# التخيل السردي في كتاب (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) لابن ظفر الصقلي

د.عذباء بنت محمد بن إبراهيم العجاجي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية

كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالدوادمي ،جامعة شقراء.

حاصلة على الماجستير من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، تخصص: البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي.

حاصلة على درجة الدكتوراه من جامعة الملك سعود بالرياض، تخصص: الفلسفة في الأدب والنقد.

البريد الإلكتروني: aalagage@su.edu.sa

**المستخلص:**

**موضوع البحث:**

التَّخَيُّلُ السَّرْدِيُّ فِيْ كتابِ (سُلْوَان المطَاعِ في عُدْوَانِ الأَتْبَاعِ) لابن ظُفْرٍ الصّقَلِّيِّ (ت ٥٦٥هـ).

**أهداف البحث:**

تأكيد إسهام الأدب في المغرب العربيّ في إثراء الإبداع الأدبيّ العربيّ التُّراثيّ، خاصَّة القصصيَّ، وارتكازه بقوَّة على التَّخيُّل بأساليبه وأنماطه المتعدِّدة، فكان الرَّافد الرَّئيس لشتَّى الإبداعات الأدبيَّة، عبر دراسة الحكايات الرَّمزيَّة التَّخيُّليَّة في كتاب الصّقلِّي.

**منهج البحث:**

المنهج البنيويُّ الشَّكليُّ، خاصَّة علمَ السَّرد؛ لاستنطاق النُّصوص القصصيَّة، مرتكزًا على دراسة العناصر السَّرديَّة، كالرَّاوي، والمرويِّ له، والشَّخصيَّة، والحدَث، والزَّمان، والمكان.

**أهمُّ النَّتائج:**

اعتماد الصِّقلِّي على التَّخيُّل السَّردي بأساليبه وأنماطه المختلفة، الَّتي توزَّعت على العناصر السَّرديَّة، الَّتي كانت صورة لوعيهِ الفنِّيِّ المتَّسق مع سابقيه وتابعيه من المبدعين السَّرديين، ودمجه بين الجانبين الوعظيِّ النفعيِّ الهادف والفنِّيِّ التَّخيُّليِّ الإبداعيِّ، وانعكاس التَّوظيف الإيجابيِّ للتَّخيُّل السَّرديِّ في حكايات الصّقلِّيِّ الرَّمزيَّة، على توظيفه لشتَّى التِّقنيَّات السَّرديَّة الَّتي التفَت إليها النَّقد الحديث، كأنماط الرُّواة ووظائفهم، وأنماط الشَّخصيَّة وأبعادها، وآليَّات تصوير الأحداث، والتِّقنيَّات الزَّمانيَّة السَّرديّة، وتجليَّات الفضاء المكانيّ.

**أهم التوصيات:**

ضرورة دراسة النُّصوص الأدبيَّة العربيَّة التّراثيَّة من زوايا جديدة؛ لتفجير إمكاناتها الإبداعيَّة الغنيَّة، وتطبيق المناهج النَّقديَّة الحديثة على التَّراث الأدبيّ العربيّ المتنوّع.

**الكلمات المفتاحيّة:**

التَّخيُّل السَّرديُّ، سلوان المطاع، عدوان الأتباع، ابن ظفر الصِّقلِّي.

**Abstract**

**Research Topic:**

The narrative imagination in the "Sulwān al-Muṭā' fī 'Udwān al-Atbā'" book by Ibn Zafar Al-Saqilli (565 AH).

**Research Objectives:**

The research aims to confirm the contribution of the Arab Maghreb's literature in the enrichment of traditional Arab literary creativity, especially fictional literature with its strong reliance on imagination in its multiple forms and styles, which made it the main source of various literary creations. This is through studying the imaginative symbolic stories in al-Siqilli's book.

**Research Methodology:**

The research followed the formal-structural approach, especially narratology, to interrogate narrative texts, based on the study of narrative elements such as the narrator, narratee, character, event, time, and place.

**The Most Important Results:**

al-Siqilli's reliance on narrative imagination in its various forms and styles, which were distributed among the narrative elements that reflected an image of his consistent artistic awareness with his predecessors and followers of narrative creators; al-Siqilli's merging of the utilitarian, purposeful preaching aspect with the creative, imaginative artistic aspect; and al-Siqilli's positive use of narrative imagination in his symbolic stories is reflected in his use of various narrative techniques that modern criticism has turned to, such as narrators' types and functions, character types and dimensions, mechanisms for depicting events, narrative temporal techniques, and manifestations of spatial space.

**The Most Important Recommendation:**

The necessity of studying traditional Arab literary texts from new angles to unleash their rich creative potential; and apply modern critical approaches to the diverse Arab literary heritage.

**Keywords:**

narrative imagination, Sulwān al-Muṭā, 'Udwān al-Atbā', Ibn Zafar al-Siqilli.

**المقدمة**

يعدُّ التخيل ركيزة مهمة لتشكُّل النوع القصصي في مختلف العصور والبيئات العربية الإسلامية، وفي شتى أشكاله، ومضامينه التي يصورها. كما أن التخيل السردي من هذا المنطلق يتواشج مع العناصر القصصية كافة، من الأحداث، والرواة، والمروي لهم، والشخصيات، والأزمنة، والأمكنة...، وثمَّ من ذهب إلى أن "أشكال الأدب، في حقيقة الأمر، إنما هي قطع في خيمة التخيّل"(١).

والبحث الحالي يُعنى بدراسة التخيل السردي لدى أحد العلماء والأدباء المبدعين في الغرب العربي الإسلامي، وتحديدا جزيرة صقلية، وهو ابن ظفر الصقلي (ت٥٦٥هـ)، من خلال كتابه الأدبي الإبداعي التخيلي الرائد (سلوان المطاع في عدوان الأتباع). وقد كان تخيُّر هذا الموضوع سعيًا لتأكيد عدَّة أمور، منها إسهام الأدب العربي في بلاد المغرب والأندلس في إثراء الإبداع الأدبي العربي التراثي، خاصة القصصي منه، والذي ارتكز بقوة على التخيل بأساليبه وأنماطه المتعددة، باعتباره الرافد الرئيس والمنبع الأساسي لشتى الإبداعات الأدبية.

وجدير بالذكر أن التخيُّل الأدبي عامة، والسردي خاصة، يطلق العنان للنص التراثي ليتجاوز بذلك الزمان والمكان، مسلطًا الضوء على ما يتميز به النص من إيحاءات وجماليات وتصورات وظواهر فنية، تجعله قابلًا للدراسة والتأويل والتحليل في كل عصر؛ إذ إن التخيل ينشأ في النص الذي يتحقق من خلاله الوصف والسرد والتتابع، وعبر توظيف الإيحاء والتجسيد والتأويل. ويشير عنوان البحث إلى عنصرين رئيسين، هما: التخيل السردي، والنص الأدبي العربي التراثي، ويحمل تساؤلًا حول إمكانية تعانق النصوص التراثية والمنطلقات النقدية الحديثة؛ مما يمثل مطمحًا يسعى البحث إلى توضيحه بصورة علمية محايدة قدر الإمكان، دونما تحيُّز أو مغالاة.

ويعد كتاب (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) من أقوى الكتب الأدبية التراثية المجسدة للظواهر السردية المختلفة؛ إذ تتسم بنيته النصية، ومتونه الحكائية، بمجموعة من الخصائص الفنية والأسلوبية والنصية، فهو نصٌّ تراثي تمتزج فيه النصوص الدينية والحكم والأخبار

(١) أشكال التخيل، صلاح فضل، ص أ.

والأمثال والحكايات الدينية، والعجائبية، والأسطورية، والتاريخية...، فهو يشتمل على خصائص مشتركة بين أشكال وأنماط سردية مختلفة، وسيسعى البحث إلى دراسة الجانب التخيلي باعتباره رافدًا جليًّا ألهم الصقلي لإبداع نصوص مختلفة المضامين والمستويات السردية التي تحقق جانبي الإفادة والمتعة في آن واحد؛ مما أسهم في تعدد أنماط المتلقين في مختلف العصور والبيئات، منتقلا من التلقي الرسمي، أو السلطاني، إلى التلقي العام الذي يهتم بشتى الطبقات المجتمعية على حد سواء، وهذا الأمر قد أسهم في تقوية كون ابن ظفر الصقلي في حقيقة أمره يعد ممثلًا لهذه الطبقات الاجتماعية ذات الخصال المحددة، وممَّا يميز الكتاب تصديره بالقرآن الكريم والحديث، والحكم وعيون الآداب؛ الأمر الذي يؤكد مرونة تلقيه في كل زمان ومكان، كما كان هدفه تسلية المتلقي/الحاكم أو الملك؛ إذ تضمَّن مناهج ورؤى لأساليب الحكم الذي يجب أن يرتكز على التفويض والتأسِّي، والصبر، والرضا، والزهد، فالكتاب يتميز "بالثراء، وبالمنهج ودقته، فهو يتبع منهجية واضحة... هنا يتقدم ابن ظفر بسلواناته مدركا قيمتها من حيث إنها روضة للقلوب والأسماع، ورياضة للعقول والطباع"(١)، كما أن سعي الإنسان إلى السلوان والتأسي حاجة فطرية عامة يكاد لا يختلف عليها.

ومؤلِّف الكتاب هو عبد الله بن محمد بن ظفر الصقلي، المنعوت بحجّة الدين(٢)؛ لتصانيفه العميقة في العلوم الدينية، وهو من المهتمين بالعلم والأدب والشعر والقصص، وقد تنوعت مصادر ثقافته في الكتاب ما بين الثقافة الإسلامية، والفارسية، واليونانية، والنصرانية.

وهذا البحث يسعى إلى إبراز أهمية التراث وترسيخ الهوية الثقافية من خلال استقراء النص القصصي التراثي، والكشف عن ثرائه بصور التخيُّل وظواهره المختلفة؛ إذ يعجُّ هذا النص بالقضايا والإشكاليات والمظاهر الجمالية، بجانب توظيف التقنيات السردية المتنوعة، والتي الْتُفِتَ إليها حديثا بصورة نقدية علمية؛ مما يسهم في إثبات حضور القص العربي

(١) سلوان المطاع في عدوان الأتباع، الصقلي، ص ٥-٧، وفيما بعد سأشير إلى رقم الصفحة في متن البحث.

(٢) حول ابن ظفر الصقلي وحياته ومكانته، انظر: عصر الدول والإمارات (ليبيا – تونس – صقليّة)، شوقي ضيف، ص٤١٦-٤٢١.

التراثي وانضوائه على كثير من خصائص النص الأدبي القصصي، وسوف يرتكز على القسم الثالث القصصي من السلوانة، والذي عنونه المؤلف بـ(روضة رائقة، ورياضة فائقة)، مع الوقوف على النصوص القصصية الأكثر إثراء بالتخيل، دون الرضوخ إلى الدراسة المسحية الاستقصائية التي يغني عنها اختيار العينة الدالة، ومن ثم التيقُّن من انعكاساتها على شتّى النصوص.

وبشأن المنهج المتَّبع، فسوف يُوظَّف المنهج البنيوي الشكلي، خاصة علم السرد، لاستقراء النصوص القصصية واستنطاقها، ومن ثم يرتكز على دراسة شتى العناصر السردية: الشخصية والمكان والزمان والحدث والراوي، ولذلك وجب الوقوف على هذه المفاهيم، للوصول إلى ظواهر التخيل السردي الذي اعتمد عليها ابن ظفر، وقد توزَّع البحث على أربعة مباحث، هي: التخيل السردي بين الراوي والمروي له، والتخيل السردي والشخصية القصصية، والتخيل السردي والحدث القصصي، والتخيل السردي والزمان والمكان.

**التمهيد:**

يأتي مفهوم التخيُّل لغة من "خال الشيء يخال خيلا، وخيلة ومخيلة ومخالة...والظن والتوهم.. وتخيل الشيء... والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم في صورة أخيلة.."[(١)]، فالتخيل ضد الحقيقة، فهو التصور والتحقق والحلم والتبيُّن، وينتج التخيل عن التصورات الذهنية التي تشبه الحلم وتبتعد عن الحقيقة، كما أنه يعني التحقق والبين والظن[(٢)].

والمتخيَّل هو مجموع الأفعال والأشياء التي يرتكز حولها انتباهنا أثناء العملية التخيلية في ظل إطار زماني ومكاني، وهو مع بعده عن الواقع، فإنه يظل حاضرًا في الحياة؛ إذ يعمل على تفكيك الواقع وإعادة تركيبه من جديد، أمَّا الخيال فيرتبط بالمحاكاة، وهو أساس الإبداع، وهو طاقة محفِّزة للاكتشاف والمعرفة، وهذه المفاهيم تدور حول مفهوم ما هو ضد الحقيقة والواقع، فالتخيُّل إثبات أمر غير متحقق، مثل الحلم والتوهُّم، أي إعادة الواقع والحقيقة بصورة جديدة، والخيال هو المحاكاة من خلال استرجاع الصورة للواقع، والمتخيل

(١) القاموس المحيط، فيروز آبادي، (٣/٣٧٣٧).

(٢) انظر: الخيال، مفهومه وإجراءاته، عاطف نصر، ص٥-٩.

هو البعد عن الواقع، والقائم على تفكيك الواقع وإعادة تركيبه.

ومن ثم يمكن القول إن التخيّل يعدُّ "معيارًا فاصلًا بين القصِّ وغيره من الأنواع النثرية، كما أن توسُّط التخيُّل بين القوى الخمس للحس الباطن: وهي الحس المشترك والخيال، والتخيل، والوهم، والحافظة، له دلالة تشي بمحوريته واحتوائه على قدر من الوعي والقصدية من قبل المبدع الذي يوظفه، عن طريق إعادة صور المحسوسات المحفوظة والتركيب بينهما بأساليب مختلفة تبعا لثقافاته وقدرته الإبداعية، إلى الحد الذي قد يبتكر معه أمورًا وأشياء متخيلة بشكل تام، لكن الأمر لا ينسلخ كلية عن الواقع المحسوس، على الرغم من إمكانية مخالفته بأساليب متفاوتة"(١).

ويرتكز السرد على دعامتين رئيستين، هما الاحتواء على قصة ما، تضم أحداثا معينة، وتحديد الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمَّى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل رئيس(٢).

ومن هنا يتضح مفهوم التخيُّل السردي بأنه السرد المترابط للأحداث التخيلية؛ إذ يشير إلى عملية تواصل تتضمن قصًّا لرسالة مرسلة من مرسل إلى متلقٍّ، ويشير إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة، وهذا ما يميز التخيل السردي؛ مما يجعله يمثل تعاقب الأحداث التي يتشكَّل منها النص القصصي على تنوعه(٣)، وهذا يؤكد اعتماد الصقلي في حكاياته على التخيل، وتوزُّعه على شتى العناصر السردية المكونة لهذه النصوص.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ كتب التاريخ والتقارير الإخبارية والسير الذاتية في بعض النواحي ليست أقل تخيلًا من غيرها؛ حيث تكمن مظاهر التخيُّل السردي في الأحداث والقصة، أي تتابع الأحداث، ثم تمثيلها اللفظي، أي النص، وهو ما نقرأ، ثم فعل الكلام، أو الكتابة، وهو السرد، أي عملية الإنتاج...(٤)، وبذلك يرتبط التاريخ والخبر والسير والأساطير بالسرد،

(١) النمط العجائبي في (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) لأبي حامد الغرناطي، وليد غبور، ص ٣٠٤.
(٢) انظر: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، ص ٤٥.
(٣) التخييل القصصي، شلوميت كنعان، ص ١٠.
(٤) المرجع السابق، ص ١١-١٣.

من خلال تتابع الأحداث، فكلمة السرد تعني تتابع الكلام ونسجه وحبكه بشكل منتظم، ويعرفه جيرالد برنس بأنه "الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقة أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم"(١)، فالسرد بهذا يكون حديثًا عن حدث حقيقي أو خيالي من شخصية أو أكثر، ومن ذلك فالتخيُّل السردي في السلوانات كان متضمِّنًا حدثًا يصدر من شخصية ضمن إطار زماني ومكاني، ويكون وفقا لحبكة سردية محكمة مترابطة، يوظف لها راوٍ/سارد يضطلع بمهام متنوعة.

من ثم فالسرد يتأسس على التخيل بشتَّى أنماطه وأساليبه؛ إذ يتأسس على تصوير الشخصيات القصصية، وعرض ما تقوم به من أحداث، وما تتلفظ به من أقوال، وما يدور في أذهانها من أفكار، موظفًا أساليب فنية متنوعة، مثل أنماط الرواة، والتقنيات الزمانية السردية المتعددة، وجدير بالذكر أن السرد في النصوص التاريخية، أو ذات المضامين التاريخية، يكون عادة كلامًا ينقله الراوي إلى المتلقي بأساليب مختلفة؛ لذا يُعرَّف بأنه "الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات متعلقة بالراوي والمروي له، والبعض متعلق بالقصة ذاتها"(٢). فالسرد جسر تواصلي بين الراوي والمروي له من خلال مادة الحكي، أي المتن القصصي، أو القصة، أو النص، أو المروي، فهو رسالة تواصلية يتداولها فاعلان، هما المرسل والمرسل إليه.

ويمكن تعريف التخيل السردي عند ابن ظفر الصقلي، وخاصة في (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) بأنه عرض للأحداث بصورة تناقض الحقيقة، ولكنها تحاكيها، حيث يبدو بعض من الحقيقة في هذه الأحداث، إضافة إلى تمركز التخيل في الأحداث والشخصية والزمان والمكان، ويأتي في اللغة المجازية التي تتميز بالانزياح والاستعارات والكنايات والتناص. فعلى سبيل المثال قد تجاوز المروي له في الكتاب، وهو الحاكم أو القارئ، المتلقي لهذا النصوص، متجاوزا زمن التأليف إلى مختلف العصور، وقد عدَّ النقاد المتلقي أحد أركان

(١) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص١٤٥.

(٢) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص ٤٥.

التخيل السردي، و"أحد العناصر الفاعلة المكونة لفعل السرد، ومن ثمَّ يكون النقد القائم على استجابة القارئ وثيق الصلة بالسرد التخييلي"(١)، فالقراءة والتلقي تعطي بعدا تتابعيًّا للأحداث من خلال الراوي والمروي له.

لقد تميز كتاب الصقلي بالاعتماد على التخيل، والخروج عن المألوف الذي طال شتى العناصر السردية في النصوص القصصية. فبداية نجد العنوان مفتاح هذه النصوص؛ إذ يعتقد المتلقي أن محتوى العمل الأدبي هنا هو الوعظ والإرشاد، فيتبادر إلى الذهن أن المحتوى خطابي يتضمن السلوان والصبر والعزاء "فالكتاب يستهدف تسلية الملك، وهو ملك معين محدد، يتمثل في "أبي عبد الله محمد بن أبي القاسم علي بن علوي القرشي"؛ إذ يتعرض لـ(عدوان الأتباع) ويعيش في محيط الفتن، ويحتاج لنوع من الرياضة الروحية لتسلية متاعبه(٢)، ولكن بالنظر إلى العنوان والمحتوى، نجد أن الكتاب يحمِّل التسلية والحكاية فيه من الإيحاء والتكثيف والعمق ما يجعله خارجًا عن المألوف مما يتطلَّب من القارئ حصافة في التلقي، وعمقًا في التأويل، فهو الصورة المكثفة التي توضح للقارئ طبيعة الأحداث عن طريق إيحاءات ودلالات غنية بالتخيل من خلال مفرداته، فالعنوان يدور حول ثلاثة محاور، هي:

السلوانة: وهي خرزة تزعم العرب أن الماء المصبوب عليها إذا شربه المحب سلا، أي نسي، وقد تضمَّن الكتاب خمس سلوانات متتالية، هي: التفويض، ثم التأسِّي، ثم الصبر، ثم الرضا، وأخيرًا الزهد(٣). والسلوانة عند الصقلي تتضمن حكاية أو أكثر، وقد تكون رمزية دالة، أو خرافية شعبية لما تتميز به من الإيحاء والخيال، وبالوقوف عند مفهوم السلوانة، وهي "خرزة سوداء تسحق ويشرب ماؤها فيسلو شارب ذلك الماء عن حب من ابتلي بحبه"(٤)؛ نجد أنَّها تندرج ضمن الأساطير المخالفة للحقيقة، وكون الخرزة سوداء يعطي عمقًا وغموضًا؛ مما يوقد الذهن، ويشعل ملكة التخيُّل؛ وهنا يتضح هدف الكتاب، وهو بعث النصح والإرشاد والسرور والبهجة في نفس القارئ.

(١) التخييل في ألف ليلة وليلة في ضوء نظريات السرد الحديثة، حكيمة كراده، ص ١٨.
(٢) بلاغة التخييل في النص التراثي، كتاب السلونات أنموذجا، مولاي العلوي، وآخرون، ص١٤٦.
(٣) انظر: سلوان المطاع، ص١٧.
(٤) بلاغة التخييل في النص التراثي، مولاي العلوي، وآخرون، ص١٥١.

المطاع: بالرغم من أن الحاكم هو المقصود بدلالة التعريف، لكنه يمتد لكل متلقٍ، فهو من باب المجاز اللغوي، فالمطاع هو الحاكم في كل عصر، والمروي له، والمتلقي، وسواء أكان حقيقيًّا أم مجازيًّا متجسدًا في شخصية المروي له في هذه الحكايات، وهو يتنوع بحسب كل حكاية، فتارة يكون شخصية متخيلة إنسانية، وتارة شخصية متخيلة غير بشرية، وغالبا حيوانية؛ مما يعلي من قدر التخيلية في النص القصصي.

عدوان الأتباع: هذا الجزء من العنوان يعد إحالة على المستقبل المتمثل في الحاكم، ويشير إلى مضمون الكتاب، فالسياق العام للتأليف كان زمن فتن وعداوة للحاكم، وإن رأينا مجازًا وتضادًّا؛ حيث العدو العاصي للأمر (زمن القص)، والذي يشير بالإضافة إلى ما يكون، وسيظل صفة التابع المطيع (المستقبل)، وفي هذا أمل وتسلية للحاكم، وفيه إشارة إلى تأكيد تحقق الهدف الذي يقبع خلف هذا السرد الأدبي، وضرورة التحلِّي بما يحمله من حكم وإشارات، لكي يعود الحال إلى سابق عهده.

**المبحث الأول: التخيل السردي بين الراوي والمروي له:**

تتكوَّن عملية الإبداع الأدبي من ثلاثة عناصر، هي: المبدع، والنص، والمتلقي. وقد تباينت مظاهر الاهتمام بكل منها، فثمة من يهتمُّ بالمبدع، أي المؤلف، ويعد النص صورة لحياته وعصره وبيئته، وثمة من لا يلتفت لأي منهما[١]، في حين يهتم كليّةً بالنص، باعتباره محور الإبداع الأدبي، كما ظهر من يقلص من سلطة المؤلف على حساب النص والمتلقي، فهو وفق هذه الرؤية النقدية "لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام دون أن تكون هذه الحركة أصلية، كما أن موت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[٢]؛ مما يوجِّه الاهتمام في معظمه إلى النص ومتلقِّيه، وبالرغم من ذلك، فلا يمكن إلغاء دور المؤلف في العملية النقدية، وهنا يصرح الناقد الفرنسي رولان بارت باحتياجنا له صراحة بقوله: "لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة، واختفى شخصه المدني والانفعالي والمكون للسيرة، كما أن ملكيته قد انتهت، ولذا فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك

(١) انظر، جاتمان، ضمن: السردية العربية، عبد الله إبراهيم، ص ١٦، ١٧.

(٢) موت المؤلف، ضمن: نقد وحقيقة، رولان بارت، ص٢١، ٢٥.

الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي والتعليم، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها، ولكنني في النص لأرغب في المؤلف بأي شكل من الأشكال"[١].

فالنص يتعيَّن هنا "كمقابل للأثر الأدبي، فهذا الأخير مفهوم قديم يشير إلى نتاج مادي يحتل مكانًا في رف مكتبة أو ورقة امتحان، بينما النص لا يحد بمكان، فهو امتداد واختراق". من هنا يوجد المؤلف في الأثر الأدبي ويرتبط به "ويحترم من خلاله هدفه ونواياه"[٢]، فبالرغم من اعتباره ميتًا في النص وفق الرؤية التي تعلي من أهمية النص والمتلقي، فإن الكاتب "يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدًا"[٣]؛ لذا اختار ابن ظفر الصقلي، وغيره من مبدعي السرد العربي التراثي، الراوي قناعًا يتخفَّى وراءه، ويبث من خلاله آراءه وأفكاره ورؤاه، مع اختلاف أساليب ظهور الراوي باعتباره عنصرًا سرديًّا فاعلًا في تشكل بنية النص السردي.

ويعد الراوي عنصرًا رئيسًا في النوع السردي برمته؛ لأن أية حكاية يصعب "أن تعرض أو تقلد القصة التي ترويها، إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة حية، فتعطي بذلك إلى حد ما إيهاما بمحاكاة، هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكافٍ هو أن السرد الشفوي أو المكتوب واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلد"[٤]، كما أن الراوي يعوّل عليه في صياغة المتن الحكائي، وفق رؤية المؤلف، ومن ثم يتشكَّل النص السردي في صورته التي تصل إلى المتلقي، أي المبنى الحكائي؛ مما يجعل الراوي وسيلة سردية يوظفها المؤلف ليصور الشخصيات ويعرض الأحداث ويحقق أهدافه.

ويعد الراوي ذا طابع فني خاص؛ إذ يتميز عن غيره من العناصر السردية، فيُخوّل إليه التحكم فيها بحرية مطلقة، يمنحها له المؤلف وفق توجهه ورؤاه الفكرية والفنية، فينتقي عناصره القصصية، وأساليب عرض الأحداث، والتقنيات الزمانية التي تتسق بالمتن الحكائي، وتسهم في إحكام المبنى الحكائي، كذا تتضح أهمية الراوي من التقنيات الزمانية السردية التي

(١) لذة النص، رولان بارت، ص ٥٦.

(٢) مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحياوى، ص٣٢، ٣٣.

(٣) انظر: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ص ١٦.

(٤) خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ص١٧٩.

يستخدمها في أثناء نقل الأحداث القصصية من استرجاع، واستباق، أو حذف، ومجمل، ووقفة وصفية، ومشهد؛ مما يميز النص بميزة خاصة تبعده عن أية رتابة للنظام الزماني السردي الخطي التقليدي، إضافة إلى وظائفه المتنوعة التي تتنوع حسب نمطه الذي يتخيّره المؤلف.

وباعتماد محوري الموقع والموقف من الأحداث المروية لنصوص الصقلي القصصية، تظهر ثلاثة أنماط رئيسة للرواة، هي: الراوي المحايد، وكلي المعرفة، والمشارك، فالراوي المحايد، وهو راو غير مشارك، يتميز بالحياد؛ إذ يهتم بوظائفه الأساسية فقط، كتنسيق الحكاية، وتقديم الأحداث والشخصيات، وإرشاد القارئ. فدوره ينحصر في الرواية الموضوعية، والتدخلات المحايدة. والراوي كلي المعرفة راو غير مشارك، يتبنى موقفًا من المروي، وتظهر ذاتية أحكامه، ولا يكتفي بوظائفه الرئيسة، فيضطلع ببعض الوظائف الذاتية بغية توجيه المتلقي والتأثير فيه، كتفسير الأفعال وتعليلها، والحكم على الشخصيات. بينما الراوي المشارك فيعتبره البعض متسمًا "بروح الذاتية التي ينُّها فيما يرويه، فهو في حقيقة الأمر يعبر عن الحقيقة النسبية الذاتية للواقع، وليس عن الحقيقة الموضوعية المحايدة، تلك الحقيقة الذاتية المشوبة بعنصر العاطفة والحماس والانبهار بفورة الحدث ساعة وقوعه"(١)، لكنه قد يتخلى عن ذاتيته هذه، حينما يقترب أكثر من الحياد والموضوعية.

ولقد نبع التصنيف السابق من قول جيرار جنيت: "إنه من الشرعي التفكير في تنميط للحالات السردية يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معًا، لكن ما ليس شرعيًّا هو تقديم مثل هذا التصنيف تحت مقولة وجهة النظر وحدها"(٢).

ومن الملاحظ أن معظم الرواة في نصوص الصقلي لا يحددون مصادر معرفتهم بالأحداث المروية، وهذا أمر يسهل الالتفات إليه؛ إذ إن هذا النمط من الرواة "يمثل القصة بعد أن استقلت استقلالًا تاما عن التاريخ، وبعد أن تحولت إلى لوحة فنية تهدف إلى الجمال كما تهدف إلى تجسيم الحقيقة عن طريق الخيال وليس عن طريق الإيهام"، ومع هذا فثمة حضور للراوي المحايد في أكثر النصوص القصصية فنية، والذي "غالبا ما يصاحبه البناء المحكم، لأن

(١) الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص ٢٠٠ - ٢٠١.

الأحداث تُترَك حرة كي تنمو نموًّا طبيعيًّا وواقعيًّا دون تدخُّل من الراوي، ودون تأثير على مجرياتها"[١]؛ مما انعكس على تماسك بنية النصوص القصصية التي وظفته.

لقد كان الراوي بمثابة القناة التي يمرر من خلالها الصقلي تخيلاته السردية ذات الأبعاد الرمزية والفلسفية والوعظية، الأمر الذي يمثل وعيًا مبكرًا لارتقاء النمط الإبداعي واضطلاعه بمهام ذات تأثيرات قوية وفاعلة على شتى الأصعدة، السياسية والمجتمعية والفكرية، فعلى الرغم من أن "العجائب والخرافات والأساطير التي شحنت بها كتب الرحلات هي استجابة لمطالب جماهيرية ضاغطة"[٢]، ولوجود تيمة الرحلة متواترة في حكايات الصقلي، فإنها انضوت على جانب رمزي مرر من خلاله نصائحه ومواعظه في إطار تخيلي فني، فالراوي عند الصقلي كان له دوره في رسم خط الزمن السردي، فالخط الأول من بداية كتاب (سلوان المطاع) إلى نهايته كان متوائمًا ومنسجمًا، فكل سلوانة ترتبط بالتي سبقتها عن طريق السببية، ورسم خط آخر لكل سلوانة؛ حيث يقوم بإحداث تماسك وترابط للحدث في كل سلوانة على حدة، وقد يتعدد الراوي في السلوانة الواحدة، مثل: سلوانة التأسي التي كان الراوي فيها بدايةً مفارقا لمرويه، ثم الراوي المشارك (وزير سابور)، ثم الراوي المشارك أيضا (العجوز)، ويتواتر الأمر في سلوانة الرضا، وقد بدت النصوص القصصية/الحكايات مترابطة من خلال هذه التقنية السردية التخيلية، فالراوي يضمن للأحداث تعالقها؛ إذ استعمل المؤلف ذاكرة الراوي لينفتح السرد بذلك على عوالم واقعية وتخيلية وعجائبية[٣]، فقد تفاعل الراوي مع الشخصيات، وشارك في وقوع الأحدث.

وتنبثق الرؤية حول الراوي والمروي له باعتبارهما عنصرين سرديين رئيسين مما يضفيانه من أثر على حبكة التخيل السردي في السلوانات؛ إذ يتَّضح أنَّ النص التراثي في السرد العربي القديم كان متطورًا من خلال عدة مراحل؛ إذ تنوَّع "في البناء وطريقة عرض الأحداث والوقائع، فسواء كانت من خلال الأشكال الكبرى أو الصغرى، الخالصة منها والهجينة، بل ترعرع ضمن حدود ثقافية ومحددات دينية سياسية مؤطرة تأطيرًا خالصًا، متنوعًا بعناصره

(١) الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص١٥٩، ١٨٥.
(٢) الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ناصر الموافي، ص٥٣.
(٣) بلاغة التخييل في النص التراثي، مولاي العلوي، وآخرون، ص ١٤٧.

المتحركة، فضلا عن كون السرود القديمة صيغت في أشكال تخيلية مختلفة...الأمر الذي يقود إلى التقاط خلاصات أولية بالنسبة للسرد العربي في جانبه الحكائي، فالسرد يتموقع بين التاريخ والتقييد، بل بين التجربة الفعلية والروحية ممَّا يمهد لنوع من الإدراك والوعي الخاص بالواقع الذي يسهم في آلية كتابية تسعى إلى تخيل الحقائق وتحقيق الخيالات"(١)، إضافة إلى أن بنية السرد العربي القديم تتفاعل فيها عناصر التخيل السردي، وهو يشكل تجربة مندمجة باللحظة الوجودية للمؤلف السارد سواء في بيئته الخاصة أم في محيطه الاجتماعي بحيث لا يهدف إلى تسجيل الأحداث والوقائع، كما هي بل يعتبرها كردود أفعال إبداعية متداخلة مع اللحظات الحياتية، وهي مولدة للخيال الذي يقصده السارد، والذي يمكنه أن يوافق خيالنا اليوم.

ولقد ظهرت الحبكة باعتبارها نقطة التقاء النص التراثي المتمثِّل في السلوانات والتخيل السردي، والحبكة عبارة عن تركيب بين عناصر متنافرة وظيفتها إيجاد قضية واحدة من أحداث متعددة، وهي الحكاية المستخرجة من الأحداث أي: تركيب مقومات الفعل البشري، والتي تبقى غير متجانسة ومتنافرة، أي ما يجعل الحكاية ذات بداية ووسط ونهاية(٢).

ولقد أسهمت الحبكة في صياغة التخيل السردي في حكايات السلوانات باعتبارها متشكلة من تتابع أحداث قصصية متنوعة، ومتسلسلة ومستمرة تستمد وجودها من هذا النص، الذي أضفى عليه طابع المرجعية الواضحة، "فهويتها السردية تتحدد من خلال التنازع بين التخيلي والمرجعي"، فتكون نوعا من السرد الذي "يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة"(٣).

وثمة توافق وترابط بين المظاهر الثلاثة للتخيل السردي في حكايات الصقلي، فالنص يرتبط بالقصة من جهة، وبالسرد من جهة أخرى، متناولا ثلاثة عوامل نصية، هي: الزمن كتنظيم نصي لمكون الحدث، والتمييز كتمثيل في النص لمكون الشخصية، والتبئير، وهو

(١) الموروث السردي العربي: التخييل وآليات اشتغاله، عزيز العرباوي، ص ٦٧.

(٢) انظر: التخييل التاريخي في رواية حطب سراييفو لسعيد خطيبي، أميمة أحمد، هالة دكدوك، ص ٥٨.

(٣) التخيل التاريخي: السرد والامبراطورية والتجربة والاستعمار، عبد الله إبراهيم، ص٩-١٠.

زاوية الرؤية التي من خلالها تصفي القصة من النص وتصاغ لفظيا من قبل الراوي"[١]، ونتطلق الآن من هذه العوامل السردية في إطار الحبكة التخيلية للنص التراثي من عدة جوانب:

١. نوع السرد: يبدو السرد في السلوانات متوزعًا على أربعة أنماط، هي: السرد الدرامي: حيث تتوازن فيه قيمة الشخصية بقيمة الحدث، فتقوم الحبكة على أساسهما معًا، كما أن عنصر التواتر أساس فيها، والشخصيات فعالة، بحيث ينشأ التوقُّع دائمًا، ويعتمد على قانون السببية؛ إذ تجري الأحداث فيها بصورة تلقائية، ويغلب فيها عنصر الزمن، والسرد التسجيلي: وهو تفاعل واضح بين السرد الحدثي الذي يقوم على غلبة العنصر المكاني والسرد الدرامي الذي يقوم على عنصر الزمان، وهو يختلف عن السرد الحدثي "حيث إن سرد الأحداث يتم عن طريق "ثم وثم"، أي إن العلاقات تراكمية أكثر منها سببية، ولذا يعتمد على غيبة الحبكة، وهيمنة الحدث؛ مما يؤدي إلى التقليل من أهمية الشخصيات، ويعتمد القاص على إثارة الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف لجذب انتباه القارئ وضمان متعته الفنية، ويختلف عن السرد الشخصي: الذي يكون للشخصيات فيه وجود مستقل عن الحبكة، والحدث تابع للشخصية، وصفات الشخصيات فيها ثابته لا تتغير[٢].

٢. أنماط الراوي: الراوي في السلوانات عبارة عن شخصية قصصية، فهو راوٍ مشارك، وهو نمط يوظِّف غالبا في السرد التقليدي، "ويكون عارفًا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلَّى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلًا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[٣]، فابن ظفر الصقلي لا يظهر في السلوانات بصورة مباشرة، بينما "يترك سرد الحكايات لشخص ثان وهو المسامر، ولم يظهر ابن ظفر في القص إلا عندما يفسِّر لنا عددًا من معاني

(١) التخييل القصصي، شلوميت كنعان، ص ٦٩.
(٢) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص ١٧-١٨.
(٣) المرجع السابق، ص٤٧.

بعض الألفاظ الغريبة"[١].

٣. تعدد الرواة: خلق تعدد الرواة وتعدد الحكايات سردا تتابعيًّا، وتماسكا فنيًّا، حيث استخدم الصقلي "عدد من الرواة داخل السلوانة الواحدة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختصَّ كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الراوية"[٢].

٤. التجسيد: ويعدُّ التجسيدُ رابطًا محكمًا بين الشخصيتين المرجعية والحيوانية؛ بما يضفى على النص بنية متماسكة محكمة، وهذه "القصص التي هي على لسان الحيوان في السلوانات ما هي إلا رموز تعبر عن شخصيات لها وجودها في الحكاية الرئيسية في السلوانة"، مثل سلوانة التأسي في حكاية الفرس والخنزير والغزال والظبي، هي رموز كشفت عن غلبة أمر الملك سابور، وإصرار وزيره على إنقاذهما من الأسر في النهاية، فالحكاية الحيوانية في السلوانات جزء من القصة التي تروى على لسان الإنسان... تروى ذاتيًّا ويختار القصة أو وصف الحيوان من خلال تجاربه الشخصية وواقعه الخاص[٣]. من ذلك قصة الجرذ واليربوع، وقصة الثعلب ظالم والأفعى، وقصة الفيلين.

٥. امتزاج التاريخي والتخيلي: يكمن الامتزاج بين الشخصيتين التاريخية والمتخيلة في التخيل السردي من زاوية "أنها عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة ما من الماضي بطريقة تخيلية، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، وأننا في الرواية التاريخية نجد حضورًا للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية تخيلية"[٤]، كما أن تزاوج الشخصية التاريخية المرجعية بين المادي الملموس الذي يمكن التأكد من خلال

(١) ابن ظفر الصقلي وسلواناته (عرض ودراسة)، يسري الشريفي، ص ٢٣١.
(٢) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص٤٩.
(٣) ابن ظفر الصقلي وسلواناته (عرض ودراسة)، يسري الشريفي، ص ٢٣٠.
(٤) التخييل التاريخي في رواية حطب سراييفو لسعيد خطيبي، أميمة أحمد، ص١١.

بعض المؤشرات الدالة عليه، والتخيلي الذي يثير الالتباس لدى القارئ والإحساس بأن ما يقرأه لا علاقة له بالتاريخ، وهذا ما لمسناه في السلوانات؛ إذ إنها تمنح القارئ إحساسًا بعدم وجود علاقة بين الشخصيات والأحداث التاريخية الحقيقية الواردة في الكتاب.

٦. التوالد السردي: يرتكز مفهوم توالد السرد على أساس استمرار السرد وتدفقه، بحيث تؤذن الحكاية الأولى، قبل انتهائها، بتوالد حكاية ثانية، وهذه الظاهرة تجذب انتباه المتلقي إلى السرد، من خلال توالد السرد داخل النص القصصي، وهو يتحقق عن طريق التسلسل، وعن طريق احتواء كل حكاية لأخرى تحتوي حكاية ثالثة بدورها، وفي السلوانات كانت عبارة عن حكاية خرافية كبرى هي بمثابة الموضوع، وهذه الحكاية تولدت منها حكايات فرعية، لغاية إبلاغية، وسياسية، وإقناعية، وتربوية، وجمالية، باستخدام أساليب فنية سردية(١).

٧. علاقة الراوي بالمروي له: ثمة تبادل للأدوار بين الراوي والمروي له، ولقد أدى هذا التبادل إلى تحقق التماسك النصِّي، فمثلا في سلوانة التفويض، كان الوليد راويًا للخادمة/المروي لها للبحث عن الشيخ، وبعد ذلك يصبح الوليد مرويا له والشيخ راويا.

٨. الخيال السردي لدى المتلقي: حيث إن سعة التخيل السردي عند المتلقي تفعِّل القدرة الذاتية في الحكاية الخرافية أو الرمزية على السواء، ويساعد على تدفُّق السرد وتوالده ونموُّه، وعندما يملُّ المتلقي، أو يقلُّ عنده الحماس في تلقِّي السرد، فإن ذلك يعد إيذانًا بتوقف السرد، وهنا يساعد الحوار بين الراوي والمروي له داخل الحكايات السردية على استمرارية السرد وتتابعه، ومن ثم تماسكه.

ومن خلال قراءة حكايات الصقلي الرمزية يتَّضح أن الراوي عنصر سردي رئيس من عناصر النص القصصي منذ العصور الأولى في تاريخ الأدب، والراوي في السلوان غالبًا هو الضمير الغائب، ولكنه قد ظهر من خلال ما ينوب عنه مثل: وزير سابور والعجوز

(١) تناسل السرد ومستوياته في (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) لابن ظفر الصقلي، عبد الله الغزالي، ص٢٣-٢٤.

في سلوانة التأسِّي، وكذلك تجسَّدت هذه الظاهرة في سلوانة الرضا، كما أسهم الراوي في صياغة المتعة التخيلية، وتأثر بها المروي له؛ لذا يبقى هذا الأخير تابعًا منقطع النظير للراوي، والذي بدوره يعوِّل عليه جموح خيال المؤلِّف غير المحدود؛ مما يجبر المروي له وكثيرا ما يكون يمارس ذلك تحت تصرف الراوي، وهذا عن طريق المتعة أو اللذة التخيلية(١).

ومما سبق يتَّضح ارتقاء كل من الراوي والمروي له ليشكلا معا بجانب كونهما عنصرين سرديين رئيسين- ملمحًا مهمًّا من ملامح التخيل السردي، الذي نضج بينهما، وتجلَّى في صورتيهما، وفيما يرسلانه ويستقبلانه من عناصر سردية أخرى تواشجت العلاقات بينها جميعا بصورة فنية غاية في الثراء.

## المبحث الثاني: التخيل السردي والشخصية القصصية:

تمثل الشخصية القصصية محور النص القصصي؛ إذ لا وجود له من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي النص بعده الحكائي؛ حيث تتقاطع عندها كافة العناصر السردية الأخرى، فهي من أهم العناصر التي ترتكز عليها النصوص القصصية جميعها، ومع أن العناصر القصصية كلها على قدر من الأهمية، فإن أهميتها تتَّسم بالتفاوت النسبي، والشخصية القصصية تعد من أقوى دعائم البنية القصصية، فهي "الوحدة المفصلية الوحيدة المخولة بالنطق باسم النص"(٢)؛ لذا يلجأ المؤلف إلى حشد شتى قدراته لتصوير الشخصيات التي تجمع عناصر النص القصصي، موظفا مختلف الأساليب المعينة على تحقيق أهدافه الفنية، ومنها أسلوبه هو، إضافة إلى أسلوبها وأفعالها. فالشخصية "هي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"(٣)، وسوف يتضح بقراءة نصوص الصقلي القصصية توظيفه للشخصية وفق التصور السابق؛ مما يمثل وعيا مبكرا لدورها الفني السردي المحوري.

ولقد تفاوتت مجالات الاهتمام بالشخصية القصصية تبعا للثقافات والتوجهات النقدية،

(١) بلاغة التخييل في النص التراثي، مولاي العلوي، وآخرون، ص١٤٢.
(٢) بنية النص الكبرى، صبحي الطعان، ص٤٤٦.
(٣) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص٥١.

فثمة من ربط بين الإنسان الحقيقي من جانب، والشخصية القصصية من جانب آخر، وآخرون فرقوا عن وعي بينهما؛ مما أثَّر في أساليب توظيف هذا العنصر؛ فتنوعت مظاهر الاهتمام بالشخصية، منها: الاهتمام بوصف الجوانب الجسدية والنفسية والاجتماعية والثقافية. الاهتمام بسرد الأفعال أو الأدوار التي تقوم بها. ويبدو من الأجدر الاهتمام بكلا المجالين؛ لأنهما ينتجان ثلاثة جوانب تسهم في إفراز بنية الشخصية القصصية وتماسكها، وهي الجوانب المادية، والنفسية، وعلاقة الشخصية بالأحداث التي تقوم بها، وتمتزج هذه الجوانب مكونة صورة مكتملة عن الشخصية، بينما إهمال بعضها يحدث خللًا في التصوير الفني لها.

ولقد صورت الشخصيات في حكايات ابن ظفر الصقلي عن طريق المزاوجة بين الأسلوب المباشر وغير المباشر، لكن تصويرها داخليًّا عن طريق ما تقوم به من أفعال توضح أخلاقها ومذاهبها وآرائها مثَّل الجانب الأكبر من الاهتمام، مقارنة بتصويرها خارجيًّا؛ مما جعل منها شخصية نامية متطورة، وهي تلك الشخصية التي تخدمها كل إمكانات النص القصصي، من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، فهي تعدُّ بنية في ذاتها، فتتشكَّل من "مصادر إخبارية ثلاثة: ما يخبر به الراوي، ما تخبر به الشخصيات ذاتها، ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات"(١).

وتبدو علاقة الشخصية القصصية بالأحداث التي تقوم بها من الأهمية التي لفتت انتباه المبدعين العرب القدماء؛ إذ كان من أهم أساليبهم في تصوير الشخصية القصصية في مختلف النصوص القصصية تصويرها وهي تمارس أفعالها الحياتية المتنوعة، والتي تنتج المتن الحكائي؛ إذ إن "وحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل"(٢)، ونلاحظ أن الشخصية في سلوانات الصقلي، وإن لم تحظ بدقة التصوير الخارجي بالقدر الذي تظفر به غيرها من النصوص في عصور مختلفة، فإنها حظيت بهذه الدقة من خلال تصوير أفعالها، فالوصف الخارجي للشخصية القصصية كان مقتضبًا غالبًا، مثل وصف العجوز في سلوانة (التأسِّي)، فكانت: "عجوزا قطعاء اليد، جدعاء الأنف، عوراء العين، شوهاء الحالة"،

(١) المرجع السابق، ص٥١.

(٢) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، ص٣٠.

بينما تمَّ الاهتمام بتصوير الأحداث القصصية التي تقوم بها.

وليس معنى ما سبق انزواء العناصر القصصية الأخرى من دائرة الاهتمام الفني والنقدي؛ إذ تتنافس جميعها في أهميتها، والشخصية لغويا تشير إلى "الشخوص سواء كان الإنسان أو غيره... كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد إثبات الذات"(١)، والشخصية هي شخص يقوم بدور معين في العمل القصصي التخيلي، ويلاحظ أن ثمة ثلاث فئات في هذا التعريف تشترك في إبراز مفهوم الشخصية، وهي: الشخص: وهو الفرد الذي يسند إليه الدور، والدور: وهو الوظيفة التي يقوم بها الشخص، والشخصية: وهي مجموع العلاقات بين الشخص والدور الذي يقوم بها، مضافًا إليهما ما يرتبط بهذه العلاقة من مكونات فطرية أو مكتسبة.

ولقد ظهرت الشخصية القصصية المتخيلة لدى الصقلي عبر الإنسان والحيوان، ومن خلال التاريخ والأسطورة والخبر عن طريق علاقات متشابكة في محتوى السرد. والشخصية القصصية نوعان: سطحية ثانوية لا تتغير طوال النص، وليس لها أثر يذكر مهما تغيرت الأحداث والمواقف، وشخصية مغلقة أساسية، وهي تتركَّب من مجموعة من السمات، تجعلها لا تستقر على حال واحدة، ويصعب التنبؤ بمصيرها، فتدهش المتلقي بما لا يتوقعه، ولها تأثيرها على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الملحوظ والدائم(٢).

وتُعَدُّ الشخصية القصصية في سلوانات الصقلي المحرك القوي للنص القصصي من خلال تفاعلها وتداخلها في إطار القص، بالرغم من اختلاف الأحداث وتغايرها؛ إذ إنها قد تقوم بدور الراوي المشارك في الأحداث، وهذا الراوي هو الذي يجسِّد حركاتها وانفعالها، والتي تفرعت إلى: شخصيات رئيسة، وثانوية.

**الشخصية القصصية في سلوانة (التفويض):**

ثمة علاقة قوية بين التخيل السردي والشخصية القصصية كما يتضح في سلوانة (التفويض)؛ حيث كانت الشخصية التاريخية المرجعية حاضرة عندما روى الكهل السلوانة

(١) شعرية الشخصية المرجعية والتخيلية في معارج "ابن عربي"، خلود المطيري، ص ٤٦٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٦٧.

الأولى في الحدث التاريخي عن عبد الملك بن مروان، حيث إنه بدوره ذهب للقاء شيخ كبير السن، فبدا لنا أن شخصية الكهل هي معادل موضوعي للتفويض والتسليم ورمزٌ لهما، ففي توظيف اللقب دون الاسم الصريح شيء من سمات التخيل، فعبد الملك بن مروان يريد مقابلة "شيخ كبير السن ضعيف الجسم سيء الحال" (ص٢٩) كان يجمع الأشجار، ويتصف بالحكمة، فكان ناصحا لعبد الملك ألا يكون ظالما لابن الزبير، ونصحه بأن يجسد دور المظلوم، ويعود لقتال عمر بن سعيد عندما استولى على ملكه، وكان عزاء الوليد بن يزيد من غدر ابن عمه يزيد بن الوليد في الحكاية الثانية من خلال "كهل رث الهيئة والملبس يمشي مشيا هونا" (ص٢٦)، ونلحظ أن إضافة هذه الصفات إلى الشخصية جعلتها تتخطَّى بالحدث إلى كل زمان ومكان، وتطلق عنان المتلقي للتصور ومشاهدة الأحداث، فالشيخ يعود مرة أخرى بالصفات نفسها، والذي بدوره أحسن مسامرة الوليد، وهذا الحدث يتجاوز المكان ويقع في فضاء بأرض فيها أشجار، كما وردت مدن كمكة ودمشق وفارس، وتحدد العصر بالعصر الأموي، إلا أننا نجد شيئا من التخيل من خلال امتداد هذه المدن في أكثر من عصر، وكذلك كان مشهد الحدث أو اللقاء الأول يقع في (الطريق)، والثاني في (فضاء أرض بها أشجار)، و(متنزه)، وهذه الأماكن المفتوحة المتمثلة في مخيلة كل شخص، كما تجلى الزمن في صورة ضمنية غير مباشرة، أي المساء (سماره.. أتحسن مسامرة الخلفاء...).

ومعظم الشخصيات القصصية كانت شخصيات مرجعية تاريخية، كما وظفت الألقاب، مثل: الشيخ، والكهل... وكانت شخصية (الشيخ) ظاهرة في كل من الحدثين كالمحرك لسياق الحدث، وهي السارد المباشر للحدث الرئيس في الأحداث أو القصص المتداخلة، ففي الصفات الجسدية لهذه الشخصية ما يعكس في النفس ما عاشته وما مرَّت به من تجارب صقلتها، وجعلتها للتفويض والتسليم رمزًا، وتنبئ عن نفس قادرة على تحويل تجاربها إلى رموز ومثل.

من هنا يبدو الارتباط الوثيق للشخصية الرئيسة بالحدث الرئيس، فالشخصية هي الركيزة السردية التي ينهض عليها النص القصصي، خاصة باندماجها مع الأحداث القصصية المرسلة منها أو الواقعة عليها بأساليب فنية متنوعة، فالصقلي أظهر لنا الشخصيات الرئيسة

في الروضة الأولى (التفويض) عبر الراوي، وهو الشيخ.

وفي الرائقة الثانية من السلوانة عندما أراد الأمين خلع المأمون وُظف الشيخ معادلًا موضوعيًّا للتفويض، وذلك عندما صادفه المأمون مستغيثًا من ظلم حدث له: "فلما نظر المأمون إلى هرمه رقَّ له وأمر أن يحمل على دابة، ويتبع به إلى الموضع الذي قصده ويدخل عليه بغير استئذان" (ص٣٩)، وقد اتصف الشيخ المجوسي بالحكمة؛ إذ يقول: "إنه ينبغي للعاقل إذا أدهمه ما لا قبل له به أن يلزم نفسه التسليم لحكم قاسم الحظوظ" (ص٤١)، ويقول أيضا: "ما كثر من كثرة البغي، ولا قوى من قواه الظلم، ولا ملك من ملكة الغضب" (ص٤٢)، فيمتد الظلم كمدعاة للتسليم وتفويض الأمر.

وفي حديث الشيخ وحكايته حول الخنشور (ملك الهياطلة) وفيروز بن يزدجر (ملك فارس)، ونكث فيروز للعهد عندما قرر أن يغزو الخنشور، كانت الشخصيات الرئيسة هي: الخنشور وفيروز، و(الثانوية) هي: مؤبدان (عند الفرس كالنبي)، وأسوار(القاتل)، وأخو المقتول الرجل المسكين، والوزير، وكانت نهاية الحكاية قتل الخنشور فيروز ورجاله وأسر أهله، نهاية تحمل بشرى واستبشارا للمأمون، فعاقبة الظلم واقعة على الظالم والمعتدي، ومدعاة لتفويض الأمر لله، ومن ثم عمله برأي الشيخ ونجاحه في ذلك العمل.

ولقد أسهم توظيف اللقب في الشخصيات في إثراء التخيل، وفي ذكر الاسم دون اللقب منعًا لتشتت الذهن عن الشخصية الرئيسة، في المقابل أن اللقب يخلق جوًّا من التشتت، ومن ثم توقَّد التخيلات والأفكار حول هذا، وإن كان الشيخ لقبا أيضا دون ذكر للاسم، مما يرسم تسلسلًا زمنيًّا ممتدًّا من الطفولة إلى الكهولة، والتي أوصلته إلى الخبرة والحكمة، ومن ثم التسليم والتفويض.

وأسهمت الشخصيات الثانوية في تماسك البناء القصصي للحكاية، فـ(مؤبذان) و(أسوار)، (الرجل المسن)، لعبت أدوارا ثانوية، ووجَّهت العمل، وصعَّدت الحدث، وأخبرت عن نهايته: "ثم ثأر إليه المسكين فضربه بالخنجر في عنقه...فبات فيروز تلك الليلة في موضعه ذلك يفكر فيما يأتيه من الأمر، ثم أنه استقاد لهواه فنفذ لوجهه" (ص٤٦، ٤٧). وكانت الألقاب متناثرة في ثنايا الحكاية: كالخادم والوزراء والمؤبذان والأساور والشيخ، فظهر التوظيف على مستويين: الأول رئيس، تمثَّل في الشيخ/الكهل، والثاني ثانوي، تمثَّل في

الخادم والوزراء، والمؤبذان والأساور.

ولإحكام بنية الشخصية القصصية وردت المدن التاريخية، والصخرة فضاءً تدور حوله الأحداث المرسلة والمستقبلة من قِبلها، تميزت بكبر الحجم، وقد كان النقل لها على ظهر فيل فيه رمز لعقبة الحياة، وأنها مهما ثقلت فزوالها ممكن، وكان الزمن غير محدد، والحدث مرَّ سريعا وتخللته حادثة القتل، وما نجم عنها من مبارزة أشارت إلى مدى ضعف جنود فيروز.

ولقد تنوعت الشخصية المتخيلة في السلوانة الأولى (التفويض) بين المرجعية التاريخية، والحيوانية، فهي المنوط بها القيام بالأحداث واستقبالها، سواء أكانت أفعالا أم أقوالا؛ مما يسهم في نماء البنية القصصية للنص التخيُّلي، فالشخصية رسمت بدورها حدثًا وسردًا تخيليًّا تتابعيًّا يعكس مفهوم التفويض، فالشخصيات الرئيسة هي التي تمثل الحدث من أوله، وتشارك في أزمة الحدث وحلها، فالشخصيات الرئيسة في الحكاية هي الشخصية المتجسدة باللقب، مثل الكهل والشيخ، والمرجعية مثل عبد الملك، والحيوانية، مثل الثعلب ظالم، والثعلب مفوض.

١. الشيخ كبير السن: جسد تقادم العمر، والذي يحمل مفهوم الخبرة بتقلبات الحياة، والتسليم، والتفويض، والتوكل.

٢. عبد الملك بن مروان: فالاسم يحمل اسم الجلالة (الملك) المتضمِّن صفات العظمة والكبرياء والذي له التصرف المطلق في الخلق والأمر والجزاء، فالاسم يشير إلى التسليم والخضوع لهذا المتصرف، وهي شخصية تاريخية تجسّدت من بداية الحدث وظلت حتى نهايته "قال له: وإني أنا عبد الملك فاعتمدني وأرفع حوائجك إلى" (ص٣٧)، (وإني أنا عبد الملك): تأكيدا واضحا على ضرورة التفويض.

وفي الحكاية الحيوانية هناك شخصيتان رئيستان، هما الثعلب ظالم، والثعلب مفوض، وقد برع المؤلف في اختيار أسماء هذه الشخصيات، فجاءت مجسِّدة لصفاتها كالظلم، وحسن الإدارة والعمل، مع التوكل والتفويض، وقد ذكرت (الحية) في بداية الحدث، ولم تتفاعل مع القارئ بشكل كبير، ولكنها أثارت التساؤل حول ماهية عاقبة ظلمها، وظل تخيل المتلقي

متَّقِدا حول ذلك؛ مما يجعل نهاية الحدث مفتوحة. وكانت الشخصيات الثانوية من خلال الألقاب واضحة: كالخادم، والأساور، والمؤبدان، والوزراء...، والمفارقة المكانية بين الفضاء والطريق، حيث كانت تضم الشخصيات المرجعية، أما الجحر والصخرة، وهي تمثل المكان للشخصيات الحيوانية، فترمز إلى ضرورة العمل واستعادة الخلافة واستقرارها، فالفرج قريب واضح للعيان، أما الجحر والصخرة فتعني العقبة التي أوقعت كلا من ظالم وفيروز في شر أعمالهما، والزمن (الليل)، حيث لكل ظلمة ومشكلة نور وانفراج.

ولا شك أن توظيف الشخصيات الحيوانية في سلوانة التفويض أسهم في استثارة التخيل وتطور الحدث وقيامها بعمل اشتعال النار وجمع الحطب، وهو من الأعمال الإنسانية وكذلك الكلام، وهذا ما أضفى على هذه الشخصيات صفة إنسانية ليمنحها بعدًا عجائبيًّا، وقد وقعت توظيف الشخصيات الحيوانية في منتصف سلوانة التفويض؛ مما أسهم في تداخل الحكايات، وتأزم العقدة ونموها، وأوضح مواقف السلوانة وأحداثها، وأضفى البعد الخيالي والجمالي والفني؛ مما خلق أحداثا غير مألوفة، فكان التخييل حلقة وصل بين التخيل، والحقيقة، والأحداث المرجعية، والتاريخية.

**بنية الشخصيات المتخيلة:**

كانت الشخصيات القصصية من العناصر الرئيسة التي اعتمدت عليها في تشكّلها على التخيل السردي، حيث تحقق الترابط بين العناصر السردية جميعها، فالشخصيات "عُقد في التصميم، وفي القصة الشخوص -تحديدا- تشييدات أو تجريدات لفظية، ورغم أن هذه التشييدات ليست بأية حال كائنات بشرية بالمعنى الحرفي للكلمة، فإنها مصاغة في جزء ما على غرار تصور القارئ للناس، وفي ذلك فالتشييدات شبه بشرية على نحو مشابه لا تنفصم الشخوص عن النص وعن باقي التصميم، أما في القصة فنستخلص من نصيتها،....والقراء بصفة عامة يتذكرون الشخوص على هذا النحو أي: استحضار شخوص تخيلية على نحو قوي، لكن بدون كلمة واحدة تعيدها إلى الحياة"[(١)].

ولقد تجلت الشخصيات المتخيلة الرئيسة/المغلقة، والثانوية/المسطحة في ثنايا الكتاب،

(١) التخييل القصصي، شلوميت كنعان، ص ٥٤-٥٥.

والتي أسهمت في بناء العقدة، وبلورة الأحداث، وإعطائها أبعادًا تخيلية فنية، وكان مقياس الحضور هو المقياس في تصنيف الشخصيات إلى رئيسة وثانوية، وذلك بمقدار حضورها في النص، واستمراريتها من أول النص إلى آخره، وأهمية الأدوار التي تؤديها. كما بدا تخيل الشخصيات المرجعية من خلال الشخصيات التاريخية ذات الطابع الديني كالراهب، أو الطابع السياسي كالحاكم، أو الخليفة، أو الوزير والألقاب، كما كان أغلب الشخصيات شخصيات حيوانية؛ مما أسهم في إضفاء الصورة التخيلية السردية في ذهن المتلقي، فكانت هناك العديد من الأحداث جرت على لسان الحيوان وحركاته وأفعاله، مثل: الفرس والخنزير والغزال والظبي والقرد والدب والفيل...

وكان حضور اللقب دون الاسم ظاهرة بارزة في الكتاب، فاللقب يجعل الشخص غير معروف للمتلقي، وهذا اللقب يرسم صفات الشخصية من خلال ما تميز به، وما عرف عنها، ومن خلال تنامي الأحداث والعناصر السردية الأخرى، التي تجسد هذا اللقب شخصية حية مقنعة فنيًّا، فاسم الشخصية يتسم بشيء من الواقع والحقيقة، أما اللقب فهو نكرة غير معروف؛ إذ يتم تصويرها والتعرف عليها من خلال الحدث، وقد حافظ الصقلي على الألقاب التاريخية كالهندية والعربية والفارسية، مثل: الوزير الموبذان، والبطرك المطران، والراهب الأساور، والشيخ العجوز...، والألقاب الأخرى وفقا للمهنة والعمل: كالتاجر والراعي والفارس والطحان.

والكاتب قد وُفِّقَ في اختيار الأسماء المتخيلة؛ مما جعلها مناسبة للشخصية والحدث ومتطابقة معهما كما ذكرنا آنفا، فكانت الأسماء الصريحة لشخصية مرجعية، مثل: سابور وعبد الملك بن مروان والمأمون، النعمان وموسى الهادي...، والشخصيات الخيالية الرمزية مثل: عين أهله وسيدة النار سيدة الذهب، وقد وظَّفها الصقلي بصورة تتلاءم مع الشخصيات والأحداث التخيلية الأخرى.

ولقد بدا الإسقاط التخيلي في السلوان، حيث كان الاسم متناسبًا مع صفات من قام بالحدث أو الفعل مثل: مفوض (التفويض)، ظالم (الظلم)، الذئب (الوحشية، وحماية الزوجة)، وبدت الشخصيات الثانوية لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسة؛ لأنها تتفاعل مع الشخصية الرئيسة، وتسهم في تحركها في النص، وفي توضيح صفاتها وأبعادها الجسدية

والاجتماعية والاقتصادية والجوانب الأخرى، فهي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسة، وتساعد في إكمال البنية السردية وإحكامها.

كما أسهمت الشخصيات الإيجابية في رسم الحدث، فتميزت بصفات ساعدت على إبراز الظاهرة السردية في النص التراثي، وكان لها دور مساعد في نمو الحدث أو توقفه، عبر تحريك الشخصيات الرئيسة أو عرقلتها، وانتفاء حركتها، والقيام بدورها بإكمال الصورة القصصية، وإحداث التكامل والانسجام في البناء القصصي، بغض النظر عن حجم ظهورها ومساحة تواجدها، فقد ترد الشخصية عبارة عن اسم فقط، وتحدث حركية في الحدث، وتواجد في البناء، وتقوم هذه الشخصيات بدور هامشي بصورة نسبية، وباختلاف رؤية المتلقي وموقفه من الأحداث المروية. فنجد (الحية) جسدت العقدة في سلوانة التفويض، ومجموعة القردة في سلوانة الرضا، وبعض الشخصيات كانت تمثل عادة الجانب السلبي من حيث الجمود، فلم نلحظ حركتهم في العمل بشكل كبير، وكذلك كانت تابعة للشخصية الرئيسة ومكملة لها، فلم يكن لها التأثير القوي الواضح على المتلقي، مثل عبيد التاجر، وسيدة النار في سلوانة التأسِّي.

ولقد تعددت الشخصيات القصصية؛ مما أسهم في إضفاء أبعاد جسدية واجتماعية ونفسية من خلال الشواهد والأقوال والأمثال المتناثرة في ثنايا القصص، أي: المسرود التقريري للسرد التتابعي ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، وفي استشراف المستقبل خيالًا وتخيلًا، وإعمالًا للذهن في رسم المستقبل وتصوره.

**أساليب تصوير الشخصية:**

تتعدد أبعاد الشخصية من حيث البعد الجسدي: من خلال السمات الشخصية والجسمية والخارجية، مثل: الجنس، أي: ذكر أو أنثى، والجمال أو القبح، والذكاء أو الغباء، والبعد الاجتماعي كالفقر أو الغنى، والبعد النفسي، مثل الرغبات والميول، كالخير أو الشر، ومشاعر الفرح أو الحزن. وقد صورت هذه الأبعاد في السلوانات تصويرا فنيًّا عميقًا، وتراوحت بين الواقعية والرمزية حسب السياق السردي، ونورد شخصية العجوز أنموذجًا؛ حيث استطاع الصقلي توضيح البعد الجسدي لها: "قطعاء اليد، جدعاء الأنف، عوراء

العين، شوهاء الحال" (ص ٦٥)، وكذلك البعد الاجتماعي، فهي امرأة حكيمة ذات تجربة: "إني كنت زوجة لأحد الفرسان.. فكنت معه في رغد وعيش...فغضب الملك من زوجي فقتله...فاشتراني هذا الفارس الذي عدا عليك" (ص٧٠)، والنفسي، فتقول: "وقد عزمت على أن أخلصك الليلة وأقتل نفسي بيدي طلبا للراحة مما أنا فيه" (ص٧٠)، فقد كانت أبعاد الشخصية للعجوز عجائبية تثير الذهن، ففي السلوانات غالبا أبعاد تخيلية تمثلت في البعد الجسدي للحيوان الذي يتحرك ويتكلم، وشخصية المضحك التي تحولت إلى عبد أسود ثم إلى حمار...وغير ذلك مما أوردناه في ثنايا الدراسة.

وبذلك فقد نجح الصقلي في توظيف الشخصيات المتخيلة؛ مما انعكس على إحكام البنية السردية لنصوصه القصصية، كما أثارت الاندهاش والرغبة في الوصول إليها، من خلال إعمال الذهن وشحذ رغبة المتلقي في التتبع والتخييل والإمتاع، ولقد تمثّل هذا في السلوانات، مثل سلوانة الصبر، فقد اندمجت الشخصية المرجعية بالشخصية التخيلية كشخصية (موسى الهادي)، وشخصية (يزدجر)، وقد فرغت من دلالتها التاريخية، لتشحن من خلال خطاب المؤلف/السارد بدلالات جديدة توجهها لصالح الدلالات القصدية التي يؤسّسها المؤلف مستثمرًا في ذلك ذاكرته الخارجية؛ إذ عمد إلى اختيار سياق تاريخي للحكايات، مشابه للسياق التاريخي الذي يعيش فيه المتلقي الحقيقي المباشر آنئذ، والمتمثل في الملك، بغية تمرير ضمني للتوجيهات والنصائح بصورة تستفز المتلقي وتجعله ينخرط في عملية استدلالية يماثل فيها وضعيته بوضعية شخصيات النصوص القصصية، فاعتماده على مبدأ التحويل يخلق مسافة إبداعية تربط المرجعي بالتخيلي، إذ يعمد إلى تمكين المؤلف من تجنب غضب الملك، ويرمي المرجعي إلى إقناع الملك، من خلال الإيهام بواقعية الحدث، مستحضرًا أسماء أعلام تاريخية حتى يزيد من موثوقية الخبر وبالتالي يضفي شرعية على أقواله"[1].

## المبحث الثالث: التخيل السردي والحدث القصصي

يعد الحدث من أهم عناصر القص، فهو يحمل الهدف والمغزى والمعنى الذي يريد القاص/

(١) بلاغة التخييل في النص التراثي، مولاي العلوي، وآخرون، ص١٥٤.

المبدع إيصاله إلى المتلقي، فهو المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتتسم الأحداث القصصية بالترابط بما يؤهّلها لترك آثار متنوعة تشكِّل فيما بينها أثرا كليا تتمحور حوله الحكاية على اختلاف مضامينها السردية.

ولقد اتسمت بنية الحدث المتخيل عند الصقلي بالتماسك والثراء الواضحين؛ إذ مثّلت الأحداث عامة مجموعة من الأفعال المتسلسلة والمركبة، تقوم بها الشخصيات القصصية على تنوعها، وهي غالبا تتسم بالوحدة والترابط والتكامل، ولقد كان لكل من الشخصية والزمان والمكان أهمية في بناء الحدث القصصي بصورة فنية متكاملة، ونشير هنا إلى أهم السمات السردية التي شكَّلت البنية التخيلية للحدث القصصي عند الصقلي:

أ. المعنى: كان المعنى متوافقًا مع الأحداث؛ لتحقيق التكامل والانسجام، فنلاحظ أن المعنى في كل سلوانة يتوافق مع الأحداث، ونجد كل سلوانة ترتبط بما قبلها بصورة وثيقة، حيث تسير السلوانات في خط تسلسلي من البداية (سلوانة التفويض) إلى النهاية (سلوانة الزهد)، وترتبط هذه السلوانات بعلاقة السببية تحت منهجية وهدف واضحين؛ مما يحقق معياري القصدية والمقبولية[١] في النصوص القصصية جميعها، وبنية الكتاب الكلية برمتها. فمفهوم السلوانة يضم جميع الشخصيات التي تكون تحت مظلتها في حدث كلي واحد يتمثل في المضمون والمغزى الذي حدده المؤلف عن طريق الرواة، وبالطبع ينبثق هذا الحدث الكلي إلى كثير من الأحداث القصصية الفرعية أو الثانوية.

ب. الحبكة والعقدة والحل: ونقصد بها الوقائع المتتابعة المترابطة، والتي قد تترابط عن طريق الحوار، أو تقنية الراوي، والعقدة هي ذروة الحدث ولحظة تأزّمه، مثل تأزّم وضع شخصية (عين أهله) و(سابور) في سلوانة التأسِّي، وتعرضهم للسجن والتهديد بالقتل، والتي انتهت بالانفراج، وكذلك عقدة مرض ابنة الملك في سلوانة الصبر، وأيضا احتلال الحية لحجر الثعلب ظالم في سلوانة التفويض، وغير ذلك. وقد كان للعقدة دور في تشكيل البعد الخيالي من خلال حدث متعدد ومتداخل، وشخصيات تخيلية عجائبية، ومفهوم عجائبي خيالي يوقد الفكر والذهن.

(١) انظر حول المعايير النصية، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، سعد مصلوح، ص١٥١- ١٦٦.

ج. الفكرة: وتتمثل في الأساس الذي قامت عليه الحكاية، والتي تحدد مغزاها والهدف منها، أي الكنز الضمني الذي يشير إليه المؤلف تصريحًا أو تلميحًا في نصِّه التخيلي: "فبرزت روضة للقلوب والأسماع ورياضة للعقول والطباع وسميتها (سلوان المطاع في عدوان الأتباع)" (ص١٧)، ولقد كانت الأفكار تندرج تحت عنوان كل سلوانة، منضوية على كثير من العناصر الفنية التي تسهم في ترسيخها في أذهان المتلقين، وإحداث الأثر القيمي الرئيس، دونما افتقاد لجوانب المتعة الفنية، وهنا يأتي التخيُّل كالروح التي تسري في هذين الجانبين معا، أي القيمي الوظيفي، والفني التخيلي، فكل الأحداث تعضِّد فكرة السلوانة ومفهومها، وتسلم إلى فكرة السلوانة التالية... وهكذا، ومن خلال ذلك استطاع ابن ظفر الصقلي خلق مسار تخيلي رائع من تتابع الحدث، وتوظيف التقنيات والعناصر العجائبية.

ففي الحدث الثالث من السلوانة الأولى (التفويض) نجد الشيخ يقصُّ على الخليفة أمثالًا وقصصًا ترمز إلى الظلم من خلال الأسلوب القصصي التخيلي؛ حيث جسَّده من خلال شخصيات حيوانية تتحرك وتتحدث وتفكر وتقرر، فكان الثعلب رمزًا للمكر وللدهاء، وكانت الحيَّةُ رمزًا للظلم، لكن الثعلب جسَّد الظلم أيضا في الحكاية وسُمِّيَ ظالما، وفي المقابل، ومن باب المفارقة، كان هناك ثعلب آخر سمي مفوضا يتصف بالحكمة وبُعد الرؤية، الذي شحذ همة ظالم للدفاع عن مسكنه، وهذا المسكن يرمز إلى الخلافة، فهو ينصحه قائلا "الرأي عندي أن تنطلق إلى مثواك الذي انتزع منك غصبا حتى تطلع عليه فلعلي أهتدي إلى وجه مكيدة في تمكينك منه" (ص٣٢)، وكان مفوض حكيمًا ذا رأي ورؤية، فـ"تدبير المبصرات مؤسَّس على يقين النظر"، و"أفضل الرأي ما أسِّس على الرؤية" (ص٣٢، ٣٣).

**تواشج الشخصية والحدث القصصيين:**

بقراءة سلوانات الصقلي نلاحظ تواشجا بين الشخصيات القصصية سواء أكانت مرجعية أم حيوانية، والأحداث القصصية بأسلوب فني منطقي؛ مما يبرهن على انسجام سردي نصي على الصعيد العام لكل حكاية منفردة، والحكايات كلها مجتمعة، فالحدث

الأول في السلوانة الرابعة (الرضا) يبدأ عندما ولد ليزدجر ابن سابور ذي الأكتاف، ولده بهرام جور، قيل له إنه سينشأ بين أمة نابية ذات همم عالية، فوصل بفكره أنها العرب، فجعل النعمان ملكًا عليهم وأوكل إليه كفالة ابنه، ولما بلغ خمس سنوات جعلوا له معلمين من الفرس، ومعلما من العرب اسمه (حلس)، كان حكيمًا، فلما بلغ بهرام اثنتي عشرة سنة، فاق معلميه فصرفهم، ما عدا (حلسا)، ثم تعلم الرماية لثلاث سنوات، ولما استوفى من السن خمس عشرة سنة، وفد النعمان على يزدجر بابنه بهرام، وأمسك يزدجر ابنه بهرام عنده، واحتبس بهرام حلسا لشدة تعلقه به، "وكان يزدجر فظا غليظ القلب، شديد الكبر... مجترئًا على سفك الدماء واغتصاب الأموال؛ ولذلك سمي بالأثيم، فعامل ابنه بهرام بالقسوة التي طبع عليها...فتبرَّم بهرام بما ناله من أبيه، وعيل صبره وضاق ذرعه، فشكا ذلك إلى حلس فرق حلس لشكواه" (ص١٠٧).

فالشخصيات المرجعية البشرية في هذه الحكاية هي: يزدجر بن سابور، النعمان، ابن يزدجر بهرام، حلس، العبد (مضحك الملك)، حيث أشار حلس على بهرام بعدم التبرم والضجر، وعليه أن يظهر المسرَّة، ثم قال حلس "قد فطن الدب على بلادته لرياء القرد، فقال بهرام: أخبرني عن ذلك" (ص١٠٩). وهنا يأتي الحدث الأول متداخلًا مع الحدث الرئيس، فقد كان الدب يعيش في غيضة ذات أشجار مثمرة، وكان يعيش فيها قرود أيضا، وعندما رأى قوة القرود على تسلق الشجر والاستمتاع بالثمار، رأى أن يصيد قردا منها، فيكلفه أن يجتني له الثمر، فصعد الدب شجرة، وأسقط نفسه منها وتماوت، فاجتمعت القرود لرؤيته، ولكن قردا حازما منها أمرها بالابتعاد، فقد يكون الدب متصنِّعًا خادعًا، "فإن لم يكن بد من الدنو منه، فهلم نجمع حطبا وندور حوله ونضرم فيه نارا، فإن كان متصنعا افتضح وإن كان ميتا فلا ضرر علينا في احتراقه" (ص١٠٩).

ومن أمثلة الشخصيات الحيوانية، شخصية الدب التي كانت شخصية رئيسة تمثِّل رمزا ودلالة على العقبات والصعاب، والقرد الحازم الذي ظهر شخصية رئيسة تمثِّل رمزًا للدلالة على الحكمة والرؤية وضرورة التأني والرضا، والقرد السجين: فيه دلالة على السخط والجزع، والقرد الطبيب يأتي في نهاية الحدث ليضع الحل ونهاية الحدث، مجموعة القردة، شخصيات ثانوية محركة للحدث.

ولقد امتدَّ البعد الرمزي لتأكيد الفكرة المحورية للحكاية إلى المكان الذي تمثَّل في "غيضة ذات أشجار مثمرة" وكان هناك الشجرة، وهذ يشير إلى ما كان فيه القرد من حرية وعيشة كريمة، و(غار الدب) "وهو سجن القرد، المآل الذي صار له القرد، والزمن هو الليل والنهار: وفي الليل تكون الأزمة والذروة" فيظل نهاره في خدمة الدب ويبيت ليله في سجنه" (ص١٠٩).

ويأتي الحدث الثانوي الثاني من خلال حديث القرد الحازم حول الراهب واللص، ثم حديث القرد للقردة: فكان الراهب الفاضل منقطعًا للعبادة في دار الرهبان، وكان النصارى يقصدونه بالصدقات لزهده بالدنيا، وعندما رأى أحد اللصوص كثرة ما يخص به الراهب من الصدقات، أراد أن يسرقه، فأتاه وهو يصلي وطلب منه الفرار، وعندما رأى الراهب شابا قوي البنية، وفي يده سيف مصلت، علم أن لا قدرة له به، فهرب نحو نافذة وضع رأسه فيها ويديه للخلف، عندها ألقى اللص السيف ووثب نحو الراهب ليقبض عليه، "فانخسف به ما تحته وسقط في دهليز القلاية سقوطا أوهنه، فمكث على حالته لا يجد محيصا عن الموضع الذي حصل فيه، حتى أصبح، فدل الراهب عليه، فأخذ وصلب" (ص١١١)، حيث وضع الراهب ثقب فيه طبق ينقلب بلولب، وعندما هرب من اللص تجاوزه، وأظهر له الاستسلام، ولكن اللص وقع في هذا الثقب.

فقد كانت الشخصيات عبارة عن ألقاب: الراهب الفاضل والشاب اللص، تحمل التضاد فيما بينهما؛ مما يعمل الفكر والتخيل، ووقع الحدث في بيت العبادة (دار عبادة) يدل على السكينة والرضا واستخدم الدهليز، وهو طريق ضيق بين الباب والدار الضيق والوقوع في عاقبة الأفعال، أما النافذة، فقد مثلت الفرج، والزمن هو وقت الصلاة؛ مما يؤكد السكينة والخضوع والهدوء، ومن ثم الرضا والتسليم.

فاتعظ القردة مما وقع باللص، وجمعوا الحطب لإحراق الدب المتظاهر بالموت، "فأتى غر من القردة لم يكن حاضرًا ذلك الموضع ولا سمع مقالة الحازم...فدنا من الدب، فقبض عليه وربطه بعروق الخيزران، وجعله يصعد للشجر ليجمع الثمر له، فإذا انتهي اليوم ذهب به إلى غاره، فلبث بذلك مدة، والدب قد بلغ مناه، والقرد في أسوأ حال وأعظم مشقة، يظل في خدمة الدب ويبيت ليله في سجنه" (ص١١١)، ولم يجد له خلاصًا من ذلك إلا

الحيلة، فتظاهر بضعف النظر وأصبح يلقى للدب بالثمر الذي لا خير فيه، فغضب الدب وقرر أن يأكله؛ لأنه لم يبق فيه منتفع له، فقال له القرد لو قتلتني لندمت كما ندم الطحان حين قتل الحمار.

فجاء الحدث الثالث في هذه السلوانة على لسان القرد السجين، كالتالي: حكي عن الطحان أن له حمارًا يطحن به، وله زوجة سوء يحبها، وهي تحب جارًا لها، وكان الجار لا يحبها ويبغضها، فرأى الطحان في منامه قائلا يقول له: احتفر موضع كذا في مدار الطاحونة تجد كنزا، فحدث امرأته برؤياه وأمرها بالكتمان، لكنها أخبرت الجار، فذهبت هي والجار وأخذا الكنز، ورأت الزوجة أن تقسمه نصفين فإذا تزوجها يجمعان المال، ولكن الجار قال لها أخشى أن يطغيك المال فتتزوجي غيري، ورأى أن يكون كل المال معه لتحرص على التخلص من زوجها وتلحق به، فلم توافقه الرأي لأنها خافت منه، عندها قتلها ووضعها في موضع الكنز، ولم يواريها بالتراب وأخذ المال وذهب، ودخل الطحان بعده وربط حماره في المدار، فمشى خطوات فوافق القتيل والحفرة فوقف، فضربه الطحان، فأخذ سكينا فنخسه نخسات كثيرة، بعدها غضب فطعنه وسقط ميتا، ولما انتشر الضوء وجد الطحان زوجته والحفرة "فرأى آثار الكنز فاشتد أسفه على ذهاب الكنز وهلاك المرأة والحمار، فقتل نفسه" (ص١١٤).

وأحداث الحكاية فيها الكثير من المفارقات العجائبية، مثل الرؤية والحلم، ومن ثم تحقق الحلم وواقعيته، وكذلك قتل الرجل نفسه، وموت جميع الشخصيات، وإن كان هذا الموت نتيجة لعدم الرضا والقناعة، وكانت الشخصيات إنسانية، وهي: الطحان، وزوجته، والجار، وشخصية حيوانية هي الحمار، وحدد المكان بالطاحونة؛ مما يدل على سوء الحال والمنقلب، والليل يدل على الخوف والسرقة لا تحدث عادة إلا ليلًا "فواعدها أن يطرقا الموضع ليلا ليتعاونا على حفره" (ص١١٣).

فقال الدب: ومن لي بصلاح بصرك، فوجهه القرد إلى الأطباء "وإن للقردة بهذه المرض طبيبًا تصفه بإجادة الطب والزهد في متاع الدنيا، فقصده الدب"، وكان هذا القرد موصوفًا بالخبث والدهاء، فعندما رأى الدب هرب فوق الشجرة، وحدثه الدب بأمر غلامه القرد ورغب له في مداواته، فقال دعه يطلع الشجرة حتى أرى عينيه، فقص القرد عليه قصته

وطلب من الحيلة للخلاص فقال له القرد الطبيب: سأحمله على السهر، فاحتل لنفسك بانتهاز الفرصة إذا نام وكن على حذر من أن يتناوم ليختبرك، فوضح القرد الطبيب للدب أن سبب مرض القرد هو عدم السهر ليلًا، وحدثه بحديث الطائر الذي اصطِيدَ لابنة الملك، حيث إن للملك ابنة تكرم عليه جدًّا، فهاج بها مرض المرة السوداء، فأدخلت عليها أنواع الأمراض، فامتنعت عن الطعام والشراب، فأشار عليهم الطبيب أن تذهب إلى بستان وماء جارٍ، وهنالك رأت طائرًا فيه من كل لون قد نزل على دالية، وسمعت تغريده، وكانت تطلب الغذاء إذا سمعت صوت الطائر، فأمر الملك باصطياد الطائر "فاصطيد وجعل في قفص، وأتحف ابنته به فاشتد سرورها واغتدت وتداوت"، ولكن الطائر لبث عندها لا يأكل ولا يغرد، وأخذ حسنه في التغيير، فمرضت الابنة، وعلم الملك فندم على اصطياد الطائر، فأشار عليها الطبيب أن يوضع شباك على البستان ويطلق الطائر، فرجع للطائر صحته وأخذ يغرد، وشفيت البنت من مرضها"(ص١١٥-١١٧).

كانت الشخصيات في هذه الحكاية مقتصرة على ملك من ملوك اليونان (رئيسة)، وابنة الملك (رئيسة)، والطبيب (محرك للحدث)، والطائر، وكان المكان هو البستان والقفص مع ما بينهما من مفارقة لغرض تطور التخيل، فصور البستان: "ارتفاع تشرق منه على بستان مونق وماء جار"، والقفص: "فأمر باصطياد الطائر فاصطيد وجعل في قفص" (ص١١٥-١١٦).

وقام الدب بتنفيذ نصيحة القرد الطبيب وجعل غلامه يعمل ليلا، والذي بدوره يظهر نشاطا بالليل، فإذا جن الليل قوي بصر القرد، ولكن الدب لم يثق بالقرد، بل رآه متصنعًا، فأخذ القرد يتأخر ليلا، ورأى الدب أن يتناوم ليختبر القرد "فوثب القرد هاربا فجذبه الدب بالخيزرانة جذبة شديدة، فانقطع ظهره منها ومات" (ص١١٧)، وكانت هذه عاقبة عدم التزام نصح الطبيب، وكأن الطبيب كالحكيم، فيرى الصقلي ضرورة التزام الحكمة والنصح والرضا والصبر.

ويعود الكاتب إلى الحدث الرئيس، في حالة تذكر بهرام ما كان فيه عند النعمان من الرياض النيقة والصيد، وعبس وتنفس الصعداء، وأبوه يزدجر يسارقه النظر، ثم قبض يزدجر بشره ونكس رأسه، فخرج من كان عنده، لعلمهم بأنه حزين غاضب، فأتي (العبد)

مضحك الملك، وهو رجل طريف لطيف، فأراد حيلة لعله يخلص بهرام من غضب أبيه، لكن الملك نظر إليه، وطلب منه شيئا يسليه، فأراد أن يخبر بخبر عن نفسه، فيأتي الراوي بالحدث الخامس متداخلًا ومرتبطًا مع الحدث الرئيس، من خلال اشتراك الحدثين بشخصية المضحك.

ولقد كان المضحك في حداثة سنه كلفًا بالنساء، لكنه كان ملولًا لا يلبث على محبة من أحب منهن، وكان يوما في بلاد السند فرأى امرأة راقت له، ولزم بابها أياما، فأرسلت له تستعفيه أن يبتعد، لكنه أعلمها بشغفه وبحبه لها، فقالت إني أظن بك الملل والغدر، فأخبرته بأنها ستتزوجه بشرط أنه إذا غدر ستنكل به حتى يكون مضرب المثل، "فإن التزمت هذا الشرط فأقدم، وإلا فانج بنفسك قبل أن يتعذر عليك الخلاص، لكنه تزوج بها وبلغ منها أمنيته، فلبث معها إلا أن رأى امرأة عندها، فاقترب منها فشكته إلى زوجته، فعاتبته امرأته على ذلك وزجرته: "فلما رأت منه ذلك سحرته فصار أسود اللون مشوَّه الوجه، وجعلت تستخدمه في كل مهنة، فما شغله ما هو فيه عن أن هوى أمة سوداء" فشكته إلى زوجته، فما كان منها إلا أن سحرته حتى صار حمارًا، ولكن لم يشغله ما هو فيه أن يهوى أتانًا، "لأنه إذا رآها نهق وطلبها أشد الطلب ويرد عنها بالضرب، فيلقى من ذلك بلاءً شديدًا"، وفي يومٍ ما زارت زوجته ابنة الملك، وكان الحمار يحمل فخارًا لرجل، فمر بجانب قصر ابنة الملك فرأى الأتان، فأخذ يطلبها ويلحق بها، ومن حوله يبعدونه ويضربونه، فرأت ابنة الملك ذلك فتعجَّبت وضحكت، فأخبرتها زوجته القصة، فطلبن منها ابنة الملك أن تبطل سحره، فصار "بشرا سويا ولم يكن له هم إلا الفرار من بلاد السند" (ص١١٨، ١٢١).

فالشخصية والحدث وهو المضحك المسحور الذي تحول إلى عبد ثم إلى حمار بسبب السحر خلق عنصرًا سرديًّا متخيلًا، وهو شخصية رئيسة امتدَّت على مدى الحدث، ومن الشخصيات الرئيسة زوجة المضحك، والأتان التي شكلت مفارقة عجائبية بعلاقتها مع المضحك (الحمار)، وابنة الملك ظهرت في نهاية الحدث، وكان الحدث قد وقع في بلاد السند، والتي عادة ما تتزامن مع الحكايات الخيالية والشعبية، وكانت الأحداث في المنزل وفي المدينة.

وضحك الملك، ولكنه اكفهرَّ ونهاه الملك وعاتبه عن الكذب، وأخبر أن لديه أمرًا يريد

أن يخبره به، فأخبره أن ولده عاشق لابنة الأصبهيد، واستبشر الملك، وبعد خروج الابن تبعه المضحك وأخبره بالأمر والحيلة التي خلَّصه به، وتزوج الابن ابنة الأصبهيد، حتى حضر أخ قيصر يزور الملك يزدجر وكان ذا مكانة عنده، فاستشفعه بهرام أن يقنع والده بأن يرجعه إلى بلاد العرب عند النعمان، فظلَّ هناك إلا أن هلك والده وورث ملكه (ص١٢٢).

وكان هلاك يزدجر عجائبيًّا تخيليًّا، نتيجة الدعاء عليه لكثرة ظلمه وتعسُّفه، حيث وُصِف له فرس من محاسن الخيل ولكنه جامح، فأعجبه وأمر بإسراجه، فرمحه الفرس وخرَّ ميتا، ويقال إن يزدجر ركبه وحرَّكه، فسبق الأبصار حتى أتى البحر فاقتحم به، وعند ذلك عين الناس ملك اسمه (كسرى) خوفًا من أن يسن بهرام سنة أبيه، وعندما علم النعمان بذلك، أخبر بهرام وغزا بلاد الفرس مع الأمر بعدم سفك الدماء، فاشتد الأمر فرجعوا لبهرام، فصفح عنهم وسار هو والنعمان، فاجتمعوا وبلغوه بكراهية أن يكون ملكًا، وهو ابن يزدجر الذي اشتهر بالظلم، فقال إنه لن يترك تراث أبيه، فأمر بالتاج أن يوضع بين أسدين ضاريين وحضر هو و(كسرى) والمتغلب هو الملك، فأحضروا الأسدين وجوعوهما فتقدم بهرام، ووثب "وإذا هو على ظهر الأسد، فضم الأسد بفخذيه ضمة تبلد لها الأسد...وقصد إلى الأسد الآخر فانتهى إليه حتى ألصق رأسه برأس الأسد الذي تحته"، وتناول تاج الملك ووضعه على رأسه، ونصبوه ملكا" (ص١٢٦).

وفي حدث وفاة الملك وتنصيب ابنه، نجد خروجًا عن المألوف وتخيلًا فنيًّا واضحًا، فتميزت هذه السلوانة كسابقتها باندماج الشخصيات المرجعية البشرية بالحيوانية، وكذلك التداخل والامتزاج في الأحداث، فكان الليل زمن تصعيد الحدث وتأزمه، والزمن يتمثل في الرحلة منذ رحلة بهرام، وعودته، ثم ارتحاله، ثم عودته.

مما سبق يتَّضح أن التخيل السردي انبعث بقوة من تصوير الأحداث القصصية في الحكايات الرمزية التخيلية لدى الصقلي، ولعل مردَّ هذا تأطير كل حدث قصصي بمجموعة من الشخصيات التي ترسلها وتستقبلها، وبالراوي الذي يرويها، وبالمروي له الذي يستقبلها من الراوي، وكذا إطارين من الزمان والمكان، واللذين كانا منبعين لكثير من التخيلات السردية، كما سيتبين في المبحث التالي.

## المبحث الرابع: التخيّل السّردي والزّمان والمكان

يمثل كل من الزمان والمكان الإطار الواقعي والمتخيل لأي نصٍّ قصصي؛ إذ يحيل المتلقي بداهة ما يقرؤه من نصوص قصصية إلى العالم الذي يعيشه حقيقة، ومن ثمَّ يقيس ما به من عناصر على مدى تواؤمها أو اختلافها معها؛ ومن ثم تتشكل رؤيته الخاصة عبر موضعه هذا النص أو ذاك ضمن أي من التصنيفات وفق خلفياته الثقافية والفكرية، وربما الدينية المختلفة.

### أولًا: التخيُّل السردي والزمان:

يعد الزمان عنصرًا رئيسًا من العناصر السردية، فشتَّى الأحداث القصصية تتطور من خلاله، ولقد التفت النقاد إلى أهمية هذا العنصر، مع اختلاف توجهاتهم؛ مما أفرز أزمنة داخل النص القصصي، وأخرى خارجه.

وبالرغم من أن الزمان الداخلي قد شغل معظم النقاد أكثر من الزمان الخارجي، فإن معظمهم قد اهتم بجانب واحد لهذا الزمان، وهو العلاقة بين النظام الزماني المفترض للأحداث، وبيَّن هذا النظام الزماني بعد تغييره داخل النص القصصي، للطبيعة المختلفة للزمان متعدد الأبعاد، وهذا بسبب التداخل بين الكثير من الأحداث والأزمنة التي شهدتها، كتزامن أكثر من حدث معًا، فالنظام الزماني السردي غير متعدد، ويتسم ببعده المكاني وليس الزماني(١).

وعلى الرغم من اهتمام النقاد بالجانب الزماني السابق، فإنهم أغفلوا إلى حد ما زمان الأحداث المتخيلة، أو أساليب توظيف الدلالات الزمانية التي تتضمنها الأحداث والشخصيات التي ترسلها وتؤثر فيها؛ إذ إنه عبر الزمان "نلاحظ لماذا يجعل الكتّاب بعض الأحداث تقع نهارًا وبعضها الآخر ليلًا؛ لأنَّ ما يقع في النهار أو الليل يكون له في الغالب دلالة رمزية خاصة"(٢)، وسوف يهتم البحث بكلا الزمانيين الحدثي، والسردي.

ويختص الزمان الحدثي بالأحداث القصصية المتخيلة، بتصوير زمان وقوعها، والفترات

(١) انظر، التخييل القصصي، شلوميت كنعان، ص ٧١ . ٧٢، وتحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص٧٣.
(٢) دراسات في نقد الرواية، طه وادي، ص ٣٧.

الزمانية التي تستغرقها، وتحديد الدلالات التي يتركها على العناصر السردية، فزمان الأحداث "يتم تقديمه بإحدى أو بكل الطرائق الثلاث الآتية: بذكر الزمان الذي وقعت فيه الأحداث بصورة مبهمة أو بتحديده بشكل دقيق - بتسجيل المدد الزمانية التي تستغرقها هذه الأحداث بصفة مباشرة أو غير مباشرة - بوصف الأثر الذي يخلفه وقع الزمان في النفس"(١).

ويظهر الزمان السردي في العلاقة بين النظام الزماني المفترض للأحداث، أي المتن الحكائي، وصورة هذا النظام المتخيلة في النصِّ القصصي، أي المبنى الحكائي، ولقد اعتمدت دراستنا للزمان السردي على تفرقة الشكلانيين الروس بين المتن والمبنى الحكائيين؛ إذ يقول توماشفسكي: "إننا نسمي متنًا حكائيًّا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل، في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"(٢).

ويعد كتاب (خطاب الحكاية) للناقد الفرنسي جيرار جنيت عمدة في حقل الزمان السردي؛ حيث أنتج ثلاثة مصطلحات مختلفة، هي: (الحكاية)، أي النص السردي نفسه، أو الصورة النهائية للنص، أو المبنى الحكائي، و(القصة)، أي المضمون السردي، أو المتن الحكائي، و(السرد)، أي عملية السرد ذاتها(٣)، ومع انتقاد البعض لأعمال جنيت، "فإنها أيضا كانت مركز استلهام بالنسبة للعديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمان السردي، وحاولوا تطبيقه على نصوص عديدة ومختلفة، وكشفت أبحاثهم عن غنى هذا التصور وكفايته في الرصد والتحليل"(٤).

ووفق توجُّهات جنيت النقدية تعد الحكاية/المبنى الحكائي هي المستوى الوحيد القابل

(١) النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، (٢/ ١٥).
(٢) توماشفسكي، ضمن: نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس، تزفيتان تودوروف، وآخرون، ص ١٨٠.
(٣) انظر، خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص ٣٧: ٣٩.
(٤) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص ٨١.

للتحليل النصي، كما أن الزمان يظهر من خلال العلاقات بين القصة والحكاية، أي العلاقات بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، ثم يحدد بعد ذلك ثلاث علاقات بين زمان القصة وزمان الحكاية، هي: الترتيب، أي العلاقة بين تتابع الأحداث في القصة وتتابعها في الحكاية، والمدة، أي العلاقة بين زمان أحداث القصة وزمانها المتخيل في الحكاية، أي طول النص ذي البعد المكاني، والتواتر، أي العلاقة بين تكرار القصة وتكرار الحكاية.

ولكل من العلاقات السابقة مظهران أو صورتان: التماثل، والاختلاف(١)، فمن ناحية الترتيب قد تسير الأحداث في الحكاية بالطريقة التي اتخذتها في القصة، وآنئذ تتوحد نقطة بداية الحكاية مع بداية القصة، كما تتوحد نقطتا النهاية، وفي التماثل لا يظهر الاسترجاع أو الاستباق؛ "إذ لا يمكن لحكاية أن تعمل دون مفارقات زمانية"، كما قد يختلف كلا الترتيبين الزمانيين عبر المفارقات الزمانية المتنوعة؛ مما يجعل الاختلاف سمة رئيسة في النص القصصي. كما يصعب "تصور وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السرعة، بل إن مثل هذه الحكاية لا توجد، ولا يمكن أن توجد..."(٢)، الأمر الذي أنتج ثلاثة أشكال لاختلاف الزمان السردي، أي: الحذف، والمجمل، والوقفة الوصفية، بينما يمثِّل المشهد صورة التماثل في الزمان السردي.

من ثمَّ فمفهوم الزمان السردي يتشكَّل من خلال اختلاف العلاقات الزمانية بين زمان الأحداث المفترض وقوعها في الواقع من جانب، وصورتها في النص المتخيل من جانب آخر؛ مما يفرز تشكلات زمانية متنوعة تمثل حالات الاختلاف أو التشابه(٣)، كما أن "الترابط الزمني يستوجب منَّا تخيل عالم يمكن أن تتعايش فيه مثل هذه الأحداث"(٤)؛ مما يسهم في إتاحة أساليب تفاعل المتلقي مع تمظهرات التخيل في تجليات عبر العناصر السردية المتنوعة، مثل تخيل الأحداث، والشخصيات، وزمان الأحداث، ومكانها.

ونقف عند توظيف الصقلي لبعض التقنيات السردية الزمنية، مثل:

(١) انظر، إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بوطيب، ص ١٣١.

(٢) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص ١٠٢.

(٣) انظر، المرجع السابق، ص ٣٧: ٣٩.

(٤) التخييل القصصي، شلوميت كنعان، ص ٣٦.

**أ – المفارقة الزمانية:** وتظهر المفارقة الزمانية من خلال علاقة الترتيب، ويقصد بها "الصلات بين الترتيب الزماني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزماني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"(١)، وباختفاء المفارقات الزمانية، أي الاسترجاعات، والاستباقات، في النص، يظهر التماثل بين الترتيبين الزمانيين، وبوجودها يظهر الاختلاف بينهما.

وقد أسهم التخيل السردي في تواتر المفارقات الزمانية في نصوص الصقلي من خلال تنظيم الأحداث وترتيبها، وتأخير الحدث وتقديمه، كما بدا من خلال تداخل الأحداث مع الحدث الرئيس مثل سلوانة التأسي، وحكاية سابور ووزيره التي تداخل فيها عدد من الأحداث والحكايات؛ مما أدى إلى تأخير الزمن، والتزام طريقة زمنية معينة في ترتيب الأحداث، وكذا سلوانة التفويض، وسلوانة الرضا التي جسَّدت فيها المفارقة الزمانية.

وفي الزمان السردي يصطدم الزمان بفجوة زمانية من خلال ترتيب الأحداث وتعدد الرواة في الحكاية الواحدة، والمفارقات الزمانية؛ حيث الاختلاف بين ترتيب الأحداث في المبنى الحكائي/النص القصصي المتخيل، وترتيبها في المتن الحكائي/الأحداث التي يفترض وقوعها كما لو كانت تحدث في الواقع، مثل قول الراوي في سلوانة الصبر: "أما أنا فأحدث الملك حديثًا أخبرني به مؤدبي"، وفي التفويض "سأضرب لك مثلًا يشفي النفس وينفي اليأس"، وهكذا تنوع الترتيب الزماني وفق النص القصصي بين التصريح والتلميح، بصورة تعلي من مقدار التخيّل، وتزيد من فاعليته وفنيته.

وتجب الإشارة إلى أن لكل مفارقة زمانية مدى وسعة، والمدى هو المسافة الزمانية بين اللحظة التي وقفت عندها الحكاية عن التسلسل قدما، وبين اللحظة التي ذهبت إليها سابقًا في الاسترجاع، ولاحقًا في الاستباق، أما السعة فهي الفترة الزمانية التي تشملها هذه التقنية. وهناك من يرى أن السعة "تقاس بالسطور والفقرات والصفحات"(٢) قياسا إلى المساحة الكلية للنص، وغالبا يُطلق مصطلح (السعة الزمانية) على المفهوم الأول للسعة، ومصطلح (السعة اللفظية) على المفهوم الثاني. كما يفرق جنيت بين نمطين للحكاية وهو بصدد الحديث عن المفارقات الزمانية: الحكاية الأولى: ويقصد بها الحكاية الأصل، التي

(١) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص ٤٦.

(٢) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، ص١٢٥.

تتضمن شتى الاسترجاعات والاستباقات، الحكاية الثانية: وهنا يمثل كل استرجاع واستباق حكاية ثانية زمانيًّا تابعة للأولى.

وكان توظيف المفارقات الزمانية في نصوص الصقلي سمة مميزة، وهذا شأن النصوص القصصية عامة، على الرغم من زيادة تأثيراتها بارتفاع المعيار التخيلي في النص القصصي، من خلال الحدث الحاضر المسترجع لحكايات حدثت في الماضي، والمستشرف للمستقبل من خلال الحدث والأقوال والشواهد التقريرية السردية التي يستشهد بها المؤلف.

كما ظهر الاسترجاع بوضوح، حيث يعود الراوي إلى الماضي مستذكرًا ما مرَّ به من أحداث، ويقصد بالاسترجاع: "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"(١)، فهذه التقنية تظهر عندما يتوقف النظام الزماني المفترض للأحداث عن التقدم، عائدًا إلى الخلف لاسترجاع أحداث ماضية لم تسرد.

وللاسترجاع أنماط ثلاثة: خارجي، وداخلي، ومختلط، مرتكزة على كل من المدى والسعة، فعن طريق المدى تُقسَّم الاسترجاعات إلى خارجية وداخلية، تبعًا لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزماني للحكاية الأولى أو داخله، بينما تظهر الفئة المختلطة عندما تمتد الاسترجاعات الخارجية داخل الحكاية الأولى.

والاسترجاع الخارجي هو الذي تقع سعته خارج سعة الحكاية الأولى، بينما يظهر الاسترجاع الداخلي حينما تنحصر سعته كلها داخل سعة الحكاية الأولى، أي إن العودة إلى الخلف لا تتجاوز المنطلق السردي المتطابق مع نقطة بداية القصة، فالاسترجاعات الداخلية "حقلها الزماني متضمن في الحقل الزماني للحكاية الأولى"(٢).

ويفرق جنيت داخل هذا النمط بين نوعين من الاسترجاعات: غيرية القصة: وتتناول مضمونا قصصيًّا مختلفًا عن مضمون الحكاية الأولى، ومثلية القصة: وتتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى. كما يفرق داخل الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة بين: استرجاعات تكميلية، أو إحالات، والتي تملأ فجوة سابقة في الحكاية، واسترجاعات

(١) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص٥١.

(٢) المرجع السابق، ص٦١.

تكرارية، أو تذكيرات، والتي تعدل بعض الدلالات[١].

وقد ظهر الاسترجاع الداخلي في معظم حكايات الصقلي، وانحصرت الاسترجاعات الداخلية جميعها في النمط الثاني فقط (مثلية القصة: تكميلية أو تكرارية)، واختفت الاسترجاعات غيرية القصة، ولعل هذا بسبب الطبيعة النسبية المقتضبة للنصوص، كما أن قلة عدد الشخصيات، وانحصارها في زمان ومكان محددين قد جعل فرصة ظهور الاسترجاعات غيرية القصة نادرة، والتي تنحصر وظائفها في تناول "إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها، وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد"[٢]، فهاتان الوظيفتان يقوم بهما الراوي، لكن الاسترجاعات الداخلية كلها أتت هنا عن طريق الشخصيات القصصية لا الراوي.

ومن أمثلة الاسترجاعات استرجاع شخصية الراوي/العجوز ماضيها في سلوانة التأسِّي، ثم عادت إلى الحدث الرئيس، وهو حكاية (عين أهله)، وحكاية (المضحك)، وهو يرويها من خلال سلوانة الرضا وغيرها، وقد وظَّفها الصقلي لسد ثغرة زمنية، أو توضيح للحدث الحاضر، أو لمنح المتلقي بعض المعلومات، أو بعض المساحة للتفكير والتطلع وتصور الأحداث. وقد لعبت "ذاكرة السارد الحافظة دورا مهمًّا في تنامي الأحداث في القصة وانتقاء ما يناسب قصده، لذا نلاحظ تكثيفًا زمنيًّا لأحداث القصة، فقد استرجعت ذاكرة السارد الأحداث"[٣]؛ مما أدى إلى التكثيف والعمق والاتساع والامتداد الزمني.

ج. **الاستباق**: يقصد بالاستباق "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[٤]، فيأتي الاستباق بتوقف النظام الزماني للقصة داخل الحكاية عن التسلسل إلى الإمام، والانتقال إلى أحداث مستقبلية، مع التجاهل المؤقت لبعض الأحداث الواقعة بين نقطتي التوقف والانتقال إلى المستقبل.

---

(١) انظر، المرجع السابق، ص ٦١ . ٦٢ . ٦٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٦١.

(٣) بلاغة التخييل في النص التراثي، مولاي العلوي، وآخرون، ص١٥٠.

(٤) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص ٥١.

والاستباق ظاهرة أقل حضورا من الاسترجاع؛ لذا قلَّت حالات ظهوره عند الصقلي، وينقسم الاستباق إلى: خارجي، وداخلي، والخارجي يظهر عندما يتجاوز مدى الاستباق الحدود النهائية للحكاية الأولى، أي إن سعة هذا النمط تمتد خارج سعة الحكاية الأولى، بينما يظهر الاستباق الداخلي عندما لا يتجاوز مدى الاستباق الحدود النهائية للحكاية الأولى، أي إن سعة هذا النمط تظل كلها داخل سعة الحكاية الأولى.

ومن أمثلة الاستباق عند الصقلي تحذير اليربوع للجرذ في سلوانة الصبر، وكذلك تحذير الظبي للغزال في سلوانة التأسي، وتحذير القرد الطبيب للقرد في سلوانة الصبر، وغير ذلك، وكان السرد التقريري يوظف هذه التقنية للحث على التزام القيم والتمسك بها كما في السلوانات جميعها، ولقد كان الاستباق من أهم التقنيات التي تميز بها الزمان السردي، فهو "مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة، أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[١].

**د. المشهد:** وهو تقنية زمانية يتحقق فيها التساوي النسبي بين زمان الحكاية وزمان القصة[٢]؛ إذ يهتم المؤلف بتفاصيل الأحداث ودقة الحوارات، ويندرج ضمنها وصف "الأحداث وصفا محايدًا، دون محاولة لاختصارها أو مطها"[٣] في زمان يقارب زمان القصة. ويعد المشهد أشهر الحركات السردية، في السرد العربي القديم، ولدى حكايات الصقلي الرمزية في سلواناته، ويمكن اعتبار معظم النصوص مرتكزة على مشاهد؛ لأنها تعرض مواقف معينة، يؤطرها زمان ومكان محددين. والمشهد عامة تقنية زمانية تعمل على إبطاء السرد، وتمديد الوتيرة الزمانية لسرد الأحداث بواسطة المشهد الحواري والوقفة أو الاستراحة

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص١٣٢.
(٢) انظر، خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص ١٠٨.
(٣) القصة العربية.. عصر الإبداع، ناصر الموافي، ص ١٥٩.

الوصفية، وهذه التقنية تحدث عندما يكون الحوار المباشر والتضاد بين المشهد المفصَّل والسرد الملخص، كحوار مفوض وظالم في التفويض، والغزال والظبي، وحوار الفيل الربيب والفيل المربوب؛ مما جعل الحوار يجسد المشهد حاضرًا واقعًا أمام المتلقي.

**هـ. الحوار**: ثمة مستويان مختلفان للغة النص القصصي، هما السرد والحوار، وإذا كان السرد هو "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبًا من جوانب الزمان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية"، فالحوار يمثل "ما يدور من حديث بين الشخصيات... وهو يشكل جزءًا فنيًّا هامًّا من عناصر القصة؛ لأنه يوضح طبيعة الشخصية والطريقة التي تفكر بها ومدى وعيها بالقضية أو المأساة التي تشكل حياتها المتخيلة"(١).

ومما يميز النص القصصي الذي ينطلق من التخيل السردي أن الحوار يسهم في تصوير الشخصيات داخليًّا، عبر تصوير أفكارها ورؤاها؛ إذ تدل حواراتها الخارجية والداخلية على معتقداتها وربما مشاعرها وأحاسيسها؛ فالشخصيات "في إطار القصة، كما هي في واقع الحياة، يتفاوت مستواها الفكري ومزاجها النفسي وواقعها الاجتماعي"(٢)، وهذا ما تحقق لدى الصقلي بصورة مؤكدة.

وللحوار نمطان مختلفان تبعا لعلاقاتهما بالشخصية القصصية، الأول خارجي، ويقصد به الحوار اللغوي الطبيعي الذي يحدث بين شخصيتين قصصيتين أو أكثر، ويعرض عن طريق تقنية المشهد، والثاني داخلي، ويقصد به الحوار الضمني الباطني الذي تقوم به الشخصية القصصية في ذهنها، ولا سبيل للاطلاع عليه إلا بتصريحها هي، أو عبر نمط خاص من الرواة، مثل الراوي كلي المعرفة، أو الراوي غير المحايد، وهذا النمط الحواري يكفل للمتلقي استقراء الجوانب الخفية في الشخصية المتخيلة، مثل استقراء سابور لقصص الوزير ورموزها في سلوانة التأسي، وإعطاء الشخصيات الحيوانية أبعادًا إنسانية، وكذلك توظيف القصص الخيالية للدلالة على ما يجب أن يكون من خلال الحدث المرجعي التاريخي.

(١) دراسات في نقد الرواية، طه وادي، ص ٤٣ . ٤٧.

(٢) لغة الفن القصصي، طه وادي، ص ٢٥.

و. الوقفة: تعد الوقفة نموذجا للبطء المطلق للحركة السردية، عندما لا يقابل مقطع ما من الحكاية أية مدة زمانية في القصة، وتقابل بذلك الحذف والمجمل؛ حيث يهتم المؤلف هنا بتصوير دقيق للشخصيات وأماكن وأشياء مادية، فيرصد لها قدرًا لفظيًّا قد يسهم في التوقف النسبي للحركة السردية، ومع هذا فلا يخلو من دلالات عدّة في الآن نفسه. وترتبط الوقفة بصورة كبيرة بتصوير الأشياء المادية الساكنة؛ مما يوقف زمان القصة، مع استمرارية زمان الحكاية، لكن هذا الارتباط قد يتقلَّص عندما يرتبط بوصف خارجي لإحدى الشخصيات القصصية، أو بوصف دقيق لفعل ما، وفي حالة وصف الأشياء الساكنة من خلال شخصية ما، ووصف الأفعال والحركات لا مجال لتعطيل زمان القصة حسب رأي جنيت(١).

من ثم فالوقفة الوصفية تعد من تقنيات تعطيل السرد وإيقاف حركته، مثلما يظهر في وصف الأماكن كالقصر المدينة والحجر والوادي، ووصف الشخصيات، كوصف العجوز في التأسِّي. ولقد ظهر الوصف غالبا من خلال الراوي، وبدا مكثفًا الأمر الذي يوهم بواقعية الحدث، ويزيد من التشويق وجمالية القص، فوصف المكان والشخصية والحدث أسهم في إبطاء الحركة، وخلق بعدا تخيليًّا واضح المعالم.

ولقد ظهر النص التراثي في سلوانات الصقلي كنص منتسب إلى الزمان أكثر منه إلى المكان، نظرًا لتتابع الأحداث في السرد وتعددها بصورة تستدعي ضرورة العمل على ربطها عن طريق إعادة تركيبها وفق الزمن الخاص بكل حدث، في صورة توضح علاقة تبعية الحدث الأول أو الثاني للحدث الرئيس.

**ثانيًا: التخيل السردي والمكان:**

ويعد المكان من الوحدات الثابتة التي يرتكز عليها النص القصصي؛ إذ يشكِّل الإطار العام المكاني الذي يؤطِّر الشخصيات، فتتفاعل فيما بينها، وتقع فيه الأحداث، فالمكان عنصر سردي بنيوي محوري، وتظهر أهميته لإسهامه في إقناع المتلقي بالأحداث والشخصيات، فيميزها بالمنطقية والفنية، ويتواشج المكان مع غيره من العناصر السردية في إرساء الدعائم

(١) انظر، خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص١٠٨، ١١٢.

الفنية للنص القصصي.

ومع أهمية المكان كفضاء في النص القصصي، فإن هذه الأهمية تظهر ذاتها في عناصره المادية المختلفة التي تكونه، "فالمكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز"(١)؛ لذلك يجدر الاهتمام بالمكان باعتباره فضاء يضم الأحداث، ويتضمن أشياء مادية تشغله، وترسم ملامحه. ولقد اتسمت نصوص الصقلي القصصية بكثرة لافتة في توظيف الكثير من الأمكنة؛ مما يحمل دلالات على الوعي المبكر لأهمية هذا العنصر في صياغة المناخ التخيلي الفني الذي انطلق الصقلي منه، باعتباره محورًا رئيسًا لا سبيل لإتمام عمله الأدبي الإبداعي إلا به، كما وظَّف المكان لتصوير الشخصيات داخليًّا، عبر إظهار خبراتها وطبيعتها بإشاراته إلى ما ترددت عليه من أماكن؛ إذ إن "المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"(٢).

من ثم يتَّضح أن المكان عنصر سردي فعَّال في تأطير المتن الحكائي، وتنظيم الأحداث، والربط بين الشخصيات والأزمنة، وقد يمثِّل المكان في السرد التخيلي جانبًا رمزيًّا دالًّا، يسهم في إذكاء ذهن المتلقي، ومن ثم إشراكه في العملية الإبداعية؛ إذ يتسم آنئذ بالإيجابية عبر تأويل ما يقرؤه، ساعيا إلى فك شفراته وفق مستوياته الفكرية والثقافية المختلفة، وهو يقوم بكشف أبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية، ويسهم في نمو الأحداث.

وبالنظر إلى تصوير المكان في السلوانة الأولى، يتبين أنه قد حُدِّد بالمدينة، وهي غالبا مدن تاريخية ممتدة على مر العصور؛ مما يتبادر إلى الذهن من الصور الخيالية المتتابعة لهذه المدن، وأيضا مثَّل المكان الفضاء (المتنزه) والطريق، وكلها أماكن مفتوحة، والزمن هو غالبا المساء، العصر الأموي والأحداث تتداخل في السلوانة، وتجتمع تحت مفهوم التفويض.

ولقد صوّر المكان في السلوانة الأولى مغلقا، وهو (الجحر): "وكان له جحر يأوي إليه"، "جحر حسن الظاهر، حصين الموضع، في أرض خصبة ذات أشجار ملتفة وماء معين"، و"جعل ظالم يتأمل مسكن مفوض فرأى من سعته وطيب تربته وحصانته وكثرة مرافقه،

(١) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص٧٦.

(٢) المرجع السابق، ص٨٤.

ما استند له إعجابه به وحرصه عليه"، "هلم أُعنك على احتفار مسكن بهذا المكان..." (ص٣٢-٣٣)، وكان الجحر يرمز إلى الدولة أو الوطن كما يرى الراوي، "فقال ظالم:...لأن لي نفسا تهلك لبعد الوطن حنينا، ولا تملك مع فقد السكن سكونا" (ص٣٤).

وغلب زمن اليوم دون تقييد، فقد يكون الصباح والمساء، فهو صباح لأنه وقت ابتغاء الرزق "فخرج يوما يبتغي ما يأكله"، وغلب (الليل) على ذروة الحدث: "أن يذهب يومنا هذا فنحتطب حطبا... فإذا أقبل الليل انطلقت أنا إلى بعض الخيام"، "ولما جاء الليل وأوقد أهل الخيام" (ص ٣٢-٣٥). وكانت نهاية الحدث احتراق ظالم في الجحر وحاق به مكره، ففي الليل تتأزم الأحداث، وذلك في دلالة الظلمة على الفتن، ثم يأتي الاحتراق ليجلي هذه الظلمة.

فالجحر: مكان مغلق، وقد كان لدى مفوض جحر طيب ومحصَّن يشعر بالأمان والتطور؛ مما أغرى ظالم بالاستيلاء عليه، ولعل ذلك للدلالة على دور الحكمة وحسن التدبير في إدارة الموطن أو الخلافة، كما وردت الخيام، وأسهمت في رسم البيئة والمحيط المكاني، وخلق التصور الكامل له، والزمن يتكرر ويغلب عليه الليل في دلالة واضحة على الفتن والاضطرابات السياسية.

يعد المكان عنصرًا سرديًّا مهمًّا في تشكيل البنية السردية لأي نص قصصي، باختلاف شكله ومضمونه، كما أن المكان في النص القصصي باختلاف أشكاله وأنماطه له الكثير من الأبعاد والدلالات[١] التي يعوِّل على المتلقي في التوصل إليها، والاستمتاع بها وفهم كنهها، فالمكان والزمان هما الرابط بين كل العناصر السردية، الذي يجعلهما تحت إطار قصصي واحد. ويجب النظر إليها ضمن علاقة بنائية مع الشخصية والحدث والراوي، فلا يمكن لأي حدث قصصي أن يعرض دون زمان أو مكان، فالشخصيات تخترق المكان، الذي يتشكَّل من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، وهو يرتبط بزمنية الأحداث السردية، فالمكان يرقى ليؤطِّر شتَّى العناصر السردية بأسلوب فني رهيف، يجمع بين التخيُّل الفني، ويتجنب الانسلاخ عن الواقع المتخيل.

(١) انظر: استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، مصطفى الضبع، ص٤١ – ٦٤ وما بعدها.

ولقد قام الصقلي بتصوير البناء المكاني والزماني للقصص المتخيلة من خلال المكان الذي تجري فيه الأحداث، والذي بدوره قد أوضح لنا أبعاد الشخصية، فهو فضاء متخيل أو واقعي يعكس الأسلوب القصصي التخيلي، وذلك لأن الراوي بوصفة كائنا مشخِّصا وتخيليا في الأساس، ومن خلال اللغة التي يستعملها(١)، ومن ثم من خلال الشخصيات التي تتحرك في الفضاء المكاني، حيث لاحظنا تعددية المكان في السلوانات، وفي الحدث الواحد، فمثلا في سلوانة الصبر انتقلت شخصية الجرذ والفأر من (سقف بيت مبطن) إلى (حجر بربوة عالية)؛ مما أسهم في انتقال الحدث وتطوُّر الشخصيات.

والمكان لا يعتبر عنصرًا مهمًّا إلا من خلال دلالته السردية التي تبرزها الشخصية التي تقيم فيه وتتحرك داخله، فقد تنسجم مع المكان، مثل: الجرذ والجحر في سلوانة الصبر، أو تتنافر معه، مثل عين أهله وبيت الذئب في سلوانة التأسي. ولقد تنوَّعت أساليب تصوير المكان القصصي عند الصقلي، وتراوحت بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة، فالمكان المفتوح مثل: النهر، أو الصحراء، أو المدينة، وقد يكون محدود المساحة مثل البستان، والمكان المغلق هو المكان المحدود، مثل المنزل أو الجحر أو القصر. كما كانت بنية المكان من حيث الانغلاق والانفتاح والتعددية تتماشى مع حركة الشخصيات وتعددية الحدث في السلوانة الواحدة، والذي أسهم بدوره في تكوين التخيل السردي من خلال إطلاق الخيال وحركته وتنوعاته المختلفة، وقد امتزجت الأماكن المغلقة والمفتوحة، والحية والجامدة، والبدائية والحضارية امتزاجًا جعلها مفعمة بالخيال والحركة.

وقد وظَّف الصقلي المكان بوصفه تقنية بنائية تخيلية تسهم في تشكيل فضاء حكاياته الرمزية، وتساعد على استمرارية السرد وتوالده، وفتح روافد للتخيُّل السردي لدى المتلقي، كوصف مجلس قيصر في الحكاية الثانية من السلوانة الثانية التأسي: "لما دخل سابور دار قيصر واستقرَّ في مجلسه، وطعم مع من حضر ذلك المجلس، أتوا بالشراب في كؤوس من البلور"، وفي سلوانة الرضا: "أرضا برازا جرداء ذات أخلاط من الوحوش تكشف واديا معشبا فيه غدران ماء ذات ضفادع وسلاحف" (ص٥٣-٧٣، ١٠٥-١٢٦).

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص٧٨.

## الخاتمة

مما سبق يتبين أن النص التراثي في سلوانات ابن ظفر الصقلي كان نصًّا سرديًا بامتياز، فالأحداث المحكية تخيلية متتابعة، تشكلت عن طريق الراوي -ومن قبله المؤلف- الذي ينقل النص القصصي إلى المروي له -ومن قبله المتلقي- في عالم متخيل تتحرك فيه الأحداث والشخصيات، في إطار قصصي متكامل العناصر، من خلال بنية سردية محكمة، ومرتكزة على خصائص سردية عدّة. وقد تحدد الطابع العام للبنية السردية في معظم نصوص كتاب (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) بالعنصر الزماني/الليل، وكان المحيط الزماني السردي لتصعيد الحدث والوصول إلى الأزمنة المتنوعة، والمكاني/الرحلة من خلال انتقالات مكانية متعددة، فالحدث غالبا كان يمارس في رحلة: رحلة القيصر إلى جنديسابور، ورحلة عبد الملك ومقابلة الشيخ، ورحلة عين أهله للقاء سيدة الذهب، ورحلة الجرذ والفأر. فالطابع الرحلي كان طاغيا على الكتاب برمته، والشخصيات تمركزت حول شخصية إنسانية خبيرة بالحياة كبيرة تقادم بها السن؛ مما يدل على التتابع والتراكم لمواقف الحياة: شيخ وكهل، والعجوز، ووزير شيخ، واليربوع، كما بدت الشخصية الحيوانية أليفةً غالبًا، والأحداث بدت متسلسلة من خلال تتابع السلوانات وتوالد الحكايات منها؛ مما يجعل التخيل السردي كالروح التي تسري في شتَّى النصوص الأدبية.

وأخيرا بدا أن التخيل السردي هو النموذج الأمثل للحكاية الرمزية التخيلية عند الصقلي، فالسرد يرتكز على التخيل، ومن خلاله قد تخفَّى المؤلف في الراوي الذي تخيَّره بعناية كي ينوب عنه؛ مما أضفى وجودًا تخيليًّا فريدًا، وكذلك كان الوصف خاصية سردية واضحة، وإن كان تقليديًّا غالبا، لكن اعتماده بقوة على التخيل أضفى عليه طابعا خاصا أسهم في زيادة عناصر التشويق، ولقد كان توظيف التخيل في نص السلوانات من خلال امتزاج الواقع والخيال، والبعد عن التزييف والتحريف، ولذا قدم الواقع من خلال دلالات تخيلية متنوعة، فاستدعى أحداثا متخيلة بهدف التأثير في المتلقي، وإذا كان لجوء الصقلي -ومعظم المؤلفين السرديين- إلى الترميز يتحقق غالبًا عبر أساليب التخيل المختلفة، فإن تلك الأساليب ربما كانت ذاتها منبعًا لتعدد دلالات الرمز؛ لذا ألمح جيلبير دوران إلى عدم انحصار الرمز في

معنيين فقط، أحدهما محسوس خاص، وثانيهما تلميحي مجازي[١]، من ثم توالدت الترميزات وفق السياقات المحيطة بالعمل الإبداعي الرامز، والمرتكز على التخيل السردي.

وعلى الرغم من اندراج الكتاب ضمن الآداب السلطانية فإنه في الآن نفسه –وباعتماده بقوة على التخيل السردي– نجح في استقطاب أنماط عدة من المتلقين، إضافة إلى اعتباره إسهامًا فريدًا لأدب المغرب والأندلس أثرى الإبداع الأدبي العربي على اتساع رقعته الجغرافية وعصوره الزمانية.

(١) انظر، الخيال الرمزي، جيلبير دوران، ص١١٣.

## قائمة المراجع

١. استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، مصطفى الضبع، ط.١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨م.
٢. أشكال التخيل، صلاح فضل، ط.١، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦م.
٣. إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بوطيب، الكويت، عالم الفكر، مجلد ٢٤، ١٩٩٥م.
٤. بلاغة التخييل في النص التراثي كتاب السلونات أنموذجا، مولاي مروان العلوي، فؤاد العاقل، لبنى اللامي، مجلة الموروث، العدد (٩) مارس، السنة الثالثة، ٢٠١٨م.
٥. بناء الرواية، سيزا قاسم، د. ط، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، د. ت.
٦. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، ط.١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
٧. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، ط.١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.
٨. بنية النص الكبرى، صبحي الطعان، عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٣، أكتوبر . ديسمبر، ١٩٩٤م.
٩. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ط.١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.
١٠. التخيل التاريخي: السرد والامبراطورية والتجربة والاستعمار، عبد الله إبراهيم، ط.١، عمّان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١م.
١١. التخييل التاريخي في رواية حطب سراييفو لسعيد خطيبي، أميمة أحمد، هالة دكدوك، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٩ - ٢٠٢٠م.
١٢. التخييل في ألف ليلة وليلة في ضوء نظريات السرد الحديثة، حكيمة ولد كراده، رسالة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، كلية الآداب والفنون، مستغانم، الجزائر، ٢٠٢٠م-٢٠٢١م.
١٣. التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة،

ط١، الدار البيضاء، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.

١٤. تناسل السرد ومستوياته في (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) لابن ظفر الصقلي، عبد الله محمد الغزالي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية السابعة والعشرون، ٢٠٠٦م.

١٥. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط. ٢، القاهرة، المركز الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.

١٦. الخيال الرمزي، جيلبير دوران، ترجمة: علي المصري، ط.٢، بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٤م.

١٧. الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، ط.١، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٩م.

١٨. دراسات في نقد الرواية، طه وادي، ط.١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

١٩. الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ط. ١، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٩٦م.

٢٠. الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ناصر عبد الرازق الموافي، ط.١، القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، ١٩٩٥م.

٢١. السردية العربية، عبد الله إبراهيم، ط.١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.

٢٢. سلوان المطاع في عدوان الأتباع، الصقلي، حجة الدين أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق: أيمن عبد الجابر البحيري، ط.١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ٢٠٠١م.

٢٣. شعرية الشخصية المرجعية والتخيلية في معارج "ابن عربي"، خلود ناصر المطيري، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار، كلية الآداب، العدد ١٤، يونيو ٢٠٢٢م، ص ٤٦٧.

٢٤. ابن ظفر الصقلي سلواناته (عرض ودراسة)، يسري إسماعيل إبراهيم الشريفي، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع ٣١، ١٩٩٨م.

٢٥. عصر الدول والإمارات (ليبيا – تونس – صقليّة)، شوقي ضيف، ط. ٢، القاهرة، دار المعارف، ٢٠٠٩م.

٢٦. فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، ط. ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٤م.
٢٧. القاموس المحيط، فيروز آبادي، ط. ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م.
٢٨. القصة العربية عصر الإبداع، ناصر عبد الرازق الموافي، ط. ١، القاهرة، دار الوفاء، ١٩٩٥م.
٢٩. لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، ط. ١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٢م.
٣٠. لغة الفن القصصي، طه وادي، مجلة القصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٧٨، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٩٤م.
٣١. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، ط.١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.
٣٢. مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحياوى، ط. ٢، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ١٩٩٤م.
٣٣. الموروث السردي العربي: التخييل وآليات اشتغاله، عزيز العرباوي، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، العدد٤٤، السنة الثانية عشرة، شتاء ٢٠١٩م.
٣٤. نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، سعد مصلوح، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٠، العدد ١،٢، يوليو – أغسطس ١٩٩١م، ص١٥١- ١٦٦.
٣٥. نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، ط.١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م.
٣٦. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، ط.١، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م.
٣٧. نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، ط.١، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ١٩٨٩م.
٣٨. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تزفيتان تودوروف، وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م.
٣٩. النمط العجائبي في (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) لأبي حامد الغرناطي، وليد غبور، مجلة العاصمة، قسم اللغة العربية، كلية الجامعة، ترونتير، كيرلا، الهند، مج ١٢، ٢٠٢٠م.