الراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة

وليد محمد غبور*
walidghabbour@gmail.com

ملخص

يدرس هذا البحث عنصري الراوي والمروي له في حكايات (كليلة ودمنة)، ونبعت فكرته الرئيسة من اندراج هذا العمل ضمن نوع القص بصورة مؤكدة، ومن ثم فدراسة عناصره السردية أمر له أهميته؛ إذ تسهم في توضيح مدى الارتكاز عليها، وأساليب تصويرها، وكيفية إسهام كل عنصر في تشكيل البنية السردية لكل نص على حدة، وللعمل القصصي كله، أي الحكاية الإطارية الكلية، وما تتضمنه من حكايات إطارية وفرعية، هذا بالنظر إلى العنصر السردي ذاته من جانب، وبالنظر إلى علاقته بغيره من العناصر.

وهدف البحث إلى الإجابة عن بعض التساؤلات، منها: ما خصائص الراوي والمروي له في (كليلة ودمنة)؟ وما وظائفهما؟ وهل أسهمت علاقة الراوي بالمروي له، وخصائصهما ووظائفهما في تولّد الرؤية السردية في الحكايات الرمزية، وفي الكتاب برمته؟ وهل ثمة آثار للراوي والمروي له على البنية السردية للنصوص التي ظهرا فيها؟ كما جاء البحث في خمسة مباحث، هي: خصائص الراوي والمروي له – وظائف الراوي والمروي له – ثبات البنية السردية – مرونة البنية السردية – علاقة الراوي بالمروي له، والموقف من المروي، وخاتمة.

ولقد أمكن تحديد طبيعة أنماط الراوي والمروي له الموظفة داخل كليلة ودمنة، من خلال تحديد المستويات السردية الخمسة التي ظهرت الحكايات من خلالها، فثمة راو ومرو له ضمن كل مستوى؛ إذ يتعددان بتعدد المستويات، وثمة حكايات متسلسلة، وأخرى متتابعة؛ بما يشي بإمكانية تنوع الرواة والمروي لهم. كما اتضح أن علاقات المروي له بالراوي قد أسهمت في تشكيل البنية السردية للحكايات المروية بأساليب خاصة؛ لذا فإن تنوّع هذه العلاقات أدّى إلى اختلاف البنى السردية وتنوّعها، وأمكن تحديد علاقتين رئيستين للعلاقات بين الراوي والمروي له، وهما علاقتا التأييد/القبول، والاعتراض/الرفض، تفرّع عن كليهما ثلاث حالات سردية، بما يفرز ست حالات للبنية السردية للحكايات الرمزية في كليلة ودمنة.

الكلمات المفتاحية: الراوي، المروي له، كليلة ودمنة.

* مدرس بكلية الآداب – جامعة بورسعيد

المقدمة

يدرس هذا البحث عنصري الراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة التي اشتهر عبد الله بن المقفع (ت١٤٠هـ) بترجمتها إلى اللغة العربية، ونبعت فكرته الرئيسة من اندراج هذا العمل ضمن نوع القص بصورة واضحة لا يكاد يختلف عليها، ومن ثم فدراسة العناصر السردية التي تشكّل نصوصه أمر له أهميته؛ إذ تسهم في توضيح مدى الارتكاز عليها، وأساليب تصويرها، وكيفية إسهام كل عنصر في تشكيل البنية السردية لكل نص/حكاية على حدة، وأيضا للعمل القصصي كله، أي الحكاية الإطارية الكلية، وما تتضمنه من حكايات إطارية وفرعية، هذا بالنظر إلى العنصر السردي ذاته من جانب، وبالنظر إلى علاقة كل عنصر سردي بغيره من العناصر من جانب آخر، وبتكامل هذين الجانبين ستتشكل البنية السردية الكلية.

وعلى الرغم من أن حكايات كليلة ودمنة تتسم بسمات سردية تميزها عن غيرها باعتبارها من الحكايات الرمزية[1]، ومن هذه السمات: توظيف الحيوان، والتوالد السردي، والمغزى المضمر، أي البنية العميقة، والثبات النسبي للبنية السردية من خلال تواتر الوظائف المورفولوجية، ونمطية الشخصيات القصصية بتمثيلها نماذج محددة قد تختلف فيما بينها، لكنها تشترك معا في الدور/الفعل الذي تضطلع به، على الرغم من ذلك فمن سماتها أيضا الحضور القوي للراوي والمروي له داخل البنية السردية للحكايات منذ المنطلق السردي لها، حينما ظهر دبشليم الملك الهندي مرويا له يحدد مضمون ما يطلب من أمثال، وحينما ظهر بيدبا الفيلسوف الهندي راويا يلبي ما طلبه دبشليم. وكما اتضح حضورهما – راويا ومرويا له، وشخصيتين قصصيتين – اتضحت كذلك العلاقة القوية بينهما، فهما عنصران سرديان يقعان ضمن المستوى السردي ذاته، وهما الشخصيتان القصصيتان الرئيستان داخل الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم، كما أنهما يمثلان نموذجي المخلِّص والمتأزِّم، أي الراوي الذي يخلِّص المروي له من أزمته، والمروي له الذي دائما في حاجة ماسة لرأي الراوي ومشورته؛ لذا فهو غالبا ينجو بامتثاله للراوي، ولما يرويه من حكايات، ويفشل، أو يهلك، بعدم امتثاله له.

كما أن حضورهما يتأكد من خلال تواترهما على مدار حكايات الكتاب كلها، فلا بد من راو مخلِّص، ومرو له متأزم، ولا بد للنهاية من أن تنحصر في النجاة بالامتثال للراوي، أو الفشل/الهلاك بعدم الامتثال له، وإن كان هذا لا يعني رتابة النهايات، ومن ثم الحكايات، أو جمودها، يؤكد هذا وجود بعض الحكايات ذات نهايات مختلفة، كأن يحدث الهلاك مع الامتثال، أو تحدث النجاة مع عدم الامتثال؛ مما يعطي قدرا من الثراء والتنوع، وينأى بالحكايات عن الجمود والرتابة.

في حكايات كليلة ودمنة يمثل بيدبا الفيلسوف الهندي الراوي، ويمثل دبشليم الملك الهندي المروي له، ويقعان أيضا ضمن المستوى السردي الثاني، فيروى بيدبا خمس عشرة حكاية لدبشليم، وبعض هذه الحكايات – تسع حكايات – جاءت إطارية تضم حكايات فرعية متباينة العدد، أكثرها اثنتان وعشرون حكاية، ضمن حكاية الأسد والثور الإطارية، وأقلها حكاية واحدة، مثل: حكاية القرد والفيلم، والناسك وابن عرس، وإبلاد وإبراخت وشادرم ملك الهند، وابن الملك وأصحابه، والناسك والضيف، والحكايات الست الأخرى لا تتفرع منها أية حكاية، فكانت حكايات منفردة، أو عقيمة.

ولقد نال كتاب كليلة ودمنة الكثير من الاهتمام قديما وحديثا، لكن معظم دارسيه قد ركّزوا على ارتباط حكاياته بالسلطان والملك والحاكم، واضعين نصب أعينهم "دبشليم الملك"، وكأنهم قد حصروا الحكم والعظات المتضمنة داخله في تلك التي تفيد الحكام في علاقاتهم بالرعية. وإن كان ثمة ظلال واضحة لهذا الأمر، فمعظم المروي لهم من الملوك، أو ممن في منزلتهم، لكن اعتبار قصة بيدبا ودبشليم متخيلة، وتمثّل المستوى السردي الثاني للرواية؛ إذ يرويها راو مجهول، ويستقبلها مرو له مجهول كذلك، يجعل هذا الحس السلطاني يبدو حيلة من المؤلف كي يغري بها كل متلق، وكأنه يقول له: قد تلقّى هذه الحكايات الكثير من الملوك، ومن أيدها واستفاد منها نجا، ومن عارضها وأعرض عنها هلك.

ويمكن تصنيف معظم الدراسات الحديثة حول (كليلة ودمنة) إلى خمسة مجالات، هي:

– **المجال الغرضي:** ويشمل الدراسات التي اهتمت ببحث الغرض من تأليفه، والهدف منه، معتمدة في ذلك على مقدماته، ومعظمها أدرج حكاياته ضمن الأدب السلطاني(٢).

– **المجال السردي:** ويشمل الدراسات التي اهتمت بآليات السرد في الكتاب، منمذجة ببعض النصوص(٣)، ومعظم هذه الدراسات يكرر الكثير من المقولات السردية، ويطبقها بصورة آلية لا تتضمن خصوصية في التوظيف داخل الكتاب المدروس.

– **المجال النصي:** ويشمل الدراسات التي اهتمت بالتماسك النصي، أو بعض الخصائص النصية(٤).

– **المجال الحجاجي/المثلي:** ويشمل الدراسات التي اهتمت بظاهرة الحجاج، والجانب التمثيلي في (كليلة ودمنة)(٥).

– **المجال العام:** ويشمل الدراسات التي عرضت لكتاب كليلة ودمنة عرضا أدبيا ونقديا يتسم بالعمومية، أو معالجة أصل نشأة هذه الحكايات، وغالبا تتجه مثل هذه الدراسات إلى القارئ العام غير المتخصص، أو دراسة بعض العناصر السردية بصورة مبسطة، ويقع ضمن هذا المجال بعض الدراسات الغربية(٦).

ويتضح أن الدراسات السابقة لم تعقد صلة بين السمات السردية، أو النصية للكتاب وحكاياته من زاوية، وبنية الكتاب وحكاياته من زاوية أخرى، كما أنها لم تلتفت إلى علاقة أي من خصائصه بالنوع النثري الذي يندرج ضمنه، من هنا كان البحث الحالي ليوضّح التكامل بين قصصية نصوصه، وبنيته النصية؛ إذ أسهم اختياره النوع القصصي لينسج عبره نصوصه، في تولّد بنية خاصة لهذه النصوص؛ إذ إن السمات النصية الأخرى التي اتسم بها، مثل الحجاج، والمفارقة، والاعتماد على التمثيل... ما هي إلا نتيجة هذا النوع القصصي، من هنا كان اختيار عنصري الراوي والمروي له لاختبار تأثيرهما في تعدد المستويات السردية، واتسامهما بخصائص محددة انعكست على هذه المستويات، إضافة إلى علاقتيهما بكل من إنتاجية النص وتلقيه، عبر المؤلف والمتلقي، ومن خلال التماهي ضمن كل من الراوي والمروي له.

كما أن معظم الدراسات التي تناولت كتاب (كليلة ودمنة) كانت إما سياقية تهتم

بما حول النص، مثل كيفية النشأة، والتأثير والتأثر، والتأليف أو الترجمة، وإما نسقية تهتم بدراسة عناصر البنية السردية، أو بعض الخصائص الأسلوبية الأخرى للنص، بينما ندرت – أو انتفت – الدراسات التي تربط بين الجانبين السياقي والنسقي، هذا الربط الذي يسعى إليه هذا البحث؛ لبيان مدى تأثير النواحي السياقية على النسق النصي/السردي، وإسهامه في تحديد ملامح البنية الكلية للنص. أيضا مما يعلي من أهمية هذا الهدف أن معظم الدراسات النسقية انصبّ اهتمامها إما على الجانب الشكلي البنيوي الصرف، وإما على الجانب الموضوعي/المضموني – ومن ضمنه الاجتماعي – الصرف، دون محاولة الربط بين الجانبين، لكن البحث الحالي سوف يحاول تفعيل هذا الربط، وبيان أن الاهتمام بالجانب الاجتماعي والثقافي والبيئوي مرتبط في الوقت نفسه بالجانب الشكلي البنيوي النصي.

من ثم جاء منهج البحث ليحقق أهدافه؛ فتمثّل في المنهج السردي، الذي يدرس النص السردي من خلال عناصره السردية التي تكونه، مع توظيف الوصف والتحليل، عن طريق تقسيمه – بغية الدراسة – إلى بنيات صغرى تتفاعل معا لتنتج في النهاية البنية الكلية للكتاب، مع الالتفات إلى الجانب الموضوعاتي الذي أسهم في رصد العلاقات المتنوعة بين الراوي والمروي له، وكذلك خصائص البنية السردية، وطبيعة الرؤية وأساليب التلقي المختلفة، دون الخضوع لأي من المقولات النقدية في ذاتها؛ إذ إنها – في الأحوال جميعها – من الوسائل المعينة في دراسة النص وتحليله وإضاءته.

ومن الملاحظ أن الإعلان الصريح عن كتابية نص كليلة ودمنة من قبل ابن المقفع، ومن قبل شخصيتي دبشليم وبيدبا، ومن ثم إقصاء جانب شفاهيته، وإن كانت تلك الشفاهية لها ظلال تتفاوت قوة وضعفا داخل متون الحكايات الرمزية الفرعية المضمّنة داخل الحكايات الإطارية، هذا الإعلان يتضمن إشارة إلماحية إلى التلقي الكتابي الذي يقع في المستوى ذاته من الإنتاج الكتابي؛ بما يؤكّد نزعة التريث والتفكّر والدقة، وكذلك إعادة القراءة، وإفساح المجال لإمعان الفكر والتدبّر؛ ومن ثم الاندراج ضمن فئة خاصة من المتلقين الذين حرص ابن المقفع على تشجيع القراء للانضمام إليهم للاستفادة من الكتاب، بما يشتمل عليه من كنوز فكرية ووعظية وإرشادية كثيرة

ومتنوعة. ويؤكد هذا الإعلان شبيه له يتمثّل في محاولة تهميش أسلوب التلقي الشفاهي الذي قد يجذب بعض المتلقين – ومنهم قراء – فيتلقون النصوص/الحكايات من منظور شفاهي – به مسحة شعبية[٧] – متوقفين بذلك عند البنية السطحية للنص، ودون رغبة أو محاولة للوصول إلى أيٍّ من بنياته العميقة.

وتجدر الإشارة إلى أن الالتفات إلى أهمية عنصري الراوي والمروي له لم يكن الأول في هذا البحث، ولم يكن الأول أيضا من زاوية التوظيف الفني في النوع القصصي التراثي، إضافة إلى امتداد هذه الأهمية بجذورها إلى أقدم الإبداعات الأدبية في العصر الجاهلي حينما يتصل الأمر بالإبداع الشفاهي الذي يرتكز بقوة على الرواية والتلقي الشفاهيين، لكن الجديد يتمثّل في النظر إلى هذين العنصرين من زاوية وظيفية محضة، بمعنى أنه سعى إلى الإجابة عن عدة تساؤلات، أهمها: ما خصائص الراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة؟ وما وظائفهما؟ وهل أسهمت علاقة الراوي بالمروي له، وخصائصهما ووظائفهما في تولّد الرؤية السردية في الكتاب برمته؟ وهل ثمة آثار للراوي والمروي له على البنية السردية للنصوص التي ظهرا فيها؟ وسوف تأتي الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال خمسة مباحث، هي:

المبحث الأول: خصائص الراوي والمروي له.

المبحث الثاني: وظائف الراوي والمروي له.

المبحث الثالث: ثبات البنية السردية.

المبحث الرابع: مرونة البنية السردية.

المبحث الخامس: علاقة الراوي بالمروي له، والموقف من المروي.

*****

التمهيد

أولا: حول (كليلة ودمنة):

يعد كتاب (كليلة ودمنة) [٨] الذي اشتهر بأنه مترجم من الهندية وعبر الفارسية إلى العربية عن طريق ابن المقفع مكان الصدارة في شكل ونمط أدبيين نثريين يندرج ضمنهما، أي الحكاية الرمزية؛ إذ يعد "آية من آيات البلاغة العباسية على الإطلاق"[٩]. وعلى الرغم من إعلاء البعض من التحدث على لسان الحيوان كمعيار مميز لهذه الحكايات[١٠]، فتوصف بها، بحيث نكون أمام ما يمكن تسميته (الحكاية على لسان الحيوان)، لكن بإمعان النظر فيها يتضح أن هذه السمة تتراجع – ولا تختفي – ويبدل بها سمة الرمزية، التي تضم شتى الحكايات مهما اختلفت شخصياتها؛ لوجود كثير من الحكايات التي تتضمن شخصيات بشرية بصورة تامة، مثل: التاجر وبنيه الثلاثة، والناسك واللص، والمرأة الفاجرة وجاريتها، وامرأة الإسكاف وجارتها، والمرأة وعبدها، والطبيب الجاهل المتكلف، والحراث وامرأتيه العاريتين، والمرزبان وامرأته والبازيار، والمرأة التي باعت سمسما مقشورا بغير مقشور، والتاجر وامرأته والسارق، والنجار وامرأته وخليلها، وإبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند، والملك والنقب، والسائح والصواغ، وابن الملك وأصحابه، والناسك والضيف، والجرذان وتاجر الحديد، وأخرى تمتزج فيها الشخصيات البشرية بالحيوانية، مثل: القرد والنجار، والجرذ والناسك والضيف، والصياد والظبي والخنزير والذئب، والناسك والفأرة التي تحولت إلى جارية، والناسك وابن عرس، بجانب الحكايات ذات الشخصيات الحيوانية بصورة تامة، مثل: الأسد والثور، والغراب والأسود، والعلجوم والسرطان، والأرنب والأسد، والذئب والغراب وابن آوى والجمل، والسلحفاة والبطتين... وغيرها، لكن بوجه عام يكاد يتفق على أن الاستعانة بالحيوان وتوظيفه كرمز يجعل من الحكم والعظات أمرا ضمنيا غير مباشر، يرغّب المتلقي في الوصول إليه، كما أن هذا التوظيف يعد من سبل التخفيف من جمود الحكمة المجردة وجفائها، إذا ما عرضت بصورة مباشرة، وهذا الأمر ظهر أيضا في حكايات البنجتنترا الهندية[١١].

وبالطبع لا ينحصر توظيف الحيوان في النصوص القصصية التراثية في جانب (التمثيل) أو (النصوص المثلية) المعتمدة على ضرب المثل؛ فالكلام على لسان الحيوان "لا يعد خاصية أساسية في الحكاية المثلية، وبالتالي فهي، على أهميتها، غير مميزة أجناسيا، فما كل قصص على لسان الحيوان من الحكاية المثلية، ولا الحكاية المثلية تقتضي بالضرورة أن تكون على لسان الحيوان"(١٢). فأغلب الظن أن ابن المقفع قد استخدم مصطلح (المثل) للإشارة إلى النمط الرمزي؛ إذ إنه يمثل مرحلة زمانية متقدمة تعد بدايات أولية لنشأة هذا النوع الثري الشائك آنذاك، وهو القص، ولا يمكن أن نظفر في كتابه بمصطلحات مستقرة بصورة تامة، كما أن أشهر الأعمال القصصية التراثية قد شهدت مثل هذا الخلط في المصطلحات الدالة على القص بأشكاله وأنماطه المتعددة؛ من ثم "يكتسب المثل دلالة مغايرة في كتاب كليلة ودمنة، حيث يصبح دالا على الحكاية الرمزية ذات المغزى، ذلك أن الكتاب يقدم للقارئ بوصفه أمثالا، فيقدم كل مثل بوصفه حكاية تحتاج إلى إعمال العقل والروية من أجل الوصول إلى الفكرة أو المغزى الذي تنضوي عليه"(١٣).

أما من زاوية أصل الكتاب، وموقع ابن المقفع منه مؤلفا أو مترجما، فقد كثر الاختلاف حول هذا الأمر، ولعله سيظل مستمرا ولن يحسم بصورة نهائية، كما أن ظاهرة الاختلاف هذه قد ينظر إليها باعتبارها مما يميز هذا الكتاب القيم والملغز، شأنه في ذلك ككتاب (ألف ليلة وليلة)، وإن كانت ترجمته تبدو راجحة عن تأليفه(١٤)، ولعل من أقوى الدوافع التي حدت كثيرا من النقاد والدارسين إلى تأكيد ترجمة ابن المقفع لأصل الكتاب، ونفي احتمالية تأليفه إياه، يعد قول أبي الريحان البيروني في كتابه (تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة) إن كتاب (كليلة ودمنة) قد "تردد بين الفارسية والهندية ثم العربية والفارسية على ألسنة قوم لا يؤمن تغييرهم إياه كعبد الله بن المقفع في زيادته باب برزويه فيه قاصدا تشكيك ضعيفي العقائد في الدين وكسرهم للدعوة إلى مذهب المنانية، وإذا كان متهما فيما زاد لم يخل عن مثله فيما نقل"(١٥)؛ إذ رأت هذه الدراسات أن ابن المقفع قد ترجمه عن الأصل الهندي لمجموعة خرافات بنجاتنترا – أي الأسفار الخمسة – عبر الفارسية، منوّهة إلى ضعف دقته في

الترجمة، دون التعرض إلى عفويته في هذا، أم قصديته. ولعل هذا ما نتج عنه تعدد نسخ الكتاب التي بين أيدينا بصورة واضحة، وكبيرة في الوقت نفسه[١٦]. وثمة من رأى أن الدافع وراء تأليف (كليلة ودمنة) أو ترجمته هو الرغبة في إعلاء مكانة الفرس بإحياء ثقافتهم وآدابهم، قائلا إن "ابن المقفع أخذ معاني أشعار حكماء العرب فنثرها وألف عليها هذا الكتاب"[١٧]، أو حالة القمع السياسي التي اكتنفت حياة ابن المقفع؛ مما ألجأه إلى توظيف الرمز بهذا الأسلوب الكثيف للتعبير عن ما يعتنقه من أفكار وآراء[١٨].

ومن خلال قراءة معظم الدراسات حول كتاب (كليلة ودمنة)، يتبيّن أن ثمة من نظر إلى بيدبا على أنه المؤلف، وإلى دبشليم على أنه المتلقي/القارئ[١٩]، لكن البحث يرى أن كلا من دبشليم وبيدبا شخصية قصصية لا وجود لها إلا داخل المتن الحكائي، ومن ثم المبنى الحكائي، حتى وإن اعتُرف بصحة حكاية طلب دبشليم الملك من بيدبا الفيلسوف تأليف كتاب ذي طابع خاص حدده هذا الملك، وترك تخيّر صياغته لهذا الفيلسوف، فإن توظيف بيدبا المؤلف وفق هذا الفرض لكل من بيدبا الشخصية الراوية، ودبشليم الشخصية المروية لها يوجب النظر إليهما على أنهما شخصيتان قصصيتان متخيلتان داخل مشهد حدثي حواري يتسم بالطول على مدار خمسين وحدة حوارية[٢٠] متبادلة بينهما، كان نصيب كل من دبشليم وبيدبا خمسا وعشرين وحدة حوارية. إضافة إلى ذلك – وتأكيدا لهذا الرأي – فإن حكاية دبشليم الملك طالب الكتاب، وبيدبا الفيلسوف مؤلف الكتاب لا تشير إلى تحديد دبشليم فحوى كل حكاية رمزية، أو بالأحرى كل باب، إنه حدد سلفا الطابع العام للكتاب، وأحال مهمة تخير أسلوب التنفيذ إلى بيدبا.

وثمة كثير من الباحثين أكدوا هذا الرأي، أي تأليف ابن المقفع لحكايات كليلة ودمنة، وفي الوقت نفسه أصلها العربي الذي لا ينفي احتمال تأثره بالتراث الثقافي الهندي المعلي من توظيف الحيوان، ومن الطابع الرمزي للحكايات بصورة عامة[٢١]، ويقوي آراء هؤلاء النقاد والدارسين – التي يتفق البحث معها – أن حكاية بيدبا ودبشليم تبدو متخيّلة مؤلّفة، وإن كان مؤلفها لا يمكن الجزم بحقيقته، وهل هو ابن المقفع، أم

غيره ممن اطلع على كتاباتهم بأية صورة من الصور، وهذا يسهم في ترجيح تأليف ابن المقفع للكتاب بحكاياته جميعها، وإن اعتمد على تراث من سبقوه ممن ألّف على لسان الحيوان والطير، واعتماده الترميز في عرض كثير من الحكم والمعاني والقيم التي بثّها في الحكايات الرمزية. ولقد تواترت حكاية مشابهة لها في بدايات كتاب (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) لأحمد بن محمد بن عربشاه الحنفي (ت ٨٥٤ هـ)؛ إذ عهد المؤلف الرواية إلى شخص/شخصية أعلن عن اسمه ووصفه بقوله: "... وجمعت ما بلغني عن نقلة الأخبار، وحملة الآثار، ورواة الأسفار على لسان شيخ اللطائف، ومنبع المعارف، وإمام الطوائف، ومجمع العوارف ذي الفضل والإحسان: أبي المحاسن حسّان"[٢٢]، وهو شخصية متخيلة تكفلت بفعل الرواية، وكان راويا خارجي الموقع، كما أشار هذا الراوي إلى أن السلطان قد أذن لبعض الحكماء بوضع كتاب يتضمن "فوائد وحكما وأقوال العلماء والحكماء"؛ بما يتشابه مع النهج نفسه الذي سار عليه ابن المقفع. كما حدد هذا الحكيم في حواره مع السلطان أربع مراتب ضرورية لإتمام عملية الرواية – أو التأليف – التي لن تكتمل فوائدها إلا بها مجتمعة، وهي: حسن الأداء – حسن الاستماع – الاستفادة – العمل، وهذه المرتبة الأخيرة "بها الفضل اكتمل"[٢٣].

ثانيا: الراوي والمروي له:

الراوي والمروي له عنصران رئيسان من عناصر أي نص قصصي؛ إذ "إن السرد بأسره – سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وسواء أكان يروي وقائع حقيقية أم أسطورية، وسواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد – لا يفترض فقط (على الأقل) راويا معينا، بل يفترض أيضا (على الأقل) مرويا عليه معينا"[٢٤]، إضافة إلى أنهما يقعان معا في المستوى السردي ذاته، بمعنى عدم التباس المروي له بالمتلقي الحقيقي – أو الضمني – كما لا يلتبس الراوي بالمؤلف الحقيقي أو الضمني، ويفرّق جيرار جنيت بين مستويات المروي له – مثلما فرّق بين مستويات الراوي – من خلال تحديد موقع كليهما من القصة، أي المتن الحكائي: داخل – خارج، فلكل راو داخل القصة مرو له داخلها أيضا، هذا المروي له الداخلي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتماهى المتلقي الضمني معه أو يلتبسان معا، في حين قد يلتبس

المروي له الخارجي – الذي يقع على مستوى الراوي الخارجي – بالمتلقي الضمني، كما أن هذا المروي له يمكن لكل متلقٍّ حقيقي أن يتماهى معه(٢٥).

وإذا أدّى وجود مرو له داخل النص القصصي إلى ابتعاد المتلقين الذين يوسطونه بينهم وبين الراوي، فإن تماهي كل متلقٍّ حقيقي مع ذلك المقام/المستوى السردي يكون أكثر سهولة، فبمجرد تلفظ الراوي بيدبا الفيلسوف بعبارة "زعموا أن" – التي هي موجهة في الأساس إلى المروي له/دبشليم الملك – يعد كل متلقٍّ نفسه مرويا له، وربما أكثر وضوحا من المروي له الرئيس الذي يتلقى هذه الحكاية أو تلك، والذي يقع في المستوى السردي الأول من الكتاب، ويتكرر الأمر ذاته مع كل عملية رواية، ومن ثم يشكّل توالد السرد – وتعدد الحكايات المروية وتداخلها – تعدد المروي لهم، والرواة، بمعنى توالدهم كذلك. أي أن كل راو يروى حكايته الرئيسة، ويروي أيضا ما تتضمنه من حكايات فرعية، بالرغم من وجود راو – مستوى جديد أدنى من الرواية – لكل من هذه الحكايات الفرعية، وكذا الأمر مع المروي له الذي يستقبل الحكاية الرئيسة، وما تتضمنه من حكايات فرعية، بالرغم من وجود مرو له آخر – يمثل مستوى جديدا أدنى من الاستقبال، أو التلقي السردي.

وبقراءة حكايات كليلة ودمنة نجد أن العلاقات بين الراوي والمروي له متعددة؛ مما أسهم في إثراء السرد، هذا على صعيد الراوي والمروي له داخل الحكايات الإطارية والفرعية التي تتضمنها، أما بالنسبة للحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم – حكاية دبشليم وبيدبا – فتكاد تنحصر العلاقة بينهما في واحدة رئيسة فقط؛ إذ ثمة تشجيع دائم من قبل المروي له/دبشليم الملك للراوي/بيدبا الفيلسوف، ويتمثل هذا التشجيع في إنصاته منقطع النظير للحكاية المروية، فبعد عبارة الراوي "زعموا أن" لا نسمع كلمة لهذا المروي له، إلا في مطلع المشهد الحواري التالي، حينما يعلن عن طلبه الجديد، وأيضا تأكيده سماع هذه الحكاية سالفة الذكر: "قد سمعت مثل..."، كما يتمثل في طلب الاستماع إلى الحكاية، عن طريق قوله "وكيف كان ذلك؟"، فمحاولة تشجيعه دائمة، وإن بدت – في بعض الأحيان – رتيبة كون المروي له طلب بدايةً ضرب مثل

عن شيء محدد؛ مما يجعل الحاجة إلى جملة "وكيف كان ذلك؟" ضعيفة؛ لأن الراوي سيروي بها أو دونها، ودليل ذلك انتفاؤها في بعض الحكايات(٢٦).

ومن الواضح أن العلاقات بين الراوي والمروي له تؤكد عدم ارتكاز قيمة كليهما على أهميته هو فقط، بل إن تلك القيمة ترتكز أيضا على علاقاته بالآخر، كما أن "كل مكون سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما"(٢٧)؛ وفعليا تحققت هذه الأهمية وتلك العلاقة بينهما على صعيد الحكايات الرمزية – أو المثلية – التي تضمنها الكتاب. وإذا كان الوعي بكلا العنصرين تطبيقيا ووظيفيا يسبق التنظير لهما، والالتفات نقديا لخصائصهما، ووظائفهما، وعلاقاتهما بالمستويات السردية، فإن الإشارة إلى هذا الجانب النقدي التظيري تبدو هامشية ضمن اهتمامات البحث؛ لكثرة الدراسات التي تخصصت في هذا الجانب التنظيري، وإن كانت بعض الإشارات الضمنية تبدو مبررة حسب نهج الدراسة السردية التطبيقية لهذين العنصرين، وعلاقاتهما مع البنية والرؤية السرديتين.

فالراوي يعد عنصرا سرديا محوريا في أي نص قصصي؛ إذ تقع على عاتقه الكثير من المهام والوظائف الضرورية لتشكيل النص في صورته النهائية، كما تسهم هذه الوظائف في تحديد طبيعته، وشكله ونمطه القصصيين. فالراوي يعيد صياغة المتن الحكائي تبعا لموقفه من المروي ورؤيته، ومن ثم يشكّل المبنى الحكائي، وبالطبع هو أداة فنية يوظفها المؤلف/القاص كي يحقق أهدافه من عملية القص، وفي الوقت نفسه كي يتخفى وراءه؛ بما يمثّل سبيلا لإقناع المتلقي بالمروي، أو إضفاء قدر من المعقولية والمنطقية عليه حسب طبيعته وعصره. كما أن أهمية الراوي تتأكّد في الوقت نفسه من خلال أهمية المروي له الذي يتوجه إليه الراوي عارضا المروي بما يتضمنه من عناصر سردية أخرى: زمان، مكان، شخصية قصصية، حدث...؛ مما يسلم في النهاية إلى صياغة العالم القصصي المتخيل الذي يستمتع به المتلقي وفق أسلوب تلقيه الذي يختلف حسب ثقافته(٢٨).

أما الاهتمام بالمروي له فإنه يعود إلى الاهتمام بنظرية التلقي عند السرديين، وثمة أكثر من تصنيف لمستويات الإرسال والتلقي، ينبع كل مستوى من العلاقة الرابطة

بين المرسل والمتلقي، منها المستويات التالية: المؤلف الحقيقي في مقابل القارئ الحقيقي، وبينهما العمل الأدبي – المؤلف الضمني في مقابل القارئ الضمني، وبينهما النص السردي، أي المبنى الحكائي – الراوي في مقابل المروي له، وبينهما المروي، أي المتن الحكائي. كما حُدّدت أربعة مستويات للتلقي ذات علاقة وثيقة بكل من الراوي والمروي له، وهي: المتلقي الحقيقي، أي القارئ بمعناه العام – المتلقي النظري، وهو الذي يتلقى العمل الأدبي بوصفه رسالة متخيلة من المؤلف – المتلقي السردي، وهو الذي سيتقبل المروي بوصفة رسالة من الراوي – المتلقي المثالي، وهو الذي يؤول رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة(٢٩).

ويعد المروي له وفق التصنيفات السابقة العنصرَ السردي الذي يقابل الراوي في العملية الإبداعية السردية: المؤلف الحقيقي – المؤلف الضمني – الراوي – (المروي/النص) – المروي له – المتلقي الضمني – المتلقي الحقيقي، إنه من يستقبل المروي من الراوي، ويقع ضمن المستوى السردي الذي يحتله هذا الراوي أو ذاك. وجدير بالذكر أن معظم من أشار إلى المروي له من النقاد مثّل له بشهريار في (ألف ليلة وليلة)، مثلما مثّل للراوي بشهرزاد، وبالطبع فإن تمثيلهم هذا يختص بالمستوى السردي الثاني؛ إذ تقابل شهرزاد الراوية شهريار المروي له، آخذة في رواية كثير من الحكايات التي تتفرع منها حكايات أخرى، بشكل توالدي واضح، تمثل فيه كل مجموعة من الحكايات مستوى سرديا محددا يرتكز – بالتالي – على راو ومرو له يقع بينهما عدد محدد من الحكايات بصورة شبه متواترة، وهنا نكون أمام تعدد في الرواة، والمروي لهم أيضا(٣٠).

كما أن المروي له – باعتباره عنصرا سرديا مهما – يرتبط بشتى النصوص القصصية سواء أكانت شفاهية أم كتابية، حقيقية أم أسطورية، فهي لا تتطلب راويا واحدا فقط، بل مرويا له كذلك. وعلى الرغم من الموقع المتميز للمروي له ضمن العملية الإبداعية السردية؛ إذ يقابل الراوي ويتجاذب معه فعلي الرواية والتلقي، فإن مفهومه – كما سبقت الإشارة – قد يلتبس بالمتلقي الضمني، أو بالمتلقي الحقيقي، وإذا كان هذا ممكن الحدوث في نصوص سردية حديثة، فإن هذه الإمكانية تزداد في

النصوص السردية التراثية؛ إذ يصور المروي له غالبا وكأنه هو المتلقي – على الأقل الضمني – للمروي؛ لذا ظهر الإعلان عن الاهتمام بالمتلقي/القارئ في معظم النصوص القصصية التراثية، ومن دلائل هذا الاهتمام محاولة إرشاده إلى أساليب محددة يتوجب عليه نهجها كي يستفيد مما يتلقاه/يقرأه، أو يستمتع به، على الرغم من تكرار محاولات المؤلفين – قديما – الإعلاء من الجانب النفعي – قيمي، وعظي...– في نصوصهم أكثر من المتعة، ويتضح هذا من مقدمات كتبهم ذات المنحى القصصي، أو التي وظّفت نصوصا قصصية داخلها. ومن هؤلاء المؤلفين ابن عربشاه؛ إذ قال في مقدمة كتابه (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء): "ووضعت هذا الكتاب نزهة لبني الآداب، وعمدة لأولي الألباب من الملوك والنوّاب والأمراء والحجّاب، وجعلته عشرة أبواب، ومن الله أستمد الصواب وأستغفره من الخطأ في الجواب، إنه رحيم توّاب كريم وهّاب، وسميته: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء"(٣١).

*****

المبحث الأول: خصائص الراوي والمروي له:

من الواضح ارتكاز حكايات (كليلة ودمنة) على شتى العناصر السردية، بما فيها الراوي والمروي له، ويلاحظ أن حضور المروي له كان قويا في تلك المواضع التي توجّه فيها الراوي بالحوار إليه مباشرة، معلنا عن الأسباب التي دفعته إلى رواية هذه الحكاية أو تلك، في إشارة صريحة من شأنها خلق تناقض بين هذه الصراحة أو المباشرة، وما ادعى أنه كامن في باطن الكتاب من حكم وعظات، والراوي بهذا يقدم للمروي له العون، وكأنه ينوب عنه في استنباط الحكمة الكامنة في هذا المثل، أي هذه الحكاية. هذا يؤكد أن الإعلان عن هذه الحكمة كان بمثابة حافز كاذب تنحصر أهميته في إضفاء قيمة جديدة للكتاب؛ إذ يحاول متلقيه دائما البحث عن الكنز الدفين، وعلى الرغم من إعلان الراوي عنه، وتقديمه بكل سهولة ويسر إلى المروي له، فإن المتلقي ربما يظل في عملية البحث هذه؛ مما قد يتطلب منه تكرار عملية القراءة/التلقي أكثر من مرة، هذا التكرار الذي رغّب فيه ابن المقفع في قسم (عرض الكتاب)، عن طريق بعض الحكم التي بثها، مثل: "العلم لا يتم لامرئ إلا بالعمل، والعلم هو الشجرة،

والعمل هو الثمرة، وإنما يطلب الرجل العلم لينتفع به، فإن لم ينتفع به فلا ينبغي أن يطلبه"(ص٤٠)، وعن طريق تأكيده وجود كنز – أو خبيئة – في هذا الكتاب ضمن الحكايات الإطارية الخمس عشرة التي عرضها، وكذلك من تصريحه بضرورة عدم التسرع في قراءته دون تدبر معانيه حتى يستفاد منه: "فأول ما ينبغي لمن طلب هذا الكتاب أن يبتدئ فيه بجودة قراءته والتثبت فيه، ولا تكون غايته منه بلوغ آخره قبل الإحكام له، فليس ينتفع بقراءته ولا يفيد منه شيئا..." (ص٣٨). ومن أمثلة هذه المواضع التي يتوجه فيها الراوي بالحوار إلى المروي له قول الراوي في نهاية باب الفحص عن أمر دمنة: "فلينظر أهل التفكر في الأمور في هذا وأشباهه، وليعلموا أنه من يلتمس منفعة نفسه بهلاك غيره – ظالما له بخديعة أو مكر أو خلابة – فإنه غير ناج من وبال ذلك عليه وعاقبته ومغبته، وأنه مكافأ به ومجزي بما عمل عاجلا وآجلا، وصائر إلى البوار على كل حال" (ص١٥٧)

فنص كليلة ودمنة في جوهره قائم على المبدأ الحجاجي الجدلي، من خلال الحاكم والرعية، وكان دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف هما الممثلان لكل من الحاكم والرعية، وتبعهما في ذلك شتى الرواة والمروي لهم في الحكايات الإطارية والفرعية النابعة من – والمتوالدة عن – الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم. ولطبيعة العلاقة بين الحاكم والرعية وخصوصيتها في شتى المستويات السردية الأثر الواضح في تحديد مستوى الحجاج والجدل، فالغالب على نص كليلة ودمنة اعتماده على ما يمكن وصفه بالحجاج المضمر، أو الضمني، أو المستتر، وهذه الصفات: الإضمار، والتضمين، والاستتار نجدها مرافقة بقوة لكل مظهر حجاجي جدلي في هذا الكتاب.

ولعل تخير ابن المقفع لأن تكون معظم شخصيات حكاياته من الحيوان مما يقوي من جوانب الإضمار هذه، ومن ثم جنحت حكاياته نحو الرمزية؛ إذ إن إنطاق الحيوان والطير بالحكم والعظات من شأنه تشجيع من يقرأ/يتلقى الكتاب كي يستنبط أمثال هذه الحكم، وما بها من دلالات مضمرة، كونه أولى بذلك من الحيوان، وهذا ما دفع ابن عربشاه إلى اتباع ابن المقفع في هذا الأمر والاقتداء به، والإلماح إلى دوافع توظيف الحيوان في هذا المضمار، فقال: "فقصد طائفة من الأذكياء وجماعة من

حكماء العلماء ممن يعلم طرق المسالك إبراز شيء من ذلك على ألسنة الوحوش وسكان الجبال والعروش، وما هو غير مألوف الطباع من البهائم والسباع، وأصناف الأطيار وحيتان البحار وسائر الهوام، فيسندون إليها الكلام لتميل لسماعه الأسماع وترغب في مطالعته الطباع..."[٣٢]؛ مما يعلي من مكانة ابن المقفع باعتباره ملهما لكثير من الكتّاب بعده في أكثر من مجال.

فإذا كان جوهر الحجاج والجدل يتطلب طرفين يتبادلان الحوار والحجج والبراهين بصورة معلنة، يرسل كل طرف ما يعضد رأيه ويؤكد حجته، وفي الوقت نفسه يحاول تفنيد حجج الآخر وبراهينه، ودحضها بصورة متتابعة تتسم بالثراء والحيوية، لكن الأمر بدا مختلفا في كتاب كليلة ودمنة؛ إذ ربما لا يعلن أي من الطرفين بداية العملية الحجاجية، في حين يبدأ أحدهما في افتراض تأييد الآخر أحد الآراء، أو إحدى الأفكار، ثم يهرع إلى حشد أسلحته الأسلوبية الفكرية ويرسلها تباعا، ومن ثم يجهض فكرة الآخر قبل ولادتها؛ مما أسهم في زيادة عدد الحكايات الرمزية الإطارية والفرعية، وفي الوقت نفسه قلة الوحدات الحوارية الواقعة خارج بنية النص القصصي المحوري في كل متوالية قصصية[٣٣]. وقد يعلن أحد طرفي الحوار رأيه، أو فكرته ضمنا، من خلال عزمه فعل أمر ما يتضمن اقتناعا بأي من الآراء أو الأفكار التي يناهضها الآخر؛ ومن ثم تبدأ العملية الحجاجية... وهكذا[٣٤].

ومن الملاحظ أن الأمر هنا يختلف عن المناظرات الصرف، والنصوص الحجاجية المباشرة؛ إذ يكتسي الحجاج في كتاب كليلة ودمنة حلّة رمزية، بلغت ذروتها في القص على ألسنة الحيوانات والطيور، وفي عرض الحجج والبراهين في صورة تمثيلية من خلال سرد حكاية تتضمن عاقبة حسنة لمن امتثل للآراء التي يحتج بها الراوي/المخلّص في محاجّته المروي له/المتأزّم، أو عاقبة سيئة لمن لم يمتثل لتلك الآراء، أو لمن يقبل على فعل يتوافق مع إحدى الأفكار، أو يناهضها، وهنا يكون الحجاج بصورة ضمنية غير مباشرة[٣٥].

وإذا كان من السهولة تصنيف الرواة والمروي لهم من زاوية الموقع من المروي (داخل – خارج)، أو (مشارك – غير مشارك)، ومن زاوية الموقف من المروي (محايد

– غير محايد)، أو (موضوعي – ذاتي)، فثمة صعوبة بالغة في تصنيف المروي لهم، كما أشار لذلك برنس بقوله: "من غير المجدي تمييز الأصناف المختلفة للمروي عليهم، بسبب كونها واسعة جدا، ومعقدة جدا، وغير دقيقة جدا ... ومن جهة أخرى سيكون من السهل نسبيا تصنيف المروي عليهم طبقا لوضعهم السردي، ولموقعهم في ما يتعلق بالراوي والشخصيات والسرد"(٣٦)، لكنه من البدهي أن يتصف كل عنصر سردي بخصائص محددة، وهذا بصورة عامة، ومهما اختلف الشكل – أو النمط – القصصي الذي يوظف داخله، وبصورة خاصة حينما يتعلق الأمر بالنص الذي يوظفهما؛ إذ تظهر خصائص مميزة لكل عنصر داخل النص الذي يحتويه، بحيث تردف بالخصائص العامة التي أسهمت في الأساس في تشكيل هذا العنصر. وبالطبع سيكون الاهتمام منصبًّا بصورة كبيرة على تلك الأخيرة، لأمرين هما سهولة رصد الأولى من خلال استقراء الكتابات النقدية حولها، فهي مثبتة ومتواترة العرض تلخيصا وشرحا في كثير من البحوث والمؤلفات؛ لذا فلن يشار إليها إلا للضرورة، وبصورة تطبيقية تبتعد عن الاجترار النظري، الأمر الثاني هو الانطلاق من النص ذاته والعودة إليه، فالهدف الرئيس هو استنطاق النص، وبيان أنه تشكّل من خلال تضافر العناصر السردية معا من جانب، ومن خلال تفاعل خصائص كل عنصر مع غيره من العناصر، وتولّد سمات أخرى تميّز هذه العناصر عن غيرها من جانب آخر، كما هو الحال في الراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة؛ إذ رصد البحث بعض خصائصهما، ومنها: التشخيص، والنمطية، وأحادية الرؤية، وفيما يلي عرض لها:

(١) التشخيص، والنمطية:

ثمة خصائص عدة للراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة، أولى هذه الخصائص وأهمها تشخيص(٣٧) كليهما داخل النص القصصي، بمعنى أن كلا من الراوي والمروي له يعد شخصية قصصية فاعلة ومؤثرة في مسيرة الأحداث، سواء أكانا شخصيتين قصصيتين داخل الحكاية المروية الفرعية، أم داخل الحكاية الإطارية، أي التالية أو السابقة. والمتلقي غالبا يسمع أصواتهما وتحاورهما، أو جدلهما واحتجاجهما، بل لا سبيل لاكتمال النص/الحكاية إلا بهما، ولن نبالغ إذا قلنا أن شهرتهما

كشخصيتين تفوق شهرتهما كراو ومرو له، فقد صُوِّر كلاهما بأسلوب تصوير الشخصيات القصصية الأخرى ذاتها، من خلال ما يقومان به في أفعال، وما يشتركان فيه من أحداث، ومن خلال أقوالهما، وأيضا صفاتهما الخارجية والداخلية، فوصف كليلة ودمنة على لسان الراوي بيدبا بقوله: "كانا ذوي دهاء وأدب، وكان دمنة أشرهما نفسا" (ص٨٤)، وقد توصف الشخصية – وهي راو ومرو له في الوقت نفسه – على لسانها هي، كما وصف دمنة نفسه ضمنا في حواره مع كليلة بقوله "لا تنظرن إلى صغري وضعفي؛ فإن الأمور ليست بالقوة والعظم. ورب ضعيف صغير قد بلغ بدهائه وحيلته ورأيه ما يعجز عنه كثير من الأقوياء" (ص٩٨)، وقد يأتي وصف الشخصية – وهي راو أو مرو له – على لسان غيرها من الشخصيات، مثلما وصف كليلةُ الثورَ شنزبة[٣٨] ماديا ومعنويا في حواره مع دمنة بقوله: "فكيف تطيق الثور وهو أشد منك، وأكرم على الأسد، وأحسن منزلة، وأكثر أصدقاء وأعوانا" (ص٩٨)، ورأس الخنازير – المروي له في بعض الحكايات – كان قليل العقل والعلم بالأمور، إضافة إلى ما بجسمه "من القذر والقبح والنتن واللؤم وما فيه من العيوب" (ص١٤٩).

فقد اتضح تشخيص الراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة على مدار حكايات الكتاب كلها، وضمن المستويات السردية جميعها عدا المستوى السردي الأول، فالراوي والمروي له ضمن هذا المستوى مفارقان للمروي، إنهما ليسا شخصيتين قصصيتين في أي من الحكايات التالية التي تروى وتستقبل من خلالهما، كما لا توجد حكاية سابقة يمثل أي منهما شخصية قصصية ضمنها، إن الراوي والمروي له شخصيتان قصصيتان مشاركتان غالبا في الحكاية السابقة للمروي، بينما تندر مشاركة الراوي في أحداث الحكاية التالية التي يرويها، إذ ظهر مشاركا فيها في حكايتين فقط، هما: (الجرذ والناسك والضيف) التي جاءت متفرعة من (الحمامة المطوقة)؛ إذ روى الجرذ حكايته هو للغراب والسلحفاة[٣٩]، و(الشيخ السائح والحمامتين) المتفرعة من (ابن الملك وأصحابه)[٤٠]؛ إذ روى الشيخ حكايته – مع الحمامتين وهو غلام – للملك ومن حضر مجلسه، بينما تنعدم مشاركة المروي له في أحداث أية حكاية تالية يستقبلها بصورة مطلقة.

من ثم فإن هذا التشخيص يتحقق من المستوى السردي الثاني للحكايات؛ إذ إن المروي له المجهول لقراء حقيقيين هو الذي يقع ضمن المستوى السردي الأول للحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم مع الراوي المجهول أيضا، إن هذا المروي له هو الذي يتلقى- يستمع أو يقرأ – الحكايات كلها مؤطرة بهذا الإطار الحكائي الهش أو البسيط، ومجهوليته تلك تظهر بداية من عدم تسميته، وعدم قيامه بأي دور داخل الحكاية، إنه يتلقى عبارات محددة مثل: قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف – قال الفيلسوف...، إنه متلق للمشاهد الحوارية بين دبشليم وبيدبا، وبالطبع ما تشتمل عليه من حكايات متنوعة.

وبينما يظهر كل من الراوي والمروي له تحت هذا المستوى السردي الأول محددا معلوما ذا رأي فيما يروي، أو يُروى له؛ إذ يؤيده أو يعارضه، بل إن المروي له كثيرا ما يصير راويا متبادلا الدور الرئيس مع الراوي، ويصير الراوي مرويا له، مثلما ظهر في تبادل أدوار كل من كليلة ودمنة(٤١)، كما أن سماتهما تتبادل كذلك في علاقة متشابكة نسبيا، على الأقل مقارنة بموقف – أو دور – كل من بيدبا الذي ظل راويا على مدار الحكايات الإطارية كلها، ودبشليم الذي ظل مرويا له على مدار الحكايات الإطارية كلها أيضا.

ومن الغريب أن دبشليم لم ينطق كلمة واحدة بمجرد شروع بيدبا بالرواية/القص بقوله "زعموا"؛ من ثم فدبشليم له دور سلبي في التلقي، ليس له موقف فيما يروى له، وإن كان كثيرا ما حدد مضامين الحكايات الإطارية، كما يظهر من خلال الوحدة الحوارية الأولى التي يرسلها لبيدبا مثل: "اضرب لي مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الخئون ويحملهما على العداوة والشنآن" (ص٨١)، و"... فأخبرني عن إخوان الصفاء كيف يبدأ تواصلهم، ويستمتع بعضهم ببعض" (ص١٥٩)، لكن حكاية طلب دبشليم وتحديده مضامين الحكايات تعد متخيلة، وتنأى عن الواقع المتخيل مرتين، الأولى: لأن حكاية بيدبا ودبشليم التي توضح أن بيدبا ألّف كتابه هذا – وحكاياته – في عام واحد، معتزلا فيه الناس هو وتلميذه، وأنه قرأه لدبشليم وأهل مملكته في وقت واحد بعد تأليفه، دون ذكر لتحديد دبشليم مضمون كل حكاية، هذه الحكاية

تبدو مختلقة كونها تنضوي على تناقض بيّن، يتمثل هذا التناقض في أن القصة لا تذكر تحديد دبشليم فحوى هذه الحكايات، بينما الحكاية المتخيلة تشير صراحة إلى طلب دبشليم ضرب مثل لكثير من المواقف التي لجأ فيها بيدبا إلى الحكي، أو من خلال رواية ما وصل له من حكايات تتضمّن حكما عدّة، والمرة الثانية: لأن حكاية بيدبا ودبشليم هذه ربما هي متخيلة في الأساس من قبل مؤلف ما، حتى ولو كان هنديا حسب زعم البعض، وهذا بالطبع لا يعنينا، إننا هنا بصدد تخيل داخل تخيل، وهذا التخيل الأخير به كثير من التخيلات المتشكلة داخل الحكايات الرمزية الفرعية.

وبشأن **النمطية**، فبقراءة حكايات كليلة ودمنة الإطارية والفرعية يتضح أن عددا كبيرا من المروي لهم يمثلون ملوكا، فمن بين المروي لهم الذين بلغ عددهم ثمانية عشر جاء ثمانية منهم من الملوك، بنسبة تصل إلى ٤٨%، وفيما يلي عرض للمروي لهم الملوك، والحكاية الإطارية التي ظهر كل منهم فيها، وعدد الحكايات التي رويت لكل منهم:

١. **الملك دبشليم**، في الحكاية الإطارية الأم: خمس عشرة حكاية إطارية.
٢ . **الأسد**، في "الأسد والثور": أربع حكايات فرعية.
٣ . **ملك الغربان**، في "البوم والغربان": حكايتان فرعيتان.
٤ . **ملك البوم**، في "البوم والغربان": ثلاث حكايات فرعية.
٥ . **شادرم ملك الهند**، في "إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند": حكاية فرعية واحدة.
٦ . **مهرايز ملك الجرذان**، في "مهرايز ملك الجرذان": حكاية فرعية واحدة.
٧ . **الملك**، في "الملك والنقب": حكاية فرعية واحدة.
٨ . **الملك**، في "ابن الملك وأصحابه": حكاية فرعية واحدة.

هذا إضافة إلى أن نسبة ظهور المروي له/الملك ضمن الحكايات الإطارية المتضمنة حكايات فرعية وصلت إلى ٥٦%[٤٢]، فظهر هذا النمط من المروي له في خمس حكايات، هي: كليلة ودمنة – البوم والغربان – إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند – مهرايز ملك الجرذان – ابن الملك وأصحابه، بينما اختفى في الحكايات الأربع التالية: الحمامة المطوقة – القرد والغيلم – الناسك وابن عرس – الناسك والضيف،

والسمة التي تجمع هذه الحكايات الأربع أن ثلاث حكايات منها – ٧٥% – تضم حكاية فرعية واحدة، عدا حكاية الحمامة المطوقة التي ضمت ثلاث حكايات فرعية، كان الغرض من روايتها هي التسلية فقط، وليس الوعظ أو النصح. وهذا يؤكد الرؤية السردية العامة في حكايات الكتاب الرمزية، التي تتمحور حول احتياج الحاكم، أو الملك، أو ذي السطلة إلى النصح والإرشاد، والاستماع إلى الرعية عامة، وأهل الحكمة والخبرة خاصة.

وإذا أردفنا الحكايات الست المتبقية التي لا تتضمن أية حكاية فرعية، وهي حكايات السنور والجرذ– الملك والطير قبرة – الأسد وابن آوى – السائح والصوّاغ – اللبؤة والشعهر – الحمامة والثعلب ومالك الحزين، فإن النسبة ستصل إلى ٧٣%، حيث إن المروي له الوحيد ضمن الحكايات الست السابقة هو الملك دبشليم، وهي نسبة كبيرة تؤكد أحادية – ومركزية – الرؤية المتمثلة في احتياج الملوك إلى النصح والإرشاد، وبالنظر إلى الحكايات الأربع التي لا يمثل فيها المروي له ملكا، وهي: الحمامة المطوقة – القرد والغيلم – الناسك وابن عرس – الناسك والضيف، نجد أنها لم تخل مطلقا من هذه الرؤية، ففي حكاية "الحمامة المطوقة" تظهر الحمامة وهي سيدة الحمام، أي بمنزلة الملكة، وفي حكاية "القرد والغيلم" نجد أن هذا القرد الذي تخلّص من مأزق محاولة الغيلم قتله، وأخذ قلبه كان ملكا أيضا، أما الحكايتان المتبقيتان: "الناسك وابن عرس"، و"الناسك والضيف"، فمن الواضح أن شخصية الناسك تقترب إلى حد كبير من شخصية الملك في افتراض تحليهما بالفطنة والذكاء والحكمة والحنكة، أو القيادة الفكرية للغير، من هنا تصل نسبة حضور هذه الشخصية الافتراضية: ملك في حاجة إلى النصح والمشورة إلى ١٠٠%؛ مما يزيد من تأكيد هذه الرؤية وتواترها بصورة لافتة، ويجعل النمطية من خصائص كل من الراوي والمروي له.

من ثم تظهر قيمة خاصيتي التشخيص والنمطية لكل من الراوي والمروي له في انعكاسهما على طبيعة الموضوعات – أي الأغراض وفق توماشفسكي[٤٣] – فتصير ذات معنى؛ مما يسلم إلى تآزرهما مع غيرهما من الخصائص – وكذا مع وظائف كل منهما – في إعادة صياغة المتن الحكائي؛ ومن ثم إنتاج المبنى الحكائي في صورته

النهائية التي يستقبلها المتلقي؛ حيث "إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني"(٤٤).

(٢) أحادية الرؤية:

من الملاحظ أن ابن المقفع قد حرص على تحديد أنماط المتلقين/القراء، أي مستويات التلقي، وهذا التحديد قد ارتكز على ازدواجية البنية المضمونية للكتاب، وبالطبع لما يتضمنه من حكايات إطارية وفرعية، فثمة بنية عميقة لا يصل إليها إلا متلقٍ حصيف متسم بسمات خاصة، وبنية سطحية يسهل الوصول إليها باستثناء المستوى المعرفي أو الثقافي أو الإدراكي للمتلقي، من هنا فقد تعمّد في أكثر من موضع ترغيب القارئ في اللحاق بالمستوى الأرقى للتلقي، وأن يظفر بما تحتويه البنية العميقة من كنوز لا تقل – بل تزيد – عن الكنوز المادية(٤٥)، ولعل حشد الإشارات الدالة على ذلك كان متعمدا من قبل المؤلف للإعلاء من قيمة الكتاب – وما يتضمنه من حكايات – والترويج له، حيث تظهر محاولاته الدائبة للإلماح إلى وجود شيء يقبع داخل الكتاب يمثّل هذا الكنز الثمين، هذا كله على الرغم من تعمد الراوي كلي المعرفة تعرية ما ادعى ابن المقفع صعوبة الوصول إليه، إلى الحد الذي شارك المروي له الراوي في فعل التعرية هذه، عن طريق تحديد مضمون الحكاية الرمزية التي لم يخل مشهد حواري جزئي منها، سواء أكانت الحكاية إطارية تتضمن عددا من الحكايات الفرعية، أم منفردة لا تتضمن أية حكاية؛ إذ إن اعتبار حوار دبشليم الملك/المروي له مع بيدبا الفيلسوف/الراوي – والذي اشتمل على وحدة حوارية لكليهما – مشهدا حواريا واحدا يبدو أمرا غير منطقي، يؤيد هذا استحالة رواية/إرسال شتى هذه الحكايات الإطارية والفرعية من الراوي إلى المروي له في مكان وزمان ثابتين ومحددين، كذلك فإن تعمد المروي له ابتداء وحدته الحوارية الأولى في كل باب – أو مشهد حواري ثانوي – بخلاصة تشير إلى – أو تسترجع – أحداث الحكاية سالفة الذكر يؤيد هذا الانفصال الذي حاول المروي له – والراوي؛ إذ إن الراوي هو الذي يخوّل للمروي له، وهو شخصية قصصية، إمكانية النطق بما يشاء – تحويله إلى اتصال لفظي/نصي،

عن طريق ربط كل حكايتين إطاريتين معا، بعبارة المروي له/دبشليم التي تلخّص الحكاية السابقة، تلك العبارة التي تعد موجهة أيضا من المؤلف – سواء أكان ضمنيا أم حقيقيا.

وجدير بالذكر أن الرؤية أو وجهة النظر ترتبط بالراوي والمروي له، وعلى الرغم من أنها في الأصل نابعة من رؤية المؤلف الحقيقي، وعبر المؤلف الضمني، فإن ظهورها في المبنى الحكائي مرهون براو يعرضها ويؤكدها، ومرو له يعيها ويتفاعل معها إيجابيا، سواء تأييدا وقبولا، أو اعتراضا ورفضا، ومن ثم تنقل إلى المتلقي بصورة سلسلة متناغمة مع الطابع التخيلي الفني للنص القصصي؛ من ثم فالرؤية – أو الرؤى – السردية لحكايات كليلة ودمنة تتشكّل من خلال كل من الراوي والمروي له باعتبارهما العنصرين السرديين المخوّل لهما بلورة المتن الحكائي، أي المروي، عن طريق إرساله واستقباله، وما يتبعهما أو يتزامن معهما من إعلان رأي ما، أو توجّه محدد، يستطيع المتلقي بأساليب متعددة استنباط الرؤية السردية المتبناة من خلالهما، وبالطبع المحددة سلفا من قبل المؤلف الحقيقي، وعبر المؤلف الضمني.

وحينما نتأمل حكايات كليلة ودمنة الإطارية، والفرعية المتضمَّنة نجد معظم الحكايات ترتكز حول أحد الأصوات التي يتعمد الراوي تضخيمها والإعلاء منها وجذب الانتباه إليها، إن هذا الصوت يمثل رؤية مركزية تستقطب غيرها من الرؤى المتشابهة، فتتآزر جميعها مشكلة رؤية واحدة، فنكون حينئذ بصدد أحادية الرؤية – أو جهة النظر – في هذه الحكايات، وهذه الرؤى تتشابه مع الرؤية المركزية التي تظهر في الحكاية الإطارية الكلية، وهى حكاية الفيلسوف بيدبا والملك دبشليم، حينما توجّه بيدبا ناصحا دبشليم بعدما أساء معاملة الرعية، وعلى الرغم من محاولة دبشليم عقاب بيدبا، لكنه في نهاية الأمر أعمل عقله وحاوره وسار على خطاه، فأحسن معاملة الرعية، فكان نعم الحاكم بمشورة غيره، وكأن الرؤية المركزية هذه تتمثل في صلاح أمر الحاكم/الملك بمشاورة ذوي الرأي والعقل من وزراء أو حكماء أو فلاسفة. وهذه الرؤية تظهر أيضا من خلال:

١ – رؤية الغراب الخامس في حكاية (البوم والغربان): "فإن الملك المشاور

المؤامر يصيب في مؤامرته ذوي العقول من نصحائه، من الظفر، ما لا يصيبه بالجنود والزحف وكثرة العدد، فالملك الحازم يزداد بالمؤامرة والمشاورة ورأي الوزراء الحزمة، كما يزداد البحر بمواده من الأنهار"(ص١٨٨).

٢ – رؤية روذباد الوزير الأول في حكاية (مهرايز ملك الجرذان): "... ولكن سبيل الإنسان إذا أراد أن يباشر أمرا من الأمور، وكان بالقرب منه رجل حكيم، إن يسأله أولا ويشاوره ويأخذ رأيه فيه، وإن لم يكن بالقرب منه، فسبيله أن يشاور العوام فيه، ويطلب البحث معهم والتفتيش؛ فإنه بهذا الطريق يمكنه أن يعلم ما في عاقبة هذا الأمر من الخير والشر عندما يمعن في الفحص والتنقيب" (ص٢٦٦)، "ففعل الملك وسائر الجرذان ما أشار به الوزير، فما مضت ستة أشهر حتى هلك كل سنور في المدينة ونواحيها..." (ص٢٦٧، ٢٦٨).

فثمة حكم ذكرها بيدبا – وهو شخصية قصصية – موجها كلامه إلى تلاميذه، وهذه الحكم تتشابه مع تلك التي أرسلتها الشخصيات القصصية الأخرى في الحكايات الإطارية والفرعية[٤٦]، ومن ثم نكون بصدد رؤية أحادية، رؤية الشخصيات القصصية، مع رؤية الراوي بل الرواة، مع رؤية المؤلف، وبالطبع فإن أحادية الرؤية لا تعني أن هناك رؤية وحيدة هي المعلنة في الحكايات، أو رؤية وحيدة هي المدافَع عنها، بل توجد رؤى أخرى تعارضها، كما تظهر شخصيات تدافع عنها بضراوة، لا تقل عن مدافعي الرؤية الأخرى، مثل الاختلاف في رؤى ملك البوم ووزرائه حول الإبقاء على وزير الغربان أو قتله، وكان انصياع ملك البوم للرؤية التي تؤيد الإبقاء عليه سببا في هلاكهم جميعا[٤٧].

لكن أحادية الرؤية هذه كانت من خلال – ولتكن هي الرؤية الإيجابية التي تمثل جانب العقل والحكمة – بيان سوء عاقبة الرؤية المضادة، والذي يتمثل في النهاية الأليمة والمأساوية لمن يتبناها، كما حدث مع دمنة، فالأسد "قتله شر قتلة" (ص١٥٦)، بعد أن علم بكذبه وغدره وفجوره، إضافة إلى أنه عانى كثيرا من الأمور، كترك خليله كليلة إياه، إذ قال له: "ولست أنا أيضا – فيما بعد اليوم – بمتخذك خليلا، ولا مفش إليك سرا، ولا مقاربك في شيء" (ص١٣٣)، وتعرض للإهانة من أم الأسد، وسيد

الخنازير، والقاضي: "... ومن علم من أمر هذا الكذاب الذي اتهم البريء بكذبه ونميمته شيئا، فستر عليه، فهو شريكه في الإثم والعقوبة" (ص١٠٣، م)، كما أن الأسد "أمر به فقتل شرّ قتلة" (ص١٥٦). وكانت هذه النهاية المفجعة لدمنة رغم ذكائه – إذ كان هو وكليلة "ذوي دهاء وأدب" (ص٨٤) – نتيجة عدم اتعاظه بكلام كليلة ونصائحه التي بثها في حكاياته التي رواها له، فلم يتدبره؛ لذا عاتبه كليلة بعد سجنه(٤٨).

فالتنازع بين رؤيتي الراوي والمروي له قد أسهم في تشكيل أنماط متعددة من البنى السردية للحكايات، فدمنة كنموذج للشخصيات القصصية في حكايات كليلة ودمنة نجده مصورا من خلال أسلوب السرد/أسلوب الراوي،؛ إذ صور داخليا (ذكاء – دهاء – حقد)، ومن خلال تصوير الأماكن التي يرتادها ويتواجد فيها: مع كليلة – مع الأسد – مع شنزبة في السجن، وأيضا عن طريق تصوير علاقاته بـ: كليلة – شنزبة – الأسد – سيد الخنازير، كما صور عن طريق حواره مع كليلة بصورة مباشرة، ومع شنزبة بصورة غير مباشرة، وعن طريق أفعاله، وهي غالبا أفعال قولية، أي حكاية أقوال، يحاول من خلالها الوقيعة بين الأسد والثور شنزبة؛ مما يشير إلى أن غلبة الجانب الوعظي الإرشادي على الكتاب لم يطمس الحس التخيلي الفني للحكايات السردية، وإن جاءت بصورة عفوية، لكنها أسهمت في انسيابية تلقيها من قبل المروي لهم، والمتلقين الضمنيين والحقيقيين على حد سواء.

*****

المبحث الثاني: وظائف الراوي والمروي له:

لكل عنصر سردي وظائف يقوم بها، وتتحدد قيمته ودوره في النص القصصي بقيمة هذه الوظائف من زاوية محوريتها أو هامشيتها، وبالطبع هذا كله يعتمد على طبيعة المروي، أي المتن الحكائي، وينعكس على المبنى الحكائي الذي يتشكّل في صورته النهائية من خلال تزاوج شتى العناصر السردية، وقيام كل عنصر بوظائفه المتنوعة. لكن الأمر يبدو مختلفا حينما يتصل بعنصري الراوي والمروي له؛ لطبيعتهما

الخاصة، فإذا كانت شتى العناصر السردية تظهر بوضوح في النص القصصي، ويشعر بها المتلقي، فثمة شخصيات قصصية تتحرك وتتفاعل وربما ينجذب إليها المتلقي أو ينفر منها، أو يتعاطف معها، أو يكرهها ...، وثمة أحداث قصصية متنوعة ما بين البساطة والتعقيد، وما بين المنطقية والعجائبية أو الخرافية، إضافة إلى الأزمنة والأمكنة المختلفة التي يتنقل بينها المتلقي في أثناء قراءته النص القصصي، لكن الراوي والمروي له يبدوان مختلفين، فإذا مثّل أي منهما في بعض الأحيان إحدى الشخصيات القصصية، حينما يكون مشاركا في الأحداث، فإنهما قد يقعان خارج المتن الحكائي، وحينئذ تنحصر وظائفهما في تلك التي تسهم في صياغة المبنى الحكائي من خلال إعادة رواية المتن الحكائي واستقباله بأساليب متباينة وفق معايير متعددة، من خلال الراوي والمروي له؛ من هنا تظهر خصوصية هذين العنصرين السرديين، بجانب سمة أخرى مهمة، وهي أنهما قد يتماهيان مع كل من المؤلف الضمني أو الحقيقي، والمتلقي الضمني أو الحقيقي كذلك، وإذا كانت الشخصية القصصية قد تمتزج – في بعض النصوص القصصية – مع الراوي، حينما يكون مشاركا في الأحداث، فإن هذا الامتزاج لا يرقى بأي حال من الأحوال إلى أن يلغي كونهما عنصرين سرديين منفصلين.

وتجدر الإشارة إلى أن من أهم سمات الراوي والمروي له المجهولين في المستوى السردي الأول أن كل منهما يلزم موقعه الخارجي من المروي وموقفه المحايد منه، أو لنقل أن موقفهما من المروي منعدم، غير موجود، أو لم يعلن عنه، وربما عدم الإعلان هذا ينحو تجاه الحياد والموضوعية، فكلاهما يرسل أو يستقبل المروي ويترك اتخاذ الموقف للمتلقي، وإن كانت الرواية والاستقبال يتضمنان في جوهرهما موقف الاقتناع والإعجاب – المضمر – من قبل الراوي، والرضا والقبول من قبل المروي له؛ إذ لو انعدم في مرحلة ما لتوقف الراوي عن روايته؛ إذ لا سرد دون راو ومرو له يقعان ضمن المستوى السردي ذاته[٤٩]؛ لذا فلم يعلّق أيهما على المروي، ولم يصف الشخصيات، فهما مجرد ناقل ومستقبل، دون فعل آخر، أي إن وجودهما نتج عنه وجود المروي فقط.

بينما تبدأ إيجابية هذين العنصرين من المستوى السردي الثاني، وحتى الأخير؛ إذ يبدأ الحكي الفعلي في هذه المستويات الأربعة، فيبدأ المبنى الحكائي في الظهور والتكون التدريجي، حتى يكتمل في نهاية الكتاب، وبعد الانتهاء من الحكاية الأخيرة: (الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، والتي تقع مع الأربع عشرة حكاية الأخرى ضمن الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم ذات البنية الرخوة، وإن كانت تلك الرخاوة هي التي جعلتها أكثر قابلية لتوليد حكايات عدة داخلها، حتى إنها تتقبل حكايات أخرى لولا اكتمالها وفق النسخ التي وصلت إلينا، وهذا ما يؤيده الاختلاف بين النسخ؛ بما يجعل الأمر متشابها مع حكايات ألف ليلة وليلة ذات النسخ المتعددة التي لم تعدم اختلافات متنوعة بين معظمها. وفيما يلي عرض لوظائف كل من الراوي والمروي له في حكايات "كليلة ودمنة":

أولا: وظائف الراوي:

للراوي الكثير من الوظائف التي يقوم بها وتعلي من مكانته، وتترابط مع وظائف غيره من العناصر، وتتسق مع خصائصه التي تحدد ماهيته ودوره في النص القصصي. ولقد أحصى أحد الباحثين عشر وظائف للراوي، وهي: الحكي أو الإخبار، الشرح والتفسير، التقويم، الوظيفة المباشرة، الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الأيديولوجية، التأليف، التغريب، التوثيق، إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب(٥٠). وتنقسم وظائف الراوي إلى نمطين، أحدهما يمثل الوظائف المحايدة الموضوعية التي تنحصر في صياغة المبنى الحكائي بحياد وموضوعية دون رغبة في توجيه المتلقي، ومن قبله المروي له، وجهة معينة، ومن ثم فهذه الوظائف لا تؤثر على انبثاق أية رؤية أو وجهة نظر، ولا تسعى إلى تعديل الموقف الذي قد يتخذه المتلقي من المروي، أو الذي اتخذه المروي له، أو الشخصيات القصصية، من قبل، إن تلك الوظائف حيادية بمعنى الكلمة، وثانيهما يمثل الوظائف غير المحايدة وغير الموضوعية؛ إذ تسعى إلى تشكيل رؤية جديدة مغايرة، أو تعديل رؤية موجودة سلفا، أو توجيه المتلقي ومن قبله المروي له وجهة محددة لتحقيق أهداف ما. وبالطبع قد تظهر وظيفة أو أخرى يقوم بها الراوي يُختلف حولها من زاوية الحياد والموضوعية، فقد يراها البعض محايدة والبعض الآخر

يراها غير محايدة، لكن هذا الأمر لا يمثل صعوبة ما، ولا يشكل أي ضرر على البنية الفنية للنص القصصي، بل إنه ربما يمثّل – حال وجوده – نمطا من أنماط المرونة الفنية التي تعضّد من قيمة النص القصصي؛ إذ تتعدد دلالاته وتتنوع وجهات نظر المتلقين تجاهه؛ بما يحسب له لا عليه.

(أ) وظائف الراوي المحايدة:

تتعدد الوظائف المحايدة للراوي في شتى النصوص القصصية، وبالطبع تتباين أساليب تجلي هذه الوظائف تبعا للنوع الذي يمثله الراوي في النص القصصي؛ إذ غالبا ما يرتبط الراوي كلي المعرفة بالقص التقليدي التراثي مهما اختلف الشكل أو النمط القصصيين اللذين يندرج ضمنهما، كما أنه متلائم مع نظرة الثقافة العربية للراوي باعتباره معيارا للثقة في المروي؛ مما جعل "القاص العربي لم يهتم بصناعة الراوي فحسب، بل أولع به وتفنن في استخدامه وفتن به"(٥١)؛ إذ يتحدد من خلاله – في كثير من الأحيان – قبول هذا المروي، أو رفضه، أو الشك فيه، والراوي كلي المعرفة في حكايات كليلة ودمنة قد اضطلع بوظائف محايدة/موضوعية في روايته للأحداث، وتتركز هذه الوظائف في إرشاد القارئ، وتنسيق الحكاية، وسرد الأحداث والأوصاف، وتقديم زمان الأحداث ومكانها دون الإشارة إلى دلالات تعتمد على الاستبطان أو إبداء الآراء، وأيضا تصوير الشخصية من الخارج بصورة محايدة تتجنب ذكر الانطباعات الشخصية، أو التبحر داخل فكر الشخصية أو مشاعرها، وفيما يلي عرض لهذه الوظائف في حكايات كليلة ودمنة:

– إرشاد القارئ، وتنسيق الحكاية، وسرد الأحداث والأوصاف:

تمثّل هاتان الوظيفتان ركيزة لشتى وظائف الراوي بصورة عامة، بمعنى أن جوهر وظائف الراوي مهما اختلف نمطه – أو اختلف الشكل أو النمط القصصيان اللذان يظهر خلالهما – يتحدد في هاتين الوظيفتين اللتين تشكلان معا ما يُطلق عليه (الوظيفة السردية المحضة)، وهي "التي لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد"(٥٢)، فكل راو يضطلع بإرشاد القارئ وتنسيق حكايته التي

يرويها، من خلال سرد الأحداث والأوصاف لشتى العناصر السردية؛ لذلك نجد أن الراوي الأول المجهول في كتاب كليلة ودمنة، ذلك الراوي الذي يظهر فقط في المستوى السردي الأول، دون أن يحدد موقفه من المروي بأية صورة من الصور، نجد هذا الراوي يكاد يكتفي بهاتين الوظيفتين فقط، بينما يحيل غيرهما من الوظائف المحايدة وغير المحايدة لغيره من الرواة الفرعين الذين يظهرون تباعا، وخلال المستويات السردية الأربعة الأخرى، كما سيتضح لاحقا.

تظهر هاتان الوظيفتان في عبارات هذا الراوي المجهول الذي يرسلها لمرو له مجهول كذلك، مثل عبارات: "قال بيدبا الفيلسوف"، و"قال الفيلسوف"، و"قال دبشليم الملك"، و"قال الملك للفيلسوف"... تلك العبارات متواترة الظهور في مطالع الحكايات الخمس عشرة في الكتاب، ومن أمثلتها العبارات التي ظهرت في مطلع حكاية "الأسد والثور": "قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته: اضرب لي مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الخئون ويحملهما على العداوة والشنآن. قال بيدبا الفيلسوف: إذا ابتلي..." (ص٨١)، و"قال دبشليم ملك الهند لبيدبا الفيلسوف: قد سمعت خبر الواشي المحتال الماهر بالخلابة كيف يفسد – بتشبيهه وتلبيسه – الود الثابت بين المتحابين؛ فأخبرني إلام آل أمره، وما كانت عاقبته. قال بيدبا:..." (ص١٣٣)، و"قال الملك للفيلسوف: قد فهمت مثل المتحابين يقطع بينهما الكذوب الخائن النمام، وما يصير إليه أمره؛ فأخبرني عن إخوان الصفاء كيف يبدأ تواصلهم، ويستمتع بعضهم ببعض. قال الفيلسوف:..." (ص١٥٩).

أما بشأن سرد الأحداث والأوصاف، فهي منتشرة على مدار الكتاب كله، ومن خلال الحكايات الخمس عشرة جميعها، فشتى الأحداث والأوصاف للشخصيات أو الأمكنة أو الأزمنة معروضة من قبل الراوي بصورة محايدة في الأساس، ولو ظهر موقف ما تجاه أي منها فسوف تتحوّل الوظيفة من الموضوعية إلى الذاتية، حينما يصبغ الراوي المروي برؤية خاصة لا سبيل لظهورها للمروي له – أو المتلقي – دون هذا الموقف أو هذه الرؤية الخاصة بالراوي.

ومن نماذج توزيع الوحدات الحوارية على الشخصيات القصصية، عبارة "زعموا

أن"، فإذا كانت تعد بمثابة الإعلان عن بداية عملية الرواية، فإنها تشير في الآن نفسه إلى حيادية الراوي وموضوعيته، حتى وإن كانت مزعومة، أو متكلّفة؛ رغبة في استقطاب المروي لهم، ومن ثم المتلقين. فتواتر هذه العبارة في مطلع معظم الحكايات كان يتماثل مع تواتر بعض الصيغ المتشابهة في الدلالة، التي تحيل فعل الرواية الأصلي، أو الحكي الأصلي، إلى مجهول، أو مجهولين، مثل: قيل – حكى – زعم... وهذه الصيغ كانت في الغالب نتيجة الموقف المتوتر من فعل القص والقصاص الذي يُعلي من قيمة الصدق والحقيقة في تقبّل/تلقي النص القصصي أكثر من أي معيار فني آخر(٥٣)؛ لذا نظفر بعبارات تشير إلى دلالة متقاربة في كتاب (سراج الملوك) لأبي بكر الطرطوشي (ت ٥٢٠ هـ) الذي يقترب من زاوية الأدب السلطاني مع كليلة ودمنة، مثل: "قال بعضهم"، "وكان يقال"، "قال أعرابي"، "وقالت الحكماء"، "ولقد بلغنا "، "قالوا"، "ويقال"، "وروى أصحاب التواريخ في كتبهم، قالوا"، "وحدثني بعض الشيوخ ممن كان يروي الأخبار بمصر"(٥٤)، ولقد تواتر هذا الأمر لدى ابن عربشاه، فنظفر بعبارات مثل: وقالت العرب – وقالوا – قالوا – فقالوا – وروي...(٥٥)، كما تكررت عبارة "قال الراوي" في كثير من السير الشعبية(٥٦).

ويبدو أن هذه العبارة – ومثيلاتها – لها أكثر من فائدة لمبدع القص/المؤلف، الذي غالبا يعتمد على التخيل في إنتاج النصوص القصصية، من هذه الفوائد أنها توفر عليه بعض التساؤلات التي قد تطرح من قبيل: متى حدث هذا؟ وأين حدث؟ أو تقلل من قيمة بعض الأحكام التي قد ترسل بعد سماع/قراءة هذه النصوص، مثل: لا يمكن لهذا أن يحدث، أو هذا كذب، ووفق هذا الرأي فإنها تبدو حيلة يتعمدها المؤلف ليؤمّن نفسه، ويجنبها كثيرا من التساؤلات والأحكام، خاصة وأنه يحيل الرواية أو الحكي إلى سابقين عليه من فلاسفة أو علماء أو حكماء، وتعد هذه الحيلة أكثر فنية من اللجوء إلى سلسلة زائفة من الرواة مثلما فعل بعض الكتّاب(٥٧). كما أن عبارة "زعموا أن" تشير إلى تعدد الرواة المجهولين، فهذه الحكاية أو تلك – أو هذا الزعم – وصلت إلى بيدبا الراوي الأخير، وكان مرويا له، وكذلك وصلت لغيره، إضافة إلى وجود إشارات توضح تعدد المروي لهم، مثلما قال التاجر/المروي له بعد سماعه حكاية

(الرجل والسبع) التي رواها له الرجل الذي تُرِك مع الثور شنزبة وادّعى موته: "قال التاجر: صدقت، قد بلغني هذا الحديث" (ص٦٠، م).

- تصوير الشخصية القصصية خارجيا وداخليا:

إن تصوير الشخصية القصصية له الكثير من الأساليب التي يتخير المؤلف من بنيها بما يتلاءم مع أهدافه وتوجهاته وإمكاناته الفنية، وهو يعتمد في ذلك على الراوي، بمعنى أنه سواء جعل الشخصيات تصور نفسها بنفسها، أو بغيرها من الشخصيات، أو جعل الراوي يتكفل بذلك، فهذا كله يرتبط بنمط الراوي، وبمدى موضوعيته أو ذاتيته، لكن مع هذا فقد يصور الراوي الشخصيات بأسلوب حيادي موضوعي.

ومن أمثلة هذه الوظيفة تصوير شخصية دمنة بطريقة محايدة عبر تعدد المصادر؛ إذ صورت من خلال دمنة نفسه، وكليلة، وسيد الخنازير، وعظيم الجند، وأم الأسد، فدمنة رأى نفسه أريبا رفيقا؛ إذ قال لكليلة: "... إذا احتال لقطعه الأريب الرفيق" (ص١٢١)، ووُصف من أم الأسد بأنه فاجر كذاب: "لقد بلغني عن هذا الفاجر الكذاب شر ما يقال عن أحد" (ص١٤٣)، ومن عظيم الجند: "هذا البائس" (ص١٤٨)، ومن كليلة: "وأنت يا دمنة جامع الخصال الردية التي وصفت"، و"... واهرب من اللئيم الأحمق، وأنا بالفرار منك والتنحي عنك جدير حقيق" (ص١٢٦، ١٢٨)، كما وصف دمنة وصفا دقيقا من خلال سيد الخنازير: "فقام رأس الخنازير وأخذ بيد دمنة وقال: إن في كتب العلماء أن من كانت عينه اليسرى كثيرة الاختلاج، وأنفه مائلا إلى شقه الأيمن، وما بين حاجبيه من الشعر متباعدا، ومنابت شعره ثلاث شعرات ثلاث شعرات، وإذا مشى نكّس ولا يزال ملتفتا إلى خلفه، فإنه صاحب نميمة وفجور وغدر، وهذه العلامات كلها بينة في هذا الشقي"(ص١٤٨). ومما يعلي من قيمة حياد الراوي هنا تعدد أساليب وصف الشخصيات من خلال حوارها معا، فكما وصف سيد لخنازير دمنة، فقد وصفه دمنة كذلك موجها كلامه له: "وأنت أيضا أيها المتكلم ... مع ما بجسمك من القذر والقبح والنتن واللؤم وما فيه من العيوب"، "... وقد استبان لمن حضرك قلة عقلك وعلمك بالأمور وبصرك بها" (ص١٤٩). فمن الواضح أن وصف الشخصيات وتصويرها وفق هذا النهج يعلي من موضوعية الراوي؛ إذ لم يسرد هذه

الأوصاف دفعة واحدة بأسلوبه السردي هو، بل جعلها تُقدّم عن طريق أسلوب الشخصيات معا، تاركا مهمة تشكيل الصورة الكلية لهذه الشخصية أو تلك للمروي له، ومن ثم المتلقي.

- **تقديم الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان:**

ومن أمثلة هذه الوظيفة المحايدة تقديم النمر معلم الأسد في حكاية "الأسد والثور"، ووصفه وذكر بعض الأحداث التي قام بها، فالأسد "لما قتل شنزبة، ومر لذلك أيام، خرج النمر ذات يوم – وكان يدعى المعجب الوشي – وكان معلم الأسد وأمينه وموضع سره – يطلب قبسا، فاضطرته السماء إلى منزل كليلة ودمنة. فلما انتهى إلى الباب سمع كليلة يعاتب دمنة ويلومه على سوء رأيه وصنيعه وما ارتكب من شنزبة في غير ذنب أتاه إليه؛ فكان في بعض قوله..." (ص١٣٣)، فالراوي المحايد بجانب وظائفه المحايدة نجده يقدم تقريرا سرديا للأحاديث والأفكار، كما يتتبع الشخصيات أينما تذهب، حتى إنه يتغلغل داخلها مطلعا على أفكارها؛ مما يدل على امتزاج الوظائف المحايدة بغير المحايدة؛ إذ لا سبيل إلى نقاء أي من هذه الوظائف بصورة كاملة.

وكذلك وصف المكان، وذكر أسماء الشخصيات في حكاية "مهرايز ملك الجرذان": "زعموا أنه كان في أرض البراهمة بقعة تسمى دورات مساحتها ألف فرسخ، وكان في وسط تلك البقعة مدينة تسمى بدرور. وكانت كبيرة آهلة، وكان أهلها يتصرفون في معايشهم كما يحبون. وكان في تلك الجزيرة جرذ يسمى مهرايز، وكان مملكا على جميع الجرذان الذين في تلك المدينة ورساتيقها. وكان له ثلاثة وزراء يشاورهم في أموره، يسمى أحدهم روذباد، وكان ذا عقل وحنكة، وكان الملك معترفا بعقله وجودة حيلته، ويسمى الثاني شيرع، والثالث بغداد" (ص٢٦٢،٢٦١).

كما أن وصف الزمان كان حياديا بدرجة كبيرة؛ إذ تقلّص الاهتمام به، بما يتلاءم مع السرد الرمزي، خاصة في حكايات كليلة ودمنة التي يتصدر معظمها بعبارة "زعموا أن..."؛ بما يجعلها تُوهِم بأنها موغلة في القدم، ومع ذلك ثمة حضور نسبي لزمان الأحداث، لكنه شكّل تأطيرا زمانيا للأحداث بصورة مبسطة تتسم بالعمومية، ومن

أمثلة ذلك: نزل به ضيف ذات يوم – يومنا هذا – يوم واحد – فلما كان في الغد – فلما أصبحوا في اليوم الثالث – فلما كان اليوم الرابع – فلما كان الغد – فبينما هي ذات يوم ...[٥٨].

(ب) وظائف الراوي غير المحايدة:

ومعظم هذه الوظائف تندرج ضمن ما أسماه جنيت (الوظيفة الإيديولوجية)[٥٩] التي تتفرّد عن غيرها من الوظائف غير السردية – مثل تنسيق الحكاية، وإرشاد القارئ – من خلال حرصها على توجيه المروي له، والمتلقي الضمني والحقيقي، وجهة خاصة؛ مما يكسب الراوي – في هذه الحالة – صفة الذاتية واللاحيادية بامتياز. ويلاحظ أن مثل هذه الوظائف وإن كانت ذاتية أو موضوعية، لكنها تعد موثوقية بدرجة واضحة لغياب علامات اللاموثوقية التي حددتها شلوميت، ومنها: الاطلاع المحدود للراوي، وتقييم الأحداث، وتناقض آراء الراوي مع آراء المؤلف الضمني[٦٠]، فانتفاء مثل هذه العلامات تضع الراوي هنا – على الرغم من وظائفه غير المحايدة – في درجة موثوقية المروي له – في أغلب الأحيان – فيه، خاصة وأن معظم الرواة – كما اتضح – كانوا مؤهلين للاطلاع اللامحدود، وللتقييم المنطقي للأحداث، ومن ثم ينتفي التناقض مع الآراء والأفكار المعهودة والمألوفة. لكن بعض الرواة قد يفقد هذه الموثوقية، فيظهر رفض المروي له لحكاياته، كما هو الحال في الحكايات التي رواها دمة للجماعة عند محاكمته، فلم يثقوا فيه لتوفر هذه العلامات اللاموثوقية.

فإضافة إلى الوظائف المحايدة السابقة، ثمة أخرى تبعد عن الحياد والموضوعية متجهة إلى الذاتية النابعة من رؤية متسلطة إلى حد ما أفرزت المعرفة الكلية لهذا النمط من الرواة، فهذا الراوي يتنقل مع الشخصيات بحرية تامة، يتنقل بين الأماكن المختلفة، وفي أزمنة مختلفة كذلك، يطير مع الطيور، ويسبح في الماء، ويحط فوق الأشجار ويدخل البيوت، والغابات، والجحور، والسجون، و... كل هذا ليلا أو نهارا، وسواء استمر الحدث دقائق معدودة، أم أياما وسنوات. ومن هذه الوظائف: استبطان الشخصية، وتعليل الأحداث وشرحها وتفسيرها، وانتشار التقرير السردي للأحاديث والأفكار، وعدم تحديد مصادر معارفه، والإكثار من حالتي السرعة الزمانية: الحذف،

والخلاصة، وفيما يلي عرض لنماذج هذه الوظائف:

- استبطان الشخصية:

لم يتورع راوي حكايات كليلة ودمنة من استبطان شخصياته القصصية من الداخل، ومعرفة ما تشعر به، وما يحزنها وما يفرحها، والاطلاع على مكنونها وأفكارها وآمالها ومخاوفها، وعرضها، مثلما يظهر في قول الراوي في حكاية "الأسد والثور" مستبطنا شخصية دمنة من الداخل، ومعبرا عما تريده وتتمناه: "وأحبّ دمنة أن يصيب الكرامة من الأسد، والمنزلة عنده وعند جنده، ويعلمهم أن ذلك ليس لمعرفة أبيه فقط، ولكن لرأي دمنة ومروءته" (ص٩٠)[٦١]، كما انعكست هذه الوظيفة غير المحايدة على توظيف الحوار الداخلي بصورة لافتة، وإن كان هذا التوظيف أقل من الحوار الخارجي من جانب، وأسلوب السرد من جانب آخر؛ إذ إن حكايات كليلة ودمنة الرمزية يغلب عليها اعتمادها على الأسلوب الحواري الخارجي المباشر أكثر من أسلوب السرد الذي كان يظهر في إطار حوار الشخصيات معا، فتطول الوحدات الحوارية بصورة واضحة إلى درجة أنها تبدو سردا بطريقة ما وذا طابع خاص، وهذا السرد يتخلله هذا الحوار الداخلي، لكن شتى الحوارات الداخلية كانت حوارات مسرّدة[٦٢]، مثل التعليق التالي للراوي مستبطنا ما دار في خلد الأسد، وعارضا حواره الداخلي الذي طال ليحتل خمسة عشر سطرا؛ مما يزيد من ذاتية الراوي وعدم حياديته: "فلما فصل دمنة من عند الأسد، فكّر الأسد في أمره، فندم على إرساله، وقال في نفسه: ما أصبت بائتماني دمنة على ما ائتمنته، ووجهته فيه..." (ص٩٢، ٩٣)، وكذلك في حكاية "الطير والبوم والغراب": "ثم انصرف غضبان موتورا، وندم الغراب على ما فرط منه، وقال في نفسه: لقد خرقت فيما كان من قولي..."، واحتل هذا الحوار الداخلي ثلاثة عشر سطرا، وفي نهايته: "فعاتب الغراب نفسه بهذا ثم انطلق" (ص١٩٦)، وفي حكاية "القرد والغيلم": "ثم إن الغيلم قال في نفسه"، "قال الغيلم في نفسه"، "يقول في نفسه"، "وقال في نفسه"، "فقال القرد في نفسه" (ص٢٢٠، ٢٢٣، ٢٢٤).

- تعليل الأحداث وتفسيرها وشرحها:

ومثال ذلك ذكر تبرير فعل الأسد حينما قلق بعد إرسال دمنة لتحري مصدر الصوت الذي أخافه، بقوله "كراهة أن يظن دمنة شيئا أقلقه وأزعجه من مكانه" (ص٩٣)، وتبرير فعل امرأة الحجّام في حكاية "امرأة الإسكاف وجارتها" بقوله: "قلم تجبه امرأة الحجام مخافة أن يعرف صوتها" (ص٩٦). ومن أوضح نماذج تعليل الأحداث وتفسيرها وشرحها قول الراوي في منتصف حكاية "الأسد والثور" وبعدما أوغر دمنة قلب الأسد على الثور شنزبة: "فلما فرغ دمنة من تضريب الأسد على الثور، وأوقع في نفسه الذي أراد، همّ بأن يذهب إلى شنزبة ليغريه به ويحمله عليه. وأحب أن يكون ذلك بأمر الأسد وعن علمه، لئلا يبلغه ذلك من غيره فيتهمه فيه..." (ص١٠٩).

- انتشار التقرير السردي للأحاديث والأفكار:

وهو ما اصطلح عليه بالأسلوب غير المباشر، ومن أمثلته ما ظهر في حكاية "الأسد والثور" حينما قابل شنزبة الأسد: "قال له: متى قدمت هذه الأرض؟ وما نزع بك إليها؟ فقصّ عليه أمره. فقال له الأسد: الزمني؛ فإني مكرمك ومحسن إليك. فدعا له شنزبة وأثنى عليه" (ص٩٤)، فالمتلقي يجهل طبيعة الدعاء له وصيغته، وكذا كيفية الثناء عليه ومدحه، كما ظهر التقرير السردي للأحاديث في قول الراوي: "فلما سمع النمر قول كليلة، رجع فدخل على أم الأسد فحدثها الحديث الذي سمع كله" (ص١٣٣).

- عدم تحديد مصادر معارفه:

قلما حدد الراوي في حكايات كليلة ودمنة المصادر التي استقى منها معارفه ومعلوماته في أغلب الأحوال، فقد أحال إلى مصدر غير محدد بشكل مؤكد؛ مما يؤيد تخيله، ويقلّص حياديته وموضوعيته، وكان هذا التحديد مجرد حيلة فنية يستقطب بها المروي له، ومن ثم المتلقي، مثلما يظهر من قول بيدبا للملك بعدما سأله عما آل إليه أمر دمنة، وقبل شروعه في استئناف رواية الأحداث: "إنا وجدنا في الكتب أن الأسد لما قتل شنزبة..." (ص١٣٣)، كما أن معظم الرواة قد استعاضوا عن هذا التحديد بعبارتهم "زعموا أن" المتواترة بصورة واضحة(٦٣).

- الإكثار من حالتي السرعة الزمانية: الحذف، والخلاصة:

ومن أمثلة الحذف تلك المدد الزمنية التي اختفى فيها دمنة عن مقابلة الأسد: "ثم إن دمنة ترك الدخول على الأسد أياما، ثم أتاه على خلوة متحازنا. فقال له الأسد: ما حبسك عني، منذ مدة لم أرك، أذلك لخير؟" (ص١٠٤)، وحينما بعد عن الثور شنزبة قال له: "لم أرك منذ أيام، فما حبسك؟" (ص١٠٩).

ومن أمثلة الخلاصة قول الراوي في حكاية "امرأة الإسكاف وجارتها": "فسأله القاضي عن تفسير ذلك فأخبره" (ص٩٧)، فكلمة (أخبره) توجز شتى الأحداث التي مرت بالناسك ورواها الراوي بالتفصيل عند روايتها؛ من ثم تبدو الخلاصة هنا أكثر فنية وملاءمة من إعادة السرد مرة أخرى؛ مما تنعدم معه أية آثار سلبية لمثل هذه الوظيفة التي تبدو غير محايدة ظاهريا، ومثال ذلك أيضا قول الراوي في حكاية "الأسد والثور" حينما قابل شنزبة الأسد للمرة الأول: "فقصّ عليه أمره" (ص٩٤).

ولا يعني انتشار حالتي الحذف والخلاصة انتفاء حالتي المشهد، والوقفة الوصفية، بل إن المشهد يعد الحالة الأكثر توظيفا في الحكايات الرمزية، وبعض الحكايات كان يعتمد على توظيف هذه الحالة أكثر من سواها، مثل حكاية "العلجوم والأسود وابن عرس"[٦٤]، على الرغم من أن هذه الحالة خاصةً – أي المشهد – تمتلك المقدرة على توظيف الحالات الأخرى داخلها، ودليل ذلك أن الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم (بيدبا ودبشليم) قدمت عن طريق المشهد الحواري فقط، وإن اتسم بالطول المفرط الذي ارتقى ليضم شتى الحكايات الرمزية الإطارية والفرعية.

ثانيا: وظائف المروي له:

للمروي له وظائف متعددة تسهم في تشكيل المبنى الحكائي لحكايات كليلة ودمنة، وتشكّل مع وظائف الراوي السابقة شبكة قوية من العلاقات التي أنتجت البنية السردية الكلية والنهائية للكتاب بحكاياته المختلفة، والتي أفرزت – أيضا – عدة مستويات سردية، وانعكست على ثبات البنية السردية أو مرونتها، كما سيتضح لاحقا. ومن أشهر وظائف المروي له التي ظهرت في حكايات كليلة ودمنة: تلقي الأحداث المروية، والوظيفة التنسيقية، أي الربط بين الحكايات الإطارية، والتوسط بين الراوي

والمتلقي الضمني، ومن ثم المساعدة في تأسيس الإطار السردي، والإسهام في تطوير الحبكة[٦٥]، وفيما يلي عرض لكل منها:

(١) تلقي الأحداث المروية:

وتعد هذه الوظيفة هي التي تُكْسِب المروي له صفاته، بل تمنحه المصطلح الذي أطلق عليه، وقد تبدو بديهية – أو هامشية – لكونها غاية في الوضوح؛ إذ لا بد للأحداث المروية من أن ترسل من الراوي، وأن تتلقى من المروي له، لكن مع ذلك، فإن أهميتها تظهر من إسهامها في جعل المبنى الحكائي منطقيا ومتقبلا من المتلقي، إضافة إلى أن هذا الإرسال والتلقي، من خلال الراوي والمروي له، يسهم أحيانا في تشكيل حكاية شبه إطارية تضم الحكاية الأصلية، وما بها من حكايات فرعية مختلفة العدد، وهذا ما ينتج التوالد السردي للحكايات، وأوضح مثال على ذلك العلاقة بين بيدبا ودبشليم؛ إذ أفرز الإرسال والتلقي بينهما جكايةً إطاريةً كلية، تولدت عنها حكايات إطارية، وفرعية، وفرعية صغرى. .

وبقراءة حكايات كليلة ودمنة يتضح الارتباط بين الوظائف السردية لكل من الراوي والمروي له؛ إذ إن العلاقة بينهما تقوم دائما على التفاعل والمشاركة، بل إن وجود أيهما مرهون بوجود الآخر، وكل وظيفة يقوم بها أيهما كثيرا ما توجب وظيفة محددة يقوم بها الآخر، فوظيفة الحكي والإخبار، أي رواية الأحداث القصصية التي يقوم بها الراوي تتطلب وظيفة تلقي هذه الأحداث المروية من قبل المروي له أو استقبالها، وبغض النظر عن أسلوب هذا التلقي أو الاستقبال، وهل ثمة قبول أو رفض له؟ أي اختلاف الموقف من المروي، وسواء أكان هذا أم ذاك، فالتلقي موجود على أية حال، حتى وإن حاول المروي له رفض المروي وعدم قبوله، أو إبداء اعتراضه عليه، فإن هذا الرفض له دلالة وأثر في العملية السردية؛ إذ يشي بموقف المروي له من المروي، وبسماته، وبعلاقاته بالراوي، ويؤثر أيضا في مسيرة السرد؛ إذ قد يسهم في توجيهه وجهة معينة[٦٦].

من ثم تتمثل الوظيفة الأولى للمروي له داخل المبنى الحكائي في تلقي المتن

الحكائي، بداية من تلقي المروي له المجهول حكاية بيدبا ودبشليم من الراوي المجهول، مرورا إلى تلقي دبشليم الحكايات الخمس عشرة من بيدبا، إلى شتى المروي لهم ضمن الحكايات الرمزية الإطارية والفرعية الأخرى. وبالطبع فإن المروي له يمثل واحدا من موقعين بالنسبة للمتن الحكائي: موقع خارجي: حينما لا يكون شخصية قصصية، وموقع داخلي: حينما يكون شخصية قصصية. وبالنظر إلى الموقع الداخلي يظهر المروي له قادرا على القيام بأدوار أي من الشخصيات ابتداءً من البطل وانتهاء بأية شخصية هامشية، فدمنة شخصية رئيسة، وهو راو ومرو له في آن، وأنثى الطيطوي التي تقبع داخل المستوى السردي الرابع للحكايات الرمزية – إذ يغلف حكايتها ثلاث حكايات متداخلة – تروي حكاية السلحفاة والبطتين لذكرها لوعظه وإرشاده، وهو شخصية رئيسة كذلك(٦٧). وما سبق كان على صعيد الموقع من الأحداث المروية، أما بشأن الموقف من الأحداث المروية، أو ما يصطلح عليه بالرؤية، فليس هناك قرينة تربط بين الموقع من الأحداث المروية والموقف منها؛ إذ قد يمثل الراوي أو المروي له شخصية رئيسة على صعيد الأحداث، في حين يتسم بالحياد والموضوعية والبعد عن التسلط على غيره من الشخصيات، مثل: أنثى الطيطوي في حكاية (وكيل البحر والطيطوي)، والجرذ الذي يروي للغراب حكايته مع الناسك والضيف، في حكاية (الحمامة المطوقة)(٦٨)، وأيضا قد يمثل أيهما شخصية هامشية بدرجة كبيرة، بينما يبدو متسلطا على شتى العناصر السردية، ومن بينها الشخصيات، فيعلو صوته، وتتضخم رؤيته بدرجة لافتة، مثل الملك في حكاية الملك والنقب الذي كان مرويا له لوزيره الذي روى له حكاية (الحمار الذي التمس قرنين فذهبت أذناه)، في حكاية (مهرايز ملك الجرذان)(٦٩).

ويشير أحد الباحثين إلى حرص "بيدبا على أن تتكون لدى دبشليم رغبة في السرد، وذلك حتى يضمن متابعة يقظة ومتحمسة، ويجعل المتلقي يشارك في العملية السردية، إذ لو لم يبدِ المتلقي رغبة في الاستماع، فإن السرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى. إذن يحرص الراوي على أن يكون ملبيا لدعوة صادرة عن المتلقي، ودون هذه الدعوة يصير طفيليا لا يُصغى ولا يؤبه له"(٧٠). ومن هذه العبارة نلحظ خلطا واضحا

بين المتلقي والمروي له؛ إذ إن المتلقي لا وجود له داخل المتن، أو المبنى الحكائيين، في حين يشكّل المروي له عنصرا رئيسا ضمن المبنى الحكائي – سواء أكان مشاركا في الأحداث أم غير مشارك – وكذلك ضمن المتن الحكائي في حالة مشاركته في الأحداث فقط، وأغلب الظن أن الباحث يقصد بالمتلقي هنا المروي له، أي ذلك العنصر الذي يتوجه الراوي إليه بالحديث/الحوار، وهو – كونه شخصية قصصية يحاورها الراوي – يتلقى الحكايات الرمزية التي يرويها هذا الراوي. وإذا كان الراوي يحاول ترغيب المروي له في سرده، فإن محاولة الترغيب هذه تنعدم في كثير من الحكايات الفرعية؛ إذ يسرد الراوي الحكاية دون معرفة رغبة المروي له في الاستماع إليها، وكأن المروي له غير موجود، وهنا يظهر كل من الراوي والمروي له بصورة هامشية بدرجة كبيرة، وكأن الراوي والمروي له اللذين يقعان في المستوى السردي السابق هما من يضطلع بالرواية؛ مما يهمّش دور الراوي والمروي له للحكاية الفرعية الأخيرة.

ويلاحظ أن المروي له في كليلة ودمنة يتسم بالاستقرار في تلقي المروي من قبل الراوي بصورة مكتملة، منذ بداية الرواية حتى نهايتها، بمعنى أن رواية الراوي لا تتوزّع على أكثر من راوٍ بصورة تتابعية، وفي الوقت نفسه من الجائز أن يتعدد المروي له، مثل الجماعة التي تلقت رواية دمنة لبعض حكاياته وهو بصدد تبرئة نفسه من إفساد علاقة الأسد بالثور[٧١]، وأيضا الحكاية التي رواها السائح للملك ولمن حضر مجلسه في نهاية حكاية (ابن الملك وأصحابه) [٧٢].

(٢) الوظيفة التنسيقية:

يقصد بهذه الوظيفة الربط بين الحكايات الإطارية وغيرها من الحكايات الفرعية، فالمروي له هو الذي يطلب من الراوي ضرب المثال، مثل قول دبشليم لبيدبا: "أريد أن تعرفني كيف ينبغي للإنسان أن يلتمس له مشيرا مناصحا، وما الفائدة المستفادة من المشير الحكيم؟" (ص٢٦١)، أو قوله: "فاضرب لي مثل الملوك فيما بينهم وبين قرابينهم و..." (ص٢٨٩)، ويأذن له بالحكي، بقوله: "وكيف كان ذلك؟"، الذي يأتي بعد التساؤل، أو طلب ضرب المثل. والراوي يسهم أيضا في هذه الوظيفة بإجابته طلب

المروي له، وباستمرارية روايته الحكايات الرمزية.

ولقد اتضحت مجهولية كل من الراوي والمروي له من الدرجة الأولى، اللذين يقعان في المستوى السردي الأول؛ إذ يظهر الراوي منذ نقطة الانطلاق السردي الأولى، من خلال عبارته التي تصدرت باب (توجيه كسرى أنوشروان برزويه إلى بلاد الهند): "قال بزرجمهر: أما بعد، فإن الله تبارك وتعالى..." (ص٤٩)، ويتلقى المروي له هذه العبارة وما تليها من عبارات، ثم شتى الحكايات الإطارية والفرعية. وهذه الوظيفة تخص المروي له من الدرجة الثانية، أي دبشليم الملك، وهو شخصية قصصية ضمن الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم، كما أنه يمثل مرويا له يستقبل حكايات عدة، بلغت خمس عشرة حكاية إطارية، من بيدبا الفيلسوف/الراوي كلي المعرفة.

وتتمثل هذه الوظيفة – أيضا – في إعلان المروي له في مطلع كل حكاية إطارية أنه قد سمع المثل الذي ضرب مسبقا، وبالطبع فهذا الإعلان بدأ في الظهور منذ جزء "الفحص عن أمر دمنة"، التابع للحكاية الإطارية الكلية الأولى (الأسد والثور): "قال دبشليم ملك الهند لبيدبا الفيلسوف: قد سمعت خبر الواشي المحتال الماهر بالخلابة كيف يفسد – بتشبيهه وتلبيسه – الود الثابت بين المتحابين..." (ص١٣٣). وكما يتضح من الوحدة الحوارية السابقة التي أرسلها المروي له دبشليم إلى الراوي بيدبا، فإن هذا الإعلان عن سماع المثل أو الخبر – أي الحكاية – يتضمن أيضا فحوى الحكاية السابقة بطريقة مختصرة، بما يمثل استرجاعا داخليا – إذ عددنا لقاء دبشليم وبيدبا ومحاوراتهما معا حكاية واحدة ذات مشاهد حوارية مستقلة – أو خارجيا – إذا عددنا كل مشهد حواري بين دبشليم وبيدبا حكاية مستقلة، إضافة إلى أن هذا الاسترجاع مقدم عن طريق الخلاصة، كما أن فحوى الحكاية الإطارية كان يقدم بداية عن طريق الخلاصة أيضا، وإن كان في تلك الحالة الأخيرة يعد استباقا تأليفيا حقيقيا ذا مدى زماني بسيط؛ إذ إنه سرعان ما يتحقق بقول الراوي "زعموا...".

وثمة تشابه واضح بين الطلب الذي يرسله المروي له إلى الراوي ضمن وحدته الحوارية الأولى – والذي يحدد فيه مضمون الحكاية التي يريدها – وإعلانه عن سماع هذه الحكاية (الخبر – المثل) في مطلع الحكاية الإطارية التالية، ففي الوحدة الحوارية

الأولى التي أرسلها دبشليم إلى بيدبا في الحكاية الثامنة (السنور والجرذ)، يقول: "قد سمعت المثل الذي ضربت، فاضرب لي الآن، إن رأيت، مثل رجل كثر عدوه وحصروه من كل جانب، فأشرف على الهلكة، فالتمس المخرج بموالاة بعض العدو ومصالحته، فسلم مما يتخوف، ووفى لمن صالح منهم، فأخبرني عن موضع الصلح وكيف يُلتَمس ذلك" (ص٢٧١). فهذا التشابه يتمثل في جانب وعي المروي له بالمروي السابق واللاحق، فعبارة "قد سمعت المثل الذي ضربت" تدل على الاستيعاب والوعي والفهم، وربما الاستفادة، خاصة وأن هذه العبارة ترتبط بالطلب الذي أرسله للراوي محددا فيه فحوى هذا المثل أو هذه الحكاية.

(٣) التوسط بين الراوي والمتلقي الضمني:

يمثل المروي له جمهور الراوي، فهو الذي يستقبل المروي، بينما المتلقي هو الذي يمثل جمهور المؤلف، وكلاهما قد يكون ضمنيا أو حقيقيا، وأهمية وجود هذا العنصر السردي تتضح من كونه يسم النص بالضمنية واللامباشرة[٧٣]، وهذا ما هدفه مؤلف كليلة ودمنة بداية، وعن طريق النمط الرمزي الذي تخيره ليغلف حكاياته به. ومما يعلي من قيمة هذه الوظيفة أن الكشف عن المضمون القيمي أو الوعظي الذي تتضمنه حكاية ما – وإن كان من شأنه تحجيم دور المتلقي، ورسم الطريق الذي يجب أن يسلكه – كان موجها من الراوي إلى هذا المروي له اللذين يمثلان شخصيتين قصصيتين داخل الحكاية الرمزية الإطارية أو الفرعية، لكن هذا الكشف لا يظهر مطلقا على صعيد الكتاب كله؛ إذ لا وجود لأي صوت مباشر للراوي المجهول القابع داخل المستوى السردي الأول، هذا باعتبار أن حكاية بيدبا ودبشليم متخيلة وليست حقيقية، كما أن إعلان المروي له عن استيعابه للمروي ووعيه وفهمه إياه – بجانب وظيفته التنسيقية – يجسد توسط المروي له بين الراوي والمتلقي.

إن الإشارة السابقة لوعي/فهم المروي له – بالإضافة إلى أنها تمثل تقنية مهمة في الربط بين الحكايات الإطارية – تؤكد انتماء المروي له دبشليم إلى مستوى معين من التلقي الذي أشار إليه ابن المقفع بقوله: "فمن قرأ هذا الكتاب فليقتد بما في هذا الباب؛ فإنني أرجو أن يزيده بصرا ومعرفة. فإذا عرفه اكتفى واستغنى عن غيره. وإن لم

يعرفه لم ينتفع به" (ص٤٥)، وقوله: "وكذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه من غير ضجر، ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن أن نتيجة الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود" (ص٤٥، ٤٦، م)، فأرقى مستويات التلقي/القراءة كما ذكر ابن المقفع يحتاج إلى قارئ متأن مفكر متأمل يحاول التوصل إلى جوهر المعنى بكل صبر وتؤدة، وألا يُصرَف إلى ظاهر الكتاب من هزل وإخبار على ألسن الحيوان والطير. إن هذا المستوى من القراءة يقابله مستوى أدنى حينما يغفل القارئ التفكر في الكتاب، ويأخذ بظاهره ولا يلتفت إلى باطنه وأسراره، كما يتضح من قول ابن المقفع الذي وصم المنتمين إلى هذا المستوى الأدنى من القراءة بالجهّال، يقول: "وكذلك الجهّال إذا أغفلوا أمر التفكير في هذا الكتاب، وتركوا الوقوف على أسرار معانيه، وأخذوا بظاهره" (ص٤٦، م).

ومن الملاحظ أيضا أن تلبية المؤلف الحقيقي دعوة صادرة من المتلقي الحقيقي تعد نهجا اعتاده معظم الأدباء العرب القدماء، كحيلة فنية لجذب المتلقين في بعض الأحيان(٧٤)، وربما تكون هذه الدعوة مضمرة تظهر من خلال مكانة المؤلف المرموقة في عصره، ومن ثم يكون إقبال المتلقين عليه بمثابة دعوة غير معلنة لتلبية ما يرغبون، والذي يعلمه المؤلف بخبرته وعلمه وحكمته، كما هو الحال لدى ابن عربشاه، والأبشيهي، والطرطوشي(٧٥). كما يبدو حرص بيدبا على أن تتكون عند دبشليم رغبة في السرد حرصا مزعوما، بمعنى أنه – وإن حاول توضيحه أو الإلماح إليه في تساؤلات دبشليم المتخيلة وطلباته، وتشويقه بتقديم ملخص للحكاية إلى أن يدفعه لسؤاله "وكيف كان ذلك"، وهذا الأمر كله متخيل؛ إذ إن مقدمة الكتاب تذكر قصة طلب دبشليم تأليف الكتاب في سنة(٧٦) – لم يكن مقصودا لذاته، بل أغلب الظن أن المغزى من ورائه هو انتقال الرغبة في السرد – من المروي له هنا، أي دبشليم أو غيره من الشخصيات القصصية – إلى المتلقي الضمني – والحقيقي – لهذه الحكايات الرمزية، أو لهذا العمل القصصي.

كما أن السرد العربي القديم كثيرا ما كان يُعلن عن رغبة المتلقي – وكذلك المروي له – في الاستماع إلى الحكايات، أو النصوص القصصية مهما اختلف شكلها

أو نمطها، أو يعلن عن إعجابه بها... وربما يكون هذا بمثابة دعوة ضمنية للمتلقي الحقيقي كي يرغب في القراءة، إننا هنا بصدد تحديد الأثر من قبل المؤلف عن طريق راويه، وفي الغالب ينساق هذا المتلقي – رغما عنه أو طوعا – وراء تلك الحيلة، حتى حينما تتكشف له؛ حيث إنه آنئذ يكون قد دخل في العملية الإبداعية عنصرا رئيسا لا تكتمل دونه.

*****

المبحث الثالث: ثبات البنية السردية:

بدايةً، يمثل المفتتح السردي الأولي لحكايات كليلة ودمنة والمتمثل في باب/حكاية (الأسد والثور) مؤشرا واضح الدلالة على الحضور القوي والفعّال لكل من المروي له، والراوي، وليس الترتيب السابق نابعا من أسبقية في الأهمية – كما زعم البعض من أن تسلط دبشليم الملك في أولى مراحل علاقته ببيدبا الفيلسوف كما تشير الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم، يعني خضوع بيدبا الراوي له، مرتكزين في ذلك على تلبية الراوي مطالب المروي له بصورة مستمرة – بل إن هذا الترتيب نابع من ترتيب ظهور هاتين الشخصيتين في مجموعة المشاهد الحوارية بينهما: "قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته" (ص٨١).

قوة هذا الحضور وفعاليته تظهرهما كذلك وظيفتا المروي له والراوي، المروي له الذي يحدد طبيعة – أو فحوى – المثل الذي يريده: "اضرب لي مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الخئون ويحملهما على العداوة والشنآن" (ص٨١)، والراوي الذي يلبي طلب المروي له بسرعة فائقة، ومنذ الوحدة الحوارية الأولى التي يرسلها ردا على المروي له: "إذ ابتلى الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الخئون الكذوب تقاطعا وتدابرا وفسد ما بينهما من المودة. ومن أمثال ذلك أنه كان بأرض دستابند تاجر مكثر، وكان له بنون..." (ص٨١). ويستمر الراوي في رواية حكايته الإطارية، وما تتضمنه من حكايات فرعية تشكلها، يستمر في توليد الحكايات من بعضها، أو يستمر في إيراد بعضها بشكل تتابعي عن قصد وتعمد، يؤيد هذه القصدية وهذا التعمد أن الحكاية

الإطارية الممثلة لهذا الباب، وهي حكاية "التاجر وبنيه الثلاثة" لا تعد متماثلة مع طلب المروي له، فليس بها متحابان يقطع بينهما كذوب خئون، لكن تأتي حكاية "الأسد والثور" التي تمثل المستوى السردي الثالث لتحقق رغبة المروي له، بوجود المتحابين: الأسد والثور شنزبة، والكذوب الخئون الذي يقطع بينهما، وهو دمنة.

تتكرر هذه الحالة كثيرا؛ إذ يحدد المروي له/دبشليم مضامين الحكايات التي يرغب فيها ضمنا، ويأتي الراوي بيدبا محققا طلبه من خلال إيراد حكاية إطارية تدور في السياق ذاته، هي ومعظم حكاياتها الفرعية، وذلك حينما تكون العلاقة بينهما علاقة موضوعاتية – تماثلية في حالة كونها تؤدي وظيفة تأييدية لرؤية الراوي التي تخالف رؤية المروي له في أغلب الأحوال، مثل الحكايات السبع التي رواها كليلة لدمنة، كما قد تتضمن هذه الحكاية الإطارية حكايات فرعية مرتبطة معها بعلاقة موضوعاتية – تقابلية، مثل العلاقة بين الحكايات التي رواها كليلة لدمنة من جانب، والحكايات التي رواها دمنة لكليلة من جانب آخر؛ بما يجعلها تؤدى وظيفة تحذيرية للمروي له، كما في حكايات كليلة، أو وظيفة تبريرية – إقناعية، كما في حكايات دمنة؛ إذ تتمثل وظيفتها في محاولته تبرير أفعاله، وإقناع كليلة بصواب رأيه، واحتمالية نجاحه في مسعاه، ويرتكز هذا بالطبع على موقف المروي له من المروي، تأييدا أو معارضة.

وبقراءة حكايات كليلة ودمنة يتضح تعدد المستويات السردية فيها، ومن ثم تتعدد الحكايات الرمزية التي تتوزّع على هذه المستويات، وتتنوع البنى السردية لها، وبالنظر إلى المستوى السردي الأول، وكذلك البنية الكلية العامة للحكايات، تظهر سمة الثبات واضحة بصورة مؤكدة، فتتواتر أمور كثيرة سرعان ما يتنبّأ بها المتلقي بمجرد شروعه في القراءة؛ بما يؤكد ثبات البنية السردية الكلية للكتاب، بحكاياته الإطارية الرئيسة، ويسلم إليها، وبالطبع هذا لا يتنافى مع تعدد البنى السردية للحكايات الفرعية المتضمنة داخل الحكايات الإطارية وتنوعها، والتي تتوزّع على المستويات السردية من الثالث حتى الخامس، هذا التعدد والتنوع اللذان يمكن وصفهما بالمرونة أو بالمراوغة؛ إذ تتفلّت الحكايات الفرعية من بين يدي المتلقي، فيعجز عن التنبؤ الذي كان يسيرا في المستويين الأول والثاني، وتتبدّل بالثباتِ أو بالاستقرار المرونة أو المراوغة، أو

الصعوبة النسبية لتوقع طبيعة البنية، أو وجود سلسلة محددة للأحداث القصصية، أو طبيعة خاصة للشخصيات.

فمن الملاحظ أن بنية المشاهد الحوارية بين دبشليم وبيدبا تتسم بالثبات أو الجمود، وربما الرتابة، ولعل هذا ينبع من طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي له؛ إذ يتسم الراوي الحكيم الفيلسوف، وهو ممثل الرعية، بالخضوع النسبي للمروي له/الملك، وهو ممثل السلطة، وهذا الخضوع يتمثل في أن المروي له هو الذي يفتتح كل مشهد حواري، ويحدد مضمون الحكاية الرمزية، أو المثل الذي يريده، ويعلن عن رغبته، ويسأل سؤاله المعهود "وكيف كان ذلك؟"، وكأنه يأذن بذلك للراوي كي يبدأ الحكي.

بهذا يعد المروي له المحرك الظاهري للمشاهد الحوارية(٧٧)، وما تتضمنه من حكايات إطارية وفرعية، بينما يمثل الراوي المحرك الفعلي، وبالنظر إلى سكونية البنية السردية للمشاهد الحوارية – وهي سكونية نسبية تظهر من خلال تواتر هذه المشاهد بصورة يسهُل توقعها – نجدها تتضح أكثر من حركية الحكاية السابقة لها، وهي حكاية دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف، وثرائها، وكذلك من حركية شتى الحكايات الإطارية التي يرويها بيدبا لدبشليم، وهذه الحكايات المتضمَّنة/الإطارية قد أفرزت – أيضا – كثيرا من الحكايات الفرعية التي توظف شتى العناصر السردية، بينما يُجهل – على سبيل المثال – زمان لقاء دبشليم مع بيدبا وتحاورهما، هل كان ليلا أم نهارا؟ كما يُجهل مكان هذا اللقاء، هذا داخل حكاية المشاهد الحوارية التي دارت بينهما، ومثلت الحكايات الخمس عشرة الوحدة الحوارية الثانية، أو الرابعة لبيدبا، في حين حدد الراوي المجهول للحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم – حكاية دبشليم وبيدبا – الكثير من الأماكن التي شهدت الكثير من الأحداث.

ويتبيّن أن الأمور التي تجيزها عبارة "زعموا أن" للراوي في الحكاية الإطارية الكلية – أي المشاهد الحوارية بين دبشليم وبيدبا، وكذلك الحكايات الإطارية الأخرى – تتلخّص في الحكي، أي رواية الحكايات الرمزية المتعددة، سواء أكانت إطارية أم فرعية، وربما يبدو أن هذا الحكي يوجب طلبا من المروي له، أو سماحا بالرواية، من هنا كان الحرص النسبي على إيراد عبارة المروي له المتواترة "وكيف كان ذلك؟"، يؤيد

هذا أن بيدبا لم يرو أية حكاية لدبشليم قبل هذه المشاهد الحوارية، وقبل طلبه هو، على الرغم من طلبه المسبق بتأليف كتاب ذي صفات خاصة: "وقد أحببت أن تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك، يكون ظاهره سياسة العامة وتأديبها، وباطنه أخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته..." (ص٣٥، ٣٦، م).

من ثم فإن رواية حكايات كليلة ودمنة الرمزية تتطلب علاقة تواصل مادي ومعنوي بين المروي له والراوي، تتطلب علاقة ألفة، وأحيانا تجرؤ، تتطلب تأييدا في الرأي، أو اعتراضا عليه: فكليلة ودمنة متآلفان، وكذلك الناسك والضيف، والشيخ السائح في حكاية "ابن الملك وأصحابه"، والجرذ والغراب، والضيف والرجل، في حكاية "الجرذ والناسك والضيف"، ضمن حكاية "الحمامة المطوقة"، ومهرايز ملك الجرذان ووزيره روذباد، في حكاية "مهرايز ملك الجرذان"، وبين الغراب الخامس وملك الغربان في حكاية "البوم والغربان"، وكذلك توجد علاقة ألفة بين بيدبا ودبشليم ... كما ظهر التجرؤ والاعتراض بين كليلة ودمنة، وبين دمنة والأسد، وبين دمنة والثور، وبين الوزير والملك في حكاية (الملك والنقب) المتفرعة من حكاية (مهرايز ملك الجرذان).

فثبات البنية السردية – وبساطتها – يتمثّل أساسا في وجود الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم، فهي في متنها الحكائي الرئيس ذات بنية ثابتة وبسيطة، نبعت من: قلة عدد الشخصيات القصصية، فكان شخصيتين رئيستين اثنتين فقط: دبشليم، وبيدبا، إضافة إلى بعض الشخصيات الهامشية، مثل تلاميذ الفيلسوف، والرعية، وقلة أحداثها الرئيسة؛ إذ انحصرت في ثلاث مجموعات حدثية فقط، هي: تولي دبشليم الحكم، وبغيه على رعيته، والنصح المباشر من بيدبا له – غضب دبشليم وسجنه لبيدبا – الصفح عن بيدبا وطلب تأليف كتاب يتضمن حكمه ومواعظه، وأيضا بساطة هذه الأحداث، وبعدها عن التعقيد الفني؛ إذ انبثقت شتى الحكايات الرمزية: الإطارية الكلية، والإطارية، والفرعية، والفرعية الصغرى الأخرى من المجموعة الحدثية الثانية ضمن الحكاية الأم، وهي (طلب تأليف الكتاب)؛ حيث تمثلت هذه الحكايات في كونها مجرد وحدات حوارية من بيدبا إلى دبشليم، لكنها تتشكّل من الحكي المتضمن تحقيقا لرغبة دبشليم وطلبه؛ ومن ثم تبدو المشاهد الحوارية – في جوهرها – ذريعة لقص مثل هذه

الحكايات الرمزية، أو المثلية، كما يحلو للبعض وصفها.

فالحكاية الإطارية الكلية تتضمن خمسة عشر مشهدا حواريا، يحتوي كل منها على حكاية أو أكثر، لكنها ملتحمة بالحكاية الإطارية الكلية الكبرى، ومنبثقة منها في آن. من ثم يتحدد ثبات البنية من خلال تواتر المشاهد، والوحدات الحوارية بين الراوي والمروي له، وذلك ضمن المستوى السردي الثاني، بينما تظهر المرونة – أو المراوغة والتعقيد – تباعا بالانتقال من هذا المستوى السردي إلى المستويات الأخرى المتوالدة عنه، من المستوى الثالث إلى الخامس، كما سيتضح لاحقا. في حين ينحصر المستوى السردي الأول في حكاية دبشليم وبيدبا، وتأليف الكتاب.

كما أن المستوى السردي الثاني من حكايات كليلة ودمنة يوضّح تكرار المشاهد الحوارية الخمسة عشر؛ ومن ثم الجمود الظاهري لبنية الحكاية بصورة نسبية؛ إذ تكررت العبارات الافتتاحية لكل من المروي له دبشليم، والراوي بيدبا، ولقد أثرت العلاقات بين الراوي والمروي له على البنية السردية للحكايات؛ فأسهمت العلاقة المستقرة المتزنة بين الراوي والمروي له في ثبات البنية السردية واستقرارها وبساطتها؛ مما انعكس على النمطية – أو التقليدية – التي وسمت هذه المشاهد الحوارية بما تضمنته من حكايات مختلفة، وكذا العناصر السردية، والوظائف المورفولوجية التي يمكن استنباطها بسهولة؛ إذ تتمثل غالبا في تأزم إحدى الشخصيات، أو إشرافها على التأزم، ونصح شخصية أخرى لها، ومن ثم نجاتها في حالة الامتثال، أو هلاكها في حالة عدم الامتثال للنصح؛ حيث ظهرت أربع مجموعات من الوظائف المورفولوجية، تضم كل مجموعة عددا من الحكايات الرمزية في الكتاب، وهي: (تأزم + نصح + امتثال = نجاة)، (تأزم + نصح + عدم امتثال = هلاك)، (استقرار + غدر + نصح/حكي + امتثال = هلاك)، (استقرار + غدر + نصح/حكي + عدم امتثال = نجاة).

فيظهر ثبات بنية الحكاية الإطارية الكلية، حكاية حوار بيدبا مع دبشليم، التي وزعت على خمسة عشر مشهدا حواريا تضمنت خمس عشرة حكاية إطارية؛ إذ بدت علاقة الراوي بيدبا بالمروي له دبشليم مستقرة بدرجة كبيرة، هذا الاستقرار يتأكّد من

خلال عدم معارضة أي منهما للآخر، فالمروي له يطلب، والراوي ينفذ، والراوي يروي حكاية أو أكثر، والمروي له يستقبلها دون أي تعليق إيجابا أو سلبا، وكذلك من خلال طول الوحدة الحوارية التي يرسلها الراوي للمروي له، والتي تتضمن الحكاية الإطارية المرادفة للمثل الذي طلب المروي له ضربه؛ مما ينفي اضطراب الراوي؛ لأن الاضطراب من شأنه تقليص الوحدات الحوارية، أو توقف السرد؛ مثلما يظهر في العلاقة المضطربة بين الملك والوزير في حكاية (الملك والنقب) المنبثقة من حكاية (مهرايز ملك الجرذان)؛ إذ شرع الوزير في رواية حكاية (الحمار الذي التمس قرنين فذهبت أذناه) إلى الملك كي يصرفه عن سد فم النقب، حتى يتجنب الرياح التي كانت تأتيهم منه، لكن تشبث الملك برأيه، وعدم مناقشته الوزير أسهما في توقف السرد من قبل الوزير، وانعدامه من قبل الملك الذي هلك لعدم امتثاله بنصح وزيره(٧٨). كما تقلّصت الوحدات الحوارية – أيضا – في حكاية "إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند"؛ إذ إن الملك شادرم كان يعيش حالة من الاضطراب نتيجة قتل زوجته، كما يعتقد؛ مما أسهم في اقتضاب الوحدات الحوارية التي أرسلها، على النقيض من وزيره إبلاد الذي يمثل حالة الاستقرار التي انعكست على طول وحداته الحوارية(٧٩)، كما طالت الوحدة الحوارية التي أرسلها الغراب الخامس لملك الغربان الذي مثّل نموذج الحكيم، متمتعا بالاستقرار والثبات والاطمئنان في علاقته بالملك، ووصلت إلى أربعة وثلاثين سطرا(٨٠)، بينما تقلصت وحدات الغربان الأربعة؛ إذ اختلفت وجهات نظرهم وآراؤهم تجاه الموقف من البوم.

كما ينتفي كذلك أي نوع من القهر أو التسلط الذي يمارس من قبل المروي له/دبشليم، وأغلب الظن أن توتر العلاقة بين دبشليم وبيدبا كان موجودا قبل المشاهد الحوارية التي دارت بينهما، والذي اتضح من خلال حكاية تأليف الكتاب التي تظهر في بعض النسخ وتختفي في بعضها، والتي لا يمكن إغفال آثارها في توجيه الآراء والأحكام حول هذا العمل القصصي الفريد، لكن بالطبع يمكن النظر إليها باعتبارها نصا موازيا يسهم تفسيره وتحليله في إضاءة جوانب عدة حول النص الأصلي. كما يؤكد تواتر استخدام بعض العبارات من قبل المروي له: "وكيف كان ذلك؟"، "اضرب

لي مثل..."، ومن قبل الراوي: "زعموا أن..." انعكاس الاستقرار النفسي بينهما – وهما شخصيتان قصصيتان متخيلتان – على ثبات البنية السردية واستقرارها، وإن كانت في الآن نفسه تشي بأسلوب تقليدي قديم ارتبط بفترة النشأة الأولى لهذا النمط؛ لذا تواترت عبارات شبيهة بها –كما اتضح – لدى ابن عربشاه، والطرطوشي، وغيرهما.

تواترت كذلك الوظائف المورفولوجية عن طريق ظهور سلسلة بسيطة منها؛ إذ شكّلت كل مشهد حواري على حدة، ومن ثم المشاهد الحوارية مجتمعة، تكوّنت هذه السلسلة من صورتين: الأولى: طلب من المروي له، ثم إجابة من الراوي، والإجابة تتضمن – في بعض الحكايات – حكايات رمزية فرعية، تتشكل كذلك من خلال مجموعة من الوظائف المورفولوجية، وإن كانت تختلف من حكاية إلى أخرى، كما سبقت الإشارة.

وليس معنى وجود وظائف محددة تسير الحكايات الرمزية ضمن كتاب كليلة ودمنة وفقها أن تتشابه هذه الوظائف مهما اختلف المستوى السردي الذي يضم هذه الحكايات، بل على العكس من هذا؛ إذ إن اختلاف المستوى السردي – ومن ثم اختلاف الحكايات التي يتضمنها – ينعكس على وظائف هذه الحكايات، فتتشابه شتى الوظائف داخل المستوى السردي المندرجة تحته. وبقراءة حكايات كليلة ودمنة نجد أن المستويات السردية الخمسة قد جاءت بصورة متدرجة فنيا: شكليا ومضمونيا، ويظهر ثبات البنية السردية من خلال المستويين الأول والثاني، أي: الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم (حكاية بيدبا ودبشليم)، والحكاية الإطارية الكلية (حكاية المشاهد الحوارية بين بيدبا ودبشليم)، وفيما يلي عرض لهما:

(١) الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم (حكاية بيدبا ودبشليم):

تعد حكاية بيدبا ودبشليم هى الحكاية الأم التي تجمع شتى الحكايات الأخرى، سواء أكانت إطارية كلية أم إطارية أم فرعية أم فرعية صغرى، وسواء أكانت هذه الحكايات تظهر عن طريق التوالد أم التتابع. وتتمثل هنا في حكاية دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف، وتتوزع على قسمين، القسم الأول يحكي قصة[٨١] دبشليم وتوليه الملك

وظلمه الرعية، ومحاولة بيدبا الفيلسوف رده عن ظلمه عن طريق النصح المباشر – أولا بالطبع – ثم تعرض بيدبا للعقاب والسجن، إلى صفاء العلاقة بينهما وطلب دبشليم تأليف كتاب ذي سمات خاصة حددها هو، وترك مهمة اختيار فحواه إلى بيدبا، فاشترط أن يكون "مشتملا على الجد والهزل واللهو والحكمة والفلسفة" (ص٢٢٧).

وبغض النظر عن صدق هذه القصة أو تخيلها، أو وجودها في بعض نسخ الكتاب واختفائها في البعض الآخر، أو انتمائها لابن المقفع – المترجم أو المؤلف – أو لغيره[٨٢]، بغض النظر عن هذه الأمور، فإن هذه القصة تتضمّن تأليف بيدبا هذا الكتاب على الصفة التي حددها له دبشليم، ثم قراءته للملك ولأهل المملكة، وهنا نلحظ حرص بيدبا على إفادة أهل المملكة بما يحتويه الكتاب من حكم وعظات ونصائح، ومن قبله حرص دبشليم على أن يكون ظاهر الكتاب سياسة العامة وتأديبها، إنها عمومية التلقي، ودعوة مضمرة إلى التلقي في شتى المستويات.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصة لم تشر إلى توجيه دبشليم أي تساؤل إلى بيدبا، ولم تشر أيضا إلى تحديد دبشليم فحوى كل باب قبل تأليفه، على الرغم من أنها أوضحت أن دبشليم قد سأل عن معنى كل باب :"فحين جلس (بيدبا) لقراءة الكتاب، سأله (دبشليم) عن معنى كل باب من أبوابه، وإلى أي شيء قصد فيه. فأخبره بغرضه فيه وفي كل باب، فازداد الملك منه تعجبا وسرورا" (ص٢٦، م)، وإن كان سؤال دبشليم يمثّل تناقضا مع الإشارات المتعددة لبيدبا/الراوي إلى دبشليم/المروي له عن طريق الرواة الفرعيين في إشاراتهم إلى المروي لهم الفرعيين حول غرض كل حكاية رمزية، وإلى القصد من ذكرها، هذه الإشارات التي تعد تيمات تتواتر بصورة لافتة[٨٣]، لكن هذا يدل على تمايز نسبي بين الحكايات الإطارية والفرعية، أي أنه يمكن تلقيها بصورة كلية تتضمنها جميعا، أو بصورة فردية تمثل فيها كل حكاية بنية سردية مستقلة نسبيا، حيث قال الراوي للمروي له:

– بعد حكاية "الثعلب والطبل"، قال دمنة للأسد: "وإنما ضربت لك هذا المثل رجاء أن يكون الذي يذعرنا من هذا الصوت ويروعنا لو قد انتهينا إليه وجدناه أيسر أمرا مما في أنفسنا" (ص٩٢).

– بعد حكاية "العلجوم والسرطان"، قال ابن آوى للغراب: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أن بعض الحيلة مدمر على صاحبه، مهلك له" (ص١٠٠).

– بعد حكاية "الغراب والأسود"، قال دمنة لكليلة: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أن الاحتيال ربما أجزى ما لا تجزي القوة" (ص١٠١).

– بعد حكاية "القملة والبرغوث"، قال دمنة للأسد: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أن صاحب الشر لا يسلم من شره أحد، وإن هو ضعف عن ذلك جاء الشر بسببه" (ص١٠٧).

– بعد حكاية "الذئب والغراب وابن آوى والجمل"، قال شنزبة لدمنة: "وإنما ضربت هذا المثل للأسد وأصحابه، لعلمي بأنهم إن اجتمعوا على هلاكي، لم أمتنع منهم" (ص١١٦).

– بعد حكاية "وكيل البحر والطيطوي"، قال دمنة لشنزبة: "وإنما ضربت لك هذا المثل لأني لا أرى لك قتال الأسد، ولا المجاهرة له به" (ص١٢٠).

– بعد حكاية "العلجوم والأسود وابن عرس"، قال الأب للابن: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنه من لم يتثبّت، أوقعه ما يحتال به فيما عسى ألا يخلص منه" (ص١٢٥).

– بعد حكاية "الخب والمغفل"، قال كليلة لدمنة: "وإنما ضربت لك هذا المثل لأن الخديعة والمكر ربما كان صاحبهما هو المغبون" (ص١٢٦).

– بعد حكاية "الجرذان وتاجر الحديد"، قال كليلة لدمنة: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنك إذا غدرت بملكك ذي البلاء الحسن عندك، فإنه لا شك من صنيعك مثل ذلك بمن ساواك" (ص١٢٨).

– بعد حكاية "الطيب الجاهل المتكلف"، قال دمنة للجماعة: "وإنما ضربت هذا المثل في جماعتكم كيلا تتكلموا بما لم تعلموا – تلتمسون به رضا غيركم – فيصيبكم ما أصاب ذلك الطبيب الجاهل..." (ص١٤٦، ١٤٧).

ويتواتر الأمر في شتى الحكايات الإطارية الأربع عشرة الأخرى، وهذا يشير إلى أن تقسيم المتلقين/القراء إلى أصناف من قبل ابن المقفع كان بغية توليد دافعية عندهم

للانتماء إلى صفوة المتلقين الذين يحتلون مكانة مرموقة في سلم التلقي مع الفلاسفة والحكماء.

ومن المؤكد أن تحاور دبشليم مع بيدبا أمر متخيل باعتماد الحكاية الإطارية الأم، كما أن لهذه الحكاية نقطة منطلق سردي، ونقطة نهاية سردية، وهنا تظهر المشاهد الحوارية المتعددة بين بيدبا ودبشليم بمثابة حكاية ثانية تتضمن عددا محددا من الاسترجاعات(٨٤)، حيث يشكّل كل استرجاع منها حكاية ثانية زمانيا تابعة للحكاية الأولى التي تتضمنها(٨٥)، مع ملاحظة أن هذا الاسترجاع تقع سعته الزمانية كلها داخل سعة الحكاية الأولى، أي أن العودة إلى الخلف لا تتجاوز المنطلق السردي الذي يتوحّد – هنا – مع نقطة بداية القصة.

كما أن هذا الاسترجاع يعد مثلي القصة، أي يتناول مضمونا قصصيا متماثلا مع مضمون الحكاية الأولى، وهي أيضا استرجاعات تكميلية؛ لأنها تسد فجوة زمانية سابقة في الحكاية الأولى؛ إذ لا يمكن لحكاية دبشليم وبيدبا أن تتشكّل من مجموعة أسئلة وإجابات دون الحكايات الرمزية الإطارية التي يرويها بيدبا إلى دبشليم، وقد تعرض هذه الاسترجاعات عن طريق المشهد – وهو هنا حواري فقط – ما عُرِض مسبقا عن طريق الخلاصة من خلال طلب دبشليم المحدد للملامح العامة للحكاية التي سيرويها بيدبا له(٨٦)؛ إذ إن هذا الاسترجاع يعود بالمتلقي إلى حدث قراءة بيدبا هذا الكتاب لدبشليم، ولأهل المملكة(٨٧).

(٢) الحكاية الإطارية الكلية (حكاية المشاهد الحوارية بين بيدبا ودبشليم):

يتكوّن المتن السردي للكتاب – في معظمه(٨٨) – من مجموعة مشاهد حوارية بين دبشليم وبيدبا؛ حيث تأتي الحكايات الرمزية الإطارية والفرعية ضمن الوحدة الحوارية الثانية أو الرابعة لبيدبا. ويمكن تحديد الوظائف المورفولوجية للمشاهد الحوارية من خلال: الرغبة، وتحقيق الرغبة، أو ثنائية الإرسال/الرواية، والاستقبال/التلقي، وتتمثل الوظيفة المفصلية هنا في إعلان دبشليم عن رغبته في الاستماع للحكاية الإطارية الرمزية، وهذا في سؤاله: "وكيف كان ذلك؟"، يتبعها تحقيق هذه الرغبة بقول

بيدبا: "زعموا أن..."، وهنا يبدأ الحكي الرمزي.

وتجدر الإشارة إلى وجود اختلاف بين موقف دبشليم من بيدبا حينما نصحه مباشرة، وبين موقفه حينما نصحه ضمنيا عن طريق الحكايات الرمزية المتعددة، فعلى الرغم من إعلان دبشليم استعداده لتقبل نصائح بيدبا بقوله: "يا بيدبا تكلم كيف شئت، فإني مصغ إليك ومقبل عليك وسامع منك، حتى أستفرغ ما عندك إلى آخره، وأجازيك على ذلك بما أنت أهله"، ومن قبل قال له: "فإن الحكماء لا يشيرون إلا بالخير، والجهّال يشيرون بضده، وأنا فسحت لك في الكلام"، كما أن دبشليم يعترف بمكانة بيدبا "فإنه من أفضل أهل زمانه" (ص٢٢، م). وكان هذا بالطبع قبل أن يقدم له نصائحه بصورة مباشرة بعدما تعمّد نقده صراحة، إذ قال له: "...بل طغيت وبغيت وعتوت وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة، وعظمت منك البلية..."(ص٢٧، م)، وعلى الرغم من تعمد بيدبا إظهار حسن نيته ونصحه وإشفاقه عليه بقوله: "... ولكني أتيتك ناصحا مشفقا عليك"، فإن دبشليم "أمر به أن يقتل ويصلب"(ص٢٩، م)، بعد أن عاتبه بشدة، و"أغلظ له في الجواب استصغارا لأمره، وقال: لقد تكلمت بكلام ما كنت أظن أن أحدا من أهل ممكلتي يستقبلني بمثله، ولا يقدم على ما أقدمت عليه. فكيف أنت مع صغر شأنك وضعف منتك وعجز قوتك. ولقد أكثرت إعجابي من إقدامك علي، وتسلطك بلسانك فيما جاوزت فيه حدك. وما أجد شيئا في تأديب غيرك أبلغ من التنكيل بك، فذلك عبرة وموعظة لمن عساه أن يبلغ ويروم ما رمت أنت من الملوك إذا أوسعوا لهم في مجالسهم" (ص٢٩، م). فالنصح المباشر قد تسبب في العقوبة المباشرة، على الرغم من تبدل موقف دبشليم من بيدبا بعد تفكره وتذكره كلام العلماء: "أربعة لا ينبغي أن تكون في الملوك: الغضب فإنه أجدر الأشياء مقتا..." (ص٣٠، م)، وأيضا بعد أن طلب دبشليم من بيدبا إعادة كلامه "أعد عليّ كلامك كله، ولا تدع منه حرفا إلا جئت به"، فأبدى إعجابه وتعهد بالامتثال به: "إني قد استعذبت كلامك وحسن موقعه في قلبي، وأنا ناظر في الذي أشرت به وعامل بما أمرت" (ص٣١، م).

لقد تبدّلت العلاقة بين بيدبا ودبشليم من الاضطراب والقلق والضجر إلى الاستقرار والهدوء؛ ومن ثم فالعلاقة المستقرة بين الراوي بيدبا والمروي له دبشليم قد

انعكست على البنية السردية للحكاية الإطارية الكلية/حكاية المشاهد الحوارية التي يمثّل فيها كل من بيدبا ودبشليم شخصيتين قصصيتين، بل لا وجود لأية شخصية قصصية أخرى – رئيسة أو فرعية – غيرهما، وبالطبع دون الشخصيات القصصية الكثيرة المتضمنة في الحكايات التي رواها بيدبا لدبشليم، وما بها من حكايات فرعية عدة، فاتسمت البنية السردية بالثبات الذي تمثّل في: أولا: تواتر المشاهد والوحدات الحوارية، فكل مشهد عبارة عن وحدتين حواريتين، أو أربع وحدات حوارية موزعة بالتساوي بين بيدبا ودبشليم، إضافة إلى تواتر عدة عبارات، مثل وكيف كان ذلك؟، وزعموا أن، اضرب لي مثل...، وإنما ضربت لك هذا المثل...، وثانيا: ظهور وظائف موفولوجية محددة للحكايات الرمزية، فمعظم الحكايات بها تأزم، ويكون الخلاص منه عن طريق القص الرمزي، مع تنوع النهايات ما بين النجاة أو الهلاك، تبعا للامتثال أو عدم الامتثال للمضامين الوعظية للحكايات، وثالثا: تواتر بعض التيمات بشكل لافت، مثل توظيف الحيوان، وحضور شخصية الغرّ أو الغبي، وما يقابله من شخصية الفطن أو المحنك...، ورابعا: سمة النمطية التي ظهرت في شتى العناصر السردية، وفي أساليب توظيفها، وتمثلت في العرض المباشر للحكم والعظات، ووجود ملك بحاجة إلى مشورة أو نصح، وحكيم ناصح مخلص أمين...

إن هذا الاستقرار الذي نبع من سماح دبشليم لبيدبا كي يؤلف هذا الكتاب، ومن اطمئنان بيدبا لرأي دبشليم فيه، حيث أعلن مسبقا عن إعجابه به – بعد أن انتهت علاقة التوتر بينهما، الذي بلغ أشده بأمره أن يسجن ويقتل، وتحولت إلى صفاء وود، ومنحه هدية سنية قبل إتمام تأليف الكتاب، وبسط له سريرا مجاورا لسرير ملكه(٨٩)، كما أن هذا الاستقرار ظهر مؤخرا في نهاية حكاية دبشليم والملك، وبعد تأليف الكتاب، إنه استقرار يقترن بـ – ويدل عليه – وجود بيدبا في مكان آمن هو تلميذه، استقرار مادي ومعنوي وفكري تمخض عنه هذا العمل الإبداعي الفريد.

وبالطبع هذا باعتماد وجود هذه الحكاية المتخيلة، حينئذ تشكّل المشاهدُ الحوارية الخمس عشرة الحكايةَ التي تعد مسترجعة ومثلية القصة، وهذه الحكاية المسترجعة – التي عرضت مسبقا عن طريق الخلاصة – هي التي يتمثل فيها بصورة واضحة تقلّص

الوظائف المورفولوجية في وظيفتين اثنتين فقط، هما: إرسال/رواية – استقبال/تلقي، وثبات عدد الوحدات الحوارية المرسلة من كلتا الشخصيتين، فأرسل كل من بيدبا ودبشليم خمسا وعشرين وحدة حوارية.

ويلاحظ أن بساطة حكاية المشاهد الحوارية بين المروي له/دبشليم، والراوي/بيدبا، قد قلّصت حالات الزمان السردي في حالة واحدة فقط، هي المشهد، بينما انتفت كل حالات: الوقفة الوصفية – الحذف – الخلاصة، مع مراعاة استحالة وجود حالة المشهد بصورة مثالية؛ إذ تعتمد بصورة أو بأخرى على غيرها من الحالات، خاصة الخلاصة، تلك الحالة التي تمتزج – على وجه الخصوص – بالعبارة الأولى من الوحدة الحوارية الأولى التي يرسلها دبشليم الملك إلى بيدبا الفيلسوف، والتي تشير إجمالا إلى حكاية سابقة، وهي عبارة "قد سمعت هذا المثل"، ومن ثم فالعلاقة بين الراوي والمروي له تسهم في تحديد طبيعة المبنى الحكائي، سواء أكانت بسيطة، أم معقدة، أم معتدلة. فالعلاقة المستقرة بين بيدبا ودبشليم نتجت عنها بنية سردية بسيطة ظاهريا، وما ظهر من تعقيد تدريجي جاء من خلال زخم الحكايات الضمنية والفرعية داخل الكتاب؛ إذ وصلت إلى خمس وخمسين حكاية، لكنها في الوقت نفسه كانت عبارة عن عدد محدد من الوحدات الحوارية من الراوي إلى المروي له. أما جانب التعقيد والاعتدال، فيظهر التعقيد – على سبيل المثال – في موقف دمنة الذي سعى إلى إفساد العلاقة الطيبة بين الأسد والثور؛ مما أسهم في تعقيد علاقاته بغيره: كليلة، الأسد، الثور، وكذلك في حكاية "البوم والغربان"؛ إذ بدت العلاقة معقدة بين الغربان الخمس في رأيهم بشأن البوم(٩٠)، بينما ظهر الاعتدال في الوحدة الحوارية الأخيرة من كل مشهد حواري، والتي أرسلها بيدبا إلى دبشليم، والمتضمنة حكاية رمزية، أي معظم الحكايات الإطارية، والفرعية الأخرى، خاصة الحكايات العقيمة التي لم تتفرع منها أية حكاية، وهي حكايات: السنور والجرذ – الملك والطير قبرة – الأسد وابن آوى – السائح والصواغ – اللبؤة والشعهر – الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

فعلى سبيل المثال يبدو كتاب كليلة ودمنة بحكاياته المختلفة ذا بنية بسيطة – أو بدائية – بصورة عامة، وذلك مقارنة ببنية كتاب (سلوان المطاع في عدوان الأتباع)

لابن ظفر الصقلي (ت ٥٦٥ هـ)، أو كتاب (ألف ليلة وليلة)، مع ملاحظة أن تحديد البساطة والاعتدال والتعقيد يكون نسبيا من خلال موقف المتلقي من النص، ومن خلال السياق الثقافي للتلقي، لكن المقارنة بين هذه الكتب تعد مؤشرا صادقا لسمات كل منها.

إن هذا الثبات – أو الرتابة وفق وجهة نظر البعض – نابع من رسمية العلاقة بين دبشليم الملك، وبيدبا الفيلسوف، وإن كانت علاقة رسمية متخيلة، فكل مشهد حواري فرعي يحتوي إما على وحدتين حواريتين من دبشليم وبيدبا (طلب وإجابة له)، وإما أربع وحدات حوارية لهما أيضا، كما أن هذا الثبات يتمثل في تواتر جمل بعينها بصورة شبه آلية، مثل عبارتي الراوي المجهول – خارجي الموقع والموقف – التي يصدر بأي منهما كل مشهد حواري فرعي، وهما: "قال دبشليم ملك الهند لبيدبا الفيلسوف" (ص١٣٣) – أو "قال الملك للفيلسوف" (ص٣٠٥، ٣١٣، ٣٢١...) – اللتان تكررتا خمس عشرة مرة في مطلع شتى الحكايات الإطارية.

ومثل عبارة "وكيف كان ذلك؟" التي تكررت أربعين مرة على مدار حكايات الكتاب الإطارية والفرعية. وعبارة "زعموا" التي تكررت تسعا وثلاثين مرة. مع ملاحظة أن المشاهد الحوارية بين دبشليم وبيدبا، والتي بلغ عددها خمسة عشر مشهدا حواريا وزعت على قسمين، ضم القسم الأول المشاهد التي تتكون من أربع وحدات حوارية موزعة مناصفة بين الراوي والمروي له، واشتمل هذا القسم على عشرة مشاهد؛ أي عشر حكايات، أرقام: ٣ – ٤ – ٥ – ٦ – ٧ – ٩ – ١١ – ١٣ – ١٤ – ١٥، بينما ضمّ القسم الثاني المشاهد التي تتكون من وحدتين حواريتين لكل من الراوي والمروي له، واشتمل هذا القسم على خمسة مشاهد، أي خمس حكايات، أرقام: ١ – ٢ – ٨ – ١٠ – ١٢.

وربما تجعل هذه البنية السردية الثابتة المتلقي منصرفا عنها، لا يهتم بالعلاقة بين بيدبا ودبشليم – تلك العلاقة التي لولاها ما كان هذا الحكي، وتلك الحكايات الرمزية – ويكون أمام حكاية أقوال لا حكاية أفعال، هذا الانصراف عن هذه البنية السردية الثابتة، أو التقليدية، تقابله رغبة عارمة لقراءة/تلقي الحكايات الإطارية الرمزية

التي تبدأ بمجرد العبارة الأثيرة التي يستخدمها ابن المقفع بكثرة، وهي عبارة "زعموا أن"، تلك الرغبة العارمة حاول المؤلف الضمني الإعلان عنها، بإعلانه عن تساؤل المروي له/دبشليم المتواتر أيضا "وكيف كان ذلك؟". وعلى الرغم من أن تواتر مثل هذه العبارات بهذه الصورة المفرطة يفقدها جزءا كبيرا من دلالاتها التي اقترنت بها في المرات الأولى لظهورها؛ فصارت بمثابة تيمة، بمجرد ذكرها يتوقع القارئ ذكر العبارة التي تليها، فعبارة "وكيف كان ذلك؟" تشير إلى وجود عبارة "زعموا أن" بعدها بشكل رتيب، حتى إن عدم وجود أي من هاتين العبارتين – أو غيرهما مثل: قد سمعت مثل – قد سمعت هذا المثل – فاضرب لي مثل، يلفت الانتباه، وليس وجودها، على الرغم من ذلك، فإن وجود هذه العبارات في بدايات الكتاب/الحكايات يشكّل حافزا حركيا، في حين أن تواتره أسهم في تحويله إلى حافز سكوني ذي أثر سردي ضعيف في تشكّل البنية السردية، ومن ثم الإسهام في ثباتها وبساطتها، بدليل التشابه الواضح بين البنى السردية لبعض الحكايات الإطارية، سواء صُدِّرت بهذه العبارات أم لا.

لقد تمثّل الحافز الحركي بداية في الإعلان عن رغبة المروي له في سماع ما يرويه بيدبا الراوي من حكايات، تلك الرغبة التي يشار إليها بأسلوب مغاير من قبل المروي له أيضا، حينما يعلن عن سماعه المثل/الحكاية السابقة في مطلع حكاية جديدة "قد سمعت هذا المثل ..."، أما تحوله إلى حافز سكوني فيتمثل في إمكانية القفز وتجاوز بعض الوحدات الحوارية لأي من الراوي أو المروي له، والارتكاز عند عبارة "زعموا أن" التي تمثل عادة نقطة المنطلق السردي للحكاية الرمزية الإطارية التالية لها. فهذه العبارة ذاتها تعد أيضا تيمة محددة تجيز للراوي أمورا سلبت منه في البنية السردية الثابتة، أي المشاهد الحوارية، من هذه الأمور الحكي ورواية الحكايات بحرية وطلاقة.

ومن ثم فهذه العبارة تنقل الراوي والمروي له – وتنقلنا نحن أيضا – إلى بنية سردية مرنة ومراوغة، أكثر ثراء وتعقيدا وأقل بساطة، فنكون أمام حكاية أقوال، وحكاية أفعال، نلمح ظلالا لشتى حالات الزمان السردي: مشهد: حدثي، وحواري، وحدثي حواري – وقفة وصفية – حذف – خلاصة، وكذلك استرجاعات واستباقات بصور مختلفة، كما أن مراوغة هذه البنية تتبدّى أيضا من صعوبة إمكانية تحديد عدد

الوحدات الحوارية لكل حكاية إطارية، أو عدد الشخصيات القصصية، أو الاهتمام بتحديد مكان الأحداث أو زمانها، ووصفهما أو ضعف هذا الاهتمام، بما يرتبط بالطبع بالمضامين السردية للحكايات، كما تظهر هذه المراوغة من تفاوت عدد الحكايات الفرعية داخل كل حكاية إطارية.

*****

المبحث الرابع: مرونة البنية السردية:

إذن، فما يميز كتاب كليلة ودمنة تعدد المستويات السردية المرتكزة على الراوي والمروي له؛ حيث يتبدل ثبات البنية وبساطتها بمرونتها ومراوغتها وتعقيدها؛ إذ تبلغ خمسة مستويات سردية، يختص كل مستوى منها بحكاية أو عدد من الحكايات؛ مما يشكّل تراتبية سردية تتمثل في (قبل وبعد) أو (كلي وفرعي) أو (أكبر وأصغر)؛ إذ "إن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذه الحكاية"[٩١]، وهذا عرض لهذه المستويات وما تتضمنه من حكايات، بما يحدد طبيعة العلاقات بينها:

المستوى الأول: وهو المستوى الخارجي العام الذي يضم الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم – أي حكاية بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك – وما يندرج تحتها من شتى الحكايات الإطارية الكلية، والإطارية، والفرعية، والفرعية الصغرى، التي تكوّن المتن الكلي للكتاب. والراوي ضمن هذا المستوى مجهول، كما أنه خارجي الموقع – فهو غير مشارك في الأحداث المروية – وخارجي الموقف أيضا، فتنعدم رؤيته في المروي؛ من ثم فهو راو محايد يكتفