي تفاجئ المتلقِّي ببناء الأحداث والأفعال السَّرديَّة، وليس عن طريق الصِّياغة الأسلوبيَّة وحسب. فتسوقُهُ إلى عوالمَ لا يمكن لغير الخيال الجامح أن يصلَها، وتسمح له أحياناً بتخيُّلِ أدواتٍ لا تتوفَّر في العالم الواقعيِّ، كالأحصنة الطائرة، أو طاقيّات الإخفاء، أو تحوُّلات الهويَّة الكثيرة. وهكذا تعوِّض عن نصاعة الأشكال البيانيَّة والأسلوبيَّة في الصِّياغة الشِّعريَّة بصياغة الأحداث والأفعال اعتماداً على الخيال الإبداعيِّ، الذي يستخدم وسائل فنيَّة، أطلقَنا عليها في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد» اسم «وسائل التَّسخير السَّرديِّ».

ولكنْ، حين يقلب السَّرد معايير الأصناف الأدبيَّة على هذا النَّحو، ألا يمرِّر علينا هنا خدعتَهُ الكبرى؟ فالسَّرد بلجوئِهِ إلى الخيال الإبداعيِّ، وقدرته على استقطاب اهتمام الناس، لا عن طريق الألفاظ أو الشَّكل وحسب، بل عن طريق بناء الأفعال السَّرديَّة في الحبكة، يخلق معاييره الخاصَّة وجمهوره البديل المختلف. وهكذا تتحلَّق حوله نخبةٌ جديدةٌ تحافظ على تقاليدِهِ وتحرص على استمراره من ناحية اللَّهجة أو اللُّغة التي يتبنّاها، ومن ناحية البناء الفنِّيِّ أيضاً. وهنا ننتبه إلى الحيلة التي انطلَتْ علينا. فقد ظلَّ السَّرد يزعم الشَّعبيَّة والبساطة، لكنَّه خفيةً كان يطوِّر جمهوره ويخلق النُّخبة الأدبيَّة الجديدة التي يريدُها، ويتبادل الاعتراف معها أيضاً. فهو يخلقُها من ناحيةٍ، وهي تحرص على احترام تقاليدِهِ من ناحيةٍ أخرى. وبمرور الزَّمن يتَّضح أنَّ الكتاب الذي كان يُرائي بالبساطة والشَّعبيَّة إنَّما كان يُخفي في الحقيقة نخبويَّتَهُ الجديدة البديلة.

السِّحر أم الخيال الإبداعيّ

يحيطُ سوء التَّأويل بالكتاب دائماً، ويسحبُهُ إلى مناطقَ لا يفكِّر بها. يُتَّهَمُ أحياناً بأنَّه كتابٌ مخالفٌ للآداب العامَّة، وأنَّه يمارس في العلن ما تنبغي ممارستُهُ في السِّرِّ. ولن نناقشَ هذا الاتِّهام هنا. لكنَّنا نشير إلى أنَّ الثَّقافة العربيَّة التَّقليديَّة لم تعرفْ أخلاق النِّفاق الأوربيَّة في ازدواجيَّة السِّرِّ والعلن. فقد نشأتِ الثَّقافة العربيَّة التَّقليديَّة في بيئاتٍ مغلقةٍ على بعضها، ذكوريَّة أو أنثويَّة، ولذلك كانت ثقافة ذكوريَّة في عمومها، لا تخجل من التَّصريح بالأدب المكشوف، لأنَّه في هذه الحالة يجري تداوله في حلقاتٍ ذكوريَّة مغلقة.

لكنَّ أخطر اتِّهام وجِّهَ للكتاب في الواقع هو اتِّهامه بالدَّعوة للأسطورة والخرافة وممارسة الطُّقوس السِّحريَّة. وسيتعزَّز هذا الاتِّهام بدراسة الاستشراق، بعد أن أراد الاستشراق أن يحوِّل الكتاب إلى «هويَّة» شرقيَّة مطلقة، وبالتالي أن يجعل من الشَّرق الموطنَ الأبديَّ للسِّحر والخرافة. وهنا لا بدَّ من التَّنويه بأنَّ هذه الفكرة مناقضة لطبيعة الكتاب تماماً. فـ«ألف ليلة وليلة» ليس بكتابٍ سحريٍّ على الإطلاق، بل هو كتابُ خيالٍ إبداعيٍّ. وبين الموضوعتين فرقٌ كبيرٌ كما سنرى فيما يأتي.

ولنسجِّلْ منذ البدء أنَّ الشَّخصيّات التي تمارس السِّحر، أو الكيمياء، أي تحويل المعادن إلى ذهب، شخصيّات مذمومة في الكتاب، وكثيراً ما يصدر تحذير للقرّاء والشَّخصيّات الأخرى منها. في «حكاية حسن الصائغ البصريِّ» تحذِّرُهُ أُمُّهُ من الأعجميِّ الذي يحوِّل النُّحاس إلى ذهب. وبعد أن أفلح حسن من النَّجاة من مكائدِهِ، ورآه في العام التالي يصطحب شاباً جديداً للصُّعود به إلى جبل عشب الكيمياء، قتلَهُ وتخلَّصَ من شروره. وهكذا تُصوَّر الشَّخصيّات التي تمارس السِّحر باعتبارها شخصيّاتٍ شرِّيرة يجب الخلاص منها.

وفي المقابل، فإنَّ ممارسة السِّحر الأبيض لمقاومة السِّحر الأسود الشِّرِّير مسألة تحظى بالأهمِّيَّة في الكتاب أيضاً. في «حكاية الصُّعلوك الثاني»، تدركُ ابنة الملك أنَّ القرد الكاتب ليس بقردٍ، بل هو ابن ملكٍ، مسخَهُ عفريتٌ شرِّيرٌ، وحوَّله إلى قردٍ. فطلب أبوها منها أن تخلِّصَهُ. فخاضَتْ حربَ تحوُّلاتٍ دامية مع العفريت، ينقلبُ فيها

كلٌّ منهما إلى عدَّة صور، ثمَّ تنتهي بالقضاء على العفريت الملعون، وإرجاع القرد الممسوخ إلى هيئتِهِ الإنسانيَّة الأولى. لكنَّ ابنة الملك تتضرَّر إلى حدٍّ كبيرٍ، حتّى تفقد حياتها بعد انتهاء الصِّراع. ولقد ضحَّت بنفسها وحياتها من أجل تخليص الشابِّ الذي مسخَهُ العفريتُ إلى قردٍ. وهكذا فهي لم تكن تمارس السِّحر بدافع شرِّير، بل إنَّ السِّحر الذي مارستْهُ هو «السِّحر الحلال» النافع من أجل تخليص الشابِّ من الظُّلم الذي نزل بساحتِهِ. وبالتالي جعل الكتاب ابنةَ الملك تُضحِّي بحياتها للمحافظة على النِّظام الأخلاقيِّ والسُّنَّة الطَّبيعيَّة التي تحكم العالم. بالطَّبع قابلتْ سحرَ العفريتِ الذي قلبَ هويَّة الشابِّ بسحرٍ مضادٍّ، لكنَّ سحر العفريت كان سحراً أسودَ، في حين أنَّ السِّحر الذي مارسته ابنة الملك هو السِّحر الأبيض الحلال. وشتّان بين الاثنين.

ولا يخفى أنَّ الخلفيَّة الثَّقافيَّة والدِّينيَّة هي التي توجِّه استعمال السِّحر. إذْ غالباً ما تلجأ الشَّخصيّات ذات الخلفيَّة الدِّينيَّة المرفوضة (مثل المجوس والوثنيِّين والفرنجة والمخلوقات الهجينة) إلى ممارسة السِّحر الأسود المذموم، في حين تحظى الشَّخصيّات ذات الخلفيَّة الدِّينيَّة المقبولة (مثل المسلمين والحنيفيِّين والموحِّدين قبل الإسلام وما أشبه) بممارسة السِّحر الحلال، للحدِّ من آثار السِّحر الأسود، ومقاومة فعاليَّتِهِ حين يهدِّد مجتمعاتهم.

هناك إذاً ثنائيَّة قطبيَّة بين السِّحر الأسود والسِّحر الحلال، لا يحظى السِّحر فيها بأيَّة مركزيَّة. وتماماً مثلما يوجد في العالم خيرٌ وشرٌّ، وحبٌّ وكراهيةٌ، وغنىً وفقرٌ، يوجد كذلك سحرٌ شرِّيرٌ وسحرٌ نافعٌ. لكنَّ الموضوعة التي تحظى بالمركزيَّة في الكتاب هي «المعالجة بالسَّرد». في رأي كتابنا هذا، أنَّ «ألف ليلة وليلة» يُعنى بموضوعة المعالجة الطِّبِّيَّة في حكاياتٍ كثيرةٍ، لعلَّ أبرزها «حكاية الحكيم دوبان». وفي مثل هذه الحكايات يهتمُّ الأطبّاء بمعالجة مرضاهم عن طريق إعطائهم الأدوية المناسبة لشفاء عللِهم الجسديَّة. لكنَّ الجرح النَّفسيَّ الذي أُصيبَ به شهريار لم يكنْ علَّة جسديَّة، بل كان مرضاً نفسيّاً، ولذلك ارتأت شهرزاد أن تعالجه عن طريق السَّرد.

والمرض النَّفسيُّ الذي تعرَّضَ له شهريار هو الجرح النَّرجسيُّ البليغ الذي نخرَ روحَهُ بعد أن رأى زوجتَهُ تخونُهُ مع عبدٍ من عبيدِهِ. ونتيجة هذا الجرح لم يكتفِ

شهريار بقتل زوجتِهِ، بل قتلَ جميعَ النِّساء اللَّواتي تزوَّج بهنَّ، حتّى لم تعدْ توجد امرأةٌ يمكن أن يتزوَّجَ بها في المدينة. وليس من شكٍّ في أنّنا نستطيع تأويل هذا الانفراد بالنِّساء باعتباره موضوعةً ملحميَّة، كما هو الحال في تزوُّج جلجامش من نساء أوروك، أو عمليق من نساء جديس. لكنّنا في هذا السِّياق يجب أن ننظرَ له باعتباره مرضاً نفسيّاً خطيراً، يدفعُ الملكَ في كلِّ يومٍ إلى ارتكاب جريمةٍ بالزَّواج من امرأةٍ وقتلِها في اليوم التالي، حتّى لا يُعطيَها فرصةَ خيانتِهِ. وهنا يبدو أنَّ شهرزاد قرَّرتْ مع نفسها أن تتصدَّى لهذه المهمَّة الجسيمة في «المعالجة السَّرديَّة» لتهدئة الجرح النَّرجسيِّ لدى الملك عن طريق رواية الحكايات.

وهكذا لا يشكِّل «السِّحر» موضوعاً للكتاب، بل السَّرد كأسلوبٍ في معالجة الجرح النَّفسيِّ. والسَّرد، وإن كان ينطوي على «السِّحر» بمعنييه التَّقنيِّ والإبداعيِّ، فإنَّه لا ينتمي للسِّحر الأسود، بل للخيال الإبداعيِّ في تكوين الشَّخصيّات ومتابعتها حتّى الفراغ من حلِّ العقدة التي تتعرَّض لها. لكنَّ شهريار في الحقيقة، وإن كان المرويَّ له في الحكايات الضِّمنيَّة على امتداد الكتاب، فهو الشَّخصيَّة الأولى في الحكاية الإطاريَّة. ولا تنحلُّ عقدتُهُ إلّا مع الانتهاء من آخر الحكايات، كما سنرى.

هكذا يتَّضح أنَّ المهمَّة التي تصدَّت لها شهرزاد هي معالجة ملكٍ مريضٍ، مصابٍ بجرحٍ نرجسيٍّ، عن طريق رواية الحكايات له. وهذا يعني عن طريق تعليقِهِ من خلال رسم الشَّخصيّات، وبناء الحبكة، والتَّدرُّج بالموضوعات من موضوعاتٍ تتناول مفهومَ الخيانةِ على نحوٍ صريحٍ، حتّى تنتهيَ بالموضوعات التي تدافعُ عن وجودِ نماذجَ نسويَّة تختلف اختلافاً كلِّيّاً عن المرأة التي تزوَّج بها شهريار قبل معرفتِهِ بشهرزاد. وبالتالي فقد قرَّرت شهرزاد معالجة شهريار عن طريق الخيال الإبداعيِّ الذي يجترحُهُ السَّرد.

إذاً فالموضوعة التي يتبنّاها الكتاب هي موضوعة المعالجة السَّرديَّة للمريض بالتَّخلُّص من أعبائِهِ النَّفسيَّة عن طريق رواية الحكايات التي ينتجُها الخيال الإبداعيُّ. نعم، يوجد في بعض الحكايات مادَّة سحريَّة، أو حكايات تنطوي على سحر، يجري في النِّهاية نَزْعُهُ، والعودة إلى سُنَّة الطَّبيعة الأولى. لكنَّ الفرق يظلُّ كبيراً جدّاً بين الحكايات التي تمارس السِّحر وتدعو له، والحكايات التي تدعو إلى نَزْعِ السِّحر عن

العالم للعودة به إلى مجاريه الطَّبيعيَّة. وليس من شكٍّ في أنَّ حكايات «ألف ليلة وليلة» تنتمي إلى النَّوع الثاني.

يتَّخذ كتاب «ألف ليلة وليلة» من «الخيال»، وليس من «السِّحر»، المادَّة الأساسيَّة لمعالجة المرض النَّفسيِّ للبطل في الحكاية الإطاريَّة، والمرويِّ له في الحكايات الضِّمنيَّة. وهذا يعني أنَّه يدشِّنُ وظيفة استثنائيَّة لم يقُمْ بها كتابٌ من قبل، ألا وهي استخدام السَّرد كأسلوب للاستشفاء والخلاص من العلل النَّفسيَّة. وبما أنَّ السَّرد هنا هو من نتاج الخيال الإبداعيِّ، فإنَّ الخيال الإبداعيَّ بالنَّتيجة هو الذي يقوم بمساعدة البطل على الخروج من الرَّضّات النَّفسيَّة والأمراض الرُّوحيَّة. وهي وظيفة رائدة قام بها الكتاب في وقتٍ مبكِّرٍ جدّاً، سابقٍ على جميع الاتِّجاهات الفرويديَّة واللاكانيَّة في استخدام الأدب والإبداع الأدبيِّ أُسلوباً للمعالجة والاستشفاء.

هنا لا بدَّ لنا أن نشير إلى أنَّ «ألف ليلة وليلة» وضعَتِ الخيالَ في خدمة الواقع، واتَّخذت من السَّرد وسيلة لتجاوز العقبات والعثرات في العالم الواقعيِّ. وبالتالي فقد كان الخيالُ الآلةَ التي استعملتْها في تغيير الواقع. وإذا جنحَ الخيالُ نحو السِّحر والأُسطورة، فليس ذلك بهدف تمجيد السِّحر والأسطورة، بل بهدف نَزْعِ السِّحر عن الواقع، والتَّحرُّر منه وتصحيحِهِ، والتَّبشير بواقعٍ بديلٍ أفضلَ. وهكذا يمكن القول إنَّ «ألف ليلة وليلة» حقَّقتِ الواقعيَّة السِّحريَّة، بمعنى استخدام السِّحر لتصحيح الواقع قبل الواقعيَّة السِّحريَّة في أمريكا اللاتينيَّة بقرونٍ. ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الواقعيَّة السِّحريَّة موجودةً وجوداً بذريّاً في «ألف ليلة وليلة». ولعلَّ ذلك هو الذي عناه بورخيس حين قال إنَّ «ألف ليلة وليلة» تشكِّل جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة في أمريكا اللاتينيَّة.

الفصل الثاني

فحص الخصائص الصِّنفيَّة

شاع لدى كثيرٍ من الناس أنَّ كتاب «ألف ليلة وليلة» يستعصي على القراءة الكاملة، فلا يمكن لأحدٍ أن يفرغَ من قراءتِهِ أبداً. والحال أنَّ هذا الحكم الأُسطوريَّ في ظاهره ينطوي على فهمٍ بدرجةٍ ما لخاصِّيَّة سرديَّة وصنفيَّة تميِّز الكتاب، ألا وهي ما سوف نسمِّيها بخاصِّيَّة الانفتاح النَّصِّيِّ. يمتاز الكتاب بحكاية إطاريَّة تدور حول موضوعة «الخيانة الزَّوجيَّة»، إذ يُصاب الملك الذي تخونُهُ زوجتُهُ مع عبدٍ من عبيده بجرحٍ نرجسيٍّ لا شفاءَ منه. من هنا تكون وظيفة الحكايات التي ترويها شهرزاد وسيلةً للدِّفاع عن حياتها وحياة بنات جنسها من كبرياء هذه النَّرجسيَّة الجريحة المستَفَزَّة برواية الحكايات، والعمل في الوقت نفسه على تضميد جرح المرويِّ له وتهدئتِهِ. وسوف نرى أنَّ من طبيعة الحكاية الإطاريَّة أن تفرض موضوعتَها على الحكايات الضِّمنيَّة في داخلها. ولذلك تُعنى الحكايات القريبة من الحكاية الإطاريَّة بموضوعة الخيانة الزَّوجيَّة، ولكنْ ليس باعتبارها جزءاً من طبيعة المرأة، بل باعتبار السَّرد وسيلةً لإخراج المرويِّ له من ضغط رهقه النَّرجسيِّ. وهكذا كان لا بدَّ أن يمتدَّ السَّرد ليشمل موضوعاتٍ متنوِّعةً حتّى تتَّضحَ علامات شفاء شهريار من جرحه النَّرجسيِّ القاتل، ويعرفَ أنَّ في العالم نساءً فضلياتٍ، على النَّقيض تماماً من أخلاق زوجتِهِ الخائنة.

أدرك جميع رواة الكتاب أنَّ السَّرد في «ألف ليلة وليلة» يرمي إلى تخليص كلٍّ من شهرزاد وشهريار، أي إلى تطهير الراوي والمرويِّ له معاً، وتخفيف أعبائهما النَّفسيَّة التي يرزحانِ تحتها. ولذلك حرصَ جميع الرُّواة في الماضي، وربَّما في المستقبل أيضاً، على تقديم ما يراه كلُّ واحدٍ منهم النُّسخة المثاليَّة من الكتاب. وهذا ما جعلَ الكتابَ ينطوي على خصائصَ صنفيَّةٍ ينفردُ بها، وربَّما لا توجد في كتابٍ آخرَ غيرِهِ،

فرضتْها طبيعةُ البناء الداخليِّ للكتاب نفسه، وموضوعتُهُ التي عُنِيَ بها، وأراد إنجازَها الرُّواة المتعاقبون على كتابتِهِ ونَسخِهِ. وإذا وضعنا نصبَ أعيننا خاصِّيَّة عدم اكتمال هويَّة الكتاب هذه، فإنَّ الكتاب فعلاً لا يمكن الانتهاءُ منه، ما دام كلُّ راوٍ جديدٍ يقوم بالوظيفة التي يتصدَّى لها المؤلِّف الجديد.

«ألف ليلة وليلة» والملحمة

أيضاً يظنُّ كثيرٌ من الناس أنَّ كتاب «ألف ليلة وليلة» هو عملٌ ملحميٌّ طويلٌ. وهؤلاء يرونَ أنَّ الطُّول يكفي وحدَهُ لاعتبار العمل ملحميّاً. ومن هذه الناحية لا يختلف «ألف ليلة وليلة» عن رواية مثل رواية تولستوي «الحرب والسَّلام»، التي كثيراً ما يُقال عنها إنَّها «ملحمة» بحكم طولها. فهل «ألف ليلة وليلة» هي فعلاً عملٌ «ملحميٌّ»؟

نودُّ في البداية الإشارة إلى أنَّ كلمة «ملحمة» أو «ملحميّ» قد تُستعمَلُ أحياناً استعمالاً استعاريّاً، والمقصود من ذلك أن تدلَّ على حدثٍ جَلَلٍ يستغرقُ زمناً، ويتمُّ تدوينُهُ كتابيّاً في عددٍ كبيرٍ من الصَّفحات. وهكذا تدلُّ كلمة «ملحميّ» هنا على شيءٍ كبيرٍ ومثيرٍ للإعجاب. غير أنَّ ذلك لا يعني بأيِّ حالٍ من الأحوال محاولةً لتصنيف النَّصِّ، أو محاولةَ استخراج خصائص بنائيَّة مميِّزة له. وهكذا لا يدلُّ هذا الاستعمال على بناءٍ صنفيٍّ للعمل الموصوف بالملحميَّة، بل على إعجابٍ ضمنيٍّ به. وقد يوصَفُ حدث بأنَّه «ملحميٌّ»، ويكون المقصود بذلك أنَّه عملٌ «فخمٌ» يستحقُّ الإكبار والإعجاب. وبالتالي فوصف «الحرب والسَّلام» بأنَّها «ملحمة» لا يعني أنَّها تتميَّز بالخصائص الصِّنفيَّة التي تميِّز الملحمة، بل يعني فقط أنَّها عمل «فخمٌ» وكبيرٌ.

مع ذلك فإنَّ التَّمييز بين المعنى الصِّنفيِّ والمعنى الاستعاريِّ للكلمة لا يُعفينا من ضرورة مراجعة المفهوم الصِّنفيِّ للملحمة، إذ لا يوجد ما يحولُ دون فحص إمكانيَّة كونها ملحمةً بالمعنى الصِّنفيِّ. وقد نظَّرنا في أعمالنا السابقة للملحمة وعرَّفناها بأنَّها عملٌ سرديٌّ يتكوَّن من عددٍ من الأفعال التي تنتظمُها حبكةٌ واحدةٌ، ولها بطلٌ تأسيسيٌّ واحدٌ، وتجري أحداثها في الزَّمن التَّأسيسيِّ المطلق، أي في زمن غبطة البدايات. بالطَّبع لا تنشأ الملحمة من فراغٍ، بل لا بدَّ أن يكون لها تاريخ سابق عليها، ويكمن هذا التاريخ في سلسلة من الحكايات البطوليَّة، أو كما يسمِّيها بعض الباحثين مؤخَّراً، بعض

الأدوار الملحميَّة. وأبطال الحكايات البطوليَّة متعدِّدون، وغير متشاكلين بالضَّرورة، إذ ربَّما يكون لكلِّ حكايةٍ بطوليَّة بطلُها الخاصُّ بها. ثمَّ تأتي الملحمة، فتعمل على صهر هذه الحكايات البطوليَّة المتنوِّعة، وإعطائِها بناءً واحداً من حيث تسلسل الأفعال السَّرديَّة. وفي الوقت نفسه يجري توحيد الأبطال المتعدِّدين وسَبْكُهم في «بطلٍ» واحدٍ. وتحرصُ الملحمة دائماً على أن يكون الزَّمن الذي تجري فيه الأحداث زمناً تأسيسيّاً أوَّليّاً مرافقاً لبداية العالم.

إذا أطلقنا على خاصِّيَّة استلهام نصوصٍ سابقةٍ واستيعابها، وهي في حالة الملحمة الحكايات البطوليَّة التي تكوَّنت قبل إطلاقها، اسم «البناء التَّراكميّ»، باعتبار أنَّ النَّصَّ المتكوِّن عن نصوص سابقة يستلهمُها ويتخطّاها في الوقت نفسه، فإنَّنا سنرى أنَّ خاصِّيَّة البناء التَّراكميِّ ممّا يشترك به صنف الملحمة وكتاب «ألف ليلة وليلة». وسنرى أنَّ «ألف ليلة وليلة» كتابٌ يلتهمُ النُّصوص ويبتلعُها ويصهرُها فيه، بحيث تتحوَّل إلى جزءٍ أساسيٍّ فيه، تماماً كما تفعل الملحمة عندما تلتهم الحكايات البطوليَّة السابقة عليها. لا، بل إنَّ «ألف ليلة وليلة» يُبالغ في التهام النُّصوص ووَسْمِها بميسمِهِ، حين يزعم أنَّها جزءٌ لا يتجزَّأ منه، وذلك بإدراجها في ليلةٍ تحمل رقماً من اللَّيالي الألف التي يرويها. وبالنَّتيجة تظهر النُّصوص المستوعبة وكأنَّها كانت في الكتاب منذ البدء.

لكنَّ هذا الاستيعاب للنُّصوص السابقة يختلف من ناحيةٍ أُخرى اختلافاً واضحاً. فالملحمة تعمل على إدراج النُّصوص السابقة في إطارِ أفعالٍ متسلسلةٍ تنتظمُها حبكة واحدة، وتجري أحداثها لبطلٍ واحدٍ. وهذه الخاصِّيَّة تغيبُ تماماً عن «ألف ليلة وليلة»، لأنَّ كلَّ حكاية فيها لها حبكتُها الخاصَّة، وبطلُها المميَّز. وقد لا تستغرق بعض الحكايات سوى سطورٍ قليلةٍ، بينما تمتدُّ بعض الحكايات امتداداً واسعاً بحيث يمكن أن تشكِّلَ كتاباً مستقلّاً. على سبيل المثال، توجد مخطوطاتٌ لحكاياتٍ تشكِّل كتباً مستقلَّة، لكنَّها في «ألف ليلة وليلة» مجرَّد حكايات تحمل رقماً في بناء التَّوزيع في اللَّيالي. من ذلك مثلاً «حكاية بلوقيا»، و«حكاية حسن الصائغ البصريّ». وهذه الحكايات التي اندرجتْ في «ألف ليلة وليلة» يمكن أن تستقلَّ عنها في كتبٍ خاصَّةٍ دون أن يظهر فيها التَّوزيع إلى اللَّيالي، كما هو الحال في «ألف ليلة وليلة». وهنا تظهر لنا خاصِّيَّة تختلف فيها طريقة امتصاص النُّصوص بين الملحمة و«ألف ليلة وليلة»،

وهي أنَّ الملحمة تعمل على نظم الأحداث في حبكةٍ واحدةٍ من ناحيةٍ، وصهر الأبطال المتعدِّدين في بطلٍ واحدٍ، من ناحيةٍ ثانية. أمّا في «ألف ليلة وليلة» فلا تنصهرُ الأحداثُ في حبكةٍ، بل تحتفظ الحكايات الملتَهَمة بحبُكاتها الأصليَّة، وبأبطالها الأصليِّين في الوقت نفسه. لكنَّها تخضع لترتيب اللَّيالي وتقسيم بنائها المتلاحق (فلمّا كانت اللَّيلة الفلانيَّة)... وهذا يعني أنَّ العمل الملحميَّ يضيِّعُ هويَّةَ العملِ الملتَهَمِ الأصليَّة، في حين تسمح «ألف ليلة وليلة» للعمل الملتَهَمِ بأن يحتفظَ بجزءٍ من هويَّتِهِ، ويبقى مشعّاً بقسمٍ من تاريخِهِ القديم.

قلنا إنَّ الملحمة ترتبط بالزَّمن التَّأسيسيِّ المطلق، زمن بداية العالم، وغبطة الخليقة الأُولى. وبسبب هذا الارتباط تحافظ الملحمة على الموضوعات الرَّفيعة، ولا تستطيع أبداً النُّزول إلى مستوى الأحداث الوضيعة. قد يُقال بالطَّبع إنَّ الملاحم تنطوي على مشاهدِ صراعٍ وقتالٍ، ينتهي في الغالب بمصرع الأبطال الأضداد. وهذا صحيحٌ دون شكٍّ. لكنَّ ضحايا الملاحم يُصوَّرون دائماً باعتبارِهم أبطالاً، وإن كانوا مضادِّين بطبيعتهم للبطل الرَّئيس الذي تتغنَّى الملحمة بمآثرِهِ. وهذا يعني بالتالي أنَّ مواقعهم تظلُّ مواقعَ رفيعةً، لكنَّهم يُصوَّرون باعتبارهم مضادِّين للبطل. وبهذا تحافظ الملحمة على الزَّمن التَّأسيسيِّ الذي يشكِّل قوام وجودها. بعبارةٍ أُخرى، تريد الملحمة اعتبار الأبطال الأضداد صوراً سلبيَّة للبطل التَّأسيسيِّ، وليسوا مسوخاً مضادَّة له. وإذا كانت تبالغُ في إضفاء الشَّيطانيَّة عليهم، فليس ذلك بهدف السُّخرية منهم، لأنَّ السُّخرية تتطلَّبُ النُّزول إلى العالم اليوميِّ الوضيع، وهذا ما لا تستطيعُهُ الملحمة، وإنَّما بهدف إبراز القيمة الإيجابيَّة للبطل الذي يتحدّاهم وينتصرُ عليهم.

في المقابل، تنطوي «ألف ليلة وليلة» على حكايات متعدِّدة ومختلفة، منها ما يتعلَّق بالزَّمن التَّأسيسيِّ المطلق، كما هو الحال في «حكاية بلوقيا»، التي لا نشكُّ في أنَّها مستمدَّة من «ملحمة جلجامش»[1]. لكنَّ الحكايات الأكثر هي الحكايات التي تجري

(1) هناك ما يشجع على اعتبار «ألف ليلة وليلة» قد نقل الحكاية بتصرف من الثعلبي في كتابه «قصص الأنبياء»، فهو قد نقل من هذا الكتاب، وسمى مؤلفه «الثعالبي»، وأشار إليه في معرض حديثه عن شداد بن عاد، انظر ألف ليلة وليلة (بولاق) 1/ 454. ونص الأصل الذي نقل منه في «قصص الأنبياء» ص 165، ولكن بتصرف. وانظر الفصل السابع من هذا الكتاب.

في الزَّمن الاجتماعيِّ. ومثل هذه الحكايات بطبيعتها تدَّخرُ للبطل بعض الأحداث غير المتوقَّعة، تمثِّل في بعض الأحيان انقلاباً للدَّور أو للقدر في حياة البطل. وهكذا نشهد في بعض الحكايات تحوُّلَ الأُمراء إلى عبيدٍ، أو حتّى حيواناتٍ أو مسوخٍ، لكنَّهم يتمكَّنون بعد ذلك من استرداد هويَّتِهم الحقيقيَّة، دون أن يعنيَ ذلك الخروج عن الزَّمن الاجتماعيِّ، أو التَّعلُّق بالزَّمن التَّأسيسيِّ. ففي الزَّمن الاجتماعيِّ وحده يمكن إظهار البطل الحقيقيِّ بمزاياه الفعليَّة. وهذا ما يتطلَّب الارتفاع بالبطل، والهبوط به حينما يتعرَّضُ إلى انقلاب في الحظِّ، يلي ذلك عودةُ مسارِ الأحداث إلى طبيعتها بالارتفاع به مرَّةً أخرى. ومن هنا ينطوي الزَّمن الاجتماعيُّ بالضَّرورة على المزاوجة بين الرَّفيع والوضيع، والتَّحرُّك بينهما صعوداً وهبوطاً. وهذا ما لا يستطيعُهُ الزَّمن التَّأسيسيُّ البدئيُّ على الإطلاق.

وهناك سمة أخرى تختصُّ بها الملحمة، ترتبط بتعلُّقِها بالزَّمن البدئيِّ المطلقِ، ألا وهي خلوُّها من السُّخرية. وهنا ينبغي أن نشيرَ إلى أنَّ السُّخرية المقصودة هي السُّخرية المرتبطة بالحياة اليوميَّة. وقد تسخر الملحمة من بعض الشَّخصيّات، وتصوِّرُها تصويراً بَشِعاً، لكنَّ ذلك لا يقع في إطار السُّخرية المرتبطة بالحياة اليوميَّة، بل يقع في إطار سخريةٍ ترتفع إلى الزَّمن التَّأسيسيِّ البدئيِّ. وهكذا فالملحمة بدلاً من أن تسخر من بعض الشَّخصيّات، ترفعُها إلى مصافِّ الشَّخصيّات التَّأسيسيَّة، لكنَّها تجعل منهم «أبطالاً مضادِّين»، وبالتالي نماذج «شيطانيَّة» موجودة في الزَّمن التَّأسيسيِّ. إذا أخذنا تصوير «خُمْبابا» في «ملحمة جلجامش» على سبيل المثال، فإنَّ الملحمة ترفعُهُ إلى مصافِّ الزَّمن التَّأسيسيِّ، خارج إطار الحياة اليوميَّة، لكنَّها في الوقت نفسه تجعل منه بطلاً شيطانيّاً مضاداً، ينبغي لكلِّ مَن يؤمن بالملحمة أن يحذر منه ويتجنَّبَ تقليدَهُ.

إذا عدنا الآن إلى «ألف ليلة وليلة» فسنجد أنَّها تزخر بالحكايات والقصص الساخرة منذ البداية حتّى النِّهاية. ويكفي هنا أن نتذكَّرَ شخصيَّة الأحدب في الحكايات الأولى، وهي حكايات من المرجَّح أنَّها كانت موجودةً في النُّسخ الأولى القديمة من الكتاب. فضلاً عن ذلك فالكتاب يسخر أحياناً من الشَّخصيّات الرَّفيعة بجَعْلِها تهبط إلى المستوى الوضيع. في حكاية «الصَّيّاد خليفة مع الخليفة هارون الرَّشيد» يستخفُّ صيّاد وضيع اسمه «خليفة» بالخليفة الفعليِّ، ويجعلُهُ مجرَّد تلميذ صغير يتلقَّى منه

الإهاناتِ. والسَّبب في هذا هو حضور الأجواء الاحتفاليَّة والكرنفاليَّة المتكرِّرة في «ألف ليلة وليلة». وهذا ما يقرِّب الأحداث فيها من أجواء الحياة اليوميَّة والشَّعبيَّة. وتستفيد السُّخرية، دون أدنى شكٍّ، من هذا الازدواج، لأنَّها توظِّفُ الاحتفال للجمع بين الرَّفيع والوضيع في سياقٍ واحدٍ[1].

على النَّقيض من ذلك، تخلو الملحمة خلوّاً تامّاً من ظواهر الحياة اليوميَّة، وبالتالي من إمكان الخلط بين الوضيع والرَّفيع، وتكتفي بالأحداث التي تحصلُ في البدء، وهي بطبيعتِها أحداث «رفيعة». وهكذا لا تستطيع الملحمة السُّخرية من الشَّخصيّات بجمع الرِّفعة إلى جانب الوضاعة، بل تكتفي بتصويرها كشخصيّات شيطانيَّة، هي نماذج بدئية للشَّرِّ والطُّغيان، لكنَّها تظلُّ بمنأى عن الهبوط إلى مستوى الحياة اليوميَّة.

على النَّحو نفسِهِ، لا يمكن الزَّعم أنَّ الكتاب ينتمي إلى «صنف الرِّواية»، لأنَّ الرِّواية ـ كما رأينا في «مفاتيح خزائن السَّرد» ـ لا توجد إلّا إذا كان الزَّمن اجتماعيّاً واقعيّاً. ومن هنا تسمح الرِّواية بالسُّخرية، التي لا توجد في الملحمة. نعم، هناك بعض الحكايات التي تنطوي على الزَّمن الاجتماعيِّ، وتظهر فيها السُّخرية، لكنَّ هذه الحكايات لا تشمل الكتاب بأسرِهِ. ويحصل أحياناً أن يوجد قسمٌ من الحكاية في زمنٍ اجتماعيٍّ، ثمَّ يتحوَّل مع تطوُّر الأحداث إلى زمنٍ آخرَ غالباً ما يكونُ تأسيسيّاً، وبذلك تجمع الحكاية بين زمنين، كما هو الحال في الجزء الأوَّل من حكاية «حسن الصائغ البصريّ»، الذي يجري لحسن الصَّبيِّ في البصرة، عند لقائه بالأعجميِّ، لكنَّ الحكاية تتدرَّجُ في قسمها الثاني إلى الزَّمن الأسطوريِّ، حين يقترب من جزيرة واق، بحثاً عن زوجتِهِ وطفلَيهِ.

هناك أيضاً حكايات تنتمي إلى صنف «حكاية الحيوان». وهذا الصِّنف قديمٌ بالغُ القِدَم، ومن أهمِّ خصائصِهِ أنَّه يمكن أن يُحيل إلى عالمٍ فردوسيٍّ، كانت تتكلَّم فيه الحيوانات، لكنَّه أيضاً يمكن أن يحيلَ إلى عالمٍ كابوسيٍّ، يتمُّ فيه إخراس الإنسان لتتحدَّثَ الحيواناتُ بدلاً عنه. ومرَّةً أخرى، لا تشكِّل حكاية الحيوان سوى عددٍ محدودٍ، يقع في مجموعتين، لكنَّه بالطَّبع لا يستغرق إلّا جزءاً صغيراً من الحكايات.

(1) انظر الفصل السادس حول السخرية والاستخفاف.

الصِّنف الاستثنائيُّ الوحيد الغائب هو صنف «المقامة»، ذلك الصِّنف العربيُّ الخالص. والمقامة، كما رأينا في «مفاتيح خزائن السَّرد»، صنفٌ يعتمد في بنائه السَّرديِّ على المطاردة بين الراوي والبطل. يتنكَّرُ البطل في لقائه مع الراوي، فيُعجَبُ به الثاني وينبهرُ، ثمَّ لا يلبث أن يتعرَّفَ فيه على خصمِهِ المألوف الذي يُطاردُهُ. وقد أوجزنا هذه البنية بصيغة: التَّنكُّر، فالانبهار، ثمَّ التَّعرُّف. وليس من شكٍّ في أنَّ هذه البنية موجودة في بعض حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكنَّ ورودها فيه يختلف قليلاً. فالمقامة لا تكتفي بتنكُّر البطل وحده، بل تصرُّ على أن تتنكَّرَ لغتُهُ أيضاً. ثمَّ تجعل من التَّنكُّر اللُّغويِّ جزءاً من التَّنكُّر السَّرديِّ. ولا يمكن التَّفكير بالتَّنكُّر اللُّغويِّ إلّا من خلال اللُّجوء إلى اللُّغة المعياريَّة. وقد رأينا أنَّ «ألف ليلة وليلة» نصٌّ يتمرَّد على اللُّغة المعياريَّة، ولا يجنح إليها إلّا حين يمزجُها باللُّغة الشَّعبيَّة، التي هي وسيلته الأولى في التَّواصل. ولذلك يصعب التَّفكير بالمقامة في نصٍّ شفويٍّ عامِّيٍّ مرتجلٍ مثل «ألف ليلة وليلة».

ملامح وسمات صنفيَّة

إذا عثرنا على مخطوطٍ ما، سقط منه بعضُ أوراقِهِ، وبقيَ بلا عنوان، فهل نستطيع أن نعرف أنَّه «ألف ليلة وليلة»، أو جزءٌ منها أم لا؟ الجواب بالطَّبع نستطيع بسهولة. كيف وقد سقط عنوانُهُ، وهو كتاب بلا مؤلِّف؟ لا شكَّ أنَّ الدَّليل الأوَّل على هويَّة «ألف ليلة وليلة» يكمن في الحكاية الإطاريَّة. لكنْ لنفترض أنَّ الصَّفحات التي سقطت من الكتاب كثيرة جدّاً بحيث اختفت الحكاية الإطاريَّة تماماً، فهل نستطيع أن نعرفه أيضاً؟ ومرَّة أخرى نستطيع أن نعرفَهُ من خاصِّيَّة أخرى، تلازمُهُ حتّى النِّهاية، ألا وهي تقسيم الكتاب إلى ليالٍ. من هنا ينبغي أن نتَّخذ من هاتين الخاصِّيَّتين دليلاً أوَّليّاً إلى التَّحليل الصِّنفيِّ للكتاب.

دعونا نبدأ بالحكاية الإطاريَّة. تشكِّل الحكاية الإطاريَّة مدخلاً للكتاب، غير أنَّ كونها مدخلاً للكتاب ليست الميزة الوحيدة لها، بل هي تشكِّل المضمون السَّرديَّ والبنائيَّ للكتاب، بحيث تكون جميع القصص التالية عليها موسومةً بميسمِها، ومطبوعةً بطابعِها. وقد سبق لي أن وصفتُ الحكاية الإطاريَّة بأنَّها «حكاية تشكِّل مفتاحاً للدُّخول في سلسلةٍ من الحكايات التابعة لها. وهكذا تختلف الحكاية الإطاريَّة

عن الحكايات الضِّمنيَّة بأنَّها حكاية لا تكتمل إلّا بعد أن تمرَّ بسلسلةٍ من الحكايات في داخلها، أي بعد اكتمال سلسلة الحكايات الضِّمنيَّة. لكنَّها من خلال عدم اكتمالها تكون قالباً ومولِّداً لهذه الحكايات الضِّمنيَّة، التي تُتابعُها في الدِّفاع عن موضوعتِها الرَّئيسة»[1].

سوف نعود إلى التَّحليل النَّصِّيِّ للحكاية الإطاريَّة في «ألف ليلة وليلة»، لكنَّنا نريد هنا أن نستكشف الخصائص الصِّنفيَّة التي تنطوي عليها الحكاية الإطاريَّة. فهي ليست مجرَّد حكاية حياديَّة، شأنها شأن بقيَّة الحكايات، ترد في صدارة الكتاب، بل هي حكاية تطبع الكتاب بأسره بمحتواها. ونحن نعرف أنَّ الحكاية الإطاريَّة في «ألف ليلة وليلة» تتعلَّق بالجرح النَّرجسيِّ الذي ألحقه بالملك شهريار رؤية زوجته وهي تخونُهُ مع عبدٍ لها، ثمَّ محاولة انتقامه من جنس النِّساء، حتّى تصدَّت له شهرزاد، وحاولت ترويض هذا الجرح النَّرجسيِّ برواية الحكايات. وهكذا بقيَتْ تروي له ألف ليلة وليلة من الحكايات في محاولةٍ منها للدِّفاع عن نفسها، وعن بنات جنسها من شراسة هذا الجرح النَّرجسيِّ. فكانت تروي الحكايات لإشعال فضول الملك شهريار حتّى لا يأمرَ بقتلِها في اليوم التالي. وهكذا أصبحت الحكايات سلاحاً للدِّفاع عن حياتها وحياة بنات جنسها. وبالتالي يمثِّلُ السَّرد في هذه الحكاية الإطاريَّة الوسيلة الأولى لتعليق فضول شهريار، وتأجيل أمره بقتل شهرزاد حتّى تكتمل الحكاية التي يسمعُها. وبالنَّتيجة يصير السَّرد معادلاً للحياة نفسِها. إذ توجد الحياة، وتبقى شهرزاد فيها، ومعها بنات جنسها أيضاً، ما دامت قادرةً على إشعال فضول شهريار للاستماع إلى حكاياتها. ويجب أن تنجحَ في استثارة فضول شهريار حتّى يُطيل من أفق حياتها، لأنَّ السَّرد يعني حياتها هي قبل كلِّ شيءٍ.

لكنَّ تأثير الحكاية لا يتوقَّفُ عند هذا الحدِّ أبداً، بل هي تمتدُّ إلى ما هو أبعدُ من ذلك. فهي تحدِّد أيضاً هويَّة الحكايات التي تتبعُها. وفي هذه الحالة تصير الحكاية الإطاريَّة قالباً ومولِّداً للحكايات الضِّمنيَّة التي ترويها. ونحن نعرف أنَّ الحكاية الإطاريَّة، في حالة «ألف ليلة وليلة» بالتَّحديد، لا تنتهي إلّا بعد انتهاء جميع الحكايات الضِّمنيَّة،

(1) مخاطبات الوزراء السبعة، المقدمة، ص 26 ـ 27.

أي في نهاية الكتاب بأسره. وقد عمدَتْ «ألف ليلة وليلة» إلى جعل الحكاية الإطاريَّة مدخلاً للكتاب، لا تخضعُ لتسلسل اللَّيالي فيه، بل يبدأ تسلسل اللَّيالي من الحكايات الضِّمنيَّة التي ترويها شهرزاد لشهريار. وبعد انتهاء ألف ليلة وليلة من الحكايات، تتَّضح نهاية الحكاية الإطاريَّة، فنعرف أنَّ شهرزاد أفلحَتْ في مهمَّتِها، ونجحَتْ في إبقائِها على فضول الملك. وهكذا دافعَتْ عن حياتها برواية الحكايات. وبعد انقضاء هذه الفترة يتَّضح أنَّها أنجبَتْ منه أولاداً. وهكذا أبقى شهريار على حياتها، ورمَّمَتْ هي في المقابل جرحَهُ النَّرجسيَّ. وهنا نعرف تتمَّة الحكاية الإطاريَّة، التي لا تصل إلى خاتمتِها إلّا بعد انتهاء جميع الحكايات الضِّمنيَّة.

سنعرف في الفصل التَّحليليِّ الرابع من الكتاب أنَّ الحكايات الأولى في «ألف ليلة وليلة» تنطوي على موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة، وكأنَّها تريد القول لشهريار إنَّ هناك من الخيانات ما هو أفظعُ من خيانةِ زوجتِكَ لك. ثمَّ تتجاوز موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة إلى موضوعة الخيانة بشكلٍ عامٍّ، ولا سيَّما حين تأتي من ملك، كما هو الحال في حكاية «الحكيم دوبان والكتاب المسموم». ويهدف تصوير أشكال الخيانة الزَّوجيَّة إلى إطفاء الجرح النَّرجسيِّ عند الملك، ولا سيَّما حين تكون الخيانة أعمق. مع ذلك يتلقّاها أبطالُها دون السُّقوط في هوَّة الجرح النَّرجسيِّ. وللخيانة أشكالٌ مختلفةٌ، ربَّما كان من أهمِّها أن ينقذ المرء أحداً من المرض أو الموت أو السِّجن، فيريد أن يكافئَهُ بقتلِهِ، كما هو حال العفاريت التي يطلقُها الصَّيّادون من قماقم الزَّمن الحبيسة في أعماق الخفاء. وتهتف ضحايا الخيانة دائماً (أبقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتلْني يقتلْكَ اللّٰهُ). وهي جملة قالتْها شهرزاد على لسان جميع ضحاياها، لكنَّها لم تنطقْها بلسانها أبداً. وبتوالي الحكايات، تبتعد شيئاً فشيئاً عن الموضوعة الأساسيَّة، حتّى تلامسَ موضوعاتٍ أُخرى متعدِّدة، ما دام الكتاب كبير الحجم، ويجب أن ينطويَ على صفةِ الاستمرار وعدم الانقطاع.

هكذا تكون الحكاية الإطاريَّة قالباً ومولِّداً للحكايات الضِّمنيَّة التابعة لها. وقد رأينا في كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» أنَّ جميع حكايات الكتاب كانت تُدافع عن قضيَّة مكر النِّساء ومكر الرِّجال. يروي الوزراء السَّبعة الحكايات عن مكر النِّساء، وتروي الجارية الحكايات عن مكر الرِّجال. فكانت الحكايات الضِّمنيَّة تستجيب لقالب

الحكاية الإطاريَّة، وتتجاوبُ مع موضوعتها. لكنَّ كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» صغير الحجم، وقد انضوى هو نفسه في «ألف ليلة وليلة». أمّا «ألف ليلة وليلة» فكتابٌ كبيرٌ جدّاً، لذلك تكون الحكايات الضِّمنيَّة القريبة من الحكاية الإطاريَّة أكثر تأثُّراً بها من ناحية الموضوعة من الحكايات البعيدة عنها في آخر الكتاب، فتعنى بموضوعة الخيانة الزَّوجيَّة، ثمَّ الخيانة بشكلٍ عامٍّ. ومع استمرار الحكايات، تبتعد قليلاً قليلاً حتّى تصل إلى حكاياتٍ تُعنى بمختلف الموضوعات.

الخاصِّيَّة المهمَّة الأخرى في كتاب «ألف ليلة وليلة» أنَّه ينقسمُ إلى ليالٍ متواصلة، فلا تُروى الحكايات إلّا ليلاً، بعد أن يفرغَ شهريار من أعباءِ الحكم نهاراً. ومثلما هو متوقَّع، لا تلوذ الملوك إلى خيمة السَّرد إلّا في اللَّيل، بغية التَّخفُّف من سلطات الواقع في النَّهار. فاللَّيل هو الجناح الذي يتدثَّرُ به السَّرد. وغالباً ما يوصف السَّرد ليلاً بأنَّه المسامرة اللَّيليَّة. وهناك ما يُوحي بوجود تقليدٍ متَّبعٍ في اعتبار النَّهار زمن الوقائع العمليَّة، واعتبار اللَّيل زمن الرِّوايات السَّرديَّة. ذكر ابن النَّديم وهو يتحدَّث عن «ألف ليلة وليلة» أنَّ هذا التَّقليد يعود إلى الإسكندر المقدونيِّ: «إنَّ أوَّل مَن سمرَ باللَّيل الإسكندرُ، وكانَ له قومٌ يُضحكونَهُ ويُخرِّفونه، لا يُريد بذلكَ اللَّذَّةَ، وإنَّما كانَ يريدُ الحفظ والحرس. واستعملَ لذلكَ بعدَهُ الملوكُ كتابَ «هزار أفسان»، يحتوي على ألف ليلةٍ، وعلى دون المائتي سمرٍ، لأنَّ السَّمر ربَّما حُدِّثَ به في عدَّة ليالٍ»[1].

لستُ أدري لماذا لم ينتبه الملوك السابقون على الإسكندر إلى قدرة السَّمر على إبقاءِ جنودِهم يقظين. ولكنْ هكذا أرادت الحكاية، ويجب معاملة هذه المعلومة كحكاية. وقد رُوِيَ أنَّ معاوية بن أبي سفيان كان قد استقدمَ عُبَيد بن شَرْيَةَ، لكي يكونَ سميرَهُ اللَّيليَّ، يروي له وقائعَ العربِ وأشعارَها وأخبارَها، أي قِصَصها وحكاياتها. وفي الوقت نفسِهِ أمرَ عدداً من كتّابِ ديوانِهِ أن يدوِّنوا كتابةً ما كان يقوله عُبَيد بن شَرْيَةَ. يقول نصُّ تمهيد كتاب «أخبار عبيد بن شرية» إنَّه «أنزلَهُ في قُرْبِهِ، وأخدَمَهُ، وأمرَ مَن يُجري وضيعتَهُ، ووسَّعَ عليهِ وألطفَهُ. فإذا كانَ وقتُ السَّمَرِ فهو سميرُهُ في خاصَّتِهِ مِن أهلِ بيتِهِ.

(1) ابن النديم: الفهرست (تجدد) ص 363.

وكانَ يُقصِّرُ عليهِ ليلَهُ، ويُذهِبُ عنْهُ همومَهُ، وأنساهُ كُلَّ سميرٍ كانَ قبلَهُ، ولم يخطرْ على قلبِهِ شيءٌ إلّا وجدَ عندَهُ فيهِ سلوةً وفَرَحاً ومَرَحاً. فإذا كانَ يحدِّثُهُ [عن] وقائعِ العربِ وأشعارِها وأخبارِها، أمرَ أهلَ ديوانِهِ وكتّابَهُ أن يوقّعوه ويدوِّنوه في الكُتُبِ»[1].

وعلى النَّحو نفسه كان أبو حيّان التَّوحيديُّ يُسامر الوزير ابن سعدان ليلاً، حتّى غار من ذلك بعض أحبّائِهِ، فكتب إليه: «إنَّكَ تخلو بالوزيرِ، أدامَ اللّهُ أيّامَهُ، ليالِيَ متتابعةً ومختلفةً، فتحدِّثُهُ بما تحبُّ وتريدُ، وتلقي إليه ما تشاءُ وتختارُ، وتكتبُ إليه بالرُّقعة بعدَ الرُّقعة»[2]. فما كان من أبي حيّان إلاّ أن تفرَّغَ لسردِ ما طالبَهُ به، وألَّف فيه كتابه الشَّهير «الإمتاع والمؤانسة». وقد قسَّمه إلى ليالٍ متتابعةٍ، يروي في كلِّ ليلةٍ منها سمراً سرديّاً، وإن لم يكن حكائيّاً بالضَّرورة.

ومثلما لاحظ ابن النَّديم، فإنَّ التَّقسم إلى ليالٍ لا يتطابقُ مع التَّقسيم إلى حكاياتٍ، أو أسمارٍ كما سمّاها. فالحكاية الواحدة قد تستغرقُ روايتها عدَّة ليالٍ. غير أنَّ شهرزاد حرصَتْ على أن تختمَ الحكايةَ قبل انتهاء اللَّيلة، ثمَّ تروي بعدها في اللَّيلة نفسها بدايةَ حكايةٍ جديدةٍ لكي تعلِّق انتباه الملك وتُثير فضولَهُ إلى استماع الحكاية التالية. وبذلك تجعل الملك في حالة تشوُّق مستمرَّة تُطيل من أفق حياتها.

بعبارةٍ أخرى، لا يصحُّ أن يوجد توافق بين نهاية الحكاية ونهاية اللَّيلة، لأنَّ هذا يعني انقطاع السَّرد، وانطفاء فضول الملك، ولذلك ربَّما أمر بإلحاقِ مصير شهرزاد بالمصيرِ الذي انتهت إليه الأخرياتُ قبلَها. وبالتالي يجب أن يكون هناك تفاوتٌ بين نهاية الحكاية ونهاية اللَّيلة، وعدم ترك فراغٍ سرديٍّ، لا يُغطِّيه التَّعليق.

ربَّما لا ينكشف هذا الإجراء في الحكايات الطَّويلة، ولا يحسُّ به القارئ أو المتلقِّي بسبب طولها. لكنَّه إجراء ضروريٌّ ومكشوفٌ في الحكايات القصيرة. وفي سلسلة الحكايات القصيرة التي ترويها شهرزاد بعد اللَّيلة (680)، نلاحظ هذا الملمح السَّرديَّ بقوَّة. إذ تحرص شهرزاد على إنهاء الحكاية قبل نهاية اللَّيلة، وفي الوقت نفسه تعمل على توريط شهريار بسماع حكايةٍ جديدةٍ لا بدَّ من الاستمرار بروايتها في اللَّيلة

(1) عبيد بن شرية: الأخبار، التيجان ص 313. وانظر أيضاً: مفاتيح خزائن السرد، الفصل الأول.
(2) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة 1/ 5.

التالية. وهكذا تكمن فاعليَّة السَّرد في عدم ترك فضول التَّلقِّي لدى شهريار، لأنَّه إذا خبا فضولُهُ، فقد يحصل ما لا تُحمَدُ عقباه، وربَّما أمر بقتل شهرزاد، كما قتل المئاتِ قبلَها، وحينئذٍ سوف يتوقَّفُ السَّرد. وهكذا إذا غامرت شهرزاد بإنهاء اللَّيلة وإنهاء السَّرد معها، فإنَّ ذلك قد يُساعد في إطفاء الفضول لدى شهريار. وهذه مغامرةٌ يكتنفُها الخطر. وهكذا يجب أن تبقيَ فضوله حيّاً ومشتعلاً، وتواجهَهُ بسلاحه نفسه، لأنَّه يشعر أنَّه قادرٌ على إنهاء حياتها فعليّاً. في المقابل، يقعُ هو تحت رحمتِها سرديّاً، لأنَّها أيضاً تستطيع إنهاء حياتِهِ رمزيّاً.

ويشمل هذا التَّوزيع إلى ليالٍ الكتبَ التي تستعيرُها «ألف ليلة وليلة» من الأعمال الموجودة قبلَها. مثلاً، لم يكن كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» كتاباً مقسَّماً إلى ليالٍ. لكنَّ «ألف ليلة وليلة» أدرجَتْهُ في اللَّيالي، وحرصَتْ في الوقت نفسه أن لا تتوافقَ نهايةُ حكايةٍ ما مع نهايةِ ليلةٍ أيضاً. فهي تُريد إبقاء فضول شهريار متَّقداً حتّى الوصول به إلى خاتمة الكتاب، عندما تنتهي اللَّيالي الألف، وتُطوى صفحة الحكاية الإطاريَّة للراوية والمرويِّ له معاً. وهكذا يمكن القول إنَّ التَّقسيم إلى ليالٍ هو جزءٌ أساسيٌّ في هويَّة «ألف ليلة وليلة»، بل الذِّهاب إلى أبعد من ذلك والقول إنَّه خاصِّيَّة مميِّزة للكتاب.

عائلة كُتُب

يمكنُنا أن نتحدَّث عن مجموعةٍ من الكتب، وأن نصفَها بأنَّها «عائلة كتب ألف ليلة وليلة». والمقصود بهذا العنوان أنَّ هذه المجموعة من الكتب لها خصوصيّاتها التي عُرِفَتْ بها، لكنَّها مع ذلك ارتبطَتْ بـ«ألف ليلة وليلة» نوعاً من الارتباط، إمّا باندراجها كاملةً فيها، أو توفير مادَّة لا يُستهان بها تدخلُ في صلبها، أو اعتاشت هي أصلاً على «ألف ليلة وليلة» واستقَتْ منها. وتتوفَّرُ الآن تحت أيدينا نصوصٌ كثيرةٌ تشترك مع «ألف ليلة وليلة» في مادَّتِها الحكائيَّة، لكنَّها مستقلَّة من حيث البناء، لأنَّها تفتقر إلى التَّقسيم إلى اللَّيالي، الذي رأينا أنَّه سمة مميِّزة لجميع النُّصوص في «ألف ليلة وليلة».

ونحن نمتلك الآن عدداً من مخطوطات الحكايات التي تنطوي على بنائِها الحكائيِّ الخاصِّ، لكنَّنا نعرف أنَّ بعض نسخ «ألف ليلة وليلة» استوعبتْها، وشملَتْها بالتَّقسيم إلى اللَّيالي. وهكذا تقفُ مثل هذه الحكايات باستقلالٍ عن «ألف ليلة وليلة» من حيث

الإخراج الشَّكليُّ، ولكنَّها في الوقت نفسه تندرجُ فيها أو في الأقلِّ في بعض نسخِها، من حيث تسلسل الأفعال السَّرديَّة. وتشمل هذه النُّصوص حكاياتٍ مطوَّلةً مثل كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة»، وكتاب «الوزراء العشرة»، و«حكاية وردخان»، و«كتاب شيماس»، و«حكاية بلوقيا»، و«حكاية حسن الصائغ البصريِّ». وتتوفَّرُ لدينا نسخة أو أكثر من أيِّ كتاب من هذه الكتب، بما يجعلنا نعتقدُ أنَّه كتابٌ مستقلٌّ، تكوَّنَ بمعزلٍ عن «ألف ليلة وليلة». غير أنَّنا نعرف أنَّه انضوى لاحقاً في «اللَّيالي الألف»، بحيث امتصَّتْهُ، وحوَّلتْهُ إلى عملٍ ينتمي لها، وصار لا يُعرَفُ إلّا من خلالها، واستقرَّ في أذهان الناس أنَّه لا يوجدُ إلّا فيها.

لقد تحدَّثتُ من قبل عن «حكاية بلوقيا»، وبيَّنتُ أنَّها مستمدَّة من «ملحمة جلجامش» في كتابي «الكنز والتَّأويل». ثمَّ عدتُ إلى دراستها في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد» باعتبارها نصّاً من النُّصوص التي تظهر في كتب «قصص الأنبياء». وهنا أشرتُ إلى وجود نصوص متماثلة لهذه الحكاية مع النَّصِّ الوارد في «ألف ليلة وليلة»، وإن لم يجرِ تقسيمُهُ إلى لياٍل متتابعةٍ. لكنَّني أشرتُ أيضاً إلى أنَّ للحكاية مصادرَها المستقلَّة عن «ألف ليلة وليلة». إذ ترد مرويَّةً في بعض النُّسخ في أحاديثَ معزوَّة لابن عبّاس أو ما أشبه، ممّا يدلُّ على أنَّ لها أصلاً عراقيّاً قديماً، ربَّما يكون هو النَّصُّ الوسيط الذي نقلَها من «ملحمة جلجامش» في إحدى صيغِها.

ينطوي كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» (وهو الكتاب الذي عُرِفَ خطأً بعنوان «سندبادنامة»، مع أنَّ السِّندباد لا يحتلُّ فيه أيَّة قيمة سرديَّة)، على صيغةٍ مقاربةٍ لـ«ألف ليلة وليلة». فهو مثلُهُ كتابٌ يُزعَمُ تارةً أنَّه من أصول فارسيَّة، وتارةً أنَّه من أصول هنديَّة. والأرجح أنَّه من أصولٍ آراميَّة مانويَّة. وقد تُرجِمَ الكتاب إلى العربيَّة في وقت مبكِّر، ربَّما منذ منتصف القرن الثاني الهجريِّ. وقد ذكر ابن النَّديم أنَّه كان في نسختَينِ؛ صغرى وكبرى. وتمكنّا من إعداد نسخة معياريَّة من النُّسخة الصُّغرى، وجمعنا في الوقت نفسه عدداً من الحكايات التي انفردت بها النُّسخة الكبرى، ونشرناها ملحقاً بالكتاب[1].

ومثل «ألف ليلة وليلة»، ينطوي «مخاطبات الوزراء السَّبعة» على حكاية إطاريَّة،

(1) كتاب مخاطبات الوزراء السبعة، بيروت، 2019.

حول ملكٍ حُرِمَ من الإنجاب، ثمَّ أنجبَ ولداً بعد زمنٍ طويلٍ. وقد أرسله إلى معلِّم نبيهٍ لكي يلقِّنَهُ علومَ عصرِهِ. وبعد أن أكمل تعليمَهُ، أراد الملك أن يرى ابنَهُ، لكنَّ المعلِّم السِّندباد قرأ طالع الفتى، ووجد أنَّه يجب أن يلوذَ بالصَّمت لمدَّة أسبوعٍ، وإلّا لحق به الدَّمار المبين. فأوصى المعلمُ التِّلميذَ أن لا يتكلَّمَ على الإطلاق طوال هذا الأُسبوع. وحين يلاحظ الملك ارتباكَهُ وخرسَهُ، يوعز بإرسالِهِ إلى بيت الجواري، عساه يرتاحُ هناك. وفي بيت الجواري، تراودُهُ عن نفسه إحدى جواري أبيه، وتقترحُ عليه أن تقتل أباه، على أن يتزوَّجَ بها، وتجعله ملكاً بدل أبيه. فيرفض الفتى رفضاً قويّاً، لكنَّه لا ينطق بكلمة بسبب خشيتِهِ من النُّبوءة. في الوقت نفسه، ترى الجارية أنَّها يجب أن تدافع عن نفسها بالادِّعاء أنَّه راودها، وتطالب أباه الملك بالانتقام منه. وكان لدى الملك سبعة وزراء أذكياء تصدَّوا للدِّفاع عن الفتى. في كلِّ يومٍ كانت الجارية تدخلُ على الملك وتحرِّضه برواية الحكايات عن غدر الرِّجال، فيأمر الملك بقتل ابنه. ثمَّ يدخل بعدَها أحدُ الوزراء فيروي الحكايات عن غدر النِّساء، فيأمر الملك بالتَّريُّث في قتلِهِ، حتّى انقضى الأسبوعُ، واستردَّ الفتى قدرتَهُ على الكلام. وحينئذٍ اتَّضح جرم الجارية وبانَ للعيان.

قلنا إنَّ ابن النَّديم ذكر أنَّ للكتاب نسختَينِ صغرى وكبرى، وقد عثرنا على النَّصِّ الكامل لحكايات النُّسخة الصُّغرى في مخطوطين، كما عثرنا على أكثر من نسخة من حكايات النُّسخة الكبرى، ولكنَّها غير متطابقة، ولا يمكن التَّوصُّل منها إلى نسخة معياريَّة. فنشرنا النُّصوص التي انفردَتْ بها ملحقاً بالنُّسخة الصُّغرى. وهناك دليلٌ قطعيٌّ على أنَّ «ألف ليلة وليلة» اطَّلعت على نصِّ الصِّيغة الكبرى في صيغتها الأولى منذ وقت مبكِّر، ونقلت منه حكايتين في اللَّيالي الأولى من «ألف ليلة وليلة». وهاتانِ الحكايتانِ هما «حكاية الدُّرَّة الناطقة» و«حكاية ابن الملك والغولة». وهما موجودتانِ في جميع نسخ «ألف ليلة وليلة» القديمة والمتأخِّرة[1]. لكنَّ «ألف ليلة وليلة» لم تكتفِ بذلك، بل عادَتْ في نسخها المتأخِّرة، ربَّما في القرن السابع عشر الميلاديِّ، إلى إدراج كامل النُّسخة الصُّغرى وابتلاعِها في

(1) ألف ليلة وليلة (ليدن) ص 98، و100، (كلكتا) 1/ 31 ـ 32، (برسلاو) 1/ 92 ـ 95، (الشرقية) 1/ 26 ـ 28، (صادر) 1/ 23 ـ 24.

الكتاب. وبالطّبع لم تدرجْها إلّا بعد أن طبعتْها بطابعها، بتقسيمها كجزءٍ من اللّيالي الألف في توزيع الكتاب، فاستغرقت اللّيالي من اللّيلة (578) إلى اللّيلة (606) في طبعة بولاق[1].

ويمثّل كتابا «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» و«نزهة الأشواق في أخبار المتيّمين والعشّاق» حالةً تختلف قليلاً. فهذانِ الكتابانِ يشتركانِ مع «ألف ليلة وليلة» في التّسلسل السّرديّ للأفعال في بعض الحكايات، لا في جميعها. على سبيل المثال، يشترك كتاب «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» في عددٍ من الحكايات مع «ألف ليلة وليلة»، لكنَّ التّوافق بينهما يكون في السّرد العامّ لهذه الحكايات، لا في الأسلوب، ولا في تطابق التّسلسل لرواية الأفعال. ترد في «الحكايات العجيبة» قصصٌ مثل «جُلّنار البحريّة» و«حديث السُّول والشّمول» و«حديث أبي محمّد الكسلان»، و«حديث الجبل المُطَلْسَم»، لكنَّ طريقة رواية الأفعال تختلفُ في الكتابين. نعم، يجوز وصف هذه الحكايات بأنّها حكايات مشتركة بين الكتابين، لكنَّ كلَّ كتابٍ منهما يرويها بطريقتِهِ الخاصّة. وبالطّبع لا نستطيع الجزم أيٌّ من الكتابين قد تعرَّض للرِّوايات الشّفويّة التي غيّرت من طبيعته، وجعلتْهُ يبتعد عن نظيرِهِ. وفي الأغلب فإنَّ النُّسخة الشّوهاء والناقصة التي عُثِرَ عليها من كتاب «الأخبار العجيبة» هي السّبب في ذلك، إذ تبدو مجرّد نسخة شفويّة كان الهدف منها إعداد دليلٍ مساعدٍ لرواية الكتاب شفويّاً.

يصحُّ الشّيء نفسه على كتاب «نزهة الأشواق في أخبار المتيّمين والعشّاق». إذ يشترك هذا الكتاب هو الآخر مع «ألف ليلة وليلة» في بعض حكاياته؛ منها تمثيلاً «حكاية السِّتّ بدور وعُمَير بن جُبَير الشّيبانيّ»، و«حكاية حميد الحمّال مع الخليفة هارون الرّشيد»، التي تظهر في «ألف ليلة وليلة» باسم «حكاية باسم الحدّاد مع الخليفة هارون الرّشيد»؛ وكذلك «حكاية ابن الخصيب مع جميلة بنت وزير البصرة». وقد رجّحنا أنَّ هذا الكتاب كُتِبَ في القرن الرابع، لكنّه بقيَ يتعرَّض للزّيادات والتّغيير بعد القرن السابع الهجريّ. ولغةُ النُّسخة التي وصلتْنا منه شعبيّة مبسّطة، وقد اختلّ ترتيب بعض أوراقها، ممّا أحدث شيئاً من تداخل الحكايات فيها. مع ذلك، فالمشابهات

(1) ألف ليلة وليلة، (بولاق) 2/ 52 ـ 86.

بين الكتابين تسترعي الانتباه، وإن اختلف البناء والأسلوب في سرد الحكايات. وفي تقديري يمكن الافتراض أنَّ «ألف ليلة وليلة» اعتمدَ على نسخةٍ أقدمَ وأفضلَ من هذا الكتاب، واستوعبها فيه. لكنَّ الكتاب نفسه بقيَ عرضةً للتَّغيُّر حتّى تباعدت المسافة بينه وبين الموجود في «ألف ليلة وليلة».

وليس من شكٍّ في أنَّ كتاب «مائة ليلة وليلة» ينخرطُ في هذه المجموعة من الكتب أيضاً. وقد ارتأى محقِّق الكتاب أنَّه أقربُ من كتاب «ألف ليلة وليلة» «إلى الأصل الهنديِّ، وبالتالي أسبَقُ من الأوَّل في الظُّهور»[1]. ولا أتَّفق معه في هذا الرَّأي، بل أرى أنَّه اختيارات متأخِّرة من «ألف ليلة وليلة»، ربَّما لا يرقى زمنُ استمدادِها منه إلى أبعدَ من القرن السابع عشر.

لكنَّ الملاحظ على جميع هذه الأعمال، بدءاً من «حكايات بلوقيا» وانتهاءً بـ«نزهة الأشواق»، أنَّها أعمال شفويَّة بلا مؤلِّفين، بل إنَّ لها رواةً شعبيِّين، يتنوَّعون باستمرار. ومن هذه الناحية فهذه الكتب تتماثلُ مع «ألف ليلة وليلة»، بكون رواتها الشَّعبيِّين هم مؤلِّفو كلِّ روايةٍ منها. وما دامت هذه الأعمال أعمالاً شعبيَّة بلا مؤلِّفين، فإنَّ الاقتباس منها سيكون ميسوراً بلا عوائقَ، مع مراعاة أنَّ كلَّ روايةٍ لأيِّ عملٍ منها تجدِّد أسلوبها، وبدرجةٍ أقلَّ، تجدِّد بناءَها مع كلِّ قراءة شفويَّة.

ولا يخفى أنَّ أغلب هذه الكتب تنطوي على نصوصٍ مشتركةٍ مع «ألف ليلة وليلة»، وقد يحصل أن يتمَّ العثور على بعض الحكايات التي وردت في «ألف ليلة وليلة»، ممّا تشترك به معَها هذه الكتب، فيُسارع الباحثون إلى الحديث عن العثور على نصوص جديدة من «ألف ليلة وليلة». والحال أنَّ ما يُعثَرُ عليه هو حكايات مشابهة لها، ربَّما انتُزِعتْ من هذه الكتب، وليس من «ألف ليلة وليلة». على سبيل المثال، عثرَ رِتر في إحدى مخطوطات إسطنبول على مجموعةٍ تنطوي على عددٍ من الحكايات منها «حديث الرِّجال السِّتَّة، أي إخوة حلّاق بغداد؛ وحكاية جلَّنار البحريَّة؛ وحكاية بدور وعُمَير بن جُبَير؛ وحكاية أبي محمَّد الكسلان»[2]. فجرى الحديث عن عثوره على

(1) مائة ليلة وليلة، تحقيق: د. محمود طرشونة، منشورات الجمل، المقدمة ص 26.

(2) Littmann; Alf Layla wa - Layla, in Encyclopaedia of Islam, Vol. 1, P. 363.

بعض نصوص «ألف ليلة وليلة». وحقيقة الأمر أنَّ ذلك غير ضروريٍّ، بل المرجَّح أنَّه عثرَ على بعض الحكايات الواردة في كتاب «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة»، لأنَّ جميع هذه الحكايات وردَتْ في هذا الكتاب. وهي بالتَّأكيد يمكن أن تقدِّم مصدراً جديداً لتصحيح النُّسخة الشَّوهاء التي نُشِرَ الكتاب استناداً لها، وإن كانت هي أيضاً من الحكايات الواردة في «ألف ليلة وليلة»، ولعلَّها تخلو من التَّقسيم إلى اللَّيالي.

لكنْ ماذا تفعل «ألف ليلة وليلة» مع النُّصوص المعياريَّة الرَّفيعة التي تحمل بصماتِ مؤلِّفيها؟ نحن في الواقع نجد بعض الأمثلة القليلة التي تدلُّ على حالات اقتباس من نصوص معياريَّة رفيعة. من ذلك مثلاً «حكاية الحالمين»، التي نقلَها «ألف ليلة وليلة»، وترِدُ أقدم صيغةٍ منها في كتاب «الفرج بعد الشِّدَّة»[1]. وقد عاش القاضي التَّنوخيُّ مؤلِّف هذا الكتاب في القرن الرابع الهجريِّ. لكنَّ «ألف ليلة وليلة» مارس معه الإجراء ذاته في النَّقل، فقد أدرجَها في تسلسلٍ، وقسَّمَ الحكاية، على صغرِها، إلى ليلتين غير مكتملتين. ومن الناحية الأسلوبيَّة فالحكايتانِ تتنوَّعانِ أسلوبيّاً، وإن تطابقتا سرديّاً. ولعلَّ «ألف ليلة وليلة» لم تنقلْها عن القاضي التَّنوخيِّ مباشرةً، بل عن مصدرٍ آخرَ وسيطٍ، ربَّما كان أكثر شعبيَّةً.

لكي يستوعب «ألف ليلة وليلة» النُّصوص التي يستعيرُها من مصادرَ أُخرى لا بدَّ أن يُرائي بأنَّ هذه النُّصوص هي جزءٌ أساسيٌّ منه، وذلك بإدراجِها في نظام تقسيم اللَّيالي، والتَّحوُّط أن لا تتوافق نهاية الحكاية مع نهاية اللَّيلة، مهما قصرت الحكاية. وهكذا فحين نعثر على نصوصٍ لا تتوفَّرُ فيها خاصِّيَّة التَّقسيم إلى ليالٍ فهذا يعني أنَّ هذه النُّصوص، وإن تطابقت فيها سلسلة الأفعال السَّرديَّة مع نظيرتها في «ألف ليلة وليلة»، فإنَّها تظلُّ نصوصاً لا تنتمي لـ«ألف ليلة وليلة»، بل لسياقاتٍ أُخرى مماثلةٍ وردَتْ فيها.

التهام النُّصوص

نستطيع تسمية ظاهرة استيعاب نصوص مختلفة في «ألف ليلة وليلة» باسم «خاصِّيَّة التهام النُّصوص». وما من كتابٍ على استعداد لاستقبال النُّصوص المغايرة واستيعابها والتهامِها مثل «ألف ليلة وليلة». وفي الحقيقة فإنَّ أساس وجود «ألف ليلة وليلة» قائمٌ

(1) القاضي التنوخي: الفرج بعد الشدة 2/ 268.

على التهام النُّصوص الأخرى. ولو أنّنا طلبنا من كلِّ حكايةٍ فيه أن تعود إلى أصلِها لما بقيَ من الكتاب شيءٌ. وهكذا لا يمكنُنا التَّمييز فيه بين حكايات «أصيلة» وحكايات «دخيلة» أو منحولة أو مزوَّرة، لأنَّ كلَّ حكاية فيه هي حكاية منتحلة من كتابٍ آخرَ، لكنَّه أخفى هذا الانتحال، وصار يُرائي بأنَّها حكاية أصيلة. ولذلك فمن العبث البحث عن الحكايات الأصيلة والحكايات الدَّخيلة، إلّا إذا كان التَّزوير هنا يعني القرب الزَّمنيَّ في انتحال النُّصوص مؤخَّراً. لكنَّ سياق الحكايات واندراجَها في بناء «ألف ليلة وليلة» هو الذي يجعلُ منها حكاياتٍ أصيلةً، تحمل هويَّة الكتاب، وتنخرطُ فيه كجزءٍ من تاريخِهِ.

هنا ينبغي النَّظر إلى التهام النُّصوص بوصفه خاصِّيَّة صنفيَّة للكتاب، لأنَّ هويَّة «ألف ليلة وليلة» قائمةٌ على التَّلفيق بين الحكايات التي ينتزعُها من مصادرَ أُخرى، والتَّأليف بينها، وإضفاء شخصيَّتِهِ عليها، ثمَّ الزَّعم أنَّها جزء أصيل منه. وقد تبدو عمليَّة التَّرقيع والتَّلفيق بين النُّصوص عمليَّة سلبيَّة في الظاهر، ما دام النَّصُّ النِّهائيُّ يقوم على تزوير نصوصٍ ينتزعُها من مصادرَ أُخرى. غير أنَّ هذا الوصف ليس بصحيحٍ على الإطلاق، لأنَّ هذه هي الطَّريقة التي تتشكَّل بها الآداب الشَّفويَّة قديماً، ولا سيَّما في حالة الملاحم الكبرى، مثل «ملحمة جلجامش» و«الإلياذة» و«الأوديسة» وما أشبه. فهذه النُّصوص في حقيقة الأمر هي نتاجُ صقلٍ أدبيٍّ تراكمَ عبر العصور، وتمَّ تهذيبُهُ على امتداد أزمنة طويلة، حتّى اختفت آثار الاقتباس فيه، وطُمِسَتْ معالم النُّصوص التي أخذَ منها، بحيث صارت النَّتيجة النِّهائيَّة مصدراً للموارد القديمة التي انتزعَتْ منها. فالملحمة مثلاً لا توجد إلّا بعد أن توجَدَ قبلها سلسلةٌ من الحكايات البطوليَّة الصَّغيرة، التي تبتلعُها الملحمة، وتهذِّبُها وتشذِّبُها، وتوحِّد أبطالَها المتعدِّدين في بطل واحد، وتصبُّ أفعالها المتنوِّعة في حبكةٍ واحدةٍ، ثمَّ تنظِّم الجميع في إخراجٍ أُسلوبيٍّ متماثلٍ. لسنا نزعم بالطَّبع أنَّ «ألف ليلة وليلة» ملحمةٌ، لكنَّنا نعتقد أنَّها تمتاز بخاصِّيَّة التهام النُّصوص التي تمتاز بها الملحمة في لحظةِ تكوُّنِها الأولى. غير أنَّها من ناحية أخرى تزيد عليها بكونِها تبقى تواصل ابتلاع النُّصوص حتّى تملأ بها فضاء «ألف ليلة وليلة» كلَّهُ.

إذاً أهمُّ سمةٍ تتَّسم بها خاصِّيَّة التهام النُّصوص أنَّها عمليَّة تجري عفو الخاطر، لأنَّها عمليَّة تلقائيَّة شعبيَّة غير مقصودة في ذاتها، ولا يتحمَّلُ عِبْأَها مؤلِّف معيَّن. على سبيل المثال، أخذَ كتاب «ألف ليلة وليلة» الحكاية التي أُطلِقَ عليها اسم «حكاية الحالمين»

من كتاب «الفرج بعد الشِّدَّة» للتَّنوخيِّ، أو من مصدرٍ وسيطٍ نقلَها عنه، كما رأينا. ثمَّ جاء الرِّوائيُّ باولو كويلو فأخذَها منه، وحوَّلها إلى مادَّة روائيَّة في روايته «الخيميائيّ وحجر الفلاسفة»[1]، وبينَ الحالتَينِ فرقٌ كبيرٌ. فعمليَّة الأخذ الأولى في «ألف ليلة وليلة» لم تكن عمليَّة مقصودة، لأنَّ «ألف ليلة وليلة» لا تحمل اسم مؤلِّف معيَّن، بل إنَّ كلَّ راوٍ لها هو مؤلِّفٌ جديدٌ، في حين أنَّ رواية «الخيميائيّ» تحمل اسم باولو كويلو، وهكذا فهو المسؤول عن هذا الاقتباس، الذي يُعتبَرُ تصرُّفاً في نصٍّ قديمٍ، هو الذي الذي أخذَهُ من «ألف ليلة وليلة».

على أنَّ التَّلقائيَّة وغياب القصديَّة لا تعني غياب التَّنظيم، بل إنَّ تنظيم الاقتباس يحتلُّ موقع الصَّدارة في المشهد. فـ«ألف ليلة وليلة» برغمِ أنَّه كتاب بلا مؤلِّف، بل له رواةٌ فقط، سيقوم بما تعجز عنه الأعمال التي تحمل أسماء مؤلِّفيها، وسيتولَّى الرُّواة المجهولون مسؤوليَّة المؤلِّف الغائب في هذا العمل. وهكذا يقوم الرُّواة المتعدِّدون والمجهولون بدور المؤلِّف في إنتاج العمل وصقلِهِ وتهذيبِهِ وجعلِهِ يُرائي بأنَّ النُّصوص المزوَّرة التي يقتبسُها هي نصوص أصيلة نبعتْ منه. وبالتالي يكون التَّأليف بين النُّصوص المستعارة هو العمل الأساس للرُّواة، ويكون التهام النُّصوص خاصِّيَّة صنفيَّة تكوِّن قوام العمل. لكنَّ التهام النُّصوص خاصِّيَّة ذميمة حين يقوم بها مؤلِّف واحد، لا يستطيع إخفاء آثار سرقتِهِ. وبالعكس يتحوَّل إلى خاصِّيَّة صنفيَّة إبداعيَّة إذا قامت به مجموعةٌ من الرُّواة المجهولين، الذين لا هويَّة لهم، بهدف التَّأليف بين النُّصوص، وصقلها وتهذيبها، لإنتاج نصٍّ جديدٍ ذي دلالاتٍ جديدةٍ تتراكم فوقها جميعاً، وتحوِّل حطامَها وأنقاضَها إلى صروحٍ جديدةٍ عاليةٍ.

من هنا فإنَّ خاصِّيَّة التهام النُّصوص تتطلَّب من الرواي أن يقومَ بدور المؤلِّف، وأن يجحدَ القيام بهذا الدَّور في الوقتِ نفسِهِ، مبرزاً أهمِّيَّة الفعل السَّرديِّ الذي يتخطَّى دور الكتاب، ما دام فعلاً سرديّاً شفويّاً، ودور المؤلِّف، ما دام العمل بلا مؤلِّف، ودور الراوي نفسه، الذي يُريد منّا أن نقتنعَ أنَّه مجرَّد ناقلٍ شعبيٍّ لعملٍ يقوم بالأدوار كلِّها في آنٍ واحدٍ.

(1) انظر التفاصل في: سعيد الغانمي: خزانة الحكايات، ص 111.

لكنَّ «الرواي» في الواقع يتلبَّسُ شخصيَّة «شهرزاد» نفسِها، فيتواضع أكثر ممّا يجب، لصالح إبراز قيمة العمل الذي ينتجُهُ، ويتكبَّرُ أكثر ممّا يجب، لمخالفة الرُّواة السابقين قبلَهُ. وسيمرُّ علينا في الفصل التالي أنَّ بورخيس كان يرى وجود سباقٍ وتنافسٍ بين مترجمي «ألف ليلة وليلة» إلى اللُّغات الغربيَّة، كلُّ واحدٍ منهم كان يُريد أن يتخطَّى سابقيه، وينتج نصّاً يتفوَّقُ به على المترجم الذي قبلَهُ. كان «لين» يُريد أن يتحدَّى «غالان» ويتفوَّقَ عليه، وكان «بيرتن» يُريد أن يتحدَّى «لين» ويتفوَّقَ عليه. والحقيقة أنَّ مترجمي «ألف ليلة وليلة» في الثَّقافة الغربيَّة تصرَّفوا وقد تلبَّسَتْهم روحُ رواتها الشَّرقيِّين، لأنَّ رواتها العرب بعد القرن السابع الهجريِّ كانوا يقومون بالعمليَّة نفسِها، فكان كلُّ واحدٍ منهم يُريد أن يتحدَّى الرُّواة قبله، وينتج نصّاً فريداً ينتمي له وحدَهُ. وهكذا يُزعَمُ أنَّ روح الكتاب أكبر من مؤلِّفيه ورواتِهِ معاً، لأنَّها تشمل أعمالهم كلَّها وتفيض عنها.

لقد شرحنا في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد»، وفي مقدِّمة «مخاطبات الوزراء السَّبعة»، مفهوم «الصِّيغة المعياريَّة»، وقلنا هناك إنَّ النُّصوص الأدبيَّة الرَّفيعة لا تحظى بالإقرار إلّا حين تنخرط في مؤسَّسة المعتمد الأدبيِّ. ولكي تحظى بالإقرار في المعتمد يجب أن تتوافق مع قوانينِهِ، وفي الدَّرجة الأولى منها إنتاج نسخة معياريَّة من كلِّ نصٍّ أدبيٍّ، تحمل اسم مؤلِّف معيَّن، وتنخرط في تقاليد اللُّغة المعياريَّة المستقرَّة الرَّفيعة، التي يستعملُها المعتمد الأدبيُّ، وفوق ذلك كلِّهِ أن يحصل النَّصُّ على الإقرار باعتباره نسخةً نهائيَّة صادرة عن مؤلِّف معيَّن. وهذه المعايير تغيب غياباً تامّاً عن «ألف ليلة وليلة». فهي نصٌّ لا ينتمي إلى أيِّ معتمدٍ أدبيٍّ، بل يخلق معتمدَهُ الأدبيَّ في كلِّ طورٍ من أطوارِهِ، ولا ينخرط في تقاليد اللُّغة المعياريَّة، بل ينخرط بالعكس في اللُّغة الشَّعبيَّة التي لا يحتاج فيها المتلقُّون إلى أيِّ وسيطٍ شارحٍ، كما أنَّه لا يدَّعي وجود أيِّ نسخة نهائيَّة منه، بل ينتج كلُّ راوٍ له نسختَهُ الخاصَّة.

هكذا تدَّعي كلُّ رواية جديدة من «ألف ليلة وليلة» أنَّها تمثِّل المعتَمَدَ الشَّعبيَّ، الذي قدَّمَ نفسه بعد القرن السابع الهجريِّ بوصفه المعتمد الأدبيَّ البديل عن المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع الذي كان شائعاً قبله. وتتبنَّى كلُّ رواية جديدة اللُّغة الشَّعبيَّة الراهنة في عصرها، لا اللُّغة المعياريَّة الفصيحة الرَّفيعة المتعالية. وبالطَّبع لا تحتاج اللُّغة الشَّعبيَّة إلى مَن

يشرح مفرداتها، أو يكشف فيها عن مصاعب التَّأويل، كما هو الحال في النُّصوص الرَّفيعة، بل يتعرَّفُ المتلقِّي فيها على الدَّلالات مباشرةً دون أن يبذل أيَّ جهدٍ، لأنَّها تتبنَّى لهجته المألوفة لديه نفسها. ومن حيث الأسلوب والبناء، يُريد كلُّ راوٍ جديد للعمل أن تكون النُّسخة التي ينتجُها هي النُّسخة الشَّفويَّة المعياريَّة، إذ لا وجود لنسخة معياريَّة للكتاب أصلاً.

الانفتاح الصِّنفيّ

هنا نتوصَّل إلى خاصِّيَّة فريدة للكتاب، ربَّما لا توجد مع أيِّ كتابٍ آخرَ على الإطلاق. فهو «كتاب»، ونحن نستعمل هذه الكلمة مجازاً وبكثيرٍ من التَّحوُّط، لأنَّه يُقرَأُ على الملأ باعتباره نصّاً، ولا تتوفَّرُ منه سوى صيغٍ مدوَّنة ليست سوى دليلٍ هادٍ في قراءتِهِ وروايتِهِ على الناس، لا بمعنى أن ينفردَ القارئُ بقراءتِهِ قبل عصر الطِّباعة، مثلما يحصل مع النُّصوص الرَّفيعة. وهذا النَّصُّ مستعدٌّ لابتلاع النُّصوص السابقة عليه وافتراسِها وهضمِها في مدوَّنتِهِ. لكنَّه من ناحيةٍ أخرى يلتفُّ على هذه النُّصوص بطريقة مرنة، تتغيَّرُ مع كلِّ قراءة جماعيَّة. وهكذا يزعمُ كلُّ راوٍ جديدٍ له أنَّه يتخطَّى الرُّواة السابقين، وتزعم كلُّ قراءةٍ جديدةٍ أنَّها تنسخ القراءاتِ السابقة. فلا توجد نسخة معياريَّة للكتاب، بل إنَّ كلَّ نسخةٍ جديدةٍ تزعم أنَّها النُّسخة المعياريَّة.

من ناحيةٍ أخرى، فإنَّ المعتمد الذي ينتمي له الكتاب يختلفُ اختلافاً كلِّيّاً عن المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع. ونحن نعرف أنَّ المعتمد التَّقليديَّ الرَّفيع يزعم أنَّه يوجد في ذاكرةِ الناس بوصفِهِ مدوَّنةً للأعمال الأدبيَّة التي يشرحُها، ويُعيد شرحَها، ولا سيَّما حين تكون مكتوبةً بلغةٍ متعاليةٍ تحتاج إلى إيضاح دلالاتها. وهكذا يوجد المعتمد الرَّفيع في أذهانِ المنتمين له، وهو يكافئُهم على ذلك بتوفير الوظائف المناسبة في شرح النُّصوص[1]. على النَّقيض من ذلك، يتبنَّى «ألف ليلة وليلة» اللُّغة الشَّعبيَّة التي لا تحتاج إلى وساطةٍ شارحةٍ، ويزعم أنَّه يخلق معتمده الخاصَّ، الذي يوجد في ذاكرة العامَّة، لا في ذاكرة النُّخبة، ولا يوجد على شكل جملٍ وعباراتٍ مصقولةٍ يطغى عليها

(1) تراجع التفاصيل في الفصل الأول من كتاب «مفاتيح خزائن السرد».

الطابع الشِّعريُّ ونموذجُهُ، كما هو الحال في النُّصوص الشِّعريَّة التي تشكِّل الذَّخيرة الأساسيَّة في المعتمد الرَّفيع، بل على شكل حكاياتٍ ذات أبنيةٍ سرديَّة، تختزل التَّجربة الشَّعبيَّة لدى الناس.

يُضاف إلى ذلك أنَّ رواة هذا الكتاب الشَّفويِّين يتنافسونَ في إنتاج أفضل نسخةٍ معياريَّة منه، ممّا يجعل كلَّ راوٍ يجتهدُ في إنتاج نسخةٍ من العمل أفضلَ من النُّسخة التي كانت قبلَهُ، وسبقَ أن أنتجَها رواةٌ آخرونَ. وهكذا لا توجد نسخة نهائيَّة من الكتاب، بل تتجدَّدُ طبيعةُ الكتاب مع رواية كلِّ راوٍ جديدٍ.

حين يتغيَّر الكتاب مع كلِّ راوٍ له، ويقدِّم نسخة جديدة منه، فإنَّ هذا يعني أنَّ الكتاب ينسخُ نفسَهُ باستمرار، ويتجدَّد مع كلِّ قراءة مستحدثة. وبالنَّتيجة فإنَّ الكتاب نفسه يمتاز بخاصِّيَّة التَّجديد الذاتيِّ لنفسه. ليس للكتاب مؤلِّف، بل له رواةٌ فقط، وكلُّ راوٍ يقدِّم قراءته له، وبالتالي النُّسخة التي يرى أنَّها النُّسخة الفضلى من الكتاب. وحين يأتي راوٍ آخرُ ينسخ الصِّيغة السابقة من الكتاب، ويقدِّم هو الآخر النُّسخة الفضلى الجديدة. وهكذا دواليك. ومعنى هذا أنَّ الكتاب نفسه ينطوي على خاصِّيَّة التَّجديد الذاتيِّ لنفسه. فلأنَّه بلا نسخةٍ معياريَّة، وما من هويَّة ثابتة له، فهو منفتحٌ على تجديد نفسه وهويَّتِهِ باستمرار مع كلِّ قراءة جديدة. وهذه خاصِّيَّة فريدة لم يمتلكْها قبل العصر الحديث كتابٌ باستثناء «ألف ليلة وليلة».

ولكنْ دعونا نتأمَّل، مزيداً من التَّأمُّل، في هذه الخاصِّيَّة. حين يريد الكتاب تجديد ذاته باستمرار، فهو في الحقيقة يعلنُ عن تأجيل اكتمال هويَّتِهِ. وقد حدَّدنا تأجيل اكتمال الهويَّة بقولنا إنَّ الكتاب يفتقرُ إلى وجود نسخة معياريَّة يصحُّ أن توصف بأنَّها النُّسخة الكاملة الفضلى منه، التي ينبغي على الرُّواة الالتزام بها. لكنَّ الكتاب لم يفعلْ ذلك، بل سلك السُّلوك المعاكس، وهو تأجيل اكتمال الهويَّة. من هنا يسعى كلُّ راوٍ جديد إلى القبض على روح الكتاب الهاربة، فيُضفي في قراءته ما يرى أنَّه يمثِّل هذه الرُّوح. غير أنَّ الكتاب يستعصي على الحصر، ويندُّ عن التَّحديد، ويبقى دائماً يطالبُ كلَّ راوٍ باقتراح قراءة جديدة. وهكذا يؤجِّل هويَّتَهُ إلى المستقبل باستمرار. والمطالبة بتحقيق الهويَّة المؤجَّلة هي مفهومٌ حداثويٌّ بامتياز، يُشبه إلى حدٍّ كبيرٍ مفهوم «الحداثة

الناقصة» عند هابرماز. لكنَّ «ألف ليلة وليلة» مارسَهُ قبل التَّنظير له بوقتٍ طويلٍ، وكان يُطالب رواته الفعليِّين، في هويّاتهم البسيطة التي تنتمي لعصور القدامة، بالانتماء لحداثتِهِ المؤجَّلة باستمرار.

والحقيقة أنَّنا لا نعرف هؤلاء الرُّواة المجهولين الذين رووا الكتاب على امتداد العصور. لكنَّ الكتاب نفسه قدَّم لنا صورة عن الكيفيَّة التي كان يُروى بها[1]. وقد وجدنا أنَّ تقليد كتابة الحكايات كان معروفاً منذ عصر معاوية[2]، لكنَّه لم يحظَ بأشخاص الأُدباء الذين يستطيعون تحويلَهُ إلى نصوص أدبيَّة ترقى إلى مستوى المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع وتنخرط فيه. ويعود السَّبب في ذلك بالدَّرجة الأساس إلى سيادة النَّموذج الشِّعريِّ، الذي حظيَ بإيثار مؤسَّسة المعتمد الأدبيِّ، واستبعاد ما سواه من النَّماذج. وهكذا لم تُعنَ النُّصوص السَّرديَّة العربيَّة بالتَّوصُّل إلى نسخ معياريَّة لها، باستثناء الأعمال الكبرى التي تفتَّحت قبل تثبيت مدوَّنة المعتمد، مثل «كليلة ودمنة».

يُفضي بنا تأجيل اكتمال الهويَّة الدائم إلى الاعتقاد بعدم وجود خاصِّيَّة صنفيَّة دائمة للكتاب. فهويَّة الكتاب تعتمد على انفتاحه الدائم وتطلُّعِهِ المستمرِّ إلى تخطِّي قراءاته السابقة، والحلم بتجديد القراءة بلا انقطاع. وبالتالي فإنَّ هويَّة الكتاب تكمنُ في انفتاحِهِ على استقبال الهويّات المتتابعة والحلم بتخطِّيها دائماً. ولا يتحقَّق له هذا الحلم إلّا حين يكون منفتحاً على الأصناف كلِّها، ويتميَّز في الوقت نفسه بخاصِّيَّة التَّجديد والانفتاح الصِّنفيِّ. يزعمُ الكتابُ أنَّه يقدِّم نصّاً منفتحاً، وتجربةً مكتملةً، ويُولِّد ذلك لدى القارئ إحساساً باكتمال التَّجربة وانفتاح البصيرة.

هكذا يمكنُنا القول إنَّ أهمَّ خاصِّيَّة صنفيَّة في «ألف ليلة وليلة» هي انفتاحُهُ صنفيّاً، وقدرته على تجديد نفسه باستمرار. وفي الواقع فإنَّ وصف كتاب ما بأنَّه «منفتح صنفيّاً» هو تعبير ربَّما لم يحصلْ مع أيِّ كتابٍ بشريٍّ آخرَ معروفٍ. فالصِّنف هو مجموعة من السِّمات الشَّكليَّة التي تميِّز النَّصَّ عن الأصناف الأخرى من ناحية، وتربطه في الوقت نفسه مع النُّصوص الأخرى من الصِّنف نفسه. ومن هنا فالصِّنف ـ كما رأينا في كتاب

(1) يُنظر الحديث عن سيرة رواة الحكايات، في الفصل الأول.

(2) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، الفصل الأول، ص 50 ـ 51.

«مفاتيح خزائن السَّرد» ـ هو نقطة التَّقاطع بين الشَّكل والتاريخ. فبِهِ يكتسب أيُّ عملٍ سرديٌّ خصائصه الشَّكليَّة التي تميِّزه عن بقيَّة الأصناف، والخصائص الصِّنفيَّة التي تربطه مع الأعمال الأخرى من الصِّنف على امتداد تاريخ الأدب السابق واللاحق. وكما رأينا، فكتاب «ألف ليلة وليلة» يمتاز بانفتاحٍ صنفيٍّ، أي بالقدرة على تجديد خصائصه الصِّنفيَّة مع كلِّ إنتاج. فكلُّ قراءة تجدِّد شكله وهويَّتَهُ الصِّنفيَّة، لكنَّه مع ذلك يظلُّ مرتبطاً، ليس فقط بالأعمال السَّرديَّة الأخرى في تاريخ الأدب، ولا بعائلة كتب «ألف ليلة وليلة» التي تقترن به نَسَبيّاً، بل أيضاً بالمسيرة التي قطعَها عبر تاريخ الأدب في جميع اللُّغات، بدءاً من حكاية «هزار أفسان»، ومروراً بترجمات غالان ولين وبيرتن ولتمان.. إلخ، فضلاً عن مطبوعات الكتاب من طبعة الهند وبرسلاو وبولاق والشَّعبيَّة... إلخ، مع اختلاف هذه التَّرجمات والطَّبعات فيما بينها.

كتاب أم مدوَّنة كُتُب

قلنا إنَّ هناك عائلةَ كتبٍ تنتمي إلى «ألف ليلة وليلة»، لكنَّه لا ينتمي لها، لأنَّ لكلِّ كتابٍ فيها خصائصه الصِّنفيَّة المحدَّدة، بما لا يتوافق مع «ألف ليلة وليلة». مع ذلك نحن لا نستطيع تصنيفَهُ، ونظلُّ بحاجة إلى معيار معيَّن نستطيع أن نتعاملَ به معه عند القراءة، وإن كنّا على وعيٍ نظريٍّ بانفتاح الكتاب صنفيّاً. وقد رأينا سابقاً أنَّه لا ينتمي إلى أيٍّ من الأصناف السَّرديَّة التي نحن على درايةٍ بخصائصها ومزاياها الصِّنفيَّة. إذاً كيف نتعامل مع الكتاب صنفيّاً؟

لا ينطوي الكتاب في مجموعِهِ على خاصِّيَّة صنفيَّة محدَّدة، ولذلك يبقى يؤجِّلُ هويَّته الصِّنفيَّة باستمرار من حيث هو كتاب مكتمل، ولا تتحقَّق هذه الهويَّة الصِّنفيَّة إلّا حين يفكِّر كلُّ راوٍ للكتاب بتخطِّي الراوي الذي يسبقُهُ، وتقديم نسختِهِ المثاليَّة منه. لكنَّ الكتاب في الوقت نفسه لم يوجد إلّا بوصفه اقتباساً طويلاً من عددٍ لا حصرَ له من الكتب التي وُجِدَتْ في مختلف الثَّقافات، وقد بقيَ يتنقَّل بينها بحثاً عن سماتِهِ الخاصَّة. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتحدَّث عن السِّمات الصِّنفيَّة للكتاب، فإنَّنا نستطيع ذلك إلى حدٍّ كبيرٍ مع النُّصوص التي يقتبسُها. فالنُّصوص التي يقتبسُها هي أعمال جزئيَّة يصحُّ عليها ما يصحُّ على بقيَّة الكتب، ونستطيع أن نعزو أيّاً منها إلى صنفه السَّرديِّ الخاصِّ.

وهكذا يمكننا أن نصفَ بعض الحكايات بأنَّها ذات بناءٍ ملحميٍّ، ما دام الزَّمن فيها زمناً تأسيسيّاً مطلقاً، والحكاية الفلانيَّة ذات بناء روائيٍّ، ما دام الزَّمن فيها زمناً اجتماعيّاً. والحكاية الفلانيَّة حكاية حيوان، وتلك حكاية أُمثوليَّة، إلى آخر الأصناف السَّرديَّة التي تحدَّثنا عنها في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد». فهل يُساعد تصنيف الحكايات الضِّمنيَّة المقتبسة في تصنيف الكتاب ككلٍّ؟

بالنِّسبة إلى القارئ العاديِّ، لا يبدو الكتاب موحَّداً صنفيّاً، بل يتنقَّلُ بين الأصناف السَّرديَّة المختلفة، ويستطيع القارئ العاديُّ أن يعاملَهُ على أساسٍ من هذا التَّنوُّع الصِّنفيِّ. ومن هنا فقد يقرأُهُ قراءةً انتقائيَّة، أعني أنَّ قراءته لا تكون متسلسلةً بتسلسل اللَّيالي بالضَّرورة، بل ربَّما انتقل من حكايةٍ إلى حكايةٍ أخرى لا تجاورُها، بل هي بعيدة عنها. وبالنَّتيجة فالقارئ حين يقرأ الكتاب فإنَّه يقرأُهُ متابعاً التَّسلسل السَّرديَّ للحكايات والأفعال فيها، ولا يتابع تسلسل اللَّيالي كما يقدِّمُها الكتاب. وهذا يعني أنَّه يقرأ الحكايات المفردة كلّاً بمعزلٍ عن الأخرى، ولا يقرأ الكتاب ككلٍّ.

لكنَّ لكلِّ حكايةٍ خصائصها الصِّنفيَّة التي تميِّزُها عن غيرها. والقارئ يتابع، ضمناً أو صراحةً بحسب مستوى وعيه النَّقديِّ، هذه الحكاية، ولا يُتابع خطَّة الكتاب السِّرِّيَّة أو المعلنة. وهو يطبِّق على هذه الحكايات ما يختزنُهُ في ذاكرته من قوانين سرديَّة تنتمي إلى هذا الصِّنف أو ذاك. بالطَّبع تختلفُ أذواقُ القرّاء ومراتبُ وعيِهم بحسب العصر أو الثَّقافة أو الوعي النَّقديِّ، لكنَّهم جميعاً يتعاملون مع الحكايات التي فيه بحسب ما يوفِّرُهُ إطار ثقافتهم الشامل. ولكن حين يتعامل القرّاء مع الكتاب بوصفه سلسلةً من الحكايات، ولكلِّ حكايةٍ خصائصها الصِّنفيَّة المميِّزة، فإنَّهم لن يتعاملوا مع الكتاب بوصفه كتاباً واحداً، بل سلسلةً من الحكايات، أو بعبارةٍ أدقَّ، بوصفه مدوَّنة كتب، تختلف وتتنوَّعُ في أشكالها وأصنافها السَّرديَّة.

تنتمي نصوص الكتاب المختلفة إلى أصناف سرديَّة متنوِّعة، لكنَّه من حيث هو كتابٌ واحدٌ لا صنفَ له، بل يؤجِّل هويَّته الصِّنفيَّة إلى القراءات القادمة عند الرُّواة، بحيث تتجدَّد قراءتُهُ مع كلِّ قارئٍ جديدٍ. غير أنَّ القرّاء بطبيعتهم يريدون السَّيطرة على الكتاب، وحين لا يُفلحون بالعثور على هويَّته، ولا يستطيعونَ إدراجَهُ في صنف

معيَّن، وينكشف الكتاب ككلٍّ عن تأجيل هويَّته الصِّنفيَّة، يكتفون بتعدُّد الأصناف في الحكايات المتنوِّعة. وهكذا تكتسب الهويَّة الصِّنفيَّة للكتاب قيمةً تتخطَّى ذاتها. فتصير سمةً للكتاب ككلٍّ. لكنَّها بالطَّبع ليست سمة صنفيَّة موحَّدة، بل متنوِّعة إلى حدٍّ كبيرٍ. ومن هنا لا يعود الكتاب كتاباً واحداً متوافقاً، ولا مجموعةً من الكتب ائتلفَتْ كيفما اتَّفق، بل هو «مدوَّنة كتب كاملة».

وحين نقول عن كتاب ما بأنَّه «مدوَّنة كتب» فإنَّنا نعطيه منزلةً كبيرةً دون أن ننتبه، لأنَّه في هذه الحالة يتحوَّل إلى كتابٍ تأسيسيٍّ من طراز الكتب الكبار، ولا سيَّما الكتب المقدَّسة، التي لا تنتمي هي أيضاً إلى صنفٍ واحدٍ بذاته، وإنَّما يصحُّ وصفُها بأنَّها «مدوَّنة كتب» على نحوٍ مماثلٍ. غير أنَّنا نعرف أنَّ «ألف ليلة وليلة» ليس بكتابٍ مقدَّس، بل ربَّما وُصِفَ بأنَّه «مدنَّس»، لكنَّه يظلُّ مع ذلك «مدوَّنة كتبٍ» متعدِّدة. على أنَّنا نقديّاً يجب أن نميِّز بين النُّصوص المقدَّسة لأسباب إيمانيَّة، والنُّصوص التي تحظى بالاهتمام بدواعي استثارة الخيال الفنِّيِّ الاجتماعيِّ. وفي الواقع فإنَّ الاستشراق نفسه هو الذي قارن بين انتشار الكتاب المقدَّس وانتشار «ألف ليلة وليلة». كتب المستشرق الدنماركيُّ أوستروب في مقدِّمة دراساتِهِ عن «ألف ليلة وليلة» قائلاً: «فيما عدا الكتاب المقدَّس، لا توجد سوى كتبٍ قليلةٍ حقَّقت انتشاراً واسعاً، وطافَتِ العالمَ بأرجائِهِ، مثل مجموعة الحكايات العربيَّة الشَّهيرة التي عُرِفَتْ تحت اسم «ألف ليلة وليلة». فمن جهةٍ أولى اكتسبت أهمِّيَّة مباشرة، لأنَّه لا يكاد يوجد في معظم البلدان المتحضِّرة مَن لم يقرأ هذا الكتاب بسرورٍ واهتمامٍ مرَّةً واحدةً على الأقلِّ في حياتِهِ، ويستوحِ منه عدداً كبيراً من الصُّور البرّاقة الرائعة التي ظلَّتْ على الدَّوام عالقةً في ذاكرتِهِ، ومن جهةٍ ثانيةٍ اكتسبت أهمِّيَّةً غير مباشرة، لأنَّ أجيالاً متعاقبة من الأُدباء كانت تنهلُ مادَّتَها من هذا النَّبع الذي لا ينضب»[1].

(1) كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة: د. أحمد الحلو، دمشق، 1980، ص 4.

حكايات أم موضوعات

هناك نتيجة تترتَّبُ على تسابق الرُّواة فيما بينَهم، ومحاولة كلِّ راوٍ التَّفوُّقَ على سابقيه من الرُّواة. فكلُّ راوٍ يريد أن يضفيَ لمسته الخاصَّة على الكتاب، ويصقلَهُ بقدر ما يستطيع. وهكذا يحاول إخفاء آثار سابقيه، والزَّعم بأنَّ نسخته هي النُّسخة الأكمل. من هنا فإنَّ كلَّ نسخة جديدة تبتعد خطوةً عن الأصل القديم، وبالتالي تخفى علينا المصادر التي نقلت عنها النُّسخة الأولى.

نستطيع أن نتحدَّث عن بعض مصادر الكتاب القديمة، لكنَّ حديثنا يظلُّ استنتاجاً للوضعيَّة التي كانت عليها النُّسخة الأولى، لأنَّ نسخ الكتاب المتجدِّدة ظلَّت تبتعد عن الأصل باستمرارٍ، وتتعرَّض إلى مزيدٍ من الصَّقل مع تجدُّد الرُّواة وعمليّات نسخ الكتاب. نستطيع مثلاً أن نتحدَّث عن آثارٍ تدلُّ على معرفة الرُّواة الأوائل بموضوعة «ملحمة جلجامش» في رواية حكاية بلوقيا، كما سوف نرى في الفصل الثامن. ونستطيع أن نتحدَّث عن آثار حكاية «جميل نينورتا» في حكاية «الفتى الذي باع الحمل بالماعز»، كما عرضها المرحوم الأستاذ طه باقر[1]. كذلك نستطيع أن نتحدَّث عن وجود «حكاية النَّفق الإيونيَّة»، التي يحفر فيها العاشق نفقاً ليصل إلى محبوبته، كما حصل في حكاية «قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ».

لكنَّ حديثنا هنا يجب أن يظلَّ في إطار الحديث عن تشابه «موضوعات» و«ثيمات»، وليس عن تطابق «حكايات» و«نصوص». وإنَّه لمن الخطأ الجسيم الاعتقاد بأنَّ أيَّ راوٍ من رواة «ألف ليلة وليلة» كان على دراية بنصِّ «ملحمة جلجامش» أو «حكاية جميل نينورتا» أو الحكاية الرُّومانيَّة عن «الضابط الذي يحفر نفقاً للوصول إلى عشيقته». إذ لم يكن باستطاعةِ أيٍّ من الرُّواة الاطِّلاع على نصوص هذه الحكايات. لكنَّهم في الوقت نفسه كانوا على معرفةٍ بحكاياتٍ متداولةٍ شفويّاً، تنطوي على ثيمات وأغراض، هي الثِّيمات والأغراض والموضوعات التي تنقلُها الحكايات المشار إليها.

ومن هنا فنحن نميِّز، فيما يتعلَّق بالمصادر الموغلة في القدم من الآداب غير العربيَّة، بين انتقال الحكايات وانتقال الأغراض والثِّيمات والموضوعات التي تميِّز الحكايات.

---

(1) طه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، ص 186.

على سبيل المثال، نرى أنَّ البحث عن «عشبة الخلود»، وهي الموضوعة التي تميِّز «ملحمة جلجامش»، هي موضوعة انتقلت إلى حكاية «حاسب كريم الدِّين»، وتمثَّلت في شخصيَّة بلوقيا، كما سنرى. لكنَّ ذلك لا يعني أبداً أنَّ رواة «ألف ليلة وليلة» اطَّلعوا على «ملحمة جلجامش» كلّاً أو جزءاً، بل يعني فقط انتقال موضوعة البحث عن «عشبة الخلود»، وما تفرضُهُ من سياقٍ سرديٍّ، إلى نصِّ الكتاب.

وعلى النَّحو نفسه، أشار غرونباوم إلى أنَّ الجزء المتعلِّق بالنَّفق في حكاية «قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ» يوجد أيضاً في حكاية من تأليف بلاوتوس. ورأينا، من ناحيتنا، أنَّ موضوعة «النَّفق» هي وسيلة سرديَّة يُراد منها تخطِّي حاجزٍ يمنع الوصل بين الحبيبين. ولذلك وجدنا أنَّ اشتراك الحكايتين في موضوعة «النَّفَق» لا يدلُّ على تأثُّر وتأثير مباشرين، بل على الاشتراك في هذه الموضوعة تحديداً. ومن هنا فنحن نميِّز، في حالة الاقتباس من النُّصوص الأجنبيَّة، ولا سيَّما القديمة منها، بين اقتباس الحكايات واقتباس الموضوعات أو الثِّيمات أو الأغراض.

وبالطَّبع لا يصحُّ هذا الإجراء على حالة النُّصوص المنقولة من مصادرَ عربيَّة، لأنَّنا في كثيرٍ من الأحيان نجد نقولاً واضحة لا غبارَ عليها، لكنَّها أيضاً يمكن أن تتعرَّض للتَّحريف، ولا سيَّما حين يبتعد بها زمن الاقتباس عن زمن الأصل. على سبيل المثال، هناك حكايات مأخوذة عن كتاب «الفرج بعد الشِّدَّة» للقاضي التَّنوخيِّ. وقد وجدنا في حكاية «جارية الفتى البغداديِّ» حكايةً منقولةً من هذا الكتاب، غير أنَّها أصابها التَّحريف، لأنَّ ناقلها لم يكنْ معنيّاً بالمستوى الثَّقافيِّ الراقي للقاضي التَّنوخيِّ، مؤلِّف الكتاب. وقد أشرنا إلى أنَّ الكتاب ابتلع كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة» بكامله، وبالتَّأكيد لم ينجُ من بعض التَّحريف، أو أنَّ تعاورَ الرُّواة على أحد الكتابين أو على كليهما، هو الذي جعلَهُ يختلف عن الكتاب الأصليِّ.

هنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ معرفتنا بمصادر الكتاب ما برحَتْ تتزايدُ، لكنَّ هذا لا يعني أنَّنا نستطيع الإحاطة بجميع مصادره. فهناك نصوصٌ لا نشكُّ في اقتباسها، مع ذلك لا نستطيع نسبتَها إلى كتاب معيَّن. على سبيل المثال، تروي شهرزاد لشهريار جملةً من حكايات الحيوان من اللَّيلة (146) إلى اللَّيلة (152). وهي حكايات تتكلَّم

فيها الحيوانات، وتتحوَّل إلى كائنات إنسانيَّة ناطقة. وفي هذا فهي تشبه حكايات الحيوان في «كليلة ودمنة»[1] لابن المقفَّع، و«النَّمر والثَّعلب»[2] لسهل بن هارون، وحكايات الحيوان في «رسائل إخوان الصَّفاء»[3].

وفي كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد» ميَّزنا بين الاستخدام «الأُمثوليِّ» والاستخدام «الرَّمزيِّ» لحكاية الحيوانات. وقلنا إنَّ الفرق بين الاستخدامين يكمنُ في كون الأمثولة تستطيع أن تشير إلى الإنسان ضمناً، لكنَّها تتحدَّث عن الحيوان صراحةً، وعن ظروف وجوده. وبالتالي يظلُّ الحيوان حيواناً، وإن كان يدلُّ على إنسان في استخدامه الأمثوليِّ. في حين أنَّ الحيوان يمتلك الخصائص الإنسانيَّة عندما يُستخدَمُ الحيوان رمزاً. وقد وجدتُ أنَّ ابن المقفَّع استخدم الأُسلوب الأمثوليَّ، في حين استخدم سهل بن هارون الأُسلوب الرَّمزيَّ.

«إذا وضعنا في حسباننا تمييز الرُّومانسيِّين الحديث بين «الرَّمز» و«الأُمثولة»، فإنَّنا سنجد أنفسنا مسوقين إلى اعتبار «كليلة ودمنة» مجموعةَ حكاياتٍ «أُمثوليَّة»، بمعنى أنَّ الحيوانات تتحوَّل إلى نماذجَ قياسيَّةٍ للبشر، في حين يحتوي كتاب «النَّمر والثَّعلب» على بنيةٍ «رمزيَّة»، لأنَّ الحيواناتِ هنا ليست أُمثولاتٍ على الإطلاق، بل هي رموزٌ للدَّلالة على البشر. في الحالة الأولى تتصرَّف الحيوانات كحيواناتٍ، ولا يمكن أن يحلَّ البشرُ محلَّها. لا يمكن مثلاً التَّفكير إلّا بسلحفاةٍ تحملُها بطَّتانِ وتطيرانِ بها، لكنَّ الحكاية ككلٍّ ذات محتوى أُمثوليٍّ، يقابله بناءٌ فكريٌّ مماثلٌ في عالم البشر. أمّا النَّمر في كتاب «النَّمر والثَّعلب» فهو والٍ أو ملكٌ مستقلٌّ عن سلطة الملك الأعلى في عالم البشر، ويمكن تعويضُهُ بأيِّ قائدٍ بشريٍّ يتمرَّد على سيِّدِهِ ويستقلُّ عنه. وهكذا الحال مع جميع الحيوانات الأُخرى. وبرغم تظاهر هذه الحيوانات بحمل أسماء حيوانيَّة، فهي مجرَّد «رموز» على شخصيّات مماثلة في عالم البشر، ويمكن استبدال هذه الرُّموز الحيوانيَّة برموزٍ بشريَّةٍ، وتظلُّ بنية الحكاية كما هي. وهكذا فإنَّ بناء «كليلة ودمنة» بناءٌ أُمثوليٌّ، في حين أنَّ بناء «النَّمر والثَّعلب» بناءٌ رمزيٌّ. وتبدو شخصيّاته وكأنَّها

(1) ابن المقفع: كليلة ودمنة، تحقيق: عبد الوهاب عزام، طبعة المعارف، مصر.
(2) سهل بن هارون: النمر والثعلب، تحقيق: عبد القادر المهيري، تونس، 1973.
(3) رسائل إخوان الصفاء 2/ 214 وما بعدها.

شخصيّات بشريَّة مقنَّعة بأقنعةٍ حيوانيَّةٍ. وفي المقابل فإنَّ شخصيّات «كليلة ودمنة» شخصيّات حيوانيَّة، وظيفتُها أن تُثيرَ لدى المتلقّي انطباعاً عمّا يماثلُها من شخصيّاتٍ في عالم البشر»[1].

فإلى أيِّ الأسلوبين يميل استخدام «ألف ليلة وليلة»؟ لا نشكُّ مطلقاً في أنَّ الكتاب يؤثِرُ الاستخدام الرَّمزيَّ، بمعنى أنَّه لا يتحدَّث عن الحيوانات في ذاتها أو عن أوضاعها الحيوانيَّة، بل يتحدَّث عنها بقدر ما يمكن من خلالها تسريب الظُّروف الإنسانيَّة والاحتجاج عليها دون المغامرة بخطر التَّعرُّض للعقوبة. فالأُسلوب الرَّمزيُّ يتحدَّث عن حيوان، لكنَّه في الحقيقة يهرِّب من خلاله موضوعة إنسانيَّة، وربَّما احتجَّ عليها. وهكذا فلا تدلُّ التَّسمية على حيوانٍ إلّا بهدف تجنُّب العقوبة المترتِّبة على التَّصريح بالهويَّة الفعليَّة، لأنَّ الرَّمز تلقائيّاً يُحيل إلى العالم البشريِّ، لا إلى العالم الحيوانيِّ.

كتاب كنوز الأساطير

في حكاية «جودر الصَّيّاد مع أخويه»، تنفتح كنوز الأساطير الخبيئة على يد صيّادٍ مصريٍّ بسيطٍ، يتآمر عليه أخواه. وكلَّما خدمَهما وأكرَمَهما، سرقاه وانتقما منه. وفي يومٍ من الأيّام، استغربَ جودر الصَّيّاد انعدامَ السَّمَكِ في المنطقة التي يصطادُ فيها. فقرَّرَ الذِّهاب إلى إحدى البرك للاصطياد. وفجأةً جاءَهُ رجلٌ مغربيٌّ وخاطبَهُ باسمه وكأنَّه يعرفُهُ، وطلبَ منه أن ينتظره حتّى يصطاد، فإذا رآه أخرجَ يديه، فعليه أن يلقيَ شبكتَهُ عليه ويسحبَهُ، وسوف يُعطيه ما يشاء. أمّا إذا ظهرت رجلاه، فعليه أن يسحبَهُ ويأخذَ جثَّتَهُ إلى يهوديٍّ في المدينة، وسوف يُعطيه مائة دينار. وهي مهمَّة سهلة بالنِّسبة إلى صيّادٍ مدقعٍ. وفعلاً، سرعان ما ظهرت قَدَما المغربيِّ، فسحبَهُ جودر بشبكتِهِ، وأخذه إلى اليهوديِّ، فأعطاه مائة دينار.

في اليوم التالي، خرج جودر إلى البركة نفسها، فجاءَهُ مغربيٌّ آخرُ، ناداه باسمه أيضاً، وطلب منه الطَّلَبَ نفسه. وسرعان ما طفَتْ جثَّتُهُ، وظهرَ قدماه هو الآخر، فأخذه جودر إلى اليهوديِّ، واستلم منه مائة دينار. وفي اليوم الثالث، جاءَهُ مغربيٌّ ثالثٌ،

(1) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، الفصل الخامس، ص 188.

وطلب منه مطلب السابقين، فوافقَ جودر غير شاعرٍ بالأسف على فقدان المغاربة. لكنَّه خلافاً للسابقين، لم ترتفعْ قدماه، بل يداه. وهكذا سحبَهُ جودر حيّاً، فخرجَ من الماء وفي يده سمكتانِ، طلبَ من جودر الاحتفاظَ بهما. وبعد أن نجح في محاولة اصطيادِهِ، أخبرَ جودر بحقيقةِ حكايتِهم. فهم أربعة إخوة، المغربيّانِ السابقانِ اللَّذانِ غرقا، واليهوديُّ الذي ليس بيهوديٍّ، بل مسلمٌ مالكيٌّ، والأخير عبد الصَّمد، وهو الذي اصطادَ السَّمكتين. ورثَ الإخوة الأربعة عن أبيهما ثروةً طائلةً قسَّموها بينهم. وورثوا ايضاً كتبَهُ، لكنَّهم اختلفوا حول كتابٍ من الكتب عنوانُهُ «أساطير الأوَّلين».

وصف عبد الصَّمد المغربيُّ هذا الكتاب بأنَّه «ليسَ له مثيلٌ، ولا يُقدَرُ له على ثمنٍ، ولا يُعادَلُ بجواهرَ، لأنَّه مذكورٌ فيه سائرُ الكنوزِ، وحلُّ الرُّموزِ. وكانَ أبونا يعملُ به، ونحنُ نحفظُ منه شيئاً قليلاً، وكلٌّ منّا غرضُهُ أن يملكَهُ، حتّى يطَّلعَ على ما فيه. فلمّا وقعَ الخلافُ بيننا، حضرَ مجلسَنا شيخُ أبينا، الذي ربّاه وعلَّمَهُ السِّحر والكهانةَ، وكان اسمُهُ الكهين الأبطن، فقالَ لنا: هاتوا الكتاب، فأعطيناه الكتابَ. فقالَ: أنتم أولادُ ولدي، ولا يمكن أن أظلمَ منكم أحداً. فليذهبْ مَن أرادَ أن يأخذَ هذا الكتابَ إلى معالجةِ فتحِ كنزِ الشَّمردلِ، ويأتِني بدائرةِ الفلكِ والمكحلةِ والخاتمِ والسَّيف. فإنَّ الخاتمَ له ماردٌ يخدمُهُ، اسمُهُ الرَّعد القاصف، ومَن ملكَ هذا الخاتمَ، لا يقدر عليه ملكٌ ولا سلطانٌ، وإن أرادَ أن يملكَ به الأرضَ، بالطُّول والعرض، يقدر على ذلك. وأمّا السَّيف فإنَّه لو جُرِّدَ على جيشٍ، وهزَّهُ حاملُهُ، لهزمَ الجيشَ، وإن قالَ له وقتَ هزِّهِ: اقتلْ هذا الجيشَ، فإنَّه يخرج من ذلك السَّيف برقٌ من نارٍ، فيقتلُ جميعَ الجيشِ. وأمّا دائرة الفلك فإنَّ الذي يملكُها إن شاءَ أن ينظرَ جميعَ البلادِ من المشرقِ إلى المغربِ، فإنَّه ينظرُها ويتفرَّجُ عليها، وهو جالسٌ. فأيَّ جهةٍ أرادَها يوجِّه الدائرة إليها، وينظر في الدائرة فإنَّه يرى تلكَ الجهةَ وأهلَها، كأنَّ الجميعَ بين يديه. وإذا غضبَ على مدينةٍ، ووجَّه الدائرة إلى قرصِ الشَّمس، وأرادَ احتراقَ تلك المدينةِ فإنَّها تحترق. وأمّا المكحلة فإنَّ كلَّ مَن اكتحلَ منها يرى كنوزَ الأرضِ. ولكنْ لي عليكم شرطٌ، وهو أنَّ كلَّ مَن عجزَ عن فتحِ هذا الكنزِ ليس له في الكتابِ استحقاقٌ، ومَن فتحَ هذا الكنزَ، وأتاني بهذه الذَّخائر الأربعة، فإنَّه يستحقُّ أن يأخذَ هذا الكتابَ. فرضينا بالشَّرط. فقالَ لنا: يا أولادي، اعلموا أنَّ كنزَ الشَّمردل تحت حكمِ أولاد الملكِ الأحمرِ، وأبوكم أخبرَني أنَّه كان عالجَ فتحَ ذلك

الكنزِ، فلم يقدرْ، ولكنْ هربَ منه أولادُ الملكِ الأحمرِ إلى بركةٍ في أرضِ مصرَ، تُسمَّى بركة قارون، وعصوا بالبركة، فلحقَهم أبوكم... وشكا إليَّ، فضربتُ له تقويماً، فرأيتُ أنَّ هذا الكنزَ لا يُفتَحُ إلّا على وجهِ غلامٍ من أبناءِ مصرَ، اسمُهُ جودر بن عمر، فإنَّه يكون سبباً في قبضِ أولادِ الملكِ الأحمرِ. وذلك الغلام يكونُ صيّاداً، والاجتماعُ به يكونُ على بركةِ قارونَ»[1].

باختصارٍ، يشكِّل «كنز الشَّمردل» مفتاحاً لامتلاك العالم. وهو ينطوي على أربع أدواتٍ؛ دائرة الفلك والمكحلة والخاتم والسَّيف. يستطيعُ مَن ينظر في دائرة الفلك أن يراقبَ كرة الأرض بأسرها، ويتطلَّعَ إلى أيِّ موضعٍ يشاء فيراه بتفاصيله. ويستطيع مَن يكتحل بالمكحلة أن يرى كنوزَ الأرضِ جميعاً. وخادمُ الخاتم عفريتٌ مهولٌ يستطيع مَن يمتلكه أن يسيطر به على العالم. وبالسَّيف يمكنُهُ هَزْمُ الجيوشِ مهما كانت جبّارةً. لكنَّ كلَّ هذا الكنز لا يمكنُ الوصولُ إليه إلّا من خلال شخصٍ واحدٍ هو جودر الصَّيّاد. وجودر من النَّوع الذي لا يعبأُ بالكنوز، ولا يُفكِّر بالكتب. ولا يستطيعُ المغاربة بلوغَ الكنز إلّا عن طريقِهِ. وقد ماتَ اثنانِ منهما، وتنازل أخوهما الذي تظاهر بأنَّه يهوديٌّ عن حصَّتِهِ، فلم يبقَ سوى عبد الصَّمد الذي يريد مساعدة جودر للحصول على الكنز.

غير أنَّ كنز الشَّمردل نفسه ليس سوى مفتاحٍ للحصول على كتاب «أساطير الأوَّلين». ولذلك فإنَّ جودر الصَّيّاد ليس فقط هو وسيلةُ الحصولِ على الكنز، بل هو أيضاً وسيلة الحصول على كتاب «أساطير الأوَّلين». وقد وافق جودر على الذِّهاب مع الشَّيخ عبد الصَّمد إلى المغرب لاستحصال كنز الشَّمردل. ذهبا معاً على ظهرِ عفريتٍ. ونجحَ جودر في مهمَّتِهِ، لكنَّه زهد في الكنز، وتنازلَ عنه. فأعطاه الشَّيخ عبد الصَّمد خُرْجاً مسحوراً، يستطيع أن يتمنَّى عليه ما يشاء من الأطعمة بالكميّات التي يشاء، فيُخرجَهُ له في الحال. ولكنَّه حين عادَ إلى مصر بالطَّريقة السِّحريَّة نفسها، أخبرَ أُمَّهُ بسرِّ الخرج، فأخبرتْ أخويه، فسرقاه منه. لكنَّ الشَّيخ عبد الصَّمد كان يتابعُ أخبارَهُ من خلال دائرة الفلك، وكلَّما رآه يتعرَّضُ لمحنةٍ، أدركَهُ وأنقذَهُ منها.

(1) ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/ 91.

لماذا يكون الحصول على كنز الشَّمردل مفتاحاً للحصول على كتاب «أساطير الأوَّلين»؟ ولماذا يكون جودر الصَّيّاد مفتاحاً للحصول على الكنز؟ ولماذا لم يعدِ السَّرد إلى الحديث عن كتاب «أساطير الأوَّلين» وعن كنز الشَّمردل معاً؟

لا بدَّ لنا قبل كلِّ شيءٍ أن نتذكَّرَ أنَّ هناك كتباً تتحدَّث عن نفسِها باعتبارها كتباً استثنائيَّة لا تماثلُها كتبٌ على الإطلاق. يتحدَّث كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفَّع، مثلاً، عن كتاب تتنافسُ الملوكُ في اقتنائِهِ. امتلكه في البداية ملك الهند، فادَّخره في خزائنِهِ، دون أن يسمحَ لأحدٍ بالاطِّلاع على محتوياته. وحين سمع ملك فارس به، أرسل حكيم الحكماء روزبه بهدف اختلاس الكتاب، ونقله من خزائن الهند إلى خزائن فارس. «فلا تتفوَّق محتويات الكتاب على محتوياتِ الخزائن المادِّيَّة وحسبُ، بل إنَّه كتابُ سردٍ، يُريد أن يحظى ناقلُهُ من الهند بتخليدِ ذكرِ الحصولِ عليه بذكرِهِ في موضعٍ منه. هنا نلتقي بالثُّنائيَّة التي يصطنعُها ابن المقفَّع بين الخزائن المادِّيَّة التي أُودعَ فيها الكتابُ لدى الملوكِ، وخزانةِ الكتابِ الرَّمزيَّة الخالدة. فهذا الكتابُ هو كتابُ سردٍ خالدٍ يتفوَّق على الخزائن المادِّيَّة، لأنَّه ينطوي على منظومةٍ من القيم الرَّمزيَّة. مملكة وخزانة أموال، مقابل كتاب وخزانة قِيَم... لكنَّ هذه الحكاية الإطاريَّة فعلت ما لم تفكِّرْ أيَّة حكاية أُخرى أقدم منها بفعلِهِ. لقد بحثت عن أخلاق الفضيلة الواحدة في قلب الأديان والعقائد المتعدِّدة، وجعلَتْها جوهر مشروع الكتاب. وبذلك جعلَتْ من الكتاب قيمةً رمزيَّةً كُبرى لم تخطرْ ببال مؤلِّفيه الأصليِّين. كان كُتّابُهُ السابقون يُريدون له أن يكون مجموعةً من الأُمثولاتِ الحكائيَّة عن صراع الحيواناتِ. أمّا الحكاية الإطاريَّة فقد جعلتْهُ كتاباً خالداً تتنافسُ الممالكُ والأباطرةُ في اقتنائِهِ. وبالتالي لم يَعُدْ مجرَّد مجموعة من الأُمثولات، بل مجموعة من كنوز القيم المعرفيَّة والأخلاقيَّة، التي ينبغي أن يبحثَ عنها المتلقِّي في ثنايا النُّصوص، لأنَّه عند العثور عليها سوف يعثرُ على الكنوز الرَّمزيَّة التي كانت تتنافسُ على اقتنائِها خزائنُ الملوكِ»[1].

في حكايتنا هذه، زهدَ جودر في ذخائر كنز الشَّمردل، كما زهدَ في كتاب «أساطير

(1) ينظر: مفاتيح خزائن السرد، الفصل الخامس، ص 179.

الأوَّلين»، الذي بقيَ عند الشَّيخ عبد الصَّمد. لكنَّ النَّصَّ في الحقيقة لم يعدْ إلى ذكر الكتاب على الإطلاق. هل نعزو ذلك إلى زهدِ جودر في اقتناء الكنوز المادِّيَّة والرَّمزيَّة معاً؟

من الواضح أنَّ السَّرد هنا يُعطينا نوعين من الكنوز؛ كنزاً كتابيّاً سرديّاً هو كتاب «أساطير الأوَّلين»، وكنزاً مادِّيّاً عينيّاً هو كنز الشَّمردل. وهو يجعل الكنز الثاني مفتاحاً للحصول على الكنز الأوَّل. والثاني مكتوبٌ باسم جودر، مع ذلك زهدَ فيه جودر. ولو طالب بحقِّهِ في الكنزين لكانَ ذلك ممكناً، لأنَّه مذكور في الثاني بالاسم، ولا يمكن الحصول على الأوَّل إلّا بعد الحصول على الثاني. ومن هنا فالمطالبة به ممكنة جدّاً. ولكنْ ألسنا نرى المماثلة مع ما حصلَ في كتاب «كليلة ودمنة»؟ فقد كان روزبه سببَ حصولِ ملوك فارس على الكتاب، ورفض على النَّحو نفسه الخزائنَ المادِّيَّة التي فُتِحتْ أمامه، وطالبَ بإدراجِ اسمِهِ في الكتاب. أفلا يبدو زهد جودر بالخزائنِ المادِّيَّة مماثلاً لزهدِ روزبه بها؟ ألا يطمح جودر الصَّيّاد، ربَّما دونَ وعيٍ منه، في أن يُدرَجَ اسمُهُ في كتاب «أساطير الأوَّلين»، تماماً كما أُدرِجَ اسم روزبه؟ أفلا يعني هذا في النِّهاية أنَّ كتاب «أساطير الأوَّلين» هو كتابٌ يُعادل مملكةً، ويتفوَّق على الكنوز المادِّيَّة؟ ثمَّ أخيراً، أليس هذا الكتاب هو كتاب «ألف ليلة وليلة» نفسه؟ وحين يستمع شهريار إلى حكاياتٍ مأخوذةٍ من كتاب هو خزانةُ قِيَمٍ، أفلا يفكِّر بأنَّ الحكايات التي ينطوي عليها ستجعلُ منه شخصاً خالداً في كتاب السَّرد الخالد؟

الفصل الثالث

«ألف ليلة وليلة» في الغرب

بعد صدور الأجزاء الأولى من ترجمة أنطوان غالان لـ«ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسيَّة، كانت ردود الفعل الأولى المتفاوتة مزيجاً من الخوف والتَّعاطف والشَّغف والاستهزاء. ويبدو أنَّ التَّرجمة في البداية جوبهَتْ بكثيرٍ من المعارضة في باريس. أمّا في لندن فقد انتقدَ شافتسبري (Shaftesbury) عام 1711 ولعَ النِّساء الأوربيّات بقراءة «اللَّيالي العربيَّة» قائلاً: «إنَّ هذه الحكايات الرَّهيبة تثيرُ شغفَ النِّساء بنوعٍ غامضٍ من سحر المشعوذينَ الأسود، كما قيلَ منذ القدمِ، يدبُّ إلى البيوت، ويستحوذُ على النِّسوة الساذجات»[1].

ما الذي أغرى النِّسوة الأوربيّات الساذجات بقراءة «ألف ليلة وليلة»؟

في أوربّا ذلك العصر، كانت أخلاق النِّفاق الباروكيَّة الذُّكوريَّة تستولي على الواجهات الثَّقافيَّة؛ مراءاةٌ في كلِّ شيءٍ؛ انضباطٌ أخلاقيٌّ صارمٌ في العلن، وفجورٌ شهوانيٌّ مقرفٌ في السِّرِّ، على جميع المستويات الدِّينيَّة والاجتماعيَّة والثَّقافيَّة. كانت النِّساء وحدَها تستشعر خطورةَ هذه الازدواجيَّة الأخلاقيَّة الذُّكوريَّة، التي تستعيد في بعض جوانبِها غرورَ شهريار وازدواجيَّتَهُ. كانت كلُّ قارئةٍ لـ«ألف ليلة وليلة» تحسُّ بأنَّها يجب أن تقوم بوظيفة شهرزاد في ضرورة ترويض شهريارها الخاصِّ. وهذا ما بدا لشافتسبري في ذلك الوقت نوعاً من سحرِ المشعوذينَ الأسود، يدبُّ إلى البيوت، ويستحوذُ على النِّساء الساذجات.

---

(1) Marina Warner, Stranger Magic, Vintage Books, London, 2011, p. 21.

وانظر: الترجمة العربية: مارينا وورنر: السحر الأغرب، ترجمة: عبلة عودة، الإمارات، كلمة، 2011، ص 49.

سحر شهرزاد إذاً هو الذي كان يدبُّ إلى بيوت القارئات الأوربيّات، ويدعوهنَّ إلى الانتفاضِ على أخلاق النِّفاق الباروكيَّة. ونحن في الحقيقة مدعوُّونَ لاستكشاف رسالة هذا «السِّحْرِ» الذي كانت تبثُّهُ شهرزاد في نفوس قارئاتها الأوربيَّات، كما بثَّتْهُ من قبل في نفسِ شهريار. وفي الفصول السِّتَّة التالية، سنرى أنَّ شهرزادَ أرادتْ من السَّرد أن يؤدِّيَ وظيفتينِ، وينقلَ ستَّ موضوعاتٍ أساسيَّة في وقتٍ واحدٍ. في الدَّرجة الأولى أن تدافعَ عن حياتها من خلال السَّرد. فهي تُدرك تماماً أنَّها إذا لم تنجحْ في استثارة فضول الملك شهريار واستفزاز تطلُّعِهِ إلى معرفة نهاية حكاياتها، فقد يأمرُ بقتلها. وهي تعرف أيضاً أنَّه مثقلٌ بجرحٍ نرجسيٍّ نازفٍ، هو خيانة زوجته له، ولذلك يجب أن تعمل على شفائِهِ من هذا الجرح النَّرجسيِّ. والحكايات التي ترويها حكايات تمتاز بمفاجآت الحياة نفسها، فهي مليئة بانقلاب الأدوار وتحوُّل المصائر، يمكن أن ينقلبَ فيها الصُّعلوك إلى ملكٍ، والملكُ إلى متسوِّل. ومثل الحياة أيضاً، لا بدَّ للسَّرد من سخريةٍ، للتَّنفيس قليلاً عن الكروب التي تجتاحُ النُّفوس. وفي النِّهاية، ما من خلودٍ فعليٍّ على الإطلاق، بل يقتصر الأمر على الخلودِ السَّرديِّ، الخلود في الحكايات والأحاديث وبطون الكتب. ولذلك لا بدَّ للشَّخصيَّة التَّأسيسيَّة في سرد شهرزاد من أن تبحثَ عمّا ينفع الناس ويمكث في الأرض، عمّا يحرِّرُ المجتمعاتِ، ويُعيد تأسيسها وفق السُّنن الجارية. وأخيراً لا بدَّ أن يفهمَ شهريار، ومن خلاله جميع القرّاء الذُّكور، الذين أُصيبوا بجرحِهِ النَّرجسيِّ، أنَّ في العالم نساءً فضلياتٍ، تماماً كما فيه نساءٌ خائناتٌ. هذه هي الوظائف التي أرادتْ شهرزاد لدبيب سحرها السَّرديِّ أن ينفِّذَها.

وقد أحسَّتِ النِّساءُ الأوربيَّاتُ «الساذجات» بخطورةِ هذه الرَّسائل التي يؤدِّيها السَّرد الشَّهرزاديُّ. كانت كلُّ واحدةٍ منهنَّ تتبنَّى موقف شهرزاد، وفي داخله مواقف النِّساء الفضليات اللَّواتي روتْ شهرزاد نفسها قصصَهنَّ؛ مثل تودُّد الجارية، ومريم الزَّنّاريَّة، وجارية الفتى البغداديِّ، وزوجة معروف الإسكافيِّ الثانية. كانت كلُّ قارئة أوربيَّة تتخيَّلُ نفسها في موقع شهرزاد، وهي تروي الحكايات التي تروِّضُ بها الجرح النَّرجسيَّ للقرّاء الذُّكور، وتدافع عن نفسها من خلال رواية الحكايات مثلها. فالسَّرد هنا، أكثر من أيِّ كتابٍ آخرَ سواه، لا يكتمل إلّا حين يصبح جزءاً متمِّماً للحياة، وتصبح الحياة نفسها روايةً قابلةً للسَّرد.

ويمكننا القولُ إنَّ «ألف ليلة وليلة» يتحدَّث عن «أنماط» و«نماذج» نسويَّة، أكثر ممّا يتحدَّث عن شخصيّات نسويَّة. ونحن نميِّز بين الاثنين على اعتبار أنَّ الشَّخصيّات تنفرد ببعض السِّمات الخاصَّة بها، في حين أنَّ «الأنماط» أو «النَّماذج» هي خصائصُ عامَّة تشترك بها شخصيّات كثيرة. وهكذا يمكننا الحديث عن «أنماط» نسويَّة، كثيراً ما يتكرَّرُ حضورُها في الحكايات المختلفة. على سبيل المثال، يُطلَقُ على الشَّخصيَّة الماكرة اسم «شواهي ذات الدَّواهي». ومن الملاحظ أنَّ هذا الاسم يتكرَّر في عددٍ من الحكايات بالطَّريقة نفسِها، لأنَّه نمط أكثر ممّا هو شخصيَّة. ونحن نستطيع أن نحدِّدَ عدداً من الأنماط في الكتاب؛ نمط المرأة العالمة (مثل تودُّد الجارية)؛ ونمط المرأة المحاربة (مثل مريم الزَّنّاريَّة)؛ ونمط المرأة المحتالة (مثل شواهي ودليلة)؛ ونمط المرأة العاشقة (مثل كثيرٍ من النِّساء المضحِّيات).

أنطوان غالان

ولد أنطوان غالان في بيكاردي عام 1646 في عائلةٍ من أصولٍ متواضعةٍ. وتمَّ تعيينُهُ أستاذاً للُّغة العربيَّة في الكلِّيَّة الملكيَّة (Collége Royal). وقد أتاح له إلمامُهُ باللُّغات الشَّرقيَّة؛ العبريَّة والعربيَّة والتُّركيَّة والفارسيَّة، بالإضافة إلى اطِّلاعه الواسع على اللُّغتين اليونانيَّة واللاتينيَّة، أن يُعيَّنَ عام 1670 معاوناً للسَّفير الجديد لدى الباب العالي في إسطنبول[1]. وفي الشَّرق، بدأ نشاطُ أنطوان غالان في الاحتكاك بالأعمال الأدبيَّة الشَّرقيَّة، والعربيَّة منها على الخصوص. وحين توفِّيَ المستشرق الكبير بارتيلمي داربيلو سنة 1797، حلَّ غالان محلَّهُ في تحرير «المكتبة الشَّرقيَّة». وبدءاً من عام 1704 صدرت أربعة أجزاء من ترجمته لـ«ألف ليلة وليلة». وبعدها بسنة صدر جزءانِ آخرانِ. ثمَّ صدرت سبعة أجزاء أخرى سنة 1706.

تتجاوب النُّسخة الأولى التي أعدَّها غالان من «ألف ليلة وليلة» مع تقاليد الكتابة الأوربيَّة التي كانتْ سائدةً في عصرِهِ في حالة كتابة الحكاية الخرافيَّة. فهي تميلُ إلى التَّضخيم وإبراز الفخامة، واعتماد التَّكرار في الصِّيغ الكتابيَّة المتَّبعة، والتَّركيز على

(1) Madelien Dobie, Translation in the Contact Zone, in The Arabian Nights in Historical Context, Oxford, 2008, p. 29.

مظاهر البذخ، وتصوير العاطفة الحميمة الشَّديدة. غير أنَّ غالان، مع ذلك، لم يقبل الحكايات العربيَّة كما هي، بل أخضعَها لعددٍ من التَّعديلات بحيث تقبَلُها النُّخب الثَّقافيَّة في ذلك العصر. وبأسلوبه الناصع المهذَّب، «لم يقبلِ النَّقلاتِ الحادَّة في النَّبرة والأسلوب التي تشيعُ في الأصل العربيِّ، ولم تحظَ بالتَّقدير حتّى في أماكنها الأصليَّة. كما استغنى عن الألفاظ البذيئة والضَّحكات الخليعة، التي ظهرتْ لاحقاً في العروض الإيمائيَّة لحكايتي «علي بابا»، و«علاء الدِّين». وقد تجاهل أيضاً الإشارات الجنسيَّة الصَّريحة، كما تتَّضح مثلاً في تسمية الأعضاء الجنسيَّة والأدب المكشوف في مشهد الاستحمام في حكاية «الحمّال والبنات الثَّلاث»، أو الآثار التي تركَها الساحر الشِّرِّير على «علاء الدِّين أبي الشامات»، أو تلك التي كانت أُمُّ حسن البصريِّ تخشى أن يتركَها المجوسيُّ الساحر على ابنها. يشذِّبُ غالان مشهد الاستحمام تماماً، ولم يضمِّنْ شيئاً من ألفاظه في الحكايتين في ترجمته، ويتحاشى الإشارات الصَّريحة للمثليِّين. وقد هذَّبَ نزعةَ الشَّبَق التي تطغى على بعض الفقرات في الحكايات الأصليَّة، وبعد أن اعترض القرّاء على اللازمة التي تختمُ بها شهرزاد حديثَها عند طلوع الفجر، استغنى غالان عن مشاهد رواية الحكايات في السَّرير، حيث كانت تروي شهرزاد الحكايات للسُّلطان وأختها الصَّغيرة. واتَّخذ القرار أيضاً بحذف المقاطع الشِّعريَّة التي تعوق تدفُّقَ السَّرد»[1].

من الواضح أنَّ غالان لم يكنْ معنيّاً بتقديمِ نصٍّ دقيقٍ من «ألف ليلة وليلة»، بقدر ما عُنِيَ بتقديم نصٍّ مقبولٍ يريد له أن يتجاوب مع المعايير الفنِّيَّة لعصره. كانت الأخلاق الباروكيَّة هي السائدة، وهي تتطلَّبُ المراءاة بالحشمة، لكنَّها تتسامح مع كلِّ مظاهر انتهاك الحشمة في السِّرِّ. ومن ناحيةٍ أخرى، فإنَّ التَّداخل بين الشِّعر والسَّرد ممّا يميِّزُ الأعمال الأدبيَّة العربيَّة في شكلها التَّقليديِّ، سواء أكان ذلك في المقامات أو كتب الحكايات أو الرَّسائل. لكنَّ هذا التَّداخل يقع خارج إطار الأعمال الأدبيَّة الغربيَّة. فلا وجودَ فيها لتداخل الأصناف أبداً. الشِّعر شعرٌ بمعزلٍ عن السَّرد، والسَّرد سردٌ بمعزلٍ عن الشِّعر. وحين يقدِّم غالان «اللَّيالي العربيَّة»، ويفصل بين الصِّنفين، فلأنَّه لا يترجم

(1) Warner, Stranger Magic, p. 16.

والترجمة العربية للكتاب: وورنر: السحر الأغرب، ص 42.

حرفيّاً، بل يريد أن يقدِّمَ لقرّائه ما يتجاوب مع توقُّعاتهم، وما يُرضي التَّقاليد الأدبيَّة التي نشأوا عليها.

لم يكتمل نشر ترجمة غالان لـ«ألف ليلة وليلة» في اثني عشر جزءاً إلّا في سنة 1717. وفي يوم 25 من آذار سنة 1709، عرَّفَهُ صديقُهُ لوكاس، وهو جامع تحفٍ وكنوزٍ في بلاط لويس الرابع عشر، برحّالةٍ مارونيٍّ حلبيٍّ قادمٍ من الشَّرق اسمه حنّا دياب، ووصفَهُ بأنَّه «يعرف بعض الحكايات العربيَّة الجميلة». كان غالان قد أكملَ ترجمة عدَّة أجزاء من الكتاب نقلاً عن المخطوطات التي توفَّرت بين يديه، لكنَّها لم تكن تغطّي ألفَ ليلةٍ وليلة. فكان يشعر بمأزق عدم اكتمال مجموعتِهِ. وحين التقى حنّا دياب «رأى فيه غالان حلّاً لمأزق الإحباط الذي واجهَهُ. فبعد ترجمة جميع الحكايات في مخطوطته العربيَّة الناقصة من «ألف ليلة وليلة»، كان غالان بحاجةٍ إلى مزيدٍ من الحكايات، وها هو يلتقي براوٍ حكواتيٍّ قد يسدُّ له هذه الفجوة. وفي سلسلةٍ تتكوَّن من اثني عشر لقاءً بين الخامس من أيّار والثاني من حزيران سنة 1709، روى دياب لغالان ستَّ عشرة حكايةً عجائبيَّة، اختار منها غالان عشرَ حكاياتٍ أضافَها إلى الأجزاء الثَّلاثة الأخيرة من ترجمته الفرنسيَّة لـ«ألف ليلة وليلة». وكانت هذه اللِّقاءات السَّرديَّة مصدرَ بعض أشهر الحكايات في «ألف ليلة وليلة»، مثل «علي بابا والأربعون لصّاً»، و«الأمير أحمد والحوريَّة بيري بانو»، وهي تمثِّل آخرَ إسهامٍ في جمع قصَّة احتلَّت مكانها في معتمدات عالم الأدب»[1].

من غرائب الأشياء أنَّ حنّا دياب نفسه لم يكنْ يُعير ما رواه لغالان أيَّة أهمِّيَّة. فلم يكن يتصوَّر أنَّ هذه الحكايات التي يرويها ستحظى بالاهتمام في تاريخ الأدب العالميِّ. كان يروي الحكايات لغالان مثلما يفعل أيُّ حكواتيٍّ بسيط يشعر أنَّ مشروعَهُ الوجوديَّ يتطلَّب منه أن يرويَ الحكايات. وفي المقابل كان غالان نفسه هو الذي دوَّنَ في يوميّاته تفاصيل هذه الحكايات واللِّقاءات التي أجراها مع حنّا دياب[2].

(1) Paulo Lemos, Horta, Marvellous Thieves, Secret Authors of The Arabian Nights, Harvard University Press, 2017, p. 18.

(2) انظر يوميات غالان التي أضافها محمد مصطفى الجاروش وصفاء أبو شهلا جبران في تحقيقهما رحلة حنا دياب: من حلب إلى باريس، منشورات الجمل، 2017، ص 404 وما بعدها.

روى حنّا دياب لغالان ستَّ عشرة حكايةً، اختارَ منها عشراً، حظيتْ ثلاثٌ منها بالاهتمام الأكبر، لأنَّها لم تكنْ جزءاً من مدوَّنة «ألف ليلة وليلة» في نسختها المعروفة حتّى ذلك الوقت. وهذه الحكايات هي: «علاء الدِّين والمصباح السِّحريّ»، و«علي بابا والأربعون لصّاً»، و«الأمير أحمد والحوريَّة بيري بانو». وسنعود إلى مناقشة هذه الحكايات لاحقاً، لكنَّنا نودُّ أن نشير إلى أنَّها لم تكنْ من ابتكار غالان، بل هي حكايات من مصادرَ شرقيَّة، نقلَها غالان نفسه عن الرَّحّالة الماروني الحلبيِّ حنّا دياب. لهذا لا يصحُّ ما استخلصتْهُ وورنر من كون هذه الحكايات من تأليف غالان نفسه: «لم يكتفِ غالان في تدخُّلِهِ الكتابيِّ بتعديل الحكايات، بل إنَّ أشهر الحكايات وأكثرها شعبيَّةً، أعني الحكايات التي أصبحت رديفاً في معناها لـ«اللَّيالي العربيَّة»، واقتُبِسَتْ مراراً في كتب الأطفال، وأُعيدتْ صياغتها في المسرح والسِّينما في كافَّة أرجاء العالم، مثل حكاية «علاء الدِّين والمصباح السِّحريّ» و«علي بابا والأربعون لصّاً»، قد تكون من تأليفِهِ الخاصِّ، نسجهما.. تخليداً للحبكة والمواضيع والأسلوب في فنِّ السَّرد العربيِّ. ويتَّفق الباحثون الآن أنَّ هذه «حكايات يتيمة»، كما أطلقَتْ عليها ميا غيرهارت في دراستها الجميلة عن اللَّيالي العربيَّة سنة 1963، ولم يعثُرْ حتّى الآن على أيِّ دليلٍ قاطعٍ حول مرجعيَّتِها»[1].

بالتَّأكيد كان غالان يُريد أن يضيفَ لمسته الخاصَّة في كتابة الحكايات، وقد رأينا أنَّ «ألف ليلة وليلة» نفسه في بيئته العربيَّة كان يطالب أيَّ راوٍ جديدٍ بأن يكون مؤلِّفاً جديداً للحكايات، ويقدِّمَ نسخته الفضلى منها، النُّسخة التي تتفوَّق على النُّسخ السابقة جميعاً. لكنَّ مسألة أصول الحكايات قضيَّة أُخرى. وفي الحقيقة تمَّ العثورُ على نسخٍ معاصرةٍ لنسخة غالان من حكايتي «علاء الدِّين» و«علي بابا»، ولا يُستبعَدُ العثور على نسخٍ أخرى مستقبلاً. لكنَّ بعض الباحثين يعتقد أنَّ هذه النُّسخ من الحكايتين مترجمتانِ عن ترجمة غالان[2].

حين كان غالان يريد كتابة نسخته الخاصَّة من «ألف ليلة وليلة» فقد أراد أن يحقِّقَ

---

(1) Warner, Stranger Magic, p. 16.

والترجمة العربية للكتاب: وورنر: السحر الأغرب، ص 42.

(2) الليالي العربية المزورة ص 27.

عدَّة أهدافٍ في وقتٍ واحدٍ. فهو من جهة يتفهَّمُ روحيَّة الكتاب، الذي يحفِّز رواتَهُ على ابتكار أفضل نسخةٍ ممكنةٍ منه، ويُطالب كلَّ واحدٍ منهم بأن يتفوَّقَ على الرُّواة السابقين. ومن جهةٍ ثانية، فهو يحقِّق شخصيَّتَهُ كمترجمٍ مبدعٍ، لا يكتفي بنقل النُّصوص نقلاً حرفيّاً، بل يريد أن يضعَ بصمته الشَّخصيَّة على النُّصوص التي يترجمُها. وهنا لا بدَّ لنا أن نتذكَّرَ ابن المقفَّع في ترجمته كتاب «كليلة ودمنة» في التُّراث العربيِّ، لأنَّه أيضاً أضاف للكتاب من لمسته الشَّخصيَّة ما جعله يتفوَّق به على جميع النُّسخ الأخرى منه؛ الآراميَّة والفارسيَّة والهنديَّة.

ويكفي للبرهنة على إبداعيَّة التَّرجمتين، أعني ترجمتي ابن المقفَّع وغالان، أنَّهما حلَّتا محلَّ الكتاب الأصليِّ الذي نقلتا عنه، وصارتا تُترجَمانِ إلى مختلفِ اللُّغات. فكما صار «كليلة ودمنة» يُترجَمُ إلى اللُّغات الأخرى عن ترجمة ابن المقفَّع، أو بعبارةٍ أدقَّ، عن النُّسخة التي ابتكرَها من الكتاب، كذلك صارتْ ترجمة غالان تترجَمُ إلى اللُّغات الأخرى. ومعنى هذا أنَّ التَّرجمة صارتْ تمتلك قيمتها الخاصَّة المستقلَّة كنصٍّ أدبيٍّ في ذاته، بمعزلٍ عن كونها ترجمة، ويستحقُّ هذا النَّصُّ الأدبيُّ أن يُترجَمَ إلى اللُّغات الأخرى. وبالتالي عوملت ترجمة غالان أيضاً بوصفها نسخةً مبتكرةً من «ألف ليلة وليلة»، تمتاز بجميع مزايا التَّرجمة الإبداعيَّة.

هنا لا بدَّ لنا أن نتذكَّرَ أنَّ طبيعة «ألف ليلة وليلة» تتناقضُ مع مفاهيم مثل «الأصالة» و«التَّزوير». فكلُّ نسخةٍ منها هي نسخة أصيلة ومزوَّرة في الوقت نفسه. أصيلة بمعنى أنَّها تنتمي إلى روح الكتاب وخصائصه الفنِّيَّة المميَّزة، ومزوَّرة بمعنى أنَّها تتضمَّن من المعايير الإبداعيَّة الجديدة ما تتفوَّق به على النُّسخ السابقة المماثلة لها. ولا تكاد توجد نسختانِ مخطوطتانِ متطابقتانِ من الكتاب على الإطلاق، بل تختلف النُّسخ أحياناً اختلافاً كبيراً من حيث الأسلوب، وترتيب الحكايات، والحذف والزِّيادة. والشَّيء الأخطر في ترجمة غالان، وهو ما لم يدركْهُ غالان نفسه، لأنَّه تحقَّقَ بعد عصره، أنَّه استطاع استدخال «ألف ليلة وليلة» إلى مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ الغربيِّ. وبالتالي جعلَها جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة في الغرب.

فيما يتعلَّق بالحكايات الثَّلاث التي أضافَها غالان، سواء أعُثِرَ على أصولها العربيَّة

أو لم يُعثَرْ، فإنَّنا إذا ما حاولنا فحص النَّموذج السَّرديِّ الذي تصدر عنه الحكايات، فسنجد أمامنا مخطَّطاتٍ سرديَّةً من صميم عمل «ألف ليلة وليلة». فهذه الحكايات الثَّلاث تهتمُّ بموضوعاتٍ هي موضع اهتمام «ألف ليلة وليلة»، وتستخدم للوصول لها وسائلَ سرديَّةً مماثلة. ودعونا نبدأ بحكاية «علي بابا والأربعون لصّاً»[1]. خلاصة هذه الحكاية أنَّ علي بابا حين كان يحطب على سفح الجبل، رأى أربعينَ فارساً، فتوارى عنهم وصعدَ شجرةً تطلُّ عليهم. وحين تفرَّس فيهم خمَّنَ أنَّهم قطّاعُ طرقٍ. اقتربَ كبيرُ القوم من بابٍ من الفولاذ في الجبل، لم ينتبهْ له علي بابا من قبلُ. ثمَّ نادى: «يا سمسم، افتحْ بابَك». وفجأةً انفتحَ البابُ، فأنزل اللُّصوص أحمالهم مِن على حيواناتهم، وأدخلوها في مغارة الجبل. وحين غادر اللُّصوص المغارةَ وابتعدوا، اقتربَ علي بابا من الباب، وصاحَ به على نحوٍ مماثلٍ: «يا سمسم، افتحْ بابك». عندَ دخولِ علي بابا إلى المغارة، رأى من الكنوز ما لم يكنْ يتخيَّلُهُ. فأخذَ منها ما يكفيه، وهو يشعر بأنَّ اللّٰه عوَّضَهُ عن مهنتِهِ التي أهلكَتْهُ.

في البيت، أرادَ علي بابا إخفاءَ كنزِهِ، غير أنَّ زوجته أصرَّتْ إلّا أن تكيلَ الذَّهَب بالمكيال الذي عند زوجة أخيه قاسم. فاحتالت زوجة الأخ بوضعِ قليلٍ من الشَّمع على الكيلة لتعرفَ ما سيلصق بها. وهكذا لم يجدْ علي بابا بدّاً من مصارحة أخيه بحقيقة الكنز الذي عثرَ عليه. فأصرَّ قاسم على الذِّهاب إلى هناك. وتمكَّنَ فعلاً من فتح باب المغارة والدُّخول فيها، وبدأ يغرفُ الذَّهب والأموال غرفاً. وحين أراد الخروج من المغارة، نسيَ كلمة السِّرِّ، فصار يردِّد: «افتحْ يا حمُّص، افتحْ يا عَدَس»، ولكنْ عبثاً. فبقيَ محبوساً في الداخل، حتّى جاء اللُّصوص الأربعون، فقتلوه وعلَّقوه في داخل المغارة، معتقدين أنَّه الوحيد الذي اطَّلَعَ على سرِّهم.

---

(1) نشرها بيرتن في ترجمته «ألف ليلة وليلة» إلى الإنكليزية، نقلًا عن غالان، انظر:

The Arabian Nights, Tales from A Thousand and One Nights, translated by Sir Richard F. Burton, The Modern Library, 2001, p. 795.

وحول مزيد من المصادر عنها، انظر: موسوعة ألف ليلة وليلة، 1/ 89:

Ulrich Marzolph and Richard van Leeuwen, The Arabian Nights Encyclopedia, ABC Clio, 2004, 1/89.

حين لم يعد قاسم إلى البيت، فكّرَ علي بابا بالبحث عنه. فجاءَ إلى المغارة، ووجد جثَّتَهُ معلَّقةً، وهي مقطَّعة إلى أشلاء، جمعَها وعادَ بها. كان لدى علي بابا خادمةٌ ذكيَّةٌ حصيفةٌ اسمُها «مرجانة»، اصطحبت أحد الخيّاطين مغمض العينين إلى بيتِهم ليخيطَ أجزاء الجثَّة. في الوقت نفسه، حين عاد اللُّصوص إلى المغارة، ولم يجدوا الجثَّة، أدركوا أنَّ مَن عرف سرَّهم أكثرُ من واحد. فقرَّروا الاحتيال للوصول إليه. واتَّفقوا بينهم على اختيارِ واحدٍ، شرطوا عليه أن يقتلوه إذا أخفقَ في مهمَّتِهِ. ذهبَ أحدُهم إلى الخيّاط، واستطاع استدراجَهُ حتّى دلَّهُ على البيت. فوضع علامةً عليه، مؤمِّلاً أن يعودَ لاحقاً مع رفاقه. لكنَّ الخادمة مرجانة أدركَتْ بحصافتها هذه الإشارة، فوضعت علاماتٍ مثل التي تركَها على سائر البيوت المجاورة. وحين جاء اللُّصوص للاقتصاص، لم يعرفوا أيَّ البيوت هو المقصود، فأقرَّ اللِّصُّ بالإخفاق، وقُتِلَ. وفي اليوم التالي تكرَّر الحدث نفسه، فأقرَّ لصٌّ آخرُ بالإخفاق وقُتِلَ. حينئذٍ ارتأى زعيمُ اللُّصوص أن يقوم بالمهمَّة بنفسه، فعرفَ مكانَ البيتِ وحفظه، ثمَّ جعل اللُّصوص الثَّمانية والثَّلاثين الباقين يختفونَ في قِرَبٍ توضَعُ على البغال، وتوضَعُ قربتا زيتٍ بدلَ اللُّصَّينِ القتيلين. وهكذا اصطحب معه أربعين قربةً، تُخفي ثمانٍ وثلاثون قربةً منها اللُّصوصَ في داخلِها، بينما تحتوي قربتانِ منها فقط على الزَّيت. دخلت القرب إلى بيت علي بابا، على أمل أن يخرج هؤلاء تحت جنح الظَّلام للانتقام من الشَّخص الذي هتكَ سرَّهم بالاعتداء على المغارة.

كان علي بابا يعتقد أنَّها فعلاً قِرَبٌ مملوءةٌ بالزَّيت، وأنَّ صاحبَها تاجرٌ يريد بيعَها في الغد. احتاجت مرجانة الخادمة إلى قليلٍ من الزَّيت، فاقتربَتْ من القِرَبِ، وسمعَتِ اللُّصوص يتحاورونَ فيما بينهم من داخل القِرَب، فأيقنتْ أنَّهم لصوص. وقرَّرتِ الانتقامَ منهم. حَمَتْ قربتي الزَّيت حتّى صارتا تغليانِ، وصبَّتْهُما على القِرَبِ الأخرى التي تُخفي الرِّجال. وهكذا تخلَّصت من جميع اللُّصوص. غير أنَّ الزَّعيم تمكَّن من الفرار. لكنَّه مع ذلك لم ييأسْ. فحاول مرَّةً أُخرى التَّسلُّل عن طريق ابن قاسم، لكنَّ المحاولة أخفقَتْ بفضلِ ذكاءِ مرجانةَ، وتمَّ الخلاصُ منه.

هناك موضوعتانِ في هذه الحكاية تستحقّانِ البحث؛ الأولى موضوعة «مفتاح المغارة السِّرِّيِّ» في كلمة «افتحْ يا سمسم». ونحن قد تحدَّثنا مراراً، وسنتحدَّث بعد

هذا المقطع، عمّا سمَّيناه بـ«آليّات التَّسخير السَّرديِّ»، مثل الحصان الطائر، وفرس الآبنوس، وبساط الرِّيح، والسَّوط المرصود، وسيف سام وما أشبه. وقلنا إنَّ جميع هذه الأشياء إنَّما هي آليّات سحريَّة يتجاوز بها البطلُ بعض المعضلات السَّرديَّة. ويمكن القول هنا إنَّ «مفتاح المغارة السِّرِّيَّ» المتمثِّل بعبارة «افتحْ يا سمسم» هو أيضاً آليَّة سحريَّة فاصلة بين عالمين؛ عالم الواقع الخارجيِّ، وعالم الكنوز المسروقة، وإنَّ معرفة البطل بها يمكن أن توصِّلَهُ إلى الكنوز، ويجب أن يحرصَ على عدم التَّفريط بهذا المفتاح، شأنُهُ شأن آليّات التَّسخير الأُخرى.

الثانية موضوعة «الاقتحام المتنكِّر». في هذه الحكاية تنكَّرَ اللُّصوص الأربعون واختفوا في داخل القِرَبِ من أجل اقتحام بيت علي بابا في محاولةٍ منهم لقتلِهِ. ولكنَّهم أخفقوا، وبدلاً من أن يقتلوه فقد قُتِلوا هم أنفسهم. ونحن نسمِّي هذه الموضوعة بـ«الاقتحام المتنكِّر»، ونجد صيغتَها تتكرَّر في كثيرٍ من الحكايات والنُّصوص والملاحم في الشَّرق والغرب قديماً وحديثاً. وأقرب صيغة لهذه الحكاية تردُ في حكاية «اقتحام تدمر عاصمة الزَّبّاء»، في التُّراث العربيِّ، حين اقترحَ قصيرٌ على عمرو بن عديٍّ، ملك الحيرة، أن يُودِعَ عدداً من رجاله في توابيتَ على ظهور الجمال، لكي يقتحمَ بهم قلعة الزَّبّاء الحصينة. يقول المفضَّل الضَّبِّيُّ: «دخلتِ الإبلُ كلُّها، فلم يبقَ منها شيءٌ، وتوسَّطوا المدينةَ، وكانَتْ أفواهُ الجواليقِ مربوطةً من قبلِ الرِّجالِ، لكنَّهم حلُّوها، ووقعوا في الأرضِ مستلئمينَ، فشدُّوا عليها، وخرجَتْ هاربةً تُريد السَّرَبَ، فاستقبلَها قصيرٌ وعمرو عندَ بابِ السَّرَبِ. وكانَ لها خاتمٌ فيه سمٌّ، فمصَّتْهُ وقالَتْ: بيدي، لا بيدِ عَمْرو. فذهبَ قولُها مَثَلاً، وضربَها عمرو وقصيرٌ حتّى ماتَتْ»[1].

وتوجد الصِّيغة الثانية من الموضوعة في حكاية «حصان طروادة». ونحن نعرف أنَّ الإغريق الآخيِّين بدأوا بحصار طروادة بعد الشَّجاعة الفائقة التي أبداها الطُّرواديُّون. ثمَّ قدحت في ذهن أحد الآخيِّين فكرة «الاقتحام المتنكِّر». تظاهر الآخيُّون بالانسحابِ إلى سفنهم نحو البحر، وتركوا بالقُربِ من أسوار طروادة حصاناً خشبيّاً مهولاً، أخفوا في أحشائِهِ عدداً من أشجع رجال الآخيِّين. كان الطُّرواديُّون يقدِّسون الخيول،

(1) المفضل الضبي: كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عباس، دار الرائد العربي، 1983، ص 147.

فتصوَّروا أنَّه هِبَةٌ من الآلهة لهم. فسحبوا الحصان الخشبيَّ إلى داخل أسوار المدينة الحصينة. وما كاد اللَّيل يُكلكلُ عليهم حتّى خرجَ من أحشائِهِ الأبطال الآخيُّون الذين كمنوا فيه، وفتحوا أسوارَ المدينةِ، ودمَّروها وأحرقوها. والجدير بالذِّكر أنَّ موضوعة «حصان طروادة»، التي تشكِّل الإطار السَّرديَّ لموضوعة «الاقتحام المتنكِّر»، تغيب تماماً عن قصَّة حصار المدينة التي ترويها ملحمة «الإلياذة» حول احتلال طروادة، ولا تردُ فيها، بل هي تردُ في نصوص أخرى مثل «الأوديسة». وفي رأي مترجمها لاتيمور، فإنَّها موضوعة متأخِّرة مقحمة على «الإلياذة»[1].

لكنَّ هناك نسخةً أقدمَ من هذه الحكايات جميعاً، تتوفَّرُ في حكاية مصريَّة قديمة عنوانها «احتلال جوفا». وجوفا (Joppa) هو الاسم القديم ليافا. حاصر القائد المصريُّ «جيحوتي»، الذي كان يقود كتائب تحتمس الثالث، المدينة. لكنَّها استعْصَتْ عليه. فتظاهرَ جيحوتي بالاستسلامِ مع عائلته لأمير جوفا، في حيلةٍ منه لكي يستوليَ على المدينة. وأوعزَ إلى أشجع الفرسان لديهِ بالاختباء في السِّلال، التي تظاهرَ أمام قادة المدينة بأنَّها تحتوي على ثرواتِهِ التي يريدُ إدخالَها إلى المدينة. وحالما دخلَتِ السِّلالُ إلى المدينة، خرجَ الفرسان من مكامنِهم، ونهبوا جوفا واحتلُّوها[2].

يصحُّ الشَّيء نفسه على موضوعة «المصباح السِّحريِّ». فهو آلةٌ ممّا سمَّيناه بـ«آليّات التَّسخير السَّرديِّ»[3]، أي وسيلة سرديَّة لتجاوز معضلةٍ، أو تسهيلِ حلٍّ، في سياقٍ سرديٍّ معيَّنٍ. حين يُتاح للبطل أن يحصلَ على فرس طائر، فهو يستطيع من خلاله أن ينتقلَ من عالمٍ إلى آخرَ، أو يتخلَّص من معضلة معيَّنة، حين تحاصرُهُ الجيوشُ. وفيما يتعلَّق بالمصباح السِّحريِّ، فيجب أن نعرف بالدَّرجة الأولى أنَّه ليس آلةً للإضاءة، بل لاستحضار مخلوقٍ من عالم آخر في داخله، وهو الجنِّيُّ الذي يستطيع بوساطته أن يحقِّقَ رغباتِهِ وأحلامَهُ المكبوتة. وفي النِّهاية نستطيع القول إنَّ «المصباح السِّحريَّ» هو الوسيلة السَّرديَّة لتحقيق أحلام اليقظة. وبالتالي فهو يتماثل مع وسائل سرديَّة أخرى، مثل خواتم استحضار السَّحَرة، أو القماقم التي تحوي الجنَّ، أو الشَّبكة التي يصطاد

(1) Homer; Iliad, trans. by; Lattimore, University of Chicago Press, 1973, p. 24.

(2) The Literature of Ancient Egypt, ed. by; W.K. Simpson, Yale University Press, 1973, p. 81.

(3) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 208.

بها الصَّيّاد قروداً، كما هو الحال في «حكاية خليفة الصَّيّاد». وكلُّ هذه الوسائل السَّرديَّة متوفِّرة كثيراً في النُّصوص الحكائيَّة العربيَّة.

تتوفَّر صيغة من حكاية «علاء الدِّين والمصباح السِّحريِّ»[1] في مخطوطة باريس المرقَّمة (3616)، وهي نسخة من «ألف ليلة وليلة» زعمَ ناسخها ميخائيل الصَّبّاغ (المتوفَّى سنة 1816) زوراً أنَّه نقلَها عن مخطوطة بغداديَّة قديمة. ومن الواضح أنَّه جمعها من مصادر مختلفة، ورواها بأسلوبه العامِّيِّ المتواضع، وسمّاها في نصِّهِ «حكاية علاء الدِّين والقنديل المسحور»[2]. لكنَّ أغلب الباحثين يشيرون إلى أنَّه ترجمها من الفرنسيَّة عن نسخة غالان، لكونه متأخِّراً عنه زمنيّاً، أضف إلى ذلك الضَّعف اللُّغويَّ الواضح في أسلوبه. لكنِّي أعتقد أنَّ أسلوب الصَّبّاغ الضَّعيف لا يكفي لاعتباره ترجم الحكاية عن نسخة غالان. إذ يمكن أن يكون قد صاغَها هذه الصِّياغة الضَّعيفة نقلاً عن مصدرٍ آخرَ، شرقيٍّ وليس غربيّاً بالضَّرورة. والدَّليل الذي أُقدِّمُهُ على ذلك هو أنَّ هذه المخطوطة الملفَّقة نفسها تنطوي على حكاية «عاشق البيمارستان»، وبالأسلوب الضَّعيف نفسه. لكنَّها بالتَّأكيد لم تكنْ من ابتكارِهِ، كما لم يترجمْها عن الفرنسيَّة، بل نقلَها عن مخطوطةٍ أُخرى. وهناك فعلاً مخطوطة تنطوي عليها، بالإضافة إلى صيغتها الواردة في كتاب «نزهة الأشواق في أخبار المتيَّمين والعشّاق»[3].

استجابة الرُّومانسيِّين الغربيِّين

في الرُّومانسيَّة الفرنسيَّة، كان تأثير «ألف ليلة وليلة» واضحاً في فولتير. «وفي حكاية شعريَّة بارعة ومشاكسة، بعنوان «ما يسرُّ السَّيِّدات» (1764)، كتبَها فولتير (1694 ـ 1778)، تظهرُ بطلة كريهة، على استعداد للتَّحوُّل إلى سيِّدة «صارخة الجمال»، حين يُباح لها تحقيق رغباتها. ولديها موهبة شهرزاد في قدرتها الأصيلة على البيان وحبك القصص، وبصفتها الواقعيَّة السِّحريَّة فهي بطلة أساطير عابثة وألعاب خرافيَّة»[4].

---

(1) أوردها بيرتن في ترجمته «ألف ليلة وليلة»، انظر:

The Arabian Nights, Tales from A Thousand and One Nights, translated by Sir Richard F. Burton, p. 695.

(2) مخطوطة باريس من «ألف ليلة وليلة» (3616)، الورقة 199.

(3) نزهة الأشواق في أخبار المتيمين والعشاق، ص 15 وما بعدها. وقد اعتمدتُ على المخطوطتين في ترميم نواقص حكاية «عاشق البيمارستان» عند تحقيق كتاب «نزهة الأشواق».

(4) Warner, Stranger Magic, p. 272. See also; Arabic translation, p. 311.

وفي الواقع، فقد كان فولتير من أوائل الرُّومانسيِّين الغربيِّين الذين تأثَّروا بـ«ألف ليلة وليلة». غير أنَّ تأثُّره أخذ منحىً مختلفاً تماماً. فقد استعار بعض التَّقنيّات السَّرديَّة من «ألف ليلة وليلة» لينتقدَ بها الواقع الثَّقافيَّ في عصره. بعبارةٍ أخرى، كان يستخدم تقنيّات السَّرد الشَّرقيَّة لينقدَ بها الأفكار الغربيَّة، واستناداً إلى ذلك أنتجَ عدداً من الأعمال الأدبيَّة المتعلِّقة بالحكاية الفلسفيَّة، كما يسمِّيها، وبثَّ فيها أساليب الحكاية الخرافيَّة الماكرة، على نحوٍ لا يخلو من السُّخرية المبطَّنة، لنقد الواقع الغربيِّ في عصره. تقول ورنر: «لقد تعلَّم فولتير الاستخدام المرِحَ للخطأ من الفنطازيا والحكاية الخرافيَّة وأسلوب «اللَّيالي العربيَّة»؛ ويستعير تطويره «للحكاية الفلسفيَّة» أساليب نمط القصِّ من هذا الصِّنف الأدبيِّ عموماً، ومن «ألف ليلة وليلة» على وجه التَّحديد؛ الحبكات المبنيَّة عرضاً، والانقلابات المفاجئة والمربكة، والاتِّفاقات العبثيَّة، والمصادفات المفضوحة التي لا تستفزُّ خيال المتلقِّي؛ وتحوُّلات القدر وسوء القدر الاعتباطيَّة؛ وأحلام التَّنبُّؤ؛ والتَّأمُّلات العلميَّة والغيبيَّة؛ والكوارث الغريبة وكذلك العجائب المستبعدة. لقد صاغ شخصيّات قصَّته المَرِحة والمَرِنة لتشمل أيضاً: السَّحرة والجنَّ والعبيد والخرسان والعمالقة والأقزام، الذين غالباً ما تفسدُهم الأهواء، وكذلك الحوريّات والملوك والأميرات فائقات الجمال، والخُلَفاء المذهلين والوزراء الأشرار. وقد أضفى على ذلك كلِّهِ زيّاً فضفاضاً، ودعمَهُ بخزانةٍ من الأشكال التي تؤثِّث اهتماماته الأساسيَّة، وتتَّهم الطُّغيان والقانون التَّعسُّفيَّ، والظُّلم والخرافة، والصَّنميَّة والمطابقة العشوائيَّة، وإيجاز الكلام، والاستعباد العقليَّ والماديَّ معاً. وبالنَّتيجة، من خلال الالتزام برواية قصص المصير، تمكَّنَ من مواجهة المعضلة المهيمنة والإمساك بها؛ ألا وهي دور العناية الإلهيَّة»[1].

وفي جميع الأعمال التي كتبَها فولتير، مثل «كانديد»، و«زاديغ» أو «صادق»، ومجموعة قصص «الحمّال الأعور»، كان فولتير يُريد أن يقدِّم وجهة نظر إيجابيَّة من خلال منظوره الساخر. والشَّرق، كما يصوِّرُهُ كتاب «ألف ليلة وليلة»، مهمٌّ عنده، لا باعتباره المنظار الذي يرى من خلاله مجتمعَهُ ومعاييرَهُ، وأخلاقَهُ وعصبيّاتِهِ، بل لكونِهِ

(1) Warner, Stranger Magic, p. 272. See also; Arabic translation, p. 312.

ينطوي في ذاته على دروسٍ ينبغي تعلُّمُها. في رواية «صادق»، يصادف البطل نزاعاً يجري بين مؤمنين بعقائد مختلفة، يشكِّك كلٌّ منهم بآلهة غيره، ويسمو بالإله أو الآلهة التي يعبدُها. فيُصلِحُ «صادق» بينهم، بأنَّهم جميعاً ربّانيُّون، ولذلك فهم متَّفقون برغم اختلاف عقائدهم. وهكذا يُدرك فولتير الخيوط المشتركة بين الثَّقافات المتنوِّعة، وكذلك التَّمايزات النافعة في غاياته السَّرديَّة في المفاجأة والصَّدمة[1]. وهكذا وفَّرَ كتاب «ألف ليلة وليلة» لفولتير الوسائل السَّرديَّة والأخيلة الأدبيَّة التي سمحتْ له بأن ينظر إلى مجتمعه الثَّقافيِّ الذي نشأ فيه بمنظورٍ مختلفٍ تماماً.

ولم تكن الرُّومانسيَّة الإنكليزيَّة أقلَّ من الرُّومانسيَّة الفرنسيَّة تأثُّراً بـ«ألف ليلة وليلة». وقد ثبت لاحقاً أنَّ شاعر الرُّومانسيَّة الإنكليزيَّة الأهمَّ، أعني كوليرج، (1772 ـ 1834)، مؤلِّف «قوبلا خان» و«البحّار القديم»، كان متأثِّراً بـ«ألف ليلة وليلة» إلى أقصى الحدود. وقد وصفَها هو نفسه في إحدى رسائله بأنَّها العمل المبكِّر الذي أثَّرَ في طفولتِهِ الأولى: «كنتُ في السادسةِ من العمر، على ما أتذكَّرُ، حين قرأتُ «أسمار اللَّيالي العربيَّة».. وقد أحدثتْ فيَّ إحدى الحكايات انطباعاً عميقاً.. أنَّ الأشباح كانت تختطفُني حين أكون في الظُّلمة، وما زلتُ أتذكَّر التَّوق واللَّهفة المخيفة، التي اعتدتُ أن أراقبَ بها النافذة، التي يتمدَّدُ فيها الكتاب، وحين تطلع الشَّمس عليه، كنتُ أغتنمُها وأحملُهُ إلى جوار الحائط، وأعرِّضُهُ للشَّمس، وأقرأ فيه ـ وقد اكتشف أبي الأثرَ الذي أحدثتْهُ هذه الكتبُ فيَّ فأحرقَها. ولذلك صرتُ حالماً»[2].

وقد كان كوليرج من أكثر شُعَراء الرُّومانسيَّة الذين اعتمدوا السَّرد في بناء قصائدِهم الطَّويلة، المستمدَّة أصلاً من المناخ الشَّرقيِّ في «ألف ليلة وليلة». وقد جعل كوليرج أبطال قصائده يروونَ قصصَهم وحكاياتِهم، ولا يتحقَّقُ وجودُهم إلّا من خلال القصص التي يروونها. «والسَّرد هو نتاج قصَّة مفروضة ولا تُقاوَمُ تتَّخذ شكل سكرة الموت حتّى يتمَّ إطلاقُهُ ليعبِّرَ عن نفسه في هذه القوَّة الغريبة للكلام. وهكذا يضطرُّ البحّار القديم إلى رواية الحكاية. وتصير موازنة الذاكرة بتعويض

(1) Warner, Stranger Magic, p. 277. See also; Arabic translation, p. 317.

(2) Tim Fulford, Coleridge and the Oriental Tale, in The Arabian Nights in Historical Context, p. 213.

خيال التَّجربة الماضية في الواقع الحاضر قضيَّةً في إطار القصيدة، تماماً كما تحقَّق ذلك في قصيدة قوبلا خان»[1].

لقد نجح كوليرج، كما سينجح غوته، لا في تصوير شخصيّاته بوصفها شخصيّاتٍ شرقيَّةً، بل هو يحتفظ لها بهويَّتِها الغربيَّة، ولكنَّه يسمح لها بالتَّصرُّف وكأنَّها مستمدَّة من المناخ الشَّرقيِّ. وفي الواقع فإنَّ «قوبلا خان» كان الخان المغوليَّ، كما يتَّضح من اسمه. وبرغم استمدادها من المناخ الشَّرقيِّ، فشخصيّات كوليرج «تُبدي تقديرها في شكلِها نفسه للنُّصوص الشَّرقيَّة التي أُعجِبَ بها كوليرج، لأنَّه رأى فيها تعبيراً عن العمليّات الخياليَّة لجوانب العقل البشريِّ التي فقدَتِ الإيمانَ بها أُمَّتُهُ نفسُها.. وقصائد كوليرج في أواخر تسعينيّات القرن الثامن عشر هي أفضل أنواع العمل الاستشراقيِّ ـ العمل الذي ينقل الشَّرق غرباً، محقِّقاً نوعاً من الانصهار الخارق الذي يُزعزع النَّماذج النَّمطيَّة عن الوطن والخارج. فهي حكايات مُطَلْسمة فتنَتِ القرّاء على امتداد مائتي سنة لأنَّها تسحبُهم وتتعدَّى حدود الهويّات التي منحتْها لهم ثقافاتُهم»[2].

أمّا لدى أديب الرُّومانسيَّة الألمانيَّة وفيلسوفها غوته (1749 ـ 1832)، فإنَّ آثار «ألف ليلة وليلة» تستغرق أعماله وتتخلَّلُها، بحيث كرَّست الناقدة الألمانيَّة كرستينا مومسن كتاباً كاملاً لبيان هذا التَّأثير[3]. وبالتَّأكيد لن نستطيع الإلمام بكلِّ هذا التَّأثير هنا، بل نكتفي بالتَّلميح إلى بعض المشاهد التي استمدَّها غوته من «ألف ليلة وليلة» في مسرحيَّة «فاوست». ويحسن بنا أن نشير قبل ذلك إلى أنَّ موضوعة التَّعاقد مع الشَّيطان قد وُجِدتْ في الأدب العربيِّ بمعزلٍ عن «ألف ليلة وليلة» وفيها أيضاً. فقد اتُّهِمَ بشر بن غياث المريسيِّ، صاحب أقدم دعوة إلى نظريَّة خلق القرآن، بأنَّه تلميذ الشَّيطان[4]. كما تظهر شخصيَّتُهُ في «المقامة الإبليسيَّة» من مقامات بديع الزَّمان الهمذانيِّ[5]. مثلما تظهر في كتاب «ألف ليلة وليلة» نفسه في حكاية «إسحاق الموصليّ وإبليس»، حيث

(1) Wheeler, The Creative Mind in Coleridge's Poetry, Heinemann, 1981, p. 44.

(2) Tim Fulford, Coleridge and the Oriental Tale, in The Arabian Nights in Historical Context, p. 234.

(3) كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة: د. أحمد الحمو، دمشق، 1980.

(4) سعيد الغانمي: معمار الفكر المعتزلي ص 208، نقلاً عن تاريخ بغداد 7/ 541.

(5) بديع الزمان الهمذاني: المقامات، شرح: الشيخ محمد عبده، ص 181.

يدخل إبليس بيت إسحاق الموصليّ، ويعطف قلب معشوقتِهِ عليه[1]. لكنَّ هذا لا يعني شيئاً على الإطلاق، لأنَّ موضوعة التَّعاقد مع إبليس أو الشَّيطان موضوعةٌ قديمةٌ جدّاً، وهي تظهر في الآداب اليهوديَّة والمسيحيَّة والغنوصيَّة. وغالباً ما كان الحمار يدلُّ على الشَّيطان، ولذلك يظهر الشَّيطان دائماً ذا حوافرَ في جزئِهِ السُّفليّ.

كان غوته في عام 1827 قد أنجز الصِّيغة الثانية من «فاوست». وفي هذه المرَّة فقد استفاد من قراءته لترجمة أنطوان غالان القديمة من ناحيةٍ، كما استفاد من طبعة برسلاو للكتاب من ناحيةٍ أخرى. وليس من شكٍّ في أنَّ موضوعة «البحث عن الكنز» التي تظهر في الكتاب هي من الموضوعات الأثيرة في حكايات شهرزاد. ويبلغ التَّأثير ذروته في مشهد «الحفلة التَّنكُّريَّة»، التي تستمرُّ حتّى بداية المشهد الرابع المعنون بـ«حديقة اللَّهو». وفي رأي مومسن، فإنَّ الفضل في إنجاز مشهد الحفلة التَّنكُّريَّة يعود إلى الراوية العظيمة التي صرَّحَ غوته نفسه باسمها، أعني شهرزاد. في هذا المشهد، تتحقَّق تحوُّلات كثيرة وآثار سحريَّة، وصناديق كنوز، وألعاب ناريَّة، مستمدَّة في أغلبها من تقاليد القصِّ في «ألف ليلة وليلة». بل إنَّ نهاية المشهد تتماثل مع نهاية مشهد التَّحوُّل في حكاية «الصُّعلوك الثاني» كما سنرى.

وبالطَّبع فنحن نعرف مشهد التَّحوُّلات في حكاية الصُّعلوك أو القلندريِّ الثاني، التي سنعرض لها بالتَّفصيل في الفصل الخامس من هذا الكتاب. ترى مومسن أنَّ هذه الحكاية هي المادَّة التي استمدَّ منها غوته مشاهد تحوُّل زويلو ـ ترستيس. وهي ترى أنَّ التَّحوُّلات متماثلة في المشهدين تماماً. فهذا المشهد مستمدٌّ بالتَّحديد من مشهد صراع ابنة الملك مع الجنِّيِّ الذي مسخ الصُّعلوك الثاني. ولكي يُضفيَ غوته لمسته الخاصَّة، فقد زاد في المشهد طابعاً ساخراً يرد على لسان الراوي. ولقد كانت النَّتيجة التي أسفرَ عنها الصِّراع بين الأميرة والجنِّيِّ استرداد الصُّعلوك لهويَّتِهِ الإنسانيَّة، ومقتل الأميرة الطَّيِّبة، واحتراق لحية الملك. وعلى النَّحو نفسه انتهى المشهد في «فاوست» بالحريق الشامل الذي التهمَ كلَّ شيءٍ.

تقول مومسن: «استعار غوته من شهرزاد التَّفاصيل الأساسيَّة لهذه الحادثة، كما

(1) ألف ليلة وليلة، (بولاق) 2/ 184، (صادر) 4/ 200.

استعارَ منها مجمل فكرة الصِّراع في التَّحوُّل. وقُدِّمت لنا هنا، كما قُدِّمت لنا سابقاً، وسائلُ الانتقال إلى مناخِ الحلمِ والسِّحر. وقد كان غوته يعرف منذ أيّام صباه، عندما كان يقرأ في طبعة غالان، ذلك الوصفَ الذي لا مثيلَ له لمعركة تتحوَّل فيها الأرواح من حالٍ إلى حالٍ. ولم يكن التَّطابق بين الوصف الذي قدَّمَهُ غوته والوصف الذي قدَّمتْهُ شهرزاد محضَ مصادفةٍ، إذ انتهى كلا المشهدين نهايةً واحدةً، وهي اشتعال لحية الملك الذي كان يتفرَّجُ على مشهد التهاب النار، والحريق الذي كاد يأتي على كلِّ شيءٍ»[1].

وحين يجعل غوته الشَّيطان مفيستوفليس يصرِّحُ بالقول: «نحنُ أيضاً شعوب بحر الهواء»، فهذا في رأي مومسن مأخوذٌ من قول جلَّنار البحريَّة في «ألف ليلة وليلة»، حين استفسرَ منها الملك شهرمان عن هويَّتِها فردَّتْ عليه، كما يقول نصُّ الكتاب العربيِّ: «كانَ أبي من ملوكِ البحرِ.. وأمِّي من نساءِ البحرِ» (2/ 345). وقد عقدتْ مومسن جدولاً بالمشابهات بين الحكاية في «ألف ليلة وليلة» ونظيرتها في كتاب «فاوست»[2].

وفي الواقع فإنَّ المشابهاتِ والاقتباسات التي أشارتْ إليها مومسن أكثر من أن نحيطَ بها هنا في هذه العجالة السَّريعة. ولكنْ على العموم، يمكن الاتِّفاق معها في أنَّ غوته لم يُرِدْ لمفيستوفليس أن يترعرعَ في تربة الأدب الغربيِّ المستمدِّ من التُّراث الممتدِّ بين أرسطوفانيس وشكسبير، بل أراد له أن يظلَّ ينتمي إلى سرد الراوية الخالدة شهرزاد. وهذا ما خلصتْ إليه مومسن حين قالت: «وهكذا فعلَ غوته في الصِّياغة النِّهائيَّة للكتاب. إذ لم يعد مفيستوفليس ينقل الأخبار بوصفه رسولاً أو معلِّقاً، بل بوصفه راوياً يقصُّ أخبار ما يجري وراء الكواليس، أي في دور شهرزاد»[3].

تنافس المترجمين

يترتَّب على عدم وجود نسخةٍ معياريَّةٍ من «ألف ليلة وليلة» أن تزعمَ كلُّ نسخة جديدة أنَّها النُّسخة المعياريَّة المنتظرة. لكنَّ هذه النُّسخة بحاجةٍ إلى أن تنتظر اختبار المصداقيَّة، وتثبتَ لامتحانِ الزَّمن. وحالما يأتي راوٍ جديدٌ للكتاب تتزحزح المكانة

(1) كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة ص 276.
(2) كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة ص 312.
(3) كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة ص 387.

المعياريَّة للنُّسخة السابقة، ويُفترَض أنَّ النُّسخة الجديدة هي النُّسخة المعياريَّة المعتمدة. ويكمن السَّبب لهذا في أنَّ الكتاب بلا مؤلِّف، وهو كتابٌ شفويٌّ، والنُّسخ المدوَّنة منه ليست نُسَخاً مكتملة لاعتبارها النُّسخة المعياريَّة، بل هي مجرَّد دليل يتوفَّرُ تحت أيدي الرُّواة عند إلقائِهِ. ومن هنا يزعم كلُّ راوٍ للكتاب أنَّه مؤلِّف جديد له، ويريد أن يقدِّم قراءتَهُ الخاصَّة التي لا يُنافسُهُ فيها أحد. وهكذا يريد أن يتخطَّى الرِّوايات الشَّفويَّة السابقة عليه. فيُعيد رسم ترتيب الحكايات والأحداث، وربَّما أدخل حكاياتٍ جديدةً لا تتوفَّر في النُّسخ السابقة. وهذا بالنَّتيجة ما يجعل الكتاب مدوَّنة كتب منفتحة صنفيّاً على التَّجدُّد باستمرار، لأنَّ هويَّة الكتاب تظلُّ مفتوحةً صنفيّاً على استقبال النُّصوص والحكايات، وقابلة للزِّيادة والنُّقصان مع كلِّ قراءةٍ جديدةٍ، وكأنَّ كلَّ قراءةٍ يقدِّمُها راوٍ جديدٌ تتحدَّى القراءات والرِّوايات السابقة التي قدَّمَها الرُّواة القُدَماء.

حين انتقلَ الكتاب إلى الغرب، حصلَ الشَّيء نفسه تماماً، ولكنْ على نحوٍ أكثرَ عمقاً، وأشدَّ سطوعاً، لأنَّه هذه المرَّة انتقل من المستوى الشَّفويِّ إلى مستوى الكتاب، وبالذات إلى مستوى الكتابة الإبداعيَّة التي دخلَتْ في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ الغربيِّ. فقد أنتج أنطوان غالان نسخةً أرادَها أن تكون مثاليَّة في معياريَّتِها. ومن سوء حظِّ الثَّقافة العربيَّة ألّا تكون النُّسخة المعياريَّة الأولى من الكتاب بالعربيَّة، بل بالفرنسيَّة. وهكذا أكملَ غالان نسختَهُ المثاليَّة، وأنجز مادَّةً تغطِّي ألف ليلة وليلة، والأهمُّ من ذلك أنَّه تمكَّن من إدخال هذه النُّسخة المعياريَّة المثاليَّة التي أنجزَها في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ الغربيِّ الحديث.

يرى بورخيس أنَّ ما عرضنا أنَّه حصل مع رواة «ألف ليلة وليلة» العرب تكرَّرَ حصولُهُ مع مترجميها الغربيِّين. إذ كانَ هؤلاء المترجمون قد خضعوا أيضاً لإغراء تخطِّي بعضِهم، فكان كلُّ واحدٍ منهم يحلم بخلق نسختِهِ المثاليَّة من الكتاب، والقضاء على المترجم الذي سبقَهُ. بدأ بورخيس مقالته بالقول: «في تريستي عام 1872، في قصرٍ تملأُهُ تماثيلُ نديَّة ومرافقُ صحِّيَّة ناقصة، أكبَّ نبيلٌ تروي ندبةٌ إفريقيَّةٌ على وجهه قصَّتَهُ، اسمه الكابتن ريتشارد فرانسيس بيرتن، القنصل الإنكليزيُّ، وطفقَ بترجمةٍ شهيرةٍ لكتاب صار يُعرَفُ باسم «ألف ليلة وليلة». كان من أهداف عمله السِّرِّيَّة سحق نبيلٍ آخر (مسفوع الوجه أيضاً وذي لحية سوداء مغربيَّة)، كان يجمع معجماً كبيراً في

إنكلترا، وتوفِّيَ قبل أن يسحقَهُ بيرتن بمدَّة طويلة. وكان ذلك النَّبيل هو إدوارد لين، المستشرق، ومؤلِّف نسخة مدقَّقة من «ألف ليلة وليلة»، أزاحَتْ ترجمة غالان وحلَّت محلَّها. كان لين يترجم ضدَّ غالان، وبيرتن ضدَّ لين، ولكي نفهمَ بيرتن، يجب أن نفهمَ هذه السُّلالة العدوانيَّة»[1].

في رأي بورخيس أنَّ غالان لم يكن مجرَّد مترجم محايد، بل هو مترجمٌ أبدعَ نصَّ «ألف ليلة وليلة» وخلقَهُ. لم يكن يريد الاكتفاء بالنَّصِّ العربيِّ للكتاب، بل كان يريد أن يؤلِّف الكتاب من جديدٍ، ويُضفيَ ليس فقط لمستَهُ عليه، بل أن يستملكَهُ ويجعلَهُ جزءاً من ذاكرته الثَّقافيَّة الغربيَّة. أي إذا استخدمتُ طريقتي في التَّعبير، كان غالان يريد استدخال «ألف ليلة وليلة» في المعتمد الأدبيِّ الغربيِّ. ولهذا فقد جمع مخطوطات الكتاب التي استطاع الوصول إليها، لكنَّه لم يترجمْها كما هي، بل ترجمها ترجمةً إبداعيَّةً بحيث جعلَها تتنفَّس وتتحرَّك في داخل الذاكرة الغربيَّة. من هنا لم يتردَّدْ في إدخالِ حكاياتٍ في الكتاب لم تكنْ من صلبِهِ، أهمُّها ثلاث حكايات هي «علي بابا والأربعون لصّاً»، و«علاء الدِّين والمصباح السِّحريّ»، و«الأمير أحمد والجنِّيَّة باري بانو».

لكنَّ أُسلوب غالان كان ينتمي إلى عصرِهِ وثقافتِهِ. فكان يمتاز بالحشمة على نحوٍ واضحٍ. كان غالان يُراعي مُقْتَضياتِ اللِّياقة الأدبيَّة والتَّعفُّف الأسلوبيِّ بقدر ما يستطيع. لكنَّه نجحَ إلى حدٍّ كبيرٍ في جعل «ألف ليلة وليلة» تستثير فضول أجيال من القرّاء والأُدباء الغربيِّين من طراز كوليرج، ودي كوينسي، وستندال، وتينسن، وإدغار ألان بو، وغوته وغيرهم. نقلَ غالان «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسيَّة، ونجح في إدخالها إلى ذاكرة المعتمد الأدبيِّ الغربيِّ، لكنَّه حافظ على روح عصره في الاحتشام واللِّياقة. وهكذا بقيَ عمله منقوصاً ينتظر مَن يستطيع أن ينقل روح الكتاب بحرِّيَّة أكبر.

ولقد تحقَّقَ ذلك في التَّرجمة التالية إلى الإنكليزيَّة بقلم إداورد لين. كان لين مؤلِّف

(1) Jorge Luis Borges, The Translators of The Thousand and One Nights, in The Total Library, Penguin Books, 1999, p. 92.

وانظر ترجمة أخرى للمقالة في كتاب: الليالي العربية المزورة، تحرير: محمد مصطفى الجاروش، دار الجمل، 2011، ص 43.

أشهر معجمٍ إنكليزيٍّ عربيٍّ أُنجِزَ في عصره، وقد عاش في القاهرة مدَّةً من الزَّمن. كان يشعر أنَّ ترجمة غالان لم تستطعْ نقل روح الكتاب كما يجب، لذلك فقد عمل عليه بطريقتِهِ الخاصَّة. كان يريد أن يدقِّق في كلِّ جملة وعبارة، وأن يشرحَ معناها ويُثقِلَها بإيضاح دلالاتها ومعانيها، ويهملَ في الوقت نفسه بعض المقاطع التي يبدو له أنَّ جمهوره لن يستطيعَ احتمالها. وهكذا كانت ترجمة لين تصحيحاً محتشماً لترجمة أنطوان غالان الفرنسيَّة. لكنَّها ما دامت هي الأخرى مثقلةً بالنُّصوص الشارحة والتَّصويبات اللُّغويَّة المحتشمة، فيبدو أنَّها هي الأخرى بحاجةٍ إلى ترجمة أخرى لا تقلُّ تصحيحاً.

ولقد أنجز هذه المهمَّة ريتشارد بيرتن، وهو شخصيَّة تكاد تكونُ أسطوريَّة، قضى الجزء الأكبر من حياته متنكِّراً، وقام برحلاتٍ لا يُغامر بها سوى قلَّةٍ من الناس في إفريقيا وآسيا. كتب أكثر من سبعين كتاباً، ويُقال إنَّه كان يُلِمُّ بأكثر من خمسٍ وثلاثينَ لغةً، وهو رقم يبدو قريباً من حكايات «ألف ليلة وليلة» الخرافيَّة. وقد لبس بيرتن زيَّ درويشٍ أفغانيٍّ ورحل من القاهرة إلى مكَّة المكَّرمة، وهناك طبعتْ شفتاه المسيحيَّتانِ قبلةً إسلاميَّة على الحجر الأسعد. حاول بيرتن أن يُعيد للكتاب طابعَهُ الشَّرقيَّ الذي يركِّز على المتعة الجسديَّة في رأيه. وهكذا جعل ترجمته زاخرةً بالمشاهد المحظورة والمرغوبة في الوقت نفسه. ولم يُطبَعْ من عمله إلّا ألف نسخة. وبعد موته تمَّت مراجعة ترجمته، وحُذِفَتْ منها بعض المشاهد، وجرى التَّخفُّف من صراحتها المكشوفة بقلم أحد المراجعين، وهي النُّسخة التي انتشرت في فترة انتشار أخلاق الرِّياء الإنكليزيِّ. يرى بورخيس أنَّ بيرتن كان يثأر من ترجمة لين قبله، تماماً كما ثأر لين من ترجمة سلفه غالان.

وكان ماردرو (Mardrus)، المترجم الفرنسيّ، رابعَ أوربيٍّ يترجم «ألف ليلة وليلة». وفي الواقع فإنَّه كان يعمل على النَّقيض من المترجمين السابقين قبله. يعرف أنَّ الكتاب ينتمي إلى ذائقةٍ لم تعدْ مقبولةً، فكان يُريد أن يُضفيَ شيئاً من التَّطريز الفنِّيِّ الذي شاع في عصره. ولهذا لم يتردَّدْ في إضفاء أوصافٍ كثيرةٍ، استمدَّها من نصوص معاصريه، ودسَّها في الكتاب. وقد يصحُّ لي أن أصف عمله في التَّرجمة بأنَّه ترجمة بصريَّة متأثِّرة بالذَّوق الفنِّيِّ الذي أشاعَهُ الرَّسم الأوربيُّ المعاصر له. كان، على النَّقيض من

المترجمين السابقين، يتفنَّنُ في وصف المشاهد البصريَّة التي تضجُّ بالألوان والأزياء والأوصاف التي تنطوي على توزيع الظِّلال والحركات والسَّكنات بما يقرِّبُهُ من مشاهد السِّينما اللاحقة. ولذلك فقد وصف بورخيس عمله بدقَّة: «على العموم ينبغي القول إنَّ ماردرو لا يترجم ألفاظ الكتاب، بل مشاهده؛ وهذه حرِّيَّة لا تُتاح للمترجمين، بل يُسمَح بها للرَّسّامين، الذين يُباح لهم أن يُضيفوا هذه الألوان من التَّفاصيل»[1].

التَّرجمة الأخيرة التي يناقشُها بورخيس هي ترجمة إينو لتمان إلى اللُّغة الألمانيَّة. ولتمان باحثٌ ألمانيٌّ اهتمَّ بدراسة النُّقوش الساميَّة القديمة، مثل الثَّموديَّة والنَّبطيَّة والصَّفويَّة والحبشيَّة وغيرها، إلى الألمانيَّة والإنكليزيَّة. ثمَّ أصدر ترجمته «ألف ليلة وليلة» إلى الألمانيَّة في ستَّة أجزاء. وقد حظيَتْ هذه التَّرجمة برضا أغلب النُّقّاد، حتّى نقل بورخيس نفسه عن «الموسوعة البريطانيَّة» قولها عن هذه التَّرجمة إنَّها «ترجمة سلسة ومقروءة وتخاطب القارئ المتوسِّط. وهو يزعم أنَّه يُتابع فيها إيقاع أنفاس العربيَّة. وإذا لم تكن «الموسوعة البريطانيَّة» تنطوي على خطأ، فإنَّ ترجمته هي أفضل التَّرجمات المتداولة»[2]. لكنَّ بورخيس لا يتَّفق مع هذا الرَّأي، بل يرى النَّقيض لذلك تماماً، لأنَّ هذه التَّرجمة حياديَّة جدّاً في رأيه. إذ كانت جميع التَّرجمات السابقة قد انخرطَتْ في تراثٍ غربيٍّ تتفاعل معه، وتريد من «ألف ليلة وليلة» أن تتجاوب مع هذا التُّراث الغربيِّ. في حين أنَّ ترجمة لتمان لم تفلحْ أبداً في وضع الكتاب في مواجهةٍ مع التُّراث الألمانيِّ على الإطلاق، على خلاف التَّرجمات السابقة.

لماذا يفصل بورخيس كتاب «ألف ليلة وليلة» عن خلفيَّتِهِ في التُّراث العربيِّ، ويجعله نتاجَ تنافسٍ بين المترجمين الغربيِّين للكتاب؟ هل كان يريد أن يُضفيَ حبكةً دراميَّةً على نصِّهِ الفكريِّ عن «مترجمي ألف ليلة وليلة»، أم أنَّه اعتقد فعلاً أنَّ التَّنافس الشَّخصيَّ بين المترجمين هو الذي دفعَهم إلى التَّنافس الإبداعيِّ في إخراج كتاب واحد؟ لقد رأينا في فصل سابق أنَّ أهمَّ خاصِّيَّة تميِّز «ألف ليلة وليلة» تكمن في أنَّه كتاب مفتوح، يحلمُ كلُّ راوٍ بأن يكون مؤلِّفاً جديداً له، ويُقدِّم منه نسختَهُ المثاليَّة. ولذلك فتنافس

(1) بورخيس: مقالة «مترجمو ألف ليلة وليلة»، الترجمة الإنكليزية ص 106، والترجمة العربية ص 67.
(2) بورخيس: مقالة «مترجمو ألف ليلة وليلة»، الترجمة الإنكليزية ص 108، والترجمة العربية ص 70.

المترجمين في التُّراث الغربيِّ يتجاوب مع طبيعة الكتاب في التُّراث العربيِّ أصلاً. وفي كلتا الحالتين، فقد وضع بورخيس إصبعه، لا على سمة تميِّز مترجمي «ألف ليلة وليلة» وحسب، بل على سمةٍ تميِّز الكتاب نفسه، لأنَّ كلَّ مَن يُفكِّر بتحرير هذا الكتاب، بأيَّة لغةٍ كانت، لا بدَّ أن يتخطَّى عمل سابقيه، ويراوده حلمُ إخراج نسختِهِ المثاليَّة منه. لكنَّ بورخيس يقوم بالعمليَّة المضادَّة، ألا وهي قطع صلة الكتاب بالتُّراث العربيِّ من جهة، والزَّعم أنَّ الكتاب لا يتحقَّق إلّا بوصفه نتاجَ تنافسٍ بين المترجمين في اللُّغات الأوربيَّة. لماذا؟ لأنَّ بورخيس يرمي إلى أبعد من توطين الكتاب في التُّراث العربيِّ أو إدخاله في مدوَّنة المعتمد الغربيِّ. فهو يريد جعله جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة في الغرب. وهذا فعلاً ما صرَّحَ به في مقالته عن «ألف ليلة وليلة» التي أعلنَ في آخرها أنَّ الكتاب لم يمتْ، لأنَّه يشكِّل جزءاً من ذاكرتنا الثَّقافيَّة في الغرب[1].

«ألف ليلة وليلة» والاستشراق

صدرتِ التَّرجمة الإنكليزيَّة لـ«ألف ليلة وليلة» في أمريكا سنة 1790 أو 1794، أي بما يقرب من ربعِ قرنٍ قبل ظهور أوَّل طبعة عربيَّة للكتاب. مع ذلك فقد استهوت القرّاء في أمريكا بحيث حصلتْ على أفضل المبيعات، من بين أربعة كتب مميَّزة، يقف في الصَّدارة منها الكتاب المقدَّس[2]. وفي الواقع فإنَّ هذه المنزلة التي حظيَ بها الكتاب، بوقوفه إلى جانب الكتاب المقدَّس قبل أن يصدر مطبوعاً في اللُّغة التي كُتِبَ بها أصلاً، أمرٌ يستحقُّ كثيراً من المعاينة. فجمهور القرّاء الأمريكيِّين كان يعامل الكتاب بشعورٍ متناقضٍ؛ فهو من جهة يرفعُهُ إلى منزلة كتابٍ تأسيسيٍّ، إلى جوار «الكتاب المقدَّس»، ومن جهةٍ أخرى، فهو يحوِّلُهُ إلى عملٍ مطلقٍ، دون أن يعرف مدى مطابقته للأصل العربيِّ الذي يمثِّله، ما دام لم يُنشَرْ كتابٌ عربيٌّ بهذا العنوان بعدُ، أو للواقع الذي يُرائي بالانتماء إليه. كان الجمهور الأمريكيُّ يُدرك القيمة التَّأسيسيَّة الكبرى للكتاب ويقدِّرُها بإعطائه هذه المنزلة الرَّفيعة، لكنَّه بدلاً من أن يعزو أهمِّيَّته إلى كونه عملاً سرديّاً خياليّاً،

(1) انظر ترجمة المقالة في كتاب «الليالي العربية المزورة» ص 94.

(2) Tetsuo Nishio, The Arabian Nights and Orientalism from a Japanese Perspective, in The Arabian Nights and Orientalism, Perspectives from East and West, 2006, p. 157.

فقد اعتبره وثيقةً لتصوير الواقع الشَّرقيِّ واللَّيالي العربيَّة كما كانت تحدث في ذلك الشَّرق البعيد.

لقد اقترح إدوارد سعيد في دراسته عن «الاستشراق» أنَّه مجال من مجالات البحث العلميِّ التي تُعنى بدراسة الشَّرق، واستعار من ميشال فوكو مصطلح «الخطاب» للحديث عنه[1]. فرأى أنَّ الاستشراق هو خطابٌ يمارس نوعاً من السُّلطة الفكريَّة في المعلومات المختزنة في الأراشيف والمكتبات، حول الشَّرقيِّين، وتحظى صحَّتُها بالإجماع في المؤسَّسات الغربيَّة، وبذلك تبتكر وتسوِّق صوزةً شوهاءَ عن الشَّرق باعتبارها الصُّورة الثابتة للآخر المختلف[2]. وبالرَّغم من كون الاستشراق يُعنى بدراسة الخطاب الغربيِّ عن الشَّرق، ويريد تحويل الشَّرق إلى مفهومٍ جغرافيٍّ، في تناقضٍ جوهريٍّ مع الغرب، فإنَّ الحدود الجغرافيَّة لكلٍّ من الشَّرق والغرب ليست ثابتةَ المعالم في هذه الجغرافيا المرنة، وإن كانت حدود الشَّرق في الأرجح تبدأ من تخوم الدَّولة العثمانيَّة حتّى نهايات الشَّرق الأقصى. ولكنْ بالنَّظر إلى مرونة الجغرافيا، فإنَّ الاستشراق سوف يتحوَّل إلى نمط خطابٍ خياليٍّ لابتداع شرقٍ خياليٍّ ذي حدود يمكن أن تتقلَّص أو تتَّسع. وبالتالي يتحوَّل الاستشراق من خطابٍ غربيٍّ يصفُ الشَّرق وصفاً حياديّاً، إلى خطابٍ غربيٍّ لاختراع شرقٍ خياليٍّ عن طريق تسويق صورة مثاليَّة له، وتأبيدها في وسائل الاتِّصال. وقد أشار إدوارد سعيد إلى أنطوان غالان، لكنَّه اقتصر في إشارته على دوره مع صديقه داربيلو في تحرير «المكتبة الشَّرقيَّة» المذكورة سابقاً[3].

وفي الحقيقة يمثِّل مترجمو «ألف ليلة وليلة» موقفاً استشراقيّاً بالمعنى الذي استخدمه إدوارد سعيد. فهم لم يترجموها عن نسخة عربيَّة، بل اجتهدوا في إعادة كتابتها، وتحويلها من كتابٍ سرديٍّ إلى كتابٍ واقعيٍّ لوصفِ شرقٍ خياليٍّ لم يوجَدْ في الواقع. وهنا لستُ أريد تسجيل قراءتي الشَّخصيَّة، بل أفضِّل العودة إلى رأي الكاتب الياباني تيتسو نيشيو،

(1) Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, p. 21.

(2) إدوار سعيد: الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: د. محمد عناني، رؤيا، القاهرة، 2006، ص 99.

(3) سعيد: الاستشراق، ص 130.

الذي تناول هذه المسألة. «في الشَّرق الأوسط، قبل أن يتمَّ استزراع «اللَّيالي» في التُّربة الأوربيَّة، كان الكتاب قد حظيَ أصلاً ببعض الوظائف الاجتماعيَّة في المعرفة المحلِّيَّة المجموعة، التي كانت زاداً مشتركاً في الأقلِّ لدى النُّخبة المتحضِّرة. وهذا هو السَّبب في أنَّ «اللَّيالي» لم تكنْ مجرَّد مادَّة للمسامرة، بل أيضاً مراجع موسوعيَّة، سحرتْ غالان وخلفاءه، الذين شيَّدوا بناءً أدبيّاً عن الشَّرق الخياليِّ في مقابل الآخر الخياليِّ في فضائهم السَّرديِّ، على أساس من «اللَّيالي». وهذه النُّسخة التي أُعيد ترميمُها من «اللَّيالي» في البيئة الأوربيَّة بقيتْ تنطوي على وظيفة أصليَّة أخرى لها، وهي تعزى إلى الحكايات الشَّعبيَّة بوصفها المكوِّنات فيها. فلم تكن القيمة الحقيقيَّة «للَّيالي» تحظى بالتَّأكيد إلّا حين تتحوَّل إلى زادٍ مشتركٍ لدى جميع الأعضاء المشاركين في الحضارة الأوربيَّة. بعبارةٍ أُخرى، حين كان يُشار إلى الشَّرق المتخيَّل الموجود في «اللَّيالي» في الخطاب الأدبيِّ باستمرار، كان يبدأ أيضاً بالعثور على طريقه إلى فضاءٍ أدبيٍّ آخرَ، يتصرَّف فيه الشَّرق المتخيَّل (= الآخر المتخيَّل) بوصفه كياناً واضح الذات والمعالم في مقابل أوربّا (الذات المتأمِّلة). ولا بدَّ للمرء أن يُلاحظ أنَّ هذه العمليَّة تداخلَتْ أو تفاعلَتْ مع عمليَّة اكتشاف الوعي لذاته بالمعنى الحديث في أوربّا، الذي اختلطت فيه الأصناف المتنوِّعة من السَّرد الأدبيِّ لكي يؤدِّيَ الآخر المتخيَّل والذات المتأمِّلة دوريهما بوصفهما كياناتٍ يمكن السَّيطرة عليها في الفضاء السَّرديِّ الفعليِّ. وعلى النَّحو نفسه تماماً، اكتشفَتْ أوربّا هويَّتَها الذاتيَّة (أو وعيها بالذات بوصفها حضارة مستقلَّة يمكن تحديد هويَّتها) في الفضاء السَّرديِّ الفعليِّ الذي سُمِّيَ بالاستشراق. وبهذا المعنى، لا ينبغي اعتبار الاستشراق الذي حدثَ في البيئة الأوربيَّة ظاهرةً عالميَّةً كلِّيَّةً يمكن أن تُطبَّق مباشرةً على ظواهرَ مشابهةٍ أُخرى، بل بالأحرى كظاهرة فريدة في تاريخ النَّوع البشريِّ تحقَّقت في الحضارة الأوربيَّة الحديثة. وكان لزاماً أن تؤدِّيَ «اللَّيالي» دوراً فريداً في الاستشراق الأوربيِّ من خلال مواجهة عرضيَّة مع المستشرق الفرنسيِّ أنطوان غالان».

ويتابع المؤلِّف نفسه كيفيَّة تلقِّي «ألف ليلة وليلة» في البيئة اليابانيَّة، ويجد أنَّ النُّسخ الأولى التي عرفتْها هذه البيئة منها كانت قد تُرجِمَتْ عن التَّرجمات الإنكليزيَّة والفرنسيَّة، التي أنجزها لين وبيرتن وماردرو، بدءاً من سنة 1875. ولمّا كانت اليابان

في تلك الحقبة تتطلَّعُ إلى تقليد الغرب، كان «الشَّرق» الذي تتحدَّث عنه «اللَّيالي» في منظور اليابانيِّين حينئذٍ هو الشَّرق الأوسط. وقد بنى اليابانيُّون صورتهم عن ذلك الشَّرق استناداً إلى «اللَّيالي». ومنذ مطلع القرن العشرين، غيَّرَتِ اليابان موقفَها من الشَّرق، إذ لم يعد مفهوم الشَّرق عندها يعني الشَّرق الأوسط، بل يعني الصِّين تحديداً. صارت اليابان غربيَّةً، والصِّين هي الشَّرق، لا الشَّرق الأوسط. وفي الوقت نفسه صارت تستحثُّ الجهود الأدبيَّة لإنتاج نسخةٍ من «ألف ليلة وليلة» لا عن طريق التَّرجمات الغربيَّة، بل بترجمتها عن العربيَّة مباشرةً. وبين عامي 1966 ـ 1992 صدرت التَّرجمة اليابانيَّة الأولى والوحيدة عن العربيَّة من طبعة كلكتا الثانية. «وقد رحَّبَ القرّاء اليابانيُّون بهذه الطَّبعة بحماسة بالغة. وكان ينبغي أن تتجذَّر هذه الحماسة في الإطار الفكريِّ نفسه مثلما حصل في البيئة البريطانيَّة في القرن التاسع عشر. فنحن لكي نفهمَ جوهر «اللَّيالي»، الذي يتمثَّل في فهم الشَّرق الأوسط، فلا بدَّ أن نقرأ «اللَّيالي» الأصليَّة، التي لم يشوِّهْها الأوربيُّون بعد، وبهذه الطَّريقة فقط نستطيع أن نحظى بعلاقة دوليَّة عميقة بالشَّرق الأوسط أو بالبلدان الإسلاميَّة. على أنَّ هذا يُبرهن في الواقع على قضيَّة خياليَّة أخرى، حين نضع في الاعتبار تكوين طبعة كلكتا الثانية»[1].

هنا علينا أن نميِّز بين «الاختراع السَّرديِّ» و«التَّمثيل السَّرديِّ». ونعني بالاختراع السَّرديِّ اتِّخاذ الاستشراق خطاباً لاختراع صورةٍ شوهاءَ للآخر المختلف وتسويقها. أمّا التَّمثيل السَّرديُّ فهو قدرة السَّرد على القيام بوظائف خياليَّة لتصحيح الأخطاء الواقعيَّة. ونحن أصلاً سوف نتفحَّص الوظائف السِّتَّ التي يقوم بها السَّرد في «ألف ليلة وليلة». على أنَّنا ندرك أنَّ الكتاب لا يقدِّم صورةً عن الواقع العربيِّ، لا عن هارون الرَّشيد، ولا السِّندباد، ولا حسن البصريِّ، ولا حاسب كريم الدِّين ولا بلوقيا. كلُّ هؤلاء شخصيّات يصنعُها السَّرد لكي يؤدِّيَ من خلالها وظائف اجتماعيَّة، وهي في الغالب وظائف إيجابيَّة كما سنرى على امتداد الفصول الباقية التالية. وبالتالي فإنَّ الخيال في «ألف ليلة وليلة» لا يقدِّم لنا صورةً شوهاءَ عن مجتمعٍ خياليٍّ ملفَّق، كما يفعل الاستشراق، بل هو يقدِّم لنا صورةً واقعيَّة ورمزيَّة لتصحيح الأخطاء في الواقع

(1) Tetsuo Nishio, The Arabian Nights and Orientalism from a Japanese Perspective, in The Arabian Nights and Orientalism, p. 160.

الاجتماعيّ. وهو بالطَّبع يُرائي بأنَّه حقيقيٌّ وصحيحٌ، برغم أنَّنا نعلم أنَّه مجرَّد أبنية خياليَّة لتصحيح الأخطاء الواقعيَّة وتثبيت القيم الرَّمزيَّة.

النَّزعة الاستشراقيَّة لدى غرونباوم

تمثِّل نظرة غرونباوم لـ«ألف ليلة وليلة» خلاصةً مُثلى للرُّؤية الاستشراقيَّة كما أوضحَها إدوارد سعيد. فغرونباوم لا يستطيع أن يتعامل مع «ألف ليلة وليلة» إلّا إذا فهمَها باعتبارها امتداداً للتُّراث اليونانيِّ، أو الهلنستيِّ كما يفضِّل أن يسمِّيَهُ، بعد أن تكيَّفت مع العالم الإسلاميِّ. وفي رأي غرونباوم فإنَّ التَّقاليد الكلاسيكيَّة، أي الإغريقيَّة والرُّومانيَّة، كما انعكست في النُّصوص العربيَّة لم تحظَ بما يليق بها من بحثٍ يكشف عن أسرارها وخباياها، كما حصل مثلاً مع التَّأثير الهنديِّ أو اليهوديِّ في السَّرد العربيِّ، مع أنَّ جميع المظاهر تدلُّ على أنَّ السَّرد العربيَّ قد تأثَّر بالسَّرد اليونانيِّ كما صيغَ في الحقبة الهلنستيَّة. ويمثِّل كتاب «ألف ليلة وليلة» نموذجاً على التَّأثير اليونانيِّ في الأدب العربيِّ. ولكنْ ينبغي أن نلاحظ أنَّ الأدب العربيَّ لم يأخذ السَّرد اليونانيَّ كما هو، بل اضطرَّ إلى تعديلِهِ بسبب ما يفرضُهُ المناخ الدِّينيُّ في الإسلام عليه. «إذ أوجبَتِ الخلفيَّة الثَّقافيَّة المتغيِّرة هنا، والمناخ الدِّينيُّ المختلف على نحوٍ خاصٍّ، تبنِّي بقايا تميل إلى التَّمويه على مصدرها الذي استقَتْ منه. إذ كان ينبغي إهمال مظاهر العمل الأسطوريَّة في قصِّ الأوائل. ففرضَتْ واقعيَّة العرب أسماء شرقيَّة وعاداتِ شرقيَّة على الخصائص الأجنبيَّة. وفُرِضَتْ نماذجُ كلاسيكيَّة كذلك على الحبكات الفارسيَّة والهنديَّة. وتعاود الشَّخصيّات النَّمطيَّة في الأدب الإغريقيِّ المتأخِّر، مثل المعلِّم الأحمق، الظُّهورَ في الضَّوء نفسه، ولكنْ في إطارٍ سرديٍّ جديدٍ. وأخيراً فإنَّ الاستعارات الأوضح، مثل حبكةِ فعلٍ ما أو الجزء الأكبر منها، هي كثيرة جدّاً في ما تركتْهُ الآثار المرهفة وخلَّفته الأفكار الهلنستيَّة عن الحياة والحبِّ في أذهان الجمهور العربيِّ»[1].

يرى غرونباوم أنَّ الآثار التي خلَّفَها الأدب اليونانيُّ الكلاسيكيُّ في الأدب العربيِّ

(1) Gustave Von Grunebaum; Medieval Islam, A Study in Cultural Orientation, The University of Chicago Press, 1946, p. 295.

كثيرة ومتنوِّعة، ولا سيَّما في «اللَّيالي العربيَّة»، كما يسمِّيها. غير أنَّ هناك ثلاثة عناصر فيها تستحقُّ الإبراز: «فهناك عددٌ قليلٌ، وإن يكن واضحاً، من الحبكات التي ورثَها العرب عن الإغريق؛ وقدرٌ أكثرُ إلى حدٍّ ما من التَّفاصيل العرقيَّة الإثنولوجيَّة والجغرافيَّة التي ترجع إلى روايات الجغرافيِّين الأوائل أو أحاديث البحّارة (sailors' yarns). والأهمُّ من هذا كلِّهِ أنَّ نمط السَّرد الذي تنقلُهُ الحكاية الإغريقيَّة ومفهومها عن الحبِّ يجري تصويرهما في كثيرٍ من قصص اللَّيالي العربيَّة. وأثر السِّمات الخاصَّة التي كان يعامل بها العصر الهلنستيُّ وورثتُهُ الحبَّ والأحبابَ كانت عاملاً أساسيّاً في تطوير الأفكار العربيَّة عن الحبِّ كما ينكشف في الشِّعر والنَّثر في اللَّيالي العربيَّة وخارجها»[1].

وبرغم أنَّ غرونباوم يكتفي بالإشارات العريضة، دون أن يتمكَّنَ من استعمال مصطلحات سرديَّة دقيقة، فيمكن القول إنَّ ما يشير إليه هو التَّشابه في الموضوعات السَّرديَّة، وفي الآليّات السَّرديَّة معاً. وتكفي الإشارة إلى ما اختصره د. إحسان عبّاس من عمل غرونباوم حين نوَّه بالتَّشابه بين إحدى الحكايات الإغريقيَّة وحكاية «قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ» في «ألف ليلة وليلة». «فالعسكريُّ المهذار في قصَّة (Miles Gloriosus) من تأليف بلوتس (Plautus) اختطف حبيبة شابٌّ أثينيٌّ اسمه بلوسكليس. وعندما اكتشف الشابُّ هذا الأمر، اتَّخذ له مسكناً بجوار دارِ العسكريِّ، وتمكَّن من خلال سَرَبٍ يصل بين البيتين أن يلتقيَ بحبيبته. ولمّا شاهد خادم العسكريِّ الفتاةَ في البيت المجاور وهي في أحضان صاحبها قيل له ـ على سبيل التَّمويه ـ إنَّ لها أختاً توأماً كانت قد وصلتْ حينئذٍ. ثمَّ إنَّ العسكريَّ يحاول إغراءَ امرأةٍ أُخرى، فيقتنع بأن يسرِّحَ صاحبة الشابِّ الأثينيِّ، ويُعطيها عبدها الأمين الذي شاركَها في حوك خيوط الحيلة، كي تتركَهُ وشأنَهُ، فتنطلق مع صاحبها على مرأىً من العسكريِّ نفسه. وعناصر الشَّبه بين هذه القصَّة وقصَّة قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ في «ألف ليلة وليلة» كثيرة لافتة للنَّظر، لا في الحبكة القصصيَّة وحسب، بل في عدَّة مواقف أخرى منها منظر الوداع، ونهب أموال الجوهريِّ، والمساعدة التي قامَ بها الوسيط، وتقديم العبد هديَّةً في الحالين»[2].

---

(1) Ibid.

(2) د. إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص 184.

وكما في السابق، لا بدَّ أن نميِّزَ بين الموضوعة السَّرديَّة والوسيلة السَّرديَّة. ولا أظنُّ أنَّ غرونباوم يزعم أنَّ «الحبَّ» موضوعة خاصَّة بالإغريق، فالحبُّ موضوعةٌ شائعةٌ في جميع الآداب الإنسانيَّة قديماً وحديثاً. أمّا الوسيلة السَّرديَّة لتواصل المحبِّين، حين يجري المنعُ بينهما، فهي في هذه الحالة «حَفْرُ نَفَقٍ» لإيصال الحبيب إلى محبوبتِهِ. ووظيفة النَّفق هنا تتمثَّل في اجتيازِ عائقِ المنع، أي أنَّ النَّفق لا يُحفَرُ إلّا بعد أن يعزَّ على الحبيب الوصول إلى محبوبته. فيحفرُ نفقاً لكي يجتازَ عائق المنع ويصلَ إليها. وحين يصعب عليه حفرُ نفقٍ، فإنَّه يُفكِّر بوسيلةٍ أخرى، مثل الوصول في داخل صندوق إلى بيت المحبوبة، كما حصل في حكاية «زوجة التاجر الغيور وابن الملك» في كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة»[1]. وفي حكاية يبدو أنَّها قديمة جدّاً، إذ تُنسَبُ للقمان في الأساطير العربيَّة، توجد صيغة أخرى من هذه الحكاية نفسها، حين يختبئ العاشق وسط مجموعةٍ من الرِّماح والأسلحة حتّى يصلَ إلى محبوبته[2]. وسوف نعود إلى تحليل هذه الحكاية بمزيدٍ من التَّفصيل، في الفصل التاسع من الكتاب، لأنَّ الصِّيغة المنشورة منها في جميع نُسَخِهِ وطَبَعاتِهِ نسخة مصريَّة متأخِّرة، لا يرقى تاريخُها إلى أبعدَ من أواخر القرن السابع عشر الميلاديِّ، كما سنرى لاحقاً.

يمكن التَّمييز هنا بين موضوعة الحبِّ، وهي موضوعة إنسانيَّة عامَّة، والوسيلة السَّرديَّة لاجتياز عقبة المنع في الحكاية، وهي إمّا حفرُ نفقٍ في الأرض، أو الوصول في داخل صندوقٍ، أو الاختباء بين الأسلحة والأخشاب والرِّماح. وقد تتغيَّرُ هذه الوسيلة السَّرديَّة بما يتماشى مع سياق الحكايات والثَّقافات التي تنتشر فيها. لكنَّها تظلُّ أيضاً وسيلة سرديَّة مشتركة بين الحكايات، بمعزلٍ عن التَّأثير والتَّأثُّر المباشرين.

لقد استشهدتُ في كتاب «مفاتيح خزائن السَّرد» برأي غرونباوم في أنَّ مثال «الرُّخِّ» في «ألف ليلة وليلة» مستمدٌّ من إحدى حكايات لوقيانس السّميساطيِّ[3]. ولستُ أريد أن أعودَ لها مرَّةً أخرى هنا. وأكتفي برأيه في أصل حكاية السِّندباد ورحلاته السَّبع. فهو

(1) مخاطبات الوزراء السبعة، المقدمة، ص 16.
(2) المصدر نفسه، المقدمة، ص 18.
(3) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 124.

يرى أنَّ هذه الحكاية «يكاد كلُّ عنصرٍ أسطوريٌّ فيها يجد ما يوازيه في أدب الشَّرق والغرب، وفيها عناصرُ تشبه بعض المواقف في قصَّة عوليس (Ulysses)»[1].

لا بدَّ من القول إنَّ تلاطم الأمواج في رحلات أودسيوس وتلاطم الأمواج في رحلات السِّندباد ليس بشَبَهٍ سرديٍّ على الإطلاق. بل تشترك جميع البحار على وجه الأرض قديماً وحديثاً بهذه الظاهرة. أمّا التَّشابه السَّرديُّ فيحصل على مستوى الحبكة. وقد يتوفَّر فعلاً شَبَهٌ بين بعض الحكايات الإغريقيَّة عن الإسكندر المقدونيِّ وبعض الرِّوايات العربيَّة حول الإسكندر ذي القرنين. والسَّبب في ذلك أنَّ «سيرة الإسكندر ذي القرنين»، وهي عملٌ مخطوطٌ لم يُنشَرْ حتّى الآن، وأستبعد اطِّلاع غرونباوم عليه، اعتمدَتْ على مصادرَ متعدِّدة منها تاريخ الطَّبريِّ، ونسخة قديمة من «الشاهنامه»، وكتاب «التِّيجان» لوهب بن منبِّه، ومخطوطٌ آراميٌّ من المحتمل أنَّه مترجم عن اليونانيَّة[2]. لكنَّ هذه الحالة لا تصحُّ على رحلات السِّندباد. إذ يقتصر التَّشابه فيها على الأجواء السَّرديَّة العامَّة، التي هي كلِّيّات بشريَّة مشتركة، وليس على التَّطابق بين العناصر السَّرديَّة البنائيَّة.

في الأرجح كان غرونباوم يريد السَّيطرة على حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكنَّه لم يستطع التَّوصُّل إلى مخطَّطٍ صالحٍ لفهم الكتاب، إلّا في ضوء فهمِهِ باعتباره امتداداً للتُّراث الإغريقيِّ الكلاسيكيِّ المعروف لديه. وتستجيب الرَّغبة في إسقاط الفهم اليونانيِّ على الكتاب لمحاولة السَّيطرة عليه. ولكنْ بالنَّظر إلى أنَّه لم يستطع استخراجَ نموذجٍ صالحٍ لفهم الكتاب مستمدٍّ من البنية الداخليَّة له في بيئته العربيَّة، فبالإمكان قياسُ ما لا يعرفُهُ، وهو هنا الحكايات العربيَّة في الكتاب، على ما يعرفُهُ، وهو التُّراث اليونانيُّ المدروس في بيئته الغربيَّة. وبالطَّبع فهذا هو الخطر الأكبر الذي يُحدِقُ بالدِّراسة الاستشراقيَّة كما شخَّصَهُ إدوارد سعيد. فالباحث الذي يلجأ إلى فهم الظَّواهر الأدبيَّة والفكريَّة خارج سياقها الشَّرقيِّ الذي ترعرعتْ فيه، بل بإسقاط السِّياق الغربيِّ عليها، إنَّما يُسهم في خلق شرقٍ متخيَّلٍ مستمدٍّ من التَّنظير الغربيِّ، لا من الواقع الشَّرقيِّ الفعليِّ.

---

(1) إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، ص 184، وانظر:
Medieval Islam, p. 298.

(2) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 216.

الفصل الرابع

عَتَبات الحكايات الأُولى

تتحكَّمُ الحكاية الإطاريَّة بموضوعات الكتاب وتحرِّكُهُ، وتدور حولَهُ، حتّى تحتضنَهُ وتحيطَ به من أوَّله إلى آخرِهِ، كما سوف نرى. وموضوعة الحكاية الإطاريَّة هي الخيانة الزَّوجيَّة، التي أحدثَتْ لشهريار صدمةً نفسيَّةً، بقيَ يُعاني منها طويلاً، حتّى تمكَّنت شهرزاد أخيراً من تخليصه من عقدته النَّفسيَّة، وتخليص حياتها وحياة بنات جنسها من المصير المأساويِّ في الزَّواج من ملكٍ مضطربٍ نفسيّاً، يريد قتل النِّساء اللَّواتي يرتبط بهنَّ. ولكون الحكاية الإطاريَّة تشكِّل قالباً لتوليد الحكايات الضِّمنيَّة، فإنَّ الموضوعة الأساسيَّة لها، وهي هنا موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة، ستكون هي الموضوعة التي تطغى على الحكايات الأولى القريبة من الحكاية الإطاريَّة. ولمّا أرادت شهرزاد اتِّخاذ السَّرد وسيلةً للدِّفاع عن حياتها، وجدت أنَّها قبل ذلك يجب أن تورِّط شهريار نفسه باستماع الحكايات، وتتورَّط هي نفسها بالعثور على الوسيلة السَّرديَّة لتهدئة جرحه النَّرجسيِّ. وبالتالي فقد فرضتْ شهرزاد على السَّرد أن يقوم بوظيفةٍ لم تكنْ تخطر بباله، ألا وهي إشراك كلٍّ من الراوي والمرويِّ له في توليد الحكايات والاستماع إليها. ولا يكتمل السَّرد إلّا حين يُعنى بتخليص الاثنين ممّا يعانيانِ منه. تُعاني شهرزاد، وهي راوية الحكايات في الكتاب، من خطرِ تطلُّعِ الموت إليها، ويُعاني شهريار، وهو المرويُّ له في الكتاب، من عبء جرحه النَّرجسيِّ. لذلك كان على السَّرد أن يهتمَّ بهذين الأمرين معاً، أي بتخليص الراوي والمرويِّ له معاً، اللَّذين يجمع بينَهما عقدُ استماع الحكايات.

الحكاية الإطاريّة

قرَّرَ الملك شهريارُ[1] السَّفَرَ إلى بلاد أخيه الملك شاه زمان، وغادرَ قصرَهُ بهذه النيَّة. وقبل أن يتركَ المدينة بقليلٍ، تذكَّرَ حاجةً نسيَها، فقرَّرَ الرُّجوع إلى قصرِهِ مُفرداً. وفي قصرِهِ، صُدِمَ بما لم يتوقَّعْهُ أبداً، فقد وجدَ امرأتَهُ تخونُهُ على فراشِهِ مع عبدٍ من عبيدِ القصر. لم يحتملِ الملكُ شهريارُ رؤيةَ المشهد فاستلَّ سيفَهُ على الفور وفصلَ رأسَي الخائنَينِ. وخرج ذاهباً إلى بلاد أخيه. لكنَّ المشهد ألحَقَ به جُرحاً نرجسيّاً غائراً لا يُنسَى. وحين سألَهُ أخوه الملك شاه زمان عن سبب نحولِهِ اكتفى بالقول «إنَّ في باطني جُرْحاً». ولم يروِ له قصَّة خيانة زوجتِهِ إيّاه. بعد ذلك قرَّرَ شاه زمان الخروج إلى الصَّيد، وأراد اصطحابَ أخيه معه، غير أنَّه اعتذر برغبتِهِ في الاختلاءِ بنفسه. وفضَّلَ البقاء في قصر أخيه. وفي هذا القصر مرَّةً أُخرى، فوجئَ شهريارُ بما لم يتوقَّعْهُ، فقد رأى زوجةَ أخيه الملك تخونُهُ مع عبدٍ من عبيدِهِ خيانةً جماعيَّةً معلنةً في مجموعةٍ من الجواري والعبيد. فَأَلْهاهُ التَّفكير بمأساةِ أخيه عن التَّفكير بمأساتِهِ. وهكذا بدأ يتعافى من جُرحِهِ قليلاً قليلاً. وحين عاد أخوه من رحلة الصَّيد، سأله عن سببِ ذبولِهِ أوَّلاً، وسببِ تعافيهِ ثانياً، فأخبرَهُ أنَّ ذبوله يتعلَّقُ بخيانة زوجتِهِ، التي روى له كيفَ وجدَها مع العبد، لكنَّه اعتذر عن بيان سبب تعافيه. غير أنَّ الملك شاه زمان أصرَّ على معرفة السَّبب. فصارحه بأنَّهُ رأى زوجته أيضاً تخونُهُ مع عبدٍ من العبيد، فهانت عليه مأساتُهُ. ومنذ ذلك الحين لحقَ جُرْحانِ نرجسيّانِ بالملكَينِ الأَخَوَينِ، بدل جرحٍ نرجسيٍّ واحدٍ.

لكي يتخفَّفا من عبء هذه الصَّدمة النَّفسيَّة كان عليهما أن يتخلَّيا عن المُلْكِ، ويتشرَّدا في البريَّة. لكنَّ الخيانة الزَّوجيَّة موضوعة تُطاردُهما حتّى هناك. أبصرا جنّيّاً مَهولاً قادماً من جهة البحر، فحاولا تسلُّقَ شجرةٍ عملاقةٍ تنتصبُ هناك. لكنَّ الجنّيَّ كان يمشي باتِّجاه الشَّجرة نفسها. أخرجَ الجنّيُّ من صندوقِهِ فتاةً صغيرةً، وطلبَ منها أن يغفوَ قليلاً. وعلى الفور لمحتْهُما الفتاةُ في أعلى الشَّجرة. وما إن غفا الجنّيُّ، حتّى طلبتْ منهما النُّزولَ، وهدَّدَتْهما بأن توقظَ الجنّيَّ وتطلبَ منه قتلَهما، إذا لم يُضاجعاها.

---

(1) في الواقع أن اسمه في طبعتي برسلاو وبولاق، وفي بعض المخطوطات «شهربان»، لكن جميع الطبعات اللاحقة، بما فيها التي اعتمدت طبعة بولاق، صارت تسميه «شهريار».

وبعد أن أشبعَتْ رغبتَها المسعورةَ، طلبَتْ خاتمَيهما، وأخرجَتْ من كيسٍ صغيرٍ لديها قلادةً بخمسمائة خاتمٍ، جميعُها خواتمُ مَن ضاجعوها بحراسةِ الجنِّيِّ المغفَّل المخدوعِ. ولا بدَّ أنَّ الملكَينِ تساءلا هل تتعلَّقُ الخيانة بطبعٍ في المرأة، أم بافتقارِها إلى الحبِّ.

بعد هذه التَّجربة المريرة، عاد كلا الملكين إلى حياتِهِ ومملكتِهِ السابقة. وينسى الكتابُ الملكَ شاه زمان نسياناً مطلقاً، أمّا الملك شهريار فيظلُّ يُعاني من جرحٍ نرجسيٍّ لا يندملُ. ولمداواة هذا الجرح النَّرجسيِّ، فقد قرَّرَ الانتقام من جنسِ النِّساءِ. كان يتزوَّجُ بالفتاةِ في اللَّيلة، وفي اليومِ الثاني يقتلُها. وهذه موضوعةٌ كنّا قد رأيناها سابقاً في أغلب الملاحم المعروفة. فما من ملحمةٍ إلّا وفيها ملكٌ يغتصبُ الحسناواتِ. في «ملحمة جلجامش»، يُعطي جلجامشُ لنفسه حقَّ الدُّخول على العروس قبلَ زوجِها. ورأينا الموضوعة نفسَها عند تحليل حكاية «فناء طسم واحتلال اليمامة»[1]. أدمَنَ الملك شهريارُ قتلَ النِّساء، أو كما يقول النَّصُّ: «وصارَ الملكُ شهريارُ كلَّما يأخذُ بنتاً يُزيلُ بكارتَها ويقتلُها مِن ليلتِها. ولم يزلْ على ذلك مدَّةَ ثلاثِ سنواتٍ. فضجَّتِ الناسُ وهربَتْ ببناتِها، ولم يبقَ في تلكَ المدينةِ بنتٌ تتحمَّلُ الوطءَ. ثمَّ إنَّ الملكَ أمرَ الوزيرَ أن يأتيَهُ ببنتٍ على جريِ عادتِهِ، فخرج الوزير وفتَّشَ، فلم يجدْ بنتاً. فتوجَّهَ إلى منزلِهِ، وهو غضبانُ مقهورٌ خائفٌ على نفسِهِ من الملكِ. وكانَ الوزيرُ له بنتانِ؛ الكبيرةُ اسمُها شهرزاد، والصَّغيرة اسمُها دنيازاد. وكانَتِ الكبيرةُ قد قرأَتِ الكتبَ والتَّواريخَ وسيرَ الملوكِ المتقدِّمين وأخبارَ الأُمم الماضينَ»[2].

سألَتْ شهرزادُ أباها عن سببِ قلقِهِ، فأخبرَها بحكاية الملك، فاقترحَتْ عليه أن يزوِّجَها من هذا الملك: «يا أبَتي زوِّجْني هذا الملكَ، فإمّا أن أعيشَ وإمّا أن أكونَ فداءً لبناتِ المسلمينَ، وسَبَباً لخلاصِهنَّ من بينِ يديهِ». ومن الواضح أنَّ شهرزادَ كانتْ تعتبرُ نفسَها قادرةً على إخراج الملك من عُقدتِهِ المَرَضيَّة برواية الحكايات، وبذلك تخلِّصُ بناتِ جنسِها من هذا المصير المنكود، أمّا إذا أخفَقَتْ فستكونُ فداءً لهنَّ.

(1) ينظر: الفصل الثاني؛ الملحمة والحكاية البطولية، في كتاب «مفاتيح خزائن السرد»، ص 73.

(2) ألف ليلة وليلة (برسلاو) 1/ 17، (بولاق) 1/ 4، (الشرقية) 1/ 7، (صبيح) 1/ 5، (صادر) 1/ 11، (ليدن) 1/ 66 بشيء من الاختلاف.

لكنَّ هذه المخاطرة لا تروقُ للوزير، ولا يحبِّذُ أن تخوضَ ابنتُهُ غمارَها، فيروي لها حكاية «الحمار والثَّور وصاحب الزَّرع». وخلاصتُها أنَّ صاحب مزرعة أُوتيَ معرفةَ لغاتِ الحيواناتِ، لكنَّه أُمِرَ بالاحتفاظ بهذه المَلَكة سرّاً لا يبوحُ به لأحدٍ، وإذا باحَ به ماتَ. وذاتَ مرَّةٍ سمعَ حواراً بين الحمار والثَّور. أبدى الثَّورُ تعجُّبَهُ لكونِ الحمار يسرحُ وينامُ دون أعباء، بينما يُوضَعُ النِّير على رقبتِهِ هو ويُطلَبُ منه أن يحرثَ المزرعة جيئةً وذهاباً طوال النَّهار بلا توقُّفٍ. فنصحه الحمار بأن يتظاهَرَ بأنَّه مريضٌ. وفعلاً نجحَتِ النَّصيحة، لكنَّ القائمين على المزرعة يشدُّون النِّير على الحمار بدل الثَّور. وفي اليوم الثاني يقرِّرُ الثَّور أن يكرِّرَ الحيلةَ نفسَها، لكنَّ الحمار ينصحُهُ قائلاً إنَّه سمعَ المزارعينَ يتوعَّدون الثَّور بالذَّبح إذا لم يخرجْ إلى الحراثةِ في اليوم التالي. حين يسمعُ صاحبُ المزرعةِ الحوارَ بين الحمار والثَّور يضحكُ ويقهقِهُ عالياً. فتتصوَّرُ زوجتُهُ أنَّه يستخفُّ بها، وتصرُّ على معرفة سببِ ضحكِهِ. يعتذرُ بأنَّ ضحكَهُ لا علاقة له بها، فتصرُّ على معرفة السَّبب. يصارحُها بأنَّه إذا أخبرَها بالسَّبب الحقيقيِّ فسيموتُ، فتقول إنَّها لا تُبالي بموتِهِ. حينئذٍ يَعِدُها صاحبُ المزرعةِ بأنَّه يخبرُها غداً، ويبدأ بالاستعداد للموت ومتطلَّباتِهِ، من استدعاء للقاضي والشُّهود وكتابة الوصيَّة. يشيعُ خبرُ موتِهِ الوشيكِ في المزرعة كلِّها. فتبدأ الحيوانات بالتَّأسُّف إلّا الدِّيك، فإنَّه لا يُبالي، ويظلُّ مَرِحاً صاخِباً كما يحلو له. وحين كان صاحب المزرعة يتأمَّلُ فيما سيحدث غداً، سمعَ الكلبَ يُعاتب الدِّيكَ على فرحِهِ، في حين أنَّ المزرعة بأسرها حزينةٌ لفراق صاحبِها غداً. فيقول الدِّيكُ للكلب: «واللّهِ إنَّ صاحبَنا قليلُ العقلِ، أنَا لي خمسونَ زوجةً، أُرضي هذه، وأُغضِبُ هذه. وهو ما له إلّا زوجةٌ واحدةٌ، ولا يعرفُ صلاحَ أمرِهِ معَها. فما له لا يأخذُ لها بعضاً من عيدانِ التُّوتِ، ثمَّ يدخلُ إلى حجرتِها ويضربُها حتّى تموتَ، أو تتوبَ، ولا تعودُ تسألُهُ عن شيءٍ؟». سمعَ صاحب المزرعة كلمةَ الدِّيك، وعادَ إلى زوجتِهِ، وضربها حتّى كفَّت عن السُّؤال، ولم تعدْ ترغب إلّا ببقائِهِ.

لكنَّ هذه الحكاية لم تردعْ ابنة الوزير عن التَّصدِّي لمهمَّة الزَّواج بالملك شهريار. وفي اللَّيلة الأُولى بعد الزَّواج، تبدأ اللَّيلة الأولى من حكايات «ألف ليلة وليلة»، أي أنَّ حكايةَ خيانةِ زوجَتَي شهريارَ وشاهَ زمانَ، ثمَّ قتلِ خمسمائة امرأةٍ بعد الزَّواج بها،

ثمَّ الزَّواج بشهرزادَ، لم تكنْ جزءاً من «ألف ليلة وليلة»، بل كلُّ ذلكَ جزءٌ من الحكاية الإطاريَّة السابقة على «ألف ليلة وليلة». ولكنْ ما الذي نعنيهِ بالحكاية الإطاريَّة؟

من الناحية الفنيَّة، تشكِّل الحكاية الإطاريَّة مفتاحاً للكتاب الذي تقعُ في بدايته، ولا تنتهي إلّا مع نهاية الحكاية الأخيرة منه. وفي موقعِها من حيث هي حكاية افتتاحيَّة، تحدِّدُ شكل القصص والحكايات التي سينطوي عليها الكتاب حتّى الصَّفحة الأخيرة منه. وهكذا فهي ليست مجرَّدَ مدخلٍ بريءٍ، بل هي مدخلٌ لا يكتمل إلّا باكتمال جميع الحكايات التي يضمُّها الكتاب بأسرِهِ. وبالتالي فالحكاية الإطاريَّة تشكِّل مدخلاً للحكايات الأُخرى بما هي عتبة، وتشكِّل نموذجاً للحكايات الأُخرى من حيث هي صنفٌ، وموضوعةً للحكايات الضِّمنيَّة بوصفها القالب المولِّد لها. وهذا يعني أنَّ الحكاياتِ الضِّمنيَّةَ ستظلُّ تتطلَّعُ إلى الحكاية الإطاريَّة حتّى النِّهاية، ومن ناحيةٍ أُخرى، فإنَّ الحكاية الإطاريَّة لا تكتمل إلّا باكتمال جميع الحكايات الضِّمنيَّة التي تنطوي عليها.

قلنا إنَّ الحكاية الإطاريَّة لا تنتهي إلّا في نهاية العمل، لكنَّنا رأينا في هذه الحكاية الافتتاحيَّة حكايتَينِ أُخريَينِ انتهتا، وهما حكاية «الزَّوجة الخائنة التي اختطفَها الجنِّيُّ»، وحكاية «الثَّور والحمار وصاحب المزرعة». والواقع أنَّ هاتين الحكايتين هما حكايتانِ ضمنيَّتانِ في داخل الحكاية الإطاريَّة، أمّا الحكاية نفسها فلا تكتمل إلّا بعد استنفاد جميع الحكايات عند الصَّفحة الأخيرة من الكتاب. بالطَّبع قد تختلف رواية الأحداث اختلافاً جزئيّاً بحسب مهارة كلِّ قاصٍّ على حدة، لكنَّ هذه مسألة ثانويَّة. أمّا المادَّة الأساسيَّة للحكاية الإطاريَّة فهي واحدة في جميع الحكايات. على سبيل المثال، يمكن أن يختلفَ أُسلوبُ كلِّ قاصٍّ، أو يمكن الاستغناء عن الحكاية الضِّمنيَّة، إذا وجدتْ، لكنْ لا بدَّ من وجود البنية السَّرديَّة الأساسيَّة للحكاية الإطاريَّة بعينها.

والآن ما المهمَّة التي قرَّرَتْ شهرزادُ التَّصدِّيَ لها؟

كانَتْ شهرزادُ تعرف أنَّ مفتاحَ خلاصِها هي شخصيّاً وخلاصِ بناتِ جنسها يكمن في السَّرد. ولهذا فقد أرادت للسَّرد أن يقوم بوظيفتَينِ في وقتٍ واحدٍ؛ الأُولى هي تهدئة الجُرْحِ النَّرجسيِّ الذي أُصيبَ به شهريارُ بعد رؤية خيانة زوجتِهِ، والثانية هي

إثارةُ فضولِهِ إلى متابعة الحكايات حتّى نهاياتها المؤجَّلة. وكلَّما نجحَتْ في تحقيقِ المهمَّتَينِ، نجحَتْ شهرزادُ في الإبقاءِ على حياتها، والدِّفاعِ عن نفسها وعن بناتِ جنسِها. مع كلِّ حكايةٍ تُروى هناك عملٌ مزدوجٌ للسَّرد؛ إطفاءُ الجرح النَّرجسيِّ لدى شهريارَ من ناحية، وإشعالٌ لفضولِهِ من أجلِ الاستماعِ لحكاياتها من ناحيةٍ ثانيةٍ.

الصَّحو والحلم

لاحظنا سابقاً أنَّ السَّرد يتدفَّق مع اختفاء الشَّمس، وهذا ما دفع القُدَماء إلى الاعتقاد بأنَّ أوَّل مَن شجَّع على المسامرات اللَّيليَّة هو الإسكندر حتّى لا يُخامر النَّوم عيونَ جنودِهِ. وفي الواقع فإنَّ هذه الفكرة شديدة القرب من «ألف ليلة وليلة»، لأنَّ شهرزاد أيضاً لا تروي حكاياتها إلّا ليلاً، مع اختفاء الشَّمس. ومثلما كان جنود الإسكندر يتَّخذون من السَّرد وسيلةً لإبقائهم يقظين، متنبِّهين إلى هجمات الأعداء، أي بالتالي إلى اتِّخاذ السَّرد وسيلةً للدِّفاع عن حياتهم، كذلك أرادت شهرزاد من السَّرد أن يكون وسيلةً للدِّفاع عن حياتها وحياةِ بناتِ جنسِها، وهي لا ترويه إلّا ليلاً.

بالطَّبع لم تكن الحكاية الإطاريَّة عن خيانة زوجة الملك، وتزوُّجِهِ كلَّ ليلةٍ بامرأةٍ وقتلها في الصَّباح، ثمَّ تطوُّع شهرزاد للزَّواج به، داخلةً في صلب «ألف ليلة وليلة». ونحن لا نعرف ما إذا كانت أحداثها تجري ليلاً أو نهاراً، مع أنَّها قد تنطوي على رمزيَّة ما تتضمَّنُهما. بل تبدأ اللَّيالي الألف من اللَّيلة التي تُزَفُّ فيها شهرزاد إلى شهريار، وابتداءً منها تقرِّر شهرزاد أن تسرد على مسامع الملك كلَّ ليلةٍ حكايةً. وجميع نسخ «ألف ليلة وليلة» القديمة والحديثة تتَّفق على أنَّ رواية شهرزاد للقصص مقصورةٌ على اللَّيل وحده. في أقدم مخطوطات الكتاب ترد العبارة على النَّحو الآتي: «ثمَّ أدركَ شهرزادَ الصُّبحُ فسكتَتْ عن الحديثِ»[1]. أمّا في مطبوعة بولاق فقد اكتسبت هذه العبارة صيغتَها النِّهائيَّة على النَّحو الآتي: «ثمَّ أدركَ شهرزادَ الصَّباح فسكتَتْ عن الكلامِ المباح»[2]. وفي هذه الصِّياغة الأخيرة يتَّضح أنَّ الكلام لا يُباح لشهرزاد إلاّ ليلاً، وأنَّ انفلاقَ الصَّباح وإشراقة الشَّمس هما علامة الخرس الذي يُصيب شهرزاد.

(1) ألف ليلة وليلة، مخطوطة باريس (3609)، الورقة 10.
(2) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، 1/ 7.

وهنا يحقُّ لنا أن نسأل: لماذا لا تتكلَّمُ شهرزاد إلّا ليلاً؟ ولماذا يُحرَّمُ عليها الكلامُ نهاراً؟

في جميع النُّسخ المخطوطة والمطبوعة تنطوي اللَّيلة الأولى على زيادةٍ، تختلفُ أحياناً في صياغتها، ولكنَّها متماثلة في دلالتها: «فقالتْ لها أُختُها: ما أطيَبَ حديثَكَ وألطفَهُ وألذَّهُ وأعذبَهُ!. فقالتْ لها: وأينَ هذا ممّا أحدِّثُكم به في اللَّيلة القابلة إن عشتُ وأبقاني الملك؟ فقالَ الملك في نفسِهِ: واللّهِ ما أقتلُها حتّى أسمعَ بقيَّة حديثِها. ثمَّ إنَّهم باتوا تلكَ اللَّيلة إلى الصَّباح متعانقَينِ. فخرجَ الملكُ إلى محلِّ حكمِهِ، وطلعَ الوزيرُ بالكفنِ تحتَ إبطِهِ. ثمَّ حكمَ الملكُ وعزلَ إلى آخرِ النَّهار، ولم يخبرِ الوزيرَ بشيءٍ من ذلكَ. فتعجَّبَ الوزيرُ غايةَ العجبِ، ثمَّ انفضَّ الدِّيوان، ودخلَ الملكُ شهريار قصرَهُ. فلمّا كانتِ اللَّيلة الثانية...»[1].

كان الوزير يتوقَّع أن تلحق ابنته بمصير البنات السابقات اللَّواتي تزوَّجَ بهنَّ شهريار قبلَها. لكنَّ ذلك لم يحصلْ لحسن الحظِّ. وطوال النَّهار بقيَ الملك يحكم ويعزل، وتقرِّر كلماتُهُ مصائرَ الأشياء والأشخاص، حتّى غربتِ الشَّمس، فدخل قصره، وحينئذٍ لم يعدْ هو الحاكم، بل إنَّ شهرزاد نفسها هي التي صارت تقرِّر المصائر بقصصها وحكاياتها. فحالما اتَّخذ الملك قرارَهُ بالإبقاء على حياتها في اللَّيلة الأولى، صار هذا هو القانون الذي ينبغي أن يمتدَّ طوال ألف ليلة وليلة. وكأنَّ السَّرد يغيِّر من طبيعة الأشياء؛ في النَّهار شهريار هو الملك، يحكمُ ويعزلُ ويقتلُ كما يشاء، وفي اللَّيل شهرزاد هي الملكة، تحكمُ وتعزلُ وتقتلُ، كما يشاء السَّرد. وتوزِّع «الشَّمس» بالتَّساوي دور كلٍّ منهما؛ الملوكيَّة الفعليَّة لشهريار نهاراً، والملوكيَّة الرَّمزيَّة لشهرزاد ليلاً.

وغالباً ما يكون اللَّيل أُنثويّاً، والنَّهار ذكوريّاً. ولذلك فالعلاقة بينهما ليست فقط علاقة تبادليَّة تعتمد على تناوب حضورهما، بل أيضاً علاقة تداخل، حيث «يلجُ» أحدُهما في الآخر، ويمَّحي فيه. ولهذا لا يحضرانِ معاً على الإطلاق، بل يحضرُ أحدُهما لينوب عن الآخر. يمارسُ شهريار ملوكيَّتَهُ الذُّكوريَّة نهاراً، وتمارس شهرزاد ملوكيَّتَها الأُنثويَّة ليلاً. وقبل أن تشرق الشَّمس، يتعانقانِ، ويلجُ أحدُهما في الآخر،

(1) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، 1/ 7.

فلا نعرفُ مَن منهما اللَّيل ومَن منهما النَّهار، أي بالنَّتيجة مَن منهما الصَّحو ومَن منهما الحلم، حتّى تشرق الشَّمس، فتُعطي لكلٍّ منهما هويَّتَهُ وحضورَهُ.

والنَّهار هو زمان اليقظة، واللَّيل هو زمان النَّوم، أي أنَّ النَّهار هو زمان الصَّحو، واللَّيل هو زمان الحلم. حين تشرق الشَّمس تسري قوانين الصَّحو، فيخرج شهريار إلى مملكتِهِ، ويمارس سلطتَهُ الفعليَّة، حتّى تغيب الشَّمس. وحينئذٍ يؤوب إلى قصره، وهناك يجد شهرزاد أمامه، لتروِيَ له حكاياتها. لكنَّها برواية الحكايات، تقودُهُ سرّاً إلى مملكتها الخاصَّة، إلى مملكة الحلم، التي يتجرَّد فيها شهريار عن سلطاتِهِ، ويستسلم لسلطاتها الرَّمزيَّة التي يهبُها لها السَّرد. وقد بقيتْ شهرزاد في اللَّيالي الأولى هيّابةً من اقتراب النَّهار، تردِّد دائماً عبارتها المتوسِّلة (إن عشتُ وأبقاني الملك)، وتردِّد شخصيّاتها خلسةً عبارة (أبقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتلْني يقتلْكَ اللّٰهُ).

في النَّهار، شهريار هو الملك، الذي يستطيع أن يأمرَ بقتلها، لكنَّ شهرزاد هي الملكة في اللَّيل، وهي تتحكَّمُ بشهريار نفسه عن طريق ترويضه وتخفيف جرحه باستفزاز الأحلام في داخله، بما ترويه له من الحكايات. وهنا نعرف أنَّ الاستعارة المركزيَّة التي تتحكَّم بهذا التَّوزيع للأدوار هي «الاستعارة الشَّمسيَّة»، التي تنقسم إلى استعارتين تتناوبانِ الحضور؛ استعارة الصَّحو الذي يعودُ به شهريار إلى مملكته نهاراً، واستعارة الحلم التي تمارس بها شهرزاد سلطتها الملوكيَّة على شهريار نفسه، ما دامت الشَّمس غائبةً، لتحلَّ محلَّها شموس الأحلام. يقول نورثروب فراي وهو يتحدَّث عن استعارة البدء والميلاد في الكتاب المقدَّس: «إنَّ الاستعارة المركزيَّة الكامنة وراء «البدء» ليستْ في الحقيقة الميلاد على الإطلاق. بل هي بالأحرى حركة اليقظة من النَّوم، حين يختفي عالمٌ، ويأتي إلى الوجود عالمٌ آخرُ. لكنَّ هذا يظلُّ متضمَّناً داخل دورة: فنحن نعرف أنَّنا سنعود عند نهاية النَّهار إلى عالم النَّوم، وفي الوقت نفسه هناك إحساسٌ بتعالي الذات، و«الارتفاع» الشُّعوريِّ من عالمٍ غير واقعيٍّ إلى عالم واقعيٍّ، أو في الأقلِّ، عالم أكثر واقعيَّة»[1].

الشَّمس هي التي تضبط إيقاع هذه الحركة الدَّوريَّة، وتوزِّع السُّلطتين بالتَّساوي بين

(1) نورثروب فراي: المدونة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب، ص 192.

شهريار وشهرزاد. حين تشرق الشَّمس، ويطلُّ النَّهار، يكتسب العالم واقعيَّته، فيستردُّ شهريار سلطته الفعليَّة. لكنَّها حين تغيب، وتستولي الظُّلمة على العالم، ويلجأ شهريار إلى سرير نومِهِ، تبدأ سلطة الأحلام الرَّمزيَّة، التي تتوِّج شهرزاد ملكةً، تظلُّ تتحكَّم بمصائر شخصيّاتها والحكايات التي ترويها عنها. وبسبب إدراك الاثنين للطَّبيعة الدَّرويَّة في الاستعارة الشَّمسيَّة، فإنَّ كلّاً منهما بحاجةٍ إلى الآخر؛ لا بدَّ لشهرزاد أن تثيرَ فضول الملك، وتعلِّقَهُ حتّى يؤجِّل قرار قتلها، ولا بدَّ للملك أن يعرف نهاية الحكايات، حين يشتعل فضوله، ولا يعرفُها إلّا إذا تخلَّى عن سلطته الواقعيَّة مؤقَّتاً، واستسلم لسلطتها الرَّمزيَّة. لكنَّ كلّاً منهما يعرف الطَّبيعة الدَّوريَّة لهذه الاستعارة، ويذكِّر الآخر بسلطته القادمة؛ شهريار بتأجيله قرار موت شهرزاد، وشهرزاد بتذكيره أنَّ القاتل يظلُّ عرضةً للانتقام الإلهيِّ. مع ذلك ما من أحدٍ منهما يُصارح الآخر بحدود سلطتِهِ، أو حتّى بهذه الطَّبيعة الدوَّريَّة التي تُخفيها الاستعارة الشَّمسيَّة.

أثمان الحكايات

غالباً ما يدَّخر السَّردُ مكافأتَهُ للمرسل والمتلقِّي على السَّواء. كان أبوليوس قد سمَّى كتابه «التَّحوُّلات»، لكنَّ رواة الحكايات اختصروه بصيغة «الجحش الذَّهبيّ»، لأنَّ أبوليوس استخدم فيه أُسلوباً مماثلاً لأسلوب رواة الحكايات، الذين ينقل بليني عنهم أنَّهم كانوا يهتفون بمستمعيهم: «أَعْطِني قطعةً نحاسيَّة، وسأُعطيك قصَّةً ذهبيَّة»[1].

ومنذ أُولى الحكايات في «ألف ليلة وليلة» كانت خطَّة القصص التي ترويها شهرزادُ لأُختِها في الظاهر، ومن خلالها للملك شهريارَ، معلنةً صريحةً، ألا وهي أنَّ السَّرد ينتظر مكافأته، لكنَّ المكافأة فيه ليست ماديَّة، بل هي الحياة بأسرِها. تتعلَّقُ أُولى حكايات اللَّيلة الأُولى بقصَّة تاجرٍ أهلكَهُ العناء فجلسَ تحت شجرةٍ لالتقاط أنفاسِهِ، وتناول طعامِهِ. مضعَ تمرةً أكلَها بهدوء، ورمى نواتها بالقرب منه. لكنَّه فوجئَ بجنِّيٍّ عملاقٍ ظهر له من حيث لم يحتسبْ، شاهراً سيفَهُ، يُريد الانقضاضَ عليه وقتْلَهُ. يسألُهُ التاجر عن سبب انتقامِهِ منه، فيقول له: لقد قتلتَ ابني، كان يمشي، فرميتَ النَّواة، فجاءت

(1) Apuleius, The Golden Ass, Introduction, p. ix.

وانظر الترجمة العربية للكتاب: تحولات الجحش الذهبي، طرابلس، المقدمة، ص 8.

في صدرِهِ وقتلَتْهُ. يتأسَّفُ التاجر، لكنَّ أسفَهُ لا ينفعُ، ويصرُّ الجنِّيُّ على قتلِهِ. فيطلب التاجر إمهالَهُ حتّى يُنهيَ بعضَ ودائعِ الناس لديه، ويُعطيه عهد اللّٰه وميثاقَهُ أن يعود في يومٍ اتَّفقا عليه.

عاد التاجر رازحاً بأحزانِهِ عند انتهاء المهلة بالقرب من البستان الذي جرتْ فيه الواقعة. وما كادَ يجلسُ حتّى أقبل عليه شيخٌ معه غزالةٌ مربوطةٌ، وسألَهُ عن سبب جلوسِهِ في هذا المكان، وهو مأوى الجانِّ. فشرحَ له حكايتَهُ. فاستغرب الشَّيخ من هذه الحكاية العجيبة التي «لو كُتِبَتْ بالإبرِ على آماقِ البَصَر لكانَتْ عبرةً لِمَنِ اعتبَرَ». ودعاه الفضول إلى عدمِ تركِ المكانِ حتّى تتَّضح نهاية هذه القصَّة. فهي قصَّة غريبة فعلاً، ومثارُ فضولٍ، والكتابة التي تليقُ بها ليست على الأوراق، بل على صَفَحاتِ العيونِ، وليسَتْ بالأقلامِ، بل بالإبرِ. قصَّة فريدة كأنَّما هي وشمٌ على ذاكرةِ الزَّمن. وما كادَ التاجر يُكمِلُ حكايته، حتّى جاءَ شيخٌ ثانٍ، ومعه كلبانِ أسودانِ من الكلاب السُّلوقيَّة. استغرب لجلوسِهم في هذا المكان، المسكون بالجانِّ. فشرحا له السَّبب. ثمَّ جاءَ شيخٌ ثالثٌ معه بغلة زرزوريَّة، فكرَّروا على مسامعه الحكاية نفسها. ولم يكَدْ يمضي وقتٌ طويلٌ حتّى أقبلَتْ زوبعةٌ عظيمةٌ انكشفت عن حضور الجنِّيِّ، شاهراً سيفَهُ، وهو يريد التقاطَ التاجر ليقتلَهُ.

بقيَ التاجرُ والشُّيوخ يتوسَّلون بالجنِّيِّ عساه يعفو ويتراجع عن القرار الذي اتَّخذه بالقتل، لكنَّه رفضَ. حينئذٍ اقترح الشَّيخ الأوَّل على الجنِّيِّ اقتراحاً لم يخطرْ بالبال على الإطلاق: «أيُّها الجنِّيُّ، وتاجَ ملوكِ الجانِّ، إذا حكيتُ لكَ حكايَتي معَ هذه الغزالةِ، ورأيتَها عجيبةً، تَهَبُ لي ثُلُثَ دمِ التاجرِ؟». لا ندري لماذا يطلب الشَّيخ ثلثَ دمِ التاجر، ولا يطلب دمَهُ كلَّهُ، لكنَّ الجنِّيَّ قَبِلَ الشَّرط وقال: «نَعَم أيُّها الشَّيخُ، إذا حكيتَ لي الحكايةَ، ورأيتُها عجيبةً، وهبتُ لكَ ثلثَ دمِ هذا التاجرِ».

حكى الشَّيخ للعفريت قصَّتَهُ مع الغزالة، وهي قصَّةُ تحوُّلٍ وسنتناول قصص التَّحوُّل لاحقاً، فالغزالة هي في الواقع زوجتُهُ وابنةُ عمِّهِ، وقد سبق لها أن مَسخَتْ زوجتَهُ وابنَهُ إلى بقرةٍ وعجلٍ، وأجبرتْهُ على ذبحِ البقرةِ زوجتِهِ دون علمِهِ، وخطَّطت لكي يذبحَ ابنَهُ العجلَ بيديهِ، لكنَّ ابنة راعٍ ذكيَّة استطاعتِ القضاءَ على سحرِها، ومَسْخَها إلى غزالةٍ. أعجبَتِ الجنِّيَّ القصَّةُ، ووهبَهُ ثلثَ دمِ التاجرِ.

بعد ذلك تقدَّمَ الشَّيخ الثاني واستفسرَ من الجنِّيِّ إن حكى له قصَّتَهُ مع أخوَيهِ الكلبَينِ السُّلوقيَّينِ اللَّذين يسوقُهما، ووجدَها قصَّةً عجيبةً، فهل يَهَبُهُ ثلثَ دمِهِ؟ بالطَّبع وافق الجنِّيُّ. فأخذ الشَّيخ الثاني يروي كيف أنَّ الكلبينِ كانا في الأصل أَخَوَيهِ، وقد أحسَنَ إليهما كثيراً، لكنَّهما كانا دائماً يُقابلانِ إحسانَهُ بالإساءةِ. وكلَّما أصلَحَ حالهما، تآمرا عليه وأرادا الخلاصَ منه. في آخرِ سفرةٍ لهما معاً، استأجَرَ مركباً لنقْلِ تجارتِهِ، وأراد إشراكهما في الرِّبح. وقبل أن يصعدَ إلى المركب، عرضَتْ عليه فتاةٌ جميلةٌ، لكنَّها بائسةٌ، أن يتزوَّجَ بها ويصطحبَها معَهُ. حين وصلَ المركبُ بالأربعةِ إلى وسطِ البحرِ، تآمَرَ عليه أَخَواه، الممسوخانِ إلى كلبَينِ، وألقَياه هو وزوجتَهُ، حين كانا يغطّانِ في النَّوم، إلى خضمِّ الأمواجِ. وفجأةً انتفضَتْ زوجتُهُ البائسة من غفوتها، واتَّضح أنَّها عفريتةٌ مُسلمةٌ، فالتقطتْهُ من الأمواجِ، وألقَتْ به في جزيرةٍ نائيةٍ، ثمَّ حملتْهُ إلى سطحِ دارِهِ، وعادَتْ بأَخَويهِ بعد أن مسخَتْهما إلى كلبَينِ سُلوقيَّينِ، وأخبرتْهُ أنَّهما لن يعودا إلى طبيعتِهما البشريَّة إلّا بعد عشر سنوات. وقد انقضَتِ السَّنوات العشر، وحانَ موعدُ تحوُّلهما من جديدٍ. في هذه القصَّة أكثر من تحوُّل، في البداية تحوُّل العفريتة إلى جاريةٍ بسيطةٍ، ثمَّ تحوُّل الأخوَينِ إلى كلبَينِ. أعجبَتِ القصَّةُ الجنِّيَّ، فوهبَ له ثلثَ دمِ التاجرِ.

حينئذٍ تقدَّمَ الشَّيخ الثالث، وسأل الجنِّيَّ: إذا حكيتُ لك قصَّتي وأعجبتْكَ، فهل تهبُ لي الثُّلثَ الباقيَ من دمِهِ؟ وحين وافق الجنِّيُّ، شرعَ الشَّيخ برواية قصَّتِهِ الخاصَّة عن التَّحوُّل، مشيراً إلى أنَّ البغلة التي يصطحبُها كانت زوجتَهُ. وكانت امرأةً ساحرةً فاجرةً، مارسَتْ سحرَها عليه في البداية، ومسختْهُ إلى كلبٍ. وفي ذات مرَّة، حين كان كلباً أخذَ يتشمَّمُ رائحة اللَّحم على بابِ دكّانِ جزّارٍ، فحنَّ عليه الجزّارُ، وأخذَهُ معه إلى بيتِهِ. وما إن رأتْهُ ابنةُ الجزّار حتّى غطَّتْ على وجهِها وعاتبَتْ أباها: «تجيءُ لنا برجلٍ، وتدخلُ به عَلَينا؟ فقالَ أبوها: أينَ الرَّجُلُ؟ قالَتْ: هذا الكلبُ رجلٌ سحرتْهُ امرأتُهُ، وأنا أقدرُ أن أُخلِّصَهُ. فلمّا سمعَ أبوها كلامَها قالَ: باللّهِ عليكِ يا ابنتي خلِّصيه. فأخذَتْ كوزاً فيه ماءٌ، وتكلَّمت عليه، ورشَّتْ عليَّ منه قليلاً وقالتْ: اخرجْ من هذِهِ الصُّورةِ إلى صورتِكَ الأُولى. فعدتُ إلى صورتي. فقبَّلتُ يدَها وقلتُ لها: أُريدُ أن تسحري زوجَتي كما سحرتْني. فأعطتْني قليلاً من الماءِ، وقالتْ: إذا رأيتَها نائمةً رشَّ هذا الماءَ عليها، وتكلَّمْ معَها بأيِّ كلامٍ أردتَهُ فإنَّها تتحوَّلُ إلى ما أنتَ طالبٌ». تحوَّلتِ الزَّوجة الساحرة

إلى بغلةٍ، ظلَّ يصطحبُها معه في أسفاره. بالطَّبع أعجبَتْ هذه القصَّةُ الجنِّيَّ، فوهبَ له ما تبقَّى من دمِ التاجرِ[1].

ثلاثُ قصصٍ عن التَّحوُّل تستهوي جنِّياً، فيتنازل عن دمِ تاجرٍ يطالبُهُ بقتل ابنه. ما الذي استهوى الجنِّيَّ في هذه القصصِ؟ أَلِكَونِها قصصَ تحوُّلٍ؟ أم أنَّ السَّرد في ذاته يتطلَّبُ ثمناً، ولا يقبَلُ أن يُروى مجّاناً؟ وما الذي تقولُهُ هذه الحكاياتُ؟

باختصارٍ، تقول هذه الحكايات إنَّ السَّرد نفسه ليس بالأمر المجّانيِّ، لا بمعنى أنَّه يطالب بثمنٍ مباشرٍ، بل بمعنى أنَّه ينطوي على مقايضةٍ مسكوتٍ عنها بين الراوي والمرويِّ له. فبينَ الراوي والمرويِّ له عقدٌ ضمنيٌّ أنَّ كلَّ واحدٍ منهما يحصلُ على ما يُريد. في حكايتنا هذه يروي كلُّ واحدٍ من الشُّيوخ الثَّلاثة قصَّتَهُ، ومقابل هذه القصَّة يُريد ثُلُثَ حياةِ التاجرِ. ثلاث قصص عجيبة تُقابل حياةَ إنسانٍ واحدٍ. والمعادلة المسكوت عنها في هذه الحكاية هي أنَّ السَّرد يُساوي الحياةَ نفسَها. ومن ناحيةٍ أُخرى، فإنَّ الجنِّيَّ الذي يستمعُ إلى الحكايات يتأنْسَنُ، في البداية عن طريق اللُّغة، ثمَّ عن طريق السَّرد نفسه.

لا يتعلَّق الأمر إذاً برواية قصص تحوُّلٍ، بل بالسَّرد نفسه. ولكنْ ألا يشير هذا السَّرد نفسه إلى أمرٍ آخرَ. كان التاجرُ حائراً يفكِّرُ في الطَّريقة التي يتمكَّن بها من الإفلات من عقوبةٍ على جريمةٍ لم يرتكبْها. فساقَ القدرُ إليه هؤلاءِ الشُّيوخ الثَّلاثة، ليقايضوا حياتَهُ برواية القصص. والقصص هنا ثمينةٌ للغاية، لأنَّها تُساوي حياةَ إنسانٍ. تُرى هل فطنَ شهريارُ بأنَّ أُولى القصص المرويَّة له في «ألف ليلة وليلة» كانت تتعلَّق بمعاقبةِ شخصٍ على جريمةٍ لم يرتكبْها، ثمَّ يتمكَّن السَّرد من إنقاذ حياتِهِ مقابل رواية ثلاثِ حكاياتٍ؟ أَفَلَيسَتْ هذه بعينِها معضلةَ شهرزادَ، التي تنتظرُ عقوبةَ القتلِ على جريمةٍ لم ترتكبْها؟ فهي لم تَخُنْ زوجَها، بل الخائنة زوجتُهُ السابقة، التي قتلَها مع العبد. مع ذلك، دأبَ شهريارُ على قتلِ مئاتِ الزَّوجات البريئاتِ، بجرمٍ واحدةٍ خائنةٍ. وها هيَ شهرزاد تنتظر دورَها في القتل. فهل سيعفو عنها وهي تروي له حكاية اللَّيلة الأُولى، كما عفا الجنِّيُّ

(1) ألف ليلة وليلة (برسلاو) 1/ 66، (بولاق) 1/ 10، (الشرقية) 1/ 18، (صبيح) 1/ 13، (صادر) 1/ 17، (ليدن) 1/ 86.

عن التاجر؟ كانت المقايضة المعلنة بين الجنِّيِّ والشُّيوخ: ثلاثَ حكاياتٍ مقابل حياةِ إنسانٍ. فكم من الحكاياتِ سيقبَلُ شهريارُ ليقايضَ بها حياةَ شهرزادَ؟

التَّشويق أم التَّعليق

مَن هو مؤلِّف الحكاية الإطاريَّة؟ لا نستطيع الوصول إلى إجابةٍ، لكنَّه بالتَّأكيد ليس شهرزاد. إذ تبدأ رواية شهرزاد مع اللَّيلة الأُولى وحسب. وهذا أمرٌ واضحٌ من تقنيَّة رواية الحكايات. والحكاية الوحيدة التي تَرِدُ في الحكاية الإطاريَّة قبل اللَّيالي، وهي حكاية «الحمار والثَّور وصاحب الزَّرع»، هي حكايةٌ مكتملةٌ. وقد سبق أن قلنا إنَّ الحكاية الإطاريَّة لا تكتمل إلّا عند اكتمال جميع الحكايات. وهذا يعني في حالة «ألف ليلة وليلة» أنَّها لا تكتمل إلّا في الصَّفحات الأخيرة من الكتاب. لكنَّ الحكاية الضِّمنيَّة الوحيدة، السابقة على اللَّيالي، مكتملة دون انقطاعٍ. ولكنْ بدءاً من اللَّيلة الأُولى يوجد تقسيم واضح للحكايات، فلا تكتمل الحكاية في ليلةٍ واحدةٍ، بل يبقى جزءٌ منها معلَّقاً حتّى تبدأ اللَّيلة التالية.

يكمنُ السَّبب لذلك في أنَّ الحكاية الإطاريَّة لا ترويها شهرزادُ، بل لها مؤلِّفُها السابق على شهرزادَ، أمّا شهرزادُ فهي بطلةٌ فيها، وليسَتْ راويةً على الإطلاق. وهذا يعني أنَّ تقطيع الحكاية إلى أجزاء شيءٌ يتعلَّقُ بالراوي، لا بالبطل. والراوي هو الذي يقسِّمُ الحكاية إلى نصفٍ في ليلةٍ، وتتمَّةٍ في اللَّيلة التالية. وإذا كان الأمر كذلك فإنَّ اكتمال الحكاية الضِّمنيَّة في داخل الحكاية الإطاريَّة يتعلَّقُ بموقفٍ من الراوي، وكذلك انقسام الحكاية الضِّمنيَّة في داخل الحكايات الضِّمنيَّة الأُخرى. فاكتمال حكاية «الحمار والثَّور وصاحب الزَّرع» يتعلَّق بموقف من المؤلِّف المجهول، ويتعلَّق انقسام الحكايات الضِّمنيَّة بموقفٍ من رواي الحكايات، وهو شهرزادُ نفسها.

رأينا كيف كان الأبطالُ يأخذونَ المواثيقَ من بعضهم سلفاً. لم يطلق الجنِّيُّ التاجرَ إلّا بعد أن أخذَ منه الميثاقَ بعودتِهِ. ولم يروِ أيٌّ من الشُّيوخ الثَّلاثة حكايته للجنِّيِّ إلّا بعد أن أعطاه وعداً بأن يَهَبَ له ثُلُثَ دمِ التاجرِ. لا يُخفي الأبطالُ المواثيقَ والشُّروطَ فيما بينَهم، بل هم يصرِّحون بها. فهل يستطيع الرُّواة، أو الراوية شهرزاد، ما دامت هي الراوية الوحيدة للكتاب بأسرِهِ بمعزلٍ عن الحكاية الإطاريَّة، أن يفعلوا الشَّيء نفسه؟ لا

يبدو أنَّ شهرزاد تمتلك هذا الخيار. أوَّلاً هي لا تروي للملك شهريارَ نفسه، بل تروي لأُختِها الصَّغيرة دنيازادَ، ومن خلالها لشهريارَ. وثانياً لأنَّها في حالة دفاعٍ عن النَّفس، ولا تمتلكُ الخيارَ في أن تطلب من الملك تعهُّداً بعدم قتلِها. ولذلك فالحيلة التي تلجأ إليها شهرزاد هي حيلة «التَّعليق»، أي التَّوقُّف عن السَّرد قبل اكتمال الحكاية، وإبقاء المرويِّ له في حالة تحفُّز وانتظار لما سيحصل في نهايتها حتّى اليوم التالي. ولكي يعرفَ هذه النِّهاية، ينبغي أن يُبقِيَ على حياةِ الراوي، وهو شهرزادُ في هذه الحالة.

في اللَّيالي الأُولى يبدو الهدف واضحاً من السَّرد. فشهرزاد تخاطبُ أُختَها دنيازاد قائلةً: «وأينَ هذا ممّا أحدِّثُكم به في اللَّيلة القابلة، إن عشتُ وأَبْقاني الملكُ. فقالَ الملكُ في نفسِهِ: واللّهِ ما أقتلُها حتّى أسمعَ بقيَّةَ حديثِها»[1]. لا تقول شهرزادُ صراحةً إنَّها تروي الحكاياتِ لكي تبقى حيَّةً، لكنَّ طريقة السَّرد في تقطيع الحكايات إلى أجزاء يُروى بعضُها في ليلةٍ، وتتمَّتها في اللَّيلة القابلة، تَشي أنَّها تروي الحكايات لشهريارَ مقابل حياتها. وكأنَّ السَّرد يقول لشهريارَ: لن تصلَ إلى معرفةِ نهايةِ الحكايةِ إلّا إذا أبقيتَ الراوية في الحياةِ يوماً آخرَ. وليست شهرزاد هي التي تفعل ذلك، بل هذا ما يتطلَّبُهُ السَّرد نفسُهُ. وهكذا تتولَّدُ قناعة لدى الملك بإبقائِها حيَّةً حتّى يسمعَ بقيَّة حديثِها.

لا تستطيع شهرزاد أن تُمليَ شرطاً على الملك، كما لا يستطيع التاجر أن يشترطَ على الجنِّيِّ، بل إنَّ الشُّيوخ الثَّلاثة هم الذينَ طلبوا من الجنِّيِّ القبول بخيار السَّرد. وكذلك هي شهرزاد، لا تستطيع أن تفرضَ رأيَها على الملك، ما دام سيفُهُ مسلَّطاً فوق رأسِها، لكنَّها تستطيع أن تجعل السَّرد نفسه يتظاهر بهذه المعادلة. والدَّليل على ذلكَ أنَّ سرد شهرزاد يبدأُ في كلِّ ليلةٍ بمخاطبة الملك: «بلغَني أيُّها الملكُ السَّعيد»، وتنتهي بمخاطبة أُختِها دنيازاد: «وأينَ هذا مما أحدِّثُكم به في اللَّيلةِ القابلةِ، إن عشتُ وأَبْقاني الملكُ». البداية خطابٌ للملك، مع أنَّ المرويَّ له المعلن هو دنيازاد، والنِّهاية خطابٌ لدنيازادَ، مع أنَّ المعنيَّ به فعلاً هو الملك.

يطفو مَكْرُ السَّرد على السَّطح حين يكون هناك شخصانِ تُروى لهما الأحداث، أو

(1) ألف ليلة وليلة (برسلاو) 1/ 37، (بولاق) 1/ 7، (الشرقية) 1/ 14، (صبيح) 1/ 10، (صادر) 1/ 15، (ليدن) 1/ 74.

مرويّانِ لهما في وقتٍ واحدٍ، يخاطبُهما السَّرد خطاباً مزدوجاً. يُرائي السَّرد بالتَّشويق لأحدهما، والتَّعليق لثانيهما، مدفوعاً بهدف توريطِهِ في السَّرد، دفاعاً عن حياة الراوي. ولا تمتلك شهرزاد أيَّ خيارٍ آخرَ سوى هذه التَّقنيَّة. كلَّما أشعلت فضول الملك بإعطائِها مهلةَ يومٍ جديدٍ، مدَّت حياتها من خلال السَّرد يوماً آخرَ. والسَّرد في النِّهاية يعني حياةَ شهرزاد. تبقى شهرزاد حيَّةً ما دامت هناك حكاياتٌ يمكن أن تُروَى. وإذا توقَّفَ السَّرد ماتت. وهكذا فهي بحاجة إلى توريط شهريارَ وتعليقِهِ، راضياً أو مرغماً، لكي يستمعَ إلى حكاياتها، فيُطيلَ من أُفقِ حياتِها.

بعد مرور أيّامٍ قليلة، ومعرفة شهرزاد بإمكان بقائها، تشعر بالاطمئنان، وأنَّ الحكاياتِ بدأتْ تمارسُ تأثيرها في الملك، تختفي هذه التَّقنيَّة في ازدواجيَّة التَّلقِّي، ويختفي معها الخطاب المزدوج، فلا تعود تظهر دنيازاد، بل يكتفي السَّرد بمخاطبة شهريار في البداية «بلغَني أيُّها الملكُ السَّعيد»، وإدراك الصَّباح لشهرزاد، وسكوتِها عن الكلام المباح في النِّهاية.

انتقام السَّرد

هل يستطيع ميِّتٌ أن ينتقمَ من قاتلِهِ؟ يوجد الجواب في حكاية «الملك يونان والحكيم دوبان»، وهي حكاية من أقدم الحكايات في «ألف ليلة وليلة». فهذه الحكاية توجد في اللَّيلة الحادية عشرة من طبعة ليدن ومخطوطتها الباريسيَّة، لكنَّها تقدَّمت في النُّسخ اللاحقة عليها حتّى صارت في اللَّيلة الرابعة. وهيَ تقع في الصَّدارة، لأنَّها من أقدم حكايات الكتاب، وتقف في الواجهة بمثابة إعلان عن قدرة الكتاب على الانتقام لنفسه. كان أحد الصَّيّادين قد رمى شباكَهُ لاصطياد السَّمك، فاصطدمت الشَّبكة بقمقمٍ أخرجتْهُ، وظهر أنَّ فيه عفريتاً خطيراً كان محبوساً منذ زمان الحكيم سُلَيمان، وأصرَّ على أن يقتلَ الصَّيّادَ الذي أنقذَهُ من الأسر. وهكذا يفكِّرُ الصَّيّاد بوسيلة للدِّفاع عن نفسه، فيستحلف العفريت بالاسم الأعظم المنقوش على خاتم النَّبيِّ سُلَيمان، منكراً عليه أن يكونَ قد احتواه قمقمٌ لا يكاد يتَّسع لإصبعٍ من أصابعِهِ. فيجد العفريت نفسه مضطرّاً على العودة إلى القُمْقمِ. وحينئذٍ يُطبِقُ الصَّيّاد عليه سدّادة الرَّصاص ويحبسُهُ من جديدٍ. يعتذر العفريت بأنَّه كان يمزحُ معه، لكنَّ ألاعيبه لم تَعُدْ تنطلي. وفي النِّهاية

يقول الصَّيّاد الطَّليق للعفريت الحبيس: «أَمَا قلتُ لكَ: أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتُلْني يقتُلْكَ اللّٰهُ؟ فأبيتَ قولي، وما أردتَ إلّا أن تغدرَ بي، فرماكَ اللّٰهُ في يَدي، فغدرتُ بكَ. قالَ العفريتُ: افتحْ لي حتّى أُحسِنَ إليكَ. فقالَ له الصَّيّاد: تكذبُ يا ملعونُ، أنا مثلي ومثلُكَ كمثلِ وزيرِ الملكِ يونانَ والحكيمِ دوبانَ. فقالَ العفريتُ: وما وزيرُ الملكِ يونانَ والحكيمُ دوبانُ؟ وما قصَّتُهما؟»[1]. من داخل حبسِهِ في القمقم، يريد الجنِّيُّ معرفةَ الحكاية.

لا يخفى أنَّ الوزير لم يكن سوى بطلٍ مساعدٍ، ولذلك يغيبُ الوزير عن مخطوطة باريس وطبعة ليدن التي اعتمدَتْها، لكنَّ التَّسمية هنا ليست بالأمرِ المهمِّ. ما يهمُّ أنَّ الملك يونان كان يُعاني من مرضٍ خطيرٍ، ربَّما كان نوعاً من الجُذام أو البَرَص، الذي بدأ ينهشُ جلدَهُ، ويستقرُّ في عظامِهِ. وقد عجز أطبّاؤُهُ عن مداواتِهِ. وطرقَ أرضَهُ الحكيم دوبان، وهو رجلٌ عارفٌ مطَّلعٌ يُتقن كثيراً من اللُّغات القديمة، واقترحَ أن يُداويَ الملك ويخلِّصَهُ من دائِهِ المدمِّر دون استعمال مراهمَ أو عقاقيرَ أو أدويةٍ. وفعلاً يجهِّز الحكيم دوبان صولجاناً ملكيّاً مجوَّفاً، يحشوه بعددٍ من العقاقير، ويجلبُهُ في اليوم التالي إلى الملك، ويطلب منه أن يمسكَهُ وهو يلعب بالصَّولجان. وسوف يسري مفعول العقاقير إلى يده تلقائيّاً. لكنَّه ينبغي أن يظلَّ ممسكاً به حتّى يعرقَ جَسَدُهُ، وبعد أن يعرقَ يغتسلُ في الحمّام، وسيجد أنَّ المرض قد زالَ عنه إلى الأبدِ.

يُفلِحُ العلاجُ ويشفى الملكُ يونان من دائِهِ. فيتساءلُ الملك عن الكيفيَّة التي يُكافئُ بها الحكيمَ دوبان. لكنَّ وزير الملك الشِّرِّير يحرِّضُهُ عليه، ويقول له: إنَّ مَن شافاك من مرضِكَ بلا علاجٍ قادرٌ على قتلِكَ بلا سلاحٍ. وإنَّما هذا الحكيم جاسوس جاء ليقتلك. فتخلَّصْ منه قبل أن يتخلَّصَ منك. يقتنع الملك يونان بكلام الوزير، حتّى إذا حضر الحكيم دوبان إلى المجلس، أصدر الملك أمره بقتله، متَّهماً إيّاه أنَّه جاسوس. فيتوسَّل الحكيم بالكلمة التي أطلقَها الصَّيّاد في الحكاية السابقة «أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتُلْني يقتُلْكَ اللّٰهُ»، يكرِّرُها ثلاثَ مرّاتٍ. بعد إصرار الملك على قتل الحكيم،

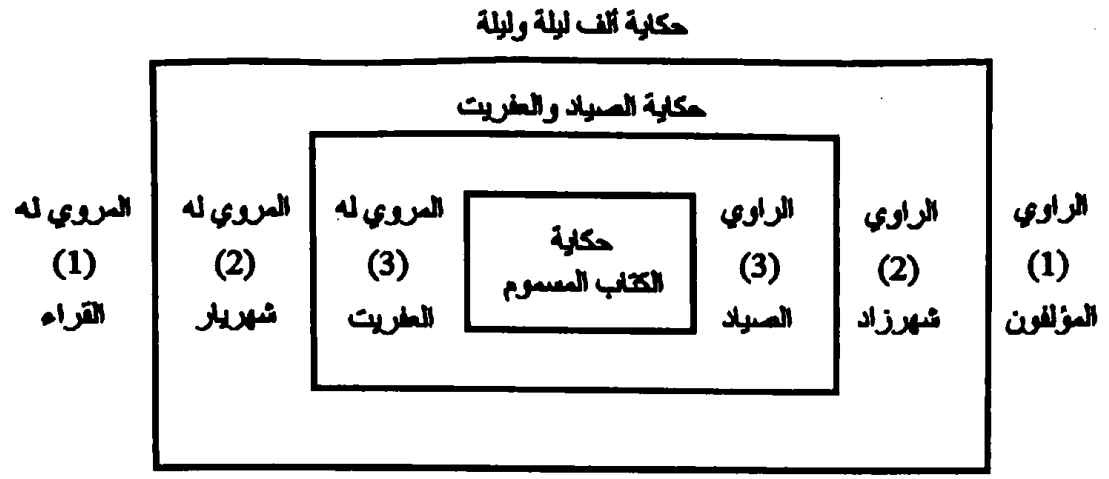
(1) ألف ليلة وليلة (برسلاو) 1/ 80، (بولاق) 1/ 12، (الشرقية) 1/ 23، (صبيح) 1/ 16، (ليدن) 1/ 92، (صادر) 1/ 20.

وإصرار الحكيم على البكاء الشَّديد، يطلب أحد خواصِّ الملك منه أن يَهَبَهُ دمَهُ، لكنَّه يرفض. عند ذلك يطلب الحكيم إمهالَهُ حتّى ينزل إلى دارِهِ، ويبرئ ذمَّتَهُ من متعلِّقاته، ويهبَ كتب الطِّبِّ لديه، ويُهديَ إلى الملك نفسه كتاباً عظيماً يصلحُ لخزانتِهِ. يتساءل الملك: أيُّ سرٍّ في ذلك الكتاب، فيردُّ عليه الحكيم قائلاً: «أقلُّ ما فيه من الأسرارِ أنَّكَ إذا قطعتَ رأسي، وفتحتَ ثلاثَ ورقاتٍ، وقرأتَ ثلاثةَ أسطرٍ من الصَّفحةِ التي على يسارِكَ، فإنَّ الرَّأسَ يُكلِّمُكَ ويجاوبُكَ عن جميعِ ما سألتَهُ عنه. فتعجَّبَ الملكُ غايةَ العجبِ، واهتزَّ من الطَّربِ وقالَ له: أيُّها الحكيمُ، إذا قطعتُ رأسَكَ تُكلِّمُني؟ قالَ: نَعَم، أيُّها الملكُ».

في اليوم التالي جاء الحكيم دوبان إلى بلاط الملك يونان، ومعه كتابٌ عتيقٌ ومكحلة فيها مسحوق. طلب طبقاً، وأعطى الكتاب للملك. فأصدر الملك أمرَهُ للسَّيّاف المتأهِّب بقطعِ رأسِ الحكيمِ. سقطَ الرأسُ على الطَّبقِ، وفتحَ الحكيمُ عينيهِ من عالمِ ما وراءَ الحياةِ، وكلَّمَ الملكَ قائلاً: افتحِ الكتابَ أيُّها الملكُ. «ففتحَهُ الملكُ، فوجدَهُ مُلْصَقاً، فحطَّ إصبعَهُ في فمِهِ وبلَّها بريقِهِ، وفتحَ أوَّلَ ورقةٍ والثانيةَ والثالثةَ، والورقُ ما ينفتحُ إلّا بجهدٍ. ففتحَ الملكُ ستَّ أوراقٍ، ونظرَ فيها، فلم يجدْ فيها كتابةً. فقالَ الملكُ: أيُّها الحكيمُ، ما فيهِ شيءٌ مكتوبٌ». ردَّ الرَّأسُ المقطوعُ قائلاً: «افتحْ زيادةً على ذلكَ. ففتحَ ثلاثاً أُخرَ، فما كانَ إلّا قليل من الزَّمنِ حتّى سرى فيه السَّمُّ لوقتِهِ وساعتِهِ، فإنَّ الكتابَ كانَ مسموماً». للسَّرد قدرةٌ على إنطاقِ الرَّأس المقطوعِ وجعلِهِ يتكلَّمُ من عالمِ ما وراءَ الحياةِ، وقدرةٌ أُخرى مضافة على تحويلِ كتابِ شفاءٍ وصحَّةٍ إلى كتابِ قتلٍ وفتكٍ، يثأر فيه الميِّتُ من قاتلِهِ، وينتقمُ منه بعد موتِهِ.

تَرِدُ حكاية «الكتاب المسموم» باعتبارها حكاية يرويها الصَّيّاد للعفريت، وحكاية الصَّيّاد والعفريت ترويها شهرزاد لشهريار. وهذا يعني أنَّنا هنا بإزاء ما سمَّيتُهُ سابقاً «لعبة الصَّناديق الصِّينيَّة»[1]، أي حكاية في داخل حكاية. ولا تكتمل الحكاية الكبرى إلّا بعد اكتمال الحكاية الصُّغرى في داخلها. ولكلِّ حكايةٍ راويها الخاصُّ والمرويُّ له الخاصُّ. لكنَّ الحكايات تتصادى في داخلها.

(1) سعيد الغانمي: الكنز والتأويل ص 42.



بالطَّبع نستطيع أن نتخيَّلَ مضاعفة أعداد الصَّناديق والحكايات الضِّمنيَّة. وكان من الممكن للحكيم دوبان أن يرويَ حكايةً أُخرى في داخل حكايته، لكنَّه رأى أنَّ المجال لا يتَّسع لروايتِها. يقول النَّصُّ: «إنَّ الحكيمَ قالَ للملكِ: هذا جزائي منكَ، تُجازيني مجازاةَ التَّمساحِ. فقالَ الملكُ: وما حكايةُ التَّمساحِ؟، فقالَ الحكيمُ: لا يمكنُني أن أقولَها وأنا في هذا الحالِ». لو روى الحكيم دوبان حكاية التَّمساح للملك يونان لكان لدينا صندوق آخر أو حكاية ضمنيَّة أُخرى في داخل هذه الحكايات المتداخلة.

حين أراد العفريت الانتقام من الصَّيّاد توسَّلَ الصَّيّاد قائلاً «أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتُلْني يقتُلْكَ اللّٰهُ»، وحين أراد الملك يونان قتل الحكيم دوبان كرَّرَ عليه العبارةَ نفسَها، وكأنَّ أبطال الحكايات ورواتها يتَّفقون على قولها. هنا لا بدَّ أن يتساءل القارئ عن الدَّلالة الضِّمنيَّة لهذه العبارة. أليست هذه العبارة تذكيراً بمعايير العدالة الإلهيَّة؟ يجأر أبطال الحكايات الضِّمنيَّة بالشَّكوى إلى اللّٰه من القتل ظلماً، لكنَّهم في الوقت نفسه يحذِّرون قاتلهيم من انتقام السَّرد. وهنا يفطن القارئ دون شكٍّ إلى موقف راوية هذه الحكاية الأُولى شهرزاد منها، أفلا تحذِّرُ شهريارَ هنا على لسان الصَّيّاد، ثمَّ على لسان الحكيم دوبان، من مغبَّة الإسراع إلى القتل؟ لا بدَّ أنَّ شهريارَ أدركَ بفطنة المتلقِّي الأوَّل للحكاية أنَّ شهرزاد تحذِّرُهُ ضمناً، كما حذَّر الصَّيّادُ العفريتَ، وكما حذَّرَ الحكيمُ دوبانُ الملكَ يونانَ، من عاقبة الاستعجال في ارتكاب الظُّلم.

من ناحيةٍ أُخرى، لا تتعلَّق القدرة على القتل، في الحكايتين الضِّمنيَّتين، بالقوَّة أو

السُّلطة وحدها، بل بالسَّرد أيضاً من حيث هو قوَّة رمزيَّة. وإذا قسَّمنا أبطال الحكاية إلى جلّاد وضحيَّة، فليس الجلّاد وحده هو الذي يمتلك القدرة على القتل، بل إنَّ الضَّحيَّة تمتلك قدرة مماثلة. استطاع الصَّيّاد أن يُعيد العفريت إلى القمقمِ الذي أخرجَهُ منه، واستطاع الحكيمُ دوبان أن ينتقمَ من قاتلِهِ بعد موتِهِ. هنا ألا توجِّه شهرزاد رسالة تحذير مماثلة إلى شهريار بأنَّ الضَّحيَّة يستطيعُ أيضاً أن ينتقمَ من الجلّاد؟ وبالتالي فالضَّحيَّة برغم ضعفها يهبُها السَّرد قوَّةً رمزيَّةً تستطيع بها أن تثأرَ لنفسها من قاتلها. نعم، لم تقل شهرزادُ لشهريارَ: «أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتُلْني يقتُلْكَ اللّٰهُ» على نحوٍ صريحٍ، لكنَّها جعلت أبطالها يتحدَّثون بدلاً منها، وبذلك هرَّبَتِ التَّلميح بهذه العبارة.

كان الحكيم دوبان هو الذي عرض خَدَماتِهِ على الملك يونان، كما اقترحَتْ شهرزادُ على أبيها الاقترانَ بشهريارَ. وقد أشار النَّصُّ إلى أنَّ دوبان كان عارفاً باللُّغات، ومطَّلعاً على العلوم: «كانَ قد قرأ الكتبَ اليونانيَّة والفارسيَّة والرُّومانيَّة والعربيَّة والسُّريانيَّة، وعلم الطِّبِّ والنُّجوم، وعلمَ تأسيسَ حكمتِها، وقواعدَ أُمورِها، ومنفعتها ومضرَّتها، وعلم جميع النَّباتات والحشائش والأعشاب المضرَّة والنافعة، وعِلْمَ الفلاسفةِ، وحازَ جميعَ العلومِ الطِّبِّيَّة». منذ البداية كان الحكيم دوبان على معرفة بازدواجيَّة المعرفة، وعلى اطِّلاعٍ كاملٍ أنَّها يمكن أن تُسفِرَ عن حياةٍ أو موتٍ، أو منفعةٍ أو مضرَّةٍ. وعلى النَّحو نفسه كان الصَّيّاد قد أعتق العفريت وأطلقَهُ من حبسه الطَّويل، فأراد مكافأتَهُ بقتلِهِ. لكنَّ الصَّيّاد فكَّر مع نفسه قائلاً «هذا جنِّيٌّ، وأنا إنسيٌّ، وقد أعطاني اللّٰهُ عقلاً كاملاً، وها أنا أُدبِّر على هلاكه بحيلتي وعقلي، وهو يدبِّرُ بمكرِهِ وخبثِهِ». باختصارٍ، سيفُ السَّرد ذو حدَّين، يمكن أن يكون شفاءً ومرضاً، خلاصاً وموتاً، سمّاً وترياقاً. وفي هذه الرِّسالة الداخليَّة إشعار من شهرزادَ إلى شهريارَ بخطورة العبث مع نوايا السَّرد.

كان يمكن للكتاب الذي أهداه الحكيم دوبان للملك يونان أن يكون كتاباً واهباً للحياةِ، لكنَّه باستقباله وشاية الوزير الخبيث أصرَّ على جعلِهِ كتاباً واهباً للموت. والكتاب بطبيعتِهِ مزدوج المفعول، يمكنُ أن يكون حياةً، كما يمكنُ أن يكونَ موتاً. وهو دائماً يستجيب لدخيلةِ مَن يستقبلُهُ. وهنا تهرِّب شهرزادُ تحذيرَها الآخرَ لشهريار من التَّلاعب مع كتاب السَّرد، لأنَّه يمكن أن يكون حياةً، كما حصل مع كتاب «ألف ليلة وليلة»، أو موتاً، كما حصل مع كتاب «الحكيم دوبان».

رأينا أنَّ الكتابة في «ألف ليلة وليلة» مرهفة ودقيقة، كأنَّما هي وشمٌ بالإبر على صفحاتِ البصر. وفي القصص الثَّلاث التي رواها الشُّيوخ الثَّلاثة للجنِّيِّ حكاياتُ تحوُّلٍ. في الحكاية الأُولى، كانت زوجة الشَّيخ الأوَّل قد سحرت زوجتَهُ وابنَهُ إلى بقرةٍ وعجلٍ، وأرغمتْهُ على أن يذبحَ البقرةَ بيده، وأرادَتْ له أن يذبحَ ابنَهُ العجلَ، لكنَّ راعيةً ذكيَّةً نبَّهتْهُ إلى أنَّ هذا العجل هو ابنُهُ، ومسخَتْ هذه المرأةَ الخائنةَ إلى غزالةٍ، بقيَتْ عرضةً للذَّبحِ في كلِّ وقتٍ.

في قصَّة الشَّيخ الثاني تحوُّلانِ أيضاً. كانت زوجتُهُ العفريتة النَّقيَّة قد تحوَّلت إلى صبيَّةٍ جميلةٍ وفقيرةٍ لتحظى بالاقتران به. لكنَّها حين رأت أَخَوَيهِ يُلقيانِهِ وإيّاها في خضمِّ الأمواجِ، قرَّرت التَّخلِّيَ عن صورتِها الإنسانيَّة واسترداد طبيعتها العفريتيَّة، بهدف تخليصِهِ والانتقامِ منهما بتحويلهما إلى كلبَينِ سلوقيَّينِ.

وفي القصَّة الثالثة، تمسخُ امرأةٌ فاجرةٌ ساحرةٌ زوجَها إلى كلبٍ. وحين كان يتشمَّمُ اللَّحم على باب دكّان جزّارٍ، عطف عليه هذا الجزّار واصطحبَهُ معه إلى بيتِهِ. وحين رأتْهُ ابنة الجزّار أدركَتْ أنَّه ليس بكلبٍ، بل هو رجل مسختْهُ زوجتُهُ إلى كلبٍ. وهكذا حوَّلته إلى إنسان من جديدٍ، وأعطتْهُ سائلاً يرشُّ به زوجتَهُ الملعونة، ويحوِّلُها إلى بغلةٍ.

على قصر الحكايات الثَّلاث، تنطوي كلُّ حكايةٍ منها على أكثرَ من قصَّة تحوُّلٍ. وفيها جميعاً تحضر المرأة، شرِّيرةً وضحيَّةً معاً. الزَّوجة الساحرة التي حوَّلت امرأةَ زوجِها إلى بقرةٍ وابنَهُ إلى عجلٍ كانت ساحرةً شرِّيرة، لكنَّ الخلاص من سحرِها لم يأتِ إلّا على يد امرأة أُخرى تمارس السِّحر الحلال، وتُعيد المسحور إلى طبيعتِهِ الإنسانيَّة، والساحرة إلى طبيعتها الحيوانيَّة. وفي القصَّة الثانية، انخدعَ الأَخَوانِ الشِّرِّيرانِ بصورة زوجةِ أخيهما المتواضعة، فَرَمَياهُ وَرَمَياها إلى البحر. لكنَّها فجأةً استردَّت طبيعتها التِّنّينيَّة، فأنقذت زوجَها، وحوَّلتهما إلى كلبينِ سلوقيَّينِ. أمّا في القصَّة الثالثة فقد حوَّلت الساحرة الخائنة زوجَها إلى كلبٍ، أي إلى أحطِّ الأشكال الحيوانيَّة، غير أنَّ ابنة الجزّار عرفتْهُ، فأرجعتْهُ إلى طبيعتِهِ الإنسانيَّة، وحوَّلتِ الساحرةَ الخائنةَ إلى بغلةٍ، أي إلى مخلوقٍ عقيمٍ.

في القصص الثَّلاث أيضاً، يقترن التَّحوُّل بالخيانة. فلا يوجد التَّحوُّل إلّا بعد أن

توجد الخيانة. فقد دعتِ الخيانةُ الزَّوجتين إلى الغدر بزوجَيهما. حوَّلت الأولى زوجته إلى بقرةٍ، وابنه إلى عجلٍ، فتحوَّلت هي نفسها إلى غزالةٍ. وحوَّلت الثالثة زوجَها إلى كلبٍ، فانتقمت منها امرأة خيِّرة بإعادتِهِ إلى إنسانيَّتِهِ، ومسخِها إلى بغلةٍ. أمّا الحكاية الثانية فيأتي التَّحوُّل فيها قريناً بجنيَّة مسلمة، أي امرأة طاهرة عفيفة، بينَما تأتي الخيانة من الأخوين اللَّذين يلقيانِ مصيرهما بالتَّحوُّل إلى كلبَينِ سلوقيَّينِ. فهناك امرأتانِ خائنتانِ، وامرأتانِ مخلصتانِ، وأخَوانِ خائنانِ، وجنيَّةٌ وفيَّةٌ. لكنَّ «التَّحوُّل» في هذه الحكايات الثَّلاث يريد أن يمهِّدَ لحكاية «تحوُّل» آخرَ يسوق الجنِّيُّ الصَّيّاد إلى اكتشافه.

حكاية الشاب المسحور

كأنَّ السَّرد هنا قصيدةٌ مكتوبةٌ بالأفعال، لا بالكلمات. بعد أن استمعَ الجنِّيُّ إلى حكايةِ الحكيمِ دوبانَ، صار يتوسَّلُ إلى الصَّيّاد أن يُطلِقَ سراحَهُ. وحين استوثق منه الصَّيّاد بالعهود والمواثيق الأكيدة، أطلق سراحه فعلاً. فساقه الجنِّيُّ إلى بحيرة غامضة، وطلبَ منه أن يصطادَ فيها السَّمكَ ويبيعَهُ إلى السُّلطان، فإنَّه يحصل منه على ثروةٍ طائلةٍ. وأوصاه ألّا يصيدَ في اليوم سوى مرَّةٍ واحدةٍ. رمى الصَّيّاد شبكته، فالتقطَتْ أربعَ سمكاتٍ ملوَّنةٍ؛ بيضاء وحمراء وزرقاء وصفراء. فأخذها الصَّيّاد، وطرقَ بها بابَ ملكِ المدينةِ. فحصل على أربعمائة دينار ثمناً لها. وأُعطِيَتِ السَّمكات الأربع إلى جاريةٍ لتطهوَها في المطبخ. نظَّفَتِ الجاريةُ السَّمكَ ووضعتْهُ في طاجنٍ، وما كادت تشويه على النار حتّى انشقَّ الحائط، وظهرتْ منه جاريةٌ جميلةٌ كاملةُ الأوصافِ، وكلَّمت السَّمك قائلةً: يا سَمَكُ، هل أنتَ على العهدِ مُقيمٌ؟، فرفعَتِ السَّمكاتُ رؤوسَها، وفتحَتْ أفواهَها قائلةً: نَعَم، نَعَم. ثمَّ أنشدتْ:

إن عُـدْتَ عُـدْنـا وإن وافـيـتَ وافَـيـنـا وإن هـجـرتَ فـإنّـا قَـد تكـافَـيـنـا

لم تستطعِ الجاريةُ الطبّاخةُ أن تستوعبَ أيَّ معنىً للعهد بين أربع سمكاتٍ وجاريةٍ تثقب الحائط وتظهر، بل لم تستوعبْ وجودَ أسماكٍ تتكلَّمُ. ففقدَتْ وعيَها وأُغمِيَ عليها. وحين صَحَتْ من الإغماءِ كانَ الحائطُ قد التحَمَ من جديدٍ، والسَّمكات قد تفحَّمتْ.

أبلغَتِ الجاريةُ الوزيرَ بما حصل، فلم يصدِّقْ حتّى يرى بعينيه. فطُلِبَ من الصَّيّاد

أن يأتيَ بأربعِ سمكاتٍ أُخرى. وحين جلبَها نُقِدَ مرَّةً أُخرى أربعمائة دينار. وما كادت الطاهية تضعُ السَّمكَ على النار حتّى انشقَّ الحائط، وخرجَتْ منه الجارية، فتكرَّر المشهد نفسه على مرأى من الوزير هذه المرَّة. فصمَّم الوزيرُ على إخبارِ الملكِ بذلك. وهكذا طُلِبَ من الصَّيّاد أن يجلبَ أربعَ سمكاتٍ أُخرى. وحين جلبَها نُقِدَ أربعمائة دينارٍ أُخرى.

في هذه المرَّة، جرى طبخُ الأسماكِ بحضورِ الملك، لكنَّ الحائط انشقَّ لا عن الجارية المذكورة في الوليمتَينِ السابقتَينِ، بل عن عبدٍ أسودَ «كأنَّه طودٌ من الأطوادِ، أو من بقيَّةِ قومِ عادٍ». وارتفعَتْ رؤوسُ السَّمكِ تجاوبُهُ بالطَّريقة نفسها. «أمر الملك بإحضار الصَّيّاد. فلمّا حضرَ قالَ له الملكُ: ويلَكَ، من أينَ هذا السَّمك؟ فقالَ له: من بُركةٍ بين أربعة جبالٍ تحت هذا الجبل الذي بظاهرِ مدينتِكَ. فالتفتَ الملكُ إلى الصَّيّاد وقال: مسيرة كم يوم؟ قال: يا مولانا السُّلطان، مسيرةُ نصفِ ساعةٍ». استبدَّ الفضول بالملك، وأمر بتهيئة الجيش لمصاحبته في الخروج إلى البُحَيرة التي يصطادُ الصَّيّادُ منها السَّمكَ. وقبل أن ينزلوا إلى البحيرة، طلب الملك من الوزير أن يعتذر للجيش المصاحب وللرَّعيَّة بأنَّ الملك موعوكٌ، ولا يستطيع الخروج. ثمَّ ترك خيمتَهُ ونزل بمفرده إلى الأرض المحيطة ببحيرة الأسماك الملوَّنة. بقيَ الملك يمشي وحيداً يومين وليلتين. وفي الصَّباح الثالث لمح قصراً مبنيّاً بالحجارة السَّوداء، وأحد مصراعي بابِهِ مفتوحٌ. كان القصر خالياً تماماً، لكنَّه مؤثَّثٌ بالأواوين والنَّوافير الذَّهبيَّة الجميلة. شعر الملك بالخيبة لأنَّه لا يجد ما يدلُّهُ على مفتاحِ لقصَّةِ السَّمكات الملوَّنة. وفجأةً سمعَ أنيناً وأبياتَ شعرٍ. تحرَّكَ باتِّجاه الصَّوت، ورفع السِّتر الفاصل، وفجأةً رأى شابّاً تدلُّ الأماراتُ على أنَّه «شابٌّ مليح، بقدٍّ رجيح، ولسانٍ فصيح، وجبينٍ أزهرَ، وخدٍّ أحمرَ». يبدو من ظاهر هندامِهِ أنَّه أمير أو ملك، لكنَّ قَسَمات الحزن تغطّي وجهه. اعتذر الشاب لعدم قدرته على القيام، وحينئذٍ فطنَ الملكُ إلى أنَّ الجزء السُّفليَّ من جسمِ الشابِّ حجرٌ ثابتٌ على الكرسيِّ. كان الملك حائراً بشأن السَّمكات الملوَّنة، وها هو الآن حائرٌ بسببِ أميرٍ شابٌّ نصفُهُ الأعلى إنسان، ونصفُهُ الأسفل حجرٌ.

ما زال بوسع الشابِّ الحجريِّ المسحور أن يتكلَّمَ، وهو يصف حكايته بأنَّها ضرب من الوشم بالإبر على صفحات العيون، يختلط فيها السَّرد بالنَّقش على ذاكرة الزَّمن:

«إنَّ لهذا السَّمك ولي أمراً عجباً، لو كُتِبَ بالإبر على آماق البصر لَكانَ عبرةً لمن اعتبر». فقد كان الشابُّ ابنَ ملكِ المدينة، الذي حكمَها سبعين عاماً، ثمَّ توفِّيَ، فورثَ هو العرشَ عنه. ولقد قضى في صحبة زوجتِهِ وابنةِ عمِّهِ خمسَ سنواتٍ متواصلة من راحة البال، وهدأة الضَّمير، ورفاهية العيش، حتّى أغفى ذاتَ يومٍ، فسمع الخادمتين الواقفتين فوق رأسه تتأسَّفانِ عليه. قالت إحداهما للأخرى: مسكينٌ سيِّدُنا ومسكينٌ شبابُهُ، ويا خسارتَهُ مع سيِّدتِنا الساحرة. قالَتِ الأُخرى: «ويلَكِ، وهل سيِّدُنا عندَهُ علمٌ أو هي تخلِّيه في اختيارِهِ؟ ألا تعملُ له عَمَلاً في قدحِ الشَّرابِ الذي يشربُهُ كلَّ ليلةٍ قبل المنامِ وتضع فيه البنجَ، فيرقدُ ولا يشعرُ بما يجري، ولا يعلمُ أينَ تذهبُ، ولا أينَ تروحُ؟ فبعد أن تسقيَهُ الشَّرابَ، تلبسُ أثوابَها وتخرجُ من عنده، وتغيبُ إلى الفجرِ، وتأتي إليهِ، وتبخِّرُ عندَ أنفِهِ بشيءٍ، فيستيقظُ من منامِهِ». كلامٌ خطيرٌ يُؤذنُ بجرحٍ نرجسيٍّ مشابهٍ لجرحِ شهريارَ.

في اللَّيل تظاهَرَ الأميرُ الشابُّ بأنَّه نام بعد أن سقتْهُ زوجتُهُ شرابَ كلِّ ليلةٍ. وحالما غطَّ في نومِهِ المزعوم سمعَها تقول: «نَمْ، ليتَكَ لم تَقُمْ[1]. إنِّي كرهتُكَ وكرهتُ صورتَكَ، وملَّتْ نفسي من عشرتِكَ، ولا أدري متى يقبضُ اللّٰهُ روحَكَ». بدأت ترتفع الغشاوة المضروبة على عينيه. يقول الشابُّ المسحورُ، وهو يروي قصَّتَهُ لملك المدينة: «فقمتُ وتبعتُها حتّى خرجَتْ من القصرِ، وشقَّتْ أسواقَ المدينةِ إلى أن انتَهَتْ إلى بابِ المدينةِ. فتكلَّمَتْ بكلامٍ لا أفهمُهُ، فتساقَطَتِ الأقفالُ، وانفتَحَ البابُ، وخرجتُ أنا خلفَها وهي لا تشعرُ». وحين اقتربت من حصنٍ فيه قبَّة حجريَّة دخلتْ هي، وتسلَّقَ الشابُّ إلى سطح القبَّة، ليتفرَّجَ ماذا تفعل من الأعلى. حينئذٍ فوجئ بأنَّ زوجتَهُ وابنةَ عمِّهِ تدخل على عبدٍ بَشِعِ الصُّورة، تتذلَّلُ أمامه، وهو يتدلَّلُ عليها ويشتمُها. يقول الشابُّ بعد أن رأى زوجته تتضرَّعُ لعبدٍ قبيحٍ: «تأكَّدتُ أنَّها خائنةٌ، وغبتُ عن الوجودِ، فنزلتُ من على القبَّةِ، وأنا متلثِّمٌ، ودخلتُ وأخذتُ السَّيفَ الذي جاءَتْ به بنتُ عمِّي، وهممتُ أن أقتلَ الاثنينِ، فضربتُ العبدَ على رقبتِهِ، فظننتُ أنَّه قد قُضِيَ عليهِ. ولكنْ لمّا ضربتُ العبدَ لأجلِ أن أقطعَ رأسَهُ لم أقطعِ الوريدينِ، بل قطعتُ الحلقومَ والجلدَ واللَّحمَ، فظننتُ أنِّي قتلتُهُ،

(1) هكذا في طبعة بولاق وشقيقاتها، وفي طبعة الشرقية: نم ليلتك، لا تقم أبداً.

فشخرَ شخيراً عالياً. فهربَتْ بنتُ عمِّي». باختصارٍ، لقد تركَهُ بين الحياة والموت، حيّاً ولكنْ بلغةٍ خرساءَ لا تتكلَّمُ.

شرح الشابُّ المسحورُ للملك أنَّ أسماك البحيرة الملوَّنة هم سكّانُها، سحرَتْهم ابنةُ عمِّهِ أسماكاً، كلُّ طائفةٍ بلونٍ؛ المسلمون بيضٌ، والمجوس حمرٌ، والنَّصارى زرقٌ، واليهود صفرٌ. فقرَّرَ الملكُ حينئذٍ القضاءَ على الساحرة وقتْلَ العبدِ. ولكن قبل ذلك لا بدَّ من إبطالِ سحرِها. استبقَ موعد زيارتها للعبد، وذهب إليه فقتلَهُ، ورمى جثَّتَهُ في بئرٍ هناك. ولا يذكر النَّصُّ هنا هل تعرَّفَ الملكُ في صورةِ العبدِ على العبدِ الذي رآه يشقُّ الحائطَ في مطبخِ بيتِهِ. بعد ذلك لبس ملابسه، وحلَّ محلَّهُ، وصار يُرائي بأنَّه العبد.

حين جاءت الساحرة صارَ يُدَمْدِمُ ببعضِ الكلام، وطلبَ منها التَّخلِّيَ عن ممارسة السِّحر على الشابِّ، لأنَّ لَعَناتِهِ صارت تنغِّصُهُ. والأَولى إعادتُهُ إلى ما كانَ عليه. وحين سمعت الخائنة صوتَهُ فرحَتْ، وأسرعت إلى الفتى لتُزيلَ السِّحر عنه. فاستردَّ الشابُّ حياةَ ساقيه البشريَّتَينِ. وحين عادت إلى الملك في صورةِ العبد، طلبَ الملكُ باسم العبد أن تُبطِلَ سحرَها بالأسماك، لأنَّ دعواتِها بدأت تضيِّقُ الخناقَ عليه. وحين انتهى مفعول السِّحر في الشابِّ وفي سكّان المدينة، وعاد كلُّ شيءٍ إلى نصابه السابق، جاءت الساحرة الخائنة تتوسَّلُ إلى الملك، ظنّاً منها أنَّه عشيقُها العبدُ، «وقالت له: ناوِلْني يدَكَ الكريمةَ وقُمْ. فقالَ الملكُ بكلامٍ خفيٍّ: تقرَّبي منِّي. فدنَتْ، فسلَّ سيفَهُ وضربَها في صدرِها، فخرجَ السَّيفُ يلمعُ من ظهرِها. ثمَّ ضربَها فشقَّها نصفَينِ، ورماها على الأرضِ شطرَينِ، وخرجَ فوجدَ الشابَّ المسحورَ في انتظارِهِ».

حين ينوي الملك العودة إلى مدينته، يصارحُهُ الشاب بأنَّ المسافة الآن بين هذه المدينة ومدينته أكثرُ من سنةٍ، وأنَّه لم يصلْها في يومين إلّا لأنَّ المدينة كانتْ مسحورةً. وهكذا خيَّرَ الملكُ الشابَّ بين البقاء في مدينته أو السَّفر معه، فاختارَ الشابُّ عدداً من المماليك، الذين عادوا إلى إنسانيَّتِهم بعد أن كانوا أسماكاً، ليصحبوه في رحلة العودة مع الملك. وحين وصل الجميع إلى ديارهم، أمرَ الملكُ بإحضار الصَّيّاد، ووجد أنَّ لديهِ بنتَينِ، تزوَّجَ بإحداهما، وزوَّجَ الثانية من الشابِّ الذي كان مسحوراً.

التَّحوُّل والخيانة الزَّوجيَّة

ماذا يعني أن تظهر جاريةٌ أو أن يظهر عبدٌ يخترقُ الحائط، ويبثُّ الحياةَ في أربع سمكاتٍ على النار، ثمَّ يَهَبُها القدرةَ على الكلام، وتأكيد الميثاقِ السابق بينهما. وأيُّ ميثاقٍ هذا الذي يربط بين جاريةٍ وعبدٍ من جهة، وأربع سمكاتٍ ملوَّنة من جهةٍ أُخرى؟ ومن هيَ هذه الجارية؟ ومن هو هذا العبد؟

لن نفهمَ معنى هذا الحدث ما لم نتمكَّنْ من تحديد هويَّة الأسماك والجارية والعبد. وقد عرفنا بعد انتهاء الحكاية أنَّ الأسماك لم تكُنْ أسماكاً في الحقيقة، بل هيَ بشرٌ مسخَتْهم الساحرةُ الخائنةُ إلى أسماكٍ، كلُّ طائفةٍ بلونٍ. ولذلك فإنَّنا لن نعرفَ مَن هم أبداً. أمّا الجارية فقد ظهرتْ بحضور الطَّبّاخة والوزير، وهما لم يلتقيا بها، لأنَّهما لم يُغادرا إلى المدينة المسحورة. أمّا العبد فقد اخترقَ الحائطَ بحضورِ الملكِ، وقد رآه الملك وقتلَهُ، لكنَّه لم يقُلْ لنا أبداً هل هو العبد نفسُهُ الذي رآه يخترقُ الحائطَ أم غيره. وهكذا فإنَّ هذا الحدث يظلُّ لغزاً مغلقاً لا يُفَكُّ، لكنَّه يبعث رسالة مفادُها أنَّ هناك أسماكاً بشريَّةً قادرةً على الكلام، وقد مسخَها تواطؤ جاريةٍ وعبدٍ واشتراكهما في جريمةٍ. وظيفة هذا الحدث إذاً وظيفة سرديَّة، شأنُها شأنُ كلام الرَّأس المقطوع من قبلُ، تستحثُّ الفضول لكشف لغز المدينة المسحورة.

كيف تتمكَّنُ جاريةٌ ساحرةٌ من مسخ مدينة كاملة؟ ولماذا؟ وما العلاقة بين الهويَّة والتَّحوُّل؟ لا بدَّ أن نعرف أنَّ التَّحوُّل لا يعني فقدان الهويَّة على الإطلاق، بل هو إحداثُ تغييرٍ في الهويَّة واحتفاظٌ بها في الوقت نفسه. إذا عدنا إلى رواية «الجحش الذَّهبيّ» لأبوليوس، فقد كان لوقيوس يحسُّ بذاته، ويعرف أنَّه لوقيوس، ويرى مسار الأحداث من وجهة نظر لوقيوس الإنسان، لكنَّه يعرف أنَّ شكله الخارجيَّ قد تغيَّرَ وتحوَّلَ إلى جحشٍ. ينظر لوقيوس إلى نفسه باعتباره لوقيوس، وذاكرتُهُ هي ذاكرةُ لوقيوسَ، لكنَّ الناس الآخرين يرونَهُ حماراً، ويعاملونَهُ على أنَّه حمار. يتحدَّثُ لوقيوس مع نفسه بوصفه كائناً ناطقاً عاقلاً، لكنَّ لغتَهُ خرساءُ تماماً مع الآخرين. في التَّحوُّل أو المسخ إذاً احتفاظٌ بالهويَّة على نحوٍ ما، وتغييرٌ خارجيٌّ لها في الوقت نفسه. والتَّحوُّل هو مرحلةٌ وسطى بين الحياة والموت، وبين الوجود والانعدام، وبين اللُّغة والخَرَس. مراءاة

بالحياة وعدم قدرة على الوصول إليها، وانبهارٌ بالتماعةِ الوجود وحيلولةٌ دون التَّنعُّم به، وموعدٌ مع اللُّغة يصدُّهُ جدارٌ من الخَرَس.

حين عرف الأمير الشاب خيانة زوجته وابنة عمِّهِ لم يُعاقبْها، بل استلَّ سيفَهُ لكي يعاقبَ العبد. لكنَّه في حقيقة الأمر تركه في مرحلةٍ وسطى بين الحياة والموت، وبين الوجود والعدم، وبين اللُّغة وانقطاع الكلام. وهكذا فهو لم يقتلْهُ، بل اكتفى بمسخه على نحوٍ ما، مُقعداً في مكانه، عاجزاً عن الحياة والموت معاً. وقد قَبِلَتِ الساحرةُ الخائنةُ هذا الأمر، ورضيَتْ بتحويل القبَّة التي كانا يتمتَّعانِ بها وصارَ يسكنُها إلى قبرٍ مؤجَّلٍ ممنوعٍ من الحضور في كلا العالمين الحيِّ والميِّتِ. فالعبدُ ليسَ بحيٍّ فيُرْجَى، ولا ميِّتٍ فيُدْفَنَ. بل هو في برزخٍ يُنازع بين عالمين متناقضين. ولهذا فقد اختارت الزَّوجة الخائنة لابن عمِّها عقوبةً مماثلةً. لم تقتلْهُ تماماً، ولم تتركْهُ تماماً. بل مسخَتْ نصفه الأسفل إلى حجرٍ، وتركتْهُ معلَّقاً بين الحياة والموت، وبين الوجود والعدم. لكنَّها أيضاً لم تحرمْهُ من اللُّغة، بل حرمتْهُ من وجود مَن يتكلَّمُ معه. وهكذا مسخت كلَّ سكّان المدينة ممّن يمكن أن يستمعوا له إلى أسماكٍ. كانت تُريد أن تستمتِعَ بتعذيبِهِ وحدَها. كانت تُريد له أن يحتفظَ بلغتِهِ دون أن تصيبَهُ بالخَرَس، وتحرمَهُ في الوقتِ نفسِهِ ممّن يستمعُ إليه، لكي تتلذَّذَ وحدها بالاستماع إلى شكاواه، ورؤيتِهِ وهو يرى بعضَهُ يأكلُ بعضاً في حفلة الجَلْدِ اليوميِّ.

والتَّحوُّل حدثٌ سحريٌّ، أي هو عالم في ذاته، لا ينتمي إلى عالم الأحياء ولا عالم الأموات، بل تجري أحداثُهُ في برزخٍ آخرَ منفصلٍ عن كليهما؛ ولكنَّه مع ذلك منفتحٌ على كليهما. في القصص الثَّلاث التي يرويها الشُّيوخ الثَّلاثة، يوجد تحوُّل متبادل، لأنَّ هناك سحرةً يتناظرونَ. والسَّحرة يتفاوتونَ في قدراتهم، إذ يمكن للسِّحر أن يبطله ساحرٌ أقوى. في حكاية «الشابُّ المسحور»، ما من ساحرٍ أقوى سحراً من الزَّوجة الخائنة. وقد بلغَ من قوَّة سحرِها أنَّها مسخت سكّان مدينة كاملة إلى أسماكٍ، حتّى تحرمَ زوجَها الشابَّ مِن وجودِ مَن يستمعُ إليه.

في هذه الحالة يظلُّ السِّحر سحراً، ما دامَ لا يوجدُ مَن يستطيع أن يخلِّصَ المسحورين. حين التقى الملك بالشابِّ المسحور واستمعَ إلى قصَّتِهِ، كان قد سلك

نصف الطَّريق إلى إبطالِ سحرِ التَّحوُّلِ، بمجرَّد استماعِهِ إلى حكاية الشابِّ المسحور. ولقد قتلَ العبدَ بسهولةٍ، وكان بمستطاعِهِ أن يقتلَ الساحرة أيضاً بالسُّهولة نفسها، لكنَّ قتل الساحرة يعني أن تموتَ وتصطحبَ سحرَها معها، أي أنَّه يعني بالنَّتيجة أن يظلَّ المسحورون مقيَّدين بسحرها إلى الأبد. فما من أحدٍ هنا يستطيعُ إبطالَ سحرِها سواها. ومهما بلغ كيد الساحرة فإنَّه كيدٌ ضعيفٌ. أعماها حقدُها على زوجها وحبُّها للعبد عن رؤية أنَّ عشيقها قد ماتَ، فكان بالإمكان خداعُها بمجرَّد نأمةٍ. وهكذا طلبَ منها الملك، مُتَنكِّراً بثيابِ عشيقِها العبد، أن تفكَّ سحرها عن الفتى، وأن تحرِّرَ سكّان المدينة المسحورة بأسرهم. أيُّ كيدٍ ضعيفٍ يكفي انتحالُ هويَّةِ عبدٍ لإبطالِهِ؟ أيُّ كيد متهافت لم يميِّزْ بين عبدٍ ميِّتٍ وملكٍ حيٍّ؟ وما أغبى أن يكون الحقد مؤامرةً لمسخ العالم، والخداع وسيلةً لاسترداد هويَّتِهِ الحقيقيَّة؟ وصل الضَّعف إلى ذروته حين أبطلت الساحرة كيدَها بيديها. ولم يبقَ على النِّهاية سوى خطوةٍ واحدةٍ، ألا وهي قتلُها والخلاصِ منها، حتّى لا تمسخ العالم من جديد.

بعد أن استردَّت المدينة المسحورة حياتها بعيداً عن كيد الساحرة الملعونة، عادت إلى مكانها الطَّبيعيِّ، واتَّضح أنَّها لم تكنْ في هذا الموضع. حين كانت المدينة مسحورةً، كانت المسافة بينها وبين مدينة الملك يومينِ فقط، وحين تخلَّصت من السِّحر، وعادت إلى مكانها الحقيقيِّ اتَّضح أنَّها على مسافةِ سنةٍ كاملةٍ منها. وبعد أن عاد الملك بالشابِّ المسحور إلى المدينة، استدعى الملكُ الصَّيّادَ. وحين عرف أنَّ لديه بنتين، فقد تزوَّجَ بإحداهما، وزوَّجَ الثانية للأمير المسحور. فالصَّيّاد وحده كان السَّبب في تخليص المدينة المسحورة بأسرِها. ولعلَّهُ تذكَّرَ كيف خاطب الجنِّيَّ قائلاً: «أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتُلْني يقتُلْكَ اللّٰهُ». لعلَّهُ تذكَّرَ أيضاً هذه الكلمة بعينها حين قالها الحكيم دوبان للملك يونان، ما دامت الدَّلالات أيضاً تتقاطع بتقاطع الحكايات وتداخلها. ولكنْ ما أبعدَ المسافةَ بين الحكايتين؛ ففي «حكاية الحكيم دوبان»، انتقم السَّرد من القاتل، وفي «حكاية الصَّيّاد والجنِّيّ»، كافأ السَّرد البطلَينِ، الجنِّيَّ بإطلاقه، والصَّيّاد باهتدائه إلى المدينة المسحورة. فهل كان الجنِّيُّ يعرف أنَّ الصَّيّاد سيهتدي إلى هذه المدينة المسحورة، ويخلِّصُها من سحرِها، ثمَّ يزوِّجُ بنتيه من ملكينِ دفعةً واحدةً؟ إذا كان الجنِّيُّ قد قضى مئاتِ السِّنين من عمرِهِ حبيسَ القمقمِ، بعيداً عن الحياة، فإنَّ السَّرد

وحده يعرف المكافأة التي ينتهي بها الاستماع إلى حكاية، تماماً كما عرف في «حكاية الحكيم دوبان» مكافأة القتل على جريمةٍ لم ترتكبْها الضَّحيَّة.

ما الدافع وراء كلِّ حالات التَّحوُّل في هذه الحكاية؟ إنَّه الدافع نفسه الذي أحدثَ الجرحَ النَّرجسيَّ لدى شهريارَ، أي باختصارٍ: الخيانة الزَّوجيَّة. فمثلَما خانت شهريارَ زوجتُهُ مع عبدٍ، خانت الشابَّ المسحورَ زوجتُهُ مع عبدٍ. ولقد قتل شهريارُ زوجتَهُ والعبدَ معاً، لكنَّ الفعل نفسه أحدثَ لديه رضَّةً نفسيَّةً لا شفاءَ منها، أسلمَتْهُ إلى عددٍ من الجرائم التي اقترفَها بحقِّ خمسِ مائة امرأةٍ من نساءِ المدينةِ، عقاباً لهنَّ على جرائمَ لم يرتكبْنَها، بل ارتكبتْها معه امرأةٌ خائنةٌ قتلَها. على عكس ذلك، لم يستطع الشابُّ المسحور قتلَ العبدِ نفسه، بل تركَهُ نصفَ حيٍّ ونصفَ ميِّتٍ. ونتيجة لذلك عاقبتْهُ زوجتُهُ الخائنة بجريمةِ تحويلِ نصفِهِ إلى حجرٍ، والإبقاءِ على نصفِهِ الآخرِ سليماً، أي تَرْكه معلَّقاً بين الحياة والموت، واللُّغة والصَّمت، يأكل نفسَهُ في يأسٍ مطلقٍ. ثمَّ توَّجَتْ جرائمَها بتحويل جميع سكّان المدينة من الرِّجال والنِّساء، والمسلمين والنَّصارى واليهود والمجوس، إلى أسماكٍ، حتّى لا يجدَ زوجُها المسحور مَن يستمعُ إليه، ويُعطيه فرصةَ الارتقاءِ من عالم البرزخ إلى العالم الأرضيِّ.

لكنَّ جميع هذه الجرائم التي ارتكبَتْها هذه الساحرة الخائنة بحقِّ الأمير المسحور لم تؤثِّرْ فيه مثلَما أثَّرت تجربة الخيانة الزَّوجيَّة في شهريارَ. وحالما استردَّ الشابُّ المسحور قدميه، وخلَّصَ سكّانَ مدينتِهِ من سحرِ الخائنة، انطلقَ راحلاً مع الملك. وهناك اقترنَ ببنتِ الصَّيّاد، الذي كان السَّبب في تخليصِ مدينتِهِ من السِّحر. وما من أثرٍ فيه لأيِّ جرحٍ نرجسيٍّ لحقَ به بعد هذه التَّجربة المريرة، التي تزيدُ في معاناتها أضعافاً مضاعفة عن الخيانة التي تعرَّضَ لها شهريار.

تجربة الخيانة الزَّوجيَّة واحدةٌ في الحكايتين. كلتا الزَّوجتين خانت زوجَها الملكَ مع عبدٍ. لكنَّ الأضرار التي ألحقتْها الزَّوجة الساحرة بزوجها أعمقُ بعدَّةِ أضعافٍ من خيانة الزَّوجة التي قتلَها شهريارُ. لقد قُتِلَتْ زوجة شهريار مع العبد على الفور، وهي لم تسحَرْهُ، ولم تقضِ على سكّان مدينتِهِ، بل هو سافرَ إلى مدينة أخيه، وهناك رأى خيانةً أُخرى انتهت بقتل الخائنة مع العبد أيضاً. مع ذلك لم يستطعْ شهريارُ أن يتعافى من

هول الصَّدمة التي أحدثَتْها له الخيانة. بالعكس، تحوَّلَ هو نفسه إلى وحشٍ للانتقام من النِّساء البريئات اللَّواتي كانت كلُّ ضحيَّة منهنَّ تُنادي عليه سرّاً أو علانيةً «أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتُلْني يقتُلْكَ اللّٰهُ».

هل أحسَّ شهريار، وهو يستمع إلى «حكاية الشابِّ المسحور»، أنَّ حكايته هو نفسه تتطلَّعُ من خلالها، ولكنْ بجرائمَ مضاعفةٍ، وآثارٍ أقلَّ خطراً. لنفترضْ أنَّه اقتنعَ بالمشابهة بين الحكايتين، وأراد إنزال العقوبة بشهرزاد، لأنَّها روتْ له حكايةً واقعيَّةً، فبماذا كانت سترُدُّ شهرزاد؟ بالتَّأكيد سوف تسأله: وهل توجدُ أسماكٌ تتكلَّمُ؟ ومتى؟ بعد أن تُطبَخَ. ما من جزءٍ واقعيٍّ في هذه الحكاية باستثناء قصَّة الخيانة الزَّوجيَّة. مع ذلك فهي في حالة الشابِّ المسحور خيانةٌ بلا جرحٍ نرجسيٍّ يترتَّبُ عليها.

الفصل الخامس

انقلاب الأدوار

السُّلطة هيبةٌ ومظهرٌ، ولتنكُّرِ الملوك مخاطرُهُ. إذ حين يتنكَّرُ الملوك ويختلطونَ بالعامَّة، فإنَّهم في حقيقة الأمر ينزعون عن أنفسِهم هيبة السُّلطة ومظهرَها، ويراءون بأنَّهم من سويَّة الرَّعيَّة، ولذلك ربَّما قابلَهم مَن يسيءُ الأدب معهم متصوِّراً بساطتهم، ومنخدعاً بشخصيّاتهم البديلة. وهنا تُروى نادرة عن الخليفة المهديِّ أنَّه انفردَ عن جندِهِ، ونزلَ على خباء أعرابيٍّ بسيط. ولمّا طلب منه طعاماً قدَّم له خبز ملَّة، ولبناً أخرجه له في شكوةٍ، وحين طلبَ المزيدَ سقاه نبيذاً. فلمّا شربَ قال له المهديُّ: أتدري مَن أنا؟ قال: لا واللّهِ. قالَ: أنا من خدمِ الخاصَّة. ثمَّ شربَ الأعرابيُّ قدحاً آخرَ وسقاه. فسأله المهديُّ: يا أعرابيُّ أتدري مَن أنا؟ قالَ: نعم، ذكرتَ أنَّكَ من خدمِ الخاصَّة. قال: فلستُ كذلكَ. قال: فَمَن أنت؟ قالَ: أنا أحدُ قوّاد المهديِّ. ثمَّ شربَ الأعرابيُّ قدحاً ثالثاً وسقاه. فسألَهُ المهديُّ: يا أعرابيُّ أتدري مَن أنا؟ قال: زعمتَ أنَّكَ أحدُ قوّاد المهديِّ. قال: فلستُ كذلكَ. قال: فمَن أنتَ؟ قال: أنا أميرُ المؤمنينَ بنفسِهِ. فأخذ الأعرابيُّ ركوتَهُ فوكاها؛ فقال له المهديُّ: اسقِنا. قال: لا واللّهِ، لا تشربُ منها جرعةً. قال: ولمَ؟ قال: سقيتُكَ واحداً فزعمتَ أنَّكَ من خدمِ الخاصَّة، فاحتملناها لكَ؛ ثمَّ سقيناكَ آخرَ فزعمتَ أنَّكَ أحدُ قوّاد المهديِّ، فاحتملناها لكَ؛ ثمَّ سقيناك ثالثاً فزعمتَ أنَّكَ أميرُ المؤمنينَ. لا واللّهِ، لا آمنُ أن أسقيَكَ الرابعة فتقول: أنا رسولُ اللّهِ[1].

في أولى حكايات كتاب «نزهة الأشواق في أخبار المتيَّمين والعشّاق»، وهي

(1) المسعودي: مروج الذهب 3/ 110. وانظر: البصائر والذخائر للتوحيدي 9/ 34، ونثر الدر للآبي 6/ 472.

الحكاية التي أسميتُها بحكاية «عاشق البيمارستان»، أي عاشق مستشفى المجانين، ينوي الخليفة هارون الرَّشيد التَّنكُّر والاختلاط بالناس، فيوضِّح له الوزير جعفر البرمكيُّ مخاطر التَّنكُّر: «يا أميرَ المؤمنينَ، أَنَا أَفعلُ ذلكَ مَعَكَ على شرطٍ. قالَ: وَما هوَ؟ قال: يا أميرَ المؤمنينَ، إنَّ العامَّةَ عُمْيٌ، وَأَنْتَ مُتَنكِّرٌ ما يعرفُكَ أَحَدٌ، فَتَصيرُ بَينَهُم، فَرُبَّما يَدوسُ رِجْلَكَ أَحَدٌ منْهم، وَأَنْتَ الخليفةُ، وابنُ عمِّ رسولِ اللّٰهِ صلَّى اللّٰهُ عَلَيهِ وآله وسلَّمَ، فتضربُ عنقَهُ. وأكونُ أَنَا الجاني لذلكَ والمؤاخَذَ بِهِ. فَقالَ: يا جعفرُ، إنَّه لو داسَ أَحَدٌ رِجْلي، أو ضربَ خدِّي، لَأَدَرْتُ له الخدَّ الآخرَ، ولا أَغضبُ. قالَ: فَعِنْدَ ذلكَ نهضَ جعفرٌ وَغَيَّرَ ملبوسَهُ، وَتَزيَّا بزيِّ التُّجّارِ، وكذلكَ فعلَ الخليفةُ، ومسرورٌ في زيِّ عبيدِ التُّجّارِ. وَنَزلوا مِن قصْرِ الخلافةِ وَقَد أَشرقَ الصَّباحُ، وَخالَطوا العامَّةَ، وَلَم يشعرْ بهم أَحَدٌ»[1].

تكمن خطورة التَّنكُّر في أنَّه قد يُفضي إلى انقلاب الأدوار وتغيير هويَّة المتنكِّر. فالمتنكِّر في الحقيقة يُغامر بتغيير شخصيَّتِهِ، ويدَّعي لنفسه شخصيَّة أُخرى بديلة، ربَّما تكون نقيض شخصيَّتِهِ الأصيلة. وإذا كان المتنكِّر ملكاً أو خليفةً أو وجيهاً من الوُجَهاء فإنَّه يُغامر بالهبوط إلى مستوى العامَّة، والتَّخلِّي عن سلطته، والتَّجرُّد من أبَّهة الحكم، ليصحَّ عليه ما يصحُّ على العامَّة من تواضع. وحينئذٍ فقد يتعرَّض لبعض المضايقات التي لا تليق بأحدٍ من الملوك أو الكُبَراء. وكان أرسطو من أوائل من أدرك أهمِّيَّة «انقلاب الأدوار» في صنع المأساة، حين تنبَّه إلى خطورة التَّنكُّر في الفعل، لا في الشَّخصيَّة. وقد كتب لوصفه قائلاً: «الانقلاب هو التَّغيُّر إلى ضدِّ الأعمال السابقة، ويكون على سبيل الرَّجحان أو بطريق الضَّرورة، مثال ذلك أنَّ الرَّسول الذي يجيءُ إلى أوديبوس في تراجيديَّة «أوديبوس» ليبشِّرَهُ ويخلِّصَهُ من خوفِهِ على أُمِّهِ لا يكاد يُظهِرُ مَن هو حتّى يأتيَ بضدِّ ما أراد»[2].

لكنَّ انقلاب الأدوار لا يقعُ في المأساة وحدها، بل يمكن أن يقعَ في الملهاة أيضاً، أو بعبارةٍ أدقَّ في المواطن الاحتفاليَّة العامَّة التي يحضر فيها التَّنكُّر. وإذا فهمنا

(1) نزهة الأشواق في أخبار المتيمين والعشاق ص 18.
(2) أرسطوطاليس: في الشعر، ترجمة: محمد عياد، ص 70.

التَّنكُّر بمعنى نزع قناع الشَّخصيَّة، وادِّعاء قناعٍ آخر لها، فإنَّ أيَّ تغيير في الملبس أو المظهر الخارجيِّ سيكون تنكُّراً بهذا المعنى. حين يتخلَّى الملك عن تاجِهِ وصولجانِهِ وهيبتِهِ، ويدخل في صفوف رعيَّتِهِ، فإنَّه في هذه الحالة يتخلَّى عن الدَّور المنوط به كملكٍ، ويصبح واحداً من أبناء رعيَّتِهِ، ينطبق عليه ما ينطبق عليهم. وكأنَّ حبكة مغامرة الاختلاط بالناس هي مجرَّد رداءٍ يرتديه الملك. يقول باختين: «تمثِّل حبكة المغامرة على وجه التَّحديد مجرَّد كساءٍ يتدثَّرُ به البطل، كساء يستطيع تغييره حينما يشاء. وتعتمد حبكة المغامرة ليس على ما يكونُهُ البطلُ في حقيقته، بل في الغالب على ما ليس هو، وعلى غير المتوقَّع وغير المحسوم من وجهة نظر الواقع الماثل الجاهز»[1].

في اختلاط الملك بالرَّعيَّة لا بدَّ له من التَّنكُّر، أي لا بدَّ له من أن يغيِّرَ مظهره وملبسه ولغته. فهو حين يلبس ملابس الرَّعيَّة البسيطة، لا يعود بالإمكان أن يُخاطَبَ بالأسلوب المراسيميِّ الذي يُخاطَبُ به الملوك في العادة. ما من أحدٍ يستطيع أن يقول له: يا أميرَ المؤمنين، أو يا جلالةَ الملكِ. بل من المحتمل أن يخاطَبَ بضمير المخاطب الذي يشمل البسطاء: أنتَ يا هذا. لكنَّ هذا الأسلوب يظلُّ جاهزاً للتَّحوُّل إلى الأسلوب الأوَّل على الفور، حالما يكشف الملك عن هويَّتِهِ. وهكذا ينطوي التَّنكُّر ليس فقط على تخلِّي الملك عن الملوكيَّة، وما يعنيه ذلك من انقلاب أدوارٍ رهيبٍ، إذا استمرَّ طويلاً، بل ينطوي أيضاً على الخلط بين الأساليب اللُّغويَّة الرَّفيعة والوضيعة، والملوكيَّة والعاميَّة، والبلاغيَّة المنمَّقة والشَّطّاريَّة المتملِّقة.

في العادة يُسمَّى الأدب الذي يخلط بين المستويات بالأدب الاحتفاليِّ. وبالطَّبع لا يصعب علينا أن نستخلص أنَّ الأدب الاحتفاليَّ يمتاز بتعدُّد الأصوات، فهو يخلط الجدَّ بالهزلِ، ويمزج الرَّفيع بالوضيع، ويداخل بين الشِّعر العالي والأدب الشَّعبيِّ المتواضع، ليقدِّم من ذلك كلِّهِ صنفاً هجيناً يخلِّصُهُ من واحديَّة الصَّوت. يقول باختين في وصف الخصائص الأسلوبيَّة للأصناف الاحتفاليَّة ذات الطَّبيعة الهزليَّة الجادَّة إنَّ من أهمِّ سمات هذا الأدب «أنَّه ينطوي عمداً على طبيعة متعدِّدة الأساليب

(1) Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, University of Minnesota Press, 1984, p. 104.
وانظر ترجمة أخرى: باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، بغداد، 1986، ص 151.

ومتنوِّعة الأصوات في جميع هذه الأصناف. فهذه الأصناف ترفض وحدة الأسلوب (وقد يصحُّ القول إنَّها ترفض الطَّبيعة ذات الأسلوب الواحد) في الملحمة والمأساة والبلاغة العالية والشِّعر الغنائيِّ. إذ تتميَّز هذه الأصناف بسردٍ متعدِّد النَّبرات، وبالخلط بين الرَّفيع والوضيع، والجادِّ والهزليِّ؛ وتُكثِرُ من إقحام الأصناف الأدبيَّة ببعضِها؛ مثل الرَّسائل، والعثور على مخطوطات، وإعادة رواية المحاورات، ومناقضات الأصناف الرَّفيعة، والاستشهاد الساخر بنصوصٍ يُعاد تأويلها؛ ونجد في بعضِها خلطاً لكلام النَّثر بالشِّعر، واللَّهجات الحيَّة بالرَّطانات (وفي الطَّور الرُّومانيِّ كانت ازدواجيَّة اللُّغة تُستعمَلُ أيضاً)، فتطلُّ أقنعة المؤلِّف المتنوِّعة وتظهر. وهكذا تبدو الكلمة الممثَّلة إلى جانب الكلمة الممثِّلة؛ وفي بعض الأصناف تؤدِّي الكلمة ذات النَّبرة المزدوجة دوراً ريادياً. وما يظهر هنا كنتيجةٍ هو علاقة جديدة على نحوٍ جذريٍّ بالكلمة بوصفها مادَّة الأدب»[1].

ولكنْ حين يهبط السَّرد بالملك من علياءِهِ، ويضعُهُ في مراتب الناس البُسَطاء، فهل هو يسخر منه؟ الجواب نعم ولا في الوقت نفسه. فالأدب الاحتفاليُّ سيفٌ ذو حدَّين، يسمح بإجابتين متناقضتين في آنٍ واحدٍ. في الظاهر، نعم، كأنَّ السَّرد يسخر من الملك المتنكِّر حين يُلقي به مع العامَّة في الفضاء الاحتفاليِّ، ويجعلُهُ يتخبَّطُ في الظُّروف العاديَّة التي يتعرَّض لها سائر الناس، بعيداً عن سلطتِهِ وجبروتِهِ. لكنَّنا حالما نتذكَّر أنَّ الملك تطوَّع راضياً للقيام بهذا الدَّور، وأنَّ الوظيفة التي تنتظرُهُ هي إحقاق الحقِّ في آخر الحكاية، حتّى نجد أنَّ السُّخرية هنا تنقلب إلى نقيضها تماماً. فالسَّرد في الحقيقة يمجِّد الملك أو الخليفة الذي يتنكَّرُ، ويتحمَّل أعباء المساواة مع العامَّة من أجل تخليص رعيَّتِهِ من الأرزاء التي تتعرَّض لها. وهكذا تتحوَّل السُّخرية المضمرة إلى تمجيدٍ صريحٍ.

لا تمكث السُّخرية طويلاً، بل تقتصرُ وظيفتُها على الإيحاء بسردٍ متعدِّد الأصوات، يسمحُ بإقامة جسرٍ بين الطَّبقة العليا والطَّبقة السُّفلى، وبين الملوك ورعاياهم، كأنَّما هي مجرَّد ملمحٍ سرديٍّ لحفظ التَّوازن في الاتِّصال بين طبقتين في المجتمع. وبعد

(1) باختين: شعرية دوستويفسكي، الترجمة الإنكليزية ص 108، الترجمة العربية ص 158.

انتهاء رواية الفعل السَّرديِّ، وتحقيق التَّوازن على مستوى الاتِّصال، وتحقيق العدالة أيضاً من حيث محتوى السَّرد، تنقلب السُّخرية أيضاً إلى نقيضِها، أي إلى تمجيد البطل الذي يتنكَّرُ تمجيداً كبيراً.

من هنا ينطوي التَّنكُّر على هزلٍ وجدٍّ في الوقت نفسه. وينبغي للملك الذي يتنكَّرُ أن يقبل راضياً بالتَّضحية في أن يتظاهرَ بأنَّه موضع سخريةٍ مؤقَّتاً، لكي يتحقَّق له الاتِّصال برعيَّتِهِ من ناحيةٍ، وتحقيق العدالة المفقودة في مكانٍ ما من ناحيةٍ ثانية. لكنَّ الفعل السَّرديَّ لا يكتمل إلّا حين يكتمل انكشاف الحبكة عن إعادة تحقيق التَّوازن، وحينئذٍ يظهر أنَّ الملك ضحَّى من أجل شعبه من خلال تنكُّرِهِ، لكي يُعيد له معيار العدالة المفقودة في مكانٍ ما. وبالنَّتيجة فالسَّرد الذي يدَّعي تنكُّر ملكٍ أو خليفةٍ إنَّما يريد إيصال رسالة مؤدّاها أنَّ على الملك أن يتَّصل برعيَّتِهِ دائماً، ويتنازلَ عن جلاله بين الحين والآخر، ليحقِّقَ لهم التَّوازن السَّرديَّ والفعليَّ.

حمّال يَتَسَلْطنُ وأُمَراء يتسوَّلون

ترد «حكاية الحمال والثلاث بنات» في طبعة ليدن، المأخوذة عن أقدم نسخ الكتاب المتوفِّرة حتّى الآن، في اللَّيلة الثامنة والعشرين (ص 126)، بينما ترد في طبعة بولاق في اللَّيلة التاسعة (1/ 28)، ربَّما لأنَّ اللَّيالي في طبعة بولاق كانت أطولَ حجماً وتستغرق عدَّة صفحاتٍ. على أنَّ من المؤكَّد أنَّ هذه الحكاية كانت موجودةً في أقدم النُّسخ البغداديَّة من الكتاب. وسوف نُعنى هنا بمتابعة انقلاب الأدوار الذي تتضمَّنُهُ هذه الحكاية المركَّبة التي تنطوي على عددٍ من الشَّخصيّات، تتعرَّض جميعاً لانقلاب الأدوار، كلّاً بطريقتِهِ الخاصَّة.

في البداية تظهر شخصيَّة الحمّال، ثمَّ البنات الثَّلاث، ثمَّ ثلاثة صعاليكَ عورٍ، ثمَّ الخليفة الرَّشيد والوزير جعفر ومسرور السَّيّاف، الذين تنكَّروا وخرجوا لاستكشاف أحوال الرَّعيَّة. وممّا يدعو إلى التَّفاؤل أنَّ الشَّخصيَّة الأولى التي تتعرَّض لانقلاب الأدوار هي شخصيَّة الحمّال، الذي تلتقطُهُ الحكاية من وضعه المزري البائس، وتتوِّجُهُ سلطاناً لبضع ساعات. كان الحمّال جالساً بيأسٍ على قفصِهِ أمام أحد الأسواق في بغداد، وفجأةً تقف فوق رأسه امرأةٌ جميلةٌ تظهر على وجهِها وهندامِها سيماءُ

الملوكيَّة، وتطلب منه أن يحمل قفصَهُ ويتبعَها. وبعد أن ملأتِ القفص بما لذَّ وطاب من فاخر الأطعمة والأشربة والعطور، توجَّهَتْ به نحو أحد القصور الباذخة. كانت تُقيم في القصر ثلاثُ بناتٍ، يُسمِّيهنَّ النَّصُّ على التَّوالي: الدَّلّالة والبوّابة وصاحبة الدار. فاصطحَبْنَهُ إلى إحدى القاعات، حيث وضعَ القفصَ عن رأسِهِ، وأعطينَهُ أجرتَهُ دينارين. لكنَّه لمّا استشعرَ طعم الارتياح في المكان، طلبَ أن يبقى معهنَّ. وبعد تردُّدٍ، وافَقْنَ. وهكذا بقيَ الحمّال معهنَّ عدَّة ساعات في دلالٍ وغزلٍ، وغناءٍ وتحرُّشٍ. باختصارٍ، تحوَّل انقلاب الحظِّ بالحمّال من حمّالٍ إلى سلطانٍ. فكانت تلك الساعات القليلة التي قضاها معهنَّ من خُلَسِ الأماني التي جادَ بها عليه الدَّهر.

حين بدأَتْ بوادرُ اللَّيل بالإقبال، طلبَتِ البناتُ من الحمّال أن يخرج، لكنَّه أخبرهنَّ أنَّ خروج روحِهِ من جسدِهِ أهونُ عليه من خروجِهِ من الدار. حينئذٍ صارحْنَهُ بشرط البقاء في الدار: «إن تتكلَّمْ فيما لا يعنيكَ، تسمعْ ما لا يُرضيك». فهذه الدار لا تقبلُ مَن يتدخَّل في خصوصيّات أهلِها، ومهما سمع المتطفِّل أو رأى من أمورٍ عجيبةٍ، أو وقائعَ غريبةٍ، فليس من حقِّهِ التَّدخُّل. ولم يكدِ الحمّال يجلس، حتّى طُرِقَ البابُ، وانكشفَ عن ثلاثة صعاليكَ عورِ العيون، حليقي اللِّحى، ممّا كان حينئذٍ يدلُّ على وضاعة المنزلة، وطلبوا المبيت عند الفتيات. وبعد تردُّد أيضاً، وافقتِ البناتُ الثَّلاث على دخولهم، وبالطَّبع اشترطوا عليهم شرط البقاء في الدار: «مَن تدخَّلَ فيما لا يعنيه، سمعَ ما لا يُرضيه». وليس من شكٍّ في أنَّ هذا الشَّرط يتطلَّب أن ينتظر المستمع حصولَ حدثٍ غريبٍ، إذ يُراد من الفضوليِّين عدم التَّدخُّل عند حدوثِ أمرٍ غريبٍ أمام أنظارِهم. ثمَّ استأنفت البنات الثَّلاث والحمّال، بحضور الصَّعاليك الثَّلاثة، ما كانوا فيه من طربٍ ومرحٍ وغناءٍ.

كان من عادة الخليفة هارون الرَّشيد أن يخرج متنكِّراً لاستطلاع شؤون رعيَّتِهِ. وفي تلك اللَّيلة بالتَّحديد، «نزلَ الخليفة هارون الرَّشيد لينظرَ ويسمعَ ما يتجدَّد من الأخبار، هو وجعفر وزيرُهُ ومسرور سيّاف نقمتِهِ. وكان من عادتِهِ أن يتنكَّرَ في صفةِ التُّجّار. فلمّا نزلَ تلك اللَّيلة ومشى في المدينةِ، جاءَتْ طريقُهم على تلك الدارِ، فسمعوا آلاتِ الملاهي، فقالَ الخليفة لجعفر: إنِّي أريدُ أن ندخلَ هذه الدارَ، ونُشاهدَ صاحبَ هذه الأصواتِ. فقال جعفر: هؤلاءِ قومٌ قد دخل السُّكرُ فيهم، ونخشى أن يُصيبَنا منهم شرٌّ.

فقالَ: لا بدَّ من دخولنا، وأريدُ أن تتحيَّلَ حتّى ندخلَ عليهم. فقال جعفر: سمعاً وطاعةً. ثمَّ تقدَّمَ جعفر وطرقَ البابَ، فخرجَتِ البوّابة، وفتحَتِ البابَ. فقالَ لها: يا سيِّدتي، نحن تجّارٌ من طبريَّةَ، ولنا في بغدادَ عشرةُ أيّامٍ، ومعنا تجارةٌ ونحن نازلونَ في خان التُّجّار، وعزمَ علينا تاجرٌ في هذه اللَّيلة، فدخلنا عندَهُ، وقدَّمَ لنا طعاماً فأكلنا. ثمَّ تنادمنا ساعةً، ثمَّ أذنَ لنا بالانصرافِ، فخرجنا باللَّيل، ونحن غُرَباء، فتِهْنا عن الخان الذي نحنُ فيه، فنرجو من مكارِمِكم أن تُدخلونا هذه اللَّيلةَ نبيتُ عندكم، ولكم الثَّواب» (1/ 28). كان الخليفة ووزيره وسيّافه متنكِّرين، فلم يكن في حسبانِ أحدٍ أن يستضيفَهم. وهكذا وافقت الفتيات الثَّلاث على دخولهم، ولكنْ بعد أن شرطوا عليهم أيضاً ألّا يتدخَّلوا فيما لا يعنيهم.

بعد أن جلس الجميع، قدَّمت الفتيات لهم واجبَ الضِّيافة في سفرةٍ مليئةٍ بأطايب الأطعمة والأشربة. ثمَّ أخْلَتِ الفتياتُ وَسَطَ القاعة، وطلبنَ من الحمّال مساعدتَهنَّ، وأدخلْنَ كلبتَينِ سوداوَينِ مطوَّقتين بالحديد. «فأخذَهما الحمّال ودخلَ بهما إلى وسطِ القاعة. فقامَتْ صاحبة المنزل وشمَّرت عن معصمِها، وأخذتْ سوطاً وقالت للحمّال: قدِّمْ كلبةً منهما. فجرَّها في الجنزير وقدَّمَها، والكلبةُ تبكي وتحرِّكُ رأسَها إلى الصَّبيَّة. فنزلَتِ الصَّبيَّة عليها بالضَّرب على رأسِها، والكلبةُ تصرخُ، ولا زالت تضربُها حتّى كلَّت سواعدُها. فرمَتِ السَّوطَ من يدها، ثمَّ ضمَّت الكلبةَ إلى صدرِها، ومسحَتْ دموعَها، وقبَّلت رأسَها. ثمَّ قالت للحمّال: رُدَّها، وهاتِ الثانية. فجاءَ بها وفعلت بها مثلَما فعلتْ بالأولى. فعند ذلك اشتغلَ قلبُ الخليفةِ، وضاقَ صدرُهُ، وغمزَ جعفرَ أن يسألها، فقالَ له بالإشارة: اسكتْ. ثمَّ التفتتْ صاحبةُ البيتِ للبوّابة، وقالتْ لها: قومي لقضاءِ ما عليكِ. قالت: نعم. ثمَّ إنَّ صاحبةَ البيتِ صعدتْ على سريرٍ بجانبِها. وأمّا الدَّلّالة فإنَّها دخلتْ مخدعاً، وأخرجَتْ منه كيساً من الأطلس بأهدابٍ خضرٍ، ووقفتْ قدّامَ الصَّبيَّة صاحبة المنزل، ونفضَتِ الكيسَ، وأخرجَتْ منه عوداً، وأصلحَتْ أوتارَهُ» (1/ 29). وشرعَتْ تغنّي شعراً.

من الواضح أنَّ التَّحذير المشروط كانَ تهيئةً لهذا الحدث الذي يستفزُّ فضولَ مَن يشاهدُهُ بقوَّة. إذ ماذا يعني أن تجلدَ الفتاةُ كلبتين سوداوين، ثمَّ تعانقُهما وهيَ تبكي؟ ولماذا تجلدُهما؟ ولماذا تبكي؟ وكيفَ يستطيعُ مَن يرى هذا المشهد أن يُسيطرَ على

قمعِ فضولِهِ إيفاءً منه بالوعد الذي قطعَهُ بعدم التَّدخُّل فيما لا يعنيه؟ يقول النَّصُّ إنَّ الخليفةَ لم يستطع احتواء فضولِهِ، لكنَّ الوزير طلب منه أن يسكت. وما هو أكثر غرابةً بعد ذلك أنَّ إحدى الفتياتِ حين سقطتْ، وانزاحَ عنها ثوبُها، ظهرتْ على ظهرِها آثارُ ضربٍ بالسِّياط. لم يستطع الرِّجال كبتَ فضولهم، باستثناء الوزير جعفر، فتوجَّه الحمّال إلى صاحبة البيت بالسُّؤال قائلاً: «يا سيِّدتي، سألتُكِ باللّهِ، وأُقسِمُ عليكِ به أن تخبرينا عن حالِ الكلبتينِ، وبأيِّ سببٍ تعاقبينَهما، ثمَّ تعودينَ تبكينَ، وتقبِّلينَهما؟ وأن تخبرينا عن سببِ ضربِ أختِكِ بالمقارع».

بهذا السُّؤال، خرج الرِّجال عن الشَّرط الذي تعهَّدوا به في عدم التَّدخُّل فيما لا يعنيهم. ولهذا فقد كان ردُّ فعل الصَّبيَّة مساوياً لفعلِهم من حيثُ العنف. «فلمّا سمِعَتِ الصَّبيَّة كلامَهم قالتْ: واللّهِ لقد آذيتُمونا يا ضيوفَنا الأذيَّةَ البالغةَ، وتقدَّمَ لنا أنَّنا شرطنا عليكم أنَّ مَن تكلَّمَ فيما لا يعنيه سمعَ ما لا يُرضيه. أما كفى أنَّنا أدخلناكم منزلَنا، وأطعمناكم زادَنا؟ ولكنْ لا ذنبَ لكم، وإنَّما الذَّنبُ لمن أوصلَكم إلينا. ثمَّ شمَّرَتْ عن معصمِها، وضربَتِ الأرضَ ثلاثَ ضرباتٍ، وقالت: عجِّلوا. وإذا ببابِ خزانةٍ قد فُتِحَ، وخرجَ منه سبعةُ عبيدٍ، وبأيديهم سيوفٌ مسلولةٌ. فقالَتْ: كتِّفوا هؤلاءِ الكثيرَ كلامُهم، واربطوا بعضَهم ببعضٍ. ففعلوا وقالوا: أيَّتُها المخدَّرة، ائذني لنا في ضربِ رقابِهم. فقالتْ: أمهلوهم ساعةً حتّى أسألَهم عن حالهم قبل ضربِ رقابِهم» (1/ 31).

بالإخلال بالشَّرط، أوجَبَ الرِّجال المتطفِّلون على أنفسِهم إنزالَ العقوبة بهم. لقد تصوَّروا أنَّ هؤلاءِ البناتِ وحدهنَّ، لكنَّ المفاجأة أنهنَّ كنَّ قادراتٍ على إيقاعِ العقوبةِ بهم وقتلِهم. مع ذلك، أرادتِ الفتياتُ إمهالهم قليلاً لتقديمِ بديلٍ آخرَ. إذ لا بدَّ أنَّ لكلِّ واحدٍ من هؤلاءِ حكايةً، ويمكنُهُ أن يرويَ حكايتَهُ مقابلَ العفو عنه، كما هو الحال في النَّموذج السابق في الحكاياتِ الأولى حين قايض الرُّواةُ الجنِّيَّ حكاياتِهم بحياتهم: «التفتَتِ الصَّبيَّة لهم وقالَتْ: كلُّ واحدٍ منكم يحكي حكايتَهُ، وما سببُ مجيئِهِ إلى مكانِنا، ثمَّ يملِّسُ على رأسِهِ، ويروحُ إلى حالِ سبيلِهِ» (1/ 31).

في لحظة المطالبة برواية الحكاية، يأمر الخليفةُ الوزيرَ بأن يكشفَ عن هويَّتِهم، لكنَّه في الحقيقة لا يفعل. أمّا الصَّعاليك الثَّلاثة فيعلنُ كلُّ واحدٍ منهم أنَّ حكايته «لو

كُتِبَتْ بالإبر، على آماقِ البَصَر، لكانَتْ عبرةً لمن اعتبَر». وفي الواقع فإنَّ هذه العبارة ترد هنا كاملةً لأوَّل مرَّة في أقدم مخطوطات الكتاب، وإن لم تحافظْ عليها بعدئذٍ بالصِّيغة نفسها[1]. وبرَغْمِ التَّنويه باعتبار الحكايات نقشاً على حَدَقات العيون، فإنَّ الحمّال كان أوَّل مَن تصدَّى لروايةِ حكايتِهِ. لكنَّه في الحقيقة لم يروِ حكايةً على الإطلاق. فهو مجرَّد حمّالٍ بسيطٍ، لا يملك من حُطام الدُّنيا سوى قفصِهِ الزَّهيد، الذي يعتاشُ عليه في كسبِ قوتِ يومِهِ. وقد سمح له الحظُّ بأن يَتَسَلْطَنَ عدَّة ساعاتٍ برفقة هاتيك الفَتَيات الجميلاتِ. باختصارٍ، رفعَهُ انقلاب الأدوار من حمّالٍ وضيعٍ إلى سلطانٍ رفيعٍ، مؤقَّتاً، ولعلَّه سيبقى طوال حياته يتحسَّرُ على هذه الفرصة الضائعة.

حكاية الصُّعلوك الأوَّل

بدأ الصُّعلوك الأوَّل حكايتَهُ بالقول: «يا سيِّدتي، اعلمي أنَّ سببَ حَلْقِ ذقني وتلفِ عيني أنَّ والدي كان مَلِكاً، وله أخٌ، وكان أخوهُ مَلِكاً في مدينةٍ أخرى. واتَّفقَ أنَّ أُمِّي ولدَتْني في اليومِ الذي وُلِدَ فيه ابن عمِّي. ثمَّ مضَتْ سنونَ وأعوامٌ وأيّامٌ حتّى كبرنا، وكنتُ أزور عمِّي في بعض السِّنين، وأقعد عنده أشهراً عديدةً» (1/ 31). أن يكون قد ولدَ ابنَ ملكٍ، سليماً مُعافى، فهذا أمرٌ متوقَّعٌ. ولكنْ ماذا تعني الإشارة إلى تزامن مولدِهِ مع مولدِ ابن عمِّهِ في مدينةٍ أخرى؟ أهو مثيلٌ له؟ أهو صورةٌ مرآويَّة له في مكانٍ آخرَ، أم لعلَّه نقيضُهُ وخصمُهُ؟ علينا الانتظار لمعرفة بقيَّة الحكاية.

في إحدى زياراتِهِ لمدينة عمِّهِ، طلب منه ابنُ عمِّهِ حاجةً استوثقَهُ منها وحلَّفَهُ عليها، قبل أن يكشفَ له عن كنهِها. فحلفَ له الأيمانَ المغلَّظةَ بأدائِها ثقةً منه به. وبعد ساعةٍ، «غابَ قليلاً ثمَّ عادَ وخلفَهُ امرأةٌ مزيَّنةٌ مطيَّبةٌ، وعليها من الحللِ ما يُساوي مبلغاً عظيماً. فالتفتَ إليَّ، والمرأةُ خلفَهُ، وقالَ: خُذْ هذه المرأةَ واسبقْني على الجبّانة الفلانيَّة، ووصفَها لي فعرفتُها. وقال لي: ادخلْ بها التُّربةَ وانتظرْني هناكَ. فلم يمكنِّي المخالفةُ، ولم أقدرْ على ردِّ سؤالِهِ، لأجلِ اليمينِ الذي حلفتُهُ» (1/ 31).

يبدو كلُّ شيءٍ غامضاً؛ الطَّلب، والمرأة عديمة الملامح، والانتظار في مقبرةٍ

(1) طبعة ليدن ص 147، طبعة بولاق 1/ 31.

موحشةٍ بلا حياة. مع ذلك، كان الأمير الذي سيصيرُ صعلوكاً فيما بعدُ يثق بابن عمِّهِ ثقةً عمياءَ، فرضيَ أن يُلبِّيَ ما طلبَهُ منه مهما أحاطَ به الغموض. ذهب الأمير الصُّعلوك إلى موضعِ المقبرة الذي ذكرَهُ ابن عمِّهِ مع المرأة وانتظرَهُ. وقد جاءَ فعلاً ومعه وعاء ماء وكيسٌ فيه جبسٌ وقادومٌ، أو مطرقة بناء، وطلبَ منه أن يرمِّمَ الموضع عليهما بعد أن ينزلا في داخل القبر. أزال بالقادوم بعضَ الأحجارِ، ورفع فتحةَ غطاءِ قبرٍ، ودخلَ الاثنانِ فيه، وطلب من ابن عمِّهِ أن يُعيد كلَّ شيءٍ إلى موضعِهِ وكأنَّه قبرٌ قديمٌ ما مُسَّ يوماً. طاوعَهُ مطاوعةَ الأعمى في كلِّ ما طلبَهُ منه. مع ذلك فإنَّ فعله لم يكنْ يخلو من ندمٍ خفيٍّ. «لمّا غابَ عن عيني قُمْتُ ورددتُ الطابقَ، وفعلتُ ما أمرَني به حتّى صارَ القبرُ القديمُ كما كانَ. ثمَّ رجعتُ إلى قصرِ عمِّي، وكانَ عمِّي في الصَّيد والقنصِ. فنمتُ تلك اللَّيلةَ. فلمّا أصبحَ الصَّباحُ، تذكَّرتُ اللَّيلة الماضية وما جرى فيها بيني وبين ابن عمِّي، وندمتُ على ما فعلتُ معَهُ، ثمَّ خرجتُ إلى المقابرِ، وفتَّشتُ على التُّربةِ، فلم أعرفْها. ولم أزَلْ أُفتِّش حتّى أقبلَ اللَّيلُ، ولم أهتدِ إليها. فرجعتُ إلى القصرِ، ولم آكلْ ولم أشربْ، وقد اشتغلَ خاطري بابن عمِّي، من حيثُ لا أعلمُ له حالاً، فاغتَمَمْتُ غمّاً شديداً، وبتُّ ليلتي مغموماً إلى الصَّباح. فجئتُ إلى الجبّانةِ وأنا أفكِّرُ فيما فعلَهُ ابن عمِّي، وندمتُ على سماعي منه، وقد فتَّشتُ في التُّرَبِ جميعاً، فلم أعرفْ تلك التُّربة، ولازمتُ التَّفتيش سبعةَ أيّامٍ، فلم أعرفْ له طريقاً» (1/ 32).

أطبقَ خناقُ النَّدم على الأمير، ولم يعُدْ بوسعه البقاء في مدينة عمِّهِ الملك، فقرَّرَ العودةَ إلى مدينة أبيه، لكنَّه ما كاد يضعُ قدمَهُ على بوّابة المدينة حتّى أحاطَ به الحرسُ من كلِّ صوبٍ، وألقوا القبضَ عليه. والسَّبب في ذلك أنَّ وزيرَ أبيه كان قد تآمَرَ عليه وقتلَهُ، واستولى على منصب الملوكيَّة في المدينة. ومن سوءِ حظِّ الأمير أنَّه سبقَ له أن فقأَ عينَ الوزيرِ خطأً. كان يحبُّ اللَّعِبَ بالبندقِ، وذات مرَّة قفزتْ إحدى أحجار البنادق إلى عين الوزير وأصابتْهُ بالعَوَرِ. وحينَها لم يتمكَّنِ الوزير من فعلِ شيءٍ، فكظمَ غيظَهُ، وابتلعَ حقدَهُ، منتظراً أن يُتاح له الانتقام ذاتَ يومٍ لعينه المفقودة. وحين سيقَ الأمير المأسور إلى الوزير الأعور، الذي صارَ ملكاً، أصدرَ أمرَهُ بقتلِهِ. فترجّاه الأمير قائلاً: «أتقتلُني بغيرِ ذنبٍ؟ فقال: أيُّ ذنبٍ أعظمُ من هذا؟ وأشارَ إلى عينِهِ المتلفةِ. فقلتُ: فعلتُ ذلكَ خطأً. فقال: إن كنتَ فعلتَهُ خطأً، فأنا أفعلُهُ بكَ عَمْداً. ثمَّ قال: قدِّموه

بينَ يديَّ. فقدَّموني بينَ يديهِ، فمدَّ إصبعَهُ في عيني الشِّمالِ، فأتلفَها، فصرتُ منذ ذلكَ الوقتِ أعوَرَ» (1/ 32).

سلَّم الوزيرُ السابقُ ابنَ الملك إلى السَّيّاف، وأمرَهُ بأن يقتلَهُ خارج أسوارِ المدينة، وأن يتركَ جثَّتَهُ طعاماً للوحوش الضارية. لكنَّ السَّيّاف كانَ من أتباعِ الملك السابق، وقد حنَّ على ابنِ الملك، فقال له: «يا سيِّدي، كيفَ أفعلُ، وأنا عبدٌ مأمورٌ؟ ثمَّ قال لي: فُزْ بعمرِكَ، ولا تعُدْ إلى هذه الأرضِ، فتهلكَ وتهلكَني معَكَ».

لم يكُنِ الأميرُ الأعورُ يُدرك سببَ هذه المصائب التي صارَتْ تنصبُّ عليه انصباباً. ما الذي فعلَهُ من ذنبٍ ليستحقَّ كلَّ هذه المكاره؟ لم يعُدْ أمامه من طريقٍ سوى العودة إلى مدينة عمِّهِ الملك: «سافرتُ حتّى وصلتُ إلى مدينةِ عمِّي، فدخلتُ عليه، وأعلمتُهُ بما جرى لوالدي، وبما جرى لي من تلفِ عيني. فبكى بكاءً شديداً، وقالَ لي: لقد زدتَني همّاً على همِّي، وغمّاً على غمِّي، فإنَّ ابن عمِّكَ قد فُقِدَ منذ أيّام، ولم أعلمْ ما جرى له، ولم يخبرْني أحدٌ بخبرِهِ» (1/ 33).

يبدو أنَّ الأمير الأعور يعود إلى النُّقطة التي توقَّفَ عندها السَّرد فيما يخصُّ ابنَ عمِّهِ، أي عند إحساسِهِ بالذَّنب، وكأنَّ ما أصابَهُ انتقامٌ ممّا فعلَهُ، مع أنَّه لم يفعلْ شيئاً بقدر ما يعلمُ. وهكذا لم يعُدْ قادراً على كتمان ما رآه من حال ابن عمِّهِ واختفائِهِ في قبرٍ. وفجأةً تهلَّلتْ أساريرُ الملك لما سمعَ، وطلب منه أخْذَهُ إلى موضع القبر في تلك المقبرة. فذهبا معاً، ومن حسن حظِّ الأمير الأعور أنَّه اهتدى إلى موضع القبر في الحال، فأزالا الطابق ودخلا، وحينئذٍ وجدا تحت الأرض مستودعاً كبيراً من الأطعمة والأشربة، كما رأيا سريراً فيه جثَّتانِ احترقتا.

في المقابل، أصبحَ من اللازم على الملك أن يُصارح ابن أخيه بحقيقة سرِّ ولده. «ثمَّ إنَّ عمِّي ضربَ ولدَهُ بالنِّعال، وهو راقدٌ كالفحمِ الأسودِ. فتعجَّبتُ من ضربِهِ، وحزنتُ على ابن عمِّي، حيث صارَ هو والصَّبيَّة فحماً أسودَ. ثمَّ قلتُ: باللّهِ يا عمِّي، خفِّفِ الهمَّ عن قلبِكَ، فقد اشتغلَ سرِّي وخاطري بما قد جرى لولدِكَ، وكيف صارَ هو والصَّبيَّة فحماً أسودَ؛ أما يكفيكَ ما هو فيه حتّى تضربَهُ بالنِّعال؟». لكنَّ إجابة الملك كانت أكثر من صاعقة: «يا ابن أخي، إنَّ وَلَدي هذا كانَ من صِغَرِهِ مولعاً بحبِّ أُختِهِ، وكنتُ أنهاهُ

عنها، وأقول في نفسي إنَّهما صغيرانِ. فلمّا كَبُرا وقعَ بينهما القبيحُ، وسمعتُ بذلكَ ولم أصدِّقْ، ولكنّي زجرتُهُ زجراً بليغاً، وقلتُ له: احذرْ من هذه الفعالِ القبيحةِ التي لم يفعلْها أحدٌ قبلَكَ، ولا يفعلُها أحدٌ بعدَكَ، وإلّا نبقى بين الملوكِ بالعارِ والنُّقصان، وتشيعُ أخبارُنا مع الرُّكبان، وإيّاك أن تصدرَ منكَ هذه الفعالُ، فإنّي أسخَطُ عليكَ وأقتلكَ، ثمَّ حجبتُهُ عنها وحجبتُها عنه. وكانَتِ الخبيثةُ تحبُّهُ محبَّةً عظيمةً، وقد تمكَّن الشَّيطان منهما. فلمّا رآني حجبتُهُ، فعلَ هذا المكان الذي تحت الأرضِ خفيةً، ونقلَ فيه المأكولَ، كما تراه، واستغفَلَني» (1/ 34).

تتعلَّقُ المسألة إذاً بجرمٍ خطيرٍ، أخطرَ بكثير من الخيانة الزَّوجيَّة، جرمٍ يتعلَّق بزنى المحارم. وقد ساهمَ الأمير الأعور بدورٍ في التَّغطية على هذه العلاقة المحرَّمة دون أن يعلمَ. فهل كان انقلاب الحظِّ الذي طاردَهُ في مملكةِ أبيه عقاباً له على ذنبٍ لم يعلمْ به؟ لم تكتملِ الحكايةُ حتّى الآن، ولا سيَّما وأنَّ عمَّهُ الملك أراد أن يتَّخذه بديلاً عن ولده المفقود، ويحيطَهُ بالحبِّ الذي حُرِمَ منه. لكنَّ سوء الحظِّ لم يرضَ له بهذه النَّتيجة أيضاً، بل شاء أن يستأنفَ عقوبتَهُ بطريقةٍ لم يتوقَّعْها. إذ لم يكتفِ وزيرُ أبيه بإسقاط مملكتِهِ، بل أراد أن يبتلع مملكةَ عمِّهِ أيضاً. وهكذا هجمَ بجيشٍ جرّارٍ على المدينة، فاستسلمَ له أهلُها. وبالتالي أصبحَ بقاء الأمير الأعور في مدينة عمِّهِ حلماً بعيد المنال. وهذا ما اضطرَّه إلى حَلْقِ لحيتِهِ، وتغيير ملامحِهِ حتّى لا يعرفَهُ أحدٌ فيقعَ في أسرِ وزيرِ أبيه مرَّةً أخرى. ومنذ ذلك الحين، قصدَ إلى بغداد، عساه يستطيع أن يتوصَّل إلى لقاء أمير المؤمنين الخليفة الرَّشيد، ليشكو حالَهُ له.

هنا يحقُّ لنا أن نسأل: هل كانت كلُّ هذه المخاطر وانقلابات الحظِّ التي تعرَّض لها عقاباً له على اشتراكِهِ في ذنبٍ لم يتحقَّقْ منه. لقد أعانَ ابن عمِّهِ على اقتراف علاقة فجور المحارم، دون أن يعلمَ به. ولمّا كانا قد وُلِدا في يومٍ واحدٍ، كان كأنَّ القدر يُريد لهما أن يكونَ كلٌّ منهما صورةً مرآويَّةً للآخر. غير أنَّ ابن عمِّهِ سلكَ طريقَ الفجورِ، فهلكَ. أمّا هو فساعَدَهُ دون أن يعلمَ، فتعرَّضَ لانقلاب الحظِّ الذي حوَّلَهُ من أميرٍ رفيعٍ إلى صعلوكٍ متسوِّلٍ وضيعٍ.

ما علاقة حكاية ابن عمِّ الأمير بسلسلةِ الحكايات التي ترويها شهرزادُ لشهريارَ عن

الخيانة الزَّوجيَّة؟ في الواقع أنَّ جريمة زنى المحارم خيانةٌ من نوعٍ آخرَ، أبشعَ عشرات المرّات من الخيانة الزَّوجيَّة. وقد رأينا في الفصل السابق عدداً من جرائم الخيانة الزَّوجيَّة البَشِعة، وهي جميعاً لم يترتَّبْ عليها جرحٌ نرجسيٌّ كالذي حصل لشهريار. غير أنَّ علاقة المحارم جريمةٌ كبرى تتفوَّقُ عليها جميعاً، لأنَّها خيانة مضاعفة، خيانة للقرابة والدِّين والأعراف، يرتكبُها الطَّرفانِ، لا الزَّوجة وحدَها، والمفترض أن يتقاسما العقوبةَ عليها معاً. وفي هذه الحالة مَن سيُصاب بالجرحِ النَّرجسيِّ؟ ابن عمِّ الأمير؟ كلّا بالطَّبع، لأنَّه مات. مَن إذاً؟ إنَّه الأمير نفسه، لكنَّ جرحه لم يكن سوى صدمةٍ أخلاقيَّةٍ وعقوبةٍ حياتيَّة، فقدَ فيها منزلته العالية، وعينه الشَّمال، وتحوَّل إلى مجرَّد صعلوكٍ أعورَ، بلا جرحٍ نرجسيٍّ.

حكاية الصُّعلوك الثاني

ترد حكاية الصُّعلوك الثاني أيضاً بصيغة ضمير المتكلِّم، وهو مثل سابقِهِ ابنُ ملكٍ، حرص أبوه على تربيتِهِ، فتعلَّم الكتابة والأدب والحساب، وأتقنَ الخطَّ، فكسبَ من المعارف ما جعلَهُ من النابهين في عصره، حتّى علا صيتُهُ، وبلغتْ سمعتُهُ ملك الهند، فطلبَ من أبيه الملك أن يبعثَ به إليه. فأرسلَهُ في ستَّةِ مراكبَ محمَّلةٍ بالحرس والخدم والأغراض. وحالما ألقتْ هذه المراكبُ مراسيَها على أحد السَّواحل، وأخرجَ الحرسُ الخيولَ التي معهم إلى البرِّ، هجمتْ عصابةٌ من ستِّين فارساً من قطّاع الطُّرُق عليهم. فقتلوا عدداً من العبيد، وحين انشغل قطّاع الطُّرُق بسلبِ القافلة، تمكَّن بعضُ الغلمان من الهرب، وكان ابنُ الملك من بين الهاربين.

بقيَ ابن الملك سائراً حتّى وجد مدينةً فدخلَها، واختلطَ بخيّاطٍ من أهلها. وحين كشفَ له عن هويَّتِهِ، نصحَهُ الخيّاط بأن يكتمَ مَن هو، لأنَّ ملكَ المدينة أحدُ ألدِّ أعداء أبيه الملك، وقد يُوقع به العقوبة إذا سمع بوجودِهِ. وحين سأله عمّا يُحسنُهُ من أعمالٍ، بيَّن له أنَّ العمل الوحيد الذي يحسنُهُ هو المعرفة والكتابة والخطُّ. فأخبره الخيّاط أنَّ هذه المدينة لا تحتاجُ هذا العمل ولا تقدِّرُهُ. والأولى به أن يبحث له عن عملٍ يدويٍّ. وأيسرُ الأعمال أن يشتريَ فأساً ويحتطبَ، لكي يتقوَّتَ ممّا يحتطبُهُ. وقد اقتنع ابنُ الملك بهذا المصير المؤلم، الذي هبطَ به من علياء الملوكيَّة العالمة إلى منزلة حطّابٍ

بائسٍ في مدينةٍ لا تقدِّر العلم وأهله. وبقيَ يعتاش على جمع الحطب مدَّة سنة كاملة، مؤمِّلاً أن يفرِّجَ اللّٰه عن شدَّتِهِ ذاتَ يومٍ.

في إحدى المرّات، كان يحتطبُ في خميلةٍ ذات أشجارٍ، فاصطدمَتْ فأسُهُ بحلقة نحاسٍ. وحين رفع الطَّبَقَ، وجد سلَّماً يُفضي إلى بابٍ، وحالما فتحَهُ وجد نفسه أمام قصرٍ سامقِ البنيان. ووجد في داخل القصر صبيَّةً رائعة الجمال، سجدَ للّٰه مذهولاً بحسنِها حين رآها. وما كادَتْ تراه الصَّبيَّة حتّى استفسرتْ منه أإنسيٌّ هو أم جنِّيٌّ. فحكى لها قصَّتَهُ، وكشف عن هويَّتِهِ. وأخبرتْهُ أيضاً أنَّها ابنة ملك الهند، وكان أبوها قد زوَّجَها من ابن عمِّها، لكنَّ جنِّيّاً خطيراً، اسمُهُ جرجريس بن رجموس بن إبليس، اختطفَها في ليلةِ زفافها، وحبسَها في هذا القصر تحت الأرض، ولم ترَ بشراً منذ خمسٍ وعشرين سنة. وحين اقترح عليها أن يخرجَها من هذا السَّرَب أو النَّفق، أخبرتْهُ أنَّ الهرب من خاطفِها العفريت شبه مستحيلٍ، وأنَّ عليه أن يرضى بتسعِ ليالٍ معها، وليلةٍ واحدةٍ للعفريت، الذي يأتي إليها كلَّ عشرِ ليالٍ مرَّةً.

أخبرتْهُ الفتاة أنَّ العفريت طارَ بها، أو على حدِّ تعبيرها في الكلام الذي ينقلُهُ الصُّعلوك «طارَ بي ونزلَ في هذا المكان، ونقلَ فيه كلَّ ما أحتاجُ إليه من الحليِّ والحللِ والقماشِ والمتاعِ والطَّعام والشَّراب، وفي كلِّ عشرةِ أيّام يجيئُني مرَّةً، فيبيتُ هنا ليلةً. وعاهدَني إذا عرضتْ لي حاجةٌ ليلاً أو نهاراً أن ألمسَ بيدي هذين السَّطرين المكتوبينِ على القبَّةِ، فما أرفعُ يدي حتّى أراه عندي. ومنذ كانَ عندي له اليومَ أربعةُ أيّامٍ، وبقيَ له ستَّةُ أيّام حتّى يأتي. فهل لك أن تُقيمَ عندي خمسةَ أيّام، ثمَّ تنصرف قبل مجيئِهِ بيومٍ؟ فقلتُ: نعم. ففرحتْ ثمَّ نهضتْ على أقدامِها، وأخذتْ بيدي وأدخلتْني من بابٍ مُقَنْطَرٍ، وانتهتْ بي إلى حمّامٍ لطيفٍ ظريفٍ. فلمّا رأيتُهُ خلعتُ ثيابي، وخلعتْ ثيابَها، ودخلتْ فجلستْ على مرتبةٍ، وأجلسَتْني معَها، وأتتْ بسُكَّرٍ ممسكٍ، وسقتْني، ثمَّ قدَّمتْ لي مأكولاً، فأكلنا وتحادثنا، ثمَّ قالتْ لي: نَمْ واسترحْ، فإنَّكَ تعبان. فنمتُ يا سيِّدتي، وقد نسيتُ ما جرى لي، وشكرتُها. فلمّا استيقظتُ وجدتُها تكبسُ رجلي، فدعوتُ لها، وجلسنا نتحادثُ ساعةً» (1/ 35).

حين صحا ابن الملك من النَّوم، كانت النَّشوة ما زالتْ عالقةً برأسِهِ، فاقترح على الفتاةِ أن يخرجَها من هذه المغارة، فقالتْ له: اقنعْ واسكتْ. لكنَّه لم يقنعْ ولم يسكتْ،

بل أخذه الغرورُ وقرَّرَ كسر قبَّة استحضار الجنِّيِّ، وقتْلَهُ حين يجيءُ، فهو متعوِّد على قتل العفاريت، كما أوحى إليه غرورُهُ. وما كاد يرفس القبَّة حتّى حضرَ الجنِّيُّ، فنصحتْهُ الفتاة بأن يهربَ بسرعة، لكنَّه نسيَ نعالَهُ وفأسَهُ، وخرجَ هارباً، يتطلَّع إلى ما يحدث من خلال السُّلَّم. وحين حضر العفريت، وامتلأ المكان برعبِ حضورِهِ، سأل الفتاة قائلاً «ما هذه الزَّعجة التي أرعشتِني بها؟ فما مصيبتُكِ؟ فقالتْ: ما أصابَني شيءٌ، غير أنَّ صدري ضاقَ، فأردتُ أن أشربَ شراباً يشرحُ صدري، فنهضتُ لأقضيَ أشغالي، فوقعتُ على القبَّةِ. فقالَ لها العفريتُ: تكذبينَ يا فاجرة! ونظرَ في القصرِ يميناً وشمالاً، فرأى النَّعل والفأسَ، فقالَ لها: ما هذا إلّا متاعُ الإنسِ، مَن جاءَ إليكِ؟ فقالتْ: ما نظرتُهما إلّا في هذه الساعةِ، ولعلَّهما تعلَّقا معكَ. فقالَ العفريتُ: هذا كلامٌ محالٌ لا ينطلي عليَّ يا عاهرة. ثمَّ إنَّه عرّاها وصلبَها بين أربعةِ أوتادٍ، وجعلَ يعاقبُها ويقرِّرُها بما كانَ». يرد هذا المقطع على لسانِ ابن الملك، وهو يتابعُ المشهد قبل أن يغادرَ تماماً، حين كان ما زالَ على السُّلَّم. يقول: «لم يهنْ عليَّ أن أسمعَ بكاءَها، فطلعتُ من السُّلَّم مذعوراً من الخوف. فلمّا وصلتُ إلى أعلى الموضع، رددتُ الطابق كما كانَ، وسترتُهُ بالتُّراب، وندمتُ على ما فعلتُ غايةَ النَّدم. وتذكَّرتُ الصَّبيَّة وحسنَها، وكيف يعاقبُها هذا الملعون، وهي لها معه خمسٌ وعشرونَ سنة، وما عاقبَها إلّا بسببي» (1/ 36).

كان الخيّاط أوَّلَ مَن قابلَهُ، فطمأنَهُ على حالِهِ. وما كاد يختلي بنفسه قليلاً حتّى عاد الخيّاط وأخبرَهُ أنَّ أعجمياً يحمل نعله وفأسه ويسأل عنه. حينئذٍ أدرك ابن الملك أنَّ العفريت لحقَ به واستدلَّ عليه. يقول الراوي مستخدماً رؤية ذاتيَّة خارجيَّة يرى فيها ملامحَ وجهِهِ من الخارج واصفاً ردَّ فعلِهِ عند سماعه بوجود العفريت بالقربِ منه: «لمّا سمعتُ هذا الكلامَ اصفرَّ لوني، وتغيَّرَ حالي. فبينما أنا كذلكَ، وإذا بأرضِ محلِّي قد انشقَّتْ وطلعَ منها الأعجميُّ، وإذا هو العفريتُ. وقد كانَ عاقبَ الصَّبيَّة غايةَ العقابِ، فلم تُقِرَّ له بشيءٍ. فأخذَ الفأسَ والنَّعل وقالَ لها: إن كنتُ جرجريسَ من ذرِّيَّة إبليسَ فأنا أجيءُ بصاحب هذه الفأسِ والنَّعال. ثمَّ جاءَ بهذه الحيلةِ إلى الخيّاطين، ودخلَ عليَّ ولم يُمْهِلْني، بل اختطفَني وطارَ وعلا بي، ونزلَ بي وغاصَ في الأرضِ، وأنا لا أعلمُ بنفسي. ثمَّ طلعَ بي إلى القصرِ الذي كنتُ فيه، فرأيتُ الصَّبيَّة عريانةً، والدَّم يسيلُ من جوانبِها» (1/ 37).

برغم التَّعذيب الشَّديد الذي لحقَ بالصَّبيَّة، فقد أنكرتْ أن تكون لها علاقةٌ بابن الملك. ورفضتْ أن تضربَهُ بالسَّيف، كما رفضَ هو أيضاً أن يضربها. وفي النِّهاية، قطَّعَ العفريتُ الصَّبيَّة إلى أربعة أجزاء، لكنَّه أعرضَ عن قتلِ ابن الملك، وفي المقابل أصرَّ على أن يمسخَهُ إمّا إلى حمارٍ أو كلبٍ أو قردٍ. حاول ابن الملك أن يتوسَّلَ إليه عساه يحظى بعفوِهِ، ولكنْ عبثاً. فقد طار به العفريت في الجوِّ، ثمَّ حطَّ به عند ذروة جبلٍ، وأخذ قليلاً من التُّراب، وهمهمَ عليه ورشَّهُ وقال «اخرجْ من هذه الصُّورة إلى صورةِ قردٍ». وهكذا تحوَّل ابن الملك إلى قردٍ. ومثل لوقيوس في رواية «تحوُّلات الجحش الذَّهبيِّ» لأبوليوس، كان يظهرُ للآخرين قرداً، لكنَّه في دخيلتِهِ كان يفهمُ العالم حولَهُ بوعيِ إنسانٍ، وذاكرةِ ابنِ ملكٍ، وإن كانَ غيرَ قادرٍ على النُّطق.

حوَّلَ العفريتُ ابنَ الملك إلى قردٍ عمرُهُ مائة سنة. فلمّا انفردَ في أعلى الجبل، استبدَّ به الحزن على المصير المنكود الذي انتهى إليه، لكنَّه مع ذلك لم ييأسْ. بل بقيَ يبحثُ عن طريقٍ يتخلَّصُ به من هذه المتاهة المظلمة، حتّى وصلَ إلى ساحل بحرٍ، ورأى سفينةً جاثمةً عنده. فاختفى خلف صخرةٍ، حتّى تمكَّن من التَّسلُّل خفيةً إلى وسطِها. وبالطَّبع فقد تطيَّرَ من مرآه ركّاب السَّفينة وتشاءموا، وأرادوا قتلَهُ. لكنَّ ربّان السَّفينة حماه، وقالَ لهم هو في جواري. فصار يطيعُهُ ويقضي حوائجَهُ. وبعد مسيرة خمسين يوماً في عرض البحر، وصلتِ السَّفينة إلى مدينةٍ عظيمةٍ، وصار الرُّكّاب يتبادلون التَّهاني على الوصول بالسَّلامة.

وعلى عكس المدينة السابقة، الكارهة للكتابة، فقد أرسلَ ملكُ هذه المدينة يطلبُ اختبار ركّاب السَّفينة، أيُّهم يُحسِنُ الكتابةَ. ووجدَ القردُ المسنُّ في هذا فرصتَهُ لإثبات هويَّتِهِ، عساه يجدُ مَن يستطيع أن يكشف له عن لغزِ تحوُّلِهِ. وهكذا فكَّر باختطاف لوح الكتابة من أيدي الرُّكّاب، وصار يخطُّ عليه أبياتاً من الشِّعر تفنَّنَ في كتابتِها واختيارِ معانيها. ومن حسن حظِّهِ أنَّ الملك أهملَ الكتاباتِ جميعاً، وأُعجِبَ بكتابتِهِ، وأمرَ له ببدلةٍ فاخرةٍ وبغلةٍ، وأوعز باستحضارِهِ، دون أن يعلمَ أنَّه قردٌ. وأمام الملك تصرَّف القردُ باحترامٍ يليقُ بملكٍ، في جلوسِهِ وأكلِهِ وكتابتِهِ، وبدأ يكشف عن مواهبِهِ في لَعِبِ الشَّطرنجِ.

حين رأى ملك المدينة كتابتَهُ، «تعجَّبَ وقال: هل يكونُ عندَ قردٍ هذه الفصاحةُ وهذا الخطُّ؟ واللّهِ إنَّ هذا من عجبِ العجبِ. ثمَّ قُدِّمَ للملك شطرنجٌ، فقالَ الملكُ: أتلعَبُ؟ قلتُ برأسي: نعم. فتقدَّمتُ، وصففتُ الشَّطرنجَ، ولعبتُ معه مرَّتين، فغلبتُهُ. فحارَ عقلُ الملكِ وقالَ: لو كانَ هذا آدميّاً لفاقَ أهلَ زمانِهِ. ثمَّ قالَ لخادمِهِ: اذهبْ إلى سيِّدتِكَ وقُلْ لها: كلِّمي الملكَ، حتّى تجيءَ فتتفرَّجَ على هذا القردِ العجيبِ. فذهبَ الطَّواشيُّ[1]، وعادَ ومعه سيِّدتُهُ بنتُ الملكِ. فلمّا نظرتْ إليَّ غطَّتْ وجهَها وقالت: يا أبي، كيف طابَ على خاطرِكَ أن ترسلَ إليَّ فيراني الرِّجالُ الأجانبُ؟ فقالَ: يا بنتي، ما عندي سوى المملوكِ الصَّغير، والطَّواشيِّ الذي ربّاكِ، وهذا القرد، وأنا أبوك، فممّن تغطِّينَ وجهَكِ؟ فقالَتْ: إنَّ هذا القردَ ابنُ ملكٍ، واسمُ أبيه إيمار، صاحب جزائر الآبنوس الداخلة، وهو مسحورٌ سحرَهُ العفريتُ جرجريس، الذي هو من ذرِّيَّة إبليسَ، وقد قتلَ زوجتَهُ بنتَ الملك أقناموس. وهذا الذي تزعمُ أنَّه قردٌ إنَّما هو رجلٌ عالمٌ عاقلٌ» (1/ 39).

كانت ابنة الملك قد تعلَّمتِ السِّحر منذ طفولتها على ساحرةٍ ماكرةٍ عجوزٍ، فأعلنت أنَّها تستطيع تخليص ابن الملك. أخذتْ سكِّيناً كبيرة، وخطَّت بها دائرةً في منتصف القصر، وصارت تهمهِمُ ببعض الطَّلاسم السِّحريَّة. وهكذا استحضَرَتِ العفريتَ اللَّعين جرجريس، وبدأَتِ المنازلةُ الخطيرة الشَّهيرة بينهما. تعرَّضَ كلُّ واحدٍ منهما إلى سلسلةٍ من التَّحوُّلات. كلَّما تحوَّل العفريت إلى مخلوقٍ، تحوَّلت ابنةُ الملك إلى نقيضِهِ في محاولةٍ منها للقضاء عليه. تحوَّل العفريتُ إلى أسد، فتحوَّلت الفتاةُ إلى سيفٍ. وتحوَّل رأس الأسد إلى عقربٍ، فتحوَّلت الفتاة إلى حيَّةٍ. وتحوَّلت العقربُ إلى عقابٍ، فانقلبت الحيَّةُ نسراً. وتحوَّلت العقاب إلى قطٍّ أسودَ، فانقلبَتِ الصَّبيَّة ذئباً. وأخيراً تحوَّل القطُّ إلى رمّانة، فانقلب الذِّئب إلى ديكٍ، يلتقطُ حبَّ الرُّمّانة. ولسوء الحظِّ، طارت إحدى الحبّات وسقطَتْ في البركة وسط القصر، وصارتْ سمكةً، فلحقَها الدِّيك وتحوَّل إلى حوتٍ كبيرٍ. ثمَّ فجأةً صار العفريت والصَّبيَّة كتلتَينِ من النِّيران تتبادلانِ إحراقَ بعضِهما. وقبل أن يلفظ العفريتُ أنفاسَهُ الأخيرة، ألقى

(1) الطواشي: صاحب التشريفات أو الخادم.

بكتلةٍ من الشَّرار الملتهب على عبيد القصر والخدم والحضور، فماتَ أحدُ الخدم، واحترقَتْ لحيةُ الملك، وانطفأَتْ إحدى عيني القرد. وفي آخر المطاف، تمَّ القضاء على العفريت، وطلبَتْ بنت الملك الاستعجالَ بإحضار طاسةٍ، همهمَتْ عليها ببعض الطَّلاسم، فأعادتِ القردَ إلى شكله الإنسانيِّ السابق، ثمَّ ودَّعتْ أباها وماتت.

لم يعد بالإمكان بقاءُ ابن الملك بعد أن استردَّ هويَّته الإنسانيَّة في هذه المدينة التي تسبَّبت في تخليصِهِ، وتسبَّب هو في إهلاك ابنةِ ملكها. وقد أخبرَهُ الملك بالشُّؤم الذي حلَّ عليهم منذ أن رأوه، فصار يشعرُ بأنَّه لم يعدْ مرغوباً به لديهم. وهكذا عقد العزمَ على الرَّحيل بعد أن صارحه الملك بضرورة مغادرته المدينة: «فخرجتُ يا سيِّدتي من عنده، وما صدَّقتُ بالنَّجاةِ، ولا أدري أين أتوجَّهُ. وخطرَ على قلبي ما جرى لي، وكيف خلُّوني في الطَّريق سالماً منهم. ومشيتُ شهراً، وتذكَّرتُ دخولي في المدينة غريباً، واجتماعي بالخيّاط، واجتماعي بالصَّبيَّة تحتَ الأرضِ، وخلاصي من العفريتِ بعد أن كانَ عازماً على قتلي، وتذكَّرتُ ما حصلَ لي من المبتدأ إلى المنتهى. فحمدتُ اللّٰهَ، وقلتُ: بعيني ولا بروحي، ودخلتُ الحمّام قبل أن أخرجَ من المدينةِ، وحلقتُ ذقني، وجئتُ يا سيِّدتي، وفي كلِّ يومٍ أبكي وأتفكَّرُ المصائب التي عاقِبَتُها تَلَفُ عيني» (1/ 41). وبالطَّبع فهو يحلم بلقاء الخليفة الرَّشيد لكي يشكوَ له حالَهُ.

من الناحية التَّأويليَّة، هل يمكن لنا أن نسمِّيَ ما قامت به الفتاة المختطفة «خيانةً زوجيَّةً»؟ من الصَّعب قول ذلك، لأنَّ العفريت لم يتزوَّجْها، بل اختطفَها من قصر أبيها وأحضانِ زوجِها. وهي لم تكن حرَّةً على الإطلاق، بل أودعَها في نفقٍ تحت الأرض، ومنعَها عن رؤية الناس ربعَ قرنٍ. وفي المقابل، هل يمكن اعتبارُ ما قام به ابنُ الملك من اقتحامِ النَّفق الذي أودع فيه العفريتُ الصَّبيَّة «خيانةً»، لكي تنساقَ الأحداثُ إلى معاقبته بمسخِهِ قرداً؟ ينبغي أن نلاحظ أوَّلاً أنَّ العفريت لم يعاقِبْ ابنَ الملك بالقتل، كما عاقب الفتاةَ، ومعنى هذا أنَّ جرمَهُ أقلُّ خطراً من جرمها بكثير. ما هو جرمُهُ؟ هو دون شكٍّ رفع الغطاءِ عن النَّفق الدَّفين، ومغامرة الدُّخول إلى كنزِ العفريتِ المخبوء. بعبارةٍ أخرى، يتمثَّل جرمُ ابن الملك في مغامرة الدُّخول إلى أحلام الرَّغبات المحرَّمة. لقد أزالَ الطَّبَقَ عن حلمٍ لا ينتمي له، بل للعفريت، وفكَّرَ باشتهاء فتاة امتلكَها عفريتٌ خطيرٌ من ذرِّيَّة إبليسَ باختطافِها من حرس أبيها، وأحضان زوجها. ولذلك فسلطةُ هذا

العفريت سلطةٌ مهولةٌ، وينبغي ألّا يتجرَّأ عليه أحدٌ. مع ذلك، اندفع ابنُ الملك سادراً في أحلامِهِ، متصوِّراً أنَّ بإمكانه تحدِّيَ العفريت، دون أن يضع في اعتباره ما يمكن أن يلحقَ به من نتيجةٍ تترتَّبُ على هذا التَّحدِّي.

من ناحيةٍ أخرى، ماذا يعني المسخ؟ ببساطة، يعني تغيير الصُّورة الخارجيَّة للشَّخص الممسوخ، أي هو أشبه بتغيير الزِّيِّ. وهكذا فإنَّ الممسوخ يظلُّ يحتفظ بهويَّتِهِ السابقة على نحوٍ ما، ويُعاني الآثار التي تترتَّب على تغيير مظهرِهِ الخارجيِّ. في حالتنا هنا، غيَّرَ العفريتُ صورةَ ابن الملك، وصار الناسُ ينظرون إليه بوصفه قرداً. لكنَّه في حقيقته لم يكنْ كذلك، بل هو يحتفظُ بذاكرتِهِ بوصفه ابنَ الملك، ويحتفظ بمعرفتِهِ الماضية وبمواهبِهِ الكبيرة في الخطِّ والكتابةِ والشَّطرنج.

تغيير الصُّورة الخارجيَّة أمرٌ مرهونٌ بانقلاب الأدوار، أو بما نسمِّيه في العادة بـ«الحظِّ». وقد يكون انقلاب الأدوار هنا سلبيّاً، كما هو الحال في حكايتنا هذه، أو يكون إيجابيّاً، فتتغيَّر الصُّورة نحو الأفضل، بدلَ الأسوأ، مثلما قال الشاعر ابن الرُّوميِّ:

إنَّ لـلـحـظِّ كـيـمـيـاءً إذا مـا مـسَّ كَـلْـبـاً أحـالَـهُ إنـسـانـا[1]

فانقلاب الأدوار أشبه بالكيمياء، أي إكسير تحويل المعادن إلى بعضها، يمكنُهُ أن يقلبَ الإنسان قرداً، أو بالعكس يقلبَ الكلبَ إنساناً. وعندما يستردُّ المتحوِّل أو الممسوخ صورتَهُ الأولى، فإنَّ ما يتغيَّرُ منه هو الصُّورة وحدَها أيضاً، لأنَّه يستطيع الحديث عن تجربتِهِ السابقة عندَما كان ممسوخاً، وكان يرى الأشياء والوقائع من خلال وجهة نظرِهِ كإنسانٍ يمتلك لغةً، وليس من خلال وجهةِ نظرِهِ كحيوانٍ عديمِ النُّطق.

وهنا لا بدَّ من الانتباه إلى أنَّ ابن الملك تعرَّض لأوَّل انقلابٍ للحظِّ في المدينة الكارهة للكتابة. وهكذا انحطَّتْ منزلتُهُ من ابن ملك إلى حطّابٍ. وقد أفضى به فقدانُ الكتابة إلى اللُّجوء إلى أحلامِ الرَّغبات المحرَّمة في بحثِهِ عن النَّفَقِ الذي أخفى فيه العفريتُ صبيَّةَ أحلامِهِ الجميلة. لكنَّ لقاءَهُ بها لم يُفضِ إلى شيءٍ سوى قتلِها ومسخِهِ إلى قردٍ مُسنٍّ. وعلى النَّقيض من ذلك، فقد وفَّرت له المدينة العاشقة للكتابة فرصةَ استردادِ هويَّتِهِ كإنسان، والانسلاخ عن هويَّتِهِ القرديَّة التي عاقبَهُ بها العفريت جرجريس.

(1) ديوان ابن الرومي، طبعة دار الكتب المصرية، 5/ 2559.

وهكذا يمكن القول إنَّ المدينة الكارهة للكتابة تسبَّبت في مسخِهِ إلى قردٍ، في حين جعلتْهُ مدينةُ عشقِ الكتابة يستردُّ هويَّتَهُ الإنسانيَّة. أمّا دخوله الحمّامَ في نهاية الحكاية فهو مبرِّر لحلاقة لحيتِهِ، والتَّنكُّر بشخصيَّة جديدة من جهة، ولكنَّه أيضاً محاولة في التَّطهُّر والاغتسال، كأنَّما هو ينزع ماضيَهُ ويتركه وراءَهُ في هذه المدينة التي كانت أقلَّ المدنِ قسوةً عليه.

ولا يخفى أنَّ هذه الحكاية ترتبط بسلسلةٍ من حكايات التَّحوُّل، أشهرُها دون شكٍّ «تحوُّلات الجحش الذَّهبيِّ» لأبوليوس. غير أنَّ حضور القرد فيها أغرى بعض الباحثين بأنَّ القرد هنا يمكن أن يرمز إلى إله الكتابة عند المصريِّين القُدَماء «تحوت» (Thut) في صيغته الهلنستيَّة. وقد علَّقت د. سهير القلماويُّ على هذه القصَّة قائلةً: «وأمّا قصَّة القرد الكاتب، التي توجد في قصَّة الصُّعلوك الثاني في قصَّة الحمّال والثَّلاث بنات، فقد أشار شبيجلبيرج (Spiegelberg) إلى أنَّها تذكِّرُنا بتوت (Tut) المصريِّ القديم الذي يُصوَّر في صورة قرد»[1].

قد يصحُّ هذا الاستنتاج لو كانت هذه الحكاية ممّا تنفردُ به النُّسخ المصريَّة من «ألف ليلة وليلة». لكنَّها في الواقع ترد في أقدم المخطوطات المتوفِّرة من الكتاب، وتحتلُّ الصَّفحاتِ الأولى منه، ممّا يدلُّ على نحوٍ قاطعٍ على أنَّها كانت موجودةً في أقدم النُّسخ البغداديَّة. وهكذا فنحن مدعوُّون إلى قراءتها باعتبارها استمراراً لقصص «التَّحوُّل» أو «المسخ»، أي ربطها بالقصص التي يتحوَّل فيها الإنسان إلى حيوانٍ، مهما كان نوعُهُ، من طراز «تحوُّلات الجحش الذَّهبيِّ»، وليس إلى ربطها بتراث «تحوت» بوصفه «القرد الكاتب». ولقد كانت الكتابة في حكايتنا هذه مزيَّة لابن الملك قبل تحوُّله إلى قردٍ، ولم يكتسبْها بعد تحوُّلِهِ وحسب.

حكاية الصُّعلوك الثالث

اعتمدنا في تحليل الحكايتين السابقتين على الرِّواية كما وردَتْ في طبعة بولاق. لكنْ يبدو أنَّ حكاية الصُّعلوك الثالث في هذه الطَّبعة قد تعرَّضت لسقوطِ جزءٍ منها، فاختفى محتوى المادَّة الحكائيَّة التي تشكِّل قوام الحبكة فيها. وهكذا اكتفت طبعة

(1) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، طبعة المعارف، ص 22.

بولاق، والطَّبعات الأُخرى التي اعتمدَتْها ونقلَتْ منها، بالجزء الأوَّل من الحكاية، وهو الجزء المتعلِّق بجبل المغناطيس، والجزء الأخير المتعلِّق بحكاية «الشَّباب العشرة الحزانى»، دون أن يوجد أيُّ رابطٍ يصل بين الحكايتين. والسَّبب في ذلك هو غياب الحدث الذي تقوم عليه الحبكة في هذه الحكاية، وهو الحكاية التي يمكن أن نسمِّيَها بـ«حكاية نبوءة مقتل الصَّبيِّ» على يد الصُّعلوك الثالث، الملك عجيب بن خصيب. غير أنَّ غياب هذا الجزء من طبعة بولاق والطَّبَعات التي نقلَتْ عنها[1] لا يعني أنَّ الحدث يغيبُ عن جميع نسخ «ألف ليلة وليلة». فالحكاية موجودةٌ كاملةً في طبعة برسلاو وطبعة ليدن وطبعة المكتبة الشَّرقيَّة[2]، مع ملاحظة أنَّ هاتين الطَّبعتين وطبعة برسلاو أيضاً تطلقُ على الصَّعاليك اسم «القَلَندريَّة».

وإذا سمَّينا سلسلة الأحداث المترابطة التي تدور حول موضوعةٍ واحدةٍ، ويمكن أن تكتفيَ بذاتها، كما يمكن أن تندرجَ في الوقت نفسه في حدثٍ أكبرَ باسم «العناقيد السَّرديَّة»، فإنَّ حكاية الصُّعلوك الثالث تتكوَّن من ثلاثةِ عناقيدَ سرديَّةٍ أساسيَّةٍ، يحتوي العنقود الأوَّل منها على موضوعة «جبل المغناطيس»، وهي حكايةٌ قائمةٌ في ذاتها يوجد نظيرٌ لها في «حكاية أبي الحسين النَّخّال المصريِّ»[3]، كما يوجد نظيرٌ آخرُ في «حديث الجبل المُطَلْسَم»[4]. وينطوي العنقود السَّرديُّ الثاني على حكاية «نبوءة مقتل الصَّبيِّ ابن الملك»، مثلما يشتمل العنقود السَّرديُّ الثالث على حكاية «الشَّباب العشرة الحزانى». وسوف نعنى بتحليلِ كلِّ عنقودٍ من هذه العناقيد على التَّوالي.

كان الصُّعلوك الثالث ابنَ ملكٍ، ورثَ الحكمَ عن أبيه، وسوَّلت له نفسه أن يقومَ برحلةٍ استكشافيَّةٍ في البحار التي تُحيط بمملكتِهِ. فنزل في عشرة مراكبَ، لكنَّ الرِّيح هاجت عليهم، واضطربَتِ الأمواجُ، وأطبقت ظلمةٌ شديدةٌ. وبعد أن صعد الرُّبّان على السارية، وتبيَّنَ السَّواد المنتصب على مسافةٍ منهم، رمى عمامتَهُ في الأرض ونتفَ لحيتَهُ وقال: أبشروا بهلاكنا نحن الجميع. فقد ساقَتِ الرِّيحُ السَّفينة بالقربِ من جبل

(1) ألف ليلة وليلة: (بولاق) 1/ 43، (محمد علي صبيح) 1/ 52، (صادر) 1/ 54.
(2) ألف ليلة وليلة: (برسلاو) 1/ 269، (ليدن) 1/ 185، (الشرقية) 1/ 72.
(3) نزهة الأشواق في أخبار المتيمين والعشاق، ص 175.
(4) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، ص 289.

المغناطيسِ، وهو جبلٌ يجذبُ إليه جميع ما في السُّفن من مساميرَ، فلا يبقى منها سوى ألواحِ الخشبِ، فيغرقُ راكبوها في البحر.

تمكَّنَ الصُّعلوك الثالث، وهو الملك عجيب بن خصيب، من النَّجاة حين علقَ بأحد ألواحِ السَّفينة، واستطاعَ الوصول إلى حافَّةِ الجبل. يقول: «ركبتُ لوحاً من الألواحِ، فضربتْهُ الرِّيحُ، فالتصقَ بالجبلِ، فأصبتُ طريقاً متطرِّقاً إلى أعلاهُ كهيئة السَّلالم منقورةً في الجبلِ» (الشرقية 1/ 73). وهكذا ارتقى إلى أعلى الجبل، وتخلَّصَ من الأمواج المتلاطمة في الأسفل. وما كادَ يغفو قليلاً نتيجةَ الإعياء حتّى سمعَ هاتفاً في منامِهِ يخاطبُهُ قائلاً: «يا ابنَ خصيبٍ، إذا انتبهتَ من منامِكَ، احفرْ تحتَ رجليكَ، تجدْ قوساً من نحاسٍ وثلاثَ نشّاباتٍ من رصاصٍ، منقوشاً عليها طِلِّسماتٌ. فَخُذِ القوسَ والنَّشّاب، وارمِ الفارسَ الذي على القبَّةِ، وأَرِحِ الناسَ من هذا البلاءِ العظيمِ. فإذا رميتَ الفارسَ يقعْ في البحرِ، والقوسُ يقعْ عندَكَ. فخذِ القوسَ وادفنْهُ في موضعِ الفرسِ. فإذا فعلتَ ذلك يَطْفُ البحرُ ويَعْلُ حتّى يُساويَ الجبل، ويطلعْ عليه زورقٌ فيه شخصٌ نحاسٌ غير الذي رميتَهُ. يجيءُ إليكَ وفي يدِهِ مِقْذافٌ. فاركبْ معه، ولا تُسمِّ اللّٰهَ تعالى، فإنَّه يقذِّفُ ويسافرُ بك مدَّة عشرةِ أيّامٍ إلى أن يوصِّلَكَ إلى بحرِ السَّلامة. فإذا وصلتَ هناك تجدْ من يوصِّلُكَ إلى بلدِكَ. وهذا يتمُّ لك إذا لم تسمِّ اللّٰهَ»[1]. ومن الواضح أنَّ هذه الرُّؤيا تنتمي إلى العصر الهلنستيِّ، حين كان بإمكانِ الآلهة الوثنيَّة اختيار الأبطال الثَّقافيِّين، وكانت تكلِّمُهم في المنام، ولهذا تحذِّر الحكاية البطل من ذكر اللّٰه. وهكذا تريد الحكاية تهيئةَ البطل وإعداده للقيام بوظيفةٍ ثقافيَّةٍ استثنائيَّةٍ بشرط ألّا يذكر اسمَ اللّٰهِ.

نفَّذَ الملك عجيب ما طلبتْهُ الرُّؤيا منه. وخلَّص الناس التائهين في عرض البحر من مخاطرِ التَّعرُّض لجبل المغناطيس. ثمَّ انتظر قليلاً، فشاهدَ زورقاً قادماً باتِّجاهه، فحمدَ اللّٰه في سرِّهِ، وصعد إلى الزَّورق. وبقيَ فيه عشرة أيّامٍ متواصلة. وحين رأى أنَّه يقترب من الساحل، تهلَّلَتْ أساريرُهُ، ومن شدَّة فرحِهِ، ذكر اسمَ اللّٰهِ علانيةً. فجأةً انقلبَ به

(1) ألف ليلة وليلة: (الشرقية) 1/ 74، (ليدن) 1/ 181.

الزَّورق، وتلاطمَتِ الأمواجُ، وعصفتِ الرِّياحُ، وأوشكَ على الغرقِ، لولا أنَّ يد القدر استنقذتْهُ في اللَّحظة الأخيرة، فبقيَ يسبح ويعوم حتّى وجد نفسَهُ في جزيرةٍ صغيرةٍ يحيطُها البحر من كلِّ جانبٍ. ومن هنا يبدأ العنقود السَّرديُّ الثاني.

حين استراحَ في الجزيرة، رأى سفينةً قادمةً باتِّجاهها، فارتقى شجرةً عاليةً يرى منها ما يفعلُهُ أهلُ السَّفينة، دون أن يخشى عدوانيَّتَهم إذا كانوا عدوانيِّين. نزلَ من السَّفينة عشرةُ عبيدٍ، وحفروا في بقعةٍ من الجزيرة، وكشفوا عن طبقٍ، وفتحوا بابَهُ، ثمَّ عادوا إلى السَّفينة. وظلُّوا يُنزِلون بعضَ البضائع من السَّفينة إلى الموضع الذي أزالوا عنه الطَّبَقَ. ثمَّ نزلَ شيخٌ كبير السِّنِّ وصبيٌّ يافعٌ مفرطُ الجمال والتَّرف. لكنَّ الجميع لم يلبثوا طويلاً حتّى غادروا، وبقيَ الصَّبيُّ وحدَهُ في المكان. وبعد أن تأكَّدَ الملك عجيب من مغادرة الجميع، نزلَ من الشَّجرة، وتوجَّه صوبَ الطَّبق. فوجد سُلَّماً يُفضي إلى بناءٍ مؤثَّث، مفروشٍ بأنواع البُسُط الفاخرة، وفي نهايتِهِ يجلس الصَّبيُّ على مرتبةٍ عاليةٍ، وفي يده مروحةٌ. فلمّا رأى عجيباً اصفرَّ لونُهُ، لكنَّه طمأنَهُ وهدَّأَهُ. وحينئذٍ كاشفَهُ الصَّبيُّ بحقيقة النُّبوءة التي أحاطتْ بمولدِهِ وتنبَّأت أن يقتلَهُ ملكٌ اسمُهُ عجيب بن خصيب.

«يا أخي، قصَّتي عجيبةٌ. وذلك أنَّ والدي تاجرٌ جوهريٌّ، وله تجارةٌ وعبيدٌ ومماليكُ تجّارٌ، يسافرونَ له في المراكب بالتِّجارات إلى أقصى البلادِ، ولهم معاملاتٌ وأموالٌ متَّسعة، ولم يُرزقْ ولداً قطُّ. فرأى في منامِهِ أنَّه يُرزَقُ ولداً في عمرِهِ قِصَرٌ. فأصبَحَ والدي في صراخٍ وبكاءٍ. فلمّا كانتِ اللَّيلة القابلة حبلَتْ والدتي بي، فأرَّخ تاريخَ حَبَلِها، وانقضتْ أيّامُها فولدتْني. ففرحَ والدي، وأولمَ الولائمَ، وأطعمَ الفقراءَ والمساكينَ، لكونِهِ رُزِقَ بي في آخرِ عمرِهِ. فجمعَ المنجِّمين وأهلَ التَّقاويم وحكماءَ الزَّمان وأصحابَ التَّواريخ والمواليدِ، فكشفوا ميلادي وقالوا له: ولدُكَ يعيشُ خمسَ عشرةَ سنةً، وعليه مخاطرُ، إن سلمَ منها عاشَ زماناً طويلاً. وسببُ موتِهِ أنَّ في بحرِ الهلكاتِ جبلَ المغناطيسِ، عليه فارسٌ وفرسٌ من نحاسٍ، والفارسُ في صدرِهِ لوحٌ من رصاصٍ. فمتى وقعَ الفارسُ من على فرسِهِ يمتْ ولدُكَ بعدَ خمسينَ يوماً. وقاتلُهُ هو الذي يرمي الفارسَ، وهو ملكٌ اسمُهُ عجيب بن خصيب. فاغتمَّ أبي غمّاً شديداً. ثمَّ ربّاني وأحسنَ تربيتي إلى أن بلغتُ خمسَ عشرةَ سنةً. ومن مدَّة عشرة

أيّامٍ جاءَ أبي الخبرُ أنَّ الفارسَ وقعَ في البحرِ، وأنَّ الذي رماه اسمُهُ عجيب بن ملك خصيب. فخافَ عليَّ أبي من القتلِ. فنقلَني إلى هذا المكانِ. وهذه قصَّتي، وسببُ وحدتي»[1].

تتعلَّق المسألة، إذاً، بنبوءةٍ لا فكاكَ منها أنَّ الملك ابن خصيب لا بدَّ أن يقتل هذا الصَّبيَّ. وتحاشياً لهذه النُّبوءة، فقد أرادَ أبوه أن يُنقذَهُ منها بتركِهِ في هذا المكان القصيِّ، ظنّاً منه أنَّه بعيدٌ عن جبل المغناطيس، وعن مكان وجود الملك عجيب بن خصيب. لكنَّنا نعرف أنَّ النُّبوءة لا بدَّ أن تقعَ مهما تحاشاها العارف بحصولها، فهي قدرٌ مأساويٌّ لا مهربَ منه. أصرَّ عجيب على أن يتحاشى قتلَ الصَّبيِّ بقدرِ ما يستطيع، لكنَّه لم يكشفْ له عن هويَّتِهِ، وحاولَ طمأنتَهُ قدر الإمكان. وبعد انقضاء تسعةٍ وثلاثينَ يوماً من وجودهما في مكانٍ واحدٍ، واطمئنانِهما إلى بعضِهما، أوشك الفتى أن يحتفلَ بنجاتِهِ من النُّبوءة. وفي غمرة الاحتفال أرادَ عجيب أن يشقَّ بطيخةً، فسألَهُ عن السِّكِّين، فقال: ها هيَ فوقَ رأسي. أمسكَها عجيب، لكنَّه تعثَّرَ فجأةً، وهوى فوق الصَّبيِّ، ولم يشعرْ كيف انغرزَتِ السِّكِّينُ في قلبِهِ وقتلتْهُ. لقد أرادا أن يحتفلا بانطفاء النُّبوءة، فحقَّقت النُّبوءة نفسَها بالرَّغم منهما.

بعد انقضاء اليوم الأربعين، جاءَ الملكُ أبو الصَّبيِّ، ووجدَ الفتى مذبوحاً. لم يحتملْ أبوه رؤية المشهد، فقتلَهُ الحزنُ. فلفَّ العبيدُ الاثنين وأخذوهما إلى السَّفينة وذهبوا. وبقيَ الملك عجيب يتطلَّعُ إليهم من أعلى الشَّجرة التي اختبأَ فوقَها، وهو يشعر بمرارة القدرِ الذي اختاره لقتلِ صبيٍّ لم يرتكبْ معه جرماً. وليس من شكٍّ في أنَّ القارئ قد يستعيدُ حكايةً مشابهةً لهذه الحكاية في بنائِها يرويها القاضي التَّنوخيُّ، خلاصتها أنَّ مجموعةً من الشَّباب خرجوا إلى البادية، وبسطوا سفرتَهم، فاقتربَ منهم بدويٌّ، ودعوه إلى مشاركتِهم زادَهم. وما كاد يجلسُ معهم، حتّى جاء غرابٌ وصار ينعبُ. فنهرَهُ البدويُّ ورماه بحجرٍ. ثمَّ سألهم: أتعرفونَ ما يقولُ هذا الغرابُ؟ يقول إنَّكم سوف تقتلونَني. فضحكَ الشَّبابُ لهذه النُّبوءة الغبيَّة. وبعد أن شبعوا من أطايب الطَّعام الذي معَهم، طلبوا من البدويِّ أن يلُمَّ السُّفرة، ويأخذَها معه. جمعَ البدويُّ أطرافَ

(1) ألف ليلة وليلة: (الشرقية) 1/ 76، (ليدن) 1/ 184.

السُّفرة، وأرادَ أن يحملَها ويرميَها على ظهرِهِ بقوَّة. وفجأةً شقَّتْ إحدى السَّكاكين السُّفرة، وانغرزَتْ في ظهر البدويِّ وقتلتْهُ[1].

بعد هذه التَّجربة، بقيَ الملك عجيب شهراً كاملاً في موضعِه، كأنَّما كان مصدوماً ممّا حصل. وخلال هذه الفترة تناقَصَ الماءُ على الجهة الغربيَّة من الجزيرة، حتّى جفَّ البحر، وصار بالإمكان خوضُهُ مشياً. وعلى مسافةٍ من الساحل تراءَتْ له نارٌ تلتمع. وكلَّما اقتربَ منها ازدادتْ لمعاناً. وحين دنا منها وجدَ قصراً بابه من نحاسٍ ينعكس عليه شعاع الشَّمس. وفيه تعرَّفَ على عشرة شبابٍ عورٍ. وهنا يبدأ العنقود الثالث، الذي يمكن أن نسمِّيَهُ بحكاية «الشَّباب العشرة العور الحزانى».

في قصر الشَّباب العشرة، طلبوا منه ألّا يسألَهم عن عَوَرِ أعينِهم، لكنَّهم كانوا في اللَّيل يلطِّخون رؤوسَهم بالرَّماد والفحم، ثمَّ يشرعون بالبكاء والنَّحيب، ويلعنونَ الفضول الذي أخرجَهم من نعيمٍ مفقودٍ. بقيَ الملك عجيب معهم مدَّة شهر، وفي كلِّ ليلة يلطِّخ العشرة رؤوسَهم بالرَّماد والفحم، ويلطمون وينحبون. وكلَّما اشتعل الفضول في قلب عجيب حاول الشَّباب العشرة ثنْيَهُ عن سؤالهم، لكنَّه بقيَ مصرّاً على معرفة سببِ بكائهم، وهكذا صارحوه بأنَّهم إذا أخبروه فقد يعود مثلَهم، ويصير أعوَرَ، وينضمُّ إلى جوقة البكاء والنَّحيب والنَّدم. وبإزاء إصرارِهِ، نزلوا عند رغبتِهِ، وذبحوا كبشاً وسلخوه، وأعطوه سكِّيناً، وقالوا له: ادخلْ في جلد الكبش الذَّبيح، وسوف نخيطُهُ عليكَ، فتأتي طيور الرَّخم وتطيرُ بك، وحين تشعر بأنَّها حطَّتْكَ على الجبل، شقَّ الجلْدَ، وستهرب عنك الطُّيور، وامشِ نصفَ نهارٍ، وستجد أمامَكَ قصراً. وهذا القصر هو السَّبب في عَوَرِنا وندمِنا وبكائِنا.

دخل الملك عجيب في جلد الكبش الذَّبيح، وحملتْهُ الطُّيور إلى أعلى الجبل، فخرجَ من الجلد، وتمشَّى حتّى دخل القصر. قال: «دخلتُ القصرَ، وإذا فيه أربعونَ جاريةً كالأقمارِ. فلمّا رأينَني قُلْنَ جميعاً: أهلاً وسهلاً ومرحباً بكَ يا مولانا. ثمَّ إنَّهنَّ أجلسنَني على مرتبةٍ عاليةٍ، وأتينَني بطعامٍ. فأكلتُ أنا وإيّاهنَّ، وقدَّمْنَ لي الشَّراب، وقامَ منهنَّ خمسةٌ، ففرَشْنَ حصيرةً، ووضعْنَ حولهنَّ من المشمومِ والفواكهِ والنُّقل

(1) التنوخي: نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق: عبود الشالجي، 2/ 322.

أشياءَ كثيرةً، وأحضرنَ المدام. فجلسنا للشَّراب، وأخذَتِ الجواري عوداً وغنَّينَ عليه، ودارَتِ الكؤوسُ والطاساتُ بيننا، فدخلَ عليَّ من الفرحِ ما أنساني همومَ الدُّنيا جميعها» (الشرقية 1/ 80).

باختصارٍ، قضى الملك عجيب الأيّامَ معَهنَّ في فردوسٍ. ومع اقتراب رأس السَّنة، شعرَتِ البناتُ معه بالأسف، لأنَّهنَّ يجب أن يفارقْنَهُ ويتركنَهُ وحده: «نحنُ بناتُ ملوكٍ، ونحن مجتمعاتٌ هنا مدَّة سنينَ، نغيبُ أربعينَ يوماً، ونقعدُ سنةً، نأكلُ ونشربُ، ونلذُّ ونطربُ، ثمَّ نغيبُ. وهذا دأبُنا. ونخشى أنَّكَ تخالفُنا بعد أن نغيبَ عنكَ فيما نأمرُكَ به. فها نحن نسلِّمُكَ مفاتيحَ القصرِ، وفيه أربعونَ خزانةً. فأنتَ تفتحُ التِّسعةَ والثَّلاثين باباً، والحذرَ أن تفتحَ البابَ الأربعينَ، فتفارقَنا».

استنفدَ الملك عجيب أيّامه في الخزائن التِّسعة والثَّلاثين، في كلِّ يومٍ يفتح خزانةً ويتمتَّع بما فيها، وكأنَّه في الجنَّة. وفي اليوم الأربعين، بقيَ متردِّداً هل يفتح الخزانة الأربعين التي حذَّرته الفتياتُ من فتحِها أم لا. يقول: «بقيَ خاطري مشتغلاً بتلكَ الخزانةِ التي هيَ تمام الأربعين، وحكمَ عليَّ الشَّيطانُ لأجلِ شقائي بأن أفتحَها، فلم أجدْ صبراً عن ذلكَ، ولم يبقَ من الميعادِ إلّا يومٌ واحدٌ. فقمتُ إلى الخزانةِ المذكورةِ، وفتحتُ بابَها ودخلتُ، فوجدتُ رائحةً ذكيَّةً لم أستروحْ مثلَها. وخامرتْ عقلي تلك الرائحةُ، فوقعتُ مغشيّاً عليَّ مقدارَ ساعةٍ. ثمَّ قوَّيتُ قلبي ودخلتُ الخزانةَ، فرأيتُ أرضَها مفروشةً بالزَّعفران، وفيها قناديلُ من ذهبٍ، ومشمومةٌ يضوعُ نشرُ المسكِ والعنبرِ منها... ونظرتُ يا سيِّدتي جواداً أدهمَ، كسوادِ اللَّيل إذا أظلمَ... فلمّا رأيتُهُ تعجَّبتُ منه، وقلتُ في نفسي: إنَّ هذا لا بدَّ له من شأنٍ عظيم. وأضلَّني الشَّيطانُ، فأخرجتُهُ وركبتُهُ، فلم يبرحْ من مكانِهِ. فرفستُهُ فلم يتحرَّكْ. فأخذتُ المقرعةَ وضربتُهُ بها. فلمّا أحسَّ بالضَّربة صهلَ بصوتٍ كالرَّعد القاصفِ، وفتح له جناحينِ، فطارَ بي وغابَ عن الأبصارِ في جوِّ السَّماء. ثمَّ حطَّني على سطحٍ، وضربَني بذيلِهِ على وجهي، فقلعَ عيني اليُمنى وسيَّلَها على خدِّي، وذهبَ عنِّي. فنزلتُ من على السَّطح، فوجدتُ العشرةَ الشَّباب العورَ، فقالوا لي: لا مرحباً بكَ ولا أهلاً» (الشرقية 1/ 82).

حين التحقَ الملك عجيب بالشَّباب العور العشرة، صار يُطالب بحصَّتِهِ من الرَّماد

الذي يسوِّدون به وجوهَهم حزناً على الفردوس المفقود. غير أنَّهم لم يقبلوه معَهم، وطلبوا منه مغادرةَ قصرِهم. فحلقَ لحيتَهُ، وبقيَ يتجوَّل في البلدان، حتّى وصل إلى بغداد متمنِّياً أن يمثلَ ذاتَ يومٍ أمام الخليفة الرَّشيد ويكشف له عن شكواه.

من الواضح أنَّ حكاية العنقود الثالث هي تنويعٌ على حكاية «الشُّيوخ الحزانى ودهليز الأحلام»، الواردة في كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة»[1]. ولعلَّ القارئ يتذكَّر أنَّ هذه الحكاية تروي قصَّة ابنِ أحدِ الملوك، كان قد فقد ثروتَهُ، واضطرَّ إلى القبول بأيِّ عملٍ يجدُهُ. وذاتَ يومٍ جاءَهُ شيخٌ كبيرٌ، وعرض عليه أن يخدم عشرة شيوخٍ في قصرٍ كبيرٍ، بشرط ألّا يسألَهم عن سبب بكائِهم إذا رآهم يبكونَ. فوافقَ على هذا الشَّرط. وبقيَ يعمل معَهم عدَّة سنين، حتّى مات تسعةٌ منهم. وحذَّرَهُ آخر الشُّيوخ العشرة من دخولِ إحدى الغرف قبل موتِهِ، لأنَّه إذا دخلَها فسوف يضطرُّ إلى قضاء حياته باكياً مثلهم. وبعد أن انفرد الشابُّ في البيت، دفعه الفضول إلى اقتحامِ الغرفة التي حذَّروه من دخولها، فوجدَ فيها ممرّاً طويلاً، ينتهي بنهرٍ ثمَّ بحرٍ. وفي آخرها التقطَهُ طائرٌ، وحطَّ به في جزيرةٍ، استقبلَهُ فيها جيشٌ من النِّساء، تقودُهُ فتاةٌ جميلةٌ، عرضتْ عليه الزَّواج منها. فكان الرَّجلَ الوحيدَ في هذه المملكة النِّسائيَّة المذهلة. لكنَّ الملكة حذَّرته من فتحِ بابٍ واحدٍ في قصرها. وبعد أن بقيَ معَها سبعةَ أعوامٍ كاملةً، دفعه الفضول إلى دخول الغرفة المحرَّمة. وما كادَ يمشي في الممرِّ حتّى استقبله الطائرُ الذي نقلَهُ إلى هذه الجزيرة قائلاً: مرحباً بوجهٍ لا يُفلح أبداً. ثمَّ أعادَهُ إلى القصر الذي جاءَ منه، حيث كان يبكي الشُّيوخ العشرة. وقد قلنا في تحليل هذه الحكاية إنَّ الفردوس المفقود فيها هو فردوس الأحلام الأبديُّ. ولم يصارحْهُ الشُّيوخ العشرة بتجربتِهم فيما وراءَ البابِ «لأنَّهم حين يخبرونَهُ عن حقيقة العالم الذي يسكنُ خلف الباب فهم يدعونَهُ إلى المغامرة باقتحامِهِ. ففي التَّحذير من دخول الباب استفزازٌ للفضول وترغيبٌ بدخوله. حين يقول الشُّيوخ إنَّهم لا يستطيعون أن يصرِّحوا بكُنْهِ ما خلفَ الباب، ولكنَّهم يدعونَهُ إلى عدم دخوله، فهم يستفزُّون فضوله، ويتحدَّونه بضرورة فتح الباب والدُّخول إلى عالمِهِ السِّرِّيِّ. فالعالم الذي يكمن وراء الباب عالمٌ لا يمكن مطلقاً معرفتُهُ إلّا عن طريق

(1) انظر عن الحكاية التحليل الذي كتبناه في كتاب «مخاطبات الوزراء السبعة»، ص 32 ـ 37، ونص الحكاية ص 94 ـ 103.

التَّجربة الشَّخصيَّة المباشرة. ولا ينوحُ على فردوس الأحلام الأبديِّ إلّا مَن ذاقَ طعم تجربتِهِ وخسرَها إلى الأبد. ففي كلتا حالتي الدَّعوة إلى الدُّخول والنَّهْيِ عن الدُّخول لا بدَّ للشاب أن يفتح باب دهليز الأحلام، سواء أأخبره الشُّيوخ بذلك أم امتنعوا عن إخباره»[1].

مصائر البنات والكلبتَينِ

انكشفت حكايات الصَّعاليك الثَّلاثة، ولكنْ لم يكن من المعقول أن تروِيَ البنات الثَّلاث حكاياتهنَّ أو حكايات الكلبتين، ما داموا لم يبرحوا بيتَهم بعدُ، وما زال الضُّيوف يخضعون لشرط عدم التَّدخُّل. ولهذا لمّا خرج الضُّيوف من قصر البنات، كان من اللازم أن يدعوهم جعفر البرمكيُّ، لكي يحضروا في اليوم التالي مع البنات والكلبتين، وتروي كلُّ واحدةٍ منهنَّ حكاياتها للخليفة. وقد رأينا أنَّ حكاية الصُّعلوك الثاني كانت تنطوي على تحوُّلِهِ إلى قردٍ. أمّا حكايات البنات والكلبتين فالتَّحوُّل أكبر وأخطر.

تقدَّمت الصَّبيَّة الأولى بين يدي الرَّشيد وقالت: «لي حديثٌ عجيبٌ، وهو أنَّ هاتين الكلبتَينِ السَّوداوينِ أُختاي... فلمّا ماتَ والدُنا أخذ كلٌّ حصَّتَهُ من الميراث. وبعد أيّامٍ توفِّيَت والدتي، وخلَّفتْ لنا ثلاثة آلاف دينار. فأخذتْ كلُّ بنتٍ ميراثَها ألف دينار. وكنتُ أنا أصغرَهنَّ سنّاً، فتجهَّزتْ أُختايَ، وتزوَّجت كلُّ واحدةٍ برجلٍ، وقعدتا مدَّةً. ثمَّ إنَّ كلّاً من زوجيهما عبَّى متجراً، وأخذَ من زوجتِهِ ألف دينار، وسافروا جميعاً وتركوني وحدي. فغابوا خمس سنين. وضيَّعَ زوجاهما المالَ وأفلسا، وتركاهما في بلادِ الناسِ، وهربا على وجهيهما. فبعد خمس سنين جاءَتْني الكبيرةُ في صفة متسوِّلة، وعليها ثيابٌ ممزَّقةٌ، وإزارٌ وسخٌ قديمٌ، وهي في أنحس الأحوال. فلمّا رأيتُها ذُهِلْتُ عنها، ولم أعرفْها. ثمَّ إنِّي لمّا عرفتُها قلتُ لها: ما هذا الحالُ؟ فقالت: يا أختي، ما بقيَ الكلام يُفيد، وجرى القلمُ بما حكمَ». (الشرقية 1/ 83).

حاولت الأخت الصَّغيرة استدراكَ وضعِ أُختِها الكبرى، وأحسنتْ إليها، وساعدتها بكلِّ ما تستطيع من أجل استردادِ سابقِ اطمئنانها. وبعد سنةٍ من ذلك، انشغلَ بالُهنَّ

(1) مخاطبات الوزراء السبعة، المقدمة ص 36.

على أختِهنَّ الوسطى. ولم يكدْ يمضي وقتٌ طويلٌ حتّى جاءت في وضعٍ أسوأَ من الأولى، وقد مرَّت بتجربةٍ مماثلةٍ. وبعد أن تحسَّن وضع الأختين، قرَّرتا الزَّواج من جديدٍ. حاولت الأخت الصُّغرى ثنيَهما، لكنَّها لم تفلحْ، فتزوَّجتا. ومرَّةً أخرى ضحكَ عليهما الزَّوجانِ، فعادتا لأختهما الصُّغرى، وتوسَّلتا بها، فساعدَتْهما، وبقيتا معها مدَّة سنةٍ كاملةٍ.

ذات مرَّة، قرَّرتِ الأخت الصُّغرى أن تجهِّزَ لها مركباً تجاريّاً تبحر به إلى البصرة وما وراءَها، وسألتْ أختيها عمّا إذا كانتا تفضِّلانِ السَّفر معها، أو البقاء في البيت، فاختارتا السَّفر. واحتياطاً، قسَّمت الصُّغرى مالها إلى قسمينِ، أخفت نصفَهُ في البيت حتّى عودتها، واصطحبَتِ النِّصف الآخر معها. لكنَّ الرِّيح دفعتِ المركبَ باتِّجاه آخر إلى بحرٍ لا يعرفُهُ الرُّبّان، وبعد عشرة أيّام من الإبحار في متاهة الأمواج الصاخبة، هتفَ الملّاح مبشِّراً الرُّكّاب بأنَّه يرى شبحَ مدينةٍ بعيدةٍ. كنّا قد رأينا في حكاية «الشاب المسحور» أنَّ بالإمكان مسخَ مدينةٍ كاملةٍ بالسِّحر القويِّ. لكنَّ هناك مسخاً آخر يكون عقوبةً إلهيَّةً.

قالت الصَّبيَّة: «لمّا أتيتُ البابَ رأيتُ أناساً بأيديهم عصيٌّ على بابِ المدينةِ، فدنوتُ منهم، وإذا هم ممسوخونَ وقد صاروا أحجاراً. فدخلنا المدينةَ، فوجدنا كلَّ مَن فيها ممسوخاً أحجاراً سوداً، ولا فيها ديّارٌ ولا نافخُ نارٍ. فاندهشنا من ذلك، فشققنا الأسواق، فوجدنا البضائعَ باقيةً، والذَّهب والفضَّة باقيةً على حالها، ففرحنا وقلنا: لعلَّه يكون لهذا شأنٌ. فتفرَّقنا في شوارعِ المدينةِ، وكلُّ واحدةٍ اشتغلت عن رفيقتِها بالكسبِ والمالِ والنَّسائج. وأمّا أنا فصعدتُ إلى القلعةِ فوجدتُها محكمةً. فدخلتُ قصرَ الملكِ، فوجدتُ جميعَ الأواني من الذَّهب والفضَّة. فعند ذلك رأيتُ الملكَ جالساً، وعنده حجّابُهُ ونوّابُهُ ووزراؤُهُ، وعليه من الملابسِ شيءٌ يحارُ فيه الفكرُ. فلمّا قدمتُ إلى الملكِ وجدتُهُ جالساً على كرسيٍّ مرصَّعٍ بالدُّرِّ والجوهر، وعليه حلَّةٌ من الذَّهب، كلُّ جوهرةٍ تضيءُ مثلَ النَّجمة، وحولَهُ خمسون مملوكاً لابسينَ الحريرَ، وفي أيديهم السُّيوف مجرَّدةً. فلمّا نظرتُ دهشَ عقلي» (الشرقية 1/ 85).

بقيَتِ الفتاة تتجوَّل في أرجاء القصر، فرأتْ شموعاً موقدةً، وفكَّرت أنَّ شخصاً لا

بدَّ أن يكون قد أوقدَها. وحين حاولت الخروج من المكانِ، تاهتْ ولم تستطع أن تتبيَّنَ الطَّريق الذي جاءتْ منه، فقرَّرتِ التَّمدُّد على أحد الأسرَّة، لكنَّ النَّوم جافاها. وفجأةً سمعتْ صوت قراءة قرآنٍ، فتتبَّعتْهُ، فوجدتْ محراباً وفيه شاب جميل الطَّلعة، كان يقرأُ القرآن. حينئذٍ سألتْهُ عن هويَّتِهِ، فأجابها أنَّ المفروض أن تكشف هي عن هويَّتِها. بعد ذلك أخبرَها أنَّ الملك الذي رأتْهُ ممسوخاً هو أبوه، وقد مسخَ اللّٰه هذه المدينة بأسرِها أحجاراً، لأنَّهم كانوا على دين المجوسيَّة. ومن حسن حظِّهِ أنَّه قد ربَّتْهُ امرأةٌ عجوزٌ على الإسلام، وأوصتْهُ بأن يكتمَ إسلامه عن أبيه وأربابِ دولتِهِ. وقد سمع أهل المدينة إنذاراً بالسُّخط لكي يتحوَّلوا عن دينهم ثلاثَ مرّات على مدى ثلاثِ سنواتٍ. لكنَّهم بقوا متشبِّثين بالمجوسيَّة، وهكذا لم ينجُ منهم أحدٌ سوى الفتى ابن الملك، الذي نشأَ على الإسلام.

اقترحَتِ الفتاة على ابن الملك أن يتزوَّجَها، ويذهبَ معها إلى بغداد. فأخذا معَهما ما خفَّ وزنُهُ وغلا ثمنُهُ، وذهبا نحو السَّفينة التي تنتظر عند الساحل. وحينَ وصلاها، تظاهرَتِ الأختانِ، وهما الكلبتانِ بالرِّضى، لكنَّهما أضمرتا المكر والحسد. وقبل أن تصلَ السَّفينة إلى البصرة، تحرَّكَ الحسد في قلب الأُختين. «فلمّا أخذَنا النَّوم، قامتْ أُختايَ وحملتاني بفراشي، ورمتاني في البحرِ، وكذا فعلتا بالشابِّ، وكانَ لا يُحسِنُ العومَ فغرقَ، وكتبَهُ اللّٰهُ من الشُّهَداء». أمّا الفتاة فقد تمسَّكت بأحدِ الألواحِ، وساقتها الأمواج إلى جزيرةٍ غنّاء.

في الجزيرة، لاذَتْ تحت قدميها أفعىً يُطاردها ثعبان كبير متغطرس. فتناولَتْ حجراً كبيراً وأهوتْ به على رأسه، لكي تنقذَ الأفعى. فماتَ الثُّعبان على الفور، واكتسَتِ الأفعى جناحينِ طارت بهما. وسرعانَ ما استولى النُّعاس على الفتاةِ فأغفت. وحينَ صحتْ من نومها، وجدتْ جاريةً تكبس على قدميها وتملِّسُهما، وبالقربِ منها كلبتانِ. قالت الفتاة: «قعدتُ جالسةً وقلتُ لها: يا أُختي، مَن تكونينَ؟ فقالت: ما أسرعَ ما نسيتِني! أنا الذي عملتِ معي الجميلَ، وزرعتِ المعروفَ، وقتلتِ عدوِّي. فأنا الحيَّة التي خلَّصتِني من الثُّعبان، فإنِّي جنيَّة وهذا الثُّعبان جنِّيٌّ، فإنَّه عدوِّي وما نجّاني اللّٰهُ منه إلّا بكِ. فلمّا نجَّيتِني منه طرتُ في الرِّيح، ورحتُ إلى المركبِ الذي رمتْكِ منه أُختاكِ، فنقلتُ جميعَ ما فيه إلى بيتِكِ وغرَّقتُهُ. وأمّا أُختاكِ فجعلتُهما كلبتينِ سوداوينِ. فإنِّي

عرفتُ جميع ما جرى لك معَهما، وأمّا الشاب فإنَّه غرقَ. ثمَّ حملتْني أنا والكلبتين، ورمتْنا فوقَ سطحِ داري. فرأيتُ جميعَ ما كانَ في المركبِ من الأموالِ في وسطِ بيتي، ولم يضعْ منه شيءٌ. ثمَّ إنَّ الحيَّة قالت لي: وحقِّ النَّقش الذي على خاتم سيِّدِنا سليمان عليه السَّلام، إن لم تضربي كلَّ واحدةٍ منهما كلَّ يومٍ ثلاثمائة سوط جئتُ وجعلتُكِ مثلهما. فقلتُ: سمعاً وطاعةً. فلم أزلْ يا أميرَ المؤمنينَ أضربُهما ذلك الضَّرب، وأُشفِقُ عليهما، وهما يعرفانِ أنَّه ما لي ذنبٌ في ضربِهما، ويقبلانِ عذري» (الشرقية 1/ 89).

بعد ذلك، تقدَّمت الفتاة التي كان يبدو على جسدِها أثر الضَّرب بالسِّياط، لكي ترويَ قصَّتَها أمام الخليفة. وقبل كلِّ شيءٍ يجب أن نشير إلى أنَّ حكايتَها تشبه شبهاً كبيراً مقطعاً من حكاية «عاشق البيمارستان»[1]، لولا أنَّ هذه تجري على رجلٍ أحبَّ ابنةَ أحد كبار الوُجَهاء في البصرة. ويمكن إيجازُ قصَّتِنا هنا بأنَّ الفتاة تلقَّتْ دعوةً لحضور حفلة عرس إحدى الفتيات، نقلتْها إليها إحدى العجائز. وحين ذهبتْ إلى البيت، صارحتْها الفتاةُ بأنَّ أخاها رآها وعشقَها، ويريد أن يتزوَّجَ بها. وقد تزوَّجَها فعلاً، لكنَّه اشترطَ عليها ألّا تميل إلى سواه أبداً، فحلفَتْ له. فتزوَّجا وعاشا في أحسنِ حالٍ. وفي إحدى المرّات، ذهبتْ مع العجوز إلى السُّوق، فرآها صبيٌّ وألحَّ عليها بأن تأخذ بعض الأثواب، ولم يقبلْ أن يأخذ ثمناً لها، بل أصرَّ على الحصول على قبلةٍ منها. لكنَّه عضَّها عضَّةً تركت أثراً بالغاً على خدِّها. وما كادتْ تصل إلى البيت، حتّى أصرَّ زوجُها على ضرورة قتلِها لخيانتِها الأيمانَ التي أطلقتْها. وفي اللَّحظة الأخيرة، توسَّطت لها العجوز، وتوسَّلت لمسامحتها، فأوعزَ برميِها خارج البيت دون أسفٍ. ولسوء حظِّها، فهي لم تعرفْ مَن هو، ولا كيف تستطيع إثباتَ براءتها.

لقد اتَّضحت قصص الصَّعاليك والأُختين والكلبتين، وبقيَ الحمّال والدَّلّالة، وكلاهما بلا حكايةٍ تُروى. لكنَّ الأحداث لم تتوقَّفْ عند هذا الحدِّ، بل لا بدَّ من استكمال مصير الكلبتين. سأل الرَّشيد الفتاةَ الأولى: هل عندَكِ دلالة من العفريتة التي سحرتْ أُختيكِ؟ فأخبرتْهُ أنَّها أعطتها شعرةً من شعرِها، وأوصتْها بإحراقها إذا أرادتْ أن تحضر. وحالما تمَّ استدعاء الجنِّيَّة، حضرتْ وسلَّمت سلام المطيعين على

(1) نزهة الأشواق في أخبار المتيمين والعشاق، ص 37.

الخليفة، لأنَّها مسلمة، وتقدِّر مكانة الخليفة تقديراً عالياً. تناولتِ العفريتةُ طاساً من الماء، وعزمتْ عليه، وتكلَّمت عليه كلاماً لم يفهمْهُ الحضور، ورشَّت على الكلبتين، وهي تقول: «عودا إلى صورتِكما الأولى البشريَّة». فتحوَّلت الكلبتانِ إلى صورتهما الإنسانيَّة التي كانتْ عليها. واستكملت العفريتة إخبار الخليفة بأنَّ الشاب الذي سخطَ على الفتاة الثانية هو ابنُهُ الأمير الأمينُ.

زوَّج الرَّشيد الصَّعاليك الثَّلاثة، الذين استردُّوا نبالتهم الملوكيَّة، من البنات الثَّلاث، الأخت الصُّغرى والكلبتين. وأعاد الفتاة الثانية لابنِهِ الأمين، وتزوَّج هو من الفتاة الدَّلّالة، وأفردَ لها بيتاً وجواريَ لخدمتِها. وهكذا فإنَّ هذه الحكاية، على تعدُّد ما فيها من شخصيّات تعرَّضَ بعضُها للتَّحوُّل، وكان عددٌ منها ضحيَّة انقلاب الأدوار، بل بالرَّغم من تنكُّر الرَّشيد والوزير والسَّيّاف، لم تستطع التَّطاول على الخليفة، أو الاستخفاف به. بل بقيتْ بأسرها تنظر إلى الرَّشيد نظرة إجلالٍ وتقديرٍ عاليين، وترتفع به عن موضع السُّخرية، كما هو الحال في الحكايات التي يتناولها الفصل التالي.

الفصل السادس

السُّخرية والاستخفاف

ركَّزتِ الحكايات الأولى في «ألف ليلة وليلة» على موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة، فعرضتْ على شهريارَ نماذجَ من الخيانات الزَّوجيَّة، وجَّهتْ فيها الزَّوجات الخائنات من الطَّعنات لأزواجِهنَّ ما يزيد مراراً على الطَّعنات التي تلقّاها شهريار، لكنَّها مع ذلك، لم تُفضِ بهم إلى الإصابة بالجرح النَّفسيِّ العميق، مثلما حصل مع شهريارَ، حتّى أفضى به إلى إدمان الزَّواج بالنِّساء وقتْلِهنَّ، حتّى لا يُعطيهنَّ فرصة خيانتِهِ. وقد قلنا إنَّ سرد شهرزاد كان يهرِّبُ هذه الموضوعة تهريباً. ولذلك عُنِيَتِ الحكايات الأولى القريبة من الحكاية الإطاريَّة بموضوعتِها نفسها، أي الخيانة الزَّوجيَّة، لكنَّها ظلَّت تبتعد عنها شيئاً فشيئاً لتلامسَ موضوعاتٍ أخرى.

ويبدو أنَّ السَّرد استهوى شهريار في الحكايات المائة الأولى، ليس فقط لأنَّه أبقى على حياة شهرزاد، بل لأنَّه بدأ يقتربُ من هواجس الموضوعات النَّفسيَّة الأثيرة لديه، وبالتالي بدأ يرى ما يتخلَّلُ سلوكَهُ من عيوبٍ، وفي المقدِّمة منها إحساسه بالنَّدَم على جرائم القتل التي ارتكبَها بحقِّ زوجاتِهِ البريئات. وفي اللَّيلة (148)، بعد أن استمع شهريار إلى قصَّة ندم أحد العابدين في سلسلةٍ من حكايات الحيوان، أبدى ندمَهُ على تهوُّره السابق في قتل النِّساءِ، فقال: «لقد زهَّدتِني يا شهرزادُ في مُلْكي، وندَّمتِني على ما فرطَ منِّي في قتل النِّساء والبنات» (1/ 307). لكنَّ شهرزاد بالطَّبع لم تكن واثقةً تماماً من صحَّة هذا الادِّعاء، بل بقيتْ بحاجةٍ إلى ترويض جراحه النَّفسيَّة عن طريق السَّرد، وتناول الموضوعات التي تتكفَّل العناية بإخراجِهِ من سجن هذا التَّوتُّر النَّفسيِّ. مع ذلك فهي حريصة على أن تظلَّ بمنأىً عن الضَّغط المباشر على جرحِهِ، بل بتهريب الأفكار تهريباً، على لسان شخصيّاتها، بدلاً من قولها وجهاً لوجهٍ. وبعد أن أقنعتْهُ

بوجود انقلاب الأدوار وتحوُّل المصائر، كانت بحاجةٍ في منتصف الكتاب أيضاً إلى أن تقول له: أيُّها الملكُ السَّعيد، يجب أن تتقبَّلَ السُّخرية، لأنَّها جزءٌ من الحياة، ولأنَّ العالم من دونها عالمٌ قاحلٌ مظلمٌ.

مفهوم السُّخرية

نحن في العادة نعامل السُّخرية بوصفها تجريحاً، ونرى في الاستخفاف هبوطاً بالشَّيء، وامتهاناً له، وتمريغَهُ بالتُّراب. فالاستخفاف، حتّى من حيث اشتقاقُهُ اللُّغويُّ، يعني أن نجدَ الشَّيء خفيفاً، فنهبطَ به إلى الأسفل. يعني الاستخفاف الهبوط بالشَّيء وإنزالَهُ إلى الحضيض. لكنَّ هذا ليس المعنى الوحيد، ولا سيَّما في النُّصوص الأدبيَّة التي تريد أن تُعيدَ النَّظر في العالم، فتحيطَ الشَّيء بنوعٍ من السُّخرية، لتلتقطَ فيه معنى خفيّاً. من هنا تنطوي السُّخرية على بُعدَينِ في وقتٍ واحدٍ؛ بُعدٍ سلبيٍّ لرؤية واقعِهِ العاري، وبُعدٍ إيجابيٍّ لرؤية الممكنات الخبيئة فيه.

وقد قدَّمَ ميخائيل باختين تصوُّراً مهمّاً جدّاً عن السُّخرية أو الاستخفاف يجمع بين العنصرين بطريقة إبداعيَّة. فنحن حين نسخر من شيءٍ من الأشياء، في رأي باختين، إنَّما ننظر إليه نظرةً مكانيَّةً، تريد أن تهبطَ به إلى الأرض، وبالتالي أن تحطَّ من قيمتِهِ، ولكنْ ليس من أجل تمريغِهِ بالتُّراب وإهانتِهِ، بل من أجل رؤية العناصر الإيجابيَّة الخبيئة فيه. وبالتالي يصير الاستخفاف عنصراً إيجابيّاً، بقدر ما هو عنصرٌ سلبيٌّ. فالأرض هي الرَّحِمُ المعطاء، التي لا تبتلعُ الشَّيء إلّا لتعيدَ استيلادَهُ من جديدٍ، فتضخَّ فيه دماءً قادرةً على الانبعاث والتَّجدُّد. وهكذا فالاستخفاف في جانبه السَّلبيِّ هو الدَّفن في رَحِمِ الأرضِ، ولكنَّه الانبعاث والولادة من هذا الرَّحم نفسه في معناه الإيجابيِّ.

كتب باختين يقول: «ليس للاستخفاف وإنزال العالي صفة شكليَّة ونسبيَّة في الواقعيَّة الشَّطّاريَّة. و«للعلوِّ» و«الهبوط» هنا معنىً مطلقٌ ثابتٌ من ناحية تحديد المكان. فـ«الأدنى» هو الأرض، و«الأعلى» هو السَّماء. والأرض هي العنصر الذي يلتهمُ ويبتلعُ (القبر، الرَّحِم)، وهي في الوقت نفسِهِ عنصرُ الميلاد وبثُّ الحياة (أثداء الأُمِّ). هذا هو معنى «العالي» و«الهابط» في السِّياق الكونيِّ، أمّا في السِّياق المادِّيِّ الخالص، الذي لا ينفصل عن الكونيِّ بوضوحٍ، فيكون الجزء الأعلى هو الوجه أو الرَّأس، في

حين يكون الجزء الأسفل هو الأعضاء التَّناسليَّة والبطن والأرداف. وتستعمل الواقعيَّة الشَّطّاريَّة، بما فيها التَّهكُّم في القرون الوسطى، هذه الإيحاءات المكانيَّة المطلقة. إذ يعني الاستخفاف هنا إنزالَ الشَّيءِ إلى الأرض، والاتِّصال بالأرض بوصفها العنصر الذي يبتلعُ ويَلِدُ في الوقت نفسِهِ. فالاستخفاف هو الدَّفن، والغرس، والقتل في الوقت نفسه من أجل استيلاد شيءٍ أفضلَ وأحسنَ. ويعني الاستخفاف أيضاً الاهتمام بالطَّبقة الدُّنيا من الجسد، وحياة البطن وأعضاء التَّكاثر؛ ومن هنا فهو يرتبط بأفعال الاتِّصال والالتحام والتَّخصيب والحَمَل والولادة. يحفرُ الاستخفافُ قبراً مادِّيّاً من أجل ميلادٍ جديدٍ؛ فلا يقتصر دور الاستخفاف على المظهر التَّخريبيِّ السَّلبيِّ، بل يمتدُّ أيضاً إلى مظهر إعادة التَّوليد والبعث. ولا يعني الاستخفاف بشيءٍ فقط قذفَهُ إلى فراغ الانعدام، والدَّمار المطلق، بل قَذْفَهُ إلى الأسفل إلى طبقةِ إعادة الإنتاج الدُّنيا، في المنطقة التي يحصلُ فيها التَّخصيب والميلاد الجديد. ولا تعرف الواقعيَّة الشَّطّاريَّة أيَّ مستوىً أدنى آخر؛ فهو الأرض المثمرة والرَّحِم المعطاء، التي تحبلُ دائماً»[1].

من هنا يجب تقبُّل حقيقة السُّخرية، لا بوصفها دفناً وهبوطاً بالشَّخصيّات وحسب، بل بوصفها بعثاً لها، وتجديداً لدمائِها، واستخراجاً للجوانب الإيجابيَّة المدفونة فيها. وحين يسخر النَّصُّ من شخصيَّةٍ من الشَّخصيّات، ولا سيَّما حين تنتمي هذه الشَّخصيَّة إلى الطَّبقة الرَّفيعة في المجتمع، فالاستخفاف بها ينطوي على معنيينِ؛ معنى دفنها والخلاص من المظهر المعروف المتكرِّر فيها، ومعنى ولادتها الجديدة بالمظهر المطلوب اللائق بها. وليس من شكٍّ في أنَّ هذه النَّظرة تُرضي الشَّخصيّات، بقدر ما تُرضي جمهور المتلقِّين، لأنَّها حين تهبط بالشَّخصيّات الرَّفيعة إلى مستوى العامة، فإنَّها في الوقت نفسه تُطالب العامَّة بالارتفاع إلى مستواها. ومن هنا فالسُّخرية تقوم بوظيفة دفع للشَّخصيّات في داخل الفعل السَّرديِّ، والمستمعين الذين يتطلَّعون إلى أفعالها خارج النُّصوص.

(1) Pam Morris (ed.), The Bakhtin Reader, p. 206.

الشاب البغداديّ والمزيِّن في الصِّين

تبدو مقايضة الحكايات بالحياة سمةً مميِّزةً للحكايات الأولى في «ألف ليلة وليلة»، ما دام تأثير الحكاية الإطاريَّة مستمرّاً في الأجزاء الأولى منها. ولا يتوقَّفُ هذا الأمر على الحكايات ذات الطابع المأساويِّ، بل يشمل أيضاً الحكايات الساخرة، ولكنَّها مع ذلك لا تُروى إلّا لكي تستحصلَ عفواً عن جريمةٍ، أو إنقاذاً لحياةٍ. وهذا هو ما حصل في حكاية «الشابّ البغداديّ والمزيِّن في الصِّين».

وقبل الدُّخول إلى أجواء الحكاية، يجب أن نضعَ نصبَ أعيننا أنَّها كانت تُروى في بغدادَ في القرن السابع الهجريِّ، كما تُشير إلى ذلك أغلب نُسَخ الكتاب. فقد ذكر عددٌ من النُّسخ الشاميَّة، البغداديَّة الأصول، أنَّ زمنَ سردِها هو سنة 653 للهجرة[1]، في حين أنَّ زمن السَّرد في طبعة بولاق هو سنة 763 للهجرة[2]. وتختلف المجموعتانِ في اسم الخليفة الذي حصلتِ الحكايةُ في زمنه، لأنَّه في المجموعة الأولى «المستنصر بالله ابن المستضيء»[3]، في حين أنَّ الخليفة في النُّسخ الأخرى هو المنتصر بالله[4]. والمجموعة الأولى أقربُ إلى الصِّحَّة. ولكنْ يبدو أنَّ طبعة بولاق والطَّبَعات المأخوذة عنها تلفِّق التَّواريخ تلفيقاً، دون أن تحرصَ على مطابقتِها مع التَّواريخ الفعليَّة. ولكنْ من المحتمل أنَّ جميع هذه التَّواريخ تدلُّ على أنَّ الكتاب كان يُروى في بغداد في أواخر العصر العبّاسيِّ. ولهذا السَّبب لا توجد سخرية هنا من الخلفاء أو الملوك العراقيِّين، بل تحضر السُّخرية في بلاط ملك الصِّين البعيد، ممّا يسمح لها بترطيب الجوِّ الكئيب قليلاً. والجدير بالذِّكر أنَّ الحكاية الواردة عن تطفُّل أخي الحلّاق، أو المزيِّن، على مجموعة من قطّاع الطُّرُق المسوقين إلى الموت في بلاط المستنصر هي حكاية تروي المصادر التاريخيَّة أنَّها حصلتْ لأحد المتطفِّلين حين خُدِعَ بمرآى بعض الزَّنادقة المسوقين للإعدام في بلاط المأمون[5].

---

(1) ألف ليلة وليلة: (ليدن) ص 335، (كلكتا) 1/ 238، (برسلاو) 2/ 227، (الشرقية) 1/ 156.
(2) (بولاق) 1/ 90، (صادر) 1/ 107، (صبيح) 1/ 105.
(3) (ليدن) ص 347، (كلكتا) 1/ 249، (برسلاو) 2/ 253، (الشرقية) 1/ 163.
(4) (بولاق) 1/ 94، (صادر) 1/ 111، (صبيح) 1/ 109.
(5) المسعودي: مروج الذهب 3/ 205.

تنطوي حكاية «الخيّاط والأحدب واليهوديّ والنَّصرانيّ» على سلسلةٍ من الحكايات الضِّمنيَّة، التي تنخرطُ فيها شخصيّات متعدِّدة منهم شابٌّ موصليٌّ كان يخاف من أكل «الزِّيرباجة»، وهي أكلة بغداديَّة معروفة[1]، وشابٌّ بغداديٌّ فرَّ من أحد الحلاّقين من بغداد إلى الصِّين، ولكنَّه لحقَ به، وهو يروي مآثره ومآثر إخوتِهِ الخمسة. تتعلَّق القصَّة الأساسيَّة في الحكاية بأحدب كان على مائدة الخيّاط، فأكرمَهُ بسمكةٍ كبيرةٍ، لكنَّه غُصَّ بها وماتَ. فحاول الخيّاط أن يتخلَّص من الجريمة برميِهِ خارج بيتِهِ، فعثرَ به يهوديٌّ، أراد أن يتخلَّص منه أيضاً برميِهِ على نصرانيٍّ. وما زال ينتقل من شخصٍ إلى آخرَ حتّى انكشفَتِ الجريمة وسيق المتورِّطون بها إلى الوالي، لأنَّ الأحدب كان المهرِّج الخاصَّ لملك الصِّين.

حين عثر والي المدينة على جثَّة الأحدب، أراد أن يشنق الشاهد متَّهماً إيّاه بقتله. لكنَّه فوجئَ بعددٍ من الأشخاص يعترفونَ بقتله، كلَّما أرادَ أن يقتلَ واحداً، اعترفَ آخرُ بأنَّه سبب القتل. فسيق الجميع إلى بلاط الملك ليتَّخذ قرارَهُ بشأنهم. ومثلما حصل في الحكايات السابقة على هذه الحكاية، حين كان الرُّواة يقايضون الجنِّيَّ والعفريتَ رواية الحكايات مقابل إطلاق سراح الأسرى لديه، فقد أراد أحد المتَّهمين أن يرويَ حكايته لملك الصِّين عساه يعفو عنهم. وفعلاً استهوت قصَّة الأحدب ملك الصِّين، فأمر أن تُكتبَ بماء الذَّهب. وحينئذٍ تقدَّم النَّصرانيُّ، وطلب من الملك أن يستمعَ إلى حكايته. لكنَّ حكايتَهُ لم تعجبِ الملك، فأمرَ بشنقهم جميعاً. ثمَّ تقدَّم الشابُّ البغداديُّ، الذي يُعاني من رهاب أكل الزِّيرباجة، وذكر أنَّ أباه كان من كبار التُّجّار في بغداد في عصر هارون الرَّشيد، قبل المستنصر بما يزيد على أربعمائة سنة، واقترح على الملك أن يعفوَ عنهم، إذا أعجبتْهُ حكايتُهُ. وهي حكاية بغداديَّة يوجد أصلُها لدى القاضي التَّنوخيِّ[2]. لكنَّ الحكاية لم تعجبِ الملك أيضاً. وهكذا بقيَ الجميع يروونَ الحكايات، حتّى وصل الدَّور إلى الخيّاط، الذي روى للملك ما حدثَ في إحدى الولائم، التي حضرَها أشخاصٌ من ذوي الصَّنائع المختلفة. وقد دخل إلى الوليمة شابٌّ بغداديٌّ، لكنَّه ما كاد

(1) يدخل في إعدادها اللحم، أو الدجاج، والدارصيني والحمص والفلفل والملح والزعفران، انظر حولها: كتاب الطبيخ للبغدادي ص 52.

(2) التنوخي: الفرج بعد الشدة 4/ 358.

يلمح الحلّاق البغداديَّ بين الحضور، أو المزيِّن كما يسمِّيه النَّصُّ، حتّى تراجع واعتذرَ عن المشاركة في الوليمة، لأنَّه يتشاءم من رؤية المزيِّن، الذي لحقَ به من بغداد إلى الصِّين. ثمَّ روى لهم حكايتَهُ معه.

كان الشابُّ البغداديُّ قد دخل ذات يوم أحد الأزقَّة التي لا تنفذ، فسمعَ غناءَ فتاةٍ أعجبَهُ. فوقف في مكانِهِ مذهولاً يتطلَّعُ إلى النافذة التي أتى منها الصَّوت. ولم يلبثْ إلّا قليلاً حتّى جاءَ القاضي، فدخل الدارَ التي يقف الشابُّ أمام بابها. وحين استفسرَ من إحدى العجائز طمأنتْهُ بأنَّها قادرة على إدخالِهِ إلى بيت القاضي، والتَّمتُّع برؤية ابنتِهِ صاحبة الصَّوت. فتهيَّأَ الشابُّ، وذهب إلى الحمّام، وأوصى غلامَهُ أن يجلب له أحدَ الحلّاقين ليحلقَ شعرَ رأسِهِ. ومن سوء حظِّهِ أنَّ غلامه وقعَ بالمزيِّن المذكور، الذي بدأ يتعالمُ عليه، ويفرضُ نفسه، وكأنَّه كبير أطبّاء عصره يعالجُ مريضاً ميئوساً منه.

كان طلب الشابِّ أن يحلقَ رأسه ويمضي إلى حال سبيلِهِ، لكنَّ المزيِّن أصرَّ على فرض نفسه بطريقةٍ مزعجةٍ: «لقد منَّ اللّٰهُ عليكَ بمزيِّن منجِّم عالمٍ بصنعةِ الكيمياءِ والسِّيمياء، والنَّحو والصَّرف، واللُّغة وعلمِ المعاني والبيانِ، وعلمِ المنطقِ والحسابِ، والهيئةِ والهندسةِ، والفقهِ والحديثِ والتَّفسير. وقد قرأتُ الكتب ودرستُها، ومارستُ الأمورَ وعرفتُها، وحفظتُ العلومَ وأتقنتُها، وعلمتُ الصَّنعة وأحكمتُها، ودبَّرتُ جميعَ الأشياءِ وركَّبتُها. وكان والدي يحبُّني لقلَّةِ فُضولي. ولهذا خدمتي عليكَ فرضٌ. وأنا قليلُ الفضولِ، لا كما زعمتَ. ولأجلِ هذا أُدعى بالصامتِ الرَّزين. وكان سبيلُكَ أن تحمدَ اللّٰهَ ولا تخالفَني، فإنِّي ناصحٌ لكَ» (الشرقية 1/ 156).

كان الشابُّ يريدُ أن ينشغلَ القاضي بتأدية صلاةِ الجمعة، ليتسلَّلَ خفيةً إلى لقاء ابنته. لكنَّ لقاءَهُ بهذا المزيِّن الفضوليِّ الثَّقيل أربكَهُ وأخَّره وغيَّرَ خططَهُ. ولم يسمحْ بحلاقتِهِ أو تركِهِ إلّا بعد أن أعطاه حقوقَهُ وفوقها أضعافاً مضاعفة. لكنَّه بقيَ يمشي خلفَهُ خلسةً ويتابعُهُ في حركة خطواته. وما كاد الشابُّ يدخل بيت القاضي، حتّى عاد القاضي من الصَّلاة بسبب تأخير الحلّاق للفتى. وبالمصادفة، ضربَ القاضي إحدى الجواري في بيته فَوَلْوَلَتْ. فتصوَّر المزيِّن أنَّ القاضيَ ضربَ الشابَّ البغداديَّ، واندفع هائجاً. يقول الشابُّ: «اعتقدَ المزيِّن الملعونُ أنَّه يضربُني، فصاحَ وخرَّقَ أثوابَهُ، وحثا

التُّرابَ على رأسِهِ، وبقيَ يصرخُ ويستغيثُ، والناسُ حولَهُ، وهو يقول: قُتِلَ سيِّدي في بيتِ القاضي. ثمَّ مضى إلى داري، وهو يصيحُ والناسُ خلفَهُ». (1/ 162). وحين تجمَّع الناسُ، اقتحم المزيِّن بيتَ القاضي، فرآه الشابُّ، فاختفى في أحدِ الصَّناديق. فحملَ المزيِّنُ الصُّندوقَ وخرجَ به. ولمّا شعر الفتى أنَّه صار في الخارج فتحَ الصُّندوق، ورمى نفسَهُ على الأرض، فانكسرتْ رجلُهُ. وكان معه ذهبٌ، فألقاه على الناس، ليتخلَّصَ منهم. والمزيِّن مع ذلك يقول: «أرادوا أن يفجعوني في سيِّدي. الحمدُ للّٰهِ الذي نصرَني عليهم، وخلَّصَ سيِّدي من أيديهم».

يقول الشابُّ البغداديُّ لدعاتِهِ في الوليمة: «أرسلتُ في الوقتِ، أحضرتُ الشُّهود، وكتبتُ وصيَّةً لأهلي، وفرَّقتُ مالي، وعملتُ عليهم ناظراً، وأمرتُهُ أن يبيعَ الدارَ والعقاراتِ، ووصَّيتُهُ بالكبارِ والصِّغار. وخرجتُ مُسافراً من ذلكَ الوقتِ حتّى أتخلَّصَ من هذا القوّاد. وجئتُ سكنتُ في بلدِكم، ولي فيها مدَّة. فلمّا عزمتُم عليَّ جئتُ إليكم، فرأيتُ هذا الملعونَ القوّادَ عندَكم في صدرِ المكانِ. فكيفَ يطيبُ قلبي ومقامي عندكم مع هذا؟ وقد فعلَ بي هذه الفعالَ، وانكسرتْ رجلي بسببِهِ» (1/ 163). كان لدى المزيِّن خمسة إخوة آخرين، كلُّهم من طرازِهِ، ثُقَلاء الدَّم، يفرضونَ أنفسَهم على الآخرين ويؤذونهم، وهم يحسبون أنَّهم يحسنونَ الصُّنع مع الآخرين. وقد قصَّ المزيِّنُ حكاياتهم جميعاً.

وفي نهاية الحكاية، حين سمع المزيِّن بقصَّة الأحدب، طلب أن يراه. وحين رآه أخبر الملك أنَّه لم يمتْ، بل فقد وعيَهُ حسب. ثمَّ أخرج من جيبِهِ مرهماً دهنَ به رقبة الأحدب، وأدخلَ كلّابتين في فمِهِ، وأخرج عظمة السَّمكة التي غصَّ بها الأحدب، فعطسَ وانتصبَ واقفاً. «فضحكَ ملكُ الصِّين حتّى غُشِيَ عليه، وكذلك الحاضرون. وقال السُّلطان: واللّٰهِ إنَّ هذه قصَّةٌ عجيبةٌ، ما رأيتُ أغربَ منها. ثمَّ إنَّ السُّلطان قالَ: يا مسلمونَ، يا جماعةَ العسكرِ، هل رأيتُم عمرَكم أحداً يموتُ ثمَّ يحيا؟ ولو لم يرزقْهُ اللّٰهُ هذا المزيِّنَ لكانَ ماتَ. فقالوا: واللّٰهِ إنَّ هذا عجبٌ عجيبٌ. ثمَّ إنَّ ملكَ الصِّين أمرَ أن تؤرَّخَ هذه القصَّة، فأرَّخوها، ثمَّ جعلوها في خزانةِ الملكِ» (الشرقية 1/ 180). وقد كافأ الملك جميع الشَّخصيّات التي شاركتْ في وقائع هذه الحكاية، وأكرمَهم غايةَ الإكرامِ. ومن المفارقات أنَّ الشَّخصيَّة التي كانت مثار السُّخرية كانت

في الوقت نفسِهِ السَّبب في تخليص الشَّخصيّات الأخرى من مصير الشَّنق على يد ملك الصِّين.

يمكنُنا القول إنَّ السُّخرية تعتمد على التَّناقض بين حقيقة الإنسان وما يُرائي به. وقد يكون موضوعها الإنسان الرَّفيع حين يُرائي بمنزلةٍ اجتماعيَّة أدنى من منزلته. وهذا ما سوف نراه في الحكايات الخاصَّة بالسُّخرية من الخليفة الرَّشيد نفسه، حين يبلغ كتاب «ألف ليلة وليلة» منتصَفَهُ. كما يمكن أن يكون موضوعها الإنسان الوضيع حين يدَّعي لنفسِهِ منزلةً لا تتناسبُ مع واقعه الفعليِّ. وهذا هو ما يحصل مع المزيِّن، الذي نغَّصَ حياة الشابِّ البغداديِّ، وهو يتصوَّرُ أنَّه ينقذُهُ من مآزقَ يتعرَّضُ لها. وقد هربَ منه الفتى البغداديُّ إلى حدود الصِّين، لكنَّه لحقَ به حتّى إلى هناك. مع ذلك جعل النَّصُّ نجاة بقيَّة الشَّخصيّات على يد المزيِّن، حين خلَّص مهرِّجَ الملك من العظمة التي علقتْ بحلقومِهِ. وفي الصَّفحات التالية سوف نرى الوجه الآخر للسُّخرية، حين يتنازل الشَّخص الرَّفيع عن مكانته العالية، ويُرائي بأنَّه إنسان بسيط مثل سائر الناس.

حكاية باسم الحدّاد

مثل كلِّ قصص تسلية الخليفة، تبدأ «حكاية باسم الحدّاد»، التي تَنفرِدُ بها طبعة المكتبة الشَّرقيَّة، ولا تَرِدُ في طبعة بولاق، بضجر الخليفة، الذي يُريد التَّنفيس عن كآبتِهِ المفاجئة بالخروج عن مراسيم السُّلطة والدُّخول في حياة الناس العاديِّين البسيطة. وحين يَعرضُ عليه مرافقاه الثابتانِ في الحكايات؛ الوزير جعفر البرمكيُّ والسَّيّاف مسرور، نماذجَ المتعة المتاحة للتَّفريج عن غمِّهِ، يُعرِضُ عنها جميعاً. ثمَّ يخرجونَ للتَّمشِّي في أرجاء بغداد. وفي الطَّريق، يرى الخليفةُ بيتاً متواضعاً، ويسمعُ غناءً يأتي من داخل البيت، فيدفعُهُ الفضول إلى التَّعرُّف على صاحبِهِ.

تقدَّمَ مسرور وطرقَ الباب، فأطلَّ من الكوَّة شخصٌ وسألَ: مَن أنتم؟ فقال الوزير جعفر: نحن يا شيخُ غُرَباء، ونريد المبيتَ عندَكَ. منذ بداية الحكاية هناك تزويرٌ للهويَّة ومراءاة بشخصيَّة أخرى. فاشترطَ عليهم صاحب الدار ألّا يكونوا شحّاذينَ ولا فضوليِّين، فوافقوا. وبعد تزوير الهويَّة، لا بدَّ من مقابلةِ ما لا يُتوقَّع. فقد تظاهر الثَّلاثة بأنَّهم تجّار من أهل الموصل، أضاعوا طريقَهم في ظلمة اللَّيلِ، فلم يعدْ لهم

من خيارٍ سوى المبيتِ في بيت صاحب الدار. والتَّظاهر بأنَّهم تجّار يعني أنَّهم من سائر الناس، وليسوا الخليفةَ والوزيرَ وحارسَهُ. وهكذا ينبغي لهم أن يقابلوا ما يقابلُهُ سائرُ الناس عندما يلتقونَ بنُظَرائهم من الطَّبقات المسحوقة. وفعلاً فإنَّهم حالما دخلوا صار صاحب الدار يوجِّه لهم شتائمَهُ وإهاناتِهِ: أنت يا بطنَ الزِّيرِ، يا كَرْشَ النَّخالةِ، يا شواربَ الدُّبِّ العتيقِ. وهذه من الشَّتائم البغداديَّة القديمة التي تتكرَّر في الأعمال السَّرديَّة العامِّيَّة المبكِّرة. وما دام الخليفة ومرافقوه قد زوَّروا شخصيّاتِهم، فلا بدَّ لهم من القبول بكلِّ ما يصدر عن هذا الشَّخص، لأنَّه في هذه الحالة لا يوجِّه إليهم، بل إلى الشَّخصيّات التي تقنَّعوا بها.

وحين يتطفَّل الوزير جعفر على صاحب الدار بمحاولة معرفةِ اسمِهِ، يكون الرَّدُّ قاسياً: «ها ها، فما قلتُ لكم إنَّكم قوّادونَ أراذلُ، تتكلَّمون فيما لا يعنيكم، فتسمعونَ شيئاً لا يُرضيكم؛ قوموا اخرجوا عنِّي، لا كتبَ اللّٰهُ لكم سلامةً. تحلِّفوني بحقِّ الصُّحبة، وأيَّة صحبة بيني وبينكم؟» (الشرقية 5/ 239). لكنَّه مع هذا الإنكار سرعانَ ما يكشف عن هويَّتِهِ الحقيقيَّة، ويعلن أنَّ اسمه باسم، وأنَّ مهنتَهُ هي الحدادة، بل يصرِّح بالتَّفاصيل الدَّقيقة عن يوميّات حياته البسيطة: «اعلموا يا أضيافي أنِّي أعملُ بصنعتي كلَّ يومٍ بخمسةِ دراهمَ إلى ما بعد العصرِ، فأقومُ آخذُ بدرهمٍ لحماً، ودرهمٍ خمراً، ودرهمٍ شمعةً، ودرهمٍ نُقلاً وفاكهةً، والخامس أُعمِّر منه القناديل والسُّرُج، وأشتري رغيفينِ خبزاً. وما يفضلُ معي شيءٌ أتغدَّى به. فثانيَ يومٍ أعملُ بصنعتي إلى ما بعدَ العصرِ، وأجدِّد حظوتي، وما أجيءُ إلى البيتِ إلّا واللَّيلُ قد أقبلَ». (5/ 239). حياة بسيطة، يُنفق فيها باسم الحدّاد ما يكسبُهُ يوماً بيومٍ، بحيثُ لا يبقى معَهُ شيءٌ يستطيع توفيرَهُ لليوم التالي. مع هذا لا ينجو من سخريةِ الخليفة وصاحبيه، وقبلوا بسخريتِهِ اللُّغويَّة، لكي يسخروا منه عمليّاً.

بعد المبيت في بيتِهِ، وأكلِ طعامِهِ، تنبَّأَ الضُّيوف الثُّقلاء لباسم الحدّاد بأنَّ الخليفة غداً سوف يمنع الحدّادين من العمل، ممّا سيؤدِّي إلى عطالتِهِ، وبالتالي إلى عدمِ قدرتِهِ على شراء ما تعوَّدَ شراءَهُ على امتداد عشرين سنة من الفواكه والنُّقل والخمر والشُّموع والأكل. وحينئذٍ وجدَ باسم الحدّاد في هذه النُّبوءة ما يشوِّش عليه خاطرَهُ: «لا تكذبوا عليَّ بهذا الفألِ العاطلِ. مضى عليَّ عشرونَ سنةً، وأنا سالمٌ من الغيظِ والجوعِ، حتّى

اجتمعتُ بكم هذه الليلةَ المعكوسةَ بوجودِكم، وأغضبتموني وشوَّشتم خاطري. فباللّهِ عليكم قوموا هذه الساعةَ واخرجوا عنّي. لكنْ أنا الظالم على نفسي، لأنّي أدخلتُكُم إلى بيتي، وكشفتُ لكم عن أمري» (5/ 240). وأنهى باسم الحدّاد شتائمه بالتّهديد، إذا صحَّت نبوءتُهم، بأنّه سوف يبحث بغداد كلَّها عنهم حتّى ينتقمَ منهم.

خرجَ الخليفة وصاحباه من بيت باسم الحدّاد، وعادوا إلى ديوان الخلافة. وفي صباح اليوم التالي، أصدرَ الخليفة أمرَهُ بمنعِ الحدّادين من فتحِ محلّاتهم، ومن يُخالفِ الأمرَ يُشنَقْ. فأغلقَ جميعُ الحدّادين في بغداد دكاكينَهم، وفي المقدَّمة منهم صاحب محلِّ الحِدادة الذي يعمل عندَهُ باسم الحدّاد. فتطيَّرَ باسم من هذا الأمر، واحتارَ كيف سيحصل على الدَّراهم الخمسة التي يقتضيها إنفاقُهُ كلَّ يومٍ. وفي الطَّريق مرَّ بأحد الحمّامات التي يعرف صاحبَها، فدعاه إلى العمل مدلِّكاً في الحمّام. ففرحَ باسم الحدّاد بهذه المفاجأةِ التي أنقذتْهُ من ورطة الحرج. وهكذا قضى نهارَهُ عاملاً في الحمّام.

مع حلول المساء، قرَّرَ الخليفةُ الخروجَ، والمرورَ على بيت باسم الحدّاد مع صاحبيه، فرأوا خيالَهُ من خلال الكوَّة، وهو يشرب الخمر، فأصرَّ الخليفة على الوزير بأن يطرقَ البابَ، قائلاً إنَّهم منعوا الحدّادين من العمل لكي يمنعوه من الشُّرب، فكيف حصل على ما يشربُ به؟ وحين رآهم باسم تلقّاهم بأسلوبِهِ الازدرائيِّ: «لا أهلاً ولا مرحباً بالقادمينَ علينا، ولا جئتم بالسَّلامة، واللّهِ طولَ النَّهار أفتِّشُ عنكم، وها أنتم جئتم اللَّيلةَ تتفوَّهونَ بكلام يكدِّرُني، وتضيِّقون عليَّ المكانَ» (5/ 244). وبعد أن طمأنوه بأنَّهم لن يطلبوا منه أكلاً أو شرباً، استفسروا منه عن كيفيَّة الحصول على مصدر إنفاقِهِ بعد إغلاق الحدّادين، فأخبرَهُمْ بعمله في الحمّام. حينئذٍ تساءل الضُّيوف كيف سيحصلُ على رزقِهِ إذا منعَ الخليفة فتحَ الحمّامات في الغد. فصبَّ عليهم باسم سيل الشَّتائم التي يحفظُها.

وفي صباح اليوم التالي، أصدرَ الخليفةُ أمرَهُ بإغلاق الحمّامات، ومن يفتحْ حمّامه يُشنَقْ على بابِهِ. فتشاءمَ أهلُ الحمّام من باسم قبل أن يصلَ إليهم، واعتقدوا أنَّه مصدر هذا الشُّؤم، فطردوه حين وصلَ. ففكَّرَ ببيعِ بعضِ ملابسِهِ، ووقفَ أمامَ بابِ مدرسةٍ، يبدو أنَّها كانت مقرَّ مكتبِ القاضي. فجاءتْ امرأةٌ وسألتْهُ عن القاضي، فادَّعى أنَّه وكيل

القاضي ورسوله. فأخبرتْهُ أنَّها تريد الشِّكايةَ على زوجِها، للمطالبة بحقوقها منذ خمسِ سنواتٍ، وأعطتْهُ درهمين مقابل اعتقالِهِ. فطلبَ منها أن تدلَّهُ على مكانِ عملِهِ، وذهب له. ولم يكنْ صعباً عليه حملُ الزَّوج في يدِهِ، وأمرَهُ بمصاحبتِهِ إلى القاضي. فتوسَّل إليه الزَّوج زاعماً أنَّ زوجتَهُ غاضبةٌ منه لأنَّه تأخَّر في اللَّيلة الفائتة، وهو يستطيع أن يسوِّيَ المسألةَ معها ودِّيّاً دون ضرورةِ الحضور عند القاضي، وأعطاه ثلاثة دراهمَ مقابلَ إطلاقِهِ. فأطلقَهُ باسم وعاد إلى الجلوس أمامَ باب المدرسة. فجاءتِ المرأةُ وادَّعت عليه أنَّه رسول القاضي وقد أخذَ رشوةً من زوجِها، فأنكرَ باسم أنَّه رآها من قبل. ولمّا تجمَّعَ الناس شهدوا أنَّه باسم الحدّاد، وليس برسول القاضي. وهكذا استطاع باسم الحصول على دراهمِ إنفاقِهِ اليوميِّ، واستأنف ما اعتادَ عليه من سكرٍ.

في المساء أيضاً، طرقَ الخليفةُ وصاحباه بابَ باسم، واستغربوا أنَّه ما زال يستطيع الحصول على مصادرِ شربِهِ وسكرِهِ. وحين دخلوا إليه واجهَهم بسيلٍ من الشَّتائم المقذعة التي يعرفُها، ولا سيَّما الشَّتائم التي يخصُّ بها الخليفة هارون الرَّشيد لإصداره الأوامر الجائرة بإغلاق محلّات الحدادة والحمّامات. وحين يلحُّون عليه بالسُّؤال حول الكيفيَّة التي حصل بها على دراهمِ إنفاقِهِ اليوميِّ يخبرُهم بقصَّة المرأة، وكيف أنَّه ادَّعى كونه رسول القاضي.

في الصَّباح التالي، قرَّرَ باسم أن يقضيَ بقيَّة عمره في العمل رسولاً لدى القاضي. لكنَّ الأمر جاء للقاضي من ديوان الخلافة بأن يستجوبَ كلَّ الرُّسُل، ويركِّزَ على الجُدُدِ منهم، ويشدِّد عليهم النَّكير. وهكذا يستجوب القاضي الرُّسل الجُدُد، فيعترف باسمٌ أمامَهُ بأنَّه لم يلتحقْ بهم إلّا أمسِ. وحينئذٍ يأمر القاضي بجلدِهِ وضربِهِ بالفلقة على رجليه. وحين يُطلق رجال القاضي سراحَهُ، يذهب باسم إلى بيته، ويقرِّر مغادرة بغداد كلِّها. وكان في بيته سيفٌ من خشب، فأخذَهُ معه، وصار يتجوَّل في السُّوق. وكلُّ مَن يراه وهو يتبختَرُ في مشيتِهِ يتصوَّر أنَّه «بَلَدار من بلداريَّة الخليفة»، وهي مهنة غير واضحة، تسمِّيها حكاية مشابهة في كتاب «نزهة الأشواق» بـ«الرَّجّالة». وفي الأرجح فهي تدلُّ على نوعٍ من مشاة الحرس في الأسواق والشَّوارع.

وبينما كان باسم ماشياً في السُّوق، قابل رجلينِ متقابضينِ متماسكينِ، ضربَ كلٌّ

منهما الآخرَ حتّى أدماه. ولم يكنْ يجرؤ أحدٌ على التَّدخُّل بينهما، فتدخَّلَ باسم، وفصلَ بينهما، وأمسكَ بخناقِ الاثنين، وسيطرَ عليهما. «فصاحَ شيخُ السُّوقِ عليهِ وقال: يا رئيسَ النَّوبةِ، بحياةِ رأسِكَ، خُذْ منِّي هذه الخمسةَ دراهمَ، وارفعْ هؤلاءِ إلى حضرةِ الخليفةِ حتّى ينتقمَ منهما» (6/ 5). وهكذا توفَّرت الدَّراهم الخمسة لباسم، ولم يعدْ بحاجةٍ إلى البحثِ عن عملٍ. ولم يكدْ يمشي بضعَ خطواتٍ، حتّى صالحَ الناسُ بين المتخاصمين، وخلَّصوهما من يديهِ. لكنَّه الآن عقدَ العزم على احترافِ العمل مع طاقمِ حرّاس السُّوق، وإن كان السَّيف الذي يحملُهُ خشبيّاً.

كان لدى الخليفة ثلاثونَ حارساً يتناوبونَ العمل، كلَّ ثلاثةِ أيّامٍ عشرة. فجاءَ باسم واختلط بالعشرة الموجودينَ في ذلك اليوم. لكنَّه استشعر اختلافَهُ عنهم، إذ يتميَّزون عنه بالسِّلاح واللِّباس والشَّكل. وكان رئيس الحرّاس قد انتبهَ له، وأحسنَ الظَّنَّ به، إذ تصوَّر أنَّه حارس أحد الأُمراء، جاءَ للحصول على عملٍ لديهم، وخشيَ أن يذكرَهم بسوءٍ إذا لم يُعينوه في العمل. فطلب من الناظر إعدادَ ورقةٍ بطلب خمسة آلاف درهم من أحد الحلوانيِّين في السُّوق، ممّن لهم معاملات مع البلاط والحرس، ووقَّعَ الورقةَ من الوزير جعفر. ثمَّ نادى رئيس الحرس على باسم، فجاءَهُ مهرولاً، فقال له رئيس النَّوبة: «أشتهي من إحسانِكَ أن تأخذَ هذه المشرَّفةَ الوصول[1]، التي عليها خطُّ الناظر والوزير الأعظم، وتطلبَ المعلِّم عثمان الحلوانيَّ، معامل اليد الكريمة، وتأمرَهُ أن يأتي بخمسة آلاف درهم يوردُها إلى الخزانة، واعملْ معه صنعتَكَ. فإذا أحسنَ إليكَ حسنةً ترضيكَ فاتركْهُ في حالِ سبيلِهِ، ومهما أعطاكَ فخُذْ منه ورُحْ إلى بيتِكَ. ولا تؤاخذْنا، فما عملنا هذا استقلالاً بقدرِكَ، وإنَّما فعلنا هذا لأجلِ طلوعِكَ اليومَ وقدومِكَ الشَّريف إلينا. وهذه ضيافتُكَ، ولا تؤاخذْنا في التَّقصير. ثمَّ ناولَهُ الوصلَ» (6/ 6).

أجَّرَ باسم حماراً ومكارياً، حين كان الانتقال على الحميرِ من علاماتِ الوجاهة، واتَّجه إلى السُّوق، وسألَ عن موقع عثمانَ الحلوانيِّ، فدلَّهُ الناس عليه. وما كاد يضعُ قدمَهُ على الأرض، حتّى أسرعَ غلمانُ الحلوانيِّ إلى خدمتِهِ. وبالنَّظر إلى فجاجة اللُّغة

(1) هكذا التعبير في الأصل، وما لم يكن هناك تحريف، فالوصول هي جمع وصل، وهو يقصد الوصول المشرفة، أي الإيصالات التي تشرفت بتوقيع الوزير.

التي استعملَها باسم، فقد ردَّ عليه الحلوانيُّ ردّاً متواضعاً مرضياً يشبعُ غرورَهُ. ثمَّ أمرَ غلمانَهُ بتهيئة مائدةٍ عامرةٍ له من اللَّحم والدَّجاج وفاخر الأطعمة، وقدَّمَها له، وحلفَ أمامه بالطَّلاق أن يأكل منها. فجعلَ باسم أكلَهُ كفّارةً لتطليق الحلوانيِّ زوجتَهُ. وبقيَ باسم معه إلى وقت العصر. فأحضر الحلوانيُّ له عشاءً فيه ثلاث دجاجات محشيّات، وقدَّمَها له. فانقضَّ باسم عليها وأكلَها كلَّها.

دخلَ الحلوانيُّ إلى محلِّهِ، وهيَّأَ له طبقاً من الحلاوة، وورقةً وضعَ فيها عشرين درهماً، وجاءَ نحو باسم، وترجّاه أن يقبل هذه الهديَّة، وأن ينتظرَهُ إلى الغد حتّى يجمعَ المبلغ المطلوب. فاستعادَ باسم مع نفسه ما أوصاه به رئيس الحرس بأن يتركَهُ إذا استحصلَ منه مكافأةً. فقالَ باسم: اقعدْ في مكانك، واذهبْ أو لا تذهبْ كما تشاء. ثمَّ تركَهُ وغادر عائداً إلى بيتِهِ، وهو يفكِّر بأنَّه خرجَ يطلبُ خمسة دراهم، فاستحصل خمسةً وعشرين درهماً، فضلاً عن أكله أطايبَ الطَّعام.

بعد أن اشترى باسم النَّبيذ واللَّحم والشُّموع والفاكهة والنُّقل، عادَ إلى بيتِهِ، وطفقَ يشرب على جَرْيِ عادتِهِ حتّى المساء. وبالطَّبع فإنَّ زيارة الخليفة وصاحبيه تبدأ مع حلول الظَّلام. وحين أخبرَ الخليفةُ الوزيرَ بنيَّتِهِ العودةَ إلى بيت باسم هذه اللَّيلة، أخذَ جعفر معه «خمس دجاجات محشيّات، وأخذَ معه صحنَ مأمونيَّة[1]، وقام الثَّلاثة فنزلوا من باب السِّرِّ، وساروا حتّى أتوا إلى الزُّقاق، فوجدوا الطاقات مشرعةً، والنُّور عظيماً خارجاً» (6/ 10). وكان باسم يغنِّي وقد اعتراه الفرح والسُّرور وهو يردِّد مع نفسه كَدَرَهُ وضيقَهُ لسماع أخبار ضيوفه المواصلة الذين يعكِّرون عليه مساءَهُ، أي الخليفة وصاحبيه.

وحين طرقَ الخليفة والوزير والسَّيّاف بابَ باسم للمرَّة الثالثة، امتنعَ الأخيرُ عن فتحِهِ، ولكنَّهم لم ينصرفوا، بل أكَّدوا له أنَّهم جلبوا له معهم طعاماً فاخراً لعشائِهِ. فدلَّى عليهم سلَّةً من الكوَّة، وطلبَ منهم وضع الطَّعام فيها. غير أنَّهم ظلُّوا يصرُّون على الدُّخول حتّى أقنعوه بفتح الباب لهم، دون أن يعبأوا بشتائمِهِ الصَّفيقة. لكنَّه استحصل منهم وعداً بأنَّ هذه هي الزِّيارة الأخيرة، وأنَّهم لن يطمعوا بشيءٍ عنده.

---

(1) لا يخلو ذكر هذا الطعام، الذي يبدو أنه تمَّ استحداثه في عصر المأمون، من مفارقة، حين يوجد في زمن أبيه هارون الرشيد. ومن الواضح أن الحكاية عراقية الأصول.

حين صعد الخليفة وصاحباه إلى بيت باسم، وجدوه نظيفاً يلمع، فتعجَّبوا من ذلك، وتساءلوا عن سببِهِ. والأغرب من ذلك أنَّ باسماً صار يطلقُ الأشعار الجميلة، ويستشهد بالحكايات الممتعة عن تراث الأكاسرة واهتمامهم بالرَّبيع ومفاتن الطَّبيعة، ممّا زادَ في فضول الضُّيوف وحفَّزهم على معرفة سبب هذا التَّغيُّر. وهنا أشار الخليفة إلى الوزير يستحثُّهُ على استكشاف السَّبب: «ثمَّ إنَّ جعفراً قال لباسم: يا حاجُّ باسم، باللّٰهِ عليكَ، نسألُكَ أن تخبرَنا عن هذا اليومِ الذي مضى، وما جرى لكَ فيه مع القاضي، ثمَّ أخبِرْنا عن سببِ مقامِكَ وزيادتِكَ في حظوتِكَ ومعاشِكَ في هذه اللَّيلة، ونحن ما عدْنا نرجعُ نسألُكَ بعدَها شيئاً، لأنَّنا نحن غداً مسافرونَ إلى بلدِنا. فلمّا سمعَ باسم هذا الكلامَ، كبرتْ عيناه واحمرَّت، وغلظَتْ رقبتُهُ، وازورَّتْ عروقُهُ، وقامتْ أوداجُهُ، وصعبَ عليه ذلكَ جدّاً، وقال لجعفر: يا بطنَ الزِّير، يا كرْشَ النَّخالةِ، يا شواربَ الدُّبِّ العتيقِ، دائماً ما يتعرَّضُ لي إلّا أنتَ دون أصحابِكَ، والساعةَ أقومُ أُمسكُ أوداجَكَ، وأنطحُكَ أكسرُ رأسَكَ. فقالَ له جعفر بكلامٍ لطيفٍ: يا حاج باسم، فعلتَ معنا خيراً في الأوَّل، ونريدُ تمامَ الإحسانِ، وهذا وداعُنا منكَ، ونشتهي أن نذكرَكَ في بلادِنا بالخيرِ، ونثني عليكَ بكلِّ مديحٍ، وما عادَ يجمعُنا للزَّمان غير هذه اللَّيلة، ونصبحُ نرحلُ عنكَ وعن بلدِكَ. فقالَ باسم: إلى لعنةِ اللّٰهِ وغضبِهِ، من عشرينَ سنةً أعيشُ مثل السُّلطانِ، فلمّا رأيتُ وجوهَكم تكدَّرَ عيشي على سائرِ أوقاتي، وتنغَّصتْ عيشتي ولذّاتي، وانتقلتُ من صنعةٍ إلى صنعةٍ، وأنا كلَّ يومٍ في صنعةٍ جديدةٍ وشغلٍ جديدٍ، وهذا كلُّهُ بقدومِكم» (6/ 14).

وبإزاء إلحاح الوزير، يضطرُّ باسم الحدّاد إلى إخبارهم بما مرَّ عليه في نهاره من أحداث، مطعِّماً كلَّ حديثٍ بنبزٍ لهارون الرَّشيد، لأنَّه الذي أمرَ بمنع الحدّادين وإغلاق الحمّامات وضرب رسل القضاة الجدد. والخليفة يقابل كلَّ شتيمةٍ منه بضحكةٍ مكتومةٍ حتّى لا تفضحه. «ثمَّ إنَّه شربَ القدحَ وقال: هذا على غيظِ هارونَ الرَّشيدِ. أخذنا في هذا اليومِ دراهمَ وحلاوةً، وأكلتُ دجاجاً، وأنا واللّٰهِ العظيمِ ما بقيتُ أموتُ إلّا بَلَدارِيّاً. هذا والخليفةُ قد ماتَ من الضَّحكِ عليه، وممّا سمعَ منه، وكيف اتَّفق له هذا السَّيف الجريد» (6/ 15).

في الصَّباح التالي، بكَّرَ باسم الحدّاد بالذِّهاب إلى الساحة التي يتجمَّع فيها رجال الحرس العشرة، وانضمَّ إليهم. ودون أن يعلم، كان الرَّشيد يراقبه ويتتبَّعُهُ بنظراتِهِ: «فرآه

وهو واقفٌ بينَهم، وقد نفشَ ذقنَهُ، وفتلَ شواربَهُ، وصدرُهُ مرتفعٌ عالٍ» (6/ 16). كان الرَّشيد قد أعدَّ خطَّةً للاستخفاف بباسم الحدّاد. فقد أمر بإحضار أربعة سُجَناء ممّن حُكِمَ عليهم بالموتِ، وطلبَ من رئيس الحرس جلبَ أربعةِ رجالِ حرسٍ يكون بينهم باسم الحدّاد. وحين وقف السُّجناء المحبوسون ورجال الحرس الأربعة، بمن فيهم باسم في حضرتِهِ، طلب من كلِّ حارسٍ أن يقتل سجيناً بسيفه الذي يحملُهُ. وليس من شكٍّ في أنَّ الرِّجال الثَّلاثة الأُصَلاء قادرونَ على قتل المجرمين الذين أمامهم، لأنَّهم متمرِّنون من ناحيةٍ، ويحملون سيوفاً حقيقيَّة، وليستْ خشباً، كما هو الحال مع سيف باسم.

كيف يمكن لباسم الحدّاد أن يتخلَّصَ من هذا المأزق الذي أوقعَ نفسَهُ فيه أمامَ الخليفة؟ كيف يستطيع قتلَ مجرمٍ بسيفٍ من الخشب؟ كان لا بدَّ من التَّفكير بحيلة يستطيع بها الخلاصَ. وقد عثرَ على هذه الحيلة. تقدَّم باسم من أسيرِهِ وقال: «إن كنتَ عطشانَ حتّى أسقيَكَ، أو كنتَ جوعانَ حتّى أُطعمَكَ، وإن كنتَ مظلوماً فاصرخْ وقُلْ: أنا مظلوم».

صرخ الأسيرُ بعلوِّ صوتِهِ وقال: مظلوم، مظلوم. لكنَّ باسماً تحرَّكَ حركةً مسرحيَّةً تظاهر فيها بأنَّ لديه أعجوبةً سحريَّةً احتفظَ بها من أجدادِهِ، وهي سيفٌ قاطعٌ، يتحوَّلُ إلى خشبٍ، عندما يكون الأسيرُ مظلوماً. «قالَ له باسم: تكذب، أنا معي شيءٌ ما أُظهره إلّا قدّامَ الخليفة. وجرَّ الرَّجُلَ إلى قدّامِ الخليفة، وباسَ باسمٌ الأرضَ وقال: اسمعْ لي كلمتين يا أميرَ المؤمنينَ، أنا معي ذخيرةٌ من زمانِ جدّي، وجدّي ورثَها من جدِّهِ، وأبي ورثَها من أبيهِ، وأُمّي ورثتْها من أبي، وأنا ورثتُها من أُمّي، وهو هذا السَّيف. ورمى السَّيف قدّام الخليفةِ وقالَ: يا حاج خليفة، في هذا السَّيف سرٌّ عجيبٌ وطلاسمُ، إذا كان الرَّجل مظلوماً، وجرَّدتَهُ فيخرجُ خشباً، وإن كان حراميّاً تخرجُ منه برقةُ نارٍ تبري عنقَهُ مثل القَلَم» (6/ 19).

حيلة لا تخطر ببال أحدٍ. ولكنْ ينبغي أن تثبتَ بالاختبار والتَّجربة. «فقالَ الخليفةُ: اضربْ رقبتَهُ للنَّظر. فجرَّدَ السَّيفَ من غلافِهِ، فخرجَ السَّيفُ خشباً. فقالَ باسم: مظلومٌ يا سيِّدي. فضحكَ عليه كلُّ مَن كانَ حاضراً. وقال: يا حاج خليفة، هذا الرَّجل مظلومٌ، أعتقْهُ». مع ظهور هذه المعجزة المصحوبة بنسبةٍ كبيرةٍ من السُّخرية، كان لا بدَّ من العفو عن المتَّهم، وعن باسم الحدّاد، عن شتائمه التي كان لا يتورَّعُ عن إطلاقها. وأمرَ

الخليفة بضمٍّ باسم إلى قائمة الحرس، وأوصى له بمكافأةٍ مجزيةٍ، واتَّخذه من جملة نُدَمائِهِ في البلاط.

ولعلَّ من الضَّروريِّ هنا أن نسأل عن نوع السُّخرية أو استكشاف تعريفٍ لها في مثل هذه النُّصوص. وغنيٌّ عن البيانِ أنَّ الباحثين والبلاغيِّين يقدِّمون تعريفاتٍ مختلفةً للسُّخرية، ويقسِّمونها إلى أنماطٍ متنوِّعة. لكنَّ هذه التَّقسيمات لا تعنينا هنا. ما يعنينا هو كيف يبدو لنا عمل السُّخرية في هذه الحكاية. ولكنْ من المستحسن الإشارة إلى أنَّ السُّخرية ترتبط دائماً بالمراءاة، فيدَّعي متكلِّمٌ ما أنَّه أقلُّ ذكاءً، في محاولة منه للتَّفوُّق على متبجِّحٍ غبيٍّ، لكي يتغلَّبَ عليه. وهكذا ترتبط السُّخرية بالمراءاة أو بإخفاء ما يشكِّل قوام الشَّيء، لا من أجل تمرير خديعةِ مَن يتحدَّث معه، بل من أجل تحقيق آثار فنِّيَّة أو بلاغيَّة عليه.

وقد تحدَّث أبرامز عن نوعين من السُّخرية، هما السُّخرية اللَّفظيَّة والسُّخرية البنيويَّة؛ ووصف السُّخرية اللَّفظيَّة، وهي في رأيه أحد المجازات، بأنَّها القول الذي يختلفُ فيه معنى المتكلِّم الضِّمنيُّ اختلافاً حاداً عن المعنى الذي يجري التَّعبير عنه في الظاهر. وينطوي مثل هذا القول الساخر في العادة على تعبيرٍ صريحٍ عن موقفٍ أو تقييم واحدٍ، لكنَّه ذو إشارات في سياق الكلام يقصد بها المتكلِّم موقفاً أو تقييماً مختلفاً تماماً، وغالباً ما يكون مناقضاً. أمّا السُّخرية البنيويَّة فهي أن لا يلجأ المؤلِّف إلى استعمال سخرية لفظيَّة مناسبة، بل يقدِّم بدلاً منها ملمحاً بنيويّاً يفيد في تأكيد ازدواجيَّة المعنى والتَّقييم على امتداد العمل. وتتمثَّل إحدى الوسائل الأدبيَّة الشائعة على هذا النَّوع من السُّخرية في ابتكار «بطل ساذج»، أو راوٍ أو متكلِّم ساذج، تُفضي بساطتُهُ أو بلادتُهُ به إلى التَّشبُّث بإضفاء تأويلٍ على قضايا يُراد من القارئ العارف، الذي يشترك في وجهة نظر ضمنيَّة لحضور المؤلِّف بمعزل عن الشَّخصيَّة الساذجة، أن يسعى باستمرارٍ إلى تغييرها وتصحيحها. وهكذا يكمن الفرق بين هذين النَّوعين في أنَّ السُّخرية اللَّفظيَّة تعتمد على معرفة قصد المتكلِّم الساخر، الذي يشترك به المتكلِّم والقارئ؛ في حين تعتمد السُّخرية البنيويَّة على معرفة قصد المؤلِّف الساخر الذي يشترك به مع القارئ، ولا يعرفه المتكلِّم[1].

(1) Abrams, A Glossary of Literary Terms, p. 92.

ينبغي الانتباه إلى أنَّ عمل السُّخرية في حكايتنا هذه أمرٌ في غاية التَّعقيد، حتّى لَتبدو لنا وكأنَّها «سخرية مسرحيَّة»، يتبادل فيها الأبطال السُّخرية من بعضِهم. فالخليفة يتَّجه عامداً نحو هذه الطَّبقات الشَّعبيَّة وهذه الشَّخصيّات البسيطة ليحتكَّ بها ويسخر منها. لكنَّ هذه الشَّخصيّات لفرط سذاجتها وبساطتها تسخر من كلِّ مَن يحتكُّ بها، وتتصوَّر أنَّه مثلها بسيط وساذج. ومن هنا فهذه الشَّخصيّات تسخر بالخليفة أيضاً، لأنَّه يحتكُّ بها ويتعامل معها، ولا يتعالى عليها بكبرياء الخلافة وما تتطلَّبُهُ من أعرافٍ ومراسيمَ رفيعةٍ.

بالنِّسبة إلينا نحن القرّاء الذين نراقب الأحداث من الخارج يبدو عمل السُّخرية هنا مركَّباً. فالخليفة يتنازل عن كبرياء المراسيم ليحتكَّ بالطَّبقات الشَّعبيَّة، ويجرِّبَ العيش معها خروجاً عن رتابة الطُّقوس والإجراءات المتَّبعة التي تفترضُها الخلافة. وهكذا يضطرُّ الخليفة إلى السُّخرية من البُسَطاء الذين يلتقي بهم. وبما أنَّ هؤلاء سذَّج وغُفَلاء، فإنَّهم لا يتخيَّلون أن يحتكَّ بهم شخص ذو منزلة رفيعة. ومن هنا يسخرونَ بالخليفة نفسه. وحينئذٍ يبدو لنا مشهد السُّخرية متراكباً. فالخليفة لا يسخرُ من البسطاء إلّا بعد أن يُرائيَ بالانتماء لطبقتهم، وبالنَّتيجة يُعطيهم الفرصة للسُّخرية منه. والبُسَطاء من ناحيتهم يُعطون الخليفة فرصةً للسُّخرية من حياتهم، لكنَّ هذا لا يحدث إلّا بعد أن يُرائي بأنَّه واحدٌ منهم، وبالتالي يرضى بسخريتهم منه.

والآن، لا بدَّ لنا أن نعود إلى إثارة سؤالٍ مهمٍّ آخرَ، وهو هل يوجد نظيرٌ لهذه الحكاية حول الاستخفاف من الخليفة هارون الرَّشيد؟ في الواقع يوجد نظيرٌ مطابقٌ تماماً من حيث توالي الأفعال السَّرديَّة، وإن اختلفت التَّسميات، في «حكاية حميد الحمّال وما جرى له مع الخليفة هارون الرَّشيد»، وهي حكاية ترد في كتاب «نزهة الأشواق في أخبار المتيَّمين والعشّاق»[1]. والأفعال السَّرديَّة في الحكايتين واحدة، وإن اختلف أسلوب السَّرد، وصار الشَّخص الذي يسخر من الخليفة يحمل اسم «حميد الحمّال»، بدلاً من «باسم الحدّاد»، بحسب «ألف ليلة وليلة» في طبعة المكتبة الشَّرقيَّة.

هنا سرعان ما يظهر سؤال آخر لا يقلُّ عن الأوَّل أهمِّيَّة، وهو هل أخذت «ألف ليلة

(1) نزهة الأشواق في أخبار المتيمين والعشاق، ص 201.

وليلة» من «نزهة الأشواق»، أم حصل العكس، فأخذ الثاني من الأوَّل؟ بالطَّبع ليس من اليسير الإجابة عن هذا السُّؤال. لكنَّنا مع ذلك نمتلك بعض القرائن التي تستطيع أن تهدينا إلى ما يرجِّح إجابةً من نوعٍ ما. فغياب «حكاية باسم الحدّاد» عن النُّسخة المصريَّة من «ألف ليلة وليلة»، وحضور «حكاية أردشير وحياة النُّفوس» بدلاً منها في طبعة بولاق، يعني أنَّ هذه الحكاية لم تكنْ جزءاً من المجموعة المصريَّة القديمة، ولا سيَّما وهي ترد في اللَّيلة (719)، أي في اللَّيالي المتأخِّرة[1]. ويجب القول إنَّ «حكاية أردشير وحياة النُّفوس» تنتمي هي الأخرى إلى مجموعة من القصص الشاميَّة، ولعلَّها مستمدَّة من نسخة عراقيَّة أقدم، وترد في بعض المجاميع بالإضافة إلى حكايات أخرى، ولا سيَّما في مخطوطة «حكايات وقصص» في المكتبة الوطنيَّة في باريس برقم (3637). ومعنى هذا أنَّ هذه الحكاية البديلة هي أيضاً مستمدَّة من مجموعة شاميَّة مماثلة.

هل نستخلص من ذلك أنَّ «حكاية باسم الحدّاد» تنتمي إلى المجموعة الشاميَّة فقط، ولا تنتمي إلى المجموعة المصريَّة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل أخذتها المجموعة الشاميَّة من كتاب «نزهة الأشواق»، أم أنَّ هذا الأخير أخذَها من «ألف ليلة وليلة»؟

لقد رجَّحنا أنَّ كتاب «نزهة الأشواق» كتابٌ بغداديٌّ يعود تاريخه إلى القرن الرابع الهجريِّ، وأنَّه كان مكتوباً في الأصل باللَّهجة العامِّيَّة البغداديَّة في ذلك العصر، وإن كانت النُّسخة الوحيدة التي وصلتْنا منه متأخِّرة في زمنها، حيث نُسِختْ في القرن الحادي عشر في الأرجح، عن نسخةٍ ربَّما كانت مكتوبة بعد القرن السابع، لأنَّها تضمُّ نماذجَ شعريَّة من شعر الدُّوبيت العامِّيِّ. وإذا قدَّرنا أنَّ النُّسخة الشاميَّة قد تشكَّلت بعد القرن السادس الهجريِّ، فلا بدَّ أنَّ نسخة من كتاب «نزهة الأشواق» كانت قد توفَّرت بين يدي أحد نسّاخ المجموعة الشاميَّة، فأخذها منها، وأجرى عليها بعض التَّعديلات الأسلوبيَّة، وحوَّل اسم بطلها من «حميد الحمّال» إلى «باسم الحدّاد».

وإذا وضعنا في اعتبارنا أنَّ الحكايات التي يحضرُ فيها الخليفة هارون الرَّشيد هي فعلاً حكايات قديمة، ربَّما كانت ترجع إلى القرنين الثالث والرابع، أي بعد عصر

(1) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، 2/ 215.

الرَّشيد بقليل، فإنَّ من المرجَّح أنَّ هذه الحكاية قد تكوَّنت في بغداد في هذا الوقت. ومنذ ذلك الحين، دخلتْ في مجموعة حكايات كتاب «نزهة الأشواق». ولسنا نستطيع الجزم ما إذا كانت النُّسخة البغداديَّة القديمة من «ألف ليلة وليلة» تنطوي عليها أم لا، لكنَّنا نستطيع الافتراض بأنَّ المجموعة الشاميَّة هي التي استدخلتْها في مدوَّنة الكتاب بعد القرن السادس.

حكاية خليفة الصَّيّاد

تبدأ حكاية خليفة الصَّيّاد في طبعة بولاق في اللَّيلة (831)، ولهذا الموقع المتأخِّر دلالتُهُ، كما سنرى في آخر هذا الفصل. وبرغم أنَّ خليفة صيّادٌ بائسٌ سيِّءُ الحظِّ، فإنَّ اسمه يعده بأن يكون خليفةً أو نِدّاً لخليفة. كان صعلوكاً فقير الحال، لم تسعفْهُ ظروفه في الزَّواج بسبب ضعفِ وضعه. وفي ذات يوم، بكَّر خليفة للصَّيد قبل الصَّيّادين، ورمى شبكتَهُ مراراً لكنَّه لم يظفرْ بطائلٍ. وبعد أن أوشك على اليأس من الصَّيد، علقتْ شبكتُهُ بشيءٍ فجأةً، فسحبَهُ، فإذا هو قردٌ أعورُ أعرجُ، فأخذه خليفة وربطه إلى جانب شجرةٍ. وما كاد يفكِّرُ بضربه، حتّى حصلت المفاجأة حين نطق القرد وتكلَّمَ بلسانٍ فصيحٍ: «كانَ معه سوطٌ، فأخذَهُ في يدِهِ، ورفعَهُ في الهواءِ، وأرادَ أن ينزلَ به على القردِ، فأنطقَ اللّهُ هذا القردَ بلسانٍ فصيحٍ، وقالَ له: يا خليفة، أمسِكْ يدَكَ ولا تضربْني، وخلِّني مربوطاً في هذه الشَّجرةِ، ورُحْ إلى البحرِ، وارمِ شبكتَكَ، وتوكَّلْ على اللّهِ، فإنَّه يأتيكَ برزقِكَ» (بولاق 2/ 360). وسواء أكان القرد قد تكلَّمَ بلسان الحال أم بلسان المقال، فإنَّ ذلك لا يهمُّ، ما يهمُّ أنَّه قد أوصل رسالةً بضرورة الاستمرار في الصَّيد، وعلى خليفة أن يتوقَّعَ صيداً وفيراً.

رمى خليفة الشَّبكة للمرَّة الثانية، فعلقتْ بشيءٍ بقيَ يسحبُهُ حتّى تبيَّنَ أنَّه قرد آخر، ولكنَّه «مفلَّج الثَّنايا، مكحَّل العينين، مخضَّب اليدين». فسحبَهُ خليفة إلى أن أوصلَهُ بالقرب من سابقه. وأراد أن يضرب الأوَّل، لكنَّه طلب منه التَّريُّثَ من أجل خاطر القرد الثاني الجميل. ومثل الأوَّل، كلَّمَهُ القردُ الثاني قائلاً: «يا خليفة، هذا الكلامُ ما يفيدُكَ شيئاً إلّا إذا سمعتَ منِّي ما أقولُهُ لكَ، فإن سمعتَ منِّي وطاوعتَني ولم تخالفْني كنتُ أنا السَّبب في غناكَ». أطاعَهُ خليفة ورمى الشَّبكة للمرَّة الثالثة. والغريب أنَّها اصطادت

قرداً ثالثاً، كان جميلاً كالثاني، فتعجَّبَ خليفة لكون نهر دجلةَ قد خلا من الأسماك، ولم يعدْ فيه إلّا القرود. ومثل القردين السابقين، كان الثالث يتمتَّعُ بموهبة الكلامِ. وقد أعلن عن هويَّتِهِ بأنَّه «قرد أبي السَّعادات اليهوديِّ الصَّيرفيِّ»، يصبِّحُهُ في أوَّل النَّهار فيكسب خمسة دنانير، ويمسِّيه في آخره فيكسب مثلها.

هكذا صرنا نعرف رمزيَّة القرود هنا. فالقرد الأوَّل الأعرج الأعور هو نصيب خليفة الصَّيّاد، والقرد الثاني الجميل نصيبُ شخصٍ لا نعرفه، أمّا القرد الثالث البالغ الجمال فهو نصيب أبي السَّعادات الصَّيرفيِّ اليهوديِّ، أحد أشهر الأثرياء في المدينة. بعبارةٍ أخرى، القرد الأوَّل هو حظُّهُ، الذي لازمَهُ فأفقرَهُ، والقرد الثالث هو حظُّ أبي السَّعادات الصَّيرفيِّ اليهوديِّ، ولو أراد أن يذهب إلى غيره لأفقرَهُ أيضاً وأغنى سواه. حين أدرك خليفة شؤم حظِّهِ في القرد الأوَّل أراد أن يضربه، لكنَّ القرد الثالث قاطعَهُ وقال له: «خُذْ شبكتَكَ وارمِها في البحرِ، وكلُّ شيءٍ طلعَ لكَ فيها هاتِهِ وتعالَ عندي حتّى أُخبرَكَ بما يسرُّكَ».

ترك خليفة القرود الثَّلاثة عند الشاطئ، وتوجَّهَ نحو دجلةَ ورمى شبكته. ولحسن حظِّهِ، فقد اصطادَ حوتاً كبيرةً لم يَرَ مثلها في حياتِهِ، فأخذها ورجع بها إلى القرد، وهو يريد ضربَهُ. لكنَّ القرد الثالث نصحَهُ بأنَّه إذا أراد استبدال حظِّهِ، فعليه أن يتبع نصيحته بالتَّوجُّه نحو دجلة من جديدٍ، لكي يصطاد سمكة كبيرة، ثمَّ يأتي بها نحوه ليخبرَهُ بما يفعله. وحين اصطادَ خليفة السَّمكة المثاليَّة الكبيرة، وعاد بها إلى القرد الثالث خاطبَهُ الأخير قائلاً: «هاتِ لكَ قدراً من الحشيشِ الأخضرِ، واجعلْ نصفَهُ في قفَّةٍ، وحطَّ السَّمكة عليها، وغطِّها بالنِّصف الآخرِ، واتركْنا مربوطينَ، ثمَّ احملِ القفَّةَ على كتفِكَ، وادخلْ بها في مدينة بغدادَ، وكلُّ مَن كلَّمَكَ أو سألَكَ فلا تردَّ عليه جواباً حتّى تدخلَ سوقَ الصَّيارفِ، فتجد في صدرِ السُّوق دكّانَ المعلِّم أبي السَّعادات اليهوديِّ شيخ الصَّيارف، وتراه قاعداً على مرتبةٍ، ووراءه مخدَّة، وبين يديه صندوقانِ؛ واحد للذَّهب، والآخر للفضَّة، وعنده مماليكُ وعبيدٌ وغلمانٌ. فتقدَّمْ إليه، وحطَّ القفَّة قدّامَهُ، وقلْ له: يا أبا السَّعادات، إنّي قد خرجتُ اليومَ إلى الصَّيد، وطرحْتُ الشَّبكة على اسمِكَ، فبعثَ اللّهُ تعالى هذه السَّمكة. فيقول: هل أريتَها لغيري؟ فقُلْ له: لا واللّهِ. فيأخذُها منكَ، ويُعطيك ديناراً، فردَّهُ عليه، فيعطيكَ دينارينِ، فردَّهما عليه. وكلَّما يعطيكَ شيئاً ردَّهُ

عليه، ولو أعطاكَ وزنها ذهباً فلا تأخذْ منه شيئاً. فيقولُ لك: قُلْ لي ما تريدُ. فقُلْ له: واللّهِ ما أبيعُها إلّا بكلمتينِ. فإذا قالَ لكَ: وما هما الكلمتانِ؟ فقُلْ له: قُمْ على رجليكَ، وقُلِ اشهدوا يا مَن حضرَ في السُّوق أنّي أبدلتُ قردَ خليفةَ الصَّيّاد بقردي، وأبدلتُ قسمَهُ بقسمي، وبختَهُ ببختي، وهذا ثمنُها، وما لي حاجةٌ بالذَّهب» (2/ 362).

ما يفعلُهُ هذا القرد هو مغامرة ميتافيزيقيَّة لاستبدال الحظوظ ببعضها؛ حظّ خليفة الصَّيّاد البائس الفقير بحظِّ أبي السَّعادات الصَّيرفيِّ الغنيِّ. يخرج السَّرد هنا عن حدوده المرسومة ليخلطَ أوراق الحظوظ ببعضها، ولكي يحدثَ فيها بعض التَّفاوت، مؤمِّلاً أن يجعل من خليفة الصَّيّاد شخصيَّة استثنائيَّة، لعلَّها ترتفع من مستواها المتواضع إلى الطَّبقة المترفة الرَّفيعة.

اتَّبع خليفة نصيحة القرد، ومضى مباشرةً إلى سوق الصَّيارف، واتَّجه صوب دكّان الصَّيرفيِّ أبي السَّعادات. وحين رآه الصَّيرفيُّ رحَّبَ به قائلاً: أهلاً يا خليفة، هل لديكَ حاجةٌ نقضيها لكَ؟ فأخبرَهُ أنَّه اصطاد على اسمه، فخرجتْ له سمكة استثنائيَّة. فلمّا رآها، أمرَ غلمانَهُ بأخذِها إلى البيت، وإعداد وجبةٍ منها. وأخرجَ ديناراً وأعطاه لخليفةَ، لكنَّ خليفةَ رفضَهُ، فضاعفَهُ، فرفضَ أيضاً، فأعطاه خمسةَ دنانيرَ، فرفضَها قائلاً إنَّه لا يريد بدلَ السَّمَكة سوى كلمتينِ. تصوَّرَ الصَّيرفيُّ أنَّه يريد منه تغيير دينه إلى الإسلام، فصحَّح له خليفة بأنَّ الكلمتين من نوعٍ آخرَ: «لا يُرضيني منكَ في ثمنِ هذه السَّمكة إلّا كلمتانِ... أن تقومَ على قدميكَ وتقولَ: اشهدوا عنّي يا أهلَ السُّوق أنّي قد أبدلتُ قردي بقردِ خليفةَ الصَّيّاد، وحظّي في الدُّنيا بحظِّهِ، وبختي ببختِهِ. فقالَ اليهوديُّ: إن كانَ هذا الأمرُ مرادَكَ فهو عليَّ هيِّنٌ. ثمَّ قامَ اليهوديُّ من وقتِهِ وساعتِهِ ووقفَ على قدميهِ وقالَ مثلما قالَ له خليفةُ الصَّيّاد» (2/ 363).

انطلت على اليهوديِّ لعبةٌ ميتافيزيقيَّةٌ خطرةٌ، فقد تصوَّر أنَّ تنازلَهُ عن قردِهِ وحظِّهِ مجرَّد «كلمة» لا تعني شيئاً. وفي المقابل صدَّقَ خليفةُ الصَّيّاد، المؤمن بمبدأ الاسم وسحر الكلمة، أنَّ الكلمة هي جوهر الشَّيء وحضورُهُ الفعليُّ في العالم. بمجرَّد تنازل الصَّيرفيِّ عن قردِهِ وحظِّهِ، وهما كلمتانِ، فقد تنازل عن رخائِهِ وثرائِهِ ونصيبِهِ الموفَّق في الحياة فعلاً.

في اليوم نفسه ظهرَ مفعول التَّنازل عن الحظِّ على خليفةَ. فما كاد يرمي شبكتَهُ حتّى اصطادَ عدداً كبيراً من الأسماك. وبقيَ عشرة أيّامٍ يبيع في كلِّ يومٍ بعشرة دنانير، حتّى تجمَّع لديه مئة دينار ذهباً. وحين كان يفكِّرُ مع نفسه ممدَّداً على سريره في اللَّيل، خشيَ أن يشيَ الناسُ بغناه إلى الخليفة هارون الرَّشيد، فيرسلَ إليه في طلب النُّقود الذَّهب التي عنده. ولهذا يجب أن يُنكِرَ وجود هذا المبلغ لديه، حتّى لو تعرَّض لشتّى أشكال التَّعذيب. ومن هنا يجب أن يتمرَّن على احتمال الجلد قبل أن يجلدَهُ الخليفة. ولمّا ارتفع دويُّهُ وصياحُهُ، تجمَّعَ الجيران عليه، فقال لهم خليفة: «اعلموا يا جماعةُ أنّي حصلتُ بعضَ دنانيرَ، وأنا خائفٌ أن يُرفَعَ أمري إلى أمير المؤمنينَ هارونَ الرَّشيد، فيُحضِرَني بين يديهِ، ويطلبَ منّي تلك الدَّنانيرَ، فأُنكِر. وإذا أنكرتُ أخافُ أن يعاقبَني. فها أنا أعاقِبُ نفسي وأجعل ذلك تمريناً لنفسي على ما يأتي. فضحكَ عليه التُّجّار وقالوا له: اتركْ هذه الفعالَ، لا باركَ اللّٰهُ فيكَ ولا في الدَّنانير التي جاءتْكَ، فقد أقلقتَنا في هذه اللَّيلة، وأزعجْتَ قلوبَنا» (2/ 364).

في الصَّباح، وضع خليفة النُّقودَ في جيبِهِ، وحملَ عُدَّة الصَّيد والشَّبكة، وذهب إلى الموضع الذي يصطادُ فيه من دجلة. في البداية استعصى عليه أن يصطادَ شيئاً. فانتقل إلى أماكنَ أخرى، ولم يحصلْ على طائل. وفي ذروة يأسِهِ، رمى الشَّبكة بقوَّة انتفضَ معها جسدُهُ كلُّهُ، ومن سوءِ حظِّهِ، ويا للمفارقة، طارتْ صُرَّة النُّقود من جيبِهِ وجرفَها التَّيّار. غطسَ خلفَها مرَّةً ومرَّتينِ ومئةَ مرَّةٍ، ولكنْ عبثاً. وحين عاد إلى الشاطئ متعباً مكدوداً وجد ملابسَهُ قد اختفتْ. فصار يهرول مثل المجنون من هولِ الصَّدمة.

كان أحد تجّار الرَّقيق، قبل ذلك بأكثر من شهرٍ، واسمه ابن القرناص، قد عرضَ على الخليفة جاريةً كاملةَ الأوصاف مطَّلعةً على جميع العلوم اسمُها «قوت القلوب»، وبلغَتِ الغايةَ في الجمال والاعتدال، فقبلَها الخليفة، وأعطاه ثمنَها عشرة آلاف دينار. لكنَّها شغلتْهُ عن زوجاتِهِ، بمَنْ فيهنَّ زبيدة ابنة عمِّهِ، كما شغلتْهُ عن ممارسة شؤون الحكم. وبعد شهرٍ قضاه معها معتزلاً، ما كان يجرؤ أحدٌ على مكاشفتِهِ بخطر تعلُّقه بها على هذا النَّحو سوى وزيره جعفر. فأفهمَهُ جعفر ضرورة مغادرة هذا التَّعلُّق: «اعلمْ يا أميرَ المؤمنينَ أنَّ هذه المحظيَّة قوت القلوب قد صارتْ تحتَ أمرِكَ، ومن جملةِ خدمِكَ، وما تملكُهُ اليدُ تزهدُهُ النَّفس. وأنا أخبرُكَ بشيءٍ آخرَ، وهو أنَّ أحسنَ ما تفتخرُ

به الملوكُ وأبناءُ الملوكِ هو الصَّيد والقنص واغتنام اللَّهو والفرص. فإذا فعلتَ ذلكَ ربَّما تشتغل به عنها وربَّما تنساها. فقالَ له الخليفة: نعمَ ما قلتَهُ يا جعفرُ، فامضِ بنا على الفورِ في هذه الساعة إلى الصَّيد» (2/ 365).

كانت هذه الرِّحلة للصَّيد هي المناسبة التي سوف يلتقي فيها الخليفة هارون الرَّشيد بنقيضِهِ وصورتِهِ المرآويَّة الباهتة خليفة الصَّيّاد. كان الجيش المرافق للخليفة والوزير قد سبقَهما إلى البريَّة، وتأخَّر الخليفة والوزير على بغلتيهما. وحين دهمَ الخليفةَ العطشُ تطلَّع حوله فرآى شبحاً بعيداً، فقال للوزير: قفْ في مكانك، وسأذهبُ إلى هذا الشَّخص لأشربَ الماء وأعود لك. وكان الشَّبح المقصود هو خليفة الصَّيّاد، الذي تصوَّر أنَّ الخليفة هو الشَّخص الذي سرقَ ملابسه على الشاطئ، ولا سيَّما بعد أن عدَّدَها عليه وسأله عن سبب تجرُّده منها. فصار خليفة يهدِّده بالضَّرب إن لم يُعِدْها له. ولأنَّ الخليفة كان مُكَلْثَمَ الخدَّين، فقد أوحى ذلك لخليفة بأنَّه مغنٍّ أو زمّار. وهكذا تنازل الخليفة عن قبائِهِ الثَّمين وعباءته الغالية لخليفة تعويضاً له عن أسمالِهِ المفقودة. فصار خليفة يمزِّق أطراف الثَّوبين كيفما اتَّفق لكي يلبسَهما.

أكَّدت سلبيَّة الرَّشيد لخليفةَ أنَّه مجرَّد زمّار، فاقترحَ عليه أن يتركَ عملَهُ ويلتحقَ بخدمتِهِ، لكي يعلِّمَهُ الصَّيد: «واللّهِ يا مسكينُ لقد حمَّلتَني همَّكَ، واللّهِ إنَّ العشرة دنانير أكتسبُها في كلِّ يومٍ. فهل تريد أن تكونَ معي في خدمتي، وأنا أعلِّمُكَ صنعةَ الصَّيد، وأشاركُكَ في المكسبِ، فتعمل في كلِّ يومٍ بخمسةِ دنانيرَ، وتكون غلامي، وأحميكَ من أستاذِكَ بهذه العصا؟ فقالَ له الرَّشيد: رضيتُ بذلكَ» (2/ 366). هكذا أصبح الخليفة هارون الرَّشيد تلميذاً بسيطاً عند خليفةَ الصَّيّاد، الذي صارَ على الفور يلقِّنُهُ مبادئ الصَّيد، مطعِّماً كلَّ ذلك بلغةٍ فجَّةٍ فيها تنطُّع صيّادٍ وضيعٍ على تلميذه المتواضع. ومن المصادفات أنَّهما اصطادا ما يزيد سعرُهُ على عشرينَ ديناراً حسب تقدير خليفة. فطلب خليفة من الخليفة أن يذهبَ إلى السُّوق، ويأتيَ بعاملين، لكي يبيعاه. فذهب الخليفة إلى حيث ترك الوزير، وروى له ما حصل معه، وهو متهلِّلُ الأسارير، وقد تبدَّد انشغاله.

حين عاد الرَّشيد إلى دار الخلافة، أمرَ المماليك والعبيد بشراء ما لدى خليفةَ

من السَّمك مهما غلا سعرُهُ. وهكذا لم يبقَ معه إلّا القليلُ من السَّمك. ثمَّ جاء أحد المماليك متأخِّراً، فحاول خليفة طردَهُ، لكنَّه هدَّدَهُ بضربه بالدَّبُّوس. فنزل له خليفة عن السَّمكات الأربع التي بقيتْ معه. غير أنَّ الخادم اكتشف أنَّه لا يملك نقوداً، فطلب منه أن يأتيَ إلى دار الخلافة في الغد، ويسأل عن الطَّواشيِّ صندل، لكي يسدِّدَ له سعرها. وعند عودة خليفة إلى بيته مرتاحاً، وقد جنى مبلغاً لا بأسَ به، مرَّ في الطَّريق بخيّاط الخليفة، فعرف قباءَهُ وعباءتَهُ، فسألَهُ من أين لك هذا؟ فأخبره أنَّ غلاماً سرقَ ملابسه، وبدلاً من صفعه، فقد علَّمَهُ صنعة الصَّيد، وأخذَ منه هذه العباءة. حينئذٍ أدرك خيّاط الخليفة أنَّ الرَّشيد مرَّ به وهو يصطاد، ومزحَ معه، وأعطاه عباءتَهُ.

في دار الخلافة، كانت تجري الأمور على غير ما يشتهي الرَّشيد. إذ لم تكدْ زوجتُهُ السَّيِّدة زبيدة تسمع بخروجه إلى الصَّيد حتّى أعدَّت خطَّة محكمة للخلاص من الجارية قوت القلوب. دعتْها إلى مجلسِها وطلبتْ منها أن تكشف عن مواهبها. وبعد أن أُعجبَتْ حقّاً بغنائها وجمالها، أعطتْها حلاوة مطعَّمة بالبنج، ما إن تناولتْها حتّى خرَّتْ شبه ميِّتة. أخبرت السَّيِّدة زبيدة العبيد بأنَّها ماتتْ بعد أن غصَّت بأكلِها، وهدَّدت مَن يسرِّب خبر حياتها إلى الخليفة بأشدِّ النَّكير. ثمَّ أمرتْ برفع الجارية إلى إحدى المقاصير حتّى ترى رأيَها. وفي الوقت نفسه زعمتْ أنَّ الجارية دُفِنَتْ في موضعٍ من القصر. وحين عادَ الرَّشيد من الصَّيد، أروه تربةَ القبر. فأحسَّ بفداحةِ فقدِها. أمّا زبيدة فقد أمرتْ أحدَ العبيدِ بوضع الفتاة في صندوقٍ وإغلاقِهِ وبيعِهِ لمن يشتريه مغلقاً، والتَّبرُّع بما يأتي من سعره.

حين أطلَّ الصَّباح، جاءَ خليفة الصَّيّاد إلى دار الخلافة بحثاً عن الخادم صندل لاستحصال سعر السَّمكات الأربع. وفي اللَّحظة التي انتبهَ فيها صندل إلى وجوده، نادى عليه الوزير جعفر، فطلبَ صندل من خليفةَ أن ينتظرَهُ حتّى يردَّ على الوزير. وهكذا عرف الوزير بخبر وجوده، فطلبَ من الخدم تأخيرَهُ حتّى يقابل الخليفة. كان الوزير يريد التَّفريج عن الرَّشيد في كربته لفقدِ الجاريةِ قوت القلوب. وما كادَ الرَّشيد يعلم بوجود معلِّمِهِ في الدار حتى أعدَّ له مفاجأةً. أمرَ الوزير بتقطيع ورقةٍ، وجعل يكتب فيها المبالغ والمناصب وأنواع العقوبات، وأمرَ بأن يسحبَ خليفةُ الصَّيّاد أيَّ ورقةٍ تكون من نصيبه من دينارٍ إلى ألفِ دينارٍ، ومن جلدةٍ إلى مئةِ جلدةٍ.

أُدخِلَ خليفة الصَّيّاد على هارون الرَّشيد، وحالما رآه فقد عرفَهُ، غير أنَّه بقيَ يصرُّ على أنَّه تلميذه الزَّمّار: «أنا جئتُ في طلبِ حقّي فحبسوني، وأنتَ مَن حبسَكَ في هذا الموضع؟». طلب منه الرَّشيد أن يسحبَ ورقةً من أوراق القرعة، فقالَ له خليفة: «أنتَ كنتَ صيّاداً، وأراك اليومَ صرتَ منجّماً. ولكنْ من كثُرَتْ صنائعُهُ كثرَ فقرُهُ. فقالَ جعفر: خذِ الورقةَ بسرعةٍ من غيرِ كلامٍ، وامتثلْ ما أمرَكَ به أميرُ المؤمنينَ. فتقدَّمَ خليفةُ الصَّيّاد، ومدَّ يدَهُ وقال: هيهات إن كان هذا الزَّمّار يرجعُ غلامي ويصطادُ معي. ثمَّ أخذَ الورقةَ وناولَها للخليفة وقال: يا زمّارُ، أيُّ شيءٍ طلعَ لي فيها؟ لا تُخْفِ منه شيئاً» (2/ 272). من سوء حظِّ خليفةَ أنَّ القرعة كانت أن يُضرَبَ مئةَ عصا.

بعد ضرب خليفةَ مئة عصا، لم يكنْ من المعقول أن يدخلَ أحدٌ إلى دار الخلافة ويرجعَ منها بِعُقوبةٍ وحسب. لذلك توسَّلَ جعفر بالخليفة أن يسحبَ له القرعة مرَّةً أخرى، فقال الخليفة إنَّ القرعة إذا ظهرتْ بقتلِهِ، فلن يتردَّدَ في ذلك. فسحب ورقةً أخرى، لكنَّ جعفراً تغيَّرَ لونُهُ، لأنَّها تتضمَّنُ أن لا يُعطى شيئاً. فألحَّ جعفر مرَّةً ثالثة، وحينئذٍ سمحتِ القرعة بأن يُعطى ديناراً واحداً. وحين خرجَ خليفةُ من الدِّيوان، قابل الخادم صندل، فسأله هذا أن ينعمَ عليه ممّا أعطاه أميرُ المؤمنينَ، فقال أنعمَ عليَّ بمئةِ عصا، وهذا الدِّينار فخُذْهُ. وخرجَ باكياً مخذولاً. فنادى عليه صندل، وأعادَ عليه الدِّينار، وأعطاه مئة دينار أخرى هي ثمن السَّمك الذي أخَّرَهُ عنه.

نسيَ خليفةُ الضَّرب الذي أكله، بعد أن صار لديه مئةُ دينارٍ ودينارٌ. وفي طريقِهِ مرَّ بسوق الجواري، فرآى الناس مجتمعينَ للمزايدة على صندوقٍ مغلقٍ لا يعرفونَ محتواه. تمَّ افتتاحُ المزاد بعشرين ديناراً، ثمَّ ارتفع إلى أن وصلَ إلى مئة دينار، لم يزدْ عليها أحدٌ. فتقدَّمَ خليفة وقال: عليَّ بمئة دينار ودينار، هي كلُّ ما كان بحوزتِهِ. فاستخفَّ التُّجّار بخليفة، وأشاروا على طواشي المزاد أن يبيعَهُ له. حمل خليفة الصُّندوق على رأسِهِ، وذهبَ به إلى بيته. وفي البيت حاول كسرَ القفلِ الذي عليه، لكنَّه لم يفلحْ. فحاولَ أن ينام، لكنَّ الصُّندوق تحرَّكَ تحتَهُ.

اشتعلَ فضولُهُ، ولمّا لم يكنْ عنده سراج، فقد «خرج من البيتِ، وصاحَ يا أهلَ الحارةِ، وكانَ أكثرُ أهلِ الحارةِ نائمينَ، فانتبهوا على صياحِهِ وقالوا: ما لكَ يا خليفة؟

فقال: الحقوني بسراجٍ، فإنَّ الجنَّ خرجوا عليَّ. فضحكوا عليه وأعطوه سراجاً. فأخذَهُ ودخلَ به بيته، وضربَ قفلَ الصُّندوق بحجرٍ، فكسره، وفتحَ الصُّندوق. وإذا هو بجاريةٍ كأنَّها حوريَّة، وهي نائمةٌ في الصُّندوق، وكانت مُبَنَّجةً، وقد تقيَّأت البنجَ في تلك الساعةِ، فاستفاقَتْ وفتحتْ عينيها، وحسَّت بالضِّيق فَتَحَرَّكتْ. فلمّا رآها خليفة نهضَ إليها وقال: باللّهِ يا سيِّدتي مِن أينَ أنتِ؟ ففتحتْ عينَها وقالت: هاتِ لي ياسميناً ونرجساً. فقالَ خليفة: ما هنا إلّا تمرُ حنّاءَ. فاستفاقت في نفسِها، ونظرتْ خليفةَ فقالت: أيُّ شيءٍ أنت؟ ثمَّ إنَّها قالت: وأينَ أنا؟ قالَ لها: أنتِ في بيتي. قالت: أمَا أنا في قصرِ الخليفةِ هارونَ الرَّشيد؟ فقالَ لها: أيُّ شيءٍ الرَّشيدُ يا مجنونة؟ ما أنتِ إلّا جاريتي، وفي هذا اليوم اشتريتُكِ بمئةِ دينارٍ ودينارٍ، وجئتُ بكِ إلى بيتي، وكنتِ في هذا الصُّندوق نائمةً» (2/ 374).

بعد أن صحَتِ الجاريةُ، وأكلتْ ما طلبه خليفة من الجيران طعاماً لها، أوضحَتْ له أنَّها الجارية قوت القلوب، محظيَّة الخليفة الرَّشيد، وأنَّه سينال من الخليفة الرَّشيد مكافأةَ إرجاعِها. وفي المقابل، أعلن خليفةُ أنَّ الرَّشيد ليس سوى زمّارٍ وضيعٍ، قابلَ جميلَهُ في تعليمه الصَّيد بضربِهِ مئة عصا. فأخذتْ قوت القلوب ورقةً، وكتبت إلى الجوهريِّ ابن القرناص حول وضعيَّتِها، ودلَّتْهُ على دكّانه، وأوصتْهُ ألّا يتكلَّمَ.

في دكّان الجوهريِّ ابن القرناص، قبَّلَ الأخير الرِّسالة ووضعَها على رأسه، وسأل خليفةَ عن بيتِهِ، فاستغربَ وقال: هل تريد أن تسرقَ جاريتي؟ استدعى ابن القرناص عبدين، وأمرهما بالتَّوجُّه إلى أحد الصَّيارفة وجَلْبِ مبلغ ألف دينارٍ ذهبيٍّ. وهيَّأَ لخليفة بغلةً زرزوريَّةً، كانت حينئذٍ المركوب المثاليَّ للوُجَهاء، فلم يحسنْ خليفةُ ركوبَها. وذهب ابن القرناص إلى الخليفة، وأعلمَهُ أنَّ قوت القلوب ما زالت حيَّةً عند خليفة. وفي الوقت نفسه، ذهب مماليكُهُ إلى قوت القلوب لاستحضارها من بيتِ خليفةَ، واصطحبوها معَهم.

حين عاد خليفةُ إلى بيتِهِ، «رأى أهلَ الحارةِ مجتمعينَ، وهم يقولونَ إنَّ خليفةَ اليومَ مرهوبٌ بالكلِّيَّةِ، يا تُرى هذه الجارية من أينَ له؟ فقالَ واحدٌ منهم: هذا قوّادٌ مجنونٌ، لعلَّه وجدَها في الطَّريق سكرانةً، فحملَها وأتى بها إلى بيتِهِ، وما غابَ إلّا لأنَّه

عرفَ ذنبَهُ. فبينما هم في الكلامِ، وإذا بخليفةَ أقبَلَ عليهم، فقالوا له: أيُّ شيءٍ حالُكَ يا مسكينُ؟ أما تعرفُ أيَّ شيءٍ جرى لكَ؟ فقال: لا واللّٰهِ. فقالوا: في هذه الساعةِ جاءَ مماليكُ، وأخذوا جاريتَكَ، وطلبوكَ فما وجدوكَ. فقالَ خليفةُ: كيف أخذوا جاريَتي؟ فقالَ واحدٌ: لو كانَ وقعَ كانوا قتلوه. فلم يلتفتْ خليفة إليهم، بل رجعَ يجري إلى دكّانِ ابن القرناص، فرآه راكباً، فقالَ له: واللّٰهِ ما يصحُّ منكَ، شاغلتَني وأرسلتَ مماليكَكَ فأخذوا جاريَتي. فقالَ: يا مجنونُ، تعالَ وأنتَ ساكتٌ. ثمَّ أخذَهُ وأتى به إلى دارٍ مليحةِ البناءِ، فدخلَ به هناكَ. فنظرَ الجاريةَ قاعدةً فيها على سريرٍ من ذهبٍ، وحولها عشرُ جوارٍ كأنَّهنَّ الأقمارُ. فلمّا رآها ابنُ القرناصِ قبَّلَ الأرضَ بينَ يديها. فقالتْ له: ما فعلتَ بسيِّدي الجديدِ، الذي اشتراني بجميعِ ما يملكُ؟ فقالَ لها: أعطيتُهُ ألفَ دينارٍ من الذَّهب. وحكى لها خبرَ خليفةَ من أوَّلِهِ إلى آخرِهِ، فضحكتْ وقالتْ: لا تؤاخذْهُ فإنَّه رجلٌ عامّيٌّ. ثمَّ قالتْ: وهذه ألفُ دينارٍ أخرى هبةً منّي إليه، وإن شاءَ اللّٰهُ يأخذُ من الخليفةِ ما يُغنيه» (2/ 375).

في أثناء ذلك جاءَ رسولٌ من الخليفة، يطلبُ نقلَ قوتِ القلوبِ من دارِ ابن القرناص إلى دارِ الخلافة، بأمرِ الخليفةِ نفسِهِ، الذي بلغَهُ العثور عليها. فاصطحبتْ معها خليفةَ الصَّيّاد. «فلمّا وصلتْ إليهِ، قبَّلَتِ الأرضَ بينَ يديهِ، فقامَ إليها، وسلَّمَ عليها، ورحَّبَ بها وسألَها كيفَ كانَ حالها مع مَن اشتراها. فقالتْ إنَّه رجلٌ يُسمَّى خليفة الصَّيّاد، وها هو واقفٌ في البابِ، وقد ذكرَ لي أنَّ له مع مولانا أميرِ المؤمنينَ محاسبةً من أجلِ الشُّركةِ التي كانتْ بينَهُ وبينَهُ في الصَّيد. فقالَ: هل هو واقفٌ؟ قالتْ: نعمْ. فأمرَ بإحضارِهِ، فحضرَ، وقبَّلَ الأرضَ بين يدي الخليفةِ، ودعا له بدوامِ العزِّ والنِّعم. فتعجَّبَ الخليفةُ منه، وضحكَ عليه وقالَ له: يا صيّادُ، كنتَ أمسِ شريكي حقيقةً؟» (2/ 376).

في الواقع هذا السُّؤال من أخطر الأسئلة التي وجِّهت إلى خليفة. وهو يقسِّم الشَّراكة بين خليفة الصَّيّاد والخليفة الرَّشيد إلى نوعين؛ نوعٍ مجازيٍّ، يشمل كلَّ ضروب السُّخرية التي تبادلوها، سواء أكانت تلك التي وجَّهَها خليفة للخليفة، أو التي وجَّهَها الخليفةُ لخليفةَ؛ ونوعٍ آخرَ حقيقيٍّ، يشمل الاشتراك في الجارية. بعبارةٍ أخرى، يسأل الخليفةُ الصَّيّادَ ما إذا كانَ قد مارسَ حقَّهُ الشَّرعيَّ في الجارية بعد امتلاكِهِ لها، فكأنَّه نافسَ الخليفة في جاريتِهِ. والجواب بالطَّبع هو النَّفي، لأنَّه يعرف حدود التَّمييز

بين السُّخرية المجازيَّة والامتلاك الحقيقيِّ: «وحقِّ مَن أنعمَ عليك بخلافةِ ابنِ عمِّكَ، ما أعلمُها على أيِّ حالةٍ كانتْ، وما كان منِّي غير الحديث والنَّظر». فأمرَ له الخليفة بخمسينَ ألفِ دينارٍ ذهباً، وبخلعةٍ سنيَّةٍ من ملابس الخُلَفاء الكبار، وبغلةٍ، وأهدى إليه عبيداً من السُّودان يخدمونَهُ.

في العادة، تنتهي حكايات السُّخرية نهايةً سعيدةً، إذ لا توجدُ فيها مأساة، بل هي مجرَّد ملهاة عارضة. ولذلك فقد أحسَّتِ السَّيِّدة زبيدة بخطأها في محاولة التَّخلُّص من الجارية قوت القلوب، فاسترضتْ ابن عمِّها الخليفة، فرضيَ عنها. وعند خروج خليفة الصَّيّاد من ديوانِ الخلافة، قابلَهُ الخادمُ صندل، وطلبَ منه مبلغاً ممّا أسداه له الخليفة، فأخرجَ له ألفَ دينارٍ، وناوله إيّاها. وحين رأى الخادم كرمَهُ وسماحةَ طباعِهِ برَغمِ فقرِهِ، ردَّها عليه وتمنَّى له التَّوفيق بها. وبالطَّبع لم يعدْ بيتُ خليفة القديم المتهالك مناسباً له بعد أن أصبحَ من الأثرياء بفعل علاقتِهِ بالخليفة، فاشترى له داراً مليحة الأركان، وأنفقَ عليها بعضَ ما يملكُهُ. وهكذا لم يعدْ ينقصُهُ سوى أن يتزوَّجَ بنتاً من عائلةٍ وجيهةٍ تناسب مكانتَهُ الجديدة، وقد حصلَ عليها فعلاً. وما زالوا في عيشةٍ هنيئةٍ ولذَّةٍ صافيةٍ مرضيَّةٍ، إلى أن أتاهم «هادم اللَّذّات ومفرِّق الجماعات».

السُّخرية وانقلاب الأدوار

في الفصل السابق عن «انقلاب الأدوار»، لاحظنا أنَّ انقلاب الأدوار هو قانونٌ كلِّيٌّ يشمل البشرَ جميعاً، قد يعترض الحمّال فيجعلُهُ سلطاناً، كما أنَّه قد يعرضُ للملوك ويحوِّلُهم إلى صعاليكَ. فانقلاب الأدوار هو جزءٌ من آلة القدر المأساويَّة التي تتحكَّمُ بالحياة نفسها، ولا يمكن الاعتراض عليها أبداً، لأنَّها تقعُ خارج متناول البشر. مع السُّخرية تختلف الحال تماماً. فالسُّخرية علاقةٌ بين البشر، تنشأ حين يتمُّ الإخلال بالتَّراتب الاجتماعيِّ، فيرضى ملكٌ من الملوك بالهبوطِ إلى منزلة العامَّة. وحينئذٍ فإنَّه يتخلَّى عن مكانته الرَّفيعة، وقد يتعرَّض لما يجرح هذه المكانة حين يعامله العامَّة بوصفِهِ واحداً منهم، وبالتالي يكون موضوعاً للسُّخرية. والأنكى من ذلك حين يقومُ هو نفسه راضياً بالمراءاة بأنَّه شخصٌ من العامَّة، وهكذا يتعرَّض للسُّخرية، نتيجة هبوطه إلى منزلة العامَّة، وإن يكُنْ في بعض الحالات راضياً بهذا التَّنازل من أجل الارتفاع بالعامَّة.

على أنّنا ينبغي أن ننتبه إلى أنَّ قانون «انقلاب الأدوار» هو قانونٌ سرديٌّ ينتظمُ الحياة بأسرها، ولا منجاةَ منه. ولذلك فقد وجدناه منذ الصَّفحات الأولى من «ألف ليلة وليلة». وعلى النَّقيض من ذلك فإنَّ السُّخرية هي نتيجة اتِّصاليَّة بلاغيَّة اجتماعيَّة لاحتكاك الملوك بالعامَّة، وبالتالي تشكُّل نزعاً لتيجان الملوك عنهم، حتّى وإن كان ذلك مؤقَّتاً، كنتيجة تترتَّب على هذا الاحتكاك. وهكذا تنطوي السُّخرية من الملوك على درجة معقَّدة من المراءاة في تعاملهم مع العامَّة. وتبلغ هذه السُّخرية ذروتها في السُّخرية من الخليفة هارون الرَّشيد، الذي ينظر إليه كتاب «ألف ليلة وليلة» بوصفه المثل الأعلى للملوك جميعاً. وهنا نعيد الإشارة إلى ما رأيناه سابقاً في كون أغلب حكايات السُّخرية من الملوك تَرِدُ في الأجزاء الأخيرة والحكايات النِّهائيَّة من «ألف ليلة وليلة»، أي بعد أن تمَّ ترويض الجرح النَّرجسيِّ لدى شهريارَ نفسِهِ.

هنا يحقُّ لنا أن نسأل السُّؤال الأهمَّ: ألم يشعر شهريار وهو يستمع إلى حكاياتٍ ترويها شهرزاد عن السُّخرية بالملوك، ولا سيَّما الحكايات التي تسخر من الخليفة هارون الرَّشيد، وإن يكنْ برضى الرَّشيد نفسه، أنَّ هذه الحكايات تجعلُ الملوك جميعاً موضوعاً للسُّخرية، وبالتالي ألا يمكن أن يكون هو نفسه موضوعاً لسخرية سرديَّة مماثلة؟ لكنَّنا ينبغي أن نتريَّثَ ولا نستعجل في إصدار حكمٍ، لأنَّ هارون الرَّشيد، وهو المثل السَّرديُّ الأعلى للملوكيَّة في «ألف ليلة وليلة»، قد قبلَ طوعاً بهذه السُّخرية، بل بادر بقبولها راضياً في جميع الحكايات. ولهذا لا يصحُّ أن يغضبَ شهريارُ إذا ما سخرتْ منه الحكايات بالطَّريقة نفسها، لأنَّ السُّخرية تمثِّل وسيلة سرديَّة لتحسين الأوضاع، وليس للانحطاط بها. وفي هذه الحالة فقد تكون مصدر إضحاك للملك شهريار، من أجل التَّخلُّص من عقابيل الجرح النَّرجسيِّ الذي أصابَهُ في الحكاية الإطاريَّة. وفي هذه الحالة يكون الاستخفافُ التصاقاً برَحِمِ الأرضِ من أجل التَّلميح بولادةٍ جديدةٍ، بعد الشِّفاء من الرَّضَّة النَّفسيَّة، كما سبق القول.

الفصل السابع

حكايات مَلِكة الحيّات والخلود السَّرديّ

تنطوي «حكاية حاسب كريم الدِّين»، على ثلاثِ حكاياتٍ يدخلُ بعضُها في بعضٍ. فهي ليست حكايةً واحدةً، بل سلسلةٌ من الحكايات التي يُقاطع بعضُها بعضاً، فلا تكتملُ الحكاية الأولى إلّا بعد اكتمال الحكاياتِ الضِّمنيَّة في داخلها. وبالرَّغم من تقاطع الحكايات، وانطواءِ السابقة منها على اللاحقة، فإنَّ لكلِّ حكايةٍ شخصيّاتِها المستقلَّة، وحبكتَها المميَّزة. في البداية تردُ حكاية حاسب كريم الدِّين، وحين يلتقي حاسب كريم الدِّين بملكة الحيّات، تروي له هذه الأخيرة حكايةَ بلوقيا وعفّان، وفي فترة التِّيه الرُّوحيِّ لبلوقيا، يلتقي بشابٍّ اسمُهُ جانشاه، يروي له قصَّتَهُ وكيف التقى بالنَّبيِّ سليمان. ولا توجد صلةٌ بين الحكاية الأولى والحكاية الأخيرة سوى ملكة الحيّات، لأنَّها هي التي تروي هذه الحكايات لحاسب كريم الدِّين، الذي لم يَرَ بلوقيا، ولم يلتقِ بجانشاه. مع ذلك فإنَّ قصَّتَهُ لا تكتمل، إن لم تكتملْ قبل ذلك قصَّتا بلوقيا وجانشاه[1]. وقد أطلق بعض المستشرقين على هذه الحكايات اسم «حكاية ملكة الحيّات». وأحسب أنَّ السَّبب في هذه التَّسمية هو أنَّهم يرون أنَّ ملكة الحيّات هي راوي الحكايات الثَّلاث المتضمَّنة فيها. مع ذلك، يذهبون إلى أنَّها ثلاث حكايات منفصلة لا ترتبطُ ببعضِها إلّا ارتباطاً مصطنعاً[2]. أمّا نحن فنفضِّلُ الاحتفاظ بهذه التَّسمية، دون التَّردُّد في التَّنويع عليها، على أن يبقى في ذهن القارئ أنَّ المقصود بهذه التَّسمية هو سلسلة الحكايات الثَّلاث،

(1) سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، ص 44.

(2) Richard van Leeuwen, The Thousand and One Nights: Space, Travel and Transformation, Routledge, 2007, p. 26.

لا حكاية واحدة بنفسها. لكنَّنا في الوقت نفسه سنشير إلى كلِّ حكايةٍ باسمها الخاصِّ.

حكاية حاسب كريم الدِّين

في الغالب، تتعسَّر أو تتأخَّر ولادة الصَّبيِّ الذي يتميَّز في كِبَرِهِ ببعض الخصال النابهة، أو يواجه من الظُّروف ما يشقُّ على غيرِهِ مواجهتُهُ، لكنَّه بالطَّبع ينتصر على الظُّروف العصيبة، ويُبرهِنُ على تفوُّقِهِ. وفي بعض الأحيان، فقد يوجد ما يدلُّ على تواضعِ تفكيرِهِ، وربَّما توهَّمَ الآخرون وجودَ شيءٍ من البلاهة أو البلادة لديه. وهذا ما حصل مع ولادة حاسب كريم الدِّين، الذي رُزِقَ به أبوه الحكيم اليونانيُّ دانيال بعد حرمانٍ طويلٍ، ثمَّ توفِّيَ قبل أن تُتاحَ له رؤيتُهُ. فلمّا ولدتْهُ أُمُّهُ، تنبَّأَ له المنجِّمون بأنَّه سيعيش طويلاً، بعد أزماتٍ في مقتبل عمرِهِ. ولقد كان حاسب بطيئاً في تعلُّمِهِ، فأرادتْ له أُمُّهُ أن يتعلَّمَ صنعةً، بدل تضييع الوقت في العلم غير المجدي. لكنَّه لم يفلحْ أيضاً. فقرَّرت تزويجه، ثمَّ أرادت له أن يُتقِنَ عملاً ما، فاشترتْ له حماراً وفأساً وحبلاً، عساه يكون حطّاباً.

اعتادَ حاسب كريم الدِّين على الخروج للاحتطاب مع الحطّابين والعودة برفقتِهم. وفي ذات يومٍ، أمطرتِ السَّماء مطراً غزيراً، ألجَأَ الحطّابين إلى إحدى المغارات. وفي المغارة، بقيَ حاسب كريم الدِّين وحدَهُ يتجوَّل حتّى عثرَ على بلاطةٍ فيها حلقةٌ مدوَّرة. فنادى على الحطّابين، فعثروا على بئرٍ ملآن بالعسل، بقوا يغترفونَ منه، ويحملون ما يغترفونَ على حميرهم عدَّة أيّام، حتّى نفدَ العسلُ ولم يبقَ منه شيءٌ. وكان حاسب هو الذي يملأ أوعيةَ العسل لهم في داخل البئر. فاتَّفق الحطّابون على تركِهِ في البئر، والخلاصِ منه، والاستئثارِ بالعسل الذي استخرجَهُ لهم. ولكي تكتملَ المشابهة مع غدر إخوة يوسف بعد رميِهم له في البئر، فقد قرَّرَ الحطّابون الذَّهاب إلى أُمِّ حاسب، وهم ينوحون، وزعموا لها أنَّ حمارَهُ هربَ منه، فلحقَ به، لكنَّ ذئباً افترسَهُ وافترسَ الحمارَ بعدَهُ.

في البئر، خالط اليأسُ قلبَ حاسب، لكنَّه رأى عقرباً كبيراً سقطَ من الأعلى فقتلَهُ. وفكَّر مع نفسه بأنَّه لا بدَّ أن يكون قد أتى من خارج المكان. وحين تفحَّص الموضع

جيِّداً عثر على فتحةٍ صغيرةٍ يدخل منها النُّور، فوسَّعَها بسكِّينِهِ حتّى صارَ بمستطاعِهِ الخروجُ من البئر من خلالها: «رأى المكانَ الذي وقعَ منه العقربُ يلوحُ منه النُّور، فأخرجَ سكِّيناً كانتْ معَهُ، ووسَّعَ ذلك المكانَ حتّى صارَ قدرَ الطاقةِ، وخرجَ منه، وتمشَّى ساعةً في داخلِهِ، فرأى دهليزاً عظيماً، فمشى فيه، فرأى باباً عظيماً من الحديدِ الأسودِ، وعليه قفلٌ من الفضَّة، وعلى ذلك القفلِ مفتاحٌ من الذَّهب. فتقدَّمَ إلى ذلك البابِ، ونظرَ من خلالِهِ، فرأى نوراً عظيماً يلوحُ من داخلِهِ، فأخذَ المفتاحَ وفتحَ البابَ، وعبرَ إلى داخلِهِ، وتمشَّى ساعةً حتّى وصلَ إلى بحيرةٍ عظيمةٍ، فرأى في تلك البحيرةِ شيئاً يلمعُ مثلَ الماءِ. فلم يزلْ يمشي حتّى وصلَ إليه، فرأى تلّاً عالياً من الزَّبرجدِ الأخضرِ، وعليه تختٌ منصوبٌ من الذَّهب، مرصَّعٌ بأنواعِ الجواهرِ» (بولاق 1/ 659).

علينا أن نتوقَّع أنَّ النَّصَّ يضعُ في طريقِ مَن يسلكُ هذا الدَّرب عدداً من الإغراءات حتّى ينخدعَ بها مَن يستعجل الوصول إلى المكافأة السَّريعة، ولا يصل إلى الخاتمة. لقد انخدعَ الحطّابون بالعسل، فتركوا حاسباً وحدَهُ ومضوا. وسوف ينخدعُ أيُّ عابرٍ آخرَ بأقفال الذَّهب والفضَّة عن مواصلة الطَّريق إلى النُّور النافذ، النُّور الذي ربَّما كان يُفضي إلى زمنٍ آخرَ، خارج زمن الحطّابين، وخارج الزَّمن الاجتماعيِّ بأسرِهِ.

من المألوف أن يلتقيَ الحطّابون بالحيّات، فهي تُنافسُهم على الحطب. تبني الحيّاتُ أعشاشَها بين أكوام الحطب، ويعمل الحطّابون على جمعِهِ وأخذِهِ إلى الأسواق. وفي العادة، يهوي الحطّاب على الحيَّة التي يراها بفأسِهِ، ويتخلَّص منها. لكنَّ الحيَّة التي قابلَها حاسب كريم الدِّين لم تكن من هذا النَّوع على الإطلاق. إذ هيَ لا تنتمي إلى زمن الحطّابين، بل إلى زمنٍ فردوسيٍّ تتكلَّمُ فيه الحيوانات. وهكذا التقى حاسب كريم الدِّين بملكة الحيّات، لكنَّه كان بحاجةٍ إلى غفوةٍ قليلةٍ ليعرف أنَّه خرج من الزَّمن الاجتماعيِّ الذي كان يغلِّفُهُ مع الحطّابين، وبمتابعتِهِ بصيصَ النُّور في داخل الجبِّ، فقد دخل في زمنٍ فردوسيٍّ تتكلَّم فيه الحيّات، ولا يُتاح لبقيَّة البشر.

في الخروج من الزَّمن الإنسانيِّ صدمةٌ من نوعٍ ما، ولذلك كان حاسب بحاجة إلى غفوةٍ صغيرةٍ تمتصُّ وقع هذه الصَّدمة. في البداية، صار حاسب «يتعجَّبُ من تلك البحيرةِ، وتلك الكراسي المنصوبة. ولم يزلْ متعجِّباً حتّى غلبَ عليه النَّوم. فنامَ ساعةً،

وإذا هو يسمعُ نفخاً وصفيراً وهَرَجاً عظيماً، ففتحَ عينيهِ وقعدَ. فرأى على الكراسي حيّاتٍ عظيمةً طولُ كلِّ حيَّةٍ منها مائةُ ذراعٍ، فحصلَ له من ذلكَ فزعٌ عظيمٌ، ونشفَ ريقُهُ من شدَّة خوفِهِ، ويئسَ من الحياةِ، وخافَ خوفاً عظيماً، ورأى عينَ كلِّ حيَّةٍ تتوقَّدُ مثلَ الجمرِ، وهنَّ فوقَ الكراسي. والتفتَ إلى البحيرةِ، فرأى فيها حيّاتٍ صغيرةً لا يعلمُ عددَها إلّا اللّٰهُ تعالى. وبعدَ ساعةٍ أقبلَتْ عليه حيَّةٌ عظيمةٌ مثل البغلِ، وعلى ظهرِ تلك الحيَّةِ طبقٌ من الذَّهب، وفي وسطِ ذلك الطَّبَقِ حيَّةٌ تضيءُ مثل البلّور، ووجهُها وجهُ إنسانٍ، وهي تتكلَّمُ بلسانٍ فصيحٍ». لم يعدْ من الواضح هل رأى حاسب ذلك كلَّهُ في النَّوم، أم أنَّه صحا من النَّوم، ووجد أمامَهُ هذا الجيشَ من الحيّات العملاقة، أم لعلَّهُ دخلَ في زمنٍ آخرَ يختلط فيه الصَّحو بالنَّوم، والحلمُ باليقظةِ، وتوجد فيه قوانينُ أُخرى غير القوانين التي تعوَّد عليها حين كان ينتمي إلى زمنِ الحطّابين.

في جميع الأحوال، كان من الواضح أنَّه زمنٌ يحتفظ بدفءِ السَّرد، ما دامت هناك لغةٌ يستطيع أن يتبادلَها مع الشَّخصيّات التي يلتقي بها. خاطبَتِ الحيَّة حاسباً بلغةِ التَّفاهم البشريِّ قائلةً: «لا تخفْ منّا يا أيُّها الشابُّ، فإنِّي أنا ملكةُ الحيّات وسلطانتُهم». بمجرَّد وجود اللُّغة يزول الخوف، وبدلاً منه يوجد التَّعجُّب من الحضور في زمن آخر. بعد اللُّغة تأتي الضِّيافة بالطَّعام والفواكه، ثمَّ التَّعارف. وفي سياق التَّعارف، يروي لها حاسب كريم الدِّين قصَّته، وكيف كان مع الحطّابين، والكيفيَّة التي عبرَ بها عالمَهم إلى عالمِها. وفي المقابل، تطالبُهُ ملكةُ الحيّات بالتَّريُّث والبقاء معها، وتريد منه أن يلبث معها مدَّةً من الزَّمان، لكي ترويَ له قصَّتَها: «أريدُ منكَ يا حاسبُ أن تقعدَ عندي مدَّةً من الزَّمان، حتّى أحكيَ لكَ حكايتي، وأخبرَكَ بما جرى لي من العجائب». لكنَّها في حقيقة الأمر لا تروي قصَّتَها، بل تتريَّث في روايتها كثيراً. وهنا يظهر سؤالٌ مهمٌّ: لماذا تشعر ملكة الحيّات بضرورة التَّريُّث في رواية حكايتها؟ وأيُّهما ينبغي أن يشعر بأنَّه الأسير في يد الآخر؟

في الواقع أنَّ هويَّة ملكة الحيّات هويَّة ملتبسة. فهي وإن كانت تنتمي في شكلِها إلى فئة الحيوانات العجماء، فإنَّها في حقيقتها تمتلكُ القدرة على الكلام والتَّحدُّث باللُّغة الإنسانيَّة، وهذا ما يجعلُها إنسانةً ناطقة. وهي فضلاً عن ذلك تعرف أسرارَ الماضي التي لا يعرفُها أحدٌ سواها، لأنَّها كانت موجودةً منذ عصر السَّيِّد سُلَيمان، بالإضافة إلى

معرفتِها بأسرار المستقبل، لأنَّها تعرف أيضاً مصيرَها والطَّريقة التي سوف تموتُ بها، كما سنرى لاحقاً. وفي سياق القصص التي ترويها، يتَّضح أنَّها تعرف خفايا الغيوب في المناطق التي تتكلَّمُ فيها الأعشابُ بمنافعِها، وخفايا العالم العلويِّ الذي يعيشُ فيه البشر. وهكذا فهي تنتمي إلى عالم الخفاء في جزءٍ من ذاتها، وإلى عالم الظُّهور في جزءٍ آخر. وربَّما صحَّ القول إنَّها تُذكِّر بالرُّؤية الفردوسيَّة التي أغرت فيها الحيَّةُ آدمَ بمبارحة النَّعيم. لكنَّ أهمَّ ما فيها هو امتلاك اللُّغة. ومن الغريب أنَّها لا تمتلك اللُّغة إلّا لكي ترويَ الحكايات.

لقد فارق حاسب كريم الدِّين عالمه، ودخل في عالمها الغريب عليه، مع ذلك أحسَّ بالاطمئنان، بينما تشعر، هي المقيمة في عالمها، بالخوف والرُّعب من وجودِهِ في عالمِها نفسه. ولنقلْ إنَّ كلّاً منهما كان بحاجةٍ إلى استمداد الاطمئنان من الآخر. ولا يتحقَّق هذا الاطمئنان إلّا عن طريق اللُّغة. كلاهما يُريد أن يعرف هويَّة الآخر، يُريد أن يعرف أنَّ للآخر اسماً لكي يتأكَّدَ من أنَّه يمتلك لغةً مشتركةً معه. وبعد التَّأكُّد من امتلاك اللُّغة المشتركة، يدخل في فعل السَّرد. ولهذا السَّبب روى لها حاسب قصَّته «من أوَّلها إلى آخرها». لكنَّها في المقابل، لم تبدأ بقصَّتها بعدُ، وكأنَّها تتريَّث عامدةً، بل بدأتْ برواية حكايةٍ أخرى له عن ملكٍ مصريٍّ: «قالتْ له: اعلمْ يا حاسب أنَّه كان بمدينةِ مصرَ ملكٌ من بني إسرائيلَ، وكانَ له ولدٌ اسمُهُ بُلوقيا، وكانَ هذا الملكُ عابداً مكبّاً على قراءةِ كتبِ العلمِ» (1/ 660).

حكايتانِ تُقاطعانِ نهاية حكاية حاسب كريم الدِّين؛ الأُولى حكاية بلوقيا الذي التقى بملكة الحيّات، وروى لها حكايتَهُ، والثانية حكاية جانشاه، الذي لم تَرَهُ ملكةُ الحيّات نفسها، ولكنَّها عرفتْ بقصَّته من خلال بلوقيا. وقبل اكتمال حكاية حاسب، لا بدَّ أن تكتمل في البداية الحكايتانِ الأُخريانِ. وتبادل رواية القصص عنصرٌ أساسٌ في حكاية ملكة الحيّات. فما أن يروي حاسب حكايتَهُ، حتّى تبادرَ ملكةُ الحيّاتِ إلى سرد حكايةٍ له هي حكاية بلوقيا، وقبل أن تنتهيَ حكاية بلوقيا، تسرد عليه حكايةَ الشابِّ الذي قابلَهُ بلوقيا باكياً بين قبرَينِ، وهو جانشاه. وهنا نلاحظ أنَّ سرد ملكة الحيّات يلجأ إلى لعبة الحكاية الإطاريَّة والحكايات الضِّمنيَّة في داخلها. فحكاية جانشاه تقاطع حكاية بلوقيا، ولا تكتمل إلّا بعد اكتمال الحكاية الداخليَّة. وبالطَّبع لا تكتمل حكاية

حاسب إلّا بعد اكتمال الحكايتين في داخلها. ولكنْ ألا يجدرُ بنا أن ننتبه إلى خاصيَّة أخرى تمرِّرُها ملكة الحيّات علينا؟ فهذه الحكاية تنطوي على بنيةٍ مشابهةٍ، وإن كانت مختصرةً، لكتاب «ألف ليلة وليلة» نفسه. فهي اختصارٌ للكتاب بانطوائها على بنية الحكاية الإطاريَّة والحكايات الضِّمنيَّة. وسرّاً أيضاً تؤدِّي ملكة الحيّات مهمَّة شهرزاد نفسها. ولكنْ هل يؤدِّي حاسب مهمَّة شهريار؟ سنعود إلى هذا السُّؤال لاحقاً.

بُلوقيا: لغز اختراق الزَّمن

تتعلَّق حكاية بُلوقيا بمحاولة اختراق الزَّمن وافتضاض سرِّ الخلود. لكنَّ ملكة الحيّات لا تروي لحاسب حكايتَه إلّا بعد أن تشترطَ عليه: «لمّا سمعتْ حكاية حاسب كريم الدِّين من أوَّلها إلى آخرِها، قالتْ له: ما يحصلُ لك إلّا كلُّ خيرٍ. ولكنْ أُريد منك يا حاسبُ أن تقعدَ عندي مدَّةً من الزَّمان، حتّى أحكيَ لكَ حكايتي، وأخبرَكَ بما جرى لي من العجائبِ. فقالَ لها: سمعاً وطاعةً فيما تأمرينَني به». تسمِّي ملكة الحيّات الحكايةَ التي ترويها عن بلوقيا حكايتَها، والواقع أنَّها حكاية بلوقيا، الذي كان الشَّخصيَّة المركزيَّة فيها، أمّا ملكة الحيّات فكانت مجرَّد أداةٍ مساعدةٍ في الحكاية. مع ذلك تعتبرُها حكايتها. ويمكن في الحقيقة تسميتها بهذه التَّسمية، كما يمكن بالطَّبع تسمية الحكايات التي ترويها شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» باسمها، وإن لم تكن الشَّخصيَّة المركزيَّة فيها.

كان بلوقيا ابن ملك من بني إسرائيلَ في مدينة مصر. وبعد وفاة أبيه التَّقيِّ، أخذَ بلوقيا يفتِّشُ في خزائن أبيه، فوجد خزانةً ففتحَها، فوجدَ فيها باباً ففتحَهُ، فوجد خلوةً فدخلَها، فوجدَ صندوقاً من الآبنوس ففتحَهُ، فوجدَ فيه صندوقاً من الذَّهَب[1]. وحين فتحَهُ رأى

(1) وجود حكاية في داخل صندوق مخفي تقليد أدبي يظهر لأول مرة في مفتتح «ملحمة جلجامش»، حين يراد من المتلقي فيها أن يعرف قصة جلجامش من لوح نحاسي: «ابحث عن اللَّوح المحفوظ في صندوقِ الألواح النّحاسيِّ، وافتحْ مغلاقَهُ المصنوعَ من البرونز، واكشفْ عن فتحتِهِ السِّرِّيَّة، تناولْ لوحَ حجرِ اللازورد، واجهرْ بتلاوتِهِ». وقد وجدت هذه التقنية في نصوص أخرى من أشهرها «الأسطورة الكوتية عن نرام سين»: «افتحْ صندوقَ الألواح واجهرْ بما نُقِشَ في نصبِهِ، وهو: أنا نرام سين ابن سرجون، قد نقشتُ هذا وتركتُهُ للأيّام القادمة». انظر: سعيد الغانمي: من بابل إلى بغداد: التراث البابلي في الأدب العربي، الفصل الثامن.

كتاباً فيه أوصافُ النَّبيِّ محمَّد (ص)، «وأنَّه يُبعَثُ في آخرِ الزَّمان، وهو سيِّدُ الأوَّلين والآخرينَ. فلمّا قرأ بلوقيا هذا الكتابَ، وعرفَ صفاتِ سيِّدِنا محمَّد (ص)، تعلَّقَ قلبُهُ بحبِّهِ» (1/ 660). ومن الواضح أنّنا هنا أمام لعبة الصَّناديق الصِّينيَّة، لعبة الصُّندوق في داخل الصُّندوق. وفي الصُّندوق الأخير تكمنُ أخطرُ الأسرار. ما السِّرُّ الذي ينطوي عليه الصُّندوق الأخير؟ الإعلان عن حقيقة النَّبيِّ محمَّد، وأنَّه سيِّد الأوَّلين والآخرينَ، أي المعنى التاريخيُّ لوجود العالم من بدئِهِ إلى مُنتهاه. وتتمثَّل خطورة هذا الإعلان في أنَّه يأتي قبل زمان النَّبيِّ محمَّد بقرونٍ متطاولةٍ. فالزَّمن الفعليُّ للحكاية هو بعد وفاة السَّيِّد سُلَيمان بقليل، والنَّبيُّ محمَّد لم يُخلَقْ بعدُ، وبالتالي لا يمكنُ لأحدٍ أن يلتقيَ به إلّا إذا استطاع اختراق حاجز الزَّمن.

استغربَ بلوقيا أنَّ أباه كتمَ عنه هذه المعرفة، وقرَّرَ السَّفر في محاولة الوصول إلى زمان النَّبيِّ محمَّد. وصارح أُمَّهُ بهذه الرَّغبة: «يا أُمِّي، إنِّي رأيتُ في خزائنِ أبي كتاباً فيه صفةُ محمَّد (ص)، وهو نبيٌّ يُبعَثُ في آخرِ الزَّمان، وقد تعلَّقَ قلبي بحبِّهِ، وأنا أريدُ أن أسيحَ في البلادِ حتّى أجتمعَ به. فإنَّني إن لم أجتمعْ به متُّ غراماً في حبِّهِ» (1/ 660). الوسيلة الأولى للسَّفر في الزَّمان هي السَّفر في المكانِ. وهكذا قرَّ قرارُ بلوقيا على مغادرةِ مصرَ خفيةً متَّجهاً نحو الشام. وفي الشام سلك طريقَهُ نحو البحر. فاقتادَهُ مركبٌ إلى جزيرةٍ في البحر. وحين نزل الرُّكّاب، انفرد عنهم، وخامرَهُ النَّوم. ولمّا استيقظ وجد أنَّ المركب قد غادرَ الجزيرة وتركَهُ وحده. فأخذَ يمشي في الجزيرة، فرأى حيّاتٍ بحجم الجمال والنَّخيل، وعرف منهم أنَّهم من حيّات جهنَّمَ. وحين سألهم عن النَّبيِّ محمَّد، قالوا له: «يا بلوقيا، إنَّ اسمَ النَّبيِّ محمَّد مكتوبٌ على بابِ الجنَّة، ولولاهُ ما خلقَ اللّهُ المخلوقاتِ، ولا جنَّةً ولا ناراً، ولا سماءً ولا أرضاً، لأنَّ اللّهَ لم يخلقْ جميعَ الموجوداتِ إلّا من أجل محمَّد (ص)، وقرنَ اسمَهُ باسمِهِ في كلِّ مكانٍ، ولأجلِ هذا نحنُ نحبُّ محمَّداً (ص). فلمّا سمعَ بلوقيا هذا الكلامَ من الحيّات زادَ غرامُهُ في حبِّ محمَّدٍ (ص)، وعظمَ اشتياقُهُ إليهِ» (1/ 661).

على الساحل، وجد بلوقيا مركباً، فتركَ الحيّاتِ وصعدَ فيه، ولم يزالوا سائرينَ حتّى وصلوا إلى جزيرةٍ أُخرى، فنزل بلوقيا، وتمشَّى في الجزيرة، فرأى هذه المرَّةَ حيّاتٍ مختلفةً، كان من بينها ملكة الحيّات التي تروي حكايته. «رأى فيها حيّاتٍ كباراً وصغاراً،

لا يعلمُ عددَها إلّا اللّٰهُ تعالى، وبينَها حيَّةٌ بيضاءُ أبيضُ من البلُّور، وهي جالسةٌ في طبقٍ من ذهبٍ، وذلك الطَّبق على ظهرِ حيَّةٍ مثل الفيلِ. وتلك الحيَّةُ ملكةُ الحيّات، وهي أنا، يا حاسبُ» (1/ 661). لكنَّ هذا اللِّقاء لم يدمْ طويلاً، ولم يتجاوزْ حدَّ التَّعارف. فقد كان على بلوقيا أن يتوجَّهَ إلى بيتِ المقدسِ.

في بيت المقدس، يلتقي بلوقيا بأحدِ الحُكَماء العارفين، واسمُهُ عفّان، يكشف له أنَّ كلَّ مَن لبس خاتم سليمان انقادَتْ له الإنس والجنُّ. وخاتمُ سليمان لا يوجَدُ إلّا خلفَ الأبحر السَّبعة، ولا يمكنُ اجتيازُها إلّا إذا حصلَ الإنسان على العشبِ الذي مَن دهنَ به قدميه صارَ بوسعه أن يمشيَ على الماءِ. ولا يمكنُ الحصول على هذا العشبِ إلّا إذا أخذَ المرء معه ملكةَ الحيّات. هنا تدخل ملكة الحيّات في المخطَّط المشترك لعفّانَ وبلوقيا. فيعرض عليه عفّانُ عرضاً يعود بالنَّفع على كليهما: «ثمَّ إنَّ عفّان قالَ لبلوقيا: اجمعْني على ملكةِ الحيّات، وأنا أجمعُكَ على محمَّدٍ (ص)، لأنَّ زمانَ مبعثِ محمَّد بعيدٌ. وإذا ظفرْنا بملكةِ الحيّات، نحطُّها في قفصٍ، ونروحُ بها إلى الأعشابِ التي في الجبالِ، وكلُّ عشبٍ جُزْنا عليه وهي معَنا ينطقُ ويخبرُ بمنفعتِهِ، بقدرةِ اللّٰهِ تعالى. فإنِّي قد وجدتُ عندي في الكتبِ أنَّ في الأعشابِ عشباً كلُّ مَن أخذَهُ ودقَّهُ، وأخذَ ماءَهُ، ودهنَ به قدميه، ومشى على أيِّ بحرٍ خلقَهُ اللّٰهُ تعالى لم يبتلَّ له قدمٌ. فإذا أخذْنا ملكةَ الحيّات تدلُّنا على ذلك العشبِ. وإذا وجدْناه نأخذُهُ وندقُّهُ، ونأخذُ ماءَهُ، ثمَّ نطلقُها إلى حالِ سبيلِها، وندهنُ بذلك الماءِ أقدامَنا، ونعدِّي الأبحرَ السَّبعة، ونصلُ إلى مدفنِ سيِّدِنا سُلَيمان، ونأخذُ الخاتمَ من إصبعِهِ، ونحكمُ كما حكمَ سيِّدُنا سُلَيمان، ونصلُ إلى مقصودِنا. وبعدَ ذلكَ ندخلُ بحرَ الظُّلماتِ، ونشربُ من ماءِ الحياةِ، فيُمهِلُنا اللّٰهُ إلى آخرِ الزَّمانِ، ونجتمعُ بمحمَّدٍ (ص)» (1/ 662).

خطَّة رهيبة تبدأ بطموحٍ بسيطٍ في الظاهر، ولكنَّها تنتهي بمحاولة اختلاس لغز الزَّمن والظَّفر بالخلود. يبدو أنَّ البداية تتعلَّق بمقايضة بسيطة؛ اجمعْني بملكة الحيّات، أجمعْكَ بمحمَّد. لكنَّ هذه المقايضة تُخفي في داخلها مشروعاً خطيراً. فملكة الحيّات مخلوقٌ موجودٌ، ومهما كان صعباً، فإنَّه معاصرٌ لهما، في حين أنَّ النَّبيَّ محمَّداً لم يتحقَّقْ زمنيّاً بعْدُ. ولذلك فالخطوات الخفيَّة في هذه المقايضة أنَّ الحصول على ملكة

الحيّات يُفضي إلى الحصول على عشبِ المشيِ على الماء، ويُفضي هذا إلى عبور البحار السَّبعة، والوصول إلى مدفن السَّيِّد سليمان للحصول على خاتمه. وإذا حصلا على الخاتم أطاعَهما مردَةُ الجنِّ، وصار بوسعهما بلوغ نبع الحياة مثل الخضر. وحينئذٍ يستطيعُ بلوقيا لقاء النَّبيِّ محمَّد، ما دام يستطيع التَّحكُّم بالزَّمن.

اتَّفقَ الطَّرفانِ على اختطاف ملكة الحيّات. صنع عفّانُ قفصاً من حديد، وأخذ معَهُ قدحَينِ، وملأ أحدَهما خمراً، والآخرَ لبناً. وحين وصلا إلى الجزيرة التي رآها فيها بلوقيا، وضعا القفصَ والقدحَينِ في محاولةٍ منهما لاستدراجِها. وقد نجحَتِ الخطَّة، فحالما دخلتْ ملكة الحيّات في القفص، أسرعَ الصَّديقانِ إلى إطباقِهِ عليها واختطافِها. واعتذرا منها بأنَّهما فقط يريدانِ اصطحابها للوصول إلى عشبِ السَّيرِ على الماءِ، ثمَّ يُطلقانِها. وبقيا يسيرانِ أيّاماً ولياليَ حتّى وصلا إلى الجزيرة التي تنطقُ فيها الأعشابُ بمنفعتِها، إذا مرَّت بها ملكة الحيّات. وهناك صارَتِ الأعشابُ جميعاً تهتفُ بمنافعِها، وكان من بينها عشبُ المشيِ على الماء. فأخذاه، وعادا بملكة الحيّات في الطَّريق نفسه. وشرحا لها أنَّ هدفَهما هو عبور البحار السَّبعة للوصول إلى خاتم سُلَيمان، فأخبرتْهما: «لو أَخَذتُما من العشب الذي كلُّ مَن أكلَ منه لا يموتُ إلى النَّفخة الأولى، وهو بينَ تلكَ الأعشابِ، لكانَ أنفعَ لكما من هذا الذي أخذتماه، فإنَّه لا يحصلُ لكما منه مقصودٌ» (1/ 663).

عادَتْ ملكة الحيّات إلى جزيرتها. واستأنفَتْ روايةَ قصَّة بلوقيا لحاسب، وأوضحَتْ له أنَّها كانت تعيشُ في هذا المكان الذي التقيا فيه. وهنا يطلبُ منها حاسب أن توعزَ لبعض أعوانها بإعادتِهِ إلى بلده، لكنَّها ترجو منه التَّريُّث حتّى يقضيَ فصل الشِّتاء معَها. ونتيجة شعورِهِ بمرارةِ اليأس، يطلبُ منها حاسب إكمالَ رواية قصَّة بلوقيا. فروَتْ له أنَّهما استمرّا فيما يسعيانِ إليه، وبعد أن عبرا البحار السَّبعة، «وجدا جَبَلاً عظيماً شاهِقاً في الهواءِ، وهو من الزُّمُرُّدِ الأخضرِ، وفيه عينٌ تجري، وترابُهُ كلُّهُ من المسكِ. فلمّا وصلا إلى ذلكَ المكانَ فَرِحا، وقالا قد بلغنا مقصودَنا. ثمَّ سارا حتّى وصلا إلى جبلٍ عالٍ، فَمَشيا فيه، فَرَأيا مغارةً من بعيدٍ في ذلك الجبلِ، وعليها قبَّةٌ عظيمةٌ، والنُّور يلوحُ منها. فلمّا رَأيا تلكَ المغارةَ قصداها، حتّى وصلا إليها. فدخلا فَرَأيا تختاً منصوباً من الذَّهَب، مرصَّعاً بأنواعِ الجواهرِ، وحولَهُ كراسيُّ

منصوبةٌ لا يُحصى لها عَدَداً إلّا اللّٰهُ تعالى. وَرَأَيا السَّيِّد سُلَيمان نائماً فوقَ ذلكَ التَّخت، وعليه حلَّةٌ من الحريرِ الأخضرِ، مزركشةٌ بالذَّهَب، مرصَّعةٌ بنفيسِ المعادنِ من الجواهرِ، ويدُهُ اليُمنى على صدرِهِ، والخاتمُ في إصبعِهِ، ونورُ الخاتمِ يغلبُ على نورِ تلك الجواهرِ التي في ذلكَ المكانِ. ثمَّ إنَّ عفّان علَّمَ بلوقيا أقساماً وعزائمَ وقالَ له: اقرأ هذه الأقسامَ، ولا تتركْ قراءتَها، حتّى آخذَ الخاتمَ. ثمَّ تقدَّمَ عفّان إلى التَّخت، حتّى قربَ منه. وإذا بحيَّةٍ عظيمةٍ طلعتْ من تحت التَّختِ، وزعقَتْ زعقةً عظيمةً، فارتعدَ ذلكَ المكانُ من زعقتِها، وصارَ الشَّررُ يطيرُ مِن فمِها. ثمَّ إنَّ الحيَّة قالتْ لعفّان: إن لم ترجعْ هلكتَ. فاشتغلَ عفّان بالأقسام، ولم ينزعجْ من تلك الحيَّة. فنفخَتْ عليه الحيَّةُ نفخةً عظيمةً كادت أن تحرقَ ذلك المكانَ، وقالتْ: يا ويلَكَ، إن لم ترجعْ أحرقتُكَ. فلمّا سمعَ بلوقيا هذا الكلامَ من الحيَّةِ طلعَ من المغارةِ. وأمّا عفّانُ فإنَّه لم ينزعجْ من ذلكَ، بل تقدَّمَ إلى السَّيِّد سُلَيمان، ومدَّ يدَهُ ولمسَ الخاتمَ، وأرادَ أن يسحبَهُ من إصبعِ السَّيِّدِ سليمانَ. وإذا بالحيَّةِ نفختْ على عفّانَ، فأحرقتْهُ، فصارَ كومَ رمادٍ. هذا ما كانَ من أمرِهِ، وأمّا ما كانَ من أمرِ بلوقيا فإنَّه وقعَ مغشيّاً عليه من هذا الأمرِ» (1/ 664).

شتّانَ بين الهدف الذي جاءَ من أجلِهِ بلوقيا، وهو رؤية النَّبيِّ محمَّد، والهدف الذي جاءَ من أجلِهِ عفّان، وهو امتلاك خاتم سُلَيمان. هكذا واجهَ عفّانُ هذا المصيرَ المؤلم. نفخَتْ عليه الأفعى حارسة الكنوز، فأنهتْ وجودَهُ. وبدلاً من حصولِهِ على إكسير البقاء الأبديِّ، لقيَ حتفه بطريقةٍ مأساويَّةٍ مؤلمةٍ. أمّا بلوقيا فقد أدركتْهُ العناية الإلهيَّة. ففي اللَّحظة التي نفخَتْ فيها الحيَّةُ على عفّانَ، هبطَ جبريل على بلوقيا، واستطاعَ أن يخلِّصَهُ من صعقة النَّفخ الساحقة، احتراماً لمقصدِهِ النَّبيل في رؤية النَّبيِّ محمَّد. لكنَّ دور جبريل لم يتعدَّ تخليصَهُ من شرور النَّفخة القاتلة. وهكذا تركَهُ وحده وارتفعَ إلى السَّماء.

كان دهن السَّير على الماءِ ما زال مع بلوقيا، فاستعملَهُ حتّى يعبر البحار المتلاطمة. وفي طريق عودتِهِ، مرَّ «بجزيرة عظيمة، ترابها الزَّعفران، وحصاها من الياقوت والمعادن الفاخرة، وسياجها الياسمين، وزرعها من أحسن الأشجار وأطيبها» (1/ 665). وهي دون شكٍّ مشابهة في أوصافها للجزيرة التي مرَّ بها جلجامش بعد أن ترك الحرّاس

العمالقة المعروفين باسم الرِّجال العقارب، وقبل لقائِهِ بصاحبة الحانة[1]. لكنَّ تلك الجزيرة كانتْ في اللَّيلِ مأوى لحيواناتٍ عملاقةٍ متوحِّشة، فقرَّرَ بلوقيا مفارقتَها مع إشراقة الشَّمس. وكلَّما وجد بلوقيا برّاً، هاجمَهُ خطرُ حيوانٍ يجهلُهُ. لذلك كان البحر ملاذَهُ، يدهنُ قَدَميه بالعشب، ويظلُّ سائراً فوقَهُ.

في إحدى الجزر، رأى بلوقيا شجرة تفّاح، فمدَّ يدَهُ ليقطفَها. وفجأةً صاح به شخصٌ عملاقٌ طولُهُ أربعون ذراعاً، ومنعَهُ من مدِّ يدِهِ. وهو حارس تلك الغابة. فتركَهُ والتقى بعدها بأناسٍ من الجنِّ على ظهورِ خيولِهم، وهم في اشتباكٍ مع بعضِهم، وأخبروه أنَّه يجب أن يصطحبَهم لرؤية ملكهم الملك صخر، حاكم «أرض شدّاد بن عاد» خلف جبل قاف. وقد أكرمَهُ الملك، وبعد تناول الطَّعام، حمدَ اللّٰهَ وصلَّى على النَّبيِّ محمَّد، فاستغلَّها بلوقيا فرصةً للسُّؤال عن النَّبيِّ. فروى له الملك صخر أسطورةَ خليقةٍ عن خلقِ الجنِّ، كان فيها حبُّ النَّبيِّ منقذاً من النارِ. ثمَّ مرَّ بلوقيا بأرض مَلَك اسمه «براخيا»، ثمَّ مارد اسمُهُ «مخاييل»، موكَّل بتصريف اللَّيل والنَّهار. ففي رحلتِهِ في البحث عن زمن النَّبيِّ محمَّد، استطاع بلوقيا اختراقَ حُجُبِ الزَّمن، والوصول إلى جغرافيا أسطوريَّة لا يمكن لأحدٍ أن يصل إليها. عوالمُ من أزمنةٍ موغلةٍ في القدم، أو أزمنةٍ موغلةٍ في الخيال. وبعد هذه الرِّحلة الطَّويلة يلتقي بلوقيا، كما تروي ملكة الحيّات لحاسب، بشابٍّ جالسٍ بين قبرَينِ، وهو يبكي. لكنَّ السَّرد كانت تتخلَّلُهُ دائماً مطالبات حاسب بالمغادرة. ثمَّ لا يلبث أن يعود إلى طلب استئناف السَّماع لسردِها.

جانشاه: الحياة بين قبرين

نحن جميعاً نتحاشى السُّؤال عن معنى «القبر»، مع أنَّنا نعرف أنَّه النِّهاية التي سوف نستقرُّ فيها. وحين يفارقُ واحدٌ من أحبابنا الحياةَ، نودِّعُهُ، ونودِعُهُ في مثواه الأخير، غافلين أو مُتَغافلين أنَّ «المثوى» تعني «السُّكنى»، وبالتالي فإنَّ القبر هو المكان الذي

(1) انظر: ملحمة جلجامش، ترجمة: طه باقر (المدى)، ص 137.
وترجمة: نائل حنون (الشؤون الثقافية) ص 190.
وترجمة: سامي سعيد الأحمد (دار الجيل)، ص 402. وانظر كذلك:
Stephanie Dalley, Myths From Mesopotamia, p. 99.
Andrew George, The Epic of Gilgamesh, p. 75.

يسكنُهُ «الميت»، تماماً كما أنَّ البيت هو المكان الذي يسكنُهُ «الحيُّ». ولهذا السَّبب نزور أحبابنا الأموات، ونقفُ عند قبورهم، ونكلِّمُهم، ونسترجع ذكرياتِنا معهم، كأنَّما لم يفارقوا قبورَهم بعدُ. ولعلَّ زيارتهم تُعطينا الإحساس بأنَّنا نطرق على أبوابهم، ليتنبَّهوا من رقادِهم ويخرجوا إلينا، وحينئذٍ نشرع بالحديث معهم. وكأنَّ الأموات ما زالوا أحياء، وكأنَّنا بزيارتنا لهم نستطيع أن نستعيدَهم من براثن الموت، متوهِّمين لقاءَهم، ولو لقاءً سريعاً.

هل نستطيع أن نتخيَّل شاعراً يحتفل بالموت، كما يحتفل بالحياة؟ ليس من شكٍّ في أنَّه أبو العتاهية. فشعر أبي العتاهية هو تجوال في مقبرة مترامية بلا انتهاء. وهكذا فهو ينطوي على تجربةٍ فريدةٍ من نوعها حقّاً، وهي الحياة بين القبور، لكنَّها مع ذلك تجربةٌ خانقةٌ، وكأنَّه يُريد أن يغلق عليك قبراً لا تخرج منه. وما من أحدٍ يريد أن يدخل قبراً. نعم، نحن نزور أحبَّتَنا الراحلين، لكنَّنا نُريد منهم أن يخرجوا لنا، لا أن ندخل نحن إلى قبورهم. وهكذا ينطوي شعر أبي العتاهية على تناقضٍ لا فكاكَ منه. فهو فعلاً يمثِّل تجربةً استثنائيَّةً، أشبه بـ«مراثي دوينو» في محاولة فكِّ مغالق الموت، والكشف عن أسراره، لكنَّه في الوقت نفسه محاولة لاستدراج القارئ نحو قبره، نحو إغلاقِهِ عليه وحبسِهِ فيه. وهذا ما يُقاومه القارئ بقوَّة. فيخرج بالتالي من شعر أبي العتاهية شاعراً بخطورة المجازفة في خوض الحوار مع الأموات، أو بعبارة أدقَّ مع الموت نفسه، ما دام الهبوط إلى العالم السُّفليِّ، وربَّما السُّكنى فيه، يمكن أن يهدِّد المرء بالبقاء في أرض اللاعودة.

في إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة»، يتحقَّق شعر أبي العتاهية سرداً. اجتاز الإسكندر ذو القرنين بمدينةٍ ليست سوى مقبرةٍ، لأنَّ سُكّانها «حفروا قبورَ موتاهم على أبوابِ دورِهم، وكانوا في كلِّ وقتٍ يتعهَّدون تلكَ القبورَ، ويكنسونَ التُّراب عنها، وينظِّفونها ويزورونها، ويعبدونَ اللّٰهَ تعالى فيها، وليسَ لهم طعامٌ إلّا الحشيشُ ونباتُ الأرضِ».

ترد هذه الحكاية في سلسلةٍ من الحكايات القصيرة التي ترويها «ألف ليلة وليلة». وهي وجيزة للغاية، على النَّقيض تماماً من السِّيرة الشَّعبيَّة للإسكندر ذي القرنين التي

تمتدُّ في عشرة أجزاء في بعض المخطوطات، وفي سيرة ضخمة جدّاً في مخطوطات أخرى. وبالرَّغم من أنَّ سيرة الإسكندر لم تزلْ مخطوطةً لم تُنشَرْ بعد، فإنَّنا نعرف من حكايات المتصوِّفة أنَّ الإسكندر ذا القرنين كان يبحثُ عن «عين الحياة»، ولم يوفَّقْ في الاهتداء إليها، في حين عثر عليها الخضر، وشربَ من مائها[1]. بل إنَّ السِّيرة المخطوطة تجعلُهُ يمرُّ بنبع الحياة مرَّتين؛ مرَّة في بداية السِّيرة، ومرَّة أخرى في نهايتها، دون أن يوفَّقَ إلى العثورِ عليها في الحالتين.

الإسكندر ذو القرنين، الذي كان يبحثُ عن «نبع الحياة» في سيرته الشَّعبيَّة، يلتقي مصادفةً بالمدينة المقبرة في «ألف ليلة وليلة». وفي هذا اللِّقاء تصل الحبكة إلى ذروتها، إذ تصطدمُ الرَّغبة في الخلود بالرَّغبة في الفناء، وإرادة الحياة بإرادة الموت. سكّان مدينة القبور يعتنون بقبورهم، وكأنَّها هي رمز الحياة، وقد صارت بمثابة بيوتٍ يسكنونها. بعبارةٍ أخرى، لا يبدو أنَّهم ينتمون إلى عالمِ ما فوقَ الأرض، بل إلى عالمِ ما تحتَها، إلى القبور التي أصبحت بيوتهم. لم تعدْ هناك علامةٌ على الحياة لديهم، فلم يعودوا يملكون سوى ما تجودُ به الأرض عليهم. لقد تحوَّلوا إلى نباتيِّين، لأنَّهم يرفضون امتلاكَ شيءٍ. وهكذا فكلُّ ما يملكونه هو القبور التي يحرصون على تنظيفها، وكأنَّها خلاصة الكنوز الأرضيَّة.

استبدَّ الفضول بالإسكندر لمعرفة سرِّ حياتهم على حافَّة الموت، فأرسلَ في طلب ملكهم، لكنَّه رفض الخروج له، ومفارقة ذلك الوصيد الرابض في وسط البرزخ بين الحياة والموت. فلم يعد أمام الإسكندر من خيارٍ سوى المجيء بنفسه إليهم، والتَّوجُّه بالسُّؤال إلى ملكهم. «إنِّي لا أرى لكم شيئاً من ذهبٍ ولا فضَّةٍ، ولا أرى عندكم شيئاً من نعيم الدُّنيا. فقال له: إنَّ نعيم الدُّنيا لا يشبع منه أحدٌ. فقال له إسكندر: لم حفرتم القبورَ على أبوابكم. فقال: لتكون نصبَ أعيننا، فننظرَ إليها، ونجدِّد ذكر الموت، ولا ننسى الآخرة، ويذهب حبُّ الدُّنيا من قلوبنا، فلا ننشغل بها عن عبادة ربِّنا تعالى. فقال له إسكندر: كيف تأكلون الحشيش؟ قال: لأنَّا نكرهُ أن نجعلَ في بطوننا قبور الحيوانات، ولأنَّ لذَّةَ الطَّعام لا تتجاوز الحلق. ثمَّ مدَّ يدَهُ فأخرج قحفاً من رأس آدميٍّ، فوضعَهُ بين

(1) ينظر فصل السيرة الشعبية في كتاب «مفاتيح خزائن السرد»، ص 219.

يدي الإسكندر، وقال له: يا ذا القرنين، أتعلم مَن كانَ صاحب هذا؟ قال: لا. قال: كان صاحبُهُ ملكاً من ملوك الدُّنيا، فكان يظلمُ رعيَّتَهُ ويجورُ عليهم». ثمَّ أخرجَ قحفاً آخرَ وقال: أتعرفُ مَن هذا؟ قال: لا. قال: هذا كان ملكاً عادلاً يُشفِقُ على رعيَّتِهِ ويحرصُ على مرضاتهم. ثمَّ خلصَ إلى النَّصيحة النِّهائيَّة التي يجب أن ينتهي بها سرد من هذا النَّوع: «تُرى أنت أيُّ هذين الرَّأسين»[1]؟

كلُّ ما يحيطُ بهذه المدينة يُشير إلى عالم الموت. حين يسألُهم الإسكندرُ عن سببِ أكلهم للحشيش وامتناعِهم عن أكل اللُّحوم، تكون الإجابة لأنَّهم يرفضون أن يجعلوا بطونهم قبوراً للحيوانات. فإذا أكلوا اللُّحوم تحوَّلت بطونهم إلى مقابرَ، وانتقلَتِ المقابرُ إلى دواخلِهم. وهذا ما لا يريدونَهُ، بل هم يريدون أن تكونَ القبورُ أمام أعينِهم، ينظرونَ إليها ويتأمَّلون فيها، ويستشعرون من خلالها قِصَرَ الرِّحلةِ، وضعفَ الحيلةِ. ما من شيءٍ ممّا يتوفَّرُ تحت أيديهم يدلُّ على الحياة، ثرواتُهم هي جماجمُ الموتى، وعظامُ الذاهبينَ. ما الفرق بين جمجمة ملكٍ ظالمٍ وجمجمة ملكٍ عادلٍ؟ لا فرقَ على الإطلاق سوى القيمة الأخلاقيَّة التي يحدِّدُها الموقف من الموت.

تبدأ حكاية جانشاه، التي تقاطعُ حكاية بلوقيا، من حيثُ تنتهي تماماً، أو لنقلْ إنَّ روايتَها استغرقَتِ الزَّمن الممتدَّ بين قبرَينِ. ولكنْ قبرا مَن؟ قبر زوجتِهِ شمسة، وقبره هو الذي بناه إلى جوارِ قبرها، وجلسَ ليقضيَ عمره في البكاءِ عليهما، وقد استبدَّ به الإحساس بعبث المشروع البشريِّ. ففي ذلك البرزخ النائي البعيد، لم يَرَ أحدٌ جانشاه سوى بلوقيا، فروى له قصَّتَهُ، وروى جانشاه أيضاً قصَّتَهُ له. وتبادل رواية القصص سمةٌ مميِّزة في حكايات ملكة الحيّات الطَّويلة، كما قلنا. ومن خلال بلوقيا عرفتْهُ ملكةُ الحيّات، ومن خلال ملكة الحيّات، عرفَهُ حاسب كريم الدِّين.

كان جانشاه ابنَ الملك طيغموس، ملكِ مملكةٍ مترامية الأطراف في كابل، لكنَّه لم يُرزَقْ به إلّا بعد يأسٍ. وقد تنبَّأ له المنجِّمون بالمتاعب التي سيواجهُها طفلاً. وحصل أن خرجَ الملك ذات مرَّة مع ابنه الشاب جانشاه، فرأى جانشاه غزالةً وصار يطاردُها. وبالطَّبع صارت هي تجتذبُهُ حتّى استدرجَتْهُ إلى جزيرةٍ عظيمةٍ. ولكنَّنا نعرف أنَّها

(1) ألف ليلة وليلة (بولاق) 1/ 638.

أخرجتْهُ من الزَّمن الواقعيِّ، ودخلتْ به في أزمنةٍ عوالمَ أُخرى. كلَّما دخل جانشاه في جزيرة، كان يُصادف عالماً غريباً عنه. في أوَّل جزيرةٍ، رأى بشراً يتكلَّمون صفيراً، ويذهبُ جزؤُهم الأعلى باتِّجاهٍ، وجزؤُهم الأسفل باتِّجاهٍ آخرَ. وفي جزيرةٍ أخرى أسرَهُ القرودُ، واتَّخذوه ملكاً عليهم، ورووا أنَّها كانت لسليمانَ بنِ داودَ، ويساكنُهم فيها الغيلان، وبينهم حروبٌ مطَّردة. والأغرب من هاتين الجزيرتين أنَّه مرَّ بجزيرةٍ يسكنُها نوعٌ من «النَّمل العملاق». وفي كلِّ جزيرة لا بدَّ من معاناةٍ، غير أنَّها معاناة تنتهي بانتصارِهِ، وتعدُهُ بأن يكون بطلاً تأسيسيّاً. من هنا يجب أن نفهم أنَّ ضروب المعاناة الشَّديدة التي يمرُّ بها جانشاه إنَّما تعني في نهاية الأمر تمجيداً لانتصارِهِ على هذه الظُّروف العصيبة، وتتويجاً له بطلاً تأسيسيّاً يتحدَّى العَقَباتِ وينتصرُ عليها.

بعد أن تخلَّصَ جانشاه من مدينة الصِّراع بين القرود والنَّمل العملاق والوحوش والعفاريت والغيلان والمرَدَة، عثرَ على لوحِ استدلالٍ، وفهم منه أنَّه يجب أن يظلَّ ماشياً حتّى يصلَ إلى الجبل، والنَّهر الذي ينشفُ ماؤُهُ كلَّ سبتٍ، وإلى جوارِهِ تقع مدينة اليهود. وليس من شكٍّ في أنَّ هذا «اللَّوح» يريد أن يخلِّصَهُ، ولكنَّه يريد أن يُبلِّغَهُ أيضاً بأنَّه بطلٌ ثقافيٌّ تختارُهُ الأسطورة، وعليه أن يتوقَّعَ المزيد من المعاناة، وفي الوقت نفسه المزيد من الانتصار للبرهنة على قدرتِهِ على تخطِّي العَقَباتِ وتجاوز المحن، مهما صعبَتْ وتفاقمَتْ.

في مدينة اليهود تبدأ الأحداث بالدُّخول في دائرة المتوقَّع، لأنَّها تقترب إلى حدٍّ كبيرٍ من التَّشابه مع الأحداث التي ترويها حكاية حسن الصائغ البصريِّ، التالية عليها في ترتيب الحكايات في «ألف ليلة وليلة». إذ يصادفُ جانشاه رجلاً يُنادي ويقول: مَن يأخذ ألفَ دينارٍ وجاريةً بديعةَ الجمال، ويؤدِّي لي عملاً من الصُّبح إلى الظُّهر. فيتطوَّع جانشاه، ما دام يائساً من السَّفر إلى مدينةٍ يعرفها، للقيام بهذه المهمَّة. وتماماً مثلما ذبحَ المجوسيُّ جملاً وخاطَهُ على حسن البصريِّ، لترتفعَ به طيورُ الرَّخم إلى قمَّة الجبل، كما سنرى في الفصل التالي، ذبحَ اليهوديُّ البغلةَ التي امتطاها جانشاه، وخاطَها عليه، «واستخفى في ذيلِ الجبلِ، وبعدَ ساعةٍ نزلَ على البغلةِ طائرٌ عظيمٌ، فاختطفَها وطارَ، ثمَّ حطَّ بها على أعلى الجبلِ، وأرادَ أن يأكلَها، فحسَّ جانشاه بالطائرِ، فشقَّ بطنَ البغلةِ وخرجَ منها، فجفلَ الطائرُ لمّا رأى جانشاه، وطارَ وراحَ إلى حالِ سبيلِهِ» (1/ 680).

من الواضح أنَّ اليهوديَّ كان مخادعاً، أرادَ من جانشاه أن يرميَ له الأحجار الكريمة من الياقوت والزَّبرجد والجواهر الغالية، ثمَّ تركَهُ وحيداً لمواجهة مصيرِهِ اليائسِ.

لكنَّ جانشاه لا يمكنُ أن ييأسَ، بل ظلَّ يمشي حتّى وجدَ نفسَهُ على جبلٍ يُطِلُّ على وادٍ أخضرَ فيه أشجار وثمار، وفيه قصرٌ شاهقٌ في الهواء. وهناك قابل الشَّيخ نصر، وهو شيخ «مليحُ الهيئةِ، يلمعُ النُّور من وجهِهِ، وبيدِهِ عكّازٌ من الياقوتِ». ولا يعدو الدَّور الذي يقوم به هذا الشَّيخ النُّورانيُّ دور لوح الاستدلال الذي عثرَ عليه جانشاه من قبل، أي الدَّور المساعد في تهيئة البطل لإنجازِ المهمَّة المسندة إليه. وفي هذه النُّقطة يكشف الشَّيخ نصر عن هويَّتِهِ لجانشاه قائلاً: «اعلمْ أنَّ السَّيِّد سُلَيمان وكَّلَني بهذا القصرِ، وعلَّمَني منطقَ الطَّيرِ، وجعلَني حاكماً على جميعِ الطَّيرِ الذي في الدُّنيا. وفي كلِّ سنةٍ يأتي الطَّيرُ إلى هذا القصرِ وننظرُهُ ويروحُ. وهذا سببُ قُعودي في هذا المكانِ» (1/ 681). فلا تتعدَّى وظيفة الشَّيخ نصر كونَهُ حارساً للمكان، ودليلاً مساعداً لجانشاه وأمثاله. رحَّبَ ملكُ الطُّيور الشَّيخ نصر بجانشاه، وسمحَ له بالتَّجوُّل في القصر مثلما يشاءُ، وأعطاه مفاتيحَ جميع المقصورات، وأباحَ له دخولها، باستثناء مقصورةٍ واحدةٍ، حذَّرَهُ من الدُّخول إليها. وبالطَّبع في هذا التَّحذير استفزازٌ للفضول، ودعوةٌ مبطَّنةٌ للمغامرة باقتحامِها. وفعلاً فقد استفزَّ هذا التَّحذير فضولَهُ، فدخل المقصورة، ووجدَ فيها قصراً، في داخلِهِ بستانٌ كبيرٌ، حصاه من الأحجار الكريمة، وإلى جوارِهِ بحيرةٌ. ولم يكدْ يمشي قليلاً حتّى رأى ثلاثة طيورٍ مثل الحمام، اقتربْنَ من الأرض، ونزعْنَ أجنحة الرِّيش، وصرْنَ «ثلاثَ بناتٍ، كأنَّهنَّ الأقمارُ، ليسَ لهنَّ في الدُّنيا شبيهٌ، ثمَّ نزلْنَ البحيرةَ، وسبحْنَ فيها، ولعبْنَ وضحكْنَ. فلمّا رآهنَّ جانشاه طلعْنَ إلى البرِّ كادَ عقلُهُ أن يذهبَ، وقامَ على قَدَميه وتمشَّى حتّى وصلَ إليهنَّ. فلمّا قربَ منهنَّ سلَّمَ عليهنَّ، فردْنَ عليه السَّلام. ثمَّ إنَّه سألهنَّ وقالَ لهنَّ: مَن أنتنَّ أيَّتُها السَّيِّدات الفاخرات؟ ومن أينَ أقْبَلْتُنَّ؟ فقالَتْ له الصَّغيرة: نحنُ أتينا من ملكوتِ اللّٰهِ تعالى لنتفرَّجَ في هذا المكانِ. فتعجَّبَ من حسنِهنَّ. ثمَّ قالَ للصَّغيرة: ارحميني وتعطَّفي عَلَيَّ وارثي لحالي وما جرى لي في عُمْري. فقالَتْ له: دعْ عنكَ هذا الكلامَ واذهبْ إلى حالِ سبيلِكَ» (1/ 682). ولأنَّه لم يكنْ يعرفُ سرَّ طَيَرانها، فقد تركَها تطيرُ ليبقى وحدَهُ مبهوتاً في ذلك القصر.

كان الشَّيخ نصر قد رتَّبَ أمرَ عودةِ جانشاه إلى بلادِهِ برفقة بعض الطُّيور. لكنَّه رفضَ

العودةَ، وأصرَّ على رغبتِهِ في الوصولِ إلى الحوريَّة الطائرة التي تعلَّقَ قلبُهُ بها. انتظر جانشاه سنةً كاملةً حتّى موعدِ زيارةِ محبوبتِهِ الطائرة في العام الآخر. وحينئذٍ كمنَ لها في المكانِ. ومثلما فعلَ حسن البصريُّ، سرقَ منها جناحَ الرِّيش الذي تطيرُ به، وأخفاه عنها. وحين حضر الشَّيخ نصر وافقَتْ شمسة، حبيبة جانشاه، على البقاءِ معه والزَّواج به. وبعد شهور قرَّرا أن تأخذَهُ إلى بلاد أبيه في كابل، وطلبتْ من أُختيها إخبارَ أهلِها بما حصلَ لها معه. حملَتْ جانشاه على ظهرِها، وأمرتْهُ بالتَّمسُّك بها جيِّداً، وقطعَتْ مسافة سنتين في يومٍ وليلةٍ. وكان لقاؤُهُ بأهله حافلاً. وإكراماً لشمسة وإيصالها جانشاه، طلبَ أبوه الملك طيغموس منها ما تتمنَّى، فتمنَّت بناءَ قصرٍ لها. وفعلاً بوشِرَ في بناءِ القصر على الفور. وقد أخفى جانشاه ثوبها الرِّيش في أحدِ أعمدتِهِ، واستوثق من خفائِهِ فيها. لكنَّها عرفَتْ موضعَهُ، وبقيت تتحيَّنُ الفرصَ، حتّى حفرتْ تحت العمود، واستردَّت ثوبَها. ومثلما فعلتْ منار السَّنى زوجة حسن البصريِّ، حلَّقت شمسة فوق القصر، وخاطبَتْ جانشاه قائلةً: «يا حبيبي وقرَّةَ عيني، وثمرةَ فُؤادي، واللّهِ إنِّي أُحبُّكَ محبَّةً عظيمةً، وقد فرحتُ فَرَحاً شديداً حيثُ أوصلتُكَ إلى أرضِكَ وبلادِكَ، ورأيتَ أُمَّكَ وأباك. فإن كنتَ تحبُّني كما أُحبُّكَ فتعالَ عندي إلى قلعةِ جوهر تكني. ثمَّ طارتْ من وقتِها وساعتِها، ومضَتْ إلى أهلِها» (1/ 689).

لم يكنْ جانشاه يعرف أين تقعُ «قلعة جوهر تكني»، ولا سمعَ باسمها. وحاول أبوه الملك طيغموس إرسال الرُّسُل للسُّؤال عنها عبثاً. زدْ على ذلك أنَّه حصلَ ما عاقَ بحثَهم. فقد كان بين الملك طيغموس وملك الهند كفيد عداوةٌ شديدةٌ، ورأى هذا الأخير أن يهاجمَهُ بجيشٍ جرّارٍ لا يقوى على مواجهته. واستمرَّت المنازلات بينهما عدَّة شهور، كانت في أغلبها لصالح ملك الهند. وحين رأى جانشاه انكسار جيش أبيه، تظاهرَ بالخروج مع ألف فارس نصرةً لأبيه، لكنَّه قرر في دخيلةِ سرِّهِ التَّوجُّه إلى بغداد، وبغدادُ هنا كانت موجودةً منذ عهد السَّيِّد سليمان بن داود، ومنها إلى مدينة اليهود للسُّؤال عن «قلعة جوهر تكني». وخفيةً انسحب جانشاه بنفسه من الفرسان، وانفرد مسافراً. فلمّا علموا أخبروا أباه باختفائِهِ، فتألَّمَ كثيراً لفقدِهِ. ثمَّ رأى أنَّ مصلحتَهُ تقتضي الانسحابَ من ساحة القتال مع ملك الهند، والتَّحصُّن بأسوار قلعةِ مدينتِهِ. واستمرَّ بالدِّفاع عنها مدَّة سبع سنين.

بقيَ جانشاه يقطع البراري والقِفار بحثاً عن «قلعة جوهر تكني»، لكنَّه لم يجدْ لها أثراً، ولا قابلَ مَن سمعَ بها. وهكذا قرَّرَ أن يذهبَ إلى مدينة اليهود ليسألَ عنها. فسلكَ الطَّريق نفسه الذي سلكَهُ في رحلتِهِ الأولى، فمرَّ بجزيرة القرود، وجزيرة النَّمل العملاق، والنَّهر الذي ينشفُ يوم السَّبت، حتّى وصلَ إلى مدينة اليهود، وقابل التاجر الذي وضعَهُ في جلد البغل، ليصعدَ به الطائرُ العملاقُ إلى أعلى الجبل في الرِّحلة الأولى. كلُّ ما رآه في رحلتِهِ الأولى مجبراً، ها هو يراه مرَّةً ثانيةً طوعاً باختيارِهِ. لكنَّه أخفى هويَّتَهُ عن التاجر، وحين ارتفعَ به الطائر العملاق، وهو تحت جلدِ فرسٍ، ووصل إلى قمَّة الجبل، أخبر التاجر بأنَّه مَن خدعَهُ قبل خمس سنينَ، ولن يرميَ له شيئاً من الأحجار الكريمة أبداً.

حين وصلَ جانشاه إلى قصرِ السَّيِّد سُلَيمان، استغربَ الشَّيخ نصر عودتَهُ إليه. فحكى له جانشاه قصَّته كاملةً. لكنَّ الشَّيخ نصر لم يكنْ قد سمعَ باسم هذه القلعة، وطمأنَهُ بأنَّه سوف يسأل الطُّيور عنها، إذا اجتمعَتْ عندَهُ. ولكنْ عبثاً، فما من طائرٍ سمعَ باسمها أيضاً. وحين يَئِسَ جانشاه من الوصول إلى القلعة، طلبَ الشَّيخ نصر من طائرٍ عملاقٍ أن يوصلَهُ إلى مملكةِ أبيه في كابل. وبعد يومٍ وليلةٍ من الطَّيَران في الجوِّ، تاهَ الطائر عن الطَّريق، فطلبَ جانشاه أن يُنزِلَهُ عند ملك الوحوش شاه بدري، ويذهبَ إلى حالِ سبيلِهِ، حتّى يموتَ هنا، أو يصلَ إلى بلادِهِ.

بعد أن تعرَّفَ ملكُ الوحوشِ على جانشاه، وحكى له الأخير حكايتَهُ، أخبره ملكُ الوحوشِ أيضاً أنَّه لم يسمعْ باسم هذه القلعة من قبلُ. وهنا يرد ذكر «ألواح» غامضة، ربَّما كانت تُشبِهُ الألواحَ التي عبرَ من خلالها جلجامش بحرَ مياهِ الموت. «تعجَّبَ ملكُ الوحوشِ من حكايتِهِ، وقالَ له: وحقِّ السَّيِّد سُلَيمان إنِّي ما أعرفُ هذه القلعةَ، وكلُّ مَن دلَّنا عليها نكرمُهُ، ونرسلُكَ إليها. فبَكَى جانشاه بكاءً شديداً. وصبرَ مدَّة قليلة، وبعدَها أتاه ملك الوحوش، وهو شاه بدري، وقالَ له: قُمْ يا وَلَدي، وخُذْ هذه الألواحَ، واحفظْ الذي فيها. وإذا أتَتِ الوحوشُ نسألُها عن تلكَ القلعةِ» (1/ 696).

ومثل الطُّيور عند ملك الطُّيور من قبلُ، نَفَتِ الوحوشُ عند ملك الوحوش معرفتَها بالقلعة. ولمّا رأى ملك الوحوش الخيبةَ التي شعرَ بها جانشاه، أخبرَهُ بأنَّه سوف يرسلُهُ

على ظهرِ أحد الوحوش إلى أخيه الملك شمّاخ، وهو واحدٌ من كبارِ ملوك الجان، عساه يستطيعُ أن يدلَّهُ. وحينَ وصلَ جانشاه إلى الملك شمّاخ، وتبادلا التَّعارف وروايةَ الحكاياتِ، أخبرَهُ الأخيرُ بأنَّه لم يسمعْ بوجودِ هذه القلعة. لكنَّ هناك راهباً منقطعاً في الجبل، تطيعُهُ الوحوش والطُّيور والعفاريت والمرَدَة لغزارة علومِهِ السِّحريَّة: «أنا كنتُ قَد عصيتُ السَّيِّد سُلَيمان، فهو أسرَني عندَهُ، وما غلبَني سوى هذا الراهبِ، من شدَّة مَكْرِهِ وأقسامِهِ وسحرِهِ، وقد بقيتُ في خدمتِهِ. واعلمْ أنَّه ساحَ في جميعِ البلادِ والأقاليم، وعرفَ جميعَ الطُّرُق والجهاتِ والأماكنِ والقلاعِ والمدائنِ، وما أظنُّ أنَّه يخفى عليه مكانٌ. فأنا أرسلُكَ إليهِ، لعلَّهُ يدلُّكَ على هذه القلعةِ. وإن لم يدلَّكَ هو عليها فما يدلُّكَ عليها أحدٌ، لأنَّه قد أطاعتْهُ الطُّيور والوحوشُ والجان، وكلُّهم يأتونَهُ» (1/ 696).

أرسلَ ملكُ الوحوشِ جانشاه مع طائرٍ عملاقٍ، له أربعة أجنحة وأربعة سيقان مثل سيقان الفيل، حتّى يوصلَهُ إلى الراهب يغموس في الجبل. وفي حضرة الراهب يغموس أيضاً، ظهر أنَّ الوحوش والطُّيور والجان لم تكنْ قد سمِعَتْ باسمِ القلعةِ. هكذا بقيَ جانشاه يبكي بحرقةٍ على جهوده الضائعة. وفجأةً أقبَلَ طائرٌ أسودُ، وقبَّلَ يدَ الراهبِ يغموس، وحين سألَهُ عن القلعة أجابَ بالإيجابِ. «أيُّها الراهبُ، إنّا كنّا ساكنينَ خلفَ جبلِ قاف بجبلِ البلُّور في برٍّ عظيمٍ، وكنتُ أنا وإخوتي فراخاً صغاراً، وأبي وأُمّي كانا يسرحانِ في كلِّ يومٍ ويجيئانِ برزقِنا. فاتَّفق أنَّهما سرحا يوماً من الأيّامِ وغابا عنّا سبعةَ أيّامٍ، فاشتدَّ علينا الجوعُ، ثمَّ أتيا في اليومِ الثامنِ وهما يبكيانِ. فقُلنا لهما: ما سببُ غيابِكما عنّا؟ فقالا إنَّه خرجَ علينا ماردٌ فخطَفَنا، وذهبَ بنا إلى قلعةِ جوهر تكني، وأوصلَنا إلى الملكِ شهلانَ. فلمّا رآنا الملكُ شهلانُ أرادَ قتْلَنا، فقُلنا له إنَّ وراءَنا فراخاً صغاراً، فأعتقَنا من القتلِ. ولو كانَ أبي وأمّي في قيدِ الحياةِ لكانا أخبراكم عن القلعةِ» (1/ 697).

أصبحَتْ جميعُ الأمورِ محلولةً، ما دامَ هناكَ خيطٌ للاستهداء والخروج من هذه المتاهة. طلبَ الراهب من الطائر الأسود أن يحملَ جانشاه إلى وكرِ أبيه وأُمِّهِ خلفَ جبل البلُّور، فوافق. وطارَ به حتّى وصلَ إلى آخر نقطةٍ يعرفُها فوق جبل البلُّور. وهناك، نامَ جانشاه، وحين صحا التمعَتْ أمام عينيه أنوارٌ ساطعةٌ تخطفُ الأبصارَ، ولم يعلمْ

أنَّها أنوار قلعة جوهر تكني التي يبحثُ عنها. ومن المصادفات أنَّ السَّيِّدة شمسة حين عادتْ إلى أهلِها، وحكَتْ لهم قصَّتَها مع جانشاه، لاماها على ما فعلتْهُ به، لكنَّها طمأنتْهُم بأنَّه سوف يجيءُ لها. فأرسلَ أبوها عدداً من مردة الجانِّ لانتظارِهِ على حدود مملكتِهِ والإتيانِ به عند رؤيتِهِ. وحين رأى جانشاه الأنوار الساطعة، دعاه الفضول إلى التَّوجُّه نحوَها، وما كادَ يمشي قليلاً حتّى التقاه أحدُ الأعوان. وبعد أن تأكَّدا من هويَّة كلٍّ منهما، استفسرَ منه جانشاه عن محبوبتِهِ، فأخبرَهُ قائلاً: «اعلمْ أنَّها تحبُّكَ محبَّةً عظيمةً، وقد أعلمَتْ أباها وأُمَّها بمحبَّتِكَ، وكلُّ مَن في القلعةِ يحبُّكَ لأجلِها، فطبْ نفساً وقرَّ عيناً» (1/ 698). ثمَّ حملَهُ المارد على كتفيه وسار به صوبَ القلعة.

كان لقاء الحبيبين مفعماً بالمشاعر المشبوبة والعواطف المحمومة. روى لهم جانشاه ما عاناه من ألم الفراق، وكيف تركَ عائلتَهُ بعدما ما واجهَهُ أبوه من خصومة ملك الهند، وأعباء الطَّريق المهلكة التي مرَّ بها. فطمأنتْهُ أُمُّها قائلةً: «إن شاءَ اللّٰهُ تعالى في الشَّهر القابلِ ننصبُ الفرحَ، ونعملُ العرسَ، ونزوِّجُكَ بها، ثمَّ تذهبُ إلى بلادِكَ. ونُعطيكَ ألفَ ماردٍ من الأعوانِ، لو أذنتَ لأقلِّ مَن فيهم في أن يقتلَ الملكَ كفيد وقومَهُ لفعلَ ذلكَ في لحظةٍ. وفي كلِّ عامٍ نرسلُ إليك قوماً إذا أمرتَ واحداً منهم بإهلاكِ أعدائِكَ جميعاً أهلكَهُم» (1/ 699). وبعد انقضاء الشَّهر تزوَّجا. وجهَّزَ لهم أبوها الملكُ «تختاً عظيماً من الذَّهبِ الأحمرِ مرصَّعاً بالدُّرِّ والجوهرِ، فوقَهُ خيمةٌ من الحريرِ الأخضرِ، منقوشةٌ بسائرِ الألوانِ، مرصَّعةٌ بنفيسِ الجواهرِ، يحارُ فيها الناظرُ». وأوكلَ مجموعةً من المردةِ بحملِ التَّختِ والانتقالِ بالعروسينِ إلى بلادِ كابل.

في بلادِ كابلَ، كانَ الملكُ طيغموس قد تعرَّض لهزيمةٍ نكراءَ، فاعتصمَ داخل أسوارِ مدينتِهِ، وخضعَ لحصارٍ خانقٍ، اضطرَّهُ إلى طلبِ الأمانِ من ملك الهند كفيد، فلم يقبلْ. ففكَّرَ الملك طيغموس بالانتحار، وبدأ بتوديعِ أسرتِهِ وأعوانِهِ. وقبل أن يكتملَ التَّوديع، أخبرَهُ المماليكُ بأنَّ ابنه نزل فوق سطح القصر في تختٍ عظيمٍ. من ناحيةٍ أخرى، انقضَّ مردة السَّيِّدة شمسة على الجيش الهنديِّ وفتكوا بهم. كان الماردُ يحمل ثمانيةَ فيلة أو عشرةً، ويمزِّقُهم ثمَّ يرمي بهم. وأخذوا الملك كفيد أسيراً مكبَّلاً بالأغلال، وألقوه في سجن البرج الأسود. وفي العرسِ الثاني الذي أُقيمَ في مدينة الملك طيغموس، أُطلق سراحُهُ، وأُعيدَ إلى بلادِهِ، على أن لا يعودَ إلى مثلها.

كلُّ هذا رواه جانشاه لبلوقيا، وهو جالسٌ عند القبرين. حدَّثَهُ كيف بقوا عدَّة سنين، يقضونها بين بلاد كابل وقلعة جوهر تكني، وهم في ألذِّ عيشٍ وأهنأه. وفي ذات مرَّة هبطتِ السَّيِّدة شمسة ومرافقاتها في هذا المكان، «فقالَتِ السَّيِّدة شمسة إنِّي أريدُ أن أغتسلَ في هذا النَّهر، ثمَّ نزعَتْ ثيابَها، ونزعَ الجواري ثيابهنَّ، ونزلْنَ في النَّهر، وسبحْنَ فيه. ثمَّ إنِّي تمشَّيتُ على شاطئ النَّهر، وتركْتُ الجواريَ يلعَبْنَ فيه معَ السَّيِّدة. فإذا بقرشٍ عظيمٍ من دوابِّ البحرِ ضربَها في رجلِها من دونِ الجواري، فصرخَتْ ووقعَتْ ميِّتةً من وقتِها وساعتِها. فطلعَتِ الجواري من النَّهر هارباتٍ إلى الخيمةِ من ذلكَ القرشِ. ثمَّ إنَّ بعضَ الجواري حملَها وأتى بها إلى الخيمةِ وهيَ ميِّتةٌ. فلمّا رأيتُها ميِّتةً وقعتُ مغشيّاً عليَّ، فرشُّوا وجهي بالماء. فلمّا أفقتُ بكيتُ عليها، وأمرتُ الأعوانَ أن يأخذوا التَّختَ ويروحوا به إلى أهلِها، ويُعلِموهم بما جرى لها. فراحوا إلى أهلِها وأعْلَموهم بما جرى لها، فلم يغبْ أهلُها إلّا قليلاً حتّى أتوا هذا المكانَ. فغسَّلوها وكفَّنوها، وفي هذا المكانِ دفنوها، وعملوا عزاءَها. وطلبوا أن يأخذوني معَهم إلى بلادِهم. فقلتُ لأبيها: أريدُ منكَ أن تحفرَ لي حفرةً بجانبِ قبرِها، واجعلْ تلك الحفرةَ قبراً لي، لعلِّي إذا متُّ أُدفَنُ فيها بجانبِها. فأمرَ الملكُ شهلانُ عوناً من الأعوانِ بذلكَ، ففعلَ لي ما أردتُهُ. ثمَّ راحوا من عندي، وخلُّوني هنا أنوحُ وأبكي عليها. وهذه قصَّتي وسببُ قُعودي بين هذينِ القبرينِ» (1/ 702).

قلنا إنَّ هناك شبهاً بين حكاية جانشاه وشمسة وحكاية حسن البصريِّ ومنار السَّنى. لكنَّنا لم نقلْ إنَّ هذه العلاقة موجودةٌ أيضاً في حكاية لقاء الملك سيف بن ذي يزن مع زوجتِهِ «منية النُّفوس»، في «سيرة فارس اليمن»[1]. وسنرى عند تحليلنا لحكاية «حسن الصائغ البصريِّ» أنَّ هذه الحكاية ترمي إلى إبراز شخصيَّة البطل فيها باعتباره شخصيَّة تأسيسيَّة، وبطلاً ثقافيّاً يحصل على ما لا يحصلُ عليه سواه من المزايا. لكنَّه في سياق حكاية جانشاه يتعرَّضُ إلى مأساة حقيقيَّة. فبعد أن تتمكَّنَ الحكاية من تحقيق بطولتِهِ بوصفه شخصيَّة تأسيسيَّة، تجعلُهُ يتعرَّضُ لكارثة كبرى بوفاة محبوبتِهِ شمسة، ممّا يضطرُّهُ إلى بناء قبرَينِ، يقضي ما تبقَّى من حياته في البكاء فوقَهما. والهدف من

(1) سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، المجلد الأول، ص 373 وما بعدها حتى بداية المجلد الثاني.

ذلك إخبار شهريار أنَّ الشَّخصيَّة الإنسانيَّة مهما أُوتيَتْ من أسبابِ الارتفاع والسُّمُوّ، فإنَّها تظلُّ عرضةً للمصير البشريِّ، ما دامَ الموتُ يتربَّصُ في النِّهاية بهذا المشروع. ولذلك لا بدَّ من أخذِهِ بالاعتبار حتّى لو كانَ الإنسان في ذروة إنجازِهِ الشَّخصيِّ بوصفه بطلاً تأسيسيّاً، كما هو الحال مع جانشاه.

استئناف حكاية بلوقيا

بعد أن روى جانشاه حكايتَهُ لبلوقيا، كانَ لا بدَّ له أن يتركَهُ باكياً بين القبرين، ويمضيَ في حال سبيلِهِ. وقبل أن يتركَهُ، طلب منه أن يدلَّهُ على الطَّريق، فأرشدَهُ، وعاد إلى مواصلة حياتِهِ، أو ربَّما موتِهِ بين القبرين. أمّا بلوقيا فقد ظلَّ يدهنُ رجليه بعشب السَّير على الماءِ، وينتقلُ من جزيرةٍ إلى أُخرى. وعند جزيرةٍ تشبه الجنَّة، يلتقي بطائرٍ من اللُّؤلؤ والزُّمُرُّد الأخضر، ويروي له بعض القصص الفردوسيَّة. ولم يكدْ ينتهي من أكلِهِ على مائدة هذا الطائر، حتّى فوجئَ بحضور الخضر. «فقامَ بلوقيا إليهِ، وسلَّمَ عليهِ، وأرادَ أن يذهبَ، فقالَ له الطَّيرُ: اجلسْ يا بلوقيا في حضرةِ الخضرِ (ع). فجلسَ بلوقيا. فقالَ له الخضرُ: أخبرْني بشأنِكَ، واحكِ لي حكايتَكَ. فأخبرَهُ بلوقيا بجميعِ ما جرى له من الأوَّل إلى الآخرِ.. ثمَّ قال له: يا سيِّدي، ما مقدارُ الطَّريق من هنا إلى مصرَ؟ فقالَ له: مسيرةُ خمسةٍ وتسعينَ عاماً. فلمّا سمعَ بلوقيا هذا الكلامَ بكى ثمَّ وقعَ على يدِ الخضرِ وقبَّلَها، وقال له: أنقذْني من هذه الغربةِ، وأجرُكَ على اللّهِ، لأنّي قد أشرفتُ على الهلاكِ، وما بقيتْ لي حيلةٌ. فقالَ له الخضرُ: ادعُ اللّهَ تعالى أن يأذنَ لي في أن أوصلَكَ إلى مصرَ قبل أن تهلكَ. فبكى بلوقيا وتضرَّعَ إلى اللّهِ تعالى، فتقبَّلَ اللّهُ دعاءَهُ، وألهمَ الخضرَ (ع) أن يوصلَهُ إلى أهلِهِ. فقالَ الخضرُ (ع) لبلوقيا: ارفعْ رأسَكَ، فقد تقبَّلَ اللّهُ دعاءَكَ، وألهمَني أن أوصلَكَ إلى مصرَ. فتعلَّقْ بي، واقبضْ عليَّ بيديكَ، وأغمضْ عينيكَ. فتعلَّقَ بلوقيا بالخضرِ (ع)، وقبضَ عليه بيديهِ، وأغمضَ عينيهِ. وخطا الخضرُ (ع) خطوةً، ثمَّ قالَ لبلوقيا: افتحْ عينيكَ. ففتحَ عينيهِ، فرأى نفسَهُ واقفاً على بابِ منزلِهِ. ثمَّ إنَّه التفتَ ليودِّعَ الخضرَ (ع)، فلم يجدْ له أثراً» (1/ 704).

هنا يظهر سؤالٌ مهمٌّ، وهو أنَّ علاقة بلوقيا بملكة الحيّات انقطعتْ بعد أن تركَها هو وعفّان قبل انطلاقِهما في رحلتهما بحثاً عن خاتم سُلَيمانَ، فكيف عرفت ملكة الحيّات

بأحداثِ حكايتِهِ التي جرتْ بعد ذلك؟ في الواقع أنَّ بقيَّة الأحداث رواها بلوقيا لملكة الحيّات بالوساطة. وهذا ما تنبَّهَ له حاسب كريم الدِّين حين سألها: «كيفَ عرفتِ هذه الأخبارَ؟ فقالَتْ له: اعلمْ يا حاسبُ، أنّي كنتُ أرسلتُ إلى بلادِ مصرَ حيَّةً عظيمةً من مدَّة خمسةٍ وعشرينَ عاماً، وأرسلتُ معَها كتاباً بالسَّلام على بلوقيا لتوصلَهُ إليه... فأخذتْ ذلكَ الكتابَ وسارَتْ حتّى وصلَتْ إلى مصرَ. وسألَتِ الناسَ عن بلوقيا، فدلُّوها عليه. فلمّا أتتْ ورأتْهُ، سلَّمتْ عليهِ، وأعطتْهُ ذلكَ الكتابَ.. فقالَ لها: أُريد أن أروحَ معَكِ إلى ملكةِ الحيّات، لأنَّ لي عندَها حاجةً. فقالتْ: سمعاً وطاعةً» (1/ 703).

حين وصلَ بلوقيا إلى الجبل الذي تُقيم فيه ملكةُ الحيّات، لم تكنْ هذه موجودةً، فقد ذهبتْ مع جيشها إلى جبلِ قاف. لكنَّ بلوقيا روى لنائبتِها كلَّ ما جرى له، ونقلتْهُ هذه إلى ملكةِ الحيّات. وقد تبيَّنَ أنَّ طموحَ بلوقيا في الحصول على عشبة الحياة وإكسير الخلود لم يتوقَّفْ. وهو قد صرَّحَ للنائبة بأنَّه يُريد مقابلةَ ملكةِ الحيّات لكي يطلبَ منها طلباً. فقالتْ له النائبة: «إن كانَتْ لك حاجةٌ فأنا أقْضيها لكَ. فقالَ لها بلوقيا: أُريد منك أن تجيئي بالنَّباتِ الذي كلُّ مَن دقَّهُ وشربَ ماءَهُ لا يضعفُ ولا يشيبُ ولا يموتُ. فقالتْ له تلكَ الحيَّةُ: واللّهِ ما أجيءُ به حتّى تخبرَني بما جرى لكَ بعد مفارقتِها» (1/ 703). وبعد أن استحصلتْ منه على تتمَّةِ حكايتِهِ، أعلنَتْ له أنَّها لا طاقةَ لها ولا معرفةَ عندَها بالحصولِ على ذلك العشبِ.

في أواخر الثَّمانينيّات، حين كتبتُ مقالتي «حكاية حاسب كريم الدِّين: بلوقيا والسَّرد والخلود»، لم تكن تتوفَّرُ وثائقُ كثيرةٌ، كما هو الحال الآن، عن هذه الحكاية وأصولها. لكنَّني استخلصتُ من أوجه الشَّبه السَّرديَّة وجود علاقة بين «حكاية بلوقيا» و«ملحمة جلجامش». وقد افترضتُ حينئذٍ أنَّ الحكاية مرَّت بوسيطٍ سرديٍّ كيَّفَها وعدَّلَها. وبالعودة إلى الرِّوايات التي ينقلُها وهب بن منبِّه في كتاب «التِّيجان»، رأيت أنَّ هذا الوسيط هو الرِّوايات اليمنيَّة التي نقلَها هذا الكتاب عن «الصَّعب ذي القرنين». وفي ذلك الوقت خلصتُ إلى أنَّ مؤلِّفي «حكاية بلوقيا الذين لن نعرفَ متى كتبوا هذه الحكاية، ولا أين، يغترفونَ من المصادر المذكورة جميعاً. سَفَرُ بلوقيا إلى القدس للالتقاء بعفّانَ مطابقٌ لسفر الصَّعب للالتقاء بالخضر في القدس أيضاً، حسب رواية وهب بن منبِّه. وموت عفّان مطابق لموتِ أنكيدو في ملحمة جلجامش. والجغرافية

السَّرديَّة للحكاية مطابقةٌ لجغرافية الحكاية الصُّوفيَّة. بل إنَّ تعدُّد المصادر ينكشف في خطأ صغيرٍ يرتكبُهُ النَّصُّ، حين يذكر «ماءَ الحياةِ» (ص 662)، ثمَّ يذكرُ «العشب الذي كلُّ مَن أكلَ منه لا يموتُ» (ص 663)، ليعودَ بعد ذلك إلى ذكر «ماءِ الحياةِ» (ص 664). وفي جميع المصادر المذكورة، ما من إشارةٍ إلى «عشبة الحياة» إلّا في «ملحمة جلجامش»[1]. بينما تتَّفق جميع المصادر الأخرى على نبعِ الحياةِ. لقد حوَّلت «ألف ليلة وليلة» جلجامش إلى بلوقيا، وأنكيدو إلى عفّان، وأوتانبشتم إلى ملكة الحيّات، واستعارت الخضر في آخر الحكاية من بقيَّة المصادر، أو ربَّما تصرَّفت بتسمية (خاسيسترا) الذي هو مقلوب اسم بطل الطُّوفان في الملحمة المشابهة (أترا حسيس)، أي الفائق الحكمة. والقدر واحد»[2].

لكنَّ النصوص ما برحَتْ تتزايد، وكشفتْ عن وجود وسائطَ أخرى أكثر تعقيداً. فبعد إطلاق نشر مخطوطات البحر الميِّت، ظهرَ أنَّ كتاب «سفر الجبابرة» لدى هذه الطائفة، أو بالأحرى ظهر أنَّ الشَّذرات المتبقِّية منه، تطلق على كبير ملائكة الشَّرِّ اسم «جلجامش»[3]. ومن ناحية أُخرى، وفي وقت مقارب نسبيّاً، عُثِرَ في الشَّذرات الصُّغديَّة الباقية من كتاب «سفر الجبابرة» المانويِّ على اسمي «أتامبيش» و«هوبابيش»[4]، وهما الصِّياغة الصُّغديَّة لاسمي «أوتانبشتم» و«خمبابا» في «ملحمة جلجامش».

بيدَ أنَّ اكتشاف النُّصوص لم يتوقَّفْ عند هذا الحدِّ. فقد عُثِرَ على ترجمات حوريَّة وحيثيَّة لـ«ملحمة جلجامش»، يُدعى فيها جلجامش باسم «بلقميس». ومن المقارنة بين الاسمين والحكايتين، ذهبت الباحثة ستيفاني دالي في كتابها «أساطير من العراق القديم» إلى أنَّ اسم «بلوقيا» في «ألف ليلة وليلة» مستمدٌّ من صيغة حوريَّة أو سومريَّة لاسم جلجامش. تقول دالي: «تحمل «حكاية بُلوقيا» عدداً من أوجه الشَّبَهِ مع «ملحمة

(1) «إن هذا النبات عجيب، يستطيع المرء به أن يعيد نشاط الحياة، وسيكون اسمه: يعود الشيخ إلى صباه كالشباب». ملحمة جلجامش، ص 168.

(2) سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، ط1، ص 42.

(3) Dead Sea Scrolls, A New Translation, 1996, p. 246.

وقد ترجمنا هذه الشذرات إلى العربية، ونشرناها في كتاب: حراثة المفاهيم، ص 187 ـ 195.

(4) Reeves, Jewish Lore in Manichaean Cosmogony, 1992, p. 123, 124.

جلجامش»، يستعصي اعتبارها مجرَّد مصادفاتٍ. تجري أحداث القصَّة حين كانت اللُّغة الإغريقيَّة لغة مكتوبة، أي بعبارة أخرى في عصور ما قبل الإسلام. ينطلق بلوقيا الملك الشابُّ (الذي يبدو أنَّ اسمه صيغة تحبُّب من اسم «بِلْقميس» السُّومريِّ أو الحوريِّ) مع صديقٍ له حميمٍ بحثاً عن الخلود، من أجل الحصول على خاتم سُلَيمان (كبديلٍ عن أحدوثة خمبابا). ويموت صديقُهُ ميتةً قبلَ الأوانِ قبل لحظة ظفرهما بما يسعيانِ من أجله. وتُفضي أسفار بلوقيا اللاحقة به إلى ممرٍّ خفيٍّ (كما حصل مع جلجامش في اللَّوح التاسع) حتّى يصل أرضَ مملكةٍ تحمل أشجارُها أغصانَ الزُّمُرُّد وثمارَ الياقوتِ (جلجامش، اللَّوح التاسع)، ثمَّ يلتقي الملك صخر الذي يحكم مملكة قصيَّة، وظفرَ بالخلودِ بطريقةٍ لم تعدْ ممكنةً أمام بلوقيا، بشربه الماء من نبع الحياة التي يحرسُها الخضر (أي الحكيم المسلم الذي يمثِّلُ أتراحسيس نموذجَهُ الأعلى قبله بكثيرٍ)، فيروي الملك صخر لبلوقيا تاريخ العالم المبكِّر (اللَّوح الحادي عشر، 10ـ 197). وبلمحة بصر، يعود بلوقيا في رحلة روحيَّة إلى موطنه الأوَّل. وقد استعملت القصَّة التَّنبُّؤ بمجيء النَّبيِّ محمَّد»[1].

ولم يكن ظهور الخضر من أجل إيصال بلوقيا إلى بيتِهِ في مصر في «ألف ليلة وليلة» محضَ مصادفةٍ، بل لأنَّ بلوقيا تحوَّل ربَّما منذ القرن الرابع الهجريِّ من بطلٍ ثقافيٍّ، كما هو الحال مع جلجامش والصَّعب ذي القرنين في كتاب «التِّيجان» إلى نبيٍّ تُروى قصَّتُهُ في كتب «قصص الأنبياء». وقد نقل قصَّته الخركوشيُّ، المتوفَّى سنة 406، في كتابه «شرف المصطفى»[2]. ومن المحتمل أنَّ الثَّعلبيَّ نقلها عنه، وإن لم يستعملْ أسلوباً مطابقاً تماماً[3].

ومن حيث المصادر المكتوبة، فقد وقفتُ على مخطوطتين عُنِيَتا بقصَّة بلوقيا؛ الأولى مخطوطة غوطا برقم (2686). وهذه المخطوطة تشبه الحكاية التي يرويها كتاب «ألف ليلة وليلة» من حيث تسلسل الأفعال السَّرديَّة، ولكنَّها تختلف عنها

(1) Stephanie Dalley, Myths from Mesopotamia, Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others, Oxford, 1998, p. 48.

(2) الخركوشي: شرف المصطفى 1/ 137.

(3) الثعلبي: قصص الأنبياء ص 549.

أسلوبيّاً. أضفْ إلى ذلك أنَّ آخر راوٍ مذكورٍ فيها، وهو أبو المعالي، يزعم أنَّ أقدم راوٍ لها هو الأصمعيُّ. ويبدو أنَّها نسخة متأخِّرة، لا يمكن الجزم في كونها منقولةً مع بعض التَّعديل عن «ألف ليلة وليلة». والمخطوطة الثانية هي مخطوطة برلين برقم (3860)، وهي تضمُّ في أوَّلها «حكاية بلوقية وما رآه من العجائب والغرائب»، وهي مكتوبة بخطٍّ مغربيٍّ، والجزء الأخير، وهو سيرة سيف بن ذي يزن، من المخطوطة يحمل تاريخ سنة 1188هـ. لكنَّها تقدِّم رواية تختلف من حيث التَّفاصيل عن حكاية «ألف ليلة وليلة»، كما تختلف عن حكاية «قصص الأنبياء». إذ تصرِّح هذه الرِّواية بأنَّها منقولةٌ عن ابن عبّاس، وتبدأ بسرد أخبار الخليقة الأُولى، وتجعل من النَّبيِّ محمَّد سبباً لإيجاد الخلائق، وبهذا تمهِّدُ لمعرفة بلوقيا به قبل ظهوره التاريخيِّ. وبعد استعراض مبدأ الخليقة، تجعل بلوقيا يسمع بوقائعها عن أبيه. ثمَّ بعد وفاة أبيه يشرع بالبحث بنفسه عن هذه الوقائع. أمّا اسم «عفّان» في هذه المخطوطة فهو «عفوان» (أو «عفران»). والأهمُّ من ذلك أنَّها تنفرد بنقل قصَّة الطُّوفان، وناقة صالح، وهلاك المدائن بالصَّيحة، وتقديم أوصاف جبل «قاف»، واللِّقاء بطائرٍ عملاقٍ، «رأسُهُ من ذهبٍ، وعيناهُ من الياقوتِ، وأجنحتُهُ من الفضَّةِ» (الورقة 11). ورواية معجزات عيسى، وحضور الخضر، ووصفه بأنَّه ابنُ أخت الإسكندر[1]. على أنَّنا نمتلكُ الآن دليلًا نصِّيّاً على أنَّ حكاية بلوقيا كانَتْ حكايةً يهوديَّةً معروفةً ومتداولةً منذ القرن الرابع الهجريِّ. فقد استشهد بذكرِها حمزةُ الأصفهانيُّ، حين أرادَ الحديث عن بعض الأساطير الفارسيَّة بقوله: «جئتُ بها في آخرِ هذا البابِ ليُجريَها مَن يقرأُها مجرى أحاديثِ لقمانَ بنِ عاد عند العربِ، وأحاديثِ عوجَ وبلوقيا عندَ الإسرائيليِّين»[2].

وهكذا فمن الواضح أنَّ هناك مساربَ متعدِّدة تستقي منها حكاية بلوقيا؛ مع ذلك، لا بدَّ لنا أن نميِّز بين حكاية بلوقيا في «ألف ليلة وليلة»، وهي التي تقدِّمُهُ بوصفه بطلاً تأسيسيّاً، وحكاية بلوقيا في المصادر الأخرى بوصفه نبيّاً أو بطلاً تأسيسيّاً في حقبة نبويَّة. ولكنْ يظلُّ في الحالتين أنَّ حكايات بلوقيا جميعاً أرادتْ له أن يرتفع فوق مستوى البشر العاديِّين، وأن يُقلِّد الشَّخصيّات الكبرى، مثل جلجامش أو الصَّعب ذي

(1) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، ص 125.
(2) حمزة الأصفهاني: تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء ص 50.

القرنين. والهدف من هذا الارتفاع هو خلق شخصيَّة استثنائيَّة تحظى بالإكبار والتَّقدير. ولعلَّنا نستطيع القول إنَّ الهدف الأبعد للحكاية هو تطويع الأسطورة، وتكييفها في البيئة الإسلاميَّة، أي تحوير الأسطورة لجعلها «الميثولوجيا الحلال»، كما يسمِّيها ستيتكيفتش[1]. صحيح أنَّ بلوقيا، في حكايتنا هذه، لم يرتقِ إلى مرتبة النُّبوَّة، كما هو الحال في كتب «قصص الأنبياء»، لكنَّه في الوقت نفسه تمكَّن من الارتفاع إلى منزلة الشَّخصيَّة التَّأسيسيَّة. وهذا هو معنى ظهور الخضر له في آخر الحكاية. ودور الخضر فيها لم يتعدَّ وسيلة إيصالٍ إعجازيٍّ من وسائل التَّسخير السَّرديِّ التي تحصل عليها الشَّخصيّات السَّرديَّة الكبرى.

علينا أن نضع في اعتبارنا أنَّ ملكة الحيّات هي التي تروي لحاسب كريم الدِّين قصَّة بلوقيا، وتطالبُهُ في الوقت نفسه أن يحذوَ حذوَهُ، فهو مثله ابنُ ملكٍ، ولا بدَّ له أن يتمعَّنَ في معنى السَّرد، وأن يتبنَّى موقف الشَّخصيَّة السَّرديَّة الكبرى. لقد رأى بعينه المصير الذي انتهى إليه صديقه عفّان، حين زاد طموحُهُ عن حدِّهِ، وطالب بما لا ينبغي لبشرٍ أن يطالب به، سواءٌ أكان ذلك هو الحصول على خاتم سُلَيمانَ، أو الحصول على إكسير البقاء الأبديِّ. كما أنَّه رأى كيف انتهى مشروع جانشاه بالبكاء بين قبرين. ومن هنا استوعب بلوقيا السَّرد، وأدرك أنَّ الخلود الوحيد المتاح أمامه ليس الخلود الفعليَّ، بل الخلود السَّرديّ، أي أن يدرك حدود المشروع البشريِّ المتواضعة، ويسعى في الوقت نفسه من أجل التَّحوُّل إلى شخصيَّة ثقافيَّة تأسيسيَّة. وهكذا تطالب ملكة الحيّات حاسباً بأن يتمثَّل مشروع بلوقيا، ويؤمن بتواضع المشروع البشريِّ في الوقت نفسه، فيضع نصبَ عينيهِ إمكان الخلود السَّرديِّ بالأفعال الكبرى؛ وبالتالي أن يتحوَّل مثله إلى شخصيَّة تأسيسيَّة. ولكنَّنا نعرف أيضاً أنَّ شهرزاد نفسها تمسك بجميع خيوط السَّرد، وأنها من خلال خطاب ملكة الحيّات لحاسب كريم الدِّين تهرِّبُ سرّاً خطاباً مماثلاً إلى شهريار بأن يتخلَّى عن مشروع التَّجبُّر الظالم، وأن يتحوَّل هو الآخر إلى شخصيَّة تأسيسيَّة.

(1) ستيتكيفتش: العرب والغصن الذهبي، ترجمة: سعيد الغانمي، ص 33.

حاسب والخلود السَّرديّ

على النَّقيض من بلوقيا وعفّان وجانشاه، لم يكنْ حاسب يفكّر بالخلود، بل وجدَ نفسه على تماسٍّ مع الحكايات التي أصرَّت ملكة الحيّات على أن ترويَها له. مع ذلك، فهو ضروريٌّ لاكتمال خطَّة السَّرد، ما دام إخفاق الخلود الفعليِّ لا يتحقَّقُ إلّا بشهادته، ولا يكتمل حضور الخلود السَّرديِّ إلّا باستماعه. والحقيقة أنَّه لم يكن مجرَّد مستمعٍ لحكايات الخلود، بل شارك مشاركة فعليَّة في الأخيرة منها، حين وعدَ ملكة الحيّات بعدم الدُّخول إلى الحمّام، ولكنَّه في النِّهاية لم يلتزمْ بوعدِهِ.

حين انتهت ملكة الحيّات من رواية قصَّة بلوقيا لحاسب، «تعجَّبَ حاسب كريم الدِّين من ذلك، وبكى بكاءً شديداً، ثمَّ قال لملكة الحيّات: إنِّي أُريد الذِّهاب إلى بلادي. فقالتْ له ملكة الحيّات: إنِّي أخافُ يا حاسبُ إذا وصلتَ إلى بلادِكَ أن تنقضَ العهدَ، وتحنثَ في اليمينِ الذي حلفتَهُ، وتدخلَ الحمّام. فحلفَ أيماناً أخرى وثيقةً أنَّه لن يدخلَ الحمّام طولَ عمرِهِ. فأمرتْ حيَّةً وقالتْ لها: أَخرِجي حاسب كريم الدِّين إلى وجهِ الأرضِ. فأخذتْهُ الحيَّة وسارتْ به من مكانٍ إلى مكانٍ، حتّى أخرجتْهُ على وجهِ الأرضِ من سطحِ جبٍّ مهجورٍ. ثمَّ مشى حتّى وصلَ إلى المدينةِ، وتوجَّهَ إلى منزلِهِ» (1/ 704).

كأنَّ الرِّحلة إلى سرد هذه الحكايات كانتْ دخولاً في عالمٍ آخرَ، جرَّبَهُ حاسب عند دخولِهِ البئرَ في المغارةِ، وخرج منه من خلال بئرٍ مهجورةٍ. وهكذا يتطلَّب الدُّخول في الزَّمن السَّرديِّ الأسطوريِّ الخروجَ من المكان الفعليِّ الواقعيِّ، وكان دخوله إلى الزَّمن الأسطوريِّ وخروجُهُ منه من خلال بئرٍ. وحالما عاد حاسب إلى الزَّمن الفعليِّ وجد نفسَهُ في منزله، مع أُمِّهِ وزوجتِهِ. لكنَّه وجد أيضاً أنَّ زملاءَهُ من الحطّابين قد تآمروا عليه، وذهبوا إلى أُمِّهِ وأخبروها أنَّه «أكله الذِّئبُ في الوادي». وليس هذا مجرَّد تلميحٍ لقصَّة يوسف الذي ادَّعى إخوتُهُ أنَّ الذِّئب أكله وحسبُ، وليس هو أيضاً مجرَّد تكذيبٍ لنبوءة المنجِّمين الذين تنبَّأوا له بطول العمر، بل هو أيضاً إيحاءٌ باختفاء وجود حاسب حين دخل في البئر، والتحقَ بالزَّمن السَّرديِّ في الحكايات. وحين عرف الحطّابون بعودتِهِ سالماً من أُمِّهِ، «جمعوا جماعةً من التُّجّار، وأعلموهُم بما حصلَ منهم في حقِّ

حاسب كريم الدِّين، وقالوا لهم: كيفَ نصنعُ معه الآن؟ فقالَ لهم التُّجّار: ينبغي لكلٍّ منكم أن يعطيَهُ نصفَ مالِهِ ومماليكِهِ. فاتَّفق الجميع على هذا الرَّأي. وكلُّ واحدٍ أخذَ نصف مالِهِ معه، وذهبوا إليه جميعاً، وسلَّموا عليه، وقبَّلوا يديهِ، وأعطوه ذلكَ، وقالوا: هذا من بعضِ إحسانِكَ، وقد صرنا بينَ يديكَ. فقبلَهُ منهم، وقالَ لهم: قد راحَ الذي راحَ، وهذا مقدورٌ من اللّهِ تعالى، والمقدورُ يغلبُ المحذورَ» (1/ 705).

أولى فوائد الخروج من زمن السَّرد أنَّ حاسباً أصبح على الفورِ من الأثرياء، وقد حملَ له جميعُ زملائِهِ من الحطّابين نصفَ ما لدى كلٍّ منهم من مالٍ. وقد برَّرَ هو نفسُهُ فعلَهم بأنَّه كان قدراً مقدَّراً لا بدَّ من حدوثِهِ، وكأنَّه بذلك يبرِّر سلوك الطَّريق نفسِهِ لارتكاب جرمٍ مشابهٍ. دعاه زملاؤُهُ إلى الحمّام، لكنَّه كان حذراً فاعتذرَ منهم. وخلال فترةٍ وجيزةٍ صار حاسب من وُجَهاء المدينة وأغنيائِها.

في إحدى المرّات، اجتازَ حاسبٌ بباب الحمّام، فتمسَّكَ به الحمّاميُّ، ودعاه إلى الدُّخول بإلحاحٍ، فاعتذر بأنَّه أقسمَ ألّا يدخل حمّاماً. فحلفَ الحمّاميُّ بطلاق زوجاتِهِ الثَّلاث طلاقاً بائناً إلّا أن يدخلَ الحمّام. ثمَّ أهوى على قدميه يقبِّلُهما ألّا يكونَ سبباً في تطليق زوجاتِهِ وتشريد أبنائِهِ. وبإزاء إلحاح بقيَّة العاملين في الحمّام، لم يعدْ أمام حاسب من خيارٍ سوى الدُّخول. وبمجرَّد خلْعِ ملابسِهِ، وصبِّ الماءِ على رأسه، «أقبلَ عليهِ عشرونَ رجلاً، وقالوا له: قُمْ يا أيُّها الرَّجلُ من عندِنا، فإنَّكَ غريمُ السُّلطان. وأرسلوا واحداً منهم إلى وزيرِ السُّلطان، فراحَ الرَّجلُ وأعلمَ الوزيرَ، فركبَ الوزيرُ، وركبَ معَهُ ستُّون مملوكاً، وساروا حتّى أتوا الحمّام، واجتمعوا بحاسب كريم الدِّين، وسلَّمَ الوزيرُ عليهِ ورحَّبَ به. وأعطى الحمّاميَّ مائةَ دينارٍ. وأمرَ أن يقدِّموا لحاسبٍ حصاناً ليركبَهُ. ثمَّ ركبَ الوزيرُ وحاسبٌ وكذلك جماعةُ الوزيرِ، وأخذوه معَهم وساروا حتّى وصلوا إلى قصرِ السُّلطان» (1/ 705).

لقد اتَّضح كلُّ شيءٍ. كان السُّلطان يُعاني من حالة جذامٍ خطيرةٍ، وقد أشرف على الموت، ولا علاجَ له سوى تناول لحم ملكة الحيّات مطبوخاً. وما من أحدٍ على وجه الأرض يستطيع الوصولَ إليها سوى رجلٍ واحدٍ، على بطنِهِ علامة سوداءُ تظهر عند دخولِهِ الحمّام. وكان منجِّمو السُّلطان يعرفون أنَّ حاسباً هو طريق الوصول إليها،

لكنَّهم بحاجةٍ إلى التَّأكُّد من العلامة السَّوداء على بطنِهِ. وقد جعلوا للحمّاميِّ مكافأةً إذا نجحَ في استدراجِهِ إلى الدُّخول. وكان الوزير ينتظرُ حصول هذه الأحداث بفارغ الصَّبر. والآن لا بدَّ لحاسب كريم الدِّين أن يقودَهم إلى اصطياد ملكة الحيّات. بالطَّبع أنكرَ حاسبٌ أيَّة صلة له بملكة الحيّات، ولكنْ بلا طائل. أخذه الوزير شمهور إلى سرير الملك الممدَّد. لكنَّ حاسباً بقيَ يصرُّ على عدم معرفتِهِ بها. «فقالَ الوزيرُ: لا تنكرْ معرفتَها، فإنَّ عندي دليلاً على أنَّكَ تعرفُها، وأقمتَ عندَها سنتَينِ. فقالَ حاسبٌ: أنا لا أعرفُها، ولا رأيتُها، ولا سمعتُ بهذا الخبرِ إلّا في هذا الوقتِ منكم. فأحضرَ الوزيرُ كتاباً، وفتحَهُ وصارَ يتحسَّبُ، ثمَّ قالَ: إنَّ ملكة الحيّات تجتمعُ برجلٍ، ويمكثُ عندَها سنتينِ، ويرجعُ من عندها، ويطلعُ على وجهِ الأرضِ. فإذا دخلَ الحمّام تسودُّ بطنُهُ. ثمَّ قالَ لحاسبٍ: انظرْ إلى بطنِكَ. فنظرَ إليها، فرآها سوداءَ. فقالَ لهم حاسب: إنَّ بطني سوداءُ من يومِ ولدتْني أُمّي. فقالَ له الوزيرُ: أنا كنتُ وكَّلتُ على كلِّ حمّامٍ ثلاثةَ مماليكَ لأجلِ أن يتعهَّدوا كلَّ مَن يدخلُ الحمّام، وينظروا إلى بطنِهِ، ويُعلموني به» (1/ 706). ولكنْ لم ينفعْ حاسباً نكرانُهُ، فرضخَ في النِّهاية على أن يدلَّهم إلى مغارتها، دون أن يُشاركَ في اصطيادِها أو قتلِها.

على باب المغارةِ التي تسكنُ فيها ملكة الحيّات، بدأ الوزير يُهمْهِمُ بأسحارِهِ وعزائمِهِ لإخراجها من مكمنِها. فخرجتْ فعلاً، «والتفتَتْ يميناً وشمالاً، فوقعَ بصرُها على حاسب كريم الدِّين، فقالتْ له: أينَ العهدُ الذي عاهدتَني به، واليمينُ الذي حلفتَهُ لي من أنَّكَ لا تدخلُ الحمّام؟ ولكنْ لا تنفعُ حيلةٌ من قدرٍ، والذي على الجبينِ مكتوبٌ ما منه مهروبٌ. وقد جعلَ اللّٰهُ آخرَ عمري على يديكَ، وبهذا حكمَ اللّٰهُ، وأراد أن أُقتَلَ أنا، والملكُ كرزدان يشفى من مرضِهِ. ثمَّ إنَّ ملكة الحيّات بكتْ بكاءً شديداً، وبكى حاسبٌ لبكائها. ولمّا رأى الوزيرُ شمهور الملعونُ ملكةَ الحيّات مدَّ يدَهُ إليها ليُمسِكَها. فقالتْ له: امنعْ يدَكَ يا ملعونُ، وإلّا نفختُ عليكَ، وصيَّرتُكَ كومَ رمادٍ أسودَ. ثمَّ صاحتْ على حاسبٍ وقالتْ له: تعالَ عندي وخذْني بيدِكَ، وحطَّني في هذه الصِّينيَّة التي معَكم، واحملْها على رأسِكَ، فإنَّ موتي على يدِكَ مقدورٌ من الأزلِ، ولا حيلةَ لكَ في دفعِهِ» (1/ 707).

كانت ملكة الحيّات تعرف أنَّ الوزير الشِّرِّير كان قد أعدَّ خطَّةً شيطانيَّةً للانتقام من

حاسبٍ أيضاً، ولذلك فقد همسَتْ في إذن حاسب للتَّهيُّؤ لهذه الخطَّة: «إذا وصلتَ إلى بيتِ الوزيرِ فإنَّه يقولُ لكَ: اذبحْ ملكةَ الحيّات، وقطِّعْها ثلاثَ قطعٍ. فامتنعْ من ذلكَ، ولا تفعلْ، وقلْ له: أنا ما أعرفُ الذَّبحَ، لأجلِ أن يذبحَني هو بيدِهِ، ويعملَ فيَّ ما يريدُ. فإذا ذبحَني وقطَّعَني يأتيه رسولٌ من عندِ الملكِ كرزدانَ، ويطلبُهُ إلى الحضورِ عندَهُ، فيضعُ لحمي في قدرٍ من النُّحاس، ويضعُ القدرَ فوقَ الكانونِ قبلَ الذِّهابِ إلى الملكِ، ويقولُ لك: أوقدِ النارَ على هذا القدرِ حتّى تطلعَ رغوةُ اللَّحم. فإذا طلعَتِ الرَّغوةُ فخذْها وحطَّها في قنِّينةٍ، واصبرْ عليها حتّى تبردَ، واشربْها أنتَ. فإذا شربتَها لا يبقى في بدنِكَ وجعٌ. فإذا طلعَتِ الرَّغوةُ الثانية فحطَّها عندَكَ في قنِّينةٍ ثانيةٍ حتّى أجيءَ من عندِ الملكِ وأشربَها من أجلِ مرضٍ في صلبي. ثمَّ إنَّه يُعطيكَ القنِّينتينِ، ويروحُ إلى الملكِ. فإذا راحَ إليهِ، أوقدِ النارَ على القدرِ حتّى تطلعَ الرَّغوةُ الأولى، فخذْها وحطَّها في قنِّينةٍ، واحفظْها عندَكَ. وإيّاكَ أن تشربَها. فإن شربتَها لم يحصلْ لكَ خيرٌ. وإذا طلعَتِ الرَّغوةُ الثانية، فحطَّها في القنِّينةِ الثانيةِ، واصبرْ حتّى تبردَ، واحفظْها عندَكَ حتّى تشربَها. فإذا جاءَ من عندِ الملكِ، وطلبَ منكَ القنِّينةَ الثانيةَ، فأَعْطِهِ الأولى، وانظرْ ما يجري له» (1/ 707).

حين وصلوا إلى مقرِّ الملوكيَّة، رفضَ حاسبٌ المشاركةَ في ذبح ملكة الحيّات. ولم يكدِ الوزيرُ يضعُها في القدر حتّى جاءه رسول السُّلطان، فأوصى حاسباً بشربِ الرَّغوة الأولى حتّى يصحَّ بدنُهُ، وترْكِ الثانية له. فعزل حاسبٌ الثانيةَ، وادَّعى أنَّه شربَ الأولى حين عاد الوزير. فتناول الوزير الرَّغوة الأولى، وهو يظنُّ أنَّها الثانية. وفي الحال سقطَتِ القنِّينةُ من يدِهِ، وهوى ميِّتاً. حينئذٍ تناول حاسب قنِّينة الرَّغوة الثانية، «وقالَ: توكَّلتُ على اللّهِ تعالى، وشربَ ما فيها. ولمّا شربَهُ فجَّرَ اللّهُ تعالى في قلبِهِ ينابيعَ الحكمةِ، وفتحَ له عينَ العلمِ، وحصلَ على الفرحِ والسُّرور». بشربِهِ رغوةَ لحمِ ملكةِ الحيّات الثانية، صارَ حاسب يمتلكُ معرفةً لا نهايةَ لها، بالفلك والنُّجوم والحساب وجميع العلوم والمعارف الأخرى. في حين وضعَتِ الرَّغوة الأولى حدّاً لحياة الوزير الملعون.

حملَ حاسب لحمَ الحيَّة وأخذَهُ إلى الملك. وقد صار يُدرك بما تولَّدَ لديه من معرفةٍ لا تنتهي أنَّ شفاءَهُ سوف يستغرق ثلاثةَ أيّامٍ. وقد شفيَ الملك بعدَها، وعيَّنَ

حاسباً وزيراً له بعد هلاك الوزير القتيل. واحتفلَتِ المدينةُ بشفاءِ الملك، وكان الملك يشعر أنَّ حاسباً هو الذي داواه وعالجَهُ من مرضِهِ القاتل. وبعد مكافأة العِلْمِ الذي لا ينتهي، التي حصلَ عليها حاسب باتِّباعِ وصيَّة ملكة الحيّات، صارَ الملك يكافئُهُ بفتحِ أبوابِ خزائنِهِ له. واكتمل ذلك بنقل جميع ما كان يمتلكُهُ الوزير السابق إلى بيتِهِ. «وبعد أن كانَ لا يعرفُ شيئاً من العلوم، ولا قراءةَ الخطِّ، صارَ عالماً بجميعِ العلومِ بقدرةِ اللّهِ تعالى، وانتشرَ علمُهُ، وشاعَتْ حكمتُهُ في جميعِ البلادِ، واشتهرَ بالتَّبحُّر في علمِ الطِّبِّ والهيئةِ والهندسةِ والتَّنجيم والكيمياءِ والسِّيمياء والرُّوحانيِّ وغير ذلكَ من العلومِ» (1/ 710). ولم يكن لقاؤُهُ بملكة الحيّات مصدراً لتلقِّي الحكايات منها وحسبُ، بل إنَّ مكافأة الاستماع إلى حكاياتها امتدَّتْ حتّى صارت ثروةً ماديَّة كبيرةً، وثروةً معرفيَّةً لا تنتهي، بعد أن كانَ ميراثُهُ من أبيه النَّبيِّ دانيال مجموعةً من الأوراق الفقيرة.

ما الرِّسالة التي أراد السَّرد إيصالها من خلال هذه الحكاية الطَّويلة التي تنطوي على ثلاثِ حكايات؟ ولمن أرادَ إيصالَها؟

قلنا سابقاً إنَّ الحكايات المتداخلة تشكِّلُ في مجموعها ما يُشبِهُ لعبة الصَّناديق الصِّينيَّة، أي لعبة الصُّندوق في داخل الصُّندوق. وليس من شكٍّ في أنَّ الرِّسالة الأخيرة ينبغي أن تكون في آخر الصَّناديق الداخليَّة. وإذا طبَّقنا هذا الكلام على السَّرد، فإنَّ الرِّسالة التي يحملُها السَّرد تبدأ من آخر الصَّناديق، أي من أولى الحكايات الداخليَّة أو الضِّمنيَّة اكتمالاً، وهي هنا حكاية جانشاه. وقد رأينا أنَّ حكاية جانشاه تحملُ بعض أوجه الشَّبه مع حكاية حسن الصائغ البصريِّ. فقد قام كلا البطلينِ برحلةٍ إلى جزرٍ نائيةٍ، ووجدنا من خلال تحليل المثيل الآخر الغائب، وهو «حكاية سيف بن ذي يزن»، أنَّ السَّفر في مثل هذه الحكايات يهدف إلى خلق الشَّخصيَّة التَّأسيسيَّة التي تستطيع أن تحقِّقَ ذروة التَّفوُّق بانتصارها على جميع المعضلات التي تعترضُها. غير أنَّ جانشاه، مع تمكُّنِهِ من الحصول على منزلة الشَّخصيَّة التَّأسيسيَّة، لم يستطعِ الحفاظَ على التَّفوُّق الذي أحرزَهُ. والسَّبب في ذلك هو الموت المفاجئ لحبيبته شمسة. فكرَّسَ حياتَهُ للبكاء فوق قبرها الفعليِّ وقبره الرَّمزيِّ.

على النَّحو نفسه، أراد بلوقيا أن يقومَ بوظيفة تأسيسيَّة كبرى، أي وظيفة اختراق الزَّمن من أجل اللِّقاء بالنَّبيِّ محمَّد. لكنَّ اختراق الزَّمن ليس بالشَّيء البسيط، بل هو يعني أن يتحوَّل البطل من كائنٍ إنسانيٍّ إلى كائنٍ خالدٍ يستطيع أن يتحكَّمَ بالزَّمن. وسرعان ما أدرك بلوقيا استحالة تحقيق هذا المشروع، ليس فقط استخلاصاً ممّا قالتْهُ لهما ملكةُ الحيّات بعد حصولهما على عشبة السَّير فوق الماء، بل أيضاً حين رأى بعينيه مصيرَ صديقِهِ عفّان، الذي أراد سرقة خاتم السَّيِّد سُلَيمان لتحقيق هذه المهمَّة المستحيلة. ثمَّ جاءَ الدَّرس الآخر حين التقى بلوقيا في طريق عودتِهِ الخائبة بمثيلِهِ ومكمِّلِهِ جانشاه جالساً يبكي بين قبرَينِ فيما تبقَّى من عمرِهِ، دليلاً على محدوديَّة المشروع البشريِّ. ومن إخفاق مشروعَي عفّان وجانشاه، أدرك بلوقيا استحالة الحصول على الخلود الفعليِّ. لكنَّه أدركَ أيضاً إمكان الخلودِ السَّرديِّ، خلود الأحاديث والحكايات التي تُروى لتمجيد الشَّخصيّات التَّأسيسيَّة. ولا يتحقَّقُ هذا الخلود السَّرديُّ الأخير من خلال ممارسة التَّجبُّر والظُّلم، مثلما يفعل الملوك المستبدُّون، بل من خلال الإتيان بالأفعال العظيمة التي تنفعُ الناس وتمكثُ على ألسنتِهم. وبالتالي يمثِّل بلوقيا تواضع المشروع البشريِّ الذي يقرُّ بمحدوديَّتِهِ، ويتوصَّل من خلالها إلى الحلم بالاكتمال الأخلاقيِّ الكبيرِ.

وخلافاً لبلوقيا وجانشاه، لم يكن حاسب كريم الدِّين يفكِّر بالخلودِ السَّرديِّ، ولا بالخلودِ الفعليِّ، لكنَّ الأحداث هي التي استدرجتْهُ وأخذتْهُ إلى لقاء ملكة الحيّات. وقد بقيَ معها مكرهاً، يطالبُها بين الحين والآخر بالخروج من هذا الأسر، لكنَّها كانت تصرُّ على استبقائه لكي تروِيَ له حكايتي بلوقيا وجانشاه. ولعلَّها كانت تشعرُ، مثلما شعرتْ شهرزاد قبلَها في أوَّل الكتاب، أنَّ السَّرد هو الوسيلة المُثلى في دفاع الراوي عن حياتِهِ. وكلَّما استغرقتْ في رواية الحكايات أكثرَ ازداد عمرُها طولاً. مع ذلك، كانت ملكة الحيّات تشعر بأنَّ حياتَها مسخَّرة لهدفٍ آخرَ، يكتمل لا في روايةِ الحكاياتِ فقط، بل في التَّحوُّل من راوٍ إلى بطلٍ. ولم يكن دخول حاسب إلى مغارتِها تحت الأرض مجرَّد اختراق للمكان، بل هو اختراق للزَّمان في الأساس. وهذا ما لم يشعرْ به حاسب أبداً، في حين عاشَهُ البطلانِ السابقانِ بلوقيا وجانشاه. وكانت ملكة الحيّات تعرف أنَّ تطفُّل حاسب على عالمها شيءٌ خطيرٌ، يهدِّد بخروجها هي نفسها إلى عالمه. وهذا

يعني بالنَّتيجة أن تدخلَ في الزَّمن الواقعيِّ، ممّا يعني أن تتحوَّل إلى ضحيَّةٍ، أي بالتالي إلى مجرَّد دواء أو وجبةٍ في بطن أحد شخصيّات هذا العالم لاستشفائه.

كان دخول حاسب في المغارة إيذاناً بخروجِهِ من الزَّمن الفعليِّ ودخولِهِ في الزَّمن السَّرديِّ. ولقد شعرَ حاسب بأنَّه غريبٌ عن هذا الزَّمن، فكان يطالبُ بحقِّهِ في مغادرة هذا العالم. أمّا ملكة الحيّات فكانت تريدُ استبقاءَهُ معَها. كانت تُريد إغراءَهُ بالحكايات للاحتفاظ به في عالمها وزمنِها. ولا تستطيع الاحتفاظ به إلّا حين تكون العلاقة بينَهما علاقة راوٍ بمرويٍّ له. يروي الراوي الحكاياتِ ليحيا، ويستقبل المرويُّ له الحكاياتِ ليتعلَّمَ ويعتبرَ. وللسَّرد أثمانُهُ ومكافآتُهُ. ويبدو أنَّ ملكة الحيّات لم تستطعْ إغراء حاسب بالبقاء في زمنها السَّرديِّ. وهما يعيشانِ زمنَينِ متناقضينِ؛ إمّا أن يعيشَ زمنَها السَّرديَّ، وحينئذٍ تظلُّ العلاقة بينهما علاقة راوٍ بمرويٍّ له، أو تخرجَ معه إلى زمنِهِ الفعليِّ، وحينئذٍ يجب أن يتخلَّى الاثنانِ عن دورَيهما كراوٍ ومرويٍّ له، لكي يتحوَّلا إلى بطلين. لكنَّها تعرف أنَّ الدَّور البطوليَّ الذي سوف يُسنَدُ لها في الزَّمن الفعليِّ هو دور الضَّحيَّة التي يجبُ قتلُها. مع ذلك، ترضى به، وتسمح لحاسب بالخروج، وبالنَّتيجة تؤدِّي هي نفسها دور الضَّحيَّة. وهنا نلاحظ مفارقةً من نوعٍ ما؛ فملكة الحيّات كانت تعرف أنَّ موتها سيكون على يدِ حاسبٍ حين يدخل الحمّام، وتعرف أنَّه مهما حلفَ لها فسوف يحنثُ في النِّهاية بحلفِهِ. مع ذلك سمحتْ له بالخروج، ولم تكتفِ به، بل رضيَتْ بخروجها هي نفسها ورضختْ لاستدراجِهِ، وأكملت ذلك كلَّه بأنَّها نصحتْهُ أن يأخذَ من لحمها ورغوته ما يهبُهُ الحكمة ويقتل الوزير. فعلى ماذا كافأتْهُ؟ على قتلِها؟ أم أنَّ هذه مكافأة السَّرد التي لم تستطعْ ملكة الحيّات تحقيقَها في زمنِها السَّرديِّ، فأنجزتْها في زمنِهِ الفعليِّ؟

ومرَّةً أُخرى، فعلاقة الراوي بالمرويِّ له بين ملكة الحيّات وحاسب كريم الدِّين هي علاقة مرآويَّة مقلوبة لعلاقة الراوي بالمرويِّ له في كتاب «ألف ليلة وليلة» نفسه، أي بين شهرزاد وشهريار. تروي ملكة الحيّات لحاسب حكاياتها في عالمها السُّفليِّ في المغارة، وفي زمنِها الخاصِّ، وتروي شهرزاد لشهريار حكاياتها في اللَّيل، حين ترتخي قبضتُهُ الملوكيَّة، ويدخل في علاقة تشويق وتعليق أشبه بالأسر معها. وعلينا أن نتذكَّرَ أنَّ حكاية حاسب كريم الدِّين تبدأ في اللَّيلة (483)، وتنتهي في اللَّيلة (536)، أي أنَّها

تقع في منتصف الكتاب تماماً، أي بعد أن توثّقت العلاقة بينهما كراوٍ ومرويٍّ له، وصارَ بمستطاع شهرزاد أن تنوِّعَ في موضوعاتها مطمئنّةً إلى نجاح سردِها في تأجيل خروجِها إلى الزّمن السُّلطويّ الذي يهدِّد بقتلِها. ولكنْ ألا تهرِّبُ شهرزاد، بوصفِها راوياً، من خلال ملكة الحيّات ما تريد أن تقولَهُ هي نفسُها كراوٍ، وهكذا تقوله على لسان ملكة الحيّات في مخاطبتها حاسب كريم الدِّين؟ أليست الرِّسالة التي تقولها ملكة الحيّات لحاسب علناً هي بعينِها الرِّسالة التي توجِّهُها شهرزادُ إلى شهريارَ سرّاً؟

حين كانت ملكة الحيّات مجرَّدَ راوٍ، كانت رسالتُها تتعلَّقُ بخلق البطل الثَّقافيّ التّأسيسيّ. فلا يكفي للملك أن يكونَ شخصاً متجبِّراً، أو أن يقتصرَ على مشروعه الشَّخصيّ في الحصول على الخلود الفعليّ، لأنّه أمرٌ مستحيلٌ. لكنَّ بوسعه الحصول على الخلودِ السَّرديّ من خلال الإتيان بالأعمال العظيمة التي تنفع شعبَهُ. وحين تخلَّت ملكة الحيّات عن دورها كراوٍ لتصيرَ بطلةً في الحكاية، فقد ضحَّتْ بحياتها من أجل تحقيق المجد الشَّخصيّ لحاسب. وهنا تكمن رسالة شهرزاد الإضافيَّة إلى شهريار. فهي كراوٍ تطالبُهُ بأن يتحوَّلَ إلى شخصيَّة تأسيسيَّة كبرى، لكنَّها كبطلة مستعدَّة للتَّضحية بحياتها من أجل تحقيق هذه المهمَّة.

الفصل الثامن

حكاية حسن الصائغ البصريّ

من آليّات الجمع بين الحكايات إدخالُ حكايةٍ في صلبِ حكايةٍ أُخرى واستكمالهما لبعضٍ. وقد تحدَّثنا سابقاً عن الحكايات الضِّمنيَّة، ليس فقط في داخل الحكاية الإطاريَّة، بل أيضاً في لعبة الصَّناديق الصِّينيَّة، حيث تكون الحكاية متضمَّنةً داخل حكايةٍ ترويها، وربَّما تنطوي الحكاية الضِّمنيَّة نفسها على حكاية ضمنيَّة أُخرى أو أكثر. ولا تكتمل الحكاية الأولى إلّا مع اكتمال الحكايات الضِّمنيَّة جميعاً. هنا نريد أن نستعرض نموذجاً على استدخال حكايتين منفصلتين في حكايةٍ واحدةٍ، بحيث يكون بطلا الحكايتين شخصاً واحداً، مع ذلك تحتفظ كلُّ حكايةٍ منهما بخصوصيَّتها السَّرديَّة بما يكشف أنَّها كانت في الأصل حكاية مستقلَّة.

وتمثِّل حكاية «حسن الصائغ البصريِّ» نموذجاً على إدماج حكايتين في حكايةٍ واحدةٍ. غير أنَّنا لا نستطيع فرز الحكايتين إلّا عند تحليلهما تحليلاً دقيقاً، ولذلك لا يحسن بنا أن نتحدَّثَ عن حكايتين، بل عن جزئين مستقلَّين من حكايةٍ واحدةٍ، وعلينا أن نضعَ في اعتبارنا في الوقت نفسه أنَّ كلَّ جزءٍ منهما كان حكاية مستقلَّة ومكتملة. يبدأ الجزء الأوَّل من الحكاية بموتِ تاجرٍ بصريٍّ يترك ولدين أحدهما نحّاس، والآخر صائغ. ثمَّ يتناسى النَّصُّ النَّحّاس تماماً، فلا يتطرَّقُ لذكره، ولا يظهر في العمل على الإطلاق، في حين يتابع قصَّة الصائغ، الذي تجعلُهُ الحكاية يلتقي بشيخٍ أعجميٍّ، يخدعُهُ بمظهره الكاذب، ويستدرجُهُ حتّى يذهبَ معه في رحلةٍ بعيدةٍ، ثمَّ يكتشف بعد فوات الأوان أنَّه مجوسيٌّ مجرمٌ، يريد أن يتخلَّصَ منه بالصُّعود به إلى قمَّة جبلٍ وتَرْكِهِ هناك يُلاقي حتفه. لكنَّ حسنَ البصريَّ يحسنُ معه التَّصرُّف، ويتخلَّص من المعضلة. ويلتقي بعد ذلك بمجموعةٍ من بنات الجنِّ، يتآخى معهنَّ، وينتظر برفقتهنَّ مدَّةً من

الزَّمن، حتّى يرى المجوسيَّ مرَّةً أخرى قادماً بشابٍّ جديدٍ لكي يرتقيَ به إلى الجبل. غير أنَّ حسنَ البصريَّ صار الآن قويّاً، وهكذا يقتل الأعجميَّ المجوسيَّ. وعند هذا الحدِّ تنتهي الحكاية الأولى، أو إذا شئنا هذا الجزء من الحكاية، لتبدأ حكايةٌ أخرى، أو ليبدأ الجزءُ الآخر من الحكاية المتعلِّق بتعرُّفِهِ على زوجته التي كانت ترتدي ثوباً طائراً بجناحين، وكيفيَّة عودتها إلى بلادها في واق الواق، ورحلته لاستردادها.

مغاليق بوّابات الواقع

كان حسن البصريُّ جالساً في دكّانه، يقرأ كتاباً عتيقاً، وفجأةً اقتحم عليه الدُّكّان رجلٌ أعجميٌّ، ودفعه الفضول إلى القول: «أنتَ شابٌّ مليحٌ! ما هذا الكتابُ؟ وأنا ما لي ابنٌ، وقد عرفتُ صنعةً ما في الدُّنيا أحسنُ منها، وقد سألَني خلقٌ كثيرٌ من الناس في شأنِ تعليمِها فما رضيتُ أن أُعلِّمَها أحداً منهم. ولكنْ قد سمحَتْ نفسي أن أُعلِّمَكَ إيّاها، وأجعلَكَ ولَدي، وأجعلَ بينَكَ وبينَ الفقرِ حجاباً، وتستريح من هذه الصَّنعة والتَّعب في المطرقةِ والفحمِ والنارِ».

لا نعرف ما الكتاب الذي كان يقرأه حسن، ولكنَّه كتاب يوجد إلى جوار المطرقة والفحم والنار. ولذلك فمن المرجَّح أنَّه كتاب «علميٌّ» في كيفيَّة إعداد المواقد اللازمة لإذابة الذَّهب. فحسن البصريُّ صائغ بسيط، تأتيه الناس بقطع الذَّهب التي يصلحُها أو يذيبُها ليصوغَ لهم منها ما يريدونَ من أشكال القطع الذَّهبيَّة. ومع أنَّه يتصرَّفُ بالذَّهب، ويُضفي عليه الأشكال المطلوبة، فإنَّه لا يمتلك هذا الذَّهب، بل يصوغُهُ مقابل مبالغَ زهيدةٍ لأناسٍ آخرين. ولذلك يأتي إغراء الأعجميِّ له. في البداية تساءل الأعجميُّ عن هويَّة الكتاب الذي يقرأُهُ، ثمَّ أعلن أنَّه سيتَّخذ من حسن البصريِّ ولداً له، ويعلِّمُهُ صنعةً تُغنيه عن الجهد الكبير الذي يبذلُهُ في القراءة، وفي تحويل ما يقرأه إلى تجربة فعليَّة تتعامل مع المطرقة والفحم والنار اللاهبة.

لم يسأل حسن عن هويَّة الصَّنعة التي يريد الأعجميُّ أن يُعلِّمَها له، بل سأله: متى تعلِّمُني هذه الصَّنعة؟ فحسن يتلهَّفُ للخلاص من المطرقة والفحم والنار، ويستعجل الحصول على صنعة بديلة تغنيه عنهم. ولذلك يسأل الأعجميَّ عن الزَّمن الذي يتعرَّف فيه على الصَّنعة، لا عن ماهيَّتِها. أمّا جواب الأعجميِّ فكان أكثر حسماً،

أعطاه الزَّمان وهويَّة الصَّنعة معاً: «في غدٍ آتيكَ وأصنعُ لك من النُّحاس ذهباً خالصاً بحضرتِكَ».

من الواضح أنَّ الأعجميَّ يعرف «علم الكيمياء»، أي علم تحويل المعادن الرَّخيصة إلى ذهبٍ خالصٍ. وقد نجح في استثارة فضول حسن، فانطلق هذا إلى أُمِّهِ، «وهو مدهوشٌ بلا وعيٍ ولا عقلٍ». ففطنت أُمُّهُ إلى خطورة الاشتغال بالكيمياء وحذَّرته قائلةً: «يا ولدي، احذرْ أن تسمعَ كلامَ الناسِ، خصوصاً الأعجامَ، فلا تطاوعْهم في شيءٍ، فإنَّ هؤلاءِ غشّاشون يعلِّمون صنعة الكيمياء، وينصبونَ على الناس، ويأخذون أموالهم ويأكلونها بالباطل».

تشبه نصيحة أُمِّ حسن هنا نصيحة ابن خلدون في «مقدَّمته»، حين لاحظ أنَّ الحصول على الإكسير أو الكيمياء ليس من المعاش الطَّبيعيِّ، وإنَّما يقع في إطار علوم السِّحر. «ومن هذا البابِ يكونُ عملُها سحريّاً. فقد تبيَّنَ أنَّها تقع بتأثيرات النُّفوس وخوارقِ العادةِ إمّا معجزةً أو كرامةً أو سحراً. ولهذا كان كلامُ الحُكَماءِ فيها إلغازاً، لا يظفر بحقيقتِهِ إلّا مَن خاضَ لجَّةَ علم السِّحر، واطَّلع على تصرُّفات النَّفس في عالم الطَّبيعة... وأكثرُ ما يحملُ على التماسِ هذه الصِّناعة وانتحالِها هو كما قلناه العجزُ عن الطُّرُقِ الطَّبيعيَّة للمعاشِ، وابتغاؤُهُ من غيرِ وجوهِهِ الطَّبيعيَّة»[1].

لا يمارسُ عملَ الإكسيرِ إلّا ساحرٌ خطيرٌ ذو نوايا يموِّه عليها. والسَّبب في ذلك أنَّ تحويل المعادن إلى ذهبٍ هو تدخُّل في مكوِّنات المعادن، والموادِّ الأوَّليَّة التي تشكِّل هويَّتَها. فإذا نجح الساحر في تغيير هويَّة معدنٍ رخيصٍ، واستطاع أن يحوِّلَهُ إلى معدن ثمين كالذَّهب، فإنَّه قد يستطيع التَّدخُّل ليس فقط في مصائر الطَّبيعة، بل أيضاً في الهويّات الإنسانيَّة. ولذلك لا يمارس منتحلو الإكسير صناعته إلّا في السِّرِّ، خشية أن يتَّهمهم الناس بالسِّحر، وهم في العادة يغلِّفون نواياهم السَّيِّئة ويغطُّون عليها بالمظاهر الخادعة.

في اليوم التالي ذهب حسن إلى دكّانه، وجاءَهُ الرَّجل الأعجميُّ نفسه. ونستطيع أن نتخيَّلَ أنَّ الأعجميَّ في ذلك الوقت لم يكنْ يتميَّز بلهجتِهِ وحسب، بل أيضاً

(1) ابن خلدون: المقدمة، ط. دار الفكر، ص 547.

بملابسِهِ. وما كاد يستقرُّ في مكانه حتّى خاطب حسناً قائلاً: «يا حسن، عَمِّرِ البودقة، وركِّبِ الكيرَ. ففعلَ ما أمرَهُ به الأعجميُّ، وأوقدَ الفحمَ. فقالَ له الأعجميُّ: يا وَلَدي، هل عندَكَ نحاسٌ؟ قال: عندي طبقٌ مكسورٌ. فأمرَهُ أن يتّكئ عليه بالكيرِ، ويقطِّعَهُ قِطَعاً صغاراً. ففعلَ كما قالَ له، وقطَّعَهُ قِطَعاً صغاراً ورماه في البودقة، ونفخَ عليه بالكيرِ حتّى صارَ ماءً. فمدَّ الأعجميُّ يدَهُ إلى عمامتِهِ، وأخرجَ منها ورقةً ملفوفةً، وفتحَها وذرَّ منها شيئاً في البودقة مقدارَ نصفِ درهمٍ. وذلكَ الشَّيءُ يشبهُ الكحلَ الأصفرَ. وأمرَ حسناً أن ينفخَ عليه بالكيرِ، ففعلَ مثلما أمرَهُ حتّى صارَ سبيكةَ ذهبٍ. فلمّا نظرَ إلى ذلك اندهشَ، وتحيَّرَ عقلُهُ من الفرحِ الذي حصلَ له، وأخذَ السَّبيكة وقلَّبَها، وأخذَ المبردَ وبردَها، فرآها ذهباً خالصاً من عال العال. فطارَ عقلُهُ واندهشَ من شدَّةِ الفرح، ثمَّ انحنى على يدِ الأعجميِّ ليقبِّلَها. فقالَ له: خُذْ هذه السَّبيكةَ، وانزلْ بها إلى السُّوقِ، وبعْها واقبضْ ثمنَها سريعاً، ولا تتكلَّمْ» (2/ 295).

نجحتِ المحاولة الأولى في تحويل النُّحاس إلى ذهب، فصار حسن يتلهَّفُ لتكرار التَّجربة، محاولاً الحصول على الثَّروة بأسرعَ ما يكون. لكنَّ الأعجميَّ كان يحاول تحذيرَهُ بأنَّ هذه التَّجربة لا يصحُّ أن تُجرى إلّا مرَّة واحدة في السَّنة، حتّى لا يُثير شكوك الناس فيه. ومن جانبِهِ يستعجلُ حسن الوصولَ إلى النَّتيجةِ والحصولِ على سرِّ الإكسير. فأراد أن يقوم بالتَّجربة مرَّة أخرى في دكّانه. لكنَّ الأعجميَّ وبَّخَهُ قائلاً: هل أنتَ مجنون؟ كيف تُجرى هذه التَّجربة على قارعة الطَّريق؟ هل تريد أن تطَّلع الناسُ علينا وتفتكَ بنا؟ إذا كنتَ تريد أن تتعلَّمَ هذه الصَّنعة فتعال معي إلى بيتي. فأغلقَ حسن باب دكّانه للذِّهاب معه. وفي منتصف الطَّريق، تذكَّرَ تحذيرَ أُمِّهِ من الثِّقة في الأعاجم ممّن يمارسونَ الكيمياء. فوقف، وأحسَّ الأعجميُّ بذلك، فأخبره أنَّه يمكن أن يُجريَ التَّجربة في بيته إذا شاء. فرحَّبَ حسن بالفكرة. واصطحب الأعجميَّ إلى بيتِهِ. فاستقبلتْهما أُمُّهُ، التي هيَّأتْ لهما المكان، ثمَّ غادرَتْ. كلُّ ذلك والأعجميُّ يحاول كسب ثقة حسن المطلقة. في البداية، قرَّرا أن يتناولا الخبز والملح، لتتوثَّقَ علاقتُهما رمزيّاً. وتذوَّقا بعد ذلك الحلوى. كان الأعجميُّ يستدرج حسناً بطريقةٍ ذكيَّةٍ، فحلف له بحقِّ الخبز والملح أنَّه أحبَّه كابنِهِ، وأنَّه يُزمِعُ تزويجَهُ من ابنته الغالية. فوافق حسن على الفور، مطمئناً إلى أخلاق الشَّيخ الرَّفيعة. أخرج الشَّيخ قرطاساً فيه مسحوق

أصفر، وحلف لحسن أنَّه كلُّ ما بقيَ معه من المسحوق، وأنَّه مستعدٌّ للتَّضحية به من أجله. أحضرَ حسن طاسةً من النُّحاس فقطَّعَها، وصهرَها في البودقة، ثمَّ رمى عليها من المسحوق في القرطاس، فصارَتْ سبيكةً من الذَّهب الخالص.

نجحَتِ التَّجربة الثانية في تحويل النُّحاس إلى ذهبٍ، وفي داخل نجاح هذه التَّجربة، نجحَ الأعجميُّ بالفوز بثقة حسن. ولم يبقَ سوى خطوةٍ واحدةٍ لتحقيق جميعِ ما هدفَ إليه. أخرجَ من جيبه قطعة حلوى، ودعا حسناً إلى تناولها احتفاءً بفرحة المناسبة. وما كاد حسن يبتلعُ قطعة الحلوى حتّى غاب عن الوعيِ، وسقطَ على الأرض مغشيّاً عليه. أحضر الأعجميُّ صندوقين كبيرين، جمعَ في أحدهما قطعتي الذَّهب الأولى والثانية وما وجدَهُ في بيت حسن من أشياءَ ثمينةٍ، ووضع في الصُّندوق الثاني جسد حسن، بعد أن أوثقَهُ وربطَهُ ربطاً محكماً، وكأنَّ هذا الصُّندوق أو التابوت كان يرمز إلى دفن جزءٍ ما من تاريخ حسن. وهنا بدأ الأعجميُّ يُصارح حسناً المغميَّ عليه بهويَّتِهِ الحقيقيَّة: «وقعتَ يا كلبُ، يا علْقَ العربِ، لي أعوامٌ كثيرةٌ أفتِّشُ عليكَ حتّى حصَّلتُكَ». لقد انكشف أنَّ كلَّ ما جرى كان خطَّةً محكمةً للإيقاع بحسن. دعا الأعجميُّ حمّالَينِ لرفع الصُّندوقين، وتوجَّهَ بهما نحو سفينةٍ كانت تنتظرُهُ عند الشاطئ وقد اتَّفق مع ملّاحها على جلب الصُّندوقين والانطلاق في رحلةٍ بعيدةٍ.

وصل الحمّالون إلى السَّفينة، واتَّضح أنَّ كلَّ شيءٍ كان مُعَدّاً له سلفاً. فالمركب ينتظر الأعجميَّ، والبحّارة يعملون لديه، وهم ينتظرون مجيئَهُ للإقلاع بإحدى الضَّحايا التي يصطادُها. وهنا يبدأ النَّصُّ بمصارحة القارئ بحقيقة الشَّيخ الأعجميِّ، ويكشف أنَّ اسمه «بهرام المجوسيُّ، وكان له في كلِّ سنةٍ واحدٌ من المسلمين يأخذُهُ ويذبحُهُ» (2/ 297). وعلينا أن نتوقَّعَ أنَّ حسناً سوف يواجه هذا المصير المأساويَّ، فهو الموعود بالذَّبح هذه السَّنة.

حين عادت أُمُّهُ، من ناحيتها، إلى البيت، ووجدَتْ أنَّ ابنها قد اختفى واختفَتْ معه الصَّناديق وما يحتويه البيت من أشياءَ ثمينةٍ، أدركَتْ أنَّ ولدها قد وقع ضحيَّةَ مؤامرةِ هذا الأعجميِّ الكريه. «فلطمَتْ وجهَها، وشقَّتْ أثوابَها وولوَلَتْ، وصارَتْ تقولُ: وا وَلَداهُ، وا ثَمَرَةَ فُؤاداهُ». فتجمَّع عليها الجيرانُ مُشفِقين من حالة اليأس التي هيمنَتْ

عليها. ولم تزلْ كذلك حتّى بنَتْ لحسن في وسطِ بيتها قبراً رمزيّاً، «وكتبَتْ عليهِ اسمَ حسنٍ، وتاريخَ فَقْدِهِ، وكانَتْ لا تُفارقُ ذلكَ القبرَ». وما من فقيدٍ تمكَّنَ من الرُّجوع من عالمِ ما وراءَ القبرِ.

بعد أن أبحر المركب الذي حمل حسناً وبهرام المجوسيَّ، ووجد طريقَهُ في البحر مبتعداً عن الشاطئ، دعا بهرامُ بأسيره، وأخرجَهُ من الصُّندوق، ونشَّقَهُ ما يوقظُهُ من تخديره. فصحا حسن، مدركاً أنَّه وقعَ فيما حذَّرتْهُ منه أُمُّهُ، فعاتب المجوسيَّ على ما فعله به، وطالبه بحقِّ الزاد والملح واليمين التي حلفَها. لكنَّ المجوسيَّ ما كان ممّن يحترم هذه الأشياء، فأجابه قائلاً: «يا كلبُ، هل مثلي يعرفُ خبزاً وملحاً، وأنا قد قتلتُ مثلَكَ ألفَ صبيٍّ إلّا صبيّاً، وأنتَ تمامُ الألفِ».

على امتداد ثلاثة شهور في عرض البحر، كانت حَفَلاتُ تعذيب حسن ينفِّذُها المجوسيُّ بيديه، فيجلدُهُ ويعذِّبُهُ. مع ذلك فإنَّ معاملته له لا تخلو من شيءٍ من التَّقدير، بل إنَّه اقترح عليه أن يترك الإسلام ويعتنق المجوسيَّة وعبادة النار مقابل أن يزوِّجَهُ ابنته فعلاً. لكنَّ حسن البصريَّ، وهو شبيه الحسن البصريِّ قبلَهُ، رفض بشمم، ولم يقبلْ حرِّيَّةً مشوبةً بكفرٍ. كان بهرام يعذِّبُ حسناً على مرأى من البحّارة. وفي ذات يوم اكفهرَّ الجوُّ، وأظلمَتِ الدُّنيا، وتلاطمت الأمواج مهدِّدةً الجميع بالغرق. فشعر البحّارة أنَّ الرِّيح تنتقم منهم لتعذيب الغلام. وهكذا قتلوا عبيد بهرام، وبقيَ بينهم مفرداً، ممّا اضطرَّهُ إلى التَّظاهر بالخضوع إلى إرادتهم. ففكَّ وثاقَ حسنٍ وأطلقَهُ، وصارَ يُرائي بالتَّودُّد إليه. وبالطَّبع فقد سكنت الرِّيح، وهدأتِ العاصفة.

بعد ثلاثة شهور أخرى من الإبحار، وصلَ المركبُ إلى جزيرةٍ ألوانُ حصاها الأصفر والأبيض والأزرق والأسود وجميع الألوان، وهناك على مسافةٍ بعيدةٍ منها يتراءى للبصر «جبل السَّحاب»، الذي يوجد فيه الإكسير ويستعملُهُ الكيمياويُّون لتحويل النُّحاس إلى ذهب. وحين وصل الاثنانِ إلى الشاطئ، أخرجَ المجوسيُّ طبلاً من النُّحاس، وصار يقرعُهُ. وحين لاحظ خشية حسن، أخبره أنَّه طبلٌ سحريٌّ لاستحضار ثلاثة جمال؛ واحد له، وواحد لحسن، والثالث لرفع الأحمال، حتّى تنقلهم وتقطع بهم تلك البرِّيَّة المترامية.

وسرعان ما حضرت النَّجائب الثَّلاثة لتسير بهم في طرق المتاهة الكبرى. واستغرقت المسافة التي قطعتْها النَّجائب مسيرة سبعة أيّام متواصلة. في الطَّريق رأى حسن قصراً شاهقاً، فسألَ المجوسيَّ عنه، فأخبره أنَّه قصر أعدائه من الشَّياطين والأبالسة، وله معه حكايةٌ لا يتَّسع المجال لروايتها. وحين شاهد حسن السَّحاب يُطبِقُ على الأرض، أخبره المجوسيُّ أنَّه ليس بسحاب، بل هو جبل السَّحاب. وفي قمَّتِهِ ينبتُ الإكسير الذي يحوِّل المعادن إلى ذهبٍ. حينئذٍ استشعر حسن خطر مفارقة الحياة، فطمأنَهُ المجوسيُّ قائلاً: «إنَّ صنعة الكيمياء لا تصحُّ إلّا بحشيشٍ ينبتُ في المحلِّ الذي يمرُّ به السَّحاب وينقطعُ عليه، وهذا هو الجبلُ، والحشيشُ فوقَهُ. فإذا حصَّلنا الحشيشَ أُريكَ أيَّ شيءٍ هذه الصَّنعة» (2/ 299).

لقد وصلنا إلى جغرافيا سحريَّةٍ، وعلينا أن نتوقَّعَ أنَّ صورة هذا الواقع لا تكتمل إلّا بالخيالِ السِّحريِّ. عند سفح جبل السَّحاب، أخرجَ بهرامُ من جيبِهِ طاحوناً، وقَدْراً من القمح، وطحنَهُ وعجنَ منه ثلاثة أقراص، لم تستطعْ أن تُذكِّرَ أيّاً منهما بالخبز والملح سابقاً. ثمَّ أخرج طبل استحضار النَّجائب، فاختار منها نجيباً وذبحَهُ وسلخَ جلدَهُ. ثمَّ توجَّهَ بالحديث إلى حسن قائلاً: «اسمعْ يا وَلَدي يا حسنُ ما أُوصيكَ به. قال: نَعَم. قال: ادخلْ في هذا الجلدِ، وأُخيِّط عليكَ، وأطرحُكَ على الأرضِ، فتأتي طيورُ الرَّخَم، فتحملُكَ وتطيرُ بكَ إلى أعلى الجبلِ. وخُذْ هذه السِّكِّين معَكَ. فإذا فرغتْ من طيرانِها، وعرفتَ أنَّها حطَّتْكَ فوقَهُ، فشقَّ بها الجلدَ واخرجْ. فإنَّ الطَّير يخافُ منكَ، ويطيرُ عنكَ. وطُلَّ لي من فوقِ الجبلِ، وكلِّمْني حتّى أُخبرَكَ بالذي تعملُهُ. ثمَّ هيَّأَ له الثَّلاثة أقراص، وركوةً فيها ماء، وحطَّها معه في الجلدِ، وبعد ذلك خيَّطَهُ عليهِ، ثمَّ بَعُدَ عنه. فجاءَ طيرُ الرَّخَم حملَهُ، وطارَ به إلى أعلى الجبلِ» (2/ 300).

لماذا يستبقي المجوسيُّ قِسْماً من إرشاداتِهِ لا يقولها لحسن إلّا وهو في أعلى الجبل؟ من المؤكَّد أنَّه بحاجة إلى إبقاء حسن في حالة تعليقٍ، لا يعرفُ ما الذي يفعلُهُ. فهل تتعلَّقُ النَّصيحة الأخيرة بأسلوب هبوطِهِ من الجبلِ، أم بالأسلوب الذي سيختارُهُ لقتلِهِ؟

لا خيارَ أمام حسن إلّا الإذعان لمشيئة المجوسيِّ الغادرة، لكنَّه مع ذلك يجب

أن يتوقَّعَ أنَّه إذا أوصله إلى ما يريدُ فقد يتخلَّى عن رغبة الخلاص منه. استسلم حسن راضياً لهذا القدر المأساويِّ. طارَتْ به طيورُ الرَّخم، ووضعَتْهُ على قمَّة جبل السَّحاب. فأخرج حسن السِّكِّين، وشقَّ جلد النَّجيب، فتقافزَتِ الطُّيور، وأطلَّ من قمَّةِ الجبل، وكلَّمَ المجوسيَّ. فلمّا رآه بهرام، رقصَ فرحاً وحبوراً، وطلب منه أن يصفَ ما يراه قربَهُ. فقال حسن: لا أرى سوى رممِ الموتى، وعدداً من سلال الحطب. فقال بهرامُ: نعم، ارمِ لي ستَّ سلالٍ من الحطبِ، فهي المقصودة. فرماها حسن، وسألَهُ ماذا يفعل للهبوط. فجاءَهُ جوابُ المجوسيِّ: «يا عِلْقُ، قد انقضَتِ الحاجةُ التي أردتُها منكَ، وإن شئتَ فَدُمْ على هذا الجبلِ، أو ألقِ نفسَكَ على الأرضِ حتّى تهلكَ» (2/ 300). ثمَّ تركَهُ ومضى.

لم يَعُدْ بمستطاعِ حسن سوى البحث عن وسيلة للنَّجاة أو الاستسلام للموت. وهكذا أخذتْهُ أقدامُهُ نحو الجهة الثانية من الجبل، حيث يترامى تحت الجبل بحرٌ واسعٌ، رأى حسن أنَّ من الأفضل أن يرميَ نفسه فيه، بدل انتظارِهِ موتَهُ يائساً. وبالطَّبع، إذا انتصر البطلُ الثَّقافيُّ على الموت مرَّةً، فإنَّه موعودٌ بالانتصار عليه دائماً. رمى حسن نفسَهُ في البحر المتلاطم أمامه، لكنَّ الأمواج قذفتْهُ إلى الشاطئ، فصار يتمشَّى حتّى وجد نفسه في النُّقطة التي تركَهُ عندَها المجوسيُّ المشؤوم. عندئذٍ ساقتْهُ خطاه بحثاً عن النَّجاة، حتّى أبصَرَ أمامَهُ قصراً، وتبيَّنَ عند اقترابِهِ منه أنَّه القصر الذي قال له بهرامُ عنه إنَّه قصرُ عدوِّهِ.

لقد أصبحنا واثقين الآن أنَّ النَّصَّ يريد منّا أن نُوقِنَ أنَّ حسناً لم يكنْ إنساناً عاديّاً، بل هو «بطلٌ» ثقافيٌّ يستطيع أن يتخطَّى العَقَباتِ، ويتحدَّى الخصوم، وينتصر على الموت. دخل حسن إلى القصر، ووجد فتاتين توقَّعتا أنَّه الفتى الذي جلبَهُ بهرام المجوسيُّ ليختاره ضحيَّةً له هذه السَّنة. أعلنَتْ إحداهما أنَّها قد اتَّخذتْهُ أخاً لها، «ثمَّ قامَتْ له وعانقتْهُ وقبَّلتْهُ وأخذتْهُ من يدِهِ ودخلتْ به إلى القصر». وبكلمةٍ واحدةٍ صارت تربطُ بينهما رابطة أُخوَّة رمزيَّة. حينئذٍ صارحتْهُ الفتاتانِ بأنَّهنَّ سبعُ فتياتٍ من بنات الملوك، أبوهم من أكبر ملوك الجنِّ، لكنَّه لغيرته عليهنَّ اختار لهنَّ قصراً لم يسكنْهُ أحدٌ من الإنس أو الجنِّ منذ أيّام النَّبيِّ سليمان في هذه المنطقة المحرَّمة المعلَّقة بين السَّماء والأرض. لم تقل الفتاتانِ إنَّهما من الجنِّ، بل من بنات الملوك، أمّا أبوهما فهو من كبار

ملوك الجنّ. بعبارةٍ أخرى، لقد آخى حسن فتاةً ذات هويَّة ملتبسة، هي نصف إنسيَّة، ونصف جنيَّة. بعد ذلك انضمَّتْ إلى الأُختَينِ الأخواتُ الخمسُ الباقية، اللَّواتي رحَّبْنَ بحسنٍ بالطَّريقة نفسها.

بقيَ حسن يتمتَّع في بحبوحة هذا القصر مدَّة سنة كاملة، ينتقل بين الصَّيد في الخارج، أو التَّنزُّه في الداخل. كانت الفتيات تتوقَّعُ وصول بهرام المجوسيِّ مع ضحيَّة جديدة، وقد قرَّرْنَ هذه المرَّة الانتقام منه، لأنَّه شبَّهَهُنَّ بالأبالسة والشَّياطين. وفعلاً صدق التَّوقُّع، إذ ما لبث المجوسيُّ أن جاء وهو يقود فتى مسلماً ويعذِّبُهُ تعذيباً وحشيّاً. وما كادَ يذبحُ جملاً ليودعَهُ في جلده، وتطير به الرَّخَمُ إلى أعلى جبل السَّحاب، حتّى أطلَّ عليه حسن وهو مدَّرع بأسلحةِ الموتِ القاتلةِ. حاول المجوسيُّ استغفال حسن بعبارات الأبوَّة الزائفة. لكنَّ ذلك لم يعُدْ مجدياً. فضربه حسن ضربةً قضى فيها نحبَهُ، «وعجَّلَ اللّهُ بروحِهِ إلى النارِ وبئسَ القرارُ».

بمقتل بهرام المجوسيِّ يكون الجزء الأوَّل من الحكاية قد وصل إلى نهايتِهِ. لكنَّ حسناً لم يعلمْ أنَّ أُمَّهُ بنتْ له قبراً في بيتها. كان مشغولاً بلذائذ العيش في قصرٍ خرافيٍّ بنتْهُ الجنُّ للنَّبيِّ سليمان قبل عشرات القرون. وبقيَ برفقة أخواته الجنيّات الإنسيّات الجميلات، غافلاً عن استعادة ذكرياته مع عائلته في البصرة. ولكنْ لا بدَّ من وجود حبكةٍ جديدةٍ تهيِّئُ له الدُّخول في الجزء الثاني من الحكاية. لقد أخرجه بهرام المجوسيُّ من البصرة، وأدخله في جغرافيةِ السَّرد السِّحريِّ. لكنَّه حتّى الآن لم يدخلْ في حبكة هذه الجغرافيةِ السِّحريَّة، ليكونَ جزءاً من حكايتها.

من الطُّفولة إلى النُّضج

بخلاص حسن البصريِّ من بهرام المجوسيِّ، تخلَّصَ من ماضيه، وتخلَّصَ من أخطائه، والأهمُّ من ذلك تخلَّصَ من طفولتِهِ، وصار قادراً على الانتصار على العقبات الكبرى التي تعترضُ طريقَهُ. وها هو الآن رجلاً كاملاً، يعيش برفقة أخواته الجنيّات الإنسيّات الجميلات السَّبع، يتمتَّعُ في بساتين الرَّخاء، ناسياً أُمَّهُ وبكاءَها فوق قبره الرَّمزيِّ. وفي ذات يومٍ من الأيّام، ارتفعتِ الغبرةُ، وأقبل جيشٌ كثيفٌ نحو قصر البنات، فطلبْنَ منه الاختباءَ في ظلال الأشجار حتّى يعرفْنَ ذلك. ثمَّ تبيَّنَ أنَّ

أباهنَّ الملك يُريد حضورهنَّ للاشتراك في حفلٍ. فكان من المحتَّم أن يتركنَهُ عدَّة شهور.

كان لا بدَّ من رحيل الأخوات عنه وتركِهِ وحدَهُ، ربَّما لأنَّ في ذلك امتحاناً لبلوغه مبلغ الرِّجال الناضجين الذين يجب أن يقرِّروا مصيرَهم فرادى. وفي حفل التَّوديع، أعطتْهُ أخواتُهُ مفاتيح البيت الكثيرة، وَأَتَحْنَ له الحرِّيَّة في الوصول إلى أيِّ مكانٍ يشاء، إلّا غرفةً واحدةً يجب أن يحترسَ من مغامرة فتحِها. «قامَتِ البناتُ ودخلْنَ القصرَ على حسنٍ، وأعلمْنَهُ بالحالِ، وقلْنَ له: إنَّ هذا الموضعَ موضعُكَ، وبيتَنا بيتُكَ، فطِبْ نَفْساً، وقرَّ عَيناً، ولا تَخَفْ ولا تحزنْ، فإنَّه لا أحدٌ يقدرُ أن يجيءَ إلينا في هذا المكانِ. فكُنْ مطمئنَّ القلبِ، مُنشرحَ الخاطرِ، حتّى نحضرَ إليكَ. وهذه مفاتيحُ مقاصيرِنا معَكَ. ولكنْ يا أخانا نسألُكَ بحقِّ الأخوَّةِ أنَّكَ لا تفتحُ هذا البابَ، فإنَّه ليسَ لكَ بفتحِهِ حاجةٌ. ثمَّ إنَّهُنَّ ودَّعْنَهُ وانصرفْنَ صحبةَ العساكرِ، وقعدَ حسن في القصرِ وحدَهُ» (2/ 303).

لماذا تحذِّرُهُ أخواتُهُ من فتح باب المقصورة الملغزة دون غيرِهِ من الأبواب؟ لماذا لم يقلنَ له صراحةً ماذا يسكنُ وراء هذا الباب؟ وما هو سبب منعِهِ من الدُّخول إليه؟ أليسَ في المنع نفسه استثارةٌ للفضول؟ وهنَّ حين يقلنَ له: ادخل المقاصير كلَّها إلّا هذه، أَلَسْنَ يحرِّضنَ فضولَهُ على اقتحامِها والدُّخول إليها؟ ففي المنع استثارةٌ للفضول. إذا قلنَ له: لا تدخل إلى هذه الغرفة، فهنَّ يخبرنَهُ ضمناً أنَّ في هذه الغرفة مفاجأةً لا ينبغي أن تراها. وبالتالي يهيِّجنَ فضوله لمعرفة هذه المفاجأة. إذا صارحْنَهُ بالحقيقة وقُلْنَ له: وراء هذا الباب ملكةٌ من أجمل ملكات العالم، ولديها أجنحةٌ تطير بها، فإنَّهُنَّ في الحقيقة يستفززْنَ فضوله للدُّخول والمغامرة برؤية هذه الملكة. وهكذا ففي الحالتين دعوةٌ لاقتحام البابِ المغلقِ وفتحِهِ؛ حين يخبرْنَهُ بالسَّبب الحقيقيِّ، وحين يمتنعْنَ عن إخبارِهِ به معاً، لأنَّ العالم الذي يكمنُ وراءَ الباب عالمٌ لا يمكن معرفتُهُ إلّا عن طريق التَّجربة الشَّخصيَّة المباشرة.

هنا، لا بدَّ أن يتذكَّر القارئ ما حصل في حكاية «الشُّيوخ الحزانى ودهليز الأحلام» من كتاب «مخاطبات الورزاء السَّبعة». وقد رأينا سابقاً أنَّها تتضمَّن شاباً عمل في خدمة عشرة شيوخٍ حزانى، قضوا حياتَهم في البكاءِ والنَّحيب. وبعد وفاة الشَّيخ الأخير، دعا

الفضولُ الشابَّ إلى فتحِ الغرفةِ التي حذَّروه من دخولها، لمعرفةِ سرِّ بكاء الشُّيوخ الحزانى. وحين فتحَ البابَ، وجدَ ممرّاً طويلاً، ساقه إلى نهرٍ، وساقه النَّهر إلى بحرٍ. وما كاد يرى البحر حتّى جاءَهُ طائرٌ عملاقٌ واختطفَهُ، ولم يحطَّهُ إلّا عند جزيرةٍ نائيةٍ. وفي هذه الجزيرة، أحاطَ به جيشٌ عرمرمٌ، اكتشفَ فيما بعد أنَّ جميع فرسانه من النِّساء، وأنَّ قائدَهُ ملكة جميلة عرضَتْ عليه الاقتران بها. فعاش معَها مرفَّهاً في قصرها. لكنَّها أتاحت له الوصول إلى أيِّ مكانٍ باستثناء إحدى الغرف التي حذَّرته من فتحِ بابها. قضى معها عدداً من السِّنين، حتّى ساورَهُ الفضول ذاتَ يوم بأن يفتح باب الغرفة الملغزة. ولم يَكَدْ يمشي عدَّة خطواتٍ في الممرِّ، حتّى اختطفَهُ الطائر الذي أتى به من ممرِّ بيت الشُّيوخ الحزانى، وأعادَهُ إلى البيت الذي خرجَ منه بعد سنوات من التَّجوال في فردوس الأحلام المفقود.

في تحليلنا هذه الحكاية في مقدِّمة كتاب «مخاطبات الوزراء السَّبعة»، قلنا إنَّ ما فقده الشاب هو فردوس الأحلام الأبديُّ، وإنَّ الملكة في حقيقة الأمر لم تكن إلّا حلماً في ذاكرة الشُّيوخ العشرة، كما هي حلمٌ في ذاكرة الشاب بعدَهم. لقد حذَّرته من فتح الباب، «لكنَّ الفضول يحرِّضُهُ دائماً على فتحِ الأبواب المغلقة. وحينئذٍ يجد نفسَهُ وجهاً لوجهٍ أمام الطائر الذي اختطفَهُ عند نهاية دهليز الأحلام، وهو يعلنُ انتهاء الرِّحلة: «مَرْحَباً بوجهٍ لا يُفلحُ أبداً». حاول الفتى أن يتجنَّبَ هذا المصير المأساويَّ، ولكن عبثاً. لقد انتهتِ الرِّحلة، وبدأ زمنُ الصَّحو، ولا سبيل إلى استرجاع نعيم الشَّباب الأبديِّ المفقود»[1].

لكنْ لا يبدو أنَّ تجربة الباب المغلق في حكاية «حسن الصائغ البصريِّ» مشابهة للباب المغلق في حكاية «الشُّيوخ الحزانى ودهليز الأحلام». إذ ما من طائرٍ سوف يخطفه على الإطلاق. ولكنْ لا ينبغي أن نستعجل الوصول إلى النَّتيجة. بقيَ حسن وحده في القصر يتأمَّلُ ويتمتَّعُ، حتّى غلبَهُ الفضول ذات يوم، «والتهبَتْ في قلبِهِ النارُ من أجلِ البابِ الذي أوصَتْهُ أختُهُ بعدمِ فتحِهِ، وأمرتْهُ ألّا يقربَهُ ولا يفتحَهُ أبداً، فقالَ في نفسِهِ: ما أوصَتْني أُختي بعدمِ فتحِ هذا البابِ إلّا لكونِهِ فيه شيءٌ تُريد أن لا يطَّلع

(1) مخاطبات الوزراء السبعة، ص 37.

عليه أحدٌ. واللّهِ، إنّي لأقومُ وأفتحُهُ، وأنظرُ ما فيه، ولو كانَ فيه المنيَّة. فأخذَ المفتاحَ وفتحَهُ، فلم يَرَ فيه شيئاً من المالِ، ولكنَّه رأى سلَّماً في صدرِ المكانِ معقوداً بحجرٍ من جزعٍ يمانيٍّ، فرقى على ذلك السُّلَّم، وصعدَ إلى أن وصلَ إلى سطحِ القصرِ، وقالَ في نفسِهِ: هذا الذي منعْنَني عنه، ودارَ فوقَهُ، فأشرفَ على مكانٍ تحتَ القصرِ مملوءٍ بالمزارعِ والبساتينِ والأشجارِ والأزهارِ والوحوشِ والطُّيورِ» (2/ 303). يبدو أنَّ المكان يتهيَّأ لاستقبال حدث مميَّز؛ أنواع الأبنية الفاخرة، وأنواع الطُّيور المغرِّدة، ومختلف الأصوات التي تهزج بها الأطيار، وكأنَّ كلَّ شيءٍ ينتظرُ قدومَ زائرٍ من نوعٍ فريدٍ. وفعلاً لم يلبثْ حسن طويلاً في المكان حتّى شاهد عشرةَ طيورٍ في غايةِ الجمال، فأدرك أنَّ ما حذَّرتْهُ منه أخواتُهُ هو هذه الطُّيور العشرة. جلس يتأمَّل في جمال الطُّيور، حتّى هبطت في القصر، وبدأت تنزعُ عنها أثوابها الرِّيش. ربّاه، لسْنَ طيوراً، بل هنَّ بناتٌ يرتدينَ ملابسَ الطُّيور، ويطرْنَ في الهواء. فعرف حسن حينئذٍ أنَّهنَّ عشرُ نساءٍ خارقاتِ الجمالِ، تتوسَّطُهنَّ فتاةٌ تعبث بهنَّ، ولا يمتلكْنَ الجرأة للرَّدِّ عليها.

وقعَ حبُّ الكبيرة في قلب حسن، فبقيَ يراقبُهنَّ حتّى اقترب المساء. فأحسَّتِ الفتيات بضرورة العودة إلى ديارهنَّ، فارتدت كلُّ واحدةٍ منهنَّ ثوبها الرِّيش وطارَتْ به. ولقد طارَ صَبْرُ حسن معهنَّ. وللمرَّة الأولى صار يشعرُ بطعم الوحدة في هذا الفردوس المترامي حوله. لقد تغلغل حبُّ الفتاة في قلبِهِ، وحين طارت فقد طارَتْ بقلبِهِ معها. وسرعان ما بانَ هذا الحبُّ اليائسُ على ملامحِهِ، وصار يمتصُّ صحَّتَهُ وعافيتَهُ. وحين عادت أخواته من رحلتهنَّ، كانت الصُّغرى هي الوحيدة التي انتبهَتْ إلى ذبولِهِ، وطلبت منه إيضاح سبب شحوبِهِ وانطفائِهِ، فصارحَها بما رآه. وحين أرادت الأخوات الذِّهاب في رحلةٍ، اعتذرتْ منهنَّ الصَّغيرة عن مرافقتهنَّ بحجَّة الاعتناء بصحَّتِهِ. ثمَّ طلبت منه النُّزول معها لكي يعرض عليها تفاصيل ما رآه. فعرفت أنَّه عشقَ ابنة أحد كبار ملوك الجان، وطلبت منه ألّا يخبرَ أحداً أبداً، بما فيهنَّ أخواته الأخريات. وكشفتْ له أنَّ من عادة هذه الأميرة أن تأتيَ برفقة وصيفاتها في أوَّل كلِّ شهرٍ.

أخبرتْهُ أُختُهُ بما يُطمئنُهُ ويضمنُ له الحصول على أميرة قلبِهِ. قالت: «إنَّهنَّ يحضرْنَ على رأس كلِّ شهرٍ في هذا المكانِ. فإذا رأيتَهُنَّ قد حضرْنَ، فاختفِ وإيّاكَ أن تظهرَ، فتروحَ أرواحُنا جميعاً. فاعرفِ الذي أقولُهُ لكَ واحفظْهُ في ذهنِكَ، واقعدْ في مكانٍ

يكونُ قريباً منهنَّ بحيث إنَّكَ تراهُنَّ، وهنَّ لا يرينَكَ. فإذا قلعْنَ ثيابَهُنَّ فألقِ نظرَكَ على الثَّوب الرِّيشِ الذي هو للكبيرةِ التي مِن مرادِكَ، وخذْهُ ولا تأخذْ شيئاً غيرَهُ، فإنَّه هو الذي يوصلُها إلى بلادِها. فإنَّكَ إذا ملكتَهُ ملكتَها. وإيّاكَ أن تخدعَكَ وتقولَ: يا مَن سرَقَ ثوبي ردَّهُ عليَّ، وها أنا عندَكَ، وبينَ يَدَيكَ، وفي حوزتِكَ. فإنَّكَ إن أعطيتَها إيّاه قتلتْكَ، وتخرَّبَ علينا القصورَ، وتقتلَ أبانا. فاعرفْ حالَكَ كيفَ تكونُ. فإذا رأى أخواتُها أنَّ ثوبها قد سُرِقَ، طرْنَ وتركْنَها قاعدةً وحدها. فادخلْ عليها وأمسكْها من شعرها واجذبْها. فإذا جذبتَها إليكَ فقد ملكتَها، وصارَتْ في حوزتِكَ. فاحتفظْ بعد هذا على الثَّوبِ الرِّيشِ، فإنَّه ما دامَ عندَكَ، فهيَ في قبضتِكَ وأسرِكَ، لأنَّها لا تقدرُ أن تطيرَ إلى بلادِها إلّا به. فإذا أخذتَها فاحملْها وانزلْ بها إلى مقصورتِكَ، ولا تبيِّنْ لها أنَّكَ أخذتَ الثَّوبَ». (2/ 308).

اتَّبع حسن نصيحةَ أُختِهِ، وانتظر حتّى حانَ موعدُ زيارة معشوقتِهِ، وكمنَ قريباً من الموضع الذي نزعَتْ فيه ثوبها الرِّيش. وحين رأى الفَتَياتِ يتركْنَ ملابسهنَّ وينهمكْنَ في اللَّعب والمرح في أرجاء القصر، تسلَّلَ إلى ثوب الأميرة المعشوقة واختطفَهُ. وخلافاً لما حصل مع بطل حكاية «الشُّيوخ الحزانى ودهليز الأحلام» الذي اختطفَهُ طائرٌ، فقد اختطفَ حسن البصريُّ في هذه الحكاية طائراً تولَّعَ بحبِّهِ.

أمسكَ حسن بشعر الأميرة الجنِّيَّة، وجذبَها إليه، واستولى عليها، ثمَّ غطّاها بعباءتِهِ، ونقلها إلى مقصورتِهِ. وحظيَ فعلُهُ هذا بموافقة أخته الجنِّيَّة، ثمَّ أخواتِهِ الأخريات بعد عودتهنَّ من الصَّيد. وما زلْنَ يرقِّقْنَ قلب الأميرة الأسيرة، حتّى وافقت على الزَّواج بحسن. وحينئذٍ نُدرك نحن القرّاء أنَّ حسناً بلغ طوراً جديداً من عمرِهِ. لقد كان خروجُهُ من البيت بصحبة المجوسيِّ إيذاناً ببدء مفارقته الطُّفولة. لكنَّه قضى الطَّور الأوَّل من بلوغه رهين التَّعذيب والأسر. وحين صعد إلى قمَّةِ جبل السَّحاب، فقد كان ذلك إعلاماً ببلوغِهِ ذروةَ النُّضج. وهكذا استطاع الانتصار على الموت، والهبوط إلى سفح الجبل، ثمَّ الخلاص من المجوسيِّ الخطير، الذي أراد أن يُبقيَهُ طفلاً إلى الأبد. وها هو الآن يبلغ ذروة رجولتِهِ بأسر محبوبته والزَّواج منها.

طوال سنوات بقائِهِ مع أخواته الجنِّيّات، لم يستطعْ حسن أن يتذكَّرَ أُمَّهُ، أو أن يشعر

بالحنين إلى بيتِهِ في البصرة. لكنَّه لمّا اقترن بالجنيَّة بدأ يفكِّرُ بأُمِّهِ. في البداية، أراد أن يُغريَ الأميرة الطائرة بأنَّ أُمَّهُ ستكون في خدمتها. وبعد أربعين يوماً من الزَّواج بها، ظهرتْ له أُمُّهُ في المنام لأوَّل مرَّة منذ أن ترك البيت برفقة المجوسيِّ، وقد غطَّى عليها الشُّحوب، واستبدَّ بملامحها النُّحول، وهي تطالبُهُ بحقوقها في رؤيتِهِ، وتعاتبُهُ على نسيانها. لقد حصل حسن على حقوقه في الرُّجولة، لكنَّه لم يُعطِ لأُمِّهِ حقوقَها في الأُمومة. ومع العودة إلى الأمومة تأتي العودة إلى البيت الأليف، إلى بيت الطُّفولة الأوَّل، حيث قضى الرَّدح الأوَّل من حياتِهِ قبل اختطاف المجوسيِّ له.

ودَّعَ حسن أخواتِهِ، وهيَّأَ نفسه وزوجته استعداداً للرَّحيل، ومفارقة بيت الأحلام وطريق النُّضج. ولم تكن هناك أيَّة مشكلة في كيفيَّة الوصول، لأنَّ طبل استحضار النَّجائب السِّحريَّ، الذي استولى عليه حسن من المجوسيِّ، ما زال معه. قرعَتْ أخواته الطَّبلَ، فحضرَتِ النَّجائب. وبقينَ معه ثلاثة أيّام من زمنِهنَّ، قطعْنَ فيها مسافة ثلاثة أشهر من الرِّحلات البشريَّة. ولم يترك حسن النَّجائب إلّا بعد أن أوصلْنَهُ إلى بابِ دارِهِ في البصرة.

كان لقاء حسن بأُمِّهِ عاصفاً. روى لها أنَّ الأعجميَّ كان مجوسيّاً خطيراً عابداً للنار، وحدَّثَها كيف عذَّبَهُ، وكيف استطاع قهر الموت، والوصول إلى مؤاخاة الجنِّيّات، ثمَّ كيف اصطاد زوجتَهُ الجنيَّة. قضيا عدَّة أيّام في البصرة، لشراء الفرش والملابس والأثاث والرِّياش، ممّا يبثُّ الحياة في البيت، ويُزيل عنه كآبة الموت التي لازمتْهُ طوال مدَّة غيابه. وكان من الواضح أنَّ حسناً لم يَعُدْ يُطيق بيتَ طفولتِهِ، ويجب أن يُسافر مرَّةً أخرى، لكنْ ليس إلى جبل السَّحاب البعيد، بل إلى عاصمة الخلافة بغداد القريبة، مؤمّلاً أن يُزاولَ التِّجارة هناك، ليحظى بنقطة بداية جديدة له.

نقل حسن أمتعتَهُ من بيتِهِ إلى مراكبَ في دجلة، وبقيَتِ المراكبُ تجري فوق الماء عشرة أيّام حتّى وصلت إلى بغداد. وهناك اشترى قصراً فخماً، كان ملك أحد الوزراء قبلَهُ، ودكّاناً كبيراً، وعدداً من العبيد الذين يخدمونَهُ. وخلال ثلاث سنوات، رُزِقَ حسن بولدين من زوجتِهِ، التي لم يُسمِّها النَّصُّ باسمٍ حتّى الآن، فسمَّى ابنه الأوَّل ناصراً، وسمَّى الثاني منصوراً. لكنَّ الحنين ساورَ البصريَّ إلى أخواته الجنِّيّات، وأراد أن

يزورهنَّ. وحينئذٍ كشف لأُمِّهِ، وهو يُوصيها بالعناية بزوجته، أنَّه وضع ثوبها الرِّيش في صندوق ودفنَهُ، ودلَّها على مكانه. ومن سوء حظِّهِ أنَّ زوجته سمعتْهُ وهو ينطق بهذه الوصيَّة.

استغلَّتِ الصَّبيَّة زوجتُهُ رحيلَهُ، وطلبتْ من أُمِّهِ أن تأخذَها إلى الحمّام. والحمّام، كما رأينا في قصَّة حاسب كريم الدِّين، مكانٌ خطرٌ، لأنَّ النِّساء تتعرَّى فيه، وربَّما صادف أن رآهنَّ غريبٌ وتولَّع بهنَّ. فضلاً عن ذلك فإنَّ النِّساء فيه ينقلنَ الأخبار، فتتطايرُ على ألسنتِهُنَّ بسرعة البرق. في البداية، لم ترضَ أُمُّهُ، لكنَّها سرعان ما استسلمتْ للواقع. وهناك حصل أن رأتهنَّ «تحفة العوّادة»، وهي جاريةٌ من جواري السَّيِّدة زبيدة، زوجة الخليفة هارون الرَّشيد، فحدَّثَتْها بما رأتْهُ من جمالها ومفاتنها وسحرها وإغرائها. وخوَّفتها أنَّ الخليفة إذا رآها فقد يقتل زوجَها، ويتزوَّجُ بها.

دفع الفضول السَّيِّدة زبيدة إلى طلب رؤية الصَّبيَّة، فأمرتْ بإحضارِها مع ولديها والعجوز أُمِّ حسن. وحين حضرتْ أمامَها، تعجَّبت من جمالها الخارق وسحرِها المذهل. فتساءلَتِ الصَّبيَّة: يا سيِّدتي، فكيف لو رأيتِني بثوبي الرِّيشِ، الذي تحتفظُ به العجوز أُمُّ حسن؟ أنكرَتْ أُمُّ حسن معرفتَها بالثَّوب، لكنَّها رضختْ أمام تهديد زوجة الخليفة. وفي الحال حضر الثَّوب أمام الصَّبيَّة؛ إذ ذهبت العجوز برفقة مسرور الخادم، «ثمَّ إنَّ العجوز دخلَتْ هي ومسرور، وفتحَتْ بابَ الخزانةِ، فدخلَ وأخرجَ الصُّندوقَ، وأخرجَ منه القميصَ الرِّيشَ، ولفَّهُ معَهُ في فوطةٍ، وأتى به إلى السَّيِّدة زبيدة، فأخذتْهُ وقلَّبتْهُ، وقد تعجَّبت من حسنِ صناعتِهِ، ثمَّ ناولتْهُ لها وقالتْ لها: هل هذا ثوبُكِ الرِّيش؟ قالَتْ: نعم يا سيِّدتي. ومدَّتِ الصَّبيَّة يدَها إليه وأخذتْهُ منها، وهيَ فرحانة. ثمَّ إنَّ الصَّبيَّة تفقَّدتْهُ فرأتْهُ صحيحاً كما كانَ عليها، ولم تضعْ منه ريشةٌ. ففرحَتْ به، وقامتْ من جنبِ السَّيِّدة زبيدة، وأخذَتِ القميصَ وفتحتْهُ، وأخذتْ أولادَها في حضنِها، واندرجَتْ فيه، وصارتْ طيرةً بقدرةِ اللّهِ عزَّ وجلَّ. فتعجَّبت السَّيِّدة زبيدة من ذلك، وكذلك كلُّ مَن حضرَ. وصارَ الجميعُ يتعجَّبون من فعلِها. ثمَّ إنَّ الصَّبيَّة تمايلَتْ وتمشَّتْ ورقصَتْ ولعبَتْ، وقد شخصَ لها الحاضرونَ، وتعجَّبوا من فعلِها. ثمَّ قالَتْ لهم بلسانٍ فصيح: يا سادتي، هل هذا مليحٌ؟ فقالَ لها الحاضرونَ: نعم، يا سيِّدةَ المِلاحِ، كلُّ ما فعلتِهِ مليحٌ. ثمَّ قالَتْ لهم: وهذا الذي أعملُهُ أحسنُ منه، يا سادتي. وفتحَتْ أجنحتَها وطارَتْ

بأولادِها، وصارَتْ فوقَ القُبَّة، ووقفتْ على سطحِ القاعة. فنظروا إليها بالأحداقِ، وقالوا لها: واللّهِ إنَّ هذا صنعةٌ غريبةٌ مليحةٌ، ما رأيناها قطُّ». لم يعُدْ بإمكان الصَّبيَّة أن تظلَّ زوجةَ حسن، ما دامت قد استردَّتْ ثوبها، واستردَّتْ معه هويَّتَها وحرِّيَّتَها. وكان لا بدَّ من كلمة وداعٍ لحسن عن طريق أُمِّهِ: «إذا جاءَ ولدُكِ وطالَتْ عليه أيّامُ الفراق، واشتَهَى القربَ والتّلاق، وهزَّتْهُ أرياحُ المحبَّةِ والأشواق، فليجئْني إلى جزائرِ واق الواق. ثمَّ طارتْ هي وأولادُها، وطلبَتْ بلادَها» (2/ 318).

مفاتيح بوّابات الخيال

تعلَّمَتْ أُمُّ حسن أن تبنيَ القبورَ للراحلين عنها. ومثلما بنتْ سابقاً قبراً لحسن بعد اختطافِهِ، فقد بنتْ ثلاثة قبور لزوجتِهِ وطفلَيهِ بعد رحيلهم. وحين عاد حسن من رحلتِهِ بعد ثلاثة شهور قضاها مع أخواته في جبل السَّحاب، أرَتْهُ أُمُّهُ القبورَ، فلم يصدِّقْ، واستلَّ سيفَهُ وهدَّدَها بالقتل إن لم تخبرْهُ بالحقيقة. فاضطرَّت إلى إخبارِهِ، وقالت له إنَّ زوجة الخليفة هي التي أكرهتْها على إعطائِها ثوبَها الرِّيش.

بقيَ حسن في حالة غيبوبة مدَّة شهرٍ كاملٍ. وهنا يتباطأ إيقاعُ السَّرد، بسبب حالات فقدان الوعيِ، وتوالي المصائب المدمِّرة، فيعوِّض النَّصُّ عن تسارع السَّرد بإيراد أكبر عددٍ ممكنٍ من الأبيات الشِّعريَّة، التي تسرِّب الحالة النَّفسيَّة للأبطال، دون حصول فعلٍ سرديٍّ خارجيٍّ. وحين صحا حسن من غيبوبتِهِ وذهولِهِ، كان أوَّل شيءٍ فكَّر فيه هو أن يعود إلى أخواتِهِ في «جبل السَّحاب»، وكأنَّ «جبل السَّحاب» هو البرزخ الفاصل بين عالم الواقع في بغداد والبصرة، وبين الرَّحيل إلى عوالم الخيال فيما وراءَهُ. وهكذا عاد إلى أخواته، اللّواتي استغربْنَ عودته بعد شهرين فقط من الفراق. فحكى لهنَّ كيف طارَتْ محبوبتُهُ، وعادت إلى بلادِها، بعد أن تركت رسالةً له عند أُمِّهِ بأن يبحثَ عنها في جزائر واق الواق.

ما من أحدٍ يعرف الطَّريق إلى واق الواق، مهما اجتهدَ. كان لدى أخوات حسن الجنِّيّات عمٌّ اسمه الشَّيخ عبد القدُّوس، يتمتَّعُ ببعض القوى الخارقة، وقد أعطاهنَّ حفنةً من البخور، وأوصاهنَّ أنَّهنَّ متى أردْنَ حضورَهُ، فيستطعْنَ إلقاءَ البخورِ في النار، ويستدعينَهُ في الحال. وفعلاً لجأت الفتياتُ الجنِّيّات إلى هذه الطَّريقة السِّحريَّة في

استحضار عمِّهنَّ عبد القدُّوس، فحضر الشَّيخ على الفور، وهو يعتلي فيلاً. حاول الشَّيخ عبد القدُّوس أن يثنيَ حسناً عن قرار الرَّحيل إلى واق الواق، لأنَّه يُلقي بنفسه في المهالك، لكنَّه لم يستطعْ ثنْيَ حسن عن قراره. حذَّرَهُ الشَّيخ قائلاً: «إنَّكَ لا تقدرُ أن تصلَ إلى جزائرِ واق. ولو كانَ معَكَ الجنُّ الطَّيّارة، والنُّجومُ السَّيّارة، لأنَّ بينَكَ وبينَ الجزائرِ سبعةَ أوديةٍ، وسبعةَ بحارٍ، وسبعةَ جبالٍ عظامٍ، وكيفَ تقدرُ أن تصلَ إلى هذا المكانِ؟ ومَن يوصلُكَ إليهِ؟ باللّهِ عليكَ أن ترجعَ من قريبٍ ولا تتعبَ سرَّكَ» (2/ 324).

علينا ألّا نستغربَ إذا اختلفت تفاصيلُ الأوصاف. ولكنْ أصبح من الواضح أنَّ حسناً يُريد الوصول إلى منطقةٍ محرَّمة لا يمكن لبشرٍ أن يصلَ إليها. ولذلك ينصحُهُ الشَّيخ عبد القدُّوس بأن لا يُكلِّفَ نفسه ما لا يُطيق. ولكنْ بإزاء إصرار حسن، وبكائِهِ، ولهفتِهِ في الوصول إلى هناك، يرقُّ قلب الشَّيخ عبد القدُّوس، ويبشِّرُهُ بقضاء حاجتِهِ. فأردفَهُ خلفه على الفيل، وما زالا يسيرانِ حتّى وصلا جبلاً أزرقَ، حجارتُهُ زرقاءُ. فترجَّلَ الشَّيخ عبد القدُّوس، وأطلق عنان الفيل، وأخذ حسناً بيده، وطرق بابَ المغارةِ في ذلك الجبل.

غالباً ما يكون حرّاس المناطق المحرَّمة عدائيِّين وشرسين مع مَن لا يعرفونَهُ. خرجَ عبدٌ أسودُ في يده اليُمنى سيف، وفي اليسرى ترسٌ. لكنَّه ما كاد يرى الشَّيخ عبد القدُّوس حتّى رمى بهما من يديه، وأهوى على يَدَي الشَّيخ عبد القدُّوس يقبِّلُهما. فدخل الشَّيخ وحسن. وكانت المغارة مترامية الأرجاء، وفي أحد أركانها بابانِ كبيرانِ من النُّحاس. طلب الشَّيخ من حسن أن ينتظرَ في مكانه، ودخلَ. ولبث مقدار ساعةٍ ثمَّ خرج وبصحبتِهِ حصانٌ سحريٌّ «مسرجٌ ملجمٌ، إن سارَ طارَ، وإن طارَ لم يلحقْهُ غبار». أوصى الشَّيخ حسناً بأن يركبَ هذا الحصان السِّحريَّ، الذي سيقودُهُ إلى مغارةٍ مشابهةٍ، وأن يترجَّلَ قبل دخول المغارة، وينتظرَ عند بابها خمسةَ أيّام بلا ضجر؛ «فإنَّه في اليومِ السادسِ يخرجُ إليكَ شيخٌ أسودُ، عليهِ لباسٌ أسودُ، وذقنُهُ بيضاءُ طويلةٌ نازلةٌ إلى سرَّتِهِ. فإذا رأيتَهُ فقبِّلْ يديهِ، وأمسكْ ذيلَهُ، واجعلْهُ على رأسِكَ، وابكِ بينَ يديهِ حتّى يرحمَكَ، فإنَّه يسألُكَ عن حاجتِكَ. فإذا قالَ لك: ما حاجتُكَ؟ فادفعْ إليه هذا الكتابَ، فإنَّه يأخذُهُ منكَ، ولا يُكلِّمُكَ، ويدخلُ ويخلِّيكَ، فقفْ مكانَكَ خمسةَ أيّامٍ ولا تضجرْ. وفي اليومِ السادسِ انتظرْهُ، فإنَّه يخرجُ إليكَ.

فإن خرجَ إليكَ بنفسِهِ فاعلمْ أنَّ حاجتَكَ تُقضى، وإن خرجَ إليكَ أحدٌ من غلمانِهِ فاعلمْ أنَّ الذي خرجَ إليكَ يُريدُ قتلَكَ». (2/ 324).

لا بدَّ أنَّ هذه الصِّيغة في الخطاب سوف تذكِّرنا بالصِّيغ المشابهة من الوصايا التَّحذيريَّة عند الاقتراب من المناطق المحرَّمة في الملاحم والآداب القديمة، ولا سيَّما في «ملحمة جلجامش». وليس من شكٍّ في أنَّ الهدف منها الإشارة إلى تميُّز البطل الثَّقافيِّ، الذي يستطيع الوصول إلى مناطقَ لا يصل إليها غيرُهُ. لكنَّها لا ترد إلّا في سياقٍ من التَّحذير. وحالما يخرج البطل منها سالماً، فإنَّ علينا أن نتوقَّعَ أنَّه أصبح «بطلاً ثقافيّاً» مميَّزاً، تختصُّهُ الثَّقافة بمنزلةٍ فريدةٍ لا ينالُها سواه.

لكنَّ دخول المناطق المحرَّمة أمرٌ خطيرٌ، لا يحاولُهُ إلّا بطلٌ استثنائيٌّ. لذلك ينصح الشَّيخ عبد القدُّوس حسناً قائلاً: «إنَّ كلَّ مَن خاطَرَ بنفسِهِ أهلكَ نفسَهُ. فإن كنتَ تخافُ على نفسِكَ، فلا تُلْقِ بها إلى الهلاكِ، وإن كنتَ لا تخافُ، فدونَكَ وما تريدُ. فقد بيَّنتُ لكَ الأمورَ. وإن شئتَ الرَّواحَ لصواحبِكَ، فهذا الفيلُ حاضرٌ، فإنَّه يسيرُ بكَ إلى بناتِ أخي، وهنَّ يوصلْنَكَ إلى بلادِكَ، ويردُدْنَكَ إلى وطنِكَ» (2/ 325). وظيفة حرّاس المناطق المحرَّمة هو أنَّهم يحاولون منعَ البطلِ من الدُّخول إلى الفردوس المفقود، تماماً كما فعلت صاحبةُ الحانةِ مع جلجامش.

بالطَّبع لم يكن حسن ممّن يثنيه اللَّوم، أو يعوقُهُ الإحباطُ عن الوصول إلى الغاية التي رسمَها لنفسه في بلوغ جزائر واق الواق. فاعتلى الحصان السِّحريَّ، الذي أحاطَتْ به في طريقِهِ أحصنةٌ مثل المطر ترافقُهُ وتتفرَّجُ عليه، وبقيَ طائراً به حتّى وصلَ إلى المغارةِ التي يُقيم فيها الشَّيخ أبو الرُّويش بن بلقيس، معلِّم الشَّيخ عبد القدُّوس وأخوه. وقد ظهرَ له هذا الشَّيخ بعد خمسة أيّام من الانتظار، وأخذَ منه رسالة الشَّيخ عبد القدُّوس، وانتظرَهُ خمسة أيّام أُخرى لكي يصطحبَهُ إلى داخل المغارة، حيث توجد قاعةٌ كبيرةٌ يتحلَّقُ فيها تلاميذ الشَّيخ المذكور. كان هؤلاء الشُّيوخ يعرفون قصَّة انتصار حسن البصريِّ على بهرام المجوسيِّ، مع ذلك فقد أرادوا سماعَها منه، فصاروا يتوسَّلون بالشَّيخ استدراراً لمساعدتِهِ. وبالطَّبع فإنَّ الشَّيخ أبا الرُّويش يعرف خطورة المغامرة بدخول أرض الأوهام المستحيلة: «يا إخواني، إنَّ هذا أمرٌ عظيمٌ خَطِرٌ، وما رأيتُ أحداً

يكرهُ الحياةَ غيرَ هذا الشابِّ. وأنتم تعرفونَ أنَّ جزائر واق صعبةُ الوصولِ، ما وصلَ إليها أحدٌ إلّا خاطَرَ بنفسِهِ، وتعرفونَ قوَّتَهم وأعوانَهم، وإنّي حالفٌ أنّي ما أدوسُ لهم أرضاً، ولا أتعرَّضُ لهم في شيءٍ» (2/ 327).

بإزاء توسُّل حسن والشُّيوخ التّلاميذ، يعطف الشَّيخ أبو الرُّويش على حسن، ويُعطيه خريطةً من البخور، يشعلُها ويذكرُهُ إذا احتاج إليه، وقد رأينا سابقاً أنَّها آلة استحضار سحريَّة. ثمَّ دعا الشَّيخ بجنّيٍّ طيّار، لكي يحملَهُ على كتفيه، وأوصاه ألّا يذكرَ اسم اللّه حتّى لا يقعَ. ففي حكاياتٍ أخرى، يتعجَّبُ البطل ممّا يرى، ويذكرُ اسمَ اللّهِ، ممّا يتسبَّبُ في إحراق العفريتِ الذي يحملُهُ، وبذلك يعقِّد على نفسه طريق الرِّحلة. وهكذا نجح حسن في الوصول إلى أرض الكافور، حيث تركَهُ العفريت على أعتابِها. فتخطَّى حسن العقباتِ الثَّلاث، وبقيَ يمشي عشرة أيّام متواصلة، حتّى بلغ باب مدينة الملك حسُّون في أرض الكافور.

ومرَّةً أُخرى، نجحَ حسن في استحصال موافقة الملك حسُّون على مساعدتِهِ، لكنَّه بحاجة إلى أن ينتظر ستَّةَ أشهرٍ حتّى يجد المركبَ المتوجِّهَ إلى جزائر واق. أوصى الملك حسُّون ربّانَ المركب، وطلبَ من حسن الاختباءَ في المركب، وأن لا يحدِّثَ أحداً من المسافرين أو يحتكَّ بهم قطُّ، حتّى يصلَ إلى جزيرة النِّساء، ثمَّ أن يتسلَّلَ ليلاً إلى عسكر النِّساء، ويختفيَ تحت دكَّةٍ من الدِّكك، فإذا جاءت صاحبةُ الدِّكَّة، فعليه أن يتوسَّلَ بها لتجيرَهُ: «واعلمْ يا ولدي إنَّها إذا أجارتْكَ قضيتَ حاجتَكَ، فتصلُ إلى زوجتِكَ وأولادِكَ. وإن لم تُجِرْكَ فاحزنْ على نفسِكَ، وايأسْ من الحياةِ، وتيقَّنْ بهلاكِ نفسِكَ. واعلمْ يا ولدي أنَّكَ مخاطرٌ بهلاكِ نفسِكَ. ولا أقدرُ على شيءٍ غيرِ هذا» (2/ 329).

كمنَ حسن تحت دكَّةٍ من الدِّكك، وحين جاءَتْ صاحبة الدِّكَّة توسَّلَ بها، وقبَّلَ يدَها، فطلبتْ منه الرُّجوع تحت الدِّكَّة، والانتظار حتّى اللَّيلة القادمة، حين يُغادر التُّجّار ويذهبونَ. وفي اللَّيلة التالية جاءت له بعدَّة قتاليَّة. فعرف حسن أنَّها تريد منه أن يتنكَّرَ بملابس النِّساء المقاتلات في جيش النِّسوة. فاختلطَ بهنَّ متنكِّراً، وحين تفرَّق الجيش، دخلَ هو إلى خيمة المرأة التي أجارتْهُ. وحين خلعَتِ المرأةُ عدَّة القتال، اتَّضح أنَّها

عجوز قبيحة، اسمُها «شواهي» وتُكنى بـ«أُمِّ الدَّواهي». وقد تمكَّنَ حسن من إقناع العجوز شواهي برغبتِهِ في الوصول إلى زوجته، فأخبرتْهُ أنَّ بينه وبين زوجته مسافةَ سبعةِ أشهرٍ من السَّير ليلاً ونهاراً، لأنَّها في الجزيرة السابعة من جزائر واق. وتفصلُ بينهما عدَّة جزرٍ، يُقال للأولى منها «جزيرة الطُّيور» لشدَّة صياح الطُّيور وخفقان أجنحتها. ويُقال للجزيرة التالية «أرض الوحوش»، ويُقال للجزيرة بعدَها «أرض الجنِّ»، ثمَّ يأتي جبلٌ عظيمٌ، ونهرٌ جارٍ، كأنَّما هو «نهر الظُّلُمات»، وهما متَّصلانِ بجزائر واق. والسَّبب في تسمية جزيرة واق أنَّ «هذا الاسمَ عَلَمٌ على شجرةٍ أغصانُها تشبهُ رؤوسَ بني آدمَ. فإذا طلعَتْ عليها الشَّمسُ تصيحُ تلك الرُّؤوسُ جميعاً وتقولُ في صياحِها: واق، واق، سبحانَ الملكِ الخلّاق». وكالعادة، يجب أن تحذِّرَ العجوزُ حسناً من مغبَّةِ المغامرة في التَّطفُّل على هذا الفردوس المخفيِّ، ولهذا ختمَتْ وصفها قائلةً له «لا يقدرُ أحدٌ من الرِّجالِ أن يُقيمَ عندَنا، ولا يصلُ إلينا، ولا يطأُ أرضَنا، وبيننا وبينَ الملكةِ التي تحكمُ على هذه الأرضِ مسافةُ شهرٍ من هذا البرِّ. وجميعُ الرَّعيَّة التي في ذلك البرِّ تحتَ يدِ تلكَ الملكةِ، وتحتَ يدِها أيضاً قبائلُ الجانِ المردةِ والشَّياطينِ، وتحتَ يدِها من السَّحرة ما لا يعلمُ عددَهم إلّا الذي خلقَهم. فإن كنتَ تخافُ أرسلْتُ معَكَ مَن يوصلُكَ إلى الساحلِ، وأجيءُ بالذي يحملُكَ معَهُ في مركبٍ، ويوصلُكَ إلى بلادِكَ» (2/ 332). وبرغم هذه الطَّبقات المتراكبة من العوائقِ، ما كانَ حسن ليرضى بغير الوصول إلى محبوبتِهِ، التي لم يُعطِها النَّصُّ اسماً تُعرَفُ به حتّى الآن، وما زال حسن نفسُهُ يجهلُ اسمَها، كما سنرى.

بعد عبور الجزر، والوصول إلى نهر الأحلام أو ربَّما بحر الظُّلُمات، المشرف على جزيرة واق، فكَّرت العجوز باستعراض جيش النِّساء بأسرِهِ أمام حسن، عساه يتعرَّفُ فيهنَّ على زوجتِهِ المفقودة. فدعَتِ الجيش كلَّهُ إلى النُّزول عرايا في النَّهر، وحسن يراهنَّ جميعاً، دون أن يرينَهُ. لكنَّ التَّجربة أخفقت، لأنَّ حسناً لم يجدْ حبيبتَهُ الضائعة. فجأةً نزلَتْ إلى النَّهر فتاةٌ في غاية الجمال، ومعها ثلاثونَ جارية يخدمْنَها، وتتدلَّلُ عليهنَّ، على نحوٍ ذكَّرَهُ بما فعلتْهُ زوجتُهُ مع رفيقاتها من الطُّيور في قصر جبل السَّحاب. فسألتْهُ العجوز: أهذه زوجتُكَ؟ فأنكرَ أن تكون زوجته، ولكنَّها تشبهُها جدّاً. فأعادت العجوز النُّصح لحسن بضرورة المغادرة، وأوضحَتْ له أنَّها على استعدادٍ لتزويجه

بمن شاء من النِّساء على أن يتخلَّى عن مغامرة البحث. وبالطَّبع لم يقبلْ حسن بهذا الاحتمال.

حينئذٍ لم يبقَ أمام العجوز سوى خيارٍ واحدٍ، وهو أن يرى حسن الملكة الكبرى عسى أن تكونَ حبيبتَهُ المفقودة. ولكنْ كيف السَّبيل لإقناعِها بأن تتكشَّفَ أمام حسن؟ وحين فاتحت العجوز الملكةَ نور الهدى بذلك، غضبَتْ، وأوشكت أن تأمرَ بقتل العجوز شواهي وقتلِ حسن معها. لكنَّها ترفَّقت أمام توسُّلات العجوز، وشيئاً فشيئاً قبلَتْ بأن يرى حسن وجهَها. وفي لقاء حسن بالملكة، سألتْهُ عن اسم زوجته، فأجاب بأنَّه لا يعرفُ لها اسماً (2/ 336). لقد عاش معَها، وأنجبَ منها، وهو لا يعرفُ اسمها، ربَّما لأنَّ النَّصَّ لا يريد أن يعلن عن هويَّةِ الحبيبة المفقودة. على أيَّة حال، ما كاد حسن يرى الملكة حتَى صرخَ صرخةً عظيمةً وخرَّ مغشيّاً عليه. وحين استفسروا منه أجابَ بأنَّها إمّا أن تكون زوجتَهُ أو أشبَهَ النِّساء بها. فأمرَتِ الملكة بإعادتِهِ إلى موضعه، وأوصَتْ بالتَّحفُّظ عليه.

أدركَتِ الملكةُ نور الهدى أنَّ حسناً تزوَّجَ من أُختها الصَّغيرة «منار السَّنا»، وهنَّ سبع بنات أبوهنَّ ملكُ ملوكِ الجنِّ الأكبر في جزائر واق الواق. فأرسلت العجوزَ شواهي برفقة ألف فارس لجلبِها مع ابنيها بحجَّة اشتياقها إلى رؤيتها. وقد نجحت خطَّتُها في إحضار ولَدَي أُختِها فقط، في حين تأخَّرت الأختُ قليلاً. ولمّا وصل الولدانِ، بعثت الملكة إلى حسن، وفي نيَّتِها الانتقام منه. وحين رأى حسن ولديه بين يديها، «صرخَ صرخةً عظيمةً، ووقعَ على الأرضِ مغشيّاً عليهِ. فلمّا أفاقَ عرفَ ولديهِ، وعرفاه، فحرَّكَتْهما المحبَّة الغريزيَّة، فتخلَّصا من حجرِ الملكةِ، ووقفا عند حسن، وأنطقَهما اللّهُ عزَّ وجلَّ بقولِهما: يا أبانا. فبكَتِ العجوزُ والحاضرونَ رحمةً لهما، وشفقةً عليهما، وقالوا: الحمدُ للّهِ الذي جمعَ شملكما بأبيكما» (2/ 341). وما كاد حسن يصحو من غشيتِهِ حتّى وجد نفسه في الخارج، لا يعرف أين يمكنُهُ أن يذهب.

حين وصلَتِ الملكةُ منار السَّنا، زوجة حسن، إلى أختِها الملكة الكبرى نور الهدى، أمرَتْ بتعذيبِها، لأنَّها فضحتْهُم أمام قبائل الجنِّ باقترانها من حسنٍ والإنجابِ منه دون علمِ عائلتها، وأرسلَتْ في الوقت نفسه رسالةً إلى أبيها تطلب منه السَّماح لها بمعاقبتها.

فأوكلَ إليها أبوها أمر التَّخلُّص من أختِها منار السَّنا. وهكذا أوقعت الملكة نور الهدى بأختِها الملكة منار السَّنا، زوجة حسن، ألوانَ التَّعذيبِ.

خرج حسن هائماً وحدَهُ، لا يعرف أين يذهب، وقد أنشبَتِ الهمومُ مخالبَها في قلبِهِ. لكنَّه ما لبث أن رأى ورقةً، وقرأها فوجد فيها شعراً تفاءلَ به. وحين أخذ يمشي، التقى بصبيَّينِ صغيرينِ، يختصمانِ حول قضيبٍ وطاقيَّةٍ. فحاول الفصل بينَهما، موضِّحاً أنَّهما لا يستحقّانِ هذا الخلاف. فشرحَ له الصَّبيّانِ أنَّ أباهما كان من كبار السَّحَرة، وقد مات وخلَّفَ لهما هذه الطاقيَّة السِّحريَّة، التي مَن ارتداها غابَ عن الأنظار، وهذا القضيب، الذي يحكم حاملُهُ على سبعِ طوائفَ من الجنِّ. ففكَّر حسن بالاحتيال على الصَّبيَّين، وقرَّرَ أن يرميَ حجراً إلى أبعدِ ما يستطيع، والسابق إليه هو الذي يحصل على القضيب. وحين رمى الحجرَ، وعاد الصَّبيّانِ، لم يجدا حسناً، لأنَّه ارتدى طاقيَّةَ الإخفاءِ، وأخذ القضيب، وأراد الاستعانة بهما لتخليص زوجته وولديه. هنا يحقُّ لنا أن نتساءل كيف لم ينتبهْ حسن إلى أنَّه عامل الصَّبيَّين، كما عامله المجوسيُّ من قبل، حين كان صبيّاً.

لقد تحدَّثنا من قبل عن «آليّات التَّسخير السَّرديِّ»، وقلنا إنَّها آليّات يتمكَّنُ بها البطل من الخلاص من المعضلات التي يواجهُها، ولا يحصل على هذه الآليّات إلّا البطل الثَّقافيُّ المتميِّز. ولذلك «تحقِّق آليّات التَّسخير السَّرديِّ وظيفتَينِ في وقتٍ واحدٍ. فهي من حيثُ الوظيفة الدَّلاليَّة دعوةٌ إلى تمجيدِ بطلٍ أُسطوريٍّ، لأنَّها تشير إلى أنَّ بطل السِّيرة الشَّعبيَّة بطلٌ «خارقٌ»، يستطيعُ الوصولَ إلى مناطقَ لا يصلُ إليها سواه. ومن هنا فهو قادرٌ على الحصول على آليّاتٍ خارقةٍ لا يحصَلُ عليها نظراؤُهُ من الناس العاديِّين. فآليّات التَّسخير السَّرديِّ آليّات استثنائيَّة لن تُتاحَ إلّا للنَّماذج الثَّقافيَّة الاستثنائيَّة ممّن تبشِّر بهم الملاحم والسِّير الشَّعبيَّة. وهكذا فإنَّ «قلنسوة أفلاطون» و«صندوق العجائب»، وهو نوعٌ من الآلة الزَّمنيَّة، هي تقنيّات لا يستطيع أن يظفر بها إلّا البطل الثَّقافيُّ المميَّز، وحصول البطل عليها هو دليلٌ على كونِهِ بَطَلاً استثنائيّاً متفوِّقاً تحتفلُ به الملحمة أو السِّيرة الشَّعبيَّة. وفي الوقت نفسه فإنَّ هذه الآليّاتِ، من حيث هي أدوات استثنائيَّة، تستطيعُ أن تخلِّصَ البطلَ من المآزقِ والمعضلاتِ على المستوى السَّرديِّ. فهي ليست مجرَّدَ أدواتٍ يُشير حصول البطل عليها إلى تفوُّقِهِ واستثنائيَّتِهِ، بل هي في الوقت نفسه وسائلُ سرديَّة يستطيع البطل من خلالها أن يتجاوزَ بعض المعضلاتِ

والعَقَباتِ السَّرديَّة المحرجة. إذا كان البطل الثَّقافيُّ يمتلك «قلنسوة أفلاطون» مثلاً فهو يستطيع استخدامَها للاختفاء عن الأنظار حين تجري محاصرتُهُ في موقفٍ صعبٍ، أو يعتلي فرس الآبنوس، أو الحصان السِّحريَّ، إذا ما أحاطت به الجيوش الجرّارة. وبالتالي فإنَّ آليّات التَّسخير السَّرديِّ ليست فقط علامةً على تميُّزِ البطل وحصولِهِ على ما لا يحصلُ عليه غيرُهُ، بل هي أيضاً وسائلُ سرديَّة لتخليص البطل من المعضلات الواقعيَّة والسَّرديَّة»[1].

هكذا أصبحت تتوفَّرُ تحت يد حسن آليَّتانِ سحريَّتانِ يتخلَّصُ بهما من المآزق، ويخلِّص زوجتَهُ وطفليه من المحنة التي ابتلوا بها. تساعدُهُ طاقيَّة الإخفاء على دخول الأماكن المحظورة، دون أن يشعرَ به أحدٌ، وما دامت هناك سبع قبائل من الجنِّ تخضع لسطوة حامل القضيب، فهو يستطيع اللُّجوء إليهم لحمايته من أيِّ خطرٍ قد يتعرَّضُ له. وفعلاً يتوجَّهُ حسن إلى المكان الذي يجري فيه تعذيب زوجتِهِ وطفليه، ويتمكَّنُ من إخراجِهم منه، بعد أن يختفيَ عن الأنظار، حين يرى غريباً. وعند محاولتهم الخروجَ من باب المدينة ليلاً، يكتشف أنَّ الباب موصودٌ. وقبل أن يشتدَّ بهم اليأسُ يعرفانِ أنَّ العجوز شواهي تتابعُهم، لكنَّها تشترط عليهم أن ترافقَهم في مغادرة المدينة، لأنَّها لم تعُدْ تُطيق خدمة هذه الملكة الفاجرة الظالمة نور الهدى. وهناك تعلنُ عن مواهبِها في ممارسة السِّحر، التي كانت تمتنع عنها خشية إثارة غضب الملكة. وحالما خرج الجميع من المدينة، ضرب حسن القضيب بالأرض، وطلب العون من خدّامه؛ «وإذا بالأرضِ قد انشقَّتْ، وخرجَ منها عشرةُ عفاريتَ، كلُّ عفريتٍ منهم رِجْلاه في تخومِ الأرضِ، ورأسُهُ في السَّحاب، فقبَّلوا الأرضَ بينَ يدي حسن ثلاثَ مرّاتٍ، وقالوا كلُّهم بلسانٍ واحدٍ: لبَّيكَ يا سيِّدَنا والحاكمَ علينا، بأيِّ شيءٍ تأمرُ فنحنُ لأمرِكَ سامعونَ ومطيعونَ، إن شئتَ نُيبِّسُ لك البحارَ، وننقلُ لك الجبالَ من أماكنِها. ففرحَ حسن بكلامِهم، وبسرعةِ جوابِهم» (2/ 352).

طلب حسن من خدّام القضيب أن يأخذوه وزوجتَهُ وطفليه والعجوز شواهي إلى مدينة بغداد، فاعتذروا بأنَّهم من زمن النَّبيِّ سليمان لم يخدموا أحداً، والطَّريق صعبة

(1) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، الفصل السادس، ص 208.

يقطعُها الراكب المجدُّ بسبع سنوات. فتعجَّبَ حسن ممّا قالوا، وأخبرَهم بأنَّه وصل إلى ها هنا بأقلَّ من سنةٍ. فذكَّروه بأنَّه ما جاء إلّا بمعونة وسائل التَّسخير التي أعطاها له الشَّيخ أبو الرُّويش والشَّيخ عبد القدُّوس. وبدلاً من ذلك، قدَّموا له عدَّة أفراسٍ تستطيع إيصالهم كالبرق الخاطف. ثمَّ انضمَّ إليهم عفريتٌ مهولٌ مسلمٌ، كأنَّه الجبل، عرفَ بوضعهم، وأراد الخلاص في أرضٍ ينفردُ بها للعبادة. وبعد شهر من المسير، ظهرَ خلفَهم غبارٌ كثيفٌ، انكشف عن جيشٍ عرمرمٍ يلحق بهم، هو جيش واق. فضرب حسن بالقضيب على الأرض، وطلب من خدّامه أن يقاوموهم، بينما ينسحبُ هو وزوجتُهُ وأولادُهُ نحو قمَّةٍ هناك في جبلٍ قريبٍ.

ثمَّ حصل الصّدام بين الجيشين، جيش حسن من خَدَمِ القضيبِ، وجيش واق الواق، وكان مشهداً مهولاً. واتَّضح بعد انجلاء غبار المعركة أنَّ الهزيمة لحقَتْ بجيش واق، فقُتِلَ منهم الآلاف، وأُسِرَتِ الملكة نور الهدى، أخت زوجة حسن التي كانت تعذِّبُها. في البداية، أرادت العجوز أن تنتقمَ منها، لكنَّ منار السَّنا، زوجة حسن، غفرَتْ لها ما ألحقتْهُ بها من إيذاء. وطلبتْ من حسن العفوَ عنها، ففعل. وأقرَّ الجميع لحسن بالنَّصر والتَّأييد والقوَّة على قَهْرِ ملوك الجنِّ والإنس. وبعد أن حظيَ حسن بالاعتراف، طلب من خدّام القضيب أن يُوصلوا أخت زوجتِهِ والعجوز إلى بلادهم، وأن يسلك هو وزوجتُهُ وطفلاه الطَّريق الذي جاءَ منه.

حين كان حسن جالساً في الطَّريق، أحاطت بهم خيولٌ كثيرةٌ، واتَّضح أنَّها للملك حسُّون صاحب أرض الكافور وقد جاءَ لاستقباله. وبعد تبادل التَّهنئات، وسرد الرِّوايات، أخبره الملك حسُّون قائلاً: «يا وَلَدي، ما وصلَ أحدٌ إلى جزائرِ واق، ورجعَ منها إلّا أنتَ، فأمرُكَ عجيبٌ» (2/ 356). فجزائر واق هي أرض الأحلام المفقودة، التي لا يعودُ منها بعد دخولها أحدٌ.

ولمّا وصل حسن إلى مغارة الشَّيخ أبي الرُّويش، كان قد قطعَ أكثر من نصف الطَّريق ابتعاداً عن أرض الأخيلة، واقتراباً من أرض الوقائع، في بغداد مدينة السَّلام. قابل الشَّيخ أبا الرُّويش وشكرَهُ على جميلِهِ. وحين كانا معاً قدم عليهما الشَّيخ عبد القدُّوس. ولأنَّ حسناً لم يعدْ بحاجةٍ إلى وسائل التَّسخير السَّرديِّ، ما دام يقترب من أرض الوقائع، وقد

استردَّ زوجته وطفليه، فهو يستطيعُ أن يتخلَّى عن طاقيَّة الإخفاء للشَّيخ أبي الرُّويش، ويمكن أن يتخلَّى أيضاً عن القضيب للشَّيخ عبد القدُّوس، ولكن بعد أن يصلَ برفقته إلى جبل السَّحاب. وليس من شكٍّ في أنَّهما يحتاجانِ إليهما، ما داما مُقيمينِ على تخوم مدينة الأحلام، في حينَ يتَّجه هو نحو مدينة الوقائع في بغداد.

أعطى حسن طاقيَّةَ الإخفاء للشَّيخ أبي الرُّويش، ووعد الشَّيخ عبد القدُّوس بإعطائِهِ القضيبَ حينما يصلانِ إلى قصر جبل السَّحاب. فحسن لا يستطيع الذَّهاب إلى بغدادَ دون المرور بجبل السَّحاب، وكأنَّ جبل السَّحاب هو المكان الفاصل بين أرض الأحلام في جزائر واق، وأرض الوقائع في بغداد. واستقبلتْهُ أخواتُهُ الجنِّيات، وتعرَّفْنَ على زوجتِهِ، التي استردَّتْ اسمَها الذي بقيَ مفقوداً طوال الحكاية، منار السَّنا. وأقامَ حسن في قصر أخواتِهِ مدَّة عشرة أيّام.

وبعد أن قطع الطَّريق إلى بغداد في شهرين وعشرة أيّام، أراد الدُّخول إلى دارِهِ من باب السِّرِّ، الذي يفتحُ إلى جهة الصَّحراء. كان الذُّبول قد كلكلَ على أُمِّهِ، وبعد تبديد ما اعتراهم من أحزان، حكى لها حسن مغامراتِهِ. وحين وصل إلى إهدائِهِ الطاقيَّة والقضيب إلى الشَّيخين، لامتْهُ أُمُّهُ على التَّضحية بهما؛ «واللّٰهِ لقد فرَّطتَ في القضيبِ والطاقيَّة، فلو كُنْتَ احتفظتَ عليهما، وأبقيتَهُما، لكنتَ ملكتَ الأرضَ بطولِها والعرْضِ» (2/ 359). وكان من الواضح أنَّ أُمَّ حسن لم تدركْ أنَّه امتلك ما هو أهمُّ من ذلك، ألا وهو تحوُّله إلى بطلٍ ثقافيٍّ، استطاع أن يقتحم أرض الظُّلُمات، وأن يقهرَها، ويعودَ منها منتصراً، بزوجتِهِ وطفليه، وذلك ما لم يقُمْ به سواه، إلّا في الملاحم السَّرديَّة والسِّير الشَّعبيَّة.

من «منار السَّنا» إلى «منية النُّفوس»

قلنا إنَّ حكاية «حسن الصائغ البصريِّ» تتكوَّن من حكايتين تمَّ إدماجُهما في حكايةٍ واحدةٍ؛ الحكاية الأولى هي حكاية الصَّبيِّ حسن واختطافِهِ على يد الأعجميِّ المجوسيِّ، ونستطيع تسمية هذه الحكاية بـ«حكاية اختطاف صبيٍّ»، والحكاية الثانية هي اختطاف حسن لزوجتِهِ الطائرة، ثمَّ السَّفر بها، وحصولها على ثوبها الرِّيش وهربها منه، ثمَّ البحث عنها في بلاد نائية، والظَّفر بها من جديدٍ، ونستطيع أن نسمِّيَ هذه

الحكاية الثانية بـ«حكاية الزَّوجة الطائرة». والآن، هل توجد حكاية «حسن الصائغ البصريّ» في نصٍّ سرديٍّ آخرَ سوى «ألف ليلة وليلة»؟

نجد النَّظير المطابق تماماً لحكاية «الزَّوجة الطائرة» في أواخر الجزء الأوَّل وأوائل الجزء الثاني من «سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن»، ولكنْ بعد إحداث بعض التَّغييرات الضَّروريَّة، مثل الأسماء، والإضافات، وتقديم بعض الأفعال السَّرديَّة وتأخير أُخرى، بما يتناسب مع سياق هذه السِّيرة الشَّعبيَّة. وكما تغيَّرَ اسم البطل من «حسن البصريّ» إلى «الملك سيف بن ذي يزن»، فقد تغيَّرَ اسم الزَّوجة الطائرة من «منار السَّنا» إلى «منية النُّفوس». ولمّا كانت سيرة سيف بن ذي يزن قد أجَّلتِ الوصولَ إلى جزيرة واق الواق حتّى المجلَّد الرابع مع انتهاء السِّيرة تماماً[1]، فقد كان من غير المعقول أن تكون محلَّ سُكنى الأميرة الطائرة، بل لا بدَّ من اختيارِ مكانٍ آخرَ لسكناها، ورأت هذه السِّيرة أن تُطلقَ عليه اسم جزيرة الألماس، وإن أخلَّت في معرض السَّرد بهذه التَّسمية نتيجة بعض الأخطاء؛ «إنَّ اسمَها منية النُّفوس، لها أبٌ يُقال له قاسم العَبوس، وهو صاحبُ جزيرةِ الألماسِ، وهي جزيرةٌ مُطَلْسَمَةٌ في آخرِ الدُّنيا، وهي بعيدةٌ عنّا مسيرةَ أربعةٍ وثلاثينَ عاماً، وهو ملكٌ جبّارٌ عنيدٌ، وشيطانٌ مُريدٌ، وله عساكرُ لا تُعَدُّ ولا تُحصى، يكاثرُ بها الرَّملَ والحَصَى، ويحكمُ على أربعينَ تختاً في تلكَ الجزيرةِ، وما حولها من مدنٍ وقلاعٍ وقرىً وأقاليمَ ورساتيقَ» (1/ 290).

كان الملك سيف قد بلغَ بستانَ الحُكَماء مع أُختِهِ بالرِّضاعة الجنِّيَّة عاقصة. في البداية أرادَ أن تحملَهُ وتعودَ به إلى بلاده، لكنَّه شمَّ رائحةً أثارَتْ فضوله، فحدَّثَتْهُ أختُهُ عاقصة أنَّ «هذه رائحةُ الوادي المعلم، وبستانِ النُّزهة المُطَلْسَم، لا يقدر أن يجوزَهُ أحدٌ من الأنام، لأنَّ الحكماءَ صنعوه لأجلِ بناتِهم، يتنزَّهونَ فيه» (1/ 285). ومثلما حذَّرت حسناً أخواتُهُ الجنِّيّات من قبلُ، فقد حذَّرت الجنِّيَّة عاقصة أخاها الملك سيفاً من الدُّخول إلى إحدى المناظر، إذا أرادَ أن يتفرَّجَ عليه. وهنا تتكرَّرُ الوحدات السَّرديَّة التي وردت في حكاية «حسن البصريّ» على نحوٍ مماثلٍ تماماً، حيث تطير المعشوقة

(1) سعيد الغانمي: مفاتيح خزائن السرد، الفصل السادس، ص 213.

في المرَّة الأولى، فيتولَّعُ بها البطل، ويكمنُ لها في المرَّة الثانية، ليسرقَ ثوبها الرِّيش، ويأخذَها معه أسيرةً.

وخلافاً لأُمِّ حسن، التي بَنَتْ لابنِها قبراً وبقيَتْ تنوحُ عليه، ظلَّت أُمُّ سيف بن ذي يزن ألدَّ أعدائِهِ، وتتربَّصُ للانتقامِ منه، على امتداد حياتها حتّى قتلَتْها أُختُهُ عاقصة. لكنَّها مع ذلك لم تكنْ مَن سلَّمَ الثَّوبَ الرِّيش لزوجته منية النُّفوس، بل إنَّ زوجتَهُ طامة بنت الحكيمة عاقلة دفعَها الفضول إلى رؤية منية النُّفوس وهي تطيرُ في الجوِّ، وكان ذلك في أثناء خروج الملك سيف للاصطياد، فاستحلفَتْها بأن لا تُفارقَهم إذا هي سَلَّمَتْها إيّاه. وفعلاً حامت منية النُّفوس في الجوِّ قليلاً، ثمَّ عادت لإرضاع ولدِها، واحتضنتْهُ، وطارتْ به. ولم تنفعْ معها توسُّلات طامة أو الحكيمة عاقلة. وكما فعلت منار السَّنا في حكاية حسن البصريِّ، فقد أوصت منية النُّفوس بأن يلحق بها زوجُها الملك سيف إلى بلاد أبيها في جزيرة الألماس (1/ 378).

لقد بَنَتْ أُمُّ حسن، بعد فراق زوجة حسن، ثلاثةَ قبورٍ في بيتها لتزعمَ أمام حسن أنَّ زوجتَهُ وأبناءَهُ ماتوا. وعلى النَّحو نفسه، نحتَتِ الحكيمة عاقلة، أُمُّ طامة زوجة الملك سيف، تمثالاً لمنية النُّفوس، وزعمت أمام الخدم أنَّها ماتت، وبنتْ لها قبراً أودعت فيه التِّمثال. وحين عاد الملك سيف من الصَّيد، تساءلَ عن سبب الحزن المخيِّمِ على البيت، فأخبروه بوفاة زوجتِهِ منية النُّفوس. فبقيَ مكبّاً على قبرها حتّى أشرف على الهلاك، فما كان من الحكيمة عاقلة إلّا أن تصارحَهُ بالحقيقة، وأنَّها لم تمُتْ، إنَّما لبسَتْ ثوبها الرِّيش، وأخذت ابنها وطارت إلى جزيرة الألماس.

حين استفسر الملك سيف من أُخته الجنِّيَّة عاقصة عن المسافة التي تفصلُهم عن جزيرة البنات أخبرتْهُ أنَّها مائة سنة. ثمَّ روتْ له شيئاً من أخبار هذه الجزيرة، بما يشي أنَّ الحكاية تستمدُّ مادَّتَها الأولى من نصٍّ أقدمَ وأكثرَ تفصيلاً لحكايةِ مشابهةٍ للمادَّة في «ألف ليلة وليلة»، وقد أُجريَتْ عليها بعض التَّعديلات التي تلائم السِّياق. قالت عاقصة: «أهلُ المدينةِ كلُّهم بناتٌ، لا تُعَدُّ ولا تُحْصى، وهم فرسانٌ وشجعانٌ، يركبونَ الخيلَ، ويخوضونَ اللَّيلَ، ولم يكنْ عندَهم ذَكَرٌ إلّا ملكُهم، وهو الملكُ العبوسُ أبو منية النُّفوس، وهو الحاكمُ عليهم. فقالَ الملكُ سيف: يا أُختي، ولأيِّ شيءٍ هذه المدينةُ

كلُّها بناتٌ، وليسَ فيهم ذكرٌ، وأيش أصلُ ولادتِهم ومقامِهم بغيرِ رجالٍ؟ واللّهِ إنَّ هذا عجيبٌ، فأعلميني على هذا السَّبب». حينئذٍ تشرعُ عاقصة برواية أحداث عن جزيرة واق الواق، وهذا اسمُها في «ألف ليلة وليلة» وليسَ في «سيرة سيف»: «إنَّ هذه الجزيرةَ اسمُها واق الواق، وكانَ بها ملكٌ يُقال له كافور، وكانَ طاعناً في السِّنِّ، وخلَّفَ ولدينِ ذكرينِ، أحدُهما يُقال له قاسم، والثاني عاصم، فبنى مدينتَينِ، وسمَّى واحدةً عاصمَ، والثانيةَ قاسمَ، على اسمَي وَلَدَيه» (1/ 383).

بعد ذلك تروي عاقصة لسيف الأُسطورة التي تسبَّبت في فصل مجتمع النِّساء عن مجتمع الرِّجال في تاريخ هذه المدينة. وهذا ما يُسنِدُ للملك سيف مهمَّة تصحيح هذا الخطأ الأسطوريِّ في تاريخ المدينة فيما بعدُ، وإعادة مؤسَّسة الزَّواج لها، لتلتحمَ المدينتانِ في مدينةٍ واحدةٍ. وهذه أسطورةٌ تغيبُ غياباً مطلقاً عن «ألف ليلة وليلة»، والسَّبب في ذلك أنَّ حسن البصريَّ لم يُعنَ بالقيام بأيَّة مهمَّة، بمعزلٍ عن استرداد زوجتِهِ المفقودة.

وقبل أن يتحرَّكَ سيف باتِّجاه الجزيرة، كانت لديه آليّات التَّسخير الخاصَّة السابقة، التي استعملَها في حروبه من قبلُ، وقد ذكَّرته عاقصة باصطحاب قلنسوة الإخفاء، والسَّوط المرصود، وسيف سام. وخلافاً للشَّيخين عبد القدُّوس وأبي الرُّويش اللَّذين توسَّل بهما حسن، فقد جاء رسولُ الخضرِ بنفسه نحو الملك سيف معلناً أنَّه سيكون إلى جانبِهِ بوصيَّةٍ من الخضر. وهكذا ضمنَ الملك سيف النَّجاح في مهمَّتِهِ قبل أن يُباشرَها. لكنَّه ضمنَ في الوقت نفسه أنَّ مهمَّتَهُ لن تقتصرَ على استرداد زوجتِهِ، بل ستشمل إعادة تأسيس العلاقات الزَّوجيَّة المختلَّة في هذه الجزر.

ومثلما مرَّ حسن بجزيرة الطُّيور، فقد مرَّ سيفٌ بجزيرةٍ ثمارُها تُنادي: «واق، واق، سُبْحانَ الملكِ الخلّاق». ويمتلك الملك سيف من الرَّفاهية والاطمئنان ما يُتيح له التَّنزُّه في بعض الجزر، والتَّمتُّع بمناظرها الخلّابة. ولم يكمن الملك سيف تحت دكَّةٍ كما فعل حسن، بل كان قد اصطحبَ معه زيَّ النِّساء بإشارةٍ من رسول الخضر. وكان من تقاليد البنات أن يصطرِعْنَ مع بعضهنَّ، ويتبادلنَ الاشتباكَ بالأجساد. وفي تنكُّره بملابس النِّساء، اشتبكَ الملك سيف مع إحداهنَّ، لكنَّ الشَّهوة غلبتْهُ وفضحتْهُ، فعرفَتِ

البنتُ أنَّه رجل. توسَّل إليها كما فعل حسن مع العجوز شواهي، فرحمتْهُ، وظهر أنَّها مرجانة، وزيرة الملكة، وقد وعدتْهُ بالمساعدة. وبالطَّريقة نفسها، استعرضَتْ مرجانة أمام سيف جيش النِّساء بأسره، فلم يجد فيهنَّ زوجتَهُ. ولم يبقَ في الجزيرة كلِّها سوى امرأةٍ واحدةٍ، وهي الملكة نور الهدى. واسمُها بالطَّبع موافقٌ لاسم نظيرتها في «ألف ليلة وليلة».

لكنَّ الوزيرة مرجانة استأنفت قائلةً إنَّ نور الهدى ليست زوجتَهُ، بل أختُ زوجتِهِ، أمّا منية النُّفوس زوجتُهُ فهي أسيرة «في السِّجنِ والحبوسِ، تُقاسي مرارةَ الضُّرِّ والبُوسِ» (2/ 30). ونصحتْهُ بالعودة إلى بلده، بدل الموت غريباً في هذه الأرض المعادية. لكنَّ الملك سيف ليس من النَّوع الذي يتراجعُ. وهكذا تساعدُهُ الوزيرة مرجانة، وتخبرُهُ أن يختلط بالبنات، دون أن يدخل السُّورَ معَهنَّ، لأنَّ الرَّصد الغمّاز سوف يزعقُ معلناً عن دخوله، بل يمشي بمحاذاة السُّور، وينتظر حتّى اللَّيل، وحينئذٍ تُلقي إليه بحبلٍ، فيتسلَّقُهُ ويصعد إلى السُّور. وقد نجحت الخطَّة، فوصل سيف إلى سجن المدينة، حيث يجري تعذيب زوجته، متنكِّراً بزيِّ مساعدةٍ للوزيرة. وبعد بعض التَّجارب العارضة، يتمكَّنُ من إنقاذ زوجتِهِ وابنِهِ من السِّجن.

حين وصل الملك سيف إلى سجنِ زوجتِهِ، استطاعَ حلَّ جميع المعضلات. غير أنَّ نصَّ سيرة سيف هنا ينطوي على زياداتٍ لا تتوفَّرُ في «ألف ليلة وليلة». فالملكة منية النُّفوس كانت الملكة الكبرى على أخواتها جميعاً قبل أن يختطفَها الملك سيف. وحين سمعَتْ أُختها الكبرى نور الهدى بخبر اختفائِها، أسرعَتْ بإرسالِ ثوب ريشٍ ثانٍ كان لها، لكنَّ مَن أرسلَتْهم لم يجدوها. وهكذا صارت نور الهدى ملكةً على الجميع بعدَها. وحين عادت هي وابنها إلى بلادها، كانت الملكة نور الهدى في انتظارِها، وحبستْها على الفور. وهكذا بقيَتْ تُعاني آلام السِّجن منذ عودتها. وهنا تظهر شخصيَّة الوزيرة شواهي أمِّ الدَّواهي باعتبارها كاهنةً عند أختها نور الهدى مع كاهنةٍ أخرى اسمها زعزوعة. والحقيقة أنَّ أحداً لا يستطيع أن يجزمَ ما إذا كانت هذه الزِّيادات مضافةً من راوي سيرة الملك سيف أم هي جزءٌ من الحكاية الأصليَّة التي تشكِّلُ مصدراً للحكايتين معاً. غير أنَّ الأرجح أنَّها كانت موجودةً في أصل الحكاية الأصليَّة التي استثمرَتْها كلتا الحكايتين.

بالطَّبع ما دام الملك سيف بن ذي يزن يمتلك كلَّ آلاتِ التَّسخير السَّرديِّ، ويستعين بنصائح رسول الخضر ووصاياه، فلا بدَّ أنَّه يستطيع تخليصَ زوجتِهِ من السِّجن، والانتصار على أعدائِهِ. غير أنَّ مهمَّته لا تقتصرُ على تخليصِ زوجتِهِ وابنِهِ، مثلما كان الحال في حكاية حسن البصريِّ، بل تتخطَّى ذلك بكثيرٍ، إذ صارت تشمل إصلاح الخللِ الاجتماعيِّ الكبيرِ في فصل النِّساء عن الرِّجال في المدينتين، وإعادة السُّنَّة البشريَّة التي تحقِّقُها مؤسَّسة الزَّواج. فالملك سيف ليس مجرَّد بطل حكاية بسيطة، مثلما هو الحال مع حسن البصريِّ، بل هو بطلٌ تأسيسيٌّ كبيرٌ، يجب أن يُصلحَ العالم، ويؤسِّس حضارةً، ويرمِّمَ أيَّ خللٍ يعترض طريقه، مهما كانت الأخطار التي تُحدِقُ به. وهكذا يتمكَّنُ الملك سيف من تحطيمِ الأرصاد السِّحريَّة الموضوعة في هذه الجزر للفصلِ بين النِّساء والرِّجال لتعطيل مسيرة الحضارة الأرضيَّة. وحينئذٍ فقط، بعد إصلاح العلاقات الاجتماعيَّة في هذه المدن، واستردادِ زوجتِهِ وابنِهِ، يعود الملك سيف بن ذي يزن إلى أرضِهِ ومدينتِهِ شاعراً بالانتصار كبطلٍ مؤسِّسٍ.

استعارة الأجنحة الطائرة

نستطيع أن نسمِّيَ كلتا الحكايتين باسم «حكاية الزَّوجة الطائرة». لكنَّنا نودُّ أن نشير إلى وجود علاقة ليس فقط بين هاتين الحكايتين، بل بعددٍ كبيرٍ من النُّصوص التي تنطوي على استعارة «الأجنحة الطائرة»، وهي نصوص تمتدُّ من «ملحمة جلجامش» حتّى الحكايات الخرافيَّة، مروراً بنصوص فلسفيَّة تشمل أعمال أفلاطون وأفلوطين وابن سينا والعطّار النَّيسابوريِّ في «منطق الطَّير» وغير هؤلاء. وقد تابعنا هذه الاستعارة في الفصل المخصَّص للاستعارة الملبسيَّة من كتاب «مجمع اللُّقى البلاغيَّة: الاستعارات الكبرى في الفلسفة والأدب». ولسنا نريد أن نكرِّر هنا ما كتبناه هناك، بل نكتفي بالقول إنَّ استعارة الأجنحة الطائرة هي نوعٌ خاصٌّ من الاستعارة الملبسيَّة، التي تتيح للشَّخصيّات الانتقال بين العوالم البعيدة، سواءٌ أكانت هذه العوالم تمتدُّ عموديّاً، كما هو الحال في النُّصوص الفلسفيَّة عند أفلاطون، أو تمتدُّ أفقيّاً، كما هو الحال في نصوص الحكاية الخرافيَّة، حيث يُراد من استعارة الأجنحة الوصول إلى عوالمَ بعيدةٍ نائيةٍ لا يمكن الوصول إليها عن طريق وسائل النَّقل الاعتياديَّة.

من ناحيةٍ أُخرى، فإنَّ فكرة «الطَّيَران» من شأنها إطلاق خيال المتلقِّي. فحين يجعل الراوي شخصيّاتِهِ تحلِّقُ في الفضاء، فإنَّه يسمح لخيال المتلقِّي بأن يحلِّقَ معها. فالشَّخصيَّة التي تحلِّق في الفضاء لا بدَّ أن تستعمل وجهة نظر عين الطائر، أي المنظور الذي يرى الأشياء من الأعلى، ويراقب مساحةً واسعةً تلمُّ بمشهدٍ مترامٍ. وحين ترتبط هذه الرُّؤية بالحبكة، فإنَّها تسمح للمتلقِّي بأن يشارك بنفسه في وجهة نظر عين الطائر، لا من خلال روايته للسَّرد، بل من خلال الخيال الذي يتلقّاه. وهكذا فإنَّ القارئ نفسه ربَّما أحسَّ بمفعول استعارة الطَّيَران، واشترك مع الشَّخصيّات في خيالِهِ.

هكذا تنطوي استعارة الطَّيران على عدَّة أفكار في وقتٍ واحدٍ. في الدَّرجة الأولى لا يحتاج البطل إلى الطَّيران إلّا حين يريد الانتقال إلى العوالم البعيدة التي يعزُّ الوصول إليها. وبالتالي فإنَّ الطَّيران يعني هنا الرِّحلة في المكان، وخوض تجربة مغايرة مع عالم جديد. فالسَّفر في المكان يعني الانقطاع عن العالم المألوف، والاصطدام بعوالمَ غريبةٍ غير مألوفة. ومن خلال السَّفر يمتحن الإنسان ثقافتَهُ ومعرفتَهُ التي نشأ عليها من خلال الالتقاء بثقافةٍ وتجربةٍ لم يُتَحْ له الالتقاء بهما من قبل. فالسَّفر في المكان يعني بالنَّتيجة اختباراً للفرد وثقافته معاً، وبالتالي امتحاناً للهويَّة الفرديَّة والاجتماعيَّة في مجتمع مغاير. وقد يُفلح المسافر في النِّهاية إمّا في التَّلاؤم مع المجتمع الجديد، أو ترويضه وتعديله، إذا كان هذا المجتمع ينطوي على انحرافٍ غيرِ مقبولٍ. وفي الحكايتين هنا، اصطدم حسن البصريُّ وسيف بن ذي يزن بمجتمعاتٍ مختلفةٍ، ربَّما كان أهمَّ ملمحٍ فيها هو إلغاء مؤسَّسة الزَّواج وفصل النِّساء عن الرِّجال. ولذلك فقد حرصَ الاثنانِ على إعادة الاعتبار لهذه المؤسَّسة، وإحياء سنَّة الزَّواج الطَّبيعيَّة في مجتمعٍ واحدٍ يضمُّ الرِّجال والنِّساء.

غير أنَّ الطَّيران لا يقتصر على الرِّحلة الأفقيَّة، بل هو يشمل الارتفاع العموديَّ أيضاً. فالإنسان الطائر يرتفعُ إلى الأعلى، وبذلك يُتاح له أن يرى الأشياء بمنظورٍ عموديٍّ مختلفٍ، وربَّما رأى من خلاله في الوقت نفسه ما لا يسمحُ له به المنظورُ الأفقيُّ. وفي قصَّة حسن البصريِّ بالذات يقترن الطَّيران والمنظور العموديُّ دائماً بحيث تتولَّد عنهما نتائجُ إيجابيَّة غير متوقَّعة. حين ارتفعَتْ بحسن طيورُ الرَّخمِ إلى قمَّة الجبل، وهو نوعٌ من الطَّيران السَّلبيِّ، حصل على العشب أو الحطب الذي يحوِّل المعادن إلى

ذهبٍ ورماه للمجوسيِّ. وحين أطلَّ من أعلى الجبل، أشرفَ على مشهد النَّهر والبحر الذي سيكون وسيلتَهُ إلى الهبوط نحو الأسفل، وطريقةَ خلاصِهِ من المأزق المميت. ومن جهةٍ أُخرى، فقد كانت «منار السَّنا» تتفوَّق عليه بامتلاكِها ثوبَ الرِّيش، الذي هو جناحُها الطائر، ولم يستطعْ حسن الاقتران بها إلّا بسرقة هذا الثَّوب، أي أنَّه جرَّدَها من قدرتها على الطَّيَران ليقترنَ بها. وفي المقابل، فإنَّها حالما استردَّت هذا الثَّوب، وصارت قادرةً على التَّحليق، تخلَّت عن حسن، وعادت طائرةً إلى بلادها.

حين عادت منار السَّنا إلى بلادها، كشفتْ لحسن أنَّه امتلكَها عن طريق الحيلة، وهذا ما لا يليقُ ببطلٍ ثقافيٍّ. ولذلك عليه أن يتحدَّى المخاطر ويصلَ إليها، ويمتلكَها من جديد، ليكونَ نِدّاً لها، وبذلك يُبرهن لها على أنَّه «البطل» الذي يستطيع أن يجترح المعجزات بتحدِّي العوائق. وإذا كانت هي قد استردَّت ثوبها عن طريق الحيلة أيضاً، فإنَّ رحلة حسن إلى بلادها المستحيلة ستكون تصحيحاً للمسألتين معاً. فحسن لن يطيرَ هذه المرَّة بثوبِ ريشٍ مسروقٍ، بل على ظهور الجنِّ الطائرة، وعلى أجنحة الخيول السِّحريَّة. وبعد وصوله، وجدَ حسن محبوبتَهُ في أسر التَّعذيب، فخلَّصَها، وخلَّصَ معها مجتمع الفتياتِ العوانسِ، وأعاد له اللُّحمة بمجتمع الرِّجال. وحينئذٍ فقط أثبت حسن البصريُّ أنَّه البطل الذي يستطيع أن يمتلكَ زوجتَهُ، لا عن طريق الحيلة، كما فعل في المرَّة الأولى، بل عن طريق البرهنة على أنَّه البطل الثَّقافيُّ المميَّز.

الفصل التاسع

إخلاص النِّساء الفُضْلَيات

في الحكايات الأخيرة، يبدو أنَّ السَّرد قد أشرف على نهايتِهِ، وتمكَّنَ من التَّوصُّل إلى حلولٍ لأغلب المعضلات التي فرضتْ نفسَها عليه. وقد قلنا في الفصل الرابع، المتعلِّق بالحكاية الإطاريَّة، إنَّ السَّرد في «ألف ليلة وليلة» أراد أن يتصدَّى لمهمَّتَين في وقتٍ واحدٍ؛ الأولى تهدئة الجرح النَّرجسيِّ الذي أُصيبَ به الملك شهريار بعد أن رأى خيانةَ زوجتِهِ له، والثانية الدِّفاع عن حياة شهرزاد وبناتِ جنسِها، بترويض هذا الجرح النَّرجسيِّ عن طريق السَّرد وإشعال فضول شهريار لكي يستمعَ إلى الحكايات. فكلَّما استمعَ شهريارُ إلى مزيدٍ من الحكايات، اندملَ جزءٌ من جرحه النَّرجسيِّ، وفي الوقت نفسه امتدَّ أملُ الحياة أمام شهرزاد، وتضاعَفَتْ فرصُ البقاء أمامها.

وقد اتَّبعت شهرزاد في حكاياتها علاجاً سرديّاً متدرِّجاً. بدأتْ بالحكايات التي تُعنى بالخيانة الزَّوجيَّة، ولا سيَّما في الحكايات القريبة من الحكاية الإطاريَّة. غير أنَّ الضَّرر النَّفسيَّ الذي ترتَّبَ على الخيانة الزَّوجيَّة في هذه الحكايات لم يصلْ إلى درجة الجرح النَّرجسيِّ الذي لا يندملُ، مهما قسَتِ الخيانة، وتضاعفَتْ بشاعتُها. وقد رأينا أنَّ الزَّوجة الخائنة في «حكاية الشاب المسحور» لم تكتفِ بالخيانة، بل عذَّبت زوجَها، وانتقمَتْ منه أبشعَ انتقامٍ بتحويل نصفِهِ إلى حجر، ومَسْخِ سكّانِ المدينة التي يحكمُها إلى أسماكٍ. مع ذلك، لم يُعانِ الملك المسحور، مثلما عانى شهريار، من وطأة الجرح النَّرجسيِّ، بل عاد إلى حياته السَّويَّة بمجرَّد القضاء على الزَّوجة الخائنة.

وكان الدَّرس الثاني الذي ينطوي عليه سردُ شهرزاد هو أنَّ الحياة لا تخلو من مفاجآتها، بل كثيراً ما تنقلبُ ببعض الشَّخصيّات من النَّقيض إلى النَّقيض. لكنَّ

الشَّخصيَّة يجب ألّا تستسلم إلى السَّلبيَّة، بل أن تقاوم انحطاط الظُّروف لكي تعودَ إلى ما كانت عليه. وهكذا عرضتْ شهرزاد في الحكايات القريبة من الحكاية الإطاريَّة أيضاً سلسلةً من الحكايات التي تتضمَّنُ «انقلاب الأدوار». وقد رأينا في هذه الحكايات كيفَ انقلبَ مصيرُ بعض الملوك العظام، فتحوَّلوا إلى صعاليكَ، ربَّما أصابهم من الضَّرر الجسميِّ والنَّفسيِّ ما لا يسمح لهم باستئناف حياتهم، أو في الأقلِّ ما بقوا يُعانون منه طويلاً، مثل العمى والعَوَر والتَّشرُّد، لكنَّهم مع ذلك أصرُّوا على استئناف حياتهم. وفي بعض الأحيان كانوا يتجمَّعون في بغداد، بؤرة المكان السَّرديِّ للكتاب، لكي يستعينوا بالرَّشيد ويساعدهم في اجتياز عقبة انقلاب الأدوار.

وفي الواقع، يمثِّل الرَّشيد في كتاب «ألف ليلة وليلة» المثل الأعلى للملوكيَّة، مع ذلك فهناك بعض الحكايات التي تستخفُّ به وتسخرُ منه، ليس بصورةٍ مطلقةٍ بالطَّبع، بل على نحوٍ مؤقَّتٍ وبرضىً منه شخصيّاً. وهي حكايات لا بدَّ أن نضعَها في ضمن الدُّروس والعِبر التي ينطوي عليها الكتاب. فالملوك مهما جلَّ شأنهم وتعالت منزلتُهم لا بدَّ أن يتَّصلوا بالرَّعيَّة في النِّهاية، ويتواضعوا معهم، وقد يضطرُّون إلى تبادل الأدوار معهم على نحوٍ ما. وفي هذا الدَّرس لشهريار ما ينبغي أن يتَّعظ به، لكي يسمحَ لسرد زوجتِهِ أن لا يقدِّس الملوك، ومنهم شهريار نفسه، تقديساً مطلقاً.

تثبت التَّجربة أنَّ الملوك بشرٌ مثل باقي البشر، وليسوا خالدين، مهما اتَّسعَ مُلْكُهم وامتدَّ نفوذُهم، وأنَّ الخلود لا يُتاح لأحدٍ من البشر، مهما بلغتْ مكانتُهُ. ووظيفة السَّرد هي أن يُقنِعَ الملوك بأنَّ الشَّخصيّات الكبرى، حتّى تلك التي تتطاول لنيل الخلود، لن تحظى به، لأنَّه شيءٌ يتناقض مع التَّجربة الإنسانيَّة والمشروع البشريِّ. وفي حكاية «حاسب كريم الدِّين وملكة الحيّات» المركَّبة، فكَّرَ بلوقيا بالحصول على مُلْكِ سُلَيمان، الذي لم يُتَحْ لغيرِهِ، لكنَّ مشروعَهُ انتهى بالإخفاق على نحوٍ مطلقٍ، تماما كما انتهى مشروع جلجامش قبله. بل إنَّ الحكاية نفسها تنتهي نهايةً مأساويَّةً، حين يلتقي بلوقيا بجانشاه، الشابِّ الذي ماتتْ زوجتُهُ وحبيبتُهُ وتركتْهُ وحيداً، فبنى قبرَها، وبنى إلى جوارِ قبرِها قبراً له، وبقيَ يبكي على القبرَينِ، إحساساً منه بإخفاق المشروع البشريِّ. وهذا ما ينبغي أن يضعَهُ شهريار نصبَ عينيهِ أيضاً. يجب أن يتصرَّف وكأنَّه يسعى إلى نيل الخلود بأعمالِهِ العظيمة، ويتصوَّرَ في الوقت

نفسه قبرَهُ الرَّمزيَّ الذي يدلُّ علىٰ تواضعِ مشروعِهِ. وهكذا يسعى إلى نيل الخلود الرَّمزيِّ، لا الفعليِّ.

لكنَّ هذا لا يعني أنَّ شهريار، أو أيَّ ملكٍ آخر يخاطبُهُ السَّرد، ينبغي أن يكون بلا وظيفة. بل العكس تماماً، فللبطل السَّرديِّ وظيفتُهُ المهمَّة التي يجبُ أن يقومَ بأعبائها، وهي أن يتحوَّل إلى «بطلٍ ثقافيٍّ». وعند قيامِهِ بهذه الوظيفة سوف تتفتَّحُ أمامه إمكانات لا تُتاح لآخرين غيرِهِ. سوف يجد بين يديه عدداً لا ينتهي من الوسائل السَّرديَّة التي تُتيحُ له عبور البحار والقارات، وتجاوز المحن والعَقَباتِ، وهي ما أطلقنا عليه اسم «وسائل التَّسخير السَّرديِّ». هكذا ينبغي للملوك الكبار أن تكونَ رسالتُهم ثقافيَّة وتأسيسيَّة، لا تنحصرُ في أن يستبدُّوا بشعوبهم، أو أن يقتلوا النِّساء الضَّعيفات، بل أن يُعيدوا تصحيح الأخطاء الثَّقافيَّة، وإعادة الاتِّزان لما اضطربَ منها. وقد كان حسن الصائغ البصريُّ واحداً ممّن أُتيح لهم القيام بهذه المهمَّة التَّأسيسيَّة بالسَّفر إلى جزائر واق الواق، وإعادة اللُّحمة إلى مجتمعي الرِّجال والنِّساء المنفصلين، بإعادة إطلاق مؤسَّسة الزَّواج له. ومن هنا على كلِّ ملكٍ، إذا أراد أن يكون شخصيَّة ثقافيَّة، أن يكون ذا رسالةٍ تأسيسيَّةٍ لبناء المجتمع، لا لتفكيكِهِ بقتل النِّساء الضِّعاف.

بعد تحقيق كلِّ هذه الدُّروس، لم يبقَ سوى درسٍ سرديٍّ واحدٍ، ألا وهو أن يعرفَ أنَّ العالم يكتنز بالنَّماذج النِّسويَّة المتنوِّعة والمتعدِّدة والمتناقضة. تتركَّزُ عقدة شهريار في أنَّه رأى زوجته تخونُهُ مع عبدٍ له. وحينئذٍ انتفضَتْ في داخله تلك الرَّضَّة النَّفسيَّة التي أحدثتْ له شرخاً نرجسيّاً في أعماق روحِهِ. وقد أعماه هذا الجرح النَّرجسيُّ، ولم يعدْ يسمح له برؤية تعدُّد العالم الذي يعيش فيه. اختصر النِّساء كلَّها في شخصيَّة زوجتِهِ الخائنة. فكان كلَّما تزوَّج من امرأةٍ جديدةٍ تراءَتْ له على وجهِها ملامحُ خيانة زوجتِهِ السابقة. فالنِّساء كلُّها هي زوجتُهُ الخائنة، ولذلك لا بدَّ من إلحاق العقوبة بها قبل أن يسمحَ لها بارتكاب جُرْمِ الخيانة.

من هنا بقيَ للسَّرد درسٌ واحدٌ، إذا أوصلَهُ فستكتمل رسالتُهُ في تخليص شهريار نفسه، ألا وهو أنَّ العالم متعدِّد وينطوي على أمثلة متنوِّعة. ومثلما توجد نساء خائنات من طراز زوجته السابقة، ففيه أيضاً نساء فضليات، ينبغي له أن يتعرَّفَ عليهنَّ. ولا

يكتمل شفاء شهريار من جرحه النَّرجسيِّ إلّا إذا فهمْ أنَّ العالم يشتمل أيضاً على نساء فضليات، يضحِّين من أجل أزواجهنَّ، ويغامرنَ بخسارة حياتهنَّ درءاً لكلِّ مكروهٍ يصيبُهم. في العالم نساء عالمات، ونساء محاربات، ونساء طاهرات، ومن الخطأ الجسيم اختصار صورة جميع النِّساء في صورة امرأة خائنة، ربَّما كانت تُعاني من مرضٍ نفسيٍّ، حين كانت تخون زوجَها مع عبدٍ من عبيدِهِ. وفي هذا الفصل سوف نعرض لبعض نماذج النِّساء الفضليات اللَّواتي تحدَّثَ عنهنَّ كتاب «ألف ليلة وليلة».

إخلاص مريم الزَّنّاريَّة

كان عليّ نور الدِّين شابّاً جميلاً في مقتبلِ عمرِهِ، وهو ابن تاجرٍ مصريٍّ معروفٍ. ألحَّ عليه أصدقاؤُهُ ذاتَ يومٍ بأن يرافقَهم في إحدى سهرات المجون. ولمّا كانَ غرّاً قليلَ التَّجربة، فقد أسرف في الشُّرب، بعد امتناعٍ، فتسبَّبَ له الإسرافُ في فقدانِهِ السَّيطرةَ على نفسِهِ. وحين عادَ إلى البيت متأخِّراً، شمَّت أُمُّهُ رائحةَ الخمر في فمِهِ، واستشعرتْ علاماتِ السُّكر من تصرُّفِهِ. مع ذلك، فقد أشارَتْ عليه بأن ينامَ حتّى لا يراه أبوه على تلك الحالة. وحين سأل أبوه عنه، أخبرته أُمُّهُ أنَّه نامَ، لأنَّه يُعاني من الصُّداع والتَّعب، فاقتربَ منه ليستفسرَ عن حاله، لكنَّه شمَّ الخمر التي تسطعُ منه، وهو إنسان تقيٌّ يكره الخمر وشاربيها، «فقالَ له: ويلَكَ يا وَلَدي، هل بلغَ بكَ السَّفَهُ إلى هذا الحدِّ حتّى تشربَ الخمرَ؟ فلمّا سمعَ نور الدِّين كلامَ والدِهِ، رفعَ يدَهُ، وهو في سكرِهِ، ولطمَهُ بها، فجاءتِ اللَّطمة، بالأمرِ المقدَّر، على عينِ والدِهِ اليُمنى، فسالَتْ على خدِّهِ. فوقعَ على الأرضِ مغشيّاً عليه. واستمرَّ في غشيتِهِ ساعةً، فرشُّوا عليه ماءَ الوردِ. فلمّا أفاقَ من غشيتِهِ أرادَ أن يضربَهُ، فمنعتْهُ أُمُّهُ، فحلفَ بالطَّلاق من أُمِّهِ أنَّه إذا أصبحَ الصَّباح لا بدَّ من قطعِ يدِهِ اليُمنى» (2/ 416).

شعرتِ الأُمُّ بأنَّ المشاكل بين ابنها وأبيه تصاعدتْ بطريقةٍ غير متوقَّعة. فعملَتْ في اللَّيل على تهدئة زوجِها وامتصاص غضبِهِ. وما كاد يطلُّ الصَّباح حتّى بكَّرتْ لابنها، وقد زال عنه السُّكر، فعاتبتْهُ على ما فعلَ بأبيه. ولكنْ لم تكن لديه أدنى فكرةٍ عمّا فعل. فأفهمتْهُ أنَّ أباه سوف ينتقمُ منه، وعليه أن يخلِّصَ نفسه بقضاء بضعة أيّام مع أحد أصدقائِهِ، وأن يتَّصل بها في السِّرِّ، ليبلِّغَها أخبارَهُ. وقامتْ وأخرجَتْ من أحدِ الصَّناديقِ

كيساً فيه مئة دينار، وطلبتْ منه أن يتصرَّف مؤقَّتاً بهذا المبلغ، وأنَّها سوف تبعثُ له غيرَهُ، إذا نفدَ. لكنَّه قبل أن يخرجَ من بيتِ أبيه، وجد أنَّ أُمَّهُ نسيَتْ كيساً آخرَ فيه ألف دينار، فحملَهُ، وربطَ الكيسينِ على وسطِهِ، وغادرَ بيتَ أبيهِ.

وجد نور الدِّين مركباً ذاهباً إلى الإسكندريَّة، فطلبَ من أصحابه أخْذَهُ معهم. وحين كان يتجوَّل في أسواق الإسكندريَّة، تلقّاه رجلٌ كبيرُ السِّنِّ خرجَ من دكّانه، وسلَّمَ عليه، واصطحبَهُ معه إلى منزلِهِ. وبعد تبادل التَّعارف تبيَّنَ أنَّه كان يعرفُ علاء الدِّين أبا نور الدِّين، وأنَّه اقترضَ منه مبلغَ ألفِ دينار، دون أن يأخذَ إيصالاً بها، حتّى سدَّدَها على مهلِهِ. ولذلك يشعرُ العطّار بدينٍ له غامرٍ. وهكذا أوسعَ له الشَّيخ موضعاً، وجعلَهُ يسكنُ فيه. فبقيَ نور الدِّين يتجوَّل في الأسواقِ عدَّة أيّام وهو يفكّر باستثمار الدَّنانير الألف التي معه في مشروعٍ يدرُّ عليه ربحاً، حتّى استنفدَ المائة دينار التي أعطَتْها له أُمُّهُ.

ذهب نور الدِّين إلى دكّان العطّار، فلم يجدْهُ، فجلسَ بانتظاره في الدُّكّان، وهو يتفرَّجُ على أهل السُّوق، وكيف يعاملون الناس، وكيف يتعاملون فيما بينَهم. فجأةً استرعى انتباهَهُ رجلٌ أعجميٌّ راكبٌ على بغلةٍ، وخلفَهُ شابَّة خارقة الجمال. نزلَ الأعجميُّ عن بغلتِهِ، وأنزلَ الجاريةَ، ونادى على دلّالٍ لعرض الجارية للبيع. وفعلاً جرت المزايدة عليها، حتّى وصلتْ مبلغ تسعمائة وخمسين ديناراً. لكنَّ الأعجميَّ أخبرَ الدَّلّال بأنَّه لن يبيعَ الجاريةَ إلّا بموافقتِها: «إنِّي أُحبُّ مراعاةَ خاطرِها، لأنِّي ضعفتُ في هذه السَّفرةِ، وخدمَتْني هذه الجاريةُ غايةَ الخدمةِ، فحلفتُ أنِّي لا أبيعُها إلّا لمن تشتهي وتريدُ، وجعلتُ بيعَها بيدِها. فشاورْها فإن قالَتْ: رضيتُ، فبعْها لمن أرادتْهُ. وإن قالتْ: لا، فلا تَبِعْها» (2/ 419).

ظلَّت الجارية تستخفُّ بالدَّلّال، كلَّما اقترحَ عليها أن يشتريَها أحدٌ، وتسخرُ منه، وتوجِّه الشَّتائم له؛ هذا شيخ كبير السِّنِّ، وهذا لحيتُهُ طويلةٌ مصبوغةٌ، وذلك أحدب، وهذا أنفُهُ كبيرٌ، وجسمُهُ قصيرٌ. كانت تشتمُ الدَّلّال والمشتريَ معاً. فكان الدَّلّال يتلقَّى الشَّتائم منها، ومن الشَّخص الذي يريدُ شراءَها، بسبب وقاحتها وجرأتها. فجأةً تطلَّعتِ الجارية حولها، فلمحتْ نور الدِّين جالساً في دكّان العطّار. لم تعرفْ كيف أعجبَها، فتعلَّقتْ به. عندئذٍ سألتِ الدَّلّال: ألم يزدْ هذا الشابُّ في ثمني شيئاً؟ كان الدَّلّال يعرف

نور الدِّين، فقال لها: «يا سيِّدةَ الملاحِ، إنَّ هذا شابٌّ غريبٌ مصريٌّ، ووالدُهُ من أكابرِ التُّجّار بمصرَ، وله الفضلُ على جميعِ تجّارِها وأكابرِها، وله مدَّة يسيرة في هذه المدينة، وهو مقيمٌ عند رجلٍ من أصحابِ أبيه. ولم يتكلَّمْ فيكِ بزيادةٍ ولا نقصان. فلمّا سمعت الجارية كلامَ الدَّلّالِ نزعتْ من إصبعِها خاتمَ ياقوتٍ مثمَّناً، وقالَتْ للدَّلّال: وصِّلْني عند هذا الشابِّ المليحِ، فإن اشتراني كان هذا الخاتمُ لكَ في نظيرِ تعبِكَ في هذا اليومِ معنا. ففرحَ الدَّلّال، وتوجَّه بها إلى نور الدِّين» (2/ 422).

اقتربتِ الجاريةُ من نور الدِّين وعاتبتْهُ على أنَّه لم يزدْ في ثمنِها، وكأنَّها لا تستحقُّ منه ذلك. فاعتذرَ نور الدِّين بأنَّه ليس في بلدِهِ، ولو كانَ في بلده لدفعَ فيها كلَّ ما يملكُ. فأوضحت الجارية أنَّها لا تريد الضَّغط عليه، ولكنْ ممّا يسرُّها أن يزيدَ في ثمنِها. حينئذٍ سألَ نور الدِّين الدَّلّال عن المبلغِ الذي وصل إليه الثَّمن، فقال إنَّه تسعمائة وخمسونَ ديناراً. فاشتراها نور الدِّين بألفِ دينارٍ، وهو المبلغ الذي كان يدَّخرُهُ رأسَ مالٍ يُتاجر به. وقامَ ووزنَ المبلغ. وعلى الفور تمَّ إجراءُ الصَّفقة، وكُتِبَ عقدُ البيعِ، وتسلَّمَ نور الدِّين الجارية. وأخذَها إلى بيت العطّار الذي كان يعيشُ فيه.

منذ الآن سوف تبدأُ المتاعب الماليَّة. فقد أنفقَ نور الدِّين كلَّ ما يملكُهُ، ولم يعدْ لديه شيءٌ. ذهبَ إلى العطّار ليقترضَ منه خمسين درهماً، فأفهمَهُ أنَّه سوف يُقرضُهُ مرَّةً ومرَّتين وعشراً، لكنَّه سوف يتوقَّفُ بعدَها. حين عاد بالدَّراهم الخمسين، طلبتْ منه الجارية أن يشتريَ بعشرينَ درهماً منها حريراً ملوَّناً، وبالثَّلاثين الباقية قوتَ يومِهم. وبعد قضاءِ ليلةٍ مشهودةٍ مع جاريته، صحا نور الدِّين، فناولتْهُ الجارية زنّاراً، أي حزاماً أو شريطاً، كانت قد قضتِ اللَّيل في حياكتِهِ: «وقالتْ له: يا سيِّدي، خُذْ هذا الزَّنّار. فقالَ لها: من أينَ هذا الزَّنّار؟ قالت: يا سيِّدي، هو الحريرُ الذي اشتريتَهُ البارحةَ بالعشرينَ درهماً، فقُمْ واذهبْ به إلى سوقِ العجمِ، وأعطِهِ للدَّلّال لينادِيَ عليه، ولا تَبِعْهُ إلّا بعشرينَ ديناراً» (2/ 426).

لم يصدِّقْ نور الدِّين حين بلغَ سعر الزَّنّار عشرينَ ديناراً فعلاً. فاشترى بها كلَّها حريراً ملوَّناً، لكي يتفرَّغَ هو وجاريتُهُ لحياكةِ الزَّنانير، لأنَّها أربحُ من أيَّة تجارةٍ أخرى. لكنَّ الجارية ضحكَتْ، وطلبتْ منه أن يذهبَ إلى العطّار، ويقترضَ منه ثلاثينَ درهماً،

على أن يعيدَها غداً مع الخمسينَ السابقة. وعند هذا الموضع من الحكاية فقط نعرفُ أنَّ اسمَ الجارية هو «مريم الزَّنّاريَّة». والظاهر أنَّ لقبَها مستمدٌّ من حياكتِها للزَّنانير. ومثل المحاولة السابقة، أفلحَتْ مريمُ في حياكةِ زنّار، باعَهُ نور الدِّين في اليوم الثاني بعشرينَ ديناراً، سدَّدَ منها ديونَ العطّار ثمانينَ درهماً، واشترى بقسمٍ منها ما يحتاجانِهِ من لحمٍ وفاكهةٍ وشرابٍ.

في الصَّباح، صحا نور الدِّين على بكاءِ جاريتِهِ. وحين استفسرَ منها عن سببِ بكائِها، حذَّرتْهُ من رجلٍ عجوزٍ إفرنجيٍّ، سيكون سببَ فراقهما، وأوصتْهُ ألّا يحتكَّ به ولا يتعاملَ معه. فأخذ نور الدِّين الزَّنّار وذهبَ به إلى السُّوق. وفي السُّوقِ جلسَ على مصطبة أحدِ التُّجّار، وغطّى وجهَهُ بالزَّنّار، وغفا. وحينَ صحا وجدَ على رأسِهِ العجوزَ الإفرنجيَّ الذي حذَّرتْهُ منه مريمُ. حاول نهرَهُ وطردَهُ، لكنَّه أنكرَ أن يكونَ فعلَ ما يستحقُّ الطَّرد أو النَّهر. سأله الإفرنجيُّ عمّن صنع هذا الزَّنّار، فأجابَ نور الدِّين هي أُمِّي، ولا أبيعُهُ لك. ولم يزلِ الإفرنجيُّ يرفع سعر الزَّنّار حتّى دفعَ فيه ألفَ دينارٍ. فصار التُّجّار يلومونَ نور الدِّين على عدم بيعِهِ، فوافق نور الدِّين على مضضٍ نزولاً عند رغبتِهم وخجلاً منهم. لكنَّ الإفرنجيَّ طمعَ فيما هو أبعدُ من ذلك. فدعا نور الدِّين وجميعَ التُّجّار الموجودين إلى وليمةٍ عامرةٍ بأصنافِ الخمورِ واللُّحومِ. وحين رفض نور الدِّين، صارَ التُّجّار الآخرونَ يلومونَهُ، حتّى وافقَ أخيراً، ونزل عند رغبتِهم مرَّةً أخرى.

أقفلَ التُّجّار دكاكينَهم جميعاً، وذهبوا بصحبة نور الدِّين إلى وليمة الإفرنجيِّ. وقد تفنَّنَ هذا الأخير في تقديم صنوف الأطعمة والخمور، التي بقيَ يلحُّ بها على نور الدِّين، حتّى أفقدَهُ صوابَهُ. وحين تأكَّد أنَّه بدأ يفقد السَّيطرةَ على وعيِهِ، «قال له: يا سيِّدي نورَ الدِّين، هل تبيعُني جاريتَكَ التي اشتريتَها بحضرةِ هؤلاءِ التُّجّار بألف دينار من مدَّة سنة، وأنا أُعطيكَ في ثمنها خمسةَ آلافِ دينارٍ، بزيادة أربعةِ آلافِ دينارٍ. فأبى نور الدِّين، ولم يزلْ ذلك الإفرنجيُّ يطعمُهُ ويسقيهِ ويرغِّبُهُ في المال حتّى أوصلَ الجاريةَ إلى عشرةِ آلافِ دينارٍ. فقالَ نور الدِّين، وهو في سكرِهِ، قدّامَ التُّجّار: بعتُكَ إيّاها، هاتِ العشرةَ آلافِ دينارٍ. ففرحَ الإفرنجيُّ بذلك القولِ فرحاً شديداً، وأشهدَ عليهِ التُّجّار. وباتوا في أكلٍ وشربٍ وانشراحٍ إلى الصَّباح. ثمَّ صاحَ الإفرنجيُّ على غلمانِهِ، وقالَ لهم: ائتوني بالمالِ. فأحضروا له المالَ، فعدَّ لنور الدِّين العشرةَ آلافِ دينارٍ نقداً، وقال له: يا سيِّدي نور الدِّين،

تسلَّمْ هذا المالَ ثمنَ جاريتِكَ التي بعتَها لي اللَّيلةَ بحضرةِ هؤلاءِ المسلمينَ. فقالَ نور الدِّين: يا ملعونُ، أنا ما بعتُكَ شيئاً، وأنتَ تكذبُ عليَّ، وليسَ عندي جوارٍ. فقالَ له الإفرنجيُّ: قد بعتَني جاريتَكَ، وهؤلاءِ التُّجّارُ يشهدونَ عليكَ بالبيعِ. فقالَ التُّجّار كلُّهم: نعمْ يا نورَ الدِّين، أنتَ بعتَهُ جاريتَكَ قدّامَنا، ونحن نشهدُ عليكَ أنَّكَ بعتَهُ إيّاها بعشرةِ آلافِ دينارٍ. قُمِ اقبضِ الثَّمنَ، وسلِّمْ إليه الجاريةَ، واللّٰهُ يعوِّضُكَ خيراً منها» (2/ 429).

كان وقع الخبر على الجارية أشبهَ بالصاعقة، «فصارت ترتعد كأنَّها سفينةٌ في وسطِ بحرٍ» هائجٍ. وحين رآها الإفرنجيُّ، تقدَّمَ منها ليُقبِّلَ يدَها، لكنَّها صدَّتْهُ بعنفٍ. وحينئذٍ فقط يعلنُ النَّصُّ عن هويَّة مريمَ، وأنَّها «بنت ملك إفرنجة». لم تكن إذاً جاريةً عاديَّةً، بل هي ملكة تمَّ أسرُها وبيعُها. وقد وقعتْ في الأسر عن طريق المصادفة، لأنَّ أسرتَها عُنيَتْ بتربيتها على أحسن وجهٍ، فعلَّمتها أنواع العلوم والكتابة والحساب والفروسيَّة والحياكة والخياطة. وهكذا نشأتْ متعدِّدة المواهب. لكنَّها مرضت ذات مرَّة مرضاً أشرفَ بها على الموت، فنذرتْ أنَّها إذا شفيتْ أن تزور أحد الأديرة، فأرسلَها أبوها بصحبة عددٍ من البنات والبطارقة. لكنَّ المركب وقعَتْ في أيدي المجاهدين المسلمين، الذين باعوها في القيروان. وهناك التقَتْ بالعجوز الأعجميِّ، الذي اهتمَّت برعايته حين انتكسَ، فأوكل أمرَ بيعِها لها. وبالتالي عاملَها بما يليقُ بها، فجعلَها حرَّةً تبيعُ نفسها. وقد أغرتها معاملتُهُ الحسنة بالدُّخول في الإسلام.

لمّا وصلَ خبر فقدانها إلى أبيها، ملك إفرنجة، قامَتْ قيامتُهُ، وأرسل البطارقة والفرسان في البحثِ عنها، ولكنْ بلا طائل. ثمَّ أرسلَ الإفرنجيَّ الأعورَ الأعرجَ، «لأنَّه كان أعظمَ وزرائِهِ، وكان جبّاراً عنيداً، ذا حيلٍ وخداعٍ، وأمره أن يفتِّش عليها في جميعِ بلادِ المسلمينَ، ويشتريها ولو بملء مركبٍ ذهباً. ففتَّشَ عليها ذلك الملعونُ في جزائرِ البحارِ وسائرِ المدنِ، فلم يقعْ لها على خبرٍ، إلى أن وصلَ إلى مدينةِ إسكندريَّة، وسألَ عنها، فوقعَ على خبرِها عند نورِ الدِّين عليّ المصريِّ» (2/ 432).

ضاقت الدُّنيا بعين نور الدِّين بعد رحيل مركب مريم الزَّنّاريَّة. فوقف على الساحل يبكي، والنار تشتعلُ في قلبِهِ. فرآه شيخٌ كان صاحبَ مركبٍ، وأحسَّ أنَّه يبكي لفراق محبوبتِهِ التي أخذها الوزير الإفرنجيُّ. وطلب منه أن يطمئنَّ، ووعدَهُ بإيصالِهِ إليها، لأنَّه

سوف يبحر بمركبِهِ نحو مدينتِها بعد ثلاثة أيّام. فذهبَ نور الدِّين إلى السُّوق، وأخذَ معه كلَّ ما يحتاجُ إليه في سفره من زادٍ، وانتظر الأيّام الثّلاثة في المركب، حتّى أبحرَتْ. لكنَّ سوءَ الحظِّ لاحقَهُ، لأنَّ السَّفينة وقعتْ في أيدي القراصنة بعد واحدٍ وخمسين يوماً من إبحارها. «خرجَ عليهم القرصانُ قطّاعُ الطَّريقِ، فنهبوا المركبَ، وأسروا جميعَ مَن فيها، وأتوا بهم إلى مدينة إفرنجة، وعرضوهم على الملكِ. وكانَ نور الدِّين من جملتِهم، فأمرَ الملكُ بحبسِهم. وفي وقتِ نزولهم من عند الملك، وصلَ الغرابُ[1] الذي فيه الملكةُ مريم الزَّنّاريَّة مع الوزير الأعور» (2/ 435). لقد تزامنَ وصولُ المركبين إلى مدينةِ إفرنجةَ، لكنَّ الأحوالَ انقلبتْ فيها، فقد أُخِذَ نور الدِّين عبداً أسيراً، في حين أصبحَتِ الجارية مريم ملكةً ابنةَ ملكٍ.

كتمتْ مريمُ خبرَ إسلامِها عن أهلها، وادَّعت أنَّها فقدتْ عذريَّتَها بانتقالها من تاجرٍ إلى تاجرٍ. فأخبر البطارقة أباها أنَّها تنجَّست باحتكاكها بالمسلمين، ولن تتطهَّرَ إلّا بضرب أعناق مائة مسلم. فاستدعى الملكُ أسرى السَّفينة التي وصلتْ توّاً، وبوشِرَ بضربِ أعناقِ مَن فيها واحداً في إثرِ واحدٍ. وحين وصل الدَّور إلى نور الدِّين، «عصبوا عينيهِ، وقدَّموه إلى نطعِ الدَّم، وأرادوا أن يضربوا رقبتَهُ، وإذا بامرأةٍ عجوزٍ أقبلتْ على الملكِ في تلك الساعةِ، وقالت له: يا مولايَ، أنتَ كنتَ نذرتَ لكلِّ كنيسةٍ خمسةَ أسارى من المسلمينَ، إن ردَّ اللّهُ بنتَكَ مريمَ، لأجل أن يُساعدوا في خدمتِها. والآن قد وصلتْ إليكَ بنتُكَ السَّيِّدة مريم. فأوفِ بنذرِكَ الذي نذرتَهُ. فقال لها الملكُ: يا أُمِّي، وحقِّ المسيحِ، والدِّين الصَّحيح، لم يبقَ عندي من الأسارى غيرُ هذا الأسير الذي يريدونَ قتلَهُ، فَخُذيه معَكِ، يُساعدكِ في خدمةِ الكنيسةِ، إلى أن يأتيَ إلينا أسارى من المسلمين» (2/ 435).

المصادفة وحدَها هي التي أنقذتْ نور الدِّين من القتل، وهي أيضاً التي ستجمعُهُ بحبيبته مريمَ. فقد اصطحبتْهُ العجوزُ إلى إحدى الكنائس، وأمرتْهُ بتغيير ملابسِهِ. لكنَّها ما لبثتْ أن طلبتْ منه أن يتركَ الكنيسةَ، ويخرجَ للتَّفرُّج، لأنَّ ابنة الملك مريم الزَّنّاريَّة،

(1) الغراب: نوع من السفن، انظر عنه: حبيب الزيات: معجم المراكب والسفن في الإسلام، مجلة المشرق، 1949، ص 354.

كانت أسيرةً عند المسلمين، وفكَّ اللّٰهُ أسرَها، وهي تريد أن تزورَ الكنيسة، وتتبرَّكَ بها، وتقدِّمَ قرباناً. ولا ينبغي أن تراه، لأنَّ من المحتمل أن تقتلَهُ، إذا رأتْهُ.

بدَّلَ نور الدِّين ثيابَهُ، وخرجَ إلى السُّوق، وتمشَّى في المدينة ساعةً من الزَّمن ليكوِّنَ فكرةً عن شوارعِها وطرقِها. ثمَّ عادَ إلى الكنيسة، وهناك رأى محبوبتَهُ مريم الزَّنّاريَّة، ومعَها أربعمائة جارية من الوصائف وبنات الوزراء، يحطنَ بها ويخدمْنَها. «فلمّا وقعَ نظرُ نور الدِّين عليها، لم يتمالكْ نفسَهُ، بل صرخَ من صميمِ قلبِهِ وقالَ: يا مريمُ، يا مريمُ. فلمّا سمعتِ البناتُ صياحَ نور الدِّين، وهو يُنادي: يا مريمُ، هجمنَ عليه، وجرَّدْنَ بيضَ الصِّفاح مثل الصَّواعق، وأردْنَ قتلَهُ في تلكَ الساعةِ. فالتفتتْ إليه مريمُ وتأمَّلتْهُ، فعرفتْهُ غايةَ المعرفةِ، فقالتْ للبناتِ: اتركنَ هذا الشابَّ، فإنَّه مجنونٌ بلا شكٍّ، لأنَّ علامة الجنون لائحةٌ على وجهِهِ. فلمّا سمعَ نور الدِّين من السَّيِّدةِ مريمَ هذا الكلامَ، كشفَ رأسَهُ، وحملقَ عينيهِ، وأشاحَ بيديهِ، وعوَّجَ رجليهِ، وأخرجَ الزَّبَدَ من فيهِ وشدقيهِ. فقالت السَّيِّدة مريم: أما قلتُ لكنَّ إنَّ هذا مجنونٌ، أحضرنَهُ عندي، وابعدْنَ عنه حتّى أسمعَ ما يقولُ، فإنِّي أعرفُ كلامَ العربِ، وأنظرَ حالَهُ، وهل داءُ جنونِهِ يقبلُ المداواةَ أم لا. فعندَ ذلك حملَهُ البناتُ، وجئنَ به بينَ يديها، ثمَّ بعدْنَ عنه. فقالتْ له: هل جئتَ إلى هنا مِن أجلي، وخاطرتَ بنفسِكَ، وعملتَ نفسَكَ مجنوناً؟» (2/ 436). المفارقة أنَّ العقل هو الذي أضاعَ مريمَ، وأنَّ التَّظاهر بالجنون هو الذي سمحَ برؤيتِها.

في اللَّيل، سحبتِ الملكةُ مريم نفسَها بحذرٍ من حاشيتها، وبحثتْ عن المكان الذي يتخفَّى فيه نور الدِّين. وبعد أن أرضيا ما يعتملُ فيهما من أشواقٍ، سألتْهُ مريمُ هل يعرفُ طُرُقَ المدينةِ، فأجابها بالإيجاب. «قالت: وهل تعرفُ طريقَ صندوقِ النُّذُرِ الذي في الكنيسةِ؟ قالَ: نعم. قالتْ له: حيثُ كنتَ تعرفُ ذلكَ كلَّهُ، إذا كانتِ اللَّيلة القابلة، ومضى ثلثُ اللَّيل الأوَّل، فاذهبْ في تلك الساعةِ إلى صندوقِ النُّذر، وخُذْ منه ما تريدُ وتشتهي، وافتحْ بابَ الكنيسةِ الذي فيه الخوخةُ التي توصِّل إلى البحرِ، فإنَّكَ تجدُ سفينةً صغيرةً، فيها عشرةُ رجالٍ بحريَّة. فمتى رآكَ الرَّيِّسُ يمدّ يده إليكَ، فناولْهُ يدَكَ، فإنَّه يطلِّعُكَ في السَّفينة، فاقعدْ عنده حتّى أجيءَ إليكَ. والحذرَ الحذرَ من أن يلحقَكَ النَّوم في تلك اللَّيلة، فتندمَ حيثُ لا ينفعُكَ النَّدم» (2/ 438).

غادرتِ السَّيِّدة مريم، وأخذتْ معها الجوقة التي اصطحبتْها. وظلَّ نور الدِّين في مكانِهِ، حتّى أقبلت قيِّمة الكنيسة، وأخبرها أنَّه قضى نهارَهُ يتجوَّل في المدينة. وعند حلول اللَّيل، ذهبَ إلى صندوق النُّذر، واختارَ منه ما خفَّ وزنُهُ وغلا ثمنُهُ. ثمَّ اتَّبع التَّعليمات التي أوصتْهُ بها مريم حتّى وصل إلى البحر. وهناك «وجدَ السَّفينة راسيةً على شاطئ البحرِ بجوارِ البابِ، ووجدَ الرَّيِّسَ شيخاً كبيراً ظريفاً، لحيتُهُ طويلةٌ، وهو واقفٌ في وسطِها على رجليهِ، والعشرة رجال واقفونَ قدّامَهُ، فناوله نور الدِّين يدَهُ، كما أمرتْهُ مريمُ، فأخذَهُ من يدِهِ، وجذبَهُ من البحرِ، فصارَ في وسط السَّفينة. فعند ذلك صاحَ الشَّيخ الرَّيِّس على البحريَّة وقالَ لهم: اقلعوا مرساةَ السَّفينة من البرِّ، وعوِّموا بنا قبل أن يطلعَ النَّهارُ. فقالَ واحدٌ من العشرةِ البحريَّة: يا سيِّدي الرَّيِّس، كيفَ نعوِّم والملك أخبرَنا أنَّه في غدٍ يركبُ السَّفينة في هذا البحرِ ليطَّلعَ على ما فيه، لأنَّه خائفٌ على ابنته مريم من سرّاق المسلمين. فصاحَ عليهم الرَّيِّس وقالَ: ويلكم يا ملاعينُ، هل بلغَ من أمرِكم أنَّكم تخالفونني، وتردُّون كلامي؟ ثمَّ إنَّ ذلك الشَّيخ الرَّيِّس سلَّ سيفَهُ من غمدِهِ، وضربَ به ذلك المتكلِّمَ على عنقِهِ، فخرجَ السَّيفُ يلمعُ من رقبتِهِ» (2/ 438). وكلَّما اعترضَ عليه أحدٌ قتلَهُ، حتّى قتل البحّارة العشرة جميعاً.

عندما لاحظ الرَّيِّس ارتباكَ نور الدِّين، نزعَ قناعَهُ، وإذا هو محبوبتُهُ مريم، التي اتَّخذتْ من لحية الرَّيِّس ووجهِهِ قناعاً لها. وهكذا أبحر العاشقانِ بالسَّفينة، وسارا بها باتِّجاه الإسكندريَّة، وقد أخذا معَهما ثروةً ممّا حملتْهُ مريمُ من قصر أبيها، وما حملَهُ نور الدِّين من الكنيسة. وسرعان ما وصلوا إلى شواطئ الإسكندريَّة. لكنَّ نور الدِّين أراد أن تظهرَ عودتها له بمظهرٍ احتفاليٍّ، فطلبَ منها أن تبقى في السَّفينة على الشاطئ، ريثَما يتمكَّنُ من تهيئة المكان. فأخبرتْهُ بضرورةِ الإسراعِ، «لأنَّ التَّراخيَ في الأمور يورثُ النَّدامة».

تقدِّم مريمُ الزَّنّاريَّة هنا مَثَلاً أعلى للمرأة المخلصة، فقد أحبَّت نور الدِّين حبّاً جمّاً، جعلها تضحِّي بالملوكيَّة والأهل والأبّهة والثَّروة والدِّين والسُّلطة والمغامرة بالعودة إلى حياةِ الجواري في بلاد المسلمين من أجلِ إرضاءِ حبِّها له. وما دام السَّرد يتوجَّهُ إلى شهريار، فإنَّه لا بدَّ أن يُقارن بين إخلاص هذه المرأة التي تضحِّي بكلِّ حياتها من أجل حبيبها، وبين المرأة التي خانتْهُ مع عبدٍ من عبيدِهِ. لا تقول شهرزاد لشهريارَ لا بدَّ

أن تقارن بينهما، كما تجاهلت التَّصريح بأمثال هذه المقارنات سابقاً، لكنَّها تترك للسَّرد مهمَّة القيام بهذه المقارنة. والهدف منها أن يقتنعَ شهريارُ بأنَّ العالم الذي فاجَأَهُ بخيانة زوجتِهِ ينطوي أيضاً على نماذجِ إخلاصٍ تشكِّل النَّقيض الكامل لها.

بلغَ خبرُ اختفاء مريم ونور الدِّين والعثور على جثث البحّارة العشرة إلى مسمع أبيها الملك، فأوعزَ لوزيره بمتابعة السَّفينة إلى الإسكندريَّة واستعادةِ ابنتِهِ في أقربِ وقتٍ. وفعلاً، خرجتْ سفينة إفرنجيَّة أخرى لمتابعتِها، ووصلتْ إلى الإسكندريَّة، بعد أن غادرَ نور الدِّين السَّفينة الأولى، وتركَ فيها مريمَ وحدَها. وهكذا تمكَّن الإفرنجة من استعادة مريمَ بمنتهى اليُسر. وحين وصلتْ إلى بلاط أبيها أنكرتْ معرفتَها بالمسلمين، وأصرَّت على أنَّهم اختطفوها. لكنَّ الملك لم يصدِّق هذه الرِّواية الواهية، وأراد قتلَها. فاقترحَ عليه الوزير الأعور أن يزوِّجَهُ بها، لكي يتمكَّنَ من ترويضها مرَّةً أخرى. غير أنَّه لن يدخلَ بها إلّا بعد فراغِهِ من بناء قصرٍ، يذبح فيه ثلاثينَ مسلماً تضحيةً وكفّارةً.

عند رجوعِهِ إلى الشاطئ، لم يحتملْ نورُ الدِّين الوقوف عاجزاً، فقرَّرَ العودة إلى إفرنجةَ من جديدٍ. وكانت هناك سفينةٌ تزمِعُ السَّفر، فأقنع ربّانها بالانطلاق. لكنَّ السَّفينة وقعتْ في أيدي القراصنة، واقتادوها إلى شواطئِ إفرنجَةَ. كان الملك قد أصدرَ أمرَهُ بمراقبة السَّواحل، وأسرِ المسلمين الذين يقتربونَ من أراضيه. وبينما كان مركب نور الدِّين يقترب من الشاطئ، «وإذا بمراكبَ من مراكبِ الإفرنج دائرةً في البحرِ العجّاج، لا يَرَونَ مركباً إلّا ويأسرونها خوفاً على بنتِ الملكِ من سُرّاقِ المسلمين. وإذا أخذوا مركباً يوصِّلون جميعَ مَن فيها إلى ملكِ إفرنجةَ، فيذبحُهم ويُوفي بهم نذرَهُ الذي كان نذرَهُ من أجلِ ابنتِهِ مريمَ. فلمّا أوقفوهم بين يديهِ وجدَهم مائةَ رجلٍ من المسلمينَ، فأمرَ بذبحِهم في الوقتِ والساعةِ، ومن جملتِهم نورُ الدِّين. فذبحوهم كلَّهم، ولم يبقَ منهم غيرُ نور الدِّين، وكأنَّ الجلّاد قد أخَّرَهُ شفقةً عليهِ لصغرِ سنِّهِ، ورشاقةِ قدِّهِ. فلمّا رآه الملكُ عرفَهُ حقَّ المعرفةِ، فقالَ له: أما أنتَ نور الدِّين، الذي كنتَ عندَنا في المرَّةِ الأولى قبلَ هذه المرَّة؟ فقالَ له: ما كنتُ عندَكم، وليسَ اسمي نور الدِّين، وإنَّما اسمي إبراهيمُ. فقالَ له الملكُ: تكذبُ، بل أنتَ نور الدِّين، الذي وهبتُكَ للعجوزِ القيِّمة على الكنيسةِ لتساعدَها في خدمةِ الكنيسةِ» (2/ 442).

في هذه اللَّحظة الفاصلة، يدخلُ الوزير الأعور على الملكِ، وهو يريد ثلاثينَ من

المسلمين ليذبحَهم عند الفراغ من بناءِ قصرِهِ. ومن المتوقَّع أن يكون نور الدِّين أوَّلَ مَن يأخذُهُ من هؤلاء الثَّلاثين. وكما حصلَ سابقاً، حين أنقذ الوزير مريمَ من انتقامِ أبيها دون أن يعلمَ، فقد أنقذَ نورَ الدِّين هذه المرَّة أيضاً. أمرَ الوزير بتركِ نور الدِّين في الإصطبل. وكانَ له فيه جوادانِ تتسابقُ الملوكُ في اقتنائِهما، غير أنَّ أحدَهما كان يُعاني من مرضٍ في عينيه. فأراد نور الدِّين القيام بمهمَّةٍ تطبيبِهِ، وإذا لم يفلحْ، فقد يقتلُهُ الوزير، فيتخلَّص من عبء انتظار القتل. «فقالَ في نفسِهِ: هذا واللّهِ وقتُ فرصتي، فأقومُ وأكذبُ على الوزيرِ، وأقولُ له أنا أُداوي هذا الحصانَ، وأعملُ له شيئاً يتلفُ عينيهِ، فيقتلُني، وأستريحُ من هذه الحياةِ الذَّميمة. ثمَّ إنَّ نور الدِّين انتظرَ الوزيرَ إلى أن دخلَ الإصطبلَ ينظرُ الحصانينِ. فلمّا دخلَ قالَ له نور الدِّين: أيُّ شيءٍ يكونُ لي عليكَ، إذا أنا داويتُ لكَ هذا الحصانَ، وأعملُ له شيئاً يطبِّبُ عينيهِ؟ فقالَ له الوزير: وحياةِ رأسي، إن داويتَهُ أعتقكَ من الذَّبح، وأُخلِّيك تتمنَّى عليَّ» (2/ 443).

يبدو أنَّ الأقدار تسير بعكسِ مشيئة الوزير. فقد نجحَتِ الخلطةُ العشوائيَّة التي أعدَّها نور الدِّين، فاستردَّ الحصانُ بصرَهُ أحسنَ من الأوَّل. وحظيَ نور الدِّين بحرِّيَّتِهِ والعفوِ عنه، وبمهمَّةِ تدريب الحصان أيضاً. ومن ناحيةٍ أخرى، فقد رأتْ ابنةُ الوزير نورَ الدِّين، وهي تتطلَّع من نافذة غرفتها العالية، حين كان في الإصطبل، فأخبرتْ مريمَ عنه، فتطلَّعت مريمُ إليه فعرفتْهُ. وأسرعتْ إلى لقاءِ حبيبِها، واتَّفقا على موعدٍ ليليٍّ للهرب على ظهري الحصانين اللَّذين لا يُلحقانِ.. وعند تنفيذ الخطَّة، بنَّجَتْ مريمُ الوزيرَ في بيتِهِ، لكنَّ نور الدِّين نامَ قليلاً، وسرقَ أحدُ العبيد الحصانينِ. غير أنَّ مريم أنقذت الخطَّةَ في اللَّحظة الأخيرة، وقتلَتِ العبدَ، وأيقظَتْ حبيبَها، وهربا معاً على الجوادين.

كان الملك قد توجَّهَ إلى بيت الوزير وأخذَ معه هديَّة العرس، فوجد ابنتَهُ قد هربت، والوزير مبنَّجاً، وقد اختفى نور الدِّين. عندئذٍ أدركَ خطَّتَها، واعتبرَ الوزيرَ مسؤولاً عن تضييعها، فاستلَّ سيفَهُ وقتلَهُ. ثمَّ خرجَ بجيشٍ للّحاقِ بابنتِهِ وعشيقِها. وأدركهما الجيشُ في أحد الوديان. طلبتْ مريمُ من نور الدِّين حمايةَ ظهرِها، ما دام غيرَ قادرٍ على المواجهة. وقد برزَ لها ثلاثةٌ من إخوتها، وطلبوا منها في البداية التَّخلِّيَ عن الإسلام، والعودة إلى المسيحيَّة، لكنَّها رفضتْ، فتحاربوا، فقتلتْهم جميعاً. وأدرك أبوها أنَّه لا يستطيع مواجهتَها، فاختار الانسحاب والعودةَ إلى المدينة.

وحين استقرَّ في قصرِهِ، فكَّرَ الملك بمكاتبة الخليفة هارون الرَّشيد في بغداد، وأرسل الكتاب بيدِ وزيرِهِ البديل، وعرضَ فيه على الخليفة ما شاءَ لاسترداد الاثنين. فكتبَ الخليفة إلى جميع المناطق التابعة لملكِهِ بضرورة البحث عن مريمَ الزَّنّاريَّة وعليّ نور الدِّين. وبالمصادفة كان الاثنانِ قد وصلا إلى دمشقَ ودخلاها حين وصلَ إليها كتاب الخليفة. ولدى استجوابهما أقرّا بهويَّتِهما، ولم يُنكراها. فتمَّ إرسالُهما من دمشقَ إلى بغدادَ لمقابلة الخليفة. وفي بلاط الخلافة، رَوَيا للخليفة تفاصيل قصَّتِهما. وختمتْ مريمُ الزَّنّاريَّة خطبتها بعتاب الخليفة إذا فكَّرَ بتسليمهما لأبيها، لأنَّها مسلمة: «هل في وسعِكَ يا أميرَ المؤمنينَ، أن تقبلَ كتابَ ملكِ الملحدينَ، وترسلَني إلى بلادِ الكافرينَ، الذين يشركونَ بالملكِ العلّام؟... فإن فعلتَ بي ذلكَ يا خليفةَ اللّهِ، أتعلَّقُ بأذيالِكَ يومَ العرضِ على اللّهِ، وأشكوكَ إلى ابنِ عمِّكَ رسولِ اللّهِ» (2/ 154). حينئذٍ طمأنَها الخليفة بأنَّه لن يسلِّمَهما ولو أعطوه ملءَ الأرضِ ذهباً.

حينما طلبَ الخليفةُ من رسول ملك الإفرنجة ووزيرِهِ أن يستمعَ إلى ما قالت مريمُ حول إسلامِها، كان جوابه متهوِّراً، فأراد الخليفةُ قتلَهُ. ولمّا أحسَّت مريمُ بذلك قالت للخليفة: «يا أميرَ المؤمنينَ، لا تنجِّسْ سيفَكَ بدمِ هذا الملعونِ. ثمَّ جرَّدتْ سيفَها وضربتْهُ». ومع انحلال جميع العُقَدِ التي اعترضتْ طريقَ هذين العاشقين، أصبحَتِ الطُّرُق ممهَّدةً لعودتهما إلى مصرَ. فخمَّلَهما الخليفة بأنواعِ الهدايا والتُّحف، ورسائلِ العناية بهما في الطُّرُق حتّى بلوغهما أرضَ مصرَ. ولمّا وصلت الأخبار عن عودة نور الدِّين إلى أبيه تاج الدِّين، فرحَ بها، ونسيَ ما سبَّبَهُ له نور الدِّين من معاناةٍ سابقاً، فكان استقبالُهُ استقبالاً حافلاً. وظلّوا على هذه الحال حتّى جاءَهم هادم اللَّذّات ومفرِّقُ الجماعات.

تقدِّم هذه الحكاية صورةً مختلفةً لامرأةٍ لا مثيلَ لها. فهي ملكةٌ تقعُ في الأسر، وهي مع كونها أصبحَتْ معروضةً للبيع، فإنَّ صفقتَها لا تتمُّ إلّا برضاها. فهي إذاً حرَّة بطريقةٍ ما، تختارُ بنفسها مَن تريد العيش معه، لكنَّها لا تختارُهُ إلّا بثمنٍ يتسلَّمُهُ مالكُها. وهي إذا كانت مسيحيَّة الأصول، فقد اعتنقتِ الإسلامَ وأخلصَتْ له. وحصلت في الوقت نفسه على درجةٍ عاليةٍ من التَّعليم الرَّفيع. وحينما عثرتْ على نور الدِّين، فقد قرَّرتِ البقاءَ معه، لكنَّه برعونتِهِ تسبَّبَ في فراقها وبيعِها. وحين عادت إلى مملكةِ أبيها، ولحقَ بها، فقد أكَّدت إخلاصَها من جديد. تخلَّت عن أُبَّهةِ السُّلطة الملوكيَّة، والأب والأُمّ والعائلة

والدِّين والثَّروة والجاه، وضحَّتْ بكلِّ شيءٍ من أجل الانضمام إلى حبيبِها. وحين تمَّ أسرُها للمرَّة الثانية وجرتْ إعادتُها إلى إفرنجةَ، فقد خدعتْ أهلَها، واضطرَّت إلى قتلِ إخوتِها الثَّلاثة دفاعاً عن حبِّها، وما آمنتْ به.

توجد في العالم إذاً نماذجُ لنساءٍ يضحِّينَ بكلِّ ما يمتلكنَ من أجلِ أزواجهنَّ، حتّى لو لم يكونوا ملوكاً. ومن مصلحة الملك شهريار أن يقرَّ بوجود هذه النَّماذج ليتعافى من ضغط جرحِهِ النَّرجسيِّ. لأنَّ الإصرار على أنَّ جميع النِّساء يستحققنَ القتل مثل زوجتِهِ الخائنة ليس فقط إساءةً لجنس النِّساء، بل هو في حقيقة الأمر، تأبيدٌ لحالة الجرح النَّرجسيِّ الذي يُعاني منه الملك شهريار.

حكاية جارية الفتى البغداديِّ

حكاية «جارية الفتى البغداديِّ» حكاية من طرازٍ فريدٍ، لأنَّها لا تتحدَّث عن زوجةِ ملكٍ، ولا عن امرأةٍ حرَّةٍ من عائلةٍ عريقةٍ، بل عن جاريةٍ اقترحَتْ هي نفسها على سيِّدِها أن يبيعَها، لكي يستفيدَ من ثمنها. مع ذلك، أخلصتْ له، حتّى بعد أن بيعَتْ، إخلاصاً بلا حدود، وتحمَّلت شتّى صنوفِ الأسى والحرمان، حتّى استطاعت في النِّهاية أن تعودَ إليه بفضلِ إخلاصِها وصدقِها. فقد كان هناك رجلٌ بغداديٌّ ورثَ من عائلتِهِ ثروةً لا بأس بها، واشترى جاريةً بقيَتْ تحبُّهُ ويحبُّها حتّى أنفقَ كلَّ ما يملكُهُ. ولمّا كان الفتى يُتقِنُ الغناء، وقد تعلَّمَهُ في وقت ثرائِهِ، فقد اقترحَ عليه أحد أصدقائه أن يحترفَهُ، ويُغنِّي في المجالس هو وجاريتُهُ، ليكتسبا المال. لكنَّ نفس الفتى أبتْ عليه ذلك. فاقترحَتِ الجاريةُ عليه أن يبيعها، ويحصلَ من ثمنها على مبلغٍ طيِّبٍ.

بالمصادفة، كان أوَّلَ مَن رآها رجلٌ هاشميٌّ كريمٌ من أهل البصرة، دفعَ فيها على الفور ألفاً وخمسمائة دينار. لكنْ ما كادت تتمُّ الصَّفقة حتّى أحسَّ الفتى وجاريتُهُ بالنَّدم، وحاولا التَّراجع عن الصَّفقة، لكنَّهما لم يُفلحا. ذهب الفتى وهو لا يعرفُ أين يتَّجه، وقرَّرَ النَّوم في أحد المساجد، وجعلَ كيسَ النُّقود أشبه بالوسادة تحت رأسِهِ، وغفا متعباً. ولم يكَدْ يغفو قليلاً، حتّى صحا وهو يحسُّ بأنَّ أحدَهم يجذب كيس النُّقود من تحت رأسِهِ ويهربُ. حاول اللُّحاق به، ولكنْ عبثاً، لأنَّ رجلَيهِ كانتا مربوطتينِ إلى وَتَدَينِ في الجامع. وهكذا فقدَ الفتى جاريتَهُ ونقودَهُ في وقتٍ واحدٍ.

حاول الفتى الانتحار برمي نفسه في النَّهر، غير أنَّ بعض الناس أنقذوه. ونصحَهُ أحدُ أصدقائه بالتَّوجُّه إلى واسط، وأعطاه خمسين درهماً. ولحسن حظِّهِ، فقد وجدَ سفينةً متَّجهةً إلى البصرة. لكنَّ ملّاحي السَّفينة اشترطوا عليه أن يغيِّرَ ملابسَهُ، ويرتديَ أسمالَ البحّارة لكي يستطيعوا إخفاءَهُ بينهم. فباعَ ملابسه، وانضمَّ إليهم. وبعد ساعةٍ من إقلاع السَّفينة، كانتِ المفاجأة أنَّ صاحب السَّفينة هو الرَّجل الهاشميُّ الذي اشترى جاريتَهُ، وأنَّ جاريتَهُ كانتْ معه على ظهر السَّفينة. وحين طلبوا منها الحضور للغناء، رفضَتْ بسبب ما كان يعتريها من حزن. ثمَّ حصل أن توقَّفتِ السَّفينة، ونزل أغلب الرُّكّاب إلى الشاطئ، حينئذٍ تسلَّلَ الفتى البغداديُّ إلى آلةِ العود الذي أرادتْ أن تغنِّيَ عليه جاريتُهُ، وضبطَهُ بالطَّريقة التي يُتقِنُها. ولمّا التئمَ شملُ الجمع للغناء بعد ذلك، «قالَ الهاشميُّ للجارية: باللّهِ عليكِ لا تنغِّصي علينا عيشَنا. فأخذَتِ العودَ وجسَّتْهُ بيدِها، وشهقَتْ، فظنُّوا أنَّ روحَها قد خرجتْ. ثمَّ قالت: واللّهِ، إنَّ أستاذي معنا في هذه السَّفينة. فقالَ الهاشميُّ: واللّهِ لو كانَ معنا ما ضيَّعتُهُ من مُعاشرتِنا، لأنَّه ربَّما كان يخفِّفُ ما بكِ، فننتفعَ بغنائِكِ. ولكنَّ كونَهُ في السَّفينة أمرٌ بعيدٌ. فقالتْ: لا أقدرُ على ضربِ العودِ وتقليبِ الأهويةِ، ومولايَ معَنا. قالَ الهاشميُّ: نسألُ الملّاحين» (بولاق 2/ 459). وبالطَّبع، أنكَرَ الملّاحون وجودَهُ، لكنَّه برزَ وأعلنَ عن وجودِهِ. فلمّا رآه الهاشميُّ استغربَ رثاثةَ حالِهِ، وطلبَ من غلمانِهِ تجهيزَهُ وغسلَهُ وإحضارَهُ. ووعدَهُ الهاشميُّ بتزويجه من الجارية، بشرط أن يبقى يستمع إلى غنائها متى ما أراد، ولو من وراء ستارةٍ. فأهوى الفتى على يدِ الهاشميِّ ليقبِّلَها، لكنَّه رفضَ.

وكما هو متوقَّع، فللسَّرد مفاجأتُهُ. بقيَ الفتى والجارية يغنُّون للقوم حتّى وصلوا إلى أحد الشَّواطئ. يقول الفتى: «جئنا إلى بعضِ السَّواحل، فرسَتِ السَّفينة هناكَ، وصعدَ كلُّ مَن فيها، وصعدتُ أنا أيضاً [أي إلى الشاطئ]، وكنتُ سكرانَ، فغلبَني النَّومُ، فنمتُ. ورجعتِ الرُّكّاب إلى السَّفينة، وانحدرَتْ بهم، ولم يعلموا بي لأنَّهم كانوا سكارى. وكنتُ دفعتُ النَّفقةَ إلى الجارية، ولم يبقَ معي شيءٌ. ووصلوا إلى البصرةِ، ولم أنتبهْ إلّا من حرِّ الشَّمس. فقمتُ والتفتُّ، فما رأيتُ أحداً. ونسيتُ أن أسألَ الهاشميَّ عن اسمِهِ، وأينَ دارُهُ بالبصرةِ، وبأيِّ شيءٍ يُعرَفُ، وبقيتُ حيرانَ، وكأنَّ ما كنتُ فيه من الفرحِ بلقاءِ الجاريةِ منامٌ. ولم أزلْ متحيِّراً حتّى اجتازتْ بي مركبٌ عظيمةٌ، فنزلتُ فيها ودخلتُ

البصرةَ، وما كنتُ أعرفُ بها أحداً، ولا أعرفُ بيتَ الهاشميِّ. فجئتُ إلى بقّالٍ، وأخذتُ منه دواةً وورقةً» (2/ 460) لغرض الكتابة لشخصٍ توقَّع رؤيتَهُ هناك.

دفع الفضولُ صاحبَ دكّانِ البقالةِ إلى سؤالِ الفتى البغداديِّ عن حالِهِ، فأخبرَهُ أنَّه غريبٌ فقيرٌ. ولمّا رأى خطَّهُ جميلاً ومنظَّماً سأله هل يقبل بالعمل عنده، لضبطِ حسابات المحلِّ، والإشراف عليها ومتابعتها، مقابلَ نصفِ درهمٍ أجرةً عن كلِّ يومِ عملٍ. فوافق الفتى. ولمّا كان غلمانُ صاحبِ الدُّكّان يسرقونَهُ دون علمِهِ، فقد أفضى ضبطُ الفتى للحساباتِ إلى زيادةِ دخل المحلِّ وتقليلِ خسائرِهِ. وهكذا زادَ أجرُ الفتى بعد شهرٍ واحدٍ، بل إنَّ صاحب الدُّكّان اقترحَ عليه أن يزوِّجَهُ من ابنته. مع ذلك، ظلَّ الفتى مشغولَ البال لفراق جاريتِهِ، يتمنَّى أن يجد طريقاً للوصول إليها ذاتَ يومٍ.

قال الفتى البغداديُّ: «لمّا كانَ بعد شهرٍ، رأى الرَّجلُ دخلَهُ زائداً، وخرجَهُ ناقصاً، فشكرَني على ذلك. ثمَّ إنَّه جعلَ لي في كلِّ يومٍ درهماً إلى أن حالَ الحولُ، فدعاني أن أتزوَّجَ بابنتِهِ، ويشاركَني في الدُّكّان، فأجبتُهُ إلى ذلكَ، ودخلتُ بزوجتي، ولزمتُ الدُّكّان، إلّا أنَّني منكسرُ الخاطرِ والقلبِ، ظاهرُ الحزنِ. والبقّال يشربُ ويدعوني إلى ذلكَ، فأمتنعُ حزناً. فاستمررتُ[1] على تلك الحالةِ مدَّة سنتين. فبينَما أنا في الدُّكّان، وإذا بجماعةٍ معَهم طعامٌ وشرابٌ، فسألتُ البقّال عن القضيَّة، فقال: هذا يومُ المتنعِّمين، يخرجُ فيه أهلُ الطَّرب واللَّعب، والفتيانُ من ذوي النِّعمة، إلى شاطئ البحرِ، يأكلونَ ويشربونَ بينَ الأشجارِ على نهرِ الأُبلَّة[2]. فدعتْني نفسي إلى الفرجةِ على هذا الأمرِ، وقلتُ في نفسي: لعلِّي إذا شاهدتُ هؤلاءِ الناسَ أجتمعُ بمن أُحبُّ. فقلتُ للبقّال: إنِّي أريدُ ذلك. فقال: شأنكَ والخروج معَهم. ثمَّ جهَّزَ لي طعاماً وشراباً، وسرتُ حتّى وصلْتُ إلى نهرِ الأُبلَّة». (2/ 460).

وكما فارقَتْ بينَهم المصادفاتُ، فقد جمعتْهم أيضاً. فجأةً رأى الفتى البغداديُّ ربّان سفينة الهاشميِّ في الاحتفال وصحبَهُ، فنادى عليهم، فعرفوه. وحين تلاقوا بعد سنتين من الفراق أخبروه أنَّهم ظنُّوه قد أسرفَ في السُّكر، وسقطَ في الماء وغرقَ. وحين

(1) في الأصل: استمريت.
(2) في الأصل: الأيلة، في جميع المواضع.

سألهم عن محبوبتِهِ الجارية، «قالوا إنَّها لمّا علمتْ بفقدِكَ مزَّقت ثيابها، وأحرقَتِ العودَ، وأقبلَتْ على اللَّطم والنَّحيب. فلمّا رجعنا مع الهاشميِّ إلى البصرةِ، قلنا لها: اتركي هذا البكاءَ والحزنَ. فقالت: أنا ألبسُ السَّواد، وأجعل لي قبراً في جانبِ الدارِ، فأُقيم عند ذلكَ القبرِ، وأتوب عن الغناءِ. فمكنّاها من ذلكَ، وهي على تلكَ الحالةِ إلى الآن» (2/ 460).

هل أرادَتِ الجاريةُ أن تقلِّدَ ما فعلَهُ جانشاه، الذي ماتَتْ حبيبتُهُ، فبنى لها قبراً، وإلى جوارِهِ بنى لنفسه قبراً رمزيّاً، وجلسَ يبكي على القبرينِ؟ إنَّ هذا الجزء من الحكاية، في واقع الأمر، كانَ موجوداً قبل «ألف ليلة وليلة» في مصادر الحكاية الأُخرى، كما سنرى. على أيَّة حالٍ، ذهب الفتى البغداديُّ إلى مقابلةِ الجارية، ووجدَها كما تركَها قبل سنتين بالضَّبط. أخلصَتْ له إخلاصاً منقطعَ النَّظير، وحافظَتْ على حبِّهِ، حتّى بعد أن ظنَّت أنَّه ماتَ. وفي هذه المرَّة أوفى الهاشميُّ البصريُّ بوعدِهِ للحبيبينِ، وحلفَ أنَّه لم يمسسِ الجارية. وبالتَّأكيد كانَ على الفتى البغداديِّ أن يذهبَ إلى صاحب الدُّكّان الذي عملَ عنده، ويشكره ويعتذر له عن الاستمرار مع ابنته، ويعود ليقضيَ بقيَّة عمرِهِ مع محبوبتِهِ التي أخلصَتْ له بلا انتهاء.

بالطَّبع، يُغرينا ظاهر الحكاية بأنَّها حكاية عاشقينِ، افترقا ثمَّ التقيا. لكنَّ هذا الفهم سطحيٌّ، في السِّياق الذي ترويه «ألف ليلة وليلة». فهي في الحقيقة قصَّة إخلاص جاريةٍ للرَّجل الذي أحبَّها وأحبَّتْهُ. قد يُقال: ما الفرقُ بين أن يُقال إنَّها قصَّة عاشقين افترقا ثمَّ التقيا، وبين كونها حكايةَ إخلاصِ جاريةٍ؟ والجواب أنَّ هناك فرقاً أساسيّاً، وهو أنَّ سرد «ألف ليلة وليلة» يُريد أن يقول لشهريار: كما إنَّ هناك زوجاتِ ملوكٍ تخونُهم، فهناكَ جوارٍ تخلصُ إخلاصاً أُسطوريّاً لمن تحبُّهم، حتّى لو كلَّفَهنَّ الأمرُ فقدانَ حياتهنَّ. وبالتالي فإنَّ من الخطأ تعميم الاعتقاد، كما فعل شهريار، بأنَّ جميع النِّساء في العالم هنَّ من طراز زوجتِهِ الخائنة، ويجب إلحاقُ العقوبة بهنَّ مثلها تماماً. ولا يشفى شهريار من جرحِهِ النَّرجسيِّ ما لم يدرك هذه الواقعة، وهي أنَّ في العالم نساءً مخلصاتٍ، تماماً كما فيه نساءٌ خائناتٌ، ولا تجب المساواة بين النَّوعين.

من ناحيةٍ أُخرى، فنحن نعرف المصدر الذي استقى منه كتاب «ألف ليلة وليلة»

هذه الحكاية، وهو مصدرٌ بغداديٌّ يعود تاريخُهُ إلى القرن الرابع الهجريِّ، وإن تراجَعَ موقعُ الحكاية في «ألف ليلة وليلة» إلى الحكايات المتأخِّرة. وهذا المصدر هو كتاب «الفرج بعد الشِّدَّة» للقاضي التَّنوخيِّ[1]. وهناك أدلَّة نصِّيَّة توضِّح أنَّ الناسخ الذي نقلَها من كتاب «الفرج بعد الشِّدَّة» كان يفتقرُ إلى العدَّة الأدبيَّة التي يمتازُ بها قارئ الكتاب، ولذلك أدخلَ فيها بعض التَّحريف. وأوَّل تحريف هو التَّشويه الذي ألحقَهُ ببيتين من الشِّعر هما:

فَوَقَفْتُ أندبُ ظاعنينَ تَحَمَّلوا هُمْ في الفؤادِ وإن نَأَوا وترحَّلوا
ووقفتُ بالأطلالِ أسألُ عنهمُ والدارُ قفرٌ والمنازلُ بَلْقَعُ[2]

وهما بيتانِ مضطربانِ، وليس أدلَّ على اضطرابهما من اختلاف القافية فيهما، وصوابهما هي الرِّواية الواردة في «الفرج بعد الشِّدَّة»:

فَوَقَفْتُ أنسبُ بالذينَ تَحَمَّلوا وكأنَّ قَلْبي بالشِّفارِ يُقطَّعُ
فدخَلْتُ دارَهمُ أسائلُ عنهمُ والدارُ خاليةُ المنازلِ بَلْقَعُ[3]

التَّحريف الآخر هو أنَّ «ألف ليلة وليلة» تسمِّي النَّهر الذي في البصرة «نهر الأيلة»، كما رأينا، ولا شكَّ أنَّ الصَّحيح هو «نهر الأُبُلَّة». وفي هذا السِّياق تسمِّي يوم الاحتفال الذي خرجَ فيه الفتى البغداديُّ بأنَّه «يوم المتنعِّمين، يخرجُ فيه أهلُ الطَّرب واللَّعب»[4]. وليس من شكٍّ في أنَّ اليوم هو «يوم الشَّعانينَ، يخرجُ فيه أهلُ الظَّرفِ واللَّعب»[5]. ومن الواضح أنَّ ناسخ «الفرج بعد الشِّدَّة» كان يعرف أنَّ يوم الشَّعانين عيدٌ نصرانيٌّ يخرج فيه الناس على اختلاف أديانهم. في حين أنَّ ناسخ «ألف ليلة وليلة» كانت قد ابتعدَتْ به المسافة عن هذا العيد، فلم يعدْ يعرفُ عنه شيئاً، ولذلك تصوَّر أنَّه «يوم المتنعِّمين».

(1) التنوخي: الفرج بعد الشدة، تحقيق: عبود الشالجي، 4/ 316. وقد نقلها عنه مصدران آخران هما: التنوخي: نشوار المحاضرة 5/ 274، والسراج البغدادي: مصارع العشاق (العلمية) 2/ 246.
(2) ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/ 458.
(3) الفرج بعد الشدة 4/ 320.
(4) ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/ 460.
(5) الفرج بعد الشدة 4/ 325.

قَمَر الزَّمان وزوجة الجوهريّ

رُزِقَ تاجرٌ مصريٌّ اسمُهُ عبد الرَّحمن بولدٍ سمّاه قمر الزَّمان، وبنتٍ سمّاها كوكب الصَّباح. وبعد أن كبُرَ الفتى ألحَّتْ أُمُّهُ على إخراجِهِ من البيت ومصاحبتِهِ لأبيه في دكّانه، ليتعرَّفَ على الناسِ، ويتعرَّفَ الناسُ عليهِ. ولكون الفتى جميلاً جمالاً مُفرطاً، فقد صارَ الناس يُتابعونَهُ في الطَّريق صفوفاً، ويُسمِعونَهُ وأباه من الكلام ما لا يُحتَمَل. ومن بين جميع المتعجِّبين، أصرَّ أحد الدَّروايش على مرافقتِهم والدُّخول معهم إلى الدُّكّان، وهو ينشد الأشعارَ، ويسكب الدُّموع الغِزار. حاول التاجر إعطاءَهُ مبلغاً، لكنَّه لم ينصرفْ، والناس تتبادل الكلمات حول الشُّكوك بالدَّراويش وانعدام أخلاقِهم. فكَّرَ التاجر بدعوتِهِ معهم إلى البيت، وهو يُضمِرُ نيَّة قتلِهِ، إذا رأى منه ما يدلُّ على رغبةٍ في الفاحشة. وبعد تناول العشاء، اتَّفق التاجر عبد الرَّحمن مع ابنه قمر الزَّمان بأن يتظاهر بإغراء الدَّرويش. لكنَّ الدَّرويش امتنعَ بإصرارٍ ورفعةٍ، وأخبر الفتى أنَّه لم يتأمَّلْهُ إلّا تعجُّباً من آثار الحكيم الخلّاق، الذي خلقَ مثله امرأةً فائقة الجمال في البصرة، كأنَّما هي هو، تفرغُ من أجلِها الأسواق، وتخلو الشَّوارع في أيّام الجمع. وكلُّ مَن يمشي في طريقِها، ليتفرَّجَ عليها، يُقطَع رأسُهُ.

تعلَّق الفتى بهذه المرأة سماعاً، وقرَّرَ السَّفر إلى البصرة من أجلها. لكنَّه احتفظ لنفسه بهذه الرَّغبة، واقترحَ على أبيه أن يقوم برحلةٍ للتِّجارة. وافق أبوه، بعد رفضٍ ومحاولةٍ في ثنيِهِ، وأرسله مع قافلة كبيرة، فيها العبيد والأموال والخدم، وأعطاه تسعين ألف دينار. وأعطتْهُ أُمُّهُ أربعين فصّاً من الجواهر الثَّمينة، التي شدَّها بالحزامِ على بطنه. وسار باتِّجاه البصرة. وفي الطَّريق هاجمَهم الأعرابُ، وقتلوا رجالَهُ، وسرقوا الأموال، فلم يجد الفتى مهرباً سوى التَّلطُّخ بالدِّماء، والاندساس بين القتلى. ثمَّ أفلحَ في الوصول إلى البصرة، ولكنْ بعد أن لم يَعُدْ لديه سوى الجواهر المشدودة في حزامِهِ، التي أعطتْها له أُمُّهُ.

في البصرة، كان وصولُهُ في يومِ جمعةٍ. واستغرب أنَّ الشَّوارع خاليةٌ تماماً من المارَّة، والدَّكاكين مفتوحةٌ بلا باعةٍ. وفجأةً سمع ضجَّةً عاليةً، فاختفى في أحد الدَّكاكين. ثمَّ أقبلَتْ مجموعةٌ من البنات، تتوسَّطُهنَّ الفتاة التي حدَّثَهُ الدَّرويش

عنها. فاتَّقد في محبَّتِها شوقاً، وانتظر حتّى عاد الناس إلى أشغالهم. فأخرجَ قطعةً من الجوهر وباعَها، واشترى بثمنها ما يحتاجُ إليه من ملابسَ فاخرةٍ. وفي اليوم التالي توجَّهَ إلى محلِّ مزيِّن، وسألَهُ عن سبب خلوِّ الشَّوارع في اليوم السابق. فقال له المزيِّنُ سوف أسأل زوجتي، ولكنْ لا تخبرْ أحداً بما رأيتَ. فأعطاه مبلغاً من المال لزوجتِهِ إغراءً لها وتشجيعاً. فطلبتْ زوجة المزيِّن منه أن يجلب الشابَّ لها. فذهبَ الاثنانِ إليها. وحينئذٍ كشفتْ له عن سببِ خلوِّ الشَّوارع من الناس. فقد تلقَّى سلطان البصرة جوهرةً هديَّةً من ملك الهند، وأراد أن يثقبَها، فاعتذرَ جميع الجوهريَّة عن ثَقْبِها، ولم يقدرْ على ذلك أحدٌ سوى المعلِّم عبيد الجوهريِّ، وهو زوج الفتاة. وحين تمكَّن من ثَقْبِ الجوهرة، طلب منه السُّلطان أن يتمنَّى عليه ما يشاء. فاستشارَ زوجتَهُ، فاقترحَتْ عليه أن يطلب منه أن تُخلى الشَّوارع لمرورها يوم الجمعة: «إن كنتَ تحبُّني، فتمنَّ على الملكِ أنَّه يُنادي في شوارعِ البصرةِ أنَّ أهلَها يدخلونَ الجوامعَ يومَ الجمعةِ قبل الصَّلاةِ بساعتين، ولا يبقى في البلدِ كبيرٌ ولا صغيرٌ حتّى يكونَ في المسجدِ أو في البيتِ، وتُقفَل عليهم أبوابُ المساجدِ والبيوتِ، ويتركونَ دكاكينَ البلدِ مفتوحةً، وأنا أركبُ بجواريَّ، وأشقُّ المدينةَ، ولا ينظرني أحدٌ من طاقة ولا من شبّاك، وكلُّ مَن عثرتُ به قتلتُهُ. فراحَ إلى الملكِ، وتمنَّى عليه هذه الأمنية، فأعطاه ما تمنّاه» (1/ 557).

بقيَ الفتى يُغري العجوز بالمالِ لكي تعثرَ له على حيلةٍ يجتمعُ بها مع محبوبتِهِ. ولمّا كان عنده ما يكفي من المال، ومستعدّاً لبذل قسم منه، فقد اقترحَتْ عليه أن يذهبَ إلى الجوهريِّ ويُعطيه جوهرةً لكي يصوغَها خاتماً له، ثمَّ يتنازل عنها لأنَّها لا تناسبُ إصبعَهُ. ثمَّ يذهب بثانيةٍ، ويتنازل عنها أيضاً، وكذلك يطلب جوهرةً ثالثةً. ولمّا رأى منه الجوهريُّ هذا الكرم الاستثنائيَّ، حدَّثَ زوجتَهُ الحسناء بكرمِ الفتى معه. فطلبَتْ منه أن يدعوه إلى بيتِهم. وحين رأتْهُ تعلَّقت به مثلما تعلَّق بها. وهكذا خطَّطت لدعوتِهِ مرَّتين في بيتهم، تُقدِّمُ فيهما جاريتُها الشَّراب له ولزوجِها، فينامُ الاثنانِ. وحين أخبر العجوز بذلك، طلبتْ منه أن يتظاهرَ بشرب فنجان القهوة الذي تقدِّمُهُ الجارية، ثمَّ يُلقيه جانباً، فإنَّه سببُ نومِهما. والفتاة تريدُكَ أن تبقى صاحياً. في الدَّعوة الثالثة، جاءَتِ الجاريةُ بالشَّراب، فطلبَ منها جرعةَ ماءٍ، وحين ذهبت ألقى الشَّراب جانباً، وتظاهر بالنَّوم.

كانتِ الفتاة زوجة الجوهريِّ قد أزمعَتْ على قتلِهِ إذا وجدتْهُ نائماً، فما كادَتْ تبركُ عليه حتّى نهض، وقضيا اللَّيلَ متعانقينِ إلى جوار زوجها المستغرق في نومِهِ.

اتَّفق الاثنانِ على أن تخدعَ زوجَها، وتطلبَ هي منه أن يسمحَ له بالبقاء في بيتٍ مجاورٍ لبيتِهم، ثمَّ تحفر هي تحت الأرض سرداباً أو نَفَقاً يوصِّلُ بين بيتِها وبيتِهِ. وقالتْ له: «أنا ما يكفيني منكَ ليلةٌ ولا يومٌ، ولا شهرٌ ولا سنةٌ، وإنَّما قصدي أن أُقيمَ معَكَ بقيَّةَ العمرِ». وهذا ما حصل فعلاً، فقد سمح له المعلِّمُ عبيد بأن يقيمَ في بيتٍ مجاورٍ لبيتِهِ. وتمكَّنت هي من حَفْرِ نفقٍ أو سردابٍ يوصل بين البيتينِ. فكانت تستعين بالنَّفق كلَّما أرادَتِ البقاءَ معه أو الإسراعَ إلى بيتها. وبالرَّغم من أنَّ النَّصَّ هنا يستعمل كلمة «سرداب»، وهي كلمة فارسيَّة الأصل معناها «الماء البارد»[1]، فعلينا أن نتذكَّرَ أنَّ الكلمة العربيَّة المماثلة هي «النَّفَق»، التي اشتُقَّتْ من «النافقاء»، وهو جحر اليربوع الذي يحفرُهُ بفتحتينِ، إذا هوجمَ من إحداهما، أفلَتَ من الأخرى[2]. ومن هذا «النافقاء» اشتُقَّ مفهوم النِّفاق والمنافقين في الإسلامِ.

تكرَّرت حفلاتُ السَّهَر بين قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ. وذاتَ يومٍ اتَّفقا على الانتقام من زوجِها. في البداية أعطتْهُ سكِّيناً يعتزُّ بها زوجُها، وأوصتْهُ بأن يزعمَ عنده أنَّه اشتراها من اثنين ادَّعى أحدُهما أنَّه عشيقُ زوجةِ جوهريٍّ. وحين تصاعدَتِ الشُّكوك في نفس الجوهريِّ وهو يرى السِّكِّين الشَّبيهة تماماً بسكِّينه، كان يعود إلى البيت، ويجد السِّكِّين في موضعِها، لأنَّ زوجتَهُ استردَّتْها عن طريق السِّرداب، فكان يتحيَّرُ ويصيبُهُ الذُّهول. ثمَّ أخذَتْ ساعةً يفخرُ بامتلاكها، وكرَّرَتْ بها التَّمثيليَّة نفسها. وأخيراً اتَّفقا أن يأخذها هي نفسها، ويدَّعي أنَّه اشتراها، ويدخل بيتَهُ أمام أنظار الزَّوج، ثمَّ تسرعُ هي عن طريق النَّفق، وحين يفتحُ زوجُها البابَ يجدُها بانتظارِهِ. ولكي تخلِّص جاريتَها معها، فقد طلبتْ من زوجها أن يبيعَها. فطلب قمر الزَّمان شراءَها منه، لكنَّ المعلِّم عبيد تنازلَ له عنها بلا مقابل. ثمَّ حملَتِ الزَّوجة كلَّ ما يملك زوجُها من أموالٍ وذخائرَ وأثاثٍ إلى بيت قمر الزَّمان، وأعلمَهُ قمر الزَّمان أنَّه عائدٌ إلى مصر. وكان في عربتِهِ زوجتُهُ المتنكِّرة

(1) أدي شير: معجم الألفاظ الفارسية المعربة، ص 89.
(2) أبو حاتم الرازي: الزينة 1/ 449.

باعتبارها الجارية التي اشتراها، وجاريتُهُ التي تنازلَ له عنها، وأموالُهُ وذخائرُهُ. وسلكا في رحلتهما طريقاً غير مألوفةٍ عند العودة.

حين وصلوا إلى مصر، حبس أبوه الوَرِع زوجة الجوهريِّ وجاريتَها في قصرٍ خاصٍّ. وسألَ قمرَ الزَّمانِ إذا كانَ قد تزوَّجَها، فأجابَ أنَّه وعدَها بالزَّواج، وسأل أباه رأيَهُ، فقال إنَّه إن تزوَّجَ بها برئَ منه إلى الأبد، لأنَّها امرأةٌ خائنة. وعزمَ على تزويجِهِ بفتاةٍ من عائلةٍ كريمةٍ مناسبةٍ. وبعد أربعين يوماً في ليلة الزَّفاف، لمحَ قمرُ الزَّمانِ عبيد الجوهريَّ يدخل إلى حفل الزَّفاف في جملة الفقراء، وقد رثَّتْ ثيابُهُ، وضعفَ مشيُهُ، وترنَّحت خطواتُهُ. فأخبرَ أباه. فأكرمَهُ أبوه غايةَ الإكرامِ، وأبدى التَّرحيب به والاحتفاء. كان عبيد الجوهريُّ قد تعرَّض، مثل قمر الزَّمان قبله، للسَّرقة من البدو، ففقدَ كلَّ ما يملك. وزعمَ أمامَ أهل البصرة، قبل مفارقتِهِ لها، أنَّه ذاهب إلى الحجِّ. كذلك رحَّب به قمرُ الزَّمان، ونهضَ له إكراماً وتقديراً. ثمَّ اختلى به التاجر عبد الرَّحمن، فصارحَهُ عبيد الجوهريُّ بما لقيَ من زوجتِهِ. فأخذَهُ إليها وإلى الجارية في القصر، وقالَ له هما في هذا القصر، إذا شئتَ استعادتَهما. لكنَّه قرَّرَ في دخيلتِهِ أن يقتلَهُ إذا فكَّرَ باستعادتها فعلاً. وحين دخلَ الجوهريُّ على امرأتِهِ وجاريتِها، قتل الاثنتين، وتخلَّصَ من عارِهما.

بمقتل زوجة الجوهريِّ، تنتهي حكاية الزَّوجة السافلة، وتبدأ حكاية الزَّوجة الفاضلة. فبعد أن رأى التاجر عبد الرَّحمن غيرة عبيد الجوهريِّ وشهامتَهُ، وتكفيراً عمَّا فعلَهُ به ابنُهُ، قرَّرَ أن يزوِّجَهُ ابنتَهُ كوكب الصَّباح، أخت قمر الزَّمان، وهي أجملُ من زوجتِهِ القتيلة وأغنى وأشرفُ. وهكذا صار عرسُ قمر الزَّمان عرسَ غريمِهِ عبيد الجوهريِّ من أختِهِ كوكب الصَّباح في الوقت نفسه.

من المفارقات أن تقارنَ الحكاية الكاملة بين زوجتَينِ؛ سافلة وفاضلة. لكنَّ الأحداثَ في حكاية الزَّوجة السافلة ترتبطُ بحبكةٍ معقَّدة، في حين أنَّ حكاية الزَّوجة الفاضلة تكادُ تخلو من الحبكة، وتكتفي بالتَّسلسل البسيط للأحداث. فبعد بقاء عبيد في مصرَ مدَّةً من الزَّمان، مع زوجتِهِ وأهلِها، فكَّرَ بالعودة إلى البصرةِ، واستأذنَ من التاجر عبد الرَّحمن، فأذنَ له قائلاً: «يا وَلَدي، قد أذنتُ لكَ، ولا لومَ عليكَ في هذا الكلامِ... والرَّأيُ الصَّواب أن تأخذَ زوجتَكَ معَكَ. وبعدَ ذلكَ إن شئتَ الرُّجوعَ إلينا

فارجعْ، أنتَ وزوجتُكَ، ومرحباً بكَ وبها، لأنّنا ناسٌ لا نعرفُ طلاقاً، ولا تتزوَّجُ منّا امرأةٌ مرَّتين، ولا نهجرُ إنساناً بَطَراً» (2/ 575).

حين وصل عبيد الجوهريُّ إلى البصرة، تحسَّنت أحوالُهُ، وعاش مع زوجتِهِ رَغَداً. وبعد خمس سنواتٍ توفِّيَ. فبقيَتْ كوكب الصَّباح أرملةً، فخطبَها ملكُ البصرة، لكنَّها اعتذرتْ منه بأنَّها من عائلةٍ لا تتزوَّجُ نساؤُها مرَّتين. فأكرمَها الملك غايةَ الإكرامِ، وأرسلَها مع وزيرٍ من وزرائه وخمسمائة فارس إلى أهلها في مصر. وتنتهي الحكاية بجملةٍ رهيبةٍ تقارن بين المرأتين السافلة والفاضلة: «إذا كانَتْ هذه المرأةُ ما رضيَتْ أن تبدلَ زوجَها بعدَ موتِهِ بسلطانٍ، كيفَ تستوي بمَن تبدلُهُ في حالِ حياتِهِ بغلامٍ مجهولِ الأصلِ والنَّسَب، وخصوصاً إذا كانَ ذلك في السِّفاحِ، وعلى غيرِ طريقِ سنَّةِ النِّكاح؟ ومَن ظنَّ أنَّ النِّساء كلَّهنَّ سواء، فإنَّ داءَ جنونِهِ ليسَ له دواء» (2/ 576).

لا بدَّ لنا أن نلاحظَ أنَّ هذه الحكاية توجَدُ في جميع طبعات الكتاب، بما فيها طبعة كلكتا الثانية، السابقة على طبعة بولاق، ويُقال إنَّها اعتمدتْ على مخطوطة مصريَّة من الكتاب[1]. ويبدو أنَّ جميع النُّسخ أخذتْها من مادَّة مصريَّة واحدة، لكنَّها مادَّة متأخِّرة، ربَّما تكون قد كُتِبَتْ في أواخر القرن السابع عشر أو مطلع القرن الثامن عشر. أوَّلاً؛ لأنَّ أسلوب الحكاية لا يرقى إلى أبعدَ من هذا التاريخ. ويمكنُنا هنا أن نستشهدَ بعبارة «عديم الذَّوق» التي تكرَّرت فيها (2/ 572). إذ ترد كلمة «الذَّوق» فيها بمعنى «اللِّياقة»، في حين كانت تدلُّ قبل هذا الوقت على معنى تذوُّق نكهة الطَّعام، أو الحدس الصُّوفيِّ عند المتصوِّفة.

من جهةٍ أخرى، يرد في الحكاية ذكر تقديم «القهوة»، بمعنى البنِّ أو القهوة التُّركيَّة. ولا يخفى أنَّ الكلمة كانت قبل ظهور القهوة التُّركيَّة تدلُّ في العربيَّة على الخمرة. وظهرت فيها «السِّكِّين» بوصفها أداة زينة، ولم تكن تُستعمَل قبل ذلك إلّا لتقطيع اللَّحم. ولا شكَّ أنَّ ذكر «الساعة» يقطع دابر الشَّكِّ باليقين، لأنَّ الساعة من مخترعات نهاية القرن السابع عشر. بالطَّبع كانت هناك أدوات قديمة لقياس مرور الأزمنة، مثل

(1) طبعة كلكتا الثانية 4/ 574 وما بعدها، طبعة بولاق 2/ 551 وما بعدها، طبعة الشرقية 7/ 150 وما بعدها، طبعة محمد علي صبيح 4/ 237 وما بعدها، طبعة صادر 6/ 604 وما بعدها.

الساعات الرَّمليَّة والمائيَّة وما أشبه، لكنَّ اختراع الساعة ذات البندول المحمولة باليد حصل في القرن السابع عشر حصراً[1]. مع ذلك، فإنَّ مادَّة الحكاية، على النَّقيض من تأخُّر أسلوبها زمنيّاً، قديمة قِدَماً مفرطاً، كما سنرى فيما يأتي.

لقد عرضنا، في الفصل الثالث من الكتاب، لرأي غرونباوم حول المصادر الإغريقيَّة لـ«ألف ليلة وليلة»، وذكرنا حينئذٍ المثال الذي قدَّمَهُ عن «حكاية قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ» تحديداً. ويحسن بنا في البداية أن نترجم النُّبذة التي أوجزَ بها غرونباوم نفسه صيغة الحكاية الإغريقيَّة، ثمَّ نعود بعد ذلك لاستئناف تحليلنا. «اختطفَ ضابط متبجِّح، في كتاب بلاوتس (Miles Gloriosus) عشيقةَ بلوسيكلس، وهو نبيلٌ أثينيٌّ شابٌّ، وحين يكتشفُ بلوسيكلس مكانَ وجودها، يتَّخذ له مسكناً في البيت المجاور لبيت الضابط، ثمَّ يحفرُ نفقاً سرِّيّاً بين الجدارين المنفصلين ليتمكَّنَ العاشقانِ من الالتقاء والتَّمتُّع ببعضهما. وحين يرى أحدُ الخدمِ الفتاةَ في البيت المجاور، يُقال له إنَّ أختاً لها توأماً قد أتتْ، وليست «فيلوكومسيوم» هي التي رآها في أحضان الشابِّ الغريبِ. ومن خلال الإسراع في الانتقال بين البيتين من خلال النَّفَق، تنجح فيلوكومسيوم في جعل قصَّتِها قابلة للتَّصديق. وتثير خدعةٌ أخرى رغبةَ الضابطِ في استبدال فيلوكومسيوم بامرأةٍ أخرى، فيجري إقناعُهُ بإرسالها، ويرشوه بالهدايا الثَّمينة التي تشمل عبدها المفضَّل (ومساعدها في تنفيذ الحيل) على تركِهِ بهدوء. وأمام ناظري صاحب المرأة والدار وبمباركتِهِ يُغادر بلوسيكلس المتنكِّر»[2].

يرى غرونباوم أنَّ الشَّبه بين هذه الحكاية اليونانيَّة وحكاية «قمر الزَّمان» في «ألف ليلة وليلة» لا تخطئه العين. وبعد أن يقدِّم خلاصة سريعة جدّاً للحكاية العربيَّة، يذهب إلى وجود أوجه شبهٍ قويَّة بمعزل عن تماثلِ مخطَّط الحبكة. فمشهد الوداع، واختطاف الجارية، والعبد المهدى، كلُّها سمات تدلُّ على العلاقة بين القصَّة الرُّومانيَّة، أو بالأحرى نموذجها اليونانيِّ، والحكاية القاهريَّة. «وكلُّ هذه الأحوال وغيرها توضِّح أنَّ حكاية «قمر الزَّمان» لا تكرِّر مباشرةً أو تقلِّد كتاب (Miles)، ولكنْ توضِّح أنَّ الاثنين

(1) Hutchinson Encyclopaedia, 1994, p. 243.

(2) Medieval Islam, p. 296.

يستمدّانِ من مصدرٍ مشتركٍ، هو في أرجح الاحتمالات قصَّة حبٍّ إيونيَّة جمعَها بلاوتس أو مؤلِّف النُّسخة الإغريقيَّة البدئيَّة من كتاب (Miles) بأحداثٍ من أصولٍ مختلفةٍ، في حين التزمَ راوي الحكاية العربيَّة بنموذجه جدّاً»[1].

وحديث غرونباوم عن وجود نموذجٍ إيونيٍّ للحكاية أمرٌ ممكنٌ لا غبارَ عليه، وإن كنتُ أفضِّل الحديث عن نموذج متوسِّطيٍّ، نسبةً إلى البحر الأبيض المتوسِّط. وقد لاحظنا أنَّ زمن كتابة هذه الحكاية المصريَّة لا يمكن أن يتعدَّى القرن السابع عشر الميلاديَّ، من حيث الصِّياغة الأسلوبيَّة. لكنَّنا نجد هنا أنَّ نموذجاً لجزءٍ من هذه الحكاية يوجد في إيونيا، في زمن لا نستطيع تحديدَهُ. فضلاً عن ذلك، فقد سبق القول إنَّ الاتِّصال عن طريق النَّفق هو ثيمة أو موضوعة قديمة لتخطِّي حاجز المنع. وهناك حكايات تتخطَّى المنع عن طريق الاختفاء في صندوق، أو بين الأسلحة، أو غير ذلك. وقد أشرنا إلى أنَّ مفهوم «النِّفاق» في الإسلام مستمدٌّ من «النَّفَق» أو «النافقاء»، وهو جحر اليربوع. وحين وجد المسلمون أنَّ بعض المسلمين «المتنكِّرين» ينفتحونَ على الفضاءِ الإسلاميِّ وفضاء المشركين معاً، شبَّهوهم باليربوع الذي يحفرُ نفقَهُ بفتحتين، إذا هوجمَ من إحداهما، أفلَتَ من الأخرى. وهكذا وصفوا هؤلاء بالمنافقين، أي الذي يسلكونَ سلوكَ اليربوع في جحرِهِ ذي الفتحتين، على المستوى الأخلاقيِّ، لا على المستوى الطَّبيعيِّ. فهناك إذاً نموذجٌ إسلاميٌّ أيضاً لمفهوم النَّفق والنِّفاق الأخلاقيِّ. وفي كتاب «أمثال العرب» للمفضَّل الضَّبِّيِّ حكاية عربيَّة عن بدويٍّ قرَّرَتْ امرأتُهُ أن تخونَهُ مع صديقها من خلال سَرَبٍ أو نفقٍ يختفي فيه عند اقتراب الزَّوج، وقد أوردَها في سياق شرح المثل: (قد نراكَ ولستَ بشيءٍ)[2].

وتكشف المقارنة بين الحكايتين عن مقدار تعقيد الحكاية المصريَّة. إذ تكتفي الحكاية الإيونيَّة أو الإغريقيَّة أو الرُّومانيَّة بحبكة المرور عبرَ النَّفق للظُّهور في بيتين متجاورين. أمّا الحكاية المصريَّة فتنطوي على مستوياتٍ متعدِّدة من المقارنة. فهناك

(1) Medieval Islam, p. 297.

(2) المفضل الضبي: أمثال العرب، تحقيق: إحسان عباس، ص 125.

أوَّلاً المقارنة بين مدينتين؛ مدينة أولى يُمنَعُ أهلُها أيّام الجمع من الظُّهور في الأسواق، ولا يحقُّ لهم السَّير في الشَّوارع، أو مغادرة الجوامع، وهذه المدينة هي البصرة، السَّرديَّة الخياليَّة بالطَّبع. وهناك مدينةٌ أخرى مقابلَها، هي القاهرة، منفتحة على الغُرَباء، ويحتفل الفقراء فيها بأعياد الوجهاء ومناسباتهم، ويتجمَّعون في أعراسِهم محاطين بالإكرام. ويكفي للتَّدليل على ذلك أن نلاحظَ أنَّ عبيداً الجوهريَّ دخل مصر، واختلطَ وهو في ذروة بؤسه بالفقراء الذين كانوا ينتظرون الطَّعام في حفلة العرس. وهذه أشياءُ لا توجد في الحكاية الإغريقيَّة. والأهمُّ من ذلك أنَّها تقارن بين امرأتين؛ إحداهما تخونُ زوجَها في بيتِهِ، وعلى مرأىً منه ومسمعٍ، والثانية تفي لزوجِها حتّى بعد وفاتِهِ، فترفض الزَّواج بسلطان. وبالتالي تقدِّم لنا الحكاية، في سياقها بين الحكايات، نموذجَينِ لامرأتينِ مختلفتينِ؛ المرأة السافلة والمرأة الفاضلة.

ينبغي أن نضع في اعتبارنا أنَّ الحكاياتِ الأخيرةَ صارت تركِّزُ أكثرَ على وجود نماذجَ نسويَّة مختلفة، غير نموذج المرأة الخائنة، الذي قدَّمتْهُ الحكاياتُ الأولى في أوَّل الكتاب. ثمَّ أخذ الكتاب يتناولُ موضوعاتٍ مختلفةً، مثل انقلاب الأدوار، وتحوُّل المصائر، وإمكان وجود شخصيّات تنقلبُ حظوظُها رأساً على عقب، فيتحوَّل الأمير إلى شحّاذ، والحمّال إلى سلطان. ثمَّ سمحتْ بوجودِ شيءٍ من السُّخرية يمكن أن يطالَ الوجهاء والحكّام والملوك أنفسهم، وربَّما سمحَ هؤلاء بوجود نوعٍ من السُّخرية بينَهم، إيماناً منهم بضرورة التَّواضع في معاملة العامَّة. ثمَّ عالج الكتاب موضوعة الخلود السَّرديَّ، واستحالة وجود خلودٍ فعليٍّ، إغراءً منه للشَّخصيّات المثلى بأن تقوم بأدوار ثقافيَّة تأسيسيَّة. ومع اقتراب الكتاب من نهايتِهِ، صارت تزدادُ الحاجة إلى التَّأكيد على وجود نماذجَ نسويَّة مختلفة، بل على أنَّ الاعتراف بوجود هذه النَّماذج يشكِّل مفتاحاً للصِّحَّة النَّفسيَّة، ووسيلةً لتخطِّي عقدة الجرح النَّرجسيِّ. وإذا كانت حكاية «قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ» تقارنُ بين زوجتين في مدينتين منفصلتين، فإنَّ حكاية «معروف الإسكافيّ»، التي ينتهي بها الكتاب، تقارن بين زوجتَي شخصيَّةٍ واحدةٍ.

زوجتا معروف الإسكافيّ

«حكاية معروف الإسكافيِّ» آخر حكاية في كتاب «ألف ليلة وليلة» في جميع نُسَخِهِ الكاملة المعروفة، الشاميَّة والمصريَّة، وهي موجودةٌ في جميع الطَّبعات. ويكتسي الموقع الخاصُّ الذي تحتلُّهُ، من حيثُ كونُها آخرَ الحكايات، بدلالةٍ خاصَّة. فهي الحكاية التي ينتهي بها الكتاب، ويُعلن عن انطواء مشروعِهِ. وهكذا يجعل منها هذا الموقع ليس فقط آخرَ الحكايات، بل هي بالضَّرورة التَّتويج الدَّلاليُّ لها، بحيث تنطوي على عناصرَ من الجزء الأكبر من الحكايات السابقة. فضلاً عن ذلك، فإنَّ انتهاء الكتاب بها يعني أنَّ المعضلات السَّرديَّة التي تناولها قد تمَّ حلُّها جميعاً. وفي المقدَّمة من هذه المعضلات جرح شهريارَ النَّرجسيُّ، واستمرار حياة شهرزاد الفعليَّة.

وللأسف، فقد أقنعتْنا القراءات التَّمثيليَّة التَّلفزيونيَّة على امتداد سنين طويلة بأنَّها حكاية «ملهاويَّة» ساخرة، ولا سيَّما وأنَّ شخصيَّة معروف الإسكافيِّ شخصيَّة شعبيَّة بسيطة. وهذا صحيحٌ إلى حدٍّ ما. أعني أنَّها حكاية تنطوي على سخرية، لكنَّها لا تقتصر عليها وحسب، بل تتناول جميعَ الأغراض التي عُنِيَتْ بها الحكايات الأخرى، مثل انقلاب الأدوار، والسَّفر في المكان، والطَّيران على ظهر جنِّيٍّ، والأهمُّ من ذلك جميعاً احتكاك معروف الإسكافيِّ بزوجتين؛ إحداهما مسيئة، والثانية مخلصة. وهذا الغرض الأخير هو الذي نريد إبرازَهُ هنا، لأنَّه يوضِّح أنَّ من الممكن للمرء أن يقترن بامرأة سيِّئة، وقد تسيءُ إليه أو تخونُهُ، أو بامرأة طيِّبة تحترمُهُ وتخلصُ له. وكلتا المرأتين موجودةٌ في الواقع، وقد احتكَّ بهما معروف الإسكافيُّ، واقترنَ بكلتيهما معاً. وهنا يكمن الدَّرس الحياتيُّ الذي ينبغي أن يتعلَّمَهُ الملك شهريار. فإذا كان معروف الإسكافيُّ البسيط قد جرَّبَ الحياة مع امرأة مسيئة، وهربَ منها، وتخطَّى حالة المرارة النَّفسيَّة التي ألحقتْها به، أفلا يستطيع الملك شهريار أن يتعلَّمَ من تجربته، ويتجاوز الرَّضَّةَ النَّفسيَّة التي أحدثتْها له زوجتُهُ الخائنة، ويستريح إلى زوجته المخلصة، كما فعل معروف الإسكافيُّ؟

كان معروف رجلاً إسكافيّاً متواضعاً يعيشُ في مدينة مصر، «يرقِّعُ الزَّرابين القديمة»، كما تقول طبعة بولاق (2/ 595)، وطبعة الشَّرقيَّة (7/ 215). وكلمة «الزَّرابين» تحريفٌ عاميٌّ متأخِّر لكلمة «الزَّرابيل»، التي تعني النِّعال والأحذية. قال شهاب الدِّين الخفاجيُّ

إنَّ العامَّة تبدل اللام بالنُّون فتقول «زرابين»[1]. وليس من شكٍّ في أنَّه تحريفٌ حصل في اللَّهجتين الشاميَّة والمصريَّة. أمّا في اللَّهجة البغداديَّة في القرن الرابع الهجريِّ فكانت الكلمة تُنطَقُ باللام «زربول»، وقد كرَّرَ ابن الحجّاج استعمالها[2]. وبسبب هذه المهنة الوضيعة، فقد كان ما يجنيه معروف شحيحاً جدّاً لا يكاد يكفي لشراء خبز يومِهِ. لكنَّ زوجته كانت تضايقُهُ بطلباتها الثَّقيلة. وفي يومٍ واحدٍ اشتكتْهُ ثلاثَ مرّات لثلاثة قضاةٍ، وهو ما أثقلَ كاهلَهُ بالدُّيون.

جلس معروف في دكّانِهِ دائخاً من شكاوى زوجتِهِ، فجاءَهُ أحد معارفه ونصحه بالتَّخفِّي، لأنَّ زوجتَهُ اشتكتْهُ عند الباب العالي. وسوف نتخطَّى هنا هذه التَّسمية المتأخِّرة. فخرجَ معروف هائماً على وجهه، وكان الجوُّ شديد المطر. فبقيَ يعدو حتّى دخل في خرابةٍ قديمةٍ، «وصار يتضجَّرُ ممّا به، ويقول: أينَ أهربُ من هذه العاهرة؟ أسألُكَ يا ربِّ أن تقيِّضَ لي مَن يوصِّلُني إلى بلادٍ بعيدةٍ، لا تعرفُ طريقي فيها. فبينما هو جالسٌ يبكي، وإذا بالحائطِ قد انشقَّتْ، وخرجَ له منها شخصٌ طويلُ القامةِ، ورؤيتُهُ تقشعرُّ منها الأبدان. وقال له: يا رجلُ، ما لكَ أقلقتَني في هذه اللَّيلة؟ أنا ساكنٌ في هذا المكانِ منذ مائتي عام، فما رأيتُ أحداً دخلَ هذا المكان، وعملَ مثلَما عملتَ أنتَ، فأخبرْني بمقصودِكَ، وأنا أقضي حاجتَكَ، فإنَّ قلبي أخذتْهُ الشَّفقة عليكَ. فقالَ له: مَن أنتَ؟ وما تكونُ؟ فقال له: أنا عامرُ هذا المكانِ. فأخبرَهُ بجميعِ ما جرى له مع زوجتِهِ. فقالَ له: أتريدُ أن أوصِّلَكَ إلى بلادٍ لا تعرفُ لك زوجتُكَ فيها طريقاً؟ قالَ: نعم. قالَ: اركبْ فوقَ ظهري، فركبَ وحملَهُ وطارَ به من بعد العشاءِ إلى طلوعِ الفجرِ، وأنزلَهُ على رأسِ جبلٍ عالٍ» (2/ 598).

تركَهُ الماردُ في أعلى الجبلِ، وأشارَ إلى المدينةِ في الأسفل، وغادرَ. وحين نزل معروف، صارَ أهلُ المدينة يتعجَّبون من زيِّهِ، وحين أخبرَهم بأنَّه كان في مصرَ أمسِ صاروا يستخفُّون به. وبالمصادفة التقى شخصاً كان جاراً له قبل أكثرَ من عشرين سنة. ونصحَهُ بأنَّ أهل مدينة «ختيان الختن»، وهذا هو اسم المدينة، لن يصدِّقوا قوله، لأنَّها

(1) الخفاجي: شفاء الغليل ص 116.

(2) انظر: ديوان ابن الحجاج 3/ 450، و3/ 488. وأرجو أن يعذرني القارئ إذا تابعتُ تاريخ كلمة ذميمة في اللهجة العراقية، وهي (الزَّراب) و(الزَّرابين) بالجمع. إذ هي لا علاقة لها بكلمة (الزَّرابيل) بمعنى النعال، بل هي تحريف أعجمي متأخر أيضاً لكلمة (الذَّرَب) بمعنى (الإسهال)، واشتق منها (الزراب) و(الزربان) و(الزرابين)، بمعنى الغائط.

تبعد عن مصر مدَّة سنة كاملة. وأشارَ عليه بأن يدَّعيَ أنَّه تاجرٌ، ينتظرُ وصولَ قوافلِهِ المحمَّلة بأنواع البضائع. وما برح يقترضُ من الناس، ويسخو على غيرهم بإسرافٍ، مؤجِّلاً التَّسديد إلى حين وصول القوافل، حتّى بلغت الدُّيون التي اقترضَها ستِّين ألف دينار. فاشتكاه الناس إلى ملكِ المدينةِ، الذي كان طمّاعاً، فأراد أن يُظهر له التَّودُّد حتّى موعد وصول البضائع.

امتحنَهُ الملك، وعرضَ عليه أن يتزوَّج ابنتَهُ، لكنَّه اقترحَ تأخير الزَّواج بها حتّى تصل القوافل، وحينئذٍ يوزِّع على الناس ما يشاءون بقدر ما يشاءون. لكنَّ الملك أخبره بأنَّه يستطيعُ أن يقترضَ من خزائنِهِ ما يريد، ويعيدَها إليه لاحقاً. وهكذا بقيَ معروف يقترضُ من خزانةِ الملك أربعين يوماً، حتّى تزوَّجَ. وبعد عشرينَ يوماً من زواجِهِ، أخبر الوزيرُ الملكَ بأنَّ الخزانة صارت خاويةً، وأنَّ معروفاً مجرَّد كذّاب نصّاب، وليس بتاجر. فأراد الملك أن يستدرجَهُ عن طريق ابنتِهِ زوجة معروف. ففاتحَها بالأمر فقبلَتْ. وحين حدَّثتْ معروفاً، قصَّ عليها كيف أنَّ زوجتَهُ الأولى كانت تتعبُهُ، وأنَّه فعلاً مجرَّد إسكافيٍّ لا يعرف كيف يتصرَّفُ. فطمأنتْهُ ابنة الملك، وأخبرتْهُ أنَّها لن تتخلَّى عنه مهما كلَّفَ الثَّمن، وأعطتْهُ أربعينَ ألف دينار، وطلبتْ منه الخروج إلى مدينةٍ أخرى للمتاجرة بها، وأصرَّت أنَّها لن تفضحَهُ أبداً. وفي اليوم التالي ذهبتْ إلى أبيها، وزعمتْ أنَّها تسلَّمت من مماليكِ زوجِها رسالةً تقولُ إنَّ قافلةً من الأعراب هاجمتْ قافلةَ زوجِها معروف، ممّا اضطرَّهُ إلى السَّفر.

في البرِّيَّة التقى معروف بفلّاحٍ يحرثُ الأرض، وأصرَّ الفلّاح على إكرامِهِ وجلْبِ الطَّعام له من المدينةِ القريبةِ. حاول معروف أن يذهبَ إلى المدينةِ بنفسه، لكنَّ الفلّاح ترجّاهُ أن ينتظرَهُ ريثما يجيءُ له بالأكل. وتركَ عنده حيواناتِهِ وذهب. فكَّرَ معروف بأن يحرثَ الأرض بدلَهُ حتّى يعودَ. فجأةً اصطدم المحراثُ بحلقةٍ معدنيَّةٍ، بقيَ معروف يعالجُها، واتَّضحَ أنَّها طبقٌ يُفضي إلى درجٍ، ويُفضي الدَّرج إلى قاعةٍ مليئةٍ بكميّات خرافيَّة من كنوز الذَّهب والزُّمرُّد وغيرها، كأنَّما هي في الأحلام. التقطَ معروف صندوقاً وفتحَهُ، فكانت المفاجأة أنَّه يحتوي على خاتمٍ لاستدعاءِ المارد خادم الكنز. أخبرَ المارِدُ معروفاً أنَّ هذا «كنزُ شدّاد بن عاد، الذي عمَّرَ إرمَ ذاتَ العِمادِ». فطلب منه معروف أن يُخرِجَ الكنزَ ويحمِّلَهُ على البغال، وعلى الفور تحقَّقَ ما طلبه. ثمَّ طلبَ منه

مائة حملٍ من أنواع القماش الفاخر تحملُها مائة بغلٍ. وأكملَ طلباتِهِ بأن يتوجَّهَ إلى الملك أبي زوجته، يطلبُ منه استقباله بالعسكر.

عند وصول معروف إلى المدينة، صار يوزِّعُ الأموال بإسرافٍ. امتلأت خزائنُ المال، ففتحوا خزائنَ أخرى. وصار يُعطي ألفينِ لمن أخذ منه ألفاً، وهكذا، حتّى تحيَّرَ الناسُ لهذا الكرم المفرط. وأعطى لزوجتِهِ وجواريها كميَّة تليقُ بها. وحينما اختلى بها، «قابلتْهُ وهي مبتسمةٌ، ضاحكةٌ، فرحانةٌ، وقبَّلتْ يدَهُ وقالتْ: هل كنتَ تتمسخرُ عليَّ أو كنتَ تجرِّبُني بقولِكَ: أنا فقيرٌ وهاربٌ من زوجتي؟ والحمدُ للّٰهِ حيثُ لم يقعْ منِّي في حقِّكَ تقصيرٌ، وأنتَ حبيبي، وما عندي أعزُّ منكَ، سواء كنتَ غنيّاً أو فقيراً. وأُريد أن تخبرَني ما قصدتَ بهذا الكلامِ. قالَ: أردتُ تجريبَكِ حتّى أنظرَ هل محبَّتُكِ خالصةٌ أو على شأنِ المالِ وطمعِ الدُّنيا، فظهرَ لي أنَّ محبَّتَكِ خالصةٌ، وحيثُ كنتِ صادقةً في المحبَّةِ، فمرحباً بكِ، وقد عرفتُ قيمتَكِ» (2/ 610).

كانتِ الأموالُ تجري بين يديه، وكأنَّه يغترفُها من خزائن الأحلام. يطلبُ من المارد البدلاتِ الخرافيَّة لزوجتِهِ وجواريها، فتحضرُ بين يديه في الحال، وبكميّات مهولة. ومثل هذا الثَّراء مثيرٌ للفضول. وهذا ما حصلَ مع الوزير، الذي بدأ يحرِّضُ الملكَ عليه. فهذه الأموال لا يمكنُ أن تكون مكتسبةً عن طريق التِّجارة، ولا بدَّ من معرفةِ مصدرِها. اقترحَ الوزيرُ على الملك أن يذهبَ الثَّلاثة؛ الملك والوزير ومعروف، في نزهةٍ، ثمَّ يجبرونَهُ على الشُّرب، حتّى يُفضي لهم بمكنونِ سرِّهِ، وهو في ذروةِ السُّكر والانتشاء.

في حفلة السُّكر، أخبرَ معروف بسذاجتِهِ المعهودة الملكَ والوزيرَ بقصَّتِهِ الكاملة، ولكي يُبرهنَ لهما على حكاية عثورِهِ على الكنز، فقد نزعَ الخاتمَ من يده، وعرضَهُ أمام الوزير. وحين فركَهُ الوزير، حضرَ المارِدُ خادمُ الكنز، فطلب منه الوزيرُ نفْيَ معروف إلى البرِّيَّة، ونفْيَ الملكِ أيضاً بعده. ثمَّ قرَّرَ أن يتزوَّجَ من ابنة الملك، زوجة معروف، فطلبتْ منه مراعاة العدَّة الشَّرعيَّة، فأعلن أنَّه لا يحترم أيَّ شرعٍ. فقرَّرت الزَّوجة مداهنتَهُ ومخادعتَهُ، وحين اقترب منها، أبدتْ خوفَها من الخاتم، وطلبتْ منه خلعَهُ وتركَهُ على المخدَّة. ثمَّ ركلتْهُ، واستدعتْ أعوانها، فألقوا القبضَ عليه. وأسرعَتْ إلى التقاطِ الخاتمِ وفركتْهُ، وطلبتْ من خادمه أخْذَ الوزير إلى السِّجن، وجلْبَ أبيها وزوجها معروف.

ومن الواضح أنَّ هذا الجزء من الحكاية قد وصلَ إلى خاتمتِهِ. فقد عاد الملك ومعروف، وتوثَّقت العلاقة بينهما، فصار معروف وزيراً له. وبعد خمس سنوات، توفِّيَ الملكُ، فاتَّخذتْ بنت الملك معروفاً سلطاناً بدلَ أبيها. لكنَّها بقيتْ تحتفظُ بالخاتم. ثمَّ ولدت له غلاماً، وأدركتْها الوفاةُ حين بلغ الخامسة من العمر، لكنَّها قبل أن تموتَ، أوصتْ معروفاً بحفظ الخاتم، وتربية ابنهما.

حتّى الآن أهمل النَّصُّ مصيرَ زوجة معروف الأولى، ولم ينقلْ عنها كلمةً واحدةً. وحين كان معروف ممدَّداً في سريرِهِ، «لم يشعرْ إلّا وشيء بجانبِهِ في الفراشِ، فانتبهَ مرعوباً وقالَ: أعوذُ باللّهِ من الشَّيطانِ الرَّجيم، ثمَّ فتحَ عينيهِ فرأى في جانبِهِ امرأةً قبيحةَ المنظرِ، فقالَ لها: مَن أنتِ؟ قالت: لا تَخَفْ، أنا زوجتُكَ فاطمةُ العرَّة. فنظرَ في وجهِها فعرفَها بمسخةِ صورتِها وطولِ أنيابِها» (2/ 616). ثمَّ رَوَتْ له أنَّها حين فارقَها لم تعدْ تجدُ مَن يعيلُها، فتشرَّدت في الدُّروب، وهي تبكي وتنحب. وفي ذات يومٍ كانت تبكي وتولول في خرابةٍ، وبكلماتها هي نفسها: «صعبَ عليَّ ما قاسيتُ، وقعدتُ أبكي. وإذا بشخصٍ تصوَّرَ قدّامي وقالَ لي: يا امرأة، لأيِّ شيءٍ تبكينَ؟ فقلتُ إنَّه كانَ لي زوجٌ يصرفُ عليَّ، ويقضي أغراضي، وقد فُقِدَ منِّي، ولم أعرفْ أينَ راحَ، وقد قاسيتُ الغُلْبَ من بعدِهِ. فقالَ: ما اسمُ زوجِكِ؟ قلتُ: اسمُهُ معروف. قالَ: أنا أعرفُهُ، اعلمي أنَّ زوجَكِ الآن سلطانٌ في مدينةٍ، وإن شئتِ أوصِّلكِ إليه أفعل ذلك. فقلتُ له: أنا في عرضكَ أن توصِّلَني إليه. فحملَني وطارَ بي بين السَّماءِ والأرضِ حتّى أوصلَني إلى هذا القصرِ، وقالَ: ادخلي في هذه الحجرةِ تَرَي زوجَكِ نائماً على السَّرير. فدخلتُ فرأيتُكَ في هذه السِّيادة» (2/ 616).

لقد دلَّها المارد الأوَّل على موضع زوجها، مثلما نقلَ زوجَها من قبلُ إلى هذه المدينة. هنا نعرف أنَّ وظيفة المردة في هذه الحكاية هي أنَّهم مجرَّد وسائط لنقل البشر والعبور بهم بين العوالم. لقد نقلَ المارِدُ الأوَّل معروفاً في أوَّل الحكاية، ثمَّ أوصل زوجتَهُ إليه في آخر الحكاية. ونقلَ خادمُ الكنزِ أملاكَ شدّاد بن عاد إلى بيتِهِ، ثمَّ نفاه ونفى الملك، ثمَّ حبسَ الوزيرَ، دونَ تمييزٍ بينهم، أو حتّى اعتبارٍ لعلاقتِهِ السابقة بهم. وهكذا يبدو المارد في الواقع مجرَّد خادمٍ مطيعٍ تقتصرُ وظيفتُهُ على التَّنفيذ، وعلى نقل البشر بين العوالم المختلفة. أمّا البشر فهم الفاعلونَ الحقيقيُّون للأحداث في الحكاية.

بالطَّبع لن تتغيَّرَ طباع زوجة معروف، حتّى بعد أن صارَ لها جناحٌ خاصٌّ في قصرٍ مترامي الأطراف. في البداية بدأتْ تحسُّ بالكراهية لابن معروف، لأنَّه ليسَ من صلبِها، ثمَّ صارت تتطلَّعُ إلى اختلاسِ الخاتم السِّحريِّ وسرقتِهِ من معروف. لكنَّ ابنه كان يتابعُ خطواتِها خطوةً خطوةً، دون أن يُثير ريبتها. كان معروف يجلُّ الخاتمَ إجلالاً كبيراً، ويعامِلُهُ بطهارة، فينزعُهُ ويضعُهُ على مخدَّته مع أداء كلِّ فعلٍ فيه نجاسة. وكانت زوجتُهُ فاطمة العرَّة تعرف ذلك. «فخرجتْ باللَّيلِ لأجلِ أن تدخلَ عليه في القصرِ، وهو مستغرقٌ في النَّوم، وتسرقَ هذا الخاتمَ بحيثُ لا يراها. فلمّا خرجتْ كانَ ابنُ الملكِ في هذه الساعةِ قد دخلَ بيتَ الراحةِ، فقعدَ في الظَّلامِ، وتركَ البابَ مفتوحاً عليه. فلمّا خرجتْ من قصرِها رآها مجتهدةً في المشيِ إلى جهةِ قصرِ أبيه، فقالَ في نفسه: يا هل ترى لأيِّ شيءٍ خرجتْ هذه الكاهنةُ من قصرِها في جنحِ الظَّلام؟ وأراها متوجِّهةً إلى قصرِ أبي» (2/ 618). لحقَ الفتى بها دون أن تنتبهَ له، وحين رآها تتسلَّلُ نحو سريرِ أبيه، أدركَ أنَّها تريد سرقةَ الخاتمِ، فأهوى عليها بسيفِهِ وقتلَها.

بمعزلٍ عن المردة، فإنَّ شخصيّات الحكاية الرَّئيسة هي: معروف، والملك، والوزير، وزوجتُهُ فاطمة، وزوجتُهُ الملكة، وابنُهما. ومعروف والملك في الواقع هما شخصيَّتانِ حياديَّتانِ. أمّا الوزير فيمثِّلُ الشَّرَّ، في حين يمثِّل ابن معروف الخير. لكنَّ الصِّراع في الأساس يتركَّز بين صورة الزَّوجة الشِّرِّيرة، التي هربَ منها زوجُها، فلحقتْهُ، وظلَّتْ تتربَّصُهُ بالمكائد، حتّى لقيتْ حتفَها، وصورة الزَّوجة المخلصة، التي حافظَتْ عليه منذ ليلةِ زواجِهما حتّى لحظة وداعِها ورحيلِها. وهنا لا بدَّ أنَّ شهريار انتبه إلى أنَّ شهرزاد تقدِّمُ له صورتينِ متناقضتينِ في هذه الحكاية، صورة المرأة الشِّرِّيرة المسيئة لزوجها، وصورة المرأة الخيِّرة المخلصة التي تحافظُ عليه حتّى آخر لحظةٍ في حياتها. وكلتا المرأتين موجودة في الواقع، لا في الحكايات وحدها. ولهذا على شهريار، لكي يتخلَّصَ من جرحه النَّرجسيِّ أن يتصوَّرَ أنَّ في الحياة نساءً مخلصاتٍ، هنَّ على النَّقيض تماماً من أخلاق زوجتِهِ الخائنة.

بعد سرد «ألف ليلة وليلة» من الحكايات، يبدو أنَّ شهريار تمكَّنَ من استيعاب هذا الدَّرس. وحين استوعبَ هذه الواقعة، فقد أبلَّ من مرارةِ جرحِهِ النَّرجسيِّ، بمعونة السَّرد. والمفاجأة أنَّه اكتشفَ أنَّ شهرزاد قد أنجبَتْ له ثلاثةَ أولادٍ ذكورٍ. وهنا كان

لا بدَّ من مصارحتِهِ بالحقيقة، فأخذتْهم شهرزاد، «ووضعتْهم قدّامَ الملك، وقبَّلت الأرضَ وقالت: يا ملكَ الزَّمان، هؤلاءِ أولادُكَ، وقد تمنَّيتُ عليكَ أن تعتقَني من القتلِ إكراماً لهؤلاء الأطفالِ، فإنَّكَ إن قتلتَني يصير هؤلاءِ الأطفالُ من غير أُمٍّ، ولا يجدون مَن يحسنُ تربيتَهم من النِّساء. فعند ذلك بكى الملكُ، وضمَّ أولادَهُ إلى صدرِهِ، وقالَ: يا شهرزاد، واللّٰهِ إنِّي قد عفوتُ عنكِ من قبل مجيءِ هؤلاء الأولادِ، لكوني رأيتُكِ عفيفةً نقيَّةً، حرَّةً تقيَّةً، باركَ اللّٰهُ فيكِ، وفي أبيكِ وأُمِّكِ، وأصلكِ وفرعكِ» (2/ 619).

وبهذه الخاتمة يكون قد اكتمل شفاء شهريار من جرحه النَّرجسيِّ، ويكون السَّرد قد أنجزَ تحقيق جميع الوظائف التي أسندَها لنفسه، ولا بدَّ له أن يتوقَّفَ في اللَّيلة الأولى بعد الألف.

الخاتمة

اكتمال التَّجربة وانفتاح البَصيرة

في العادة، يضعُ الكاتبُ خطَّةً مَرِنةً، ليتمكَّنَ من تعديلِها مع استمرار الكتابة. لكنَّ هناك أفكاراً تفرضُ نفسَها على الخطَّة منذ البدء، وربَّما كانتْ موجودةً قبلها على نحوٍ صريحٍ. في حالة هذا الكتاب، كانت فكرة انفتاح «ألف ليلة وليلة» هي الفكرة الأساسيَّة السابقة على وضع الخطَّة بسنين طويلة. ومع كتابة «مفاتيح خزائن السَّرد»، اتَّضح لي أنَّ الكتاب كان يستعصي على التَّرويض في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع ولغتِهِ المعياريَّة. ومن هنا قرَّرتُ أن أُكرِّسَ ثلاثة فصول لمناقشة الخصائص الصِّنفيَّة للكتاب، وستَّةَ فصولٍ أخرى للتَّحليل النَّصِّيِّ لحكاياتِهِ.

كان من المعروف منذ التَّحليل البنيويِّ في السَّبعينات والثَّمانينات أنَّ شهرزاد اتَّخذت من السَّرد وسيلةً للدِّفاع عن نفسها، فكان السَّرد هو المعادل الضِّمنيُّ للحياة عندَها. ولكنْ لا يبدو أنَّ أحداً فكَّرَ بأنَّها استخدمَتِ السَّرد، ليس فقط للدِّفاع عن حياتها وحياةِ بناتِ جنسِها، بل أيضاً لترويض الجرح النَّرجسيِّ لدى مَن يستمعُ إلى حكاياتها ويهدِّدُها بالقتل. وهكذا مثَّلَ السَّرد لديها وسيلةً لتخليص شهريار من عبء الرَّضَّة النَّفسيَّة التي تلقّاها حين رأى زوجتَهُ تخونُهُ مع عبدٍ من عبيدِهِ.

وهذا الجزء من الحكاية هو ما سمَّيناه بالحكاية الإطاريَّة. وقد قلنا إنَّ الحكاية الإطاريَّة هي الحكاية التي تُحيط بجميع حكايات الكتاب وتحتضنُها. وهي لا تكتمل إلّا مع اكتمال آخر حكايات الكتاب تماماً. لكنَّها في الوقت نفسه تفرضُ موضوعتَها على موضوعات الكتاب، أو الموضوعات القريبة منها، إذا كان الكتاب كبيراً جدّاً بحجم «ألف ليلة وليلة». ونحن رأينا أنَّ الحكاية الإطاريَّة في الكتاب لا تخضع لتعداد اللَّيالي، بل تقعُ خارج التَّقسيم إلى لياليٍ، لأنَّ شهرزاد وشهريار فيها من بين الشَّخصيّات

والأبطال، وليسا الراويَ والمرويَّ له، كما هو الحال في الحكايات الضِّمنيَّة. وموضوعة الحكاية الإطاريَّة هي الخيانة الزَّوجيَّة التي أحدثتْ جرحاً نرجسيّاً للملك السَّعيد، رنَّقَ عليه حياتَهُ، وطبعَها بطابع الشَّقاء والألم، وجعلَهُ يتزوَّج في كلِّ ليلةٍ امرأةً، ثمَّ يقتلُها في الصَّباح التالي، لكي لا يُعطيَها فرصةَ خيانتِهِ من جديد.

ولكونِ موضوعةِ الحكاية الإطاريَّة تَسِمُ بميسمِها الحكايات الضِّمنيَّة القريبة منها، فإنَّ موضوعة الخيانة كانت تشكِّل محتوى عددٍ من الحكايات الأولى في الكتاب. لكنَّها تختلفُ عن موضوعة الخيانة في الحكاية الإطاريَّة أيضاً في الوقت نفسه. فقد ألحقَتِ الخيانة الزَّوجيَّة بشهريارَ جرحاً نرجسيّاً نازفاً لا شفاءَ منه. أمّا أبطال الحكايات الضِّمنيَّة القريبة من الحكاية الإطاريَّة فقد تعرَّضوا لخياناتٍ أبشعَ، مع ذلك لم يسمحْ أبطالُها لها بالتَّحوُّل إلى جرحٍ نرجسيٍّ كالذي حصل في حالة شهريار. بالعكس كان الضَّحايا يردِّدون دائماً: «أَبْقِني يُبْقِكَ اللّٰهُ، ولا تقتلْني يقتلْكَ اللّٰهُ». وقد رأينا أنَّ السَّرد الذي ترويه شهرزادُ لشهريارَ كان دائماً يتحدَّث عن شخصيّاتٍ أخرى، بعيدةٍ بُعداً لا يُقاس، وهو مع ذلك يوجِّه خطابَهُ إلى شهريارَ ضمناً، ما دام هو المرويُّ له الأوَّل في الكتاب، وكأنَّ السَّرد يقول له: انظرْ إلى ردِّ فعل هذه الشَّخصيَّة، وقارنْهُ بما حصلَ معَكَ.

منذ اللَّيلة الأولى في «ألف ليلة وليلة» يبدو وكأنَّ السَّرد يورِّط شخصيّاتِهِ في علاقاتٍ متداخلة. فالراوية فيه، وهي شهرزاد، مهدَّدةٌ بالموت، وتجد أنَّ السَّرد هو السِّلاح الأوَّل للدِّفاع عن حياتها. والمرويُّ له، وهو شهريار، مصابٌ بجرحٍ نرجسيٍّ خطيرٍ، وتجد الراوية أنَّها معنيَّة بتخليصِهِ من أوصاب هذا المرض الذي حوَّلَهُ إلى وحشٍ جبّار. لهذا يهتمُّ السَّرد بالتَّوازي بالموضوعتين في وقتٍ واحدٍ؛ موضوعة التَّطهُّر من الخيانة دون أثرٍ نفسيٍّ، وموضوعة شراء الحياة بروايةِ القِصَص.

لكنَّ الكتاب في حقيقتِهِ كبيرٌ جدّاً، وكلَّما ابتعدت الحكاية الضِّمنيَّة في ترتيبها عن الحكاية الإطاريَّة ابتعدتْ موضوعتُها عنها أيضاً. وهكذا نجدُ عدداً من الموضوعات الأخرى التي عُنِيَ بإبرازِها الكتاب، بمعزل عن موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة. فقد أراد السَّردُ لشهريارَ أن يعرفَ أنَّ انقلاب الأدوار هو جزءٌ من طبيعة الحياة نفسِها، حيث

يمكن أن يُفاجئ التَّغيُّر في المصير حياةَ أيِّ إنسان، ملكاً كان أم عبداً، في مقاييس ذلك الزَّمان. وهو في هذه الحالة يرتفعُ بالعبد، ويهبطُ بالملك. وتأتي بعد ذلك السُّخرية، التي يمكن أن يتعرَّضَ لها الفقراء البُسَطاء والملوك الكبار، من طراز الخليفة الرَّشيد، على السَّواء. لكنَّ الفرق يظلُّ قائماً بين الشَّخصيَّتَين الوضيعة والكبيرة في المهمَّة التي يؤدِّيها كلٌّ منهما. فالملك العظيم هو الشَّخصيَّة التَّأسيسيَّة التي لا تفكِّر بالبقاء إلى الأبد، أو تبحثُ عن مجدٍ شخصيٍّ، بل تفكِّر بالخلود السَّرديِّ في الأعمال العظيمة، التي تنفعُ الشُّعوبَ وتمكثُ في الأرض.

لكنَّ علاج شهريار لا يكتمل على الإطلاق ما لم يؤمنْ في آخر الأمر بوجودِ نماذجَ نسويَّة مختلفة عن المرأة الخائنة التي اقترنَ بها وخذلتْهُ ونغَّصَتْ عليه حياته. ولكي يشفى تماماً من حراجةِ جُرْحِهِ النَّرجسيِّ، ينبغي أن يضعَ في اعتباره أنَّ العالم يمتلئُ أيضاً بالنِّساء الفُضْلَيات اللَّواتي يُضحِّينَ بحياتهنَّ حفاظاً على أزواجهنَّ وأحبابهنَّ. وإذا أدرك شهريارُ وجودَ مثل هذه النَّماذج النِّسويَّة، وتصوَّرَ إمكان الالتقاء والاقتران بها، فإنَّه حينئذٍ فقط يستطيع الخلاص من ضغوط مرضِهِ النَّفسيِّ. ولهذا السَّبب تركِّز الحكايات الأخيرة من الكتاب على موضوعة النِّساء الفُضْلَيات تركيزاً خاصّاً، بعد أن ركَّزت الحكايات الأولى على موضوعة الخيانة الزَّوجيَّة. وليس من المصادفة أبداً أن ينتهيَ الكتاب بحكاية «قمر الزَّمان وزوجة الجوهريِّ»، التي تقارن بين زوجتي عبيد الجوهريِّ، السافلة والفاضلة، ثمَّ تأتي بعدَها حكاية «معروف الإسكافيّ»، التي ينتهي بها الكتاب تماماً، وتنصبُّ المقارنة فيها على زوجتي معروف الإسكافيِّ الوضيعة والرَّفيعة.

من العبارات الشَّهيرة التي تتكرَّرُ في الكتاب عبارة «لو كُتِبَ هذا بالإبرِ، على آماقِ البَصَر، لَكانَ عبرةً لمنِ اعتبَرَ». وهي عبارةٌ تنطوي على استعارة بصريَّة مذهلة، يتحوَّل فيها الحبك السَّرديُّ إلى نوعٍ من الكتابة على صفحات العيون، لكي تعطيَ للقرّاء تجربةً سرديَّة تستحقُّ أن تكتحلَ بها الأبصار. وهذه العبارة خاصَّة بـ«ألف ليلة وليلة»، بحيث لا تَرِدُ إلّا فيها. وإذا استعارها كتابٌ آخرُ، فسيتَّضح في الحال أنَّه أخذَها منها. ونحن نمتلك دليلاً نصّيّاً على قِدَمِ هذه العبارة في كلمةٍ ضمَّنَها ابن بطلان الطَّبيب في روايته «دعوة الأطبّاء»، حين حوَّلَها من استعارة بصريَّة إلى استعارة سمعيَّة، فقال: «اسمعوا

يا إخوانَ الصَّفاء، وبقيَّة العُلَماء، فوحقِّ مُنشئِ الطَّبائعِ، ومُبدئِ البدائعِ، لو كُتِبَ هذا بالمباضعِ في المسامعِ، وقعَ أَجَلَّ المواقعِ»[1].

متى تستحقُّ الحكاية أن تُكتَبَ بالإبرِ على صَفَحاتِ البَصَر؟

الجوابُ عندما تكون حكايةً متقنةً من حيثُ البناء السَّرديُّ. لكنْ من هو الشَّخص الذي يتولَّى إتقانَها؟ المؤلِّف دون شكٍّ. غير أنَّ كتاب «ألف ليلة وليلة» بلا مؤلِّف، بل له رواةٌ فقط، وهؤلاء الرُّواة هم الذين يتولَّون عمليَّة الصَّقل والإتقان. وهذه مفارقةٌ ينفرد بها كتاب «ألف ليلة وليلة». فالكتاب بلا مؤلِّف، مع ذلك هناك ما لا يُحصى من الرُّواة الذي يقومون بعمليَّة صقلِهِ وتهذيبِهِ، حتّى يجعلوا منه عملاً يستحقُّ أن يُكتَبَ بالإبرِ على صَفَحاتِ البَصَر.

هنا ندرك الخاصِّيَّة الفريدة للكتاب، فهو برغم أنَّه بلا مؤلِّف، سمح لعددٍ غفيرٍ من الرُّواة على امتداد زمنٍ طويلٍ أن يتصرَّفوا به، ليكونوا بمثابة مؤلِّفين متجدِّدين له. وبالتالي يصحُّ القول إنَّه الكتاب الذي يفتقرُ إلى المؤلِّف، لأنَّ رواتَهُ كانوا المؤلِّفين المتعدِّدين له. فهو كتابٌ له عددٌ لا يُحصى من المؤلِّفين والمراجعين والرُّواة الذين حرصوا على تقديمِهِ للأجيال المتتابعة بصورةٍ مثاليَّة تستحقُّ أن تُنقَشَ بالإبرِ على صَفَحاتِ العُيون. غير أنَّ هذه العبارة نفسها تحتاجُ إلى مزيدٍ من الإيضاح، لأنَّ كون الكتاب متعدِّد المؤلِّفين والرُّواة يعني أنَّه كان جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة للمجتمع على امتدادِ فتراتٍ طويلةٍ. وهكذا فهو لا ينتمي إلى ذاكرة مؤلِّفٍ فرديٍّ واحدٍ، بل إلى ذاكرةٍ ثقافيَّةٍ جمعيَّةٍ تستغرقُ زمناً طويلاً، وترفعُهُ إلى مصافِّ الكتب المثاليَّة التي تحظى بالتَّقدير والاحترام.

والغريب أنَّ الفرادة التي يحظى بها الكتاب لا تعود إلى انغلاقِهِ واكتمالِهِ، بل إلى انفتاحِهِ وتجدُّده الدائم. فحين يُتيح الكتاب للرُّواة الجدد على امتداد الأزمنة أن ينتجَ كلُّ راوٍ جديدٍ نسختَهُ الخاصَّة منه، التي تتفوَّق على سابقاتها، في الأسلوب وبناء الأفعال والشَّخصيّات وترتيب الحكايات وما أشبه، فهو يظلُّ يرائي بأنَّ الكتاب لا يمكن أن

(1) ابن بطلان: دعوة الأطباء، طبعة المجمع العلمي العراقي، 2002، ص 82. وانظر: مفاتيح خزائن السرد، ص 317.

يكتملَ أبداً، ما دام هناك رواةٌ آخرون يمكن أن يتطوَّعوا لروايته. وحتّى بعد تثبيتِهِ في النُّسَخ المخطوطة أو المطبوعة يظلُّ الكتاب يدَّعي أنَّ جميع النُّسخ السابقة منه هي نسخٌ تحمل بَصَماتِ كاتبيها، وليس بَصَماتِ الكتاب. وبالتالي فكلُّ نسخةٍ جديدةٍ منه نسخةٌ تدَّعي معياريَّةً لا تتحقَّق أبداً من وجهة نظر منتجيها، في حين يؤجِّل الكتاب نفسه حضورَ النُّسخة المعياريَّة إلى مستقبلٍ غيرِ محدَّد.

من ناحيةٍ أخرى، لم يدخلِ الكتاب في مؤسَّسة المعتمد الأدبيِّ الراسخ في يومٍ من الأيّام، بل إنَّ النُّخب الثَّقافيَّة دأبتْ على احتقارِهِ ووصمِهِ بالشَّعبيَّة. والسَّبب في ذلك هو أنَّ مفتاح الدُّخول إلى مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ يكمن في اللُّغة الرَّفيعة التي يستخدمُها هذا المعتمد، وقد توالت أجيالٌ وأجيالٌ من النُّخب الثَّقافيَّة على توطيد تقاليدَ راسخةٍ لتداولها وتعليمها وتبادل الشُّروح فيها. ولمّا كانت علاقة النُّخب المثقَّفة بمدوَّنة المعتمد الأدبيِّ علاقة نفعيَّة، تعترفُ فيها النُّخب بشرعيَّة المعتمد، وفي المقابل توفِّرُ مؤسَّسة المعتمد الوظائف العمليَّة والرَّمزيَّة للنُّخبة، فإنَّ الوقوف خارج إطار المعتمد الأدبيِّ يعني التَّهديد بخلقِ معتمدٍ بديلٍ، وبالتالي التَّصريح بتحدِّي المعتمد الراسخ واستعداءِ نخبِهِ الثَّقافيَّة المتتابعة. هكذا لا تكفُّ النُّخب الثَّقافيَّة عن وصْمِ الكتاب بالشَّعبيَّة والدُّونيَّة، ولا يكفُّ الكتاب نفسُهُ عن تبنِّي اللُّغة الشَّعبيَّة، التي تتجاوب مع قوانين السَّرد أكثر بكثير من اللُّغة المعياريَّة المتخشِّبة، ممّا يوسِّع الفجوة القائمة مع المعتمد الأدبيِّ الراسخ.

ولكنْ إذا كان المعتمد الأدبيُّ يدَّعي تفوُّق لغتِهِ، فإنَّ كتاب «ألف ليلة وليلة» يستطيع الادِّعاء بشيٍ آخرَ مختلفٍ تماماً، ألا وهو قدرة السَّرد على صنع الأساطير وخلق الشَّخصيّات والأبطال وإمكان التَّصرُّف في أزمنة الأفعال السَّرديَّة وصياغتها. فالسَّرد يمكنُهُ أن يُطلق حكاياتٍ تصنع أبطالاً للحقب الثَّقافيَّة ممّا لا يستطيع خلقَ مثلِهِ المعتمدُ الراسخُ، حين يظلُّ لصيقاً بالشِّعر من ناحيةٍ، وغريبِ اللُّغة من ناحيةٍ أخرى. من هنا فإنَّ جمهوره يختلف تماماً عن جمهور الشِّعر اختلافاً كلِّيّاً. وما دام يصل إلى هذا الجمهور من خلال اللُّغة الشَّعبيَّة البسيطة، فهو يريد خلقَ معتمدٍ بديلٍ يتخطَّى بكثيرٍ مهامَّ المعتمد الأدبيِّ الراسخ. وهنا نلاحظ خاصِّيَّة أخرى ينفرد بها الكتاب أيضاً، فهو يُرائي بالشَّعبيَّة، لكنَّه في حقيقة الأمر يستطيع أن يشدَّ جمهوره الخاصَّ للتَّفاعل معه،

والتَّفكير بنخبويَّة جديدة تعتمد قدرة السَّرد على تشكيل الأفعال وبناء الشَّخصيّات وخلق الرُّموز والأبطال واستخدام آليات التَّسخير السَّرديِّ. وهذه خاصِّيَّة يفتقر إليها المعتمد الأدبيُّ الراسخ، ولا يستطيع ادِّعاءَها.

وعلينا أن نتصوَّر أنَّ إنتاج الشِّعر، الذي يشكِّل قوام المعتمد الأدبيِّ الراسخ، يختلف عن إنتاج الأفعال السَّرديَّة، من حيث علاقتُهُ بالذاكرة. فالذاكرة في الشِّعر تعمل على مستوى الكلمات المفردة والسُّطوح الدَّلاليَّة التي تتحرَّكُ فيها الكلمات المفردة، في حين أنَّ الذاكرة في السَّرد تعمل على مستوى الأفعال، لا الكلمات، وتصويرها في أبعادها الرَّمزيَّة وعلاقتها بالأبطال والشَّخصيّات. وهكذا تمتاز الذاكرة الشِّعريَّة بنوعٍ مفرطٍ من السُّكون، بينما تمتاز الذاكرة السَّرديَّة بمزيدٍ من الحركة والانتقال. وإذا كان الشِّعر يتَّجه نحو النُّخب المدرَّبة على قوانين اللُّغة المعياريَّة، ويتَّجه السَّرد إلى استخدامِ اللُّغة الشَّعبيَّة التي لا تحتاج إلى وساطة أدبيَّة، فإنَّ جمهور الكتاب، وضمناً جمهور السَّرد بعامَّة، يتعامل مع نوعٍ من الذاكرة الحركيَّة القادرة على توليد الرُّموز وخلق الشَّخصيّات. وبمرور الزَّمن، تتراكم ذاكرة ثقافيَّة سرديَّة تختلف اختلافاً جذريّاً عن الذاكرة الشِّعريَّة التي تعتمد على القوالب الصِّياغيَّة الخاصَّة بتكرار الكلمات المفردة، لا بالأفعال المتغيِّرة. وهكذا يخلق السَّرد في «ألف ليلة وليلة» ذاكرتَهُ الخاصَّة لدى الجمهور الذي يتلقّاه. وهي ذاكرة ثقافيَّة أكثر حراكاً من الذاكرة في حالة الشِّعر. لكنَّ عيبَها أنَّها لا تستخدم اللُّغة المعياريَّة من جهةٍ، وتبقى في إطار الاستخدام الشَّفويِّ، ما دام لا يوجد نصٌّ نهائيٌّ معياريٌّ للكتاب، بل يتجدَّد الكتاب دائماً مع تجدُّد الرُّواة عبر الأزمنة. وبالطَّبع فإنَّ المعتمد الأدبيَّ الراسخ لن يستسلم بهذه السُّهولة، بل هو يقاوم أيَّة محاولة لتخطِّيه، بالزَّعم أنَّها محاولة شعبيَّة وضيعة روّادُها أناسٌ يفتقرون إلى المعايير المتَّبعة في تبادل الأدب الرَّفيع. وهكذا تجري محاصرة السَّرد في البيئات الشَّعبيَّة البسيطة ولا يُسمَحُ له بتخطِّيها، مع الإصرار على الإساءة إلى سمعتِهِ بقدر الإمكان.

لكنَّ الكتاب يمكن أن يُترجَمَ إلى لغاتٍ أخرى، وقد عثرَ على أولى ترجماتِهِ في عمل أنطوان غالان، الذي استطاعت ترجمتُهُ أن تُدخِلَ الكتاب في مدوَّنة المعتمد الأدبيِّ الغربيِّ في الحال، بحيث تفاعل معها الأدبُ الغربيُّ تفاعلاً منقطع النَّظير، ووفَّرَ

لها في الوقت نفسِهِ إطاراً لغويّاً جديداً سمح بإحياء النَّصّ في بيئةٍ جديدةٍ. وبالتالي استطاع النَّصُّ أن يكونَ جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة الغربيَّة. وهنا نلاحظ المفارقة الرَّهيبة التي عاشَها الكتاب، ففي حين أخفقَ في دخول الذاكرة الثَّقافيَّة العربيَّة في بغداد ودمشق والقاهرة، نجحَ نجاحاً استثنائيّاً في دخول الذاكرة الثَّقافيَّة الغربيَّة، وصولاً إلى أدب الواقعيَّة السِّحريَّة في أمريكا اللاتينيَّة. وقد رأينا أنَّ بورخيس اعتبر الكتاب جزءاً من الذاكرة الثَّقافيَّة في الغرب، بما فيه أمريكا اللاتينيَّة.

في الفصول الثَّلاثة الأولى تابعنا الخصائص الصِّنفيَّة والسَّرديَّة التي شكَّلَها الكتاب في ضوء علاقتِهِ بالكتب الأخرى، وبمدوَّنة المعتمد الأدبيِّ الرَّفيع على العموم، ثمَّ عند انتقاله إلى الثَّقافات الأخرى. ووجدنا أنَّ الكتاب كان يمتاز بخاصِّيَّة الانفتاح السَّرديِّ، التي هي خاصِّيَّة سمحتْ له بتجديد نفسِهِ باستمرار. ثمَّ استكشفنا في الفصول السِّتَّة التالية الموضوعاتِ التي تناولها الكتاب، وانكببنا عليها بالتَّحليل النَّصِّيِّ لحكاياتها. وإذا كان هناك من تجربةٍ يمكن استخلاصُها من هذه القراءة، التي حرصتْ على الإخلاص للكتاب في البيئة التي أنتجتْهُ وتكوَّنَ فيها، وكوَّنَها في الوقت نفسِهِ، فإنَّ هذه التَّجربة تكمن في أنَّ «ألف ليلة وليلة» كتابٌ استطاع أن يستخدمَ الخيال لتخطِّي الواقع، وأن يبشِّرَ بواقعٍ أسطوريٍّ بديلٍ لخلق الأبطال والشَّخصيّات. لكنَّه لم يستطع الاهتمام مطلقاً بإرضاء النُّخبة المثقَّفة عن طريق التَّفاعل مع اللُّغة المعياريَّة التي يستخدمُها المعتمد الرَّفيع، ممّا أفضى إلى اصطدام المشروعين. ولكنْ يمكن القول إنَّ أهمَّ ما في مشروع «ألف ليلة وليلة» يكمنُ في قدرة الكتاب على خلق خيالٍ مرنٍ يستطيع أن يدَّعي اكتمال التَّجربة وانفتاح البصيرة. ومن هنا فإنَّ أيَّ نقدٍ للكتاب لا يستطيع استحضار هذه الخلاصة في اكتمال التَّجربة وانفتاح البصيرة لن يستطيع الإلمام بالكتاب. فكتاب «ألف ليلة وليلة» في نهاية الأمر هو حلمٌ سرديٌّ جماعيٌّ، لا بدَّ له أن يسكنَ في الذاكرة الجمعيَّة، وإن كانت الذاكرة الفرديَّة هي التي تجدِّدُهُ، لأنَّه حلمٌ يتطلَّعُ إلى اكتمال التَّجربة وانفتاح البصيرة.

المصادر والمراجع

(أ) المخطوطات

- ألف ليلة وليلة، باريس (3609)، (3610)، (3611).
- ألف ليلة وليلة، باريس (3616).
- ألف ليلة وليلة، باريس (3615).
- حكاية بلوقيا، برلين (3860).
- حكايات وقصص، باريس (3637).
- كتاب قصَّة بلوقيا، غوطا (2686).

(ب) مطبوعات الكتاب

- ألف ليلة وليلة، تحقيق: مكناطن، كلكتا، 4 أجزاء، 1839.
- ألف ليلة وليلة، تحقيق: مكسميليانوس بن هابخط، 12 جزءاً، برسلاو، 1825.
- ألف ليلة وليلة، جزءان، بعناية: عبد الرحمن الشَّرقاوي، بولاق، 1251 للهجرة، مصوَّرة مكتبة المثنى ببغداد.
- ألف ليلة وليلة، 4 أجزاء، مطبعة محمَّد علي صبيح وأولاده، القاهرة، بلا تاريخ.
- ألف ليلة وليلة، تصحيح: الأب أنطوان صالحاني اليسوعي، 1889، المطبعة الكاثوليكيَّة، 7 أجزاء، المكتبة المشرقيَّة، 2011.
- ألف ليلة وليلة، من أصوله العربيَّة الأولى، تحقيق: د. محسن مهدي، بريل، ليدن، 1984.
- ألف ليلة وليلة، دار صادر، عن طبعة بولاق، 6 أجزاء، 1999.

(ج) المصادر العربيَّة والمعرَّبة

- الآبي، منصور بن الحسين: **نثر الدُّرِّ**، تحقيق: محمَّد علي قرنة وجماعته، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 2010.
- أبوليوس: **تحوُّلات الجحش الذَّهبيِّ**، ترجمة: علي فهمي خشيم، المؤسَّسة العامة للثَّقافة، ليبيا، 2009.
- إحسان عبّاس: **ملامح يونانيَّة في الأدب العربيّ**، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، 1977.
- إخوان الصَّفاء: **الرَّسائل**، طبعة بيروت المصوَّرة، 1992.
- أدي شير: **الألفاظ الفارسيَّة المعرَّبة**، مكتبة لبنان، بيروت، 1980.
- أرسطوطاليس: **في الشِّعر**، تحقيق وترجمة: شكري محمَّد عياد، دار الكاتب العربي للطِّباعة والنَّشر، القاهرة، 1967.
- باختين، ميخائيل: **قضايا الفنِّ الإبداعيِّ عند دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التِّكريتي، بغداد، 1986.
- بديع الزَّمان الهمذاني: **المقامات**، تحقيق: الشَّيخ محمَّد عبده، المطبعة الكاثوليكيَّة، بيروت، 1957.
- ابن بطلان: **دعوة الأطبّاء**، تحقيق: د. عادل البكري، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2002.
- البغدادي: **تاريخ بغداد**، تحقيق: بشّار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2012.
- البغدادي: **كتاب الطَّبيخ**، تحقيق: د. قاسم السامرائي، الوراق، بيروت، 2014.
- التَّنوخي: **نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، 1995.
- التَّنوخي: **الفرج بعد الشِّدَّة**، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ.
- التَّوحيدي، أبو حيّان: **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وزميله، طبعة دار الحياة، بيروت، بلا تاريخ.

- التَّوحيدي: **البصائر والذَّخائر**، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، 1988.
- الثَّعلبي، أبو إسحاق: **قصص الأنبياء المسمَّى عرائس المجالس**، دار الفكر، بيروت، 2000، وطبعة المركز الأكاديمي للأبحاث، كندا، تحقيق: د. محمَّد الكوّاز، 2019.
- الجهشياري: **الوزراء والكتّاب**، تحقيق: إبراهيم صالح، أبو ظبي، 2009.
- حبيب الزَّيّات: **معجم المراكب والسُّفن في الإسلام**، مجلَّة المشرق، 1949.
- **الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**، نشرة: هانز فير، منشورات الجمل، 1997.
- حمزة الأصفهاني: **تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء**، دار مكتبة الحياة، بيروت، بلا تاريخ.
- الخركوشي: **شرف المصطفى**، تحقيق: نبيل بن هاشم الغمري، دار البشائر الإسلاميَّة، 2003.
- الخفاجي، شهاب الدين أحمد: **شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدَّخيل**، المطبعة الوهبيَّة، مصوَّرة عن طبعة بولاق.
- ابن خلدون: **المقدَّمة**، طبعة دار الفكر.
- **ديوان ابن الحجّاج**، جمع وتحقيق: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، 2017.
- **ديوان ابن الرُّومي**، تحقيق: د. حسين مؤنس، طبعة دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 2003.
- الرازي: أبو حاتم: **كتاب الزِّينة**، تحقيق: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، 2015.
- ستيتكيفتش: **العرب والغصن الذَّهبيّ**، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثَّقافي العربي، بيروت، 2005.
- السَّراج البغدادي: **مصارع العشّاق**، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1998.
- سعيد، إدوارد: **الاستشراق: المفاهيم الغربيَّة للشَّرق**، ترجمة: د. محمَّد عناني، رؤيا، القاهرة، 2006.

- سهل بن هارون: **النَّمر والثَّعلب**، نشره عبد القادر المهيري، تونس، 1973.
- **سيرة فارس اليمن**، المطبعة اليوسفيَّة، القاهرة، بلا تاريخ.
- طه باقر: **مقدَّمة في أدب العراق القديم**، بغداد، 1976.
- طه باقر: **ملحمة جلجامش**، دار المدى، دمشق، 2001.
- عبيد بن شرية: **الأخبار، في كتاب التِّيجان**، لوهب بن منبِّه، حيدرآباد، 1347هـ.
- الغانمي، سعيد: **حراثة المفاهيم**، دار الجمل، بيروت، 2010.
- الغانمي، سعيد: **خزانة الحكايات**، المركز الثَّقافي العربي، بيروت،
- الغانمي، سعيد: **فاعليَّة الخيال الأدبيّ**، منشورات الجمل، بيروت، 2015.
- الغانمي، سعيد (تحقيق): **مخاطبات الوزراء السَّبعة**، دار الجمل، بيروت، 2019.
- الغانمي، سعيد: **ينابيع اللُّغة الأولى**، ط2، منشورات الجمل، 2016.
- الغانمي، سعيد: **الكنز والتَّأويل**، ط1، المركز الثَّقافي العربي، بيروت، 1994.
- الغانمي، سعيد: **معمار الفكر المعتزلي**، دار الرافدين، بيروت، 2020.
- الغانمي، سعيد: **مفاتيح خزائن السَّرد**، دار الرافدين، بيروت، 2021.
- الغانمي، سعيد (تحقيق): **نزهة الأشواق في أخبار المتيَّمين والعشّاق**، منشورات الجمل، 2020.
- الغانمي، سعيد: **نقشوا على الحجر؛ قراءات في ثقافة مفقودة**، تحت الطبع.
- فراي، نورثروب: **المدوَّنة الكبرى: الكتاب المقدَّس والأدب**، ترجمة: سعيد الغانمي، كلمة، الإمارات، 2009.
- القلماوي، سهير: **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف بمصر، 1959.
- **مائة ليلة وليلة**، تحقيق: د. محمود طرشونة، منشورات الجمل، 2005.
- محمَّد مصطفى الجاروش (محرر): **اللَّيالي العربيَّة المزوَّرة**، دار الجمل، 2011.
- محمَّد مصطفى الجاروش وصفاء أبو شهلا جبران: **رحلة حنّا دياب: من حلب إلى باريس**، منشورات الجمل، 2017.

- المسعودي: **مروج الذَّهب**، دار صادر، بيروت، 2010.
- المفضَّل الضَّبِّي: **أمثال العرب**، تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار الرائد العربي، بيروت، 1981.
- المقري: **نفح الطِّيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، 2008.
- ابن المقفَّع: **كليلة ودمنة**، تحقيق: عبد الوهاب عزّام، دار المعارف، القاهرة، 1986.
- **ملحمة جلجامش**: ترجمة سامي سعيد الأحمد، النَّصّ الأكدي، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، 1984.
- **ملحمة جلجامش**: ترجمة: د. نائل حنون، دار الشؤون الثَّقافيَّة، بغداد، 2017.
- مومسن، كاترينا: **غوته وألف ليلة وليلة**، ترجمة: د. أحمد الحلو، دمشق، 1980.
- ابن النَّديم: **الفهرست**، تحقيق: رضا تجدُّد، ط2، طهران، 1973.
- وورنر، مارينا: **السِّحر الأغرب**، ترجمة: عبلة عودة، الإمارات، كلمة، 2011.

(د) المصادر الأجنبية

- Abbott, Nabia; A Ninth Century Fragment of the «Thousand Nights», New Light on the Early History of the Arabian Nights, in Journal of Near Eastern Studies, Vol. VIII. No. 3, July 1949.
- Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, 5th Edition, Florida, 1988.
- Apuleius, The Golden Ass, translated by Robert Graves, 1951.
- Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, University of Minnesota Press, 1984.
- Borges, Jorge Luis, The Translators of The Thousand and One Nights, in The Total Library, Penguin Books, 1999.
- Burton, Sir Richard F. (trans.); The Arabian Nights, Tales from A Thousand and One Nights, The Modern Library, 2001.

- Dalley, Stephanie; Myths from Mesopotamia, Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others, Oxford, 1998.
- Foucault, Michel; The Archaeology of Knowledge, Pantheon Books, 1972.
- George, Andrew, The Epic of Gilgamesh, translated with an introduction, Penguin, 1999.
- Haddawy, Husain (trans.), The Arabian Nights, Everyman's Library, 1990.
- Homer, Iliad, trans. By; Richmond Lattimore, the University of Chicago Press, 1973.
- Lane, E. W. (trans.), The Thousand and One Nights, 1859, East _ West Publications, 1981.
- Leeuwen, Richard van; The Thousand and One Nights: Space, Travel and Transformation, Routledge, 2007.
- Littmann; Alf Layla wa _ Layla, in Encyclopaedia of Islam, Vol. 1.
- Marzolph and van Leeuwen (ed.); The Arabian Nights Encyclopedia, ABC Clio, 2004.
- Michael Wise and others, Dead Sea Scrolls, A New Translation, Hodder and Stoughton, 1996.
- Pam Moris (ed.), The Bakhtin Reader, Arnold, 1994.
- Paulo Lemos, Horta, Marvellous Thieves, Secret Authors of The Arabian Nights, Harvard University Press, 2017.
- Simpson, W. K. (ed.); The Literature of Ancient Egypt, Yale University Press, 1973.
- Tim Fulford, Coleridge and the Oriental Tale, in The Arabian Nights in Historical Context, p. 213.

- Grunebaum, Gustave Von; Medieval Islam, A Study in Cultural Orientation, The University of Chicago Press, 1946.
- Reeves, John, Jewish Lore in Manichaean Cosmogony, HUC, 1992.
- Hutchinson Encyclopaedia, 1994.
- Warner, Marina; Stranger Magic, Vintage Books, London, 2011.
- Wheeler, The Creative Mind in Coleridge's Poetry, Heinemann, 1981.
- Wolf, F.W.; Prolegomena to Homer, Princeton University Press, 1985.
- Yuriko Yamanaka and Tetsuo Nishio (ed.), The Arabian Nights and Orientalism, Perspectives from East and West, 2006.

دليل الأعلام

- الآمر بأحكام الله الفاطمي: 45.
- أبوليوس: 127، 143، 164، 168.
- إحسان عباس: 115.
- أحمد بن أبي طاهر: 31.
- أحمد بن محمد بن دلان: 31.
- أحمد بن محمود شيرواني: 42.
- إدغار ألان بو: 107.
- إدوارد سعيد: 111، 114، 117.
- أرسطو: 150.
- أرسطوفانيس: 105.
- الإسكندر المقدوني: 64، 117، 124، 222 ـ 224.
- أنطوان صالحاني اليسوعي: 44.
- أوستروب: 80.
- بارتيلمي داربيلو: 91، 111.
- باولو كويلو: 73.
- بديع الزمان الهمذاني: 103.
- بشر بن غياث المريسي: 103.
- ابن بطلان: 315.
- بلوتس: 115.
- بليني: 127.
- بورخيس: 54، 74، 106، 107، 108، 109، 110.
- بيرتن: 74، 78، 106، 108، 112.
- التوحيدي: 16، 33، 39، 65.
- التنوخي، القاضي: 71، 73، 82، 172، 297.
- تيتسو نيشيو: 111.
- تينسن: 107.
- الجاحظ: 16.
- جعفر البرمكي: 150، 154 ـ 156، 176، 188، 202 ـ 205.
- جلجامش: 236.
- الجهشياري، ابن عبدوس: 33 ـ 35، 39.
- ابن الحجاج: 33.
- حنا دياب: 93، 94.
- دي كوينسي: 107.
- ابن الرومي: 167.

- ساويش: 17.
- ستندال: 107.
- ستيتكيفتش: 237.
- ابن سعدان، الوزير: 65.
- السلطان سليم الأول: 36.
- سهل بن هارون: 31، 83.
- سهير القلماوي: 40، 168.
- شافتسبري: 89.
- شيجلبيرج: 168.
- شكسبير: 105.
- شهاب الدين الخفاجي: 306.
- الصباغ: 17.
- أبو الطيب بن أخي الشافعي: 33.
- ابن عباس: 67، 236.
- عبد الرحمن الشرقاوي: 44.
- عبيد بن شرية: 25، 64.
- العتابي: 31.
- أبو العتاهية: 222.
- ابن العطار: 31.
- علي بن داود: 31.
- علي بن عيسى الجراح: 34.
- غالان: 74، 78، 89، 91 ـ 94، 100، 105 ـ 108، 111، 112.
- غرونباوم: 114، 116، 117، 303، 304.
- غوته: 102، 103، 107.
- فوكو، ميشال: 111.
- فولتير: 100 ـ 102.
- كرستينا مومسن: 103 ـ 105.
- كوليرج: 102، 103، 107.
- لتمان: 36، 40، 78، 109.
- لوقيانوس السميساطي: 116.
- لوكاس: 93.
- لويس الرابع عشر: 93.
- لين: 74، 78، 106، 107، 112.
- ماردرو: 108، 112.
- ماكدونالد: 36.
- محسن مهدي: 17، 38 ـ 40، 42.
- محمد مصطفى الجاروش: 17.
- المستضيء: 184.
- المستنصر: 184، 185.
- مسرور الخادم: 150، 154، 188.
- المسعودي: 33، 39.
- معاوية: 25، 64، 77.
- المعري: 16.
- المفضل الضبي: 25، 98، 304.

- المقتدر: 31.
- المقري: 45.
- ابن مقلة: 34.
- ابن المقفع: 16، 83، 87، 95.
- مكسمليان هابشت: 43.
- المنتصر بالله: 184.
- المهدي: 149، 180.
- ميا غيرهارت: 94.
- نبيهة عبود (نابيا آبوت): 35 ـ 37.
- ابن النديم: 14، 31 ـ 34، 39، 48، 64 ـ 68.
- نولدكه: 40.
- هارون الرشيد: 18، 19، 31، 113، 150، 154 ـ 156، 160، 166، 175، 176، 180، 185، 188، 202 ـ 209، 315.
- هاينرش فلايشر: 43.
- هوميروس: 23.
- ورنر: 94، 101.
- وليم حي مكناطن: 44.
- وولف: 23.

دليل الكتب

- أخبار عبيد بن شرية: 25.
- أساطير الأولين: 85، 86، 87.
- الاستشراق: 111.
- ألف خرافة: 31 ـ 33، 35، 48.
- ألف سمر: 34، 36.
- الإلياذة: 72، 99.
- الإمتاع والمؤانسة: 33، 65.
- أمثال العرب: 304.
- الأوديسة: 72، 99.
- التيجان: 117، 233، 235.
- الجحش الذهبي: 127، 143، 164، 168.
- حديث ألف ليلة: 35.
- حكايات بلوقيا: 67، 70، 236.
- الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: 69، 71.
- الخيميائي: 73.
- دعوة الأطباء: 315.
- ديوان ابن الحجاج: 33.
- رسائل إخوان الصفاء: 83.
- زاديغ: 101.
- سندبادنامه: 14، 35، 36، 67.
- سيرة الإسكندر ذي القرنين: 32، 117، 223.
- سيرة فارس اليمن: 231، 272.
- الشاهنامه: 32، 117.
- شرف المصطفى: 235.
- شيماس: 35، 37، 67.
- صادق: 101، 102.
- غرر السير: 32.
- فاوست: 103، 104، 105.
- الفرج بعد الشدة: 71، 73، 82، 297.
- الفهرست: 31، 32، 33.
- قصص الأنبياء: 67، 235.
- كانديد: 101.
- كليلة ودمنة: 41، 77، 83، 84، 87، 88، 95.
- الكنز والتأويل: 67.

- الليالي العربية: 20، 36، 92، 94، 101، 115.
- الليالي العربية المزورة: 17.
- مائة ليلة وليلة: 70.
- مخاطبات الوزراء السبعة: 12، 14، 15، 36، 63، 64، 66، 67، 74، 82، 116، 175، 256، 257.
- مروج الذهب: 33.
- مفاتيح خزائن السرد: 12، 20، 25، 28، 32، 50، 60، 61، 67، 74، 78، 79، 83، 116، 313.
- المفضليات: 25.
- مقامات الحريري: 28، 41.
- مقدمة إلى هوميروس: 23.
- ملحمة جلجامش: 58، 59، 67، 72، 81، 82، 121، 233، 264، 276.
- الموسوعة البريطانية: 109.
- نزهة الأشواق في أخبار المتيمين والعشاق: 69، 70، 100، 149، 191، 197، 198، 199.
- النمر والثعلب: 83.
- هزار أفسان: 31 ـ 35، 48، 49، 64، 78.
- الوزراء العشرة: 67.
- الوزراء والكتاب: 33، 34.

دليل الحكايات

- احتلال جوفا: 99.
- أردشير وحياة النفوس: 198.
- إسحاق الموصلي وإبليس: 103.
- اقتحام تدمر عاصمة الزباء: 98.
- الأمير أحمد والحورية بيري بانو: 93، 94، 107.
- باسم الحداد مع الخليفة هارون الرشيد: 69، 188.
- البحار القديم: 102.
- بلوقيا: 40، 57، 58، 67، 81، 215 ـ 221، 232 ـ 237.
- جارية الفتى البغدادي: 82، 293 ـ 297.
- حكاية جانشاه: 215، 221.
- الجبل المطلسم: 69، 169.
- جبل المغناطيس: 169.
- جلنار البحرية: 69، 70.
- جميل نينورتا: 81.
- جودر الصياد مع أخويه: 84.
- حاسب كريم الدين: 19، 82، 211، 212، 215، 238 ـ 245، 280.
- حكاية الحالمين: 18، 72.
- حسن الصائغ البصري: 51، 57، 60، 67، 225، 231، 242، 247 ـ 278.
- حكاية أبي الحسين النخال المصري: 169.
- حصان طروادة: 98، 99.
- الحكيم دوبان: 52، 63، 133، 145.
- الحمار والثور وصاحب الزرع: 122، 123، 131.
- الحمال الأعور: 101.
- الحمال والثلاث بنات: 92، 153، 168.
- حميد الحمال مع الخليفة هارون الرشيد: 69، 197.
- ابن الخصيب مع جميلة بنت وزير البصرة: 69.
- خليفة الصياد والخليفة هارون الرشيد: 59، 100، 199.

- الخياط والأحدب واليهودي والنصراني: 185.
- الدرة الناطقة: 68.
- دليلة المحتالة: 33.
- الرجال الستة: 70.
- زوجة التاجر الغيور وابن الملك: 116.
- الزوجة الخائنة التي اختطفها الجني: 123.
- الست بدور وعمير بن جبير الشيباني: 69، 70.
- سيف الملوك وبديع الجمال: 47، 48.
- السول والشمول: 69.
- الشاب البغدادي والمزين في الصين: 184.
- الشاب المسحور: 147، 174، 279.
- الشباب العشرة الحزانى: 169، 173.
- الشيوخ الحزانى ودهليز الأحلام: 175، 256، 259.
- الصعلوك الأول: 157.
- الصعلوك الثاني: 51، 104، 161.
- الصعلوك الثالث: 168.
- الصياد والجني: 145.
- الضابط الذي حفر نفقاً ليصل إلى حبيبته: 81.
- عاشق البيمارستان: 100، 150، 179.
- علاء الدين والمصباح السحري: 17، 92، 94، 100، 107.
- علي بابا والأربعون لصاً: 17، 92 ـ 94، 96، 107.
- الفتى الذي باع الحمل بالماعز: 81.
- فناء طسم واحتلال اليمامة: 121.
- قمر الزمان وزوجة الجوهري: 81، 82، 115، 298 ـ 305، 315.
- قوبلا خان: 102، 103.
- الكتاب المسموم: 135.
- ما يسر السيدات: 100.
- حديث أبي محمد الكسلان: 69، 70.
- مريم الزنارية: 282 ـ 293.
- معروف الإسكافي: 306 ـ 311، 315.
- ابن الملك والغولة: 68.
- مولد سرجون الأكدي: 32.
- نبوءة مقتل الصبي: 169.
- حكاية النفق الإيونية: 81.
- وردخان: 67.

أرادَتْ شهرزادُ للسَّرد أن يقومَ بوظيفتينِ في وقتٍ واحدٍ، الأولى تعليق اهتمام شهريار برواية الحكايات له، حتّى لا تسمحَ له بأن يفكّرَ في قتلِها. وهكذا صار السَّرد يقوم بوظيفة دفاعيَّة. كلُّ قصَّة ترويها شهرزادُ لشهريارَ تعادلُ الحياةَ نفسها. وبالتالي كلَّما زادت شهرزاد من رواية الحكايات زادَتْ فرصُها في الحياة. فالسَّرد هو الحياة نفسها.

والوظيفة الثانية هي تخليص شهريار من عقدتِه النَّرجسيَّة. لقد أُصيبَ شهريار بعقدة نرجسيَّة لا شفاءَ منها، حين رأى زوجتَهُ تخونُهُ. ولذلك قرَّرَ الانتقام من جنس النِّساء جميعاً. يتزوَّج الجارية في يومٍ، ويقتلُها في اليوم التالي، حتّى لم تعدْ توجد في المدينة نساء. من هنا رأتْ شهرزاد للسَّرد أن يقومَ بالوظيفة الثانية، وهي تخليص الملك السَّعيد من آثار التَّعاسة النَّفسيَّة التي جعلتْهُ عدوانيّاً مشغوفاً بقتل النِّساء البريئات.

"ألف ليلة وليلة" كتابٌ استطاع أن يستخدمَ الخيال لتخطّي الواقع، وأن يبشّرَ بواقعٍ أسطوريٍّ بديلٍ لخلق الأبطال والشَّخصيّات. لكنَّه لم يستطع الاهتمام مطلقاً بإرضاء النُّخبة المثقَّفة عن طريق التَّفاعل مع اللُّغة المعياريَّة التي يستخدمُها المعتمد الرَّفيع، ممّا أفضى إلى اصطدام المشروعين. ولعلَّ أهمَّ ما في مشروع "ألف ليلة وليلة" يكمنُ في قدرة الكتاب على خلق خيالٍ مرنٍ يستطيع أن يدَّعي اكتمال التَّجربة وانفتاح البصيرة. فكتاب "ألف ليلة وليلة" في نهاية الأمر هو حلمٌ سرديٌّ جماعيٌّ، لا بدَّ له أن يسكنَ في الذاكرة الجمعيَّة، وإن كانت الذاكرة الفرديَّة هي التي تجدِّدُه، لأنَّه حلمٌ يتطلَّعُ إلى اكتمال التَّجربة وانفتاح البصيرة.

www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain
dar.alrafidain
dar alrafidain دار الرافدين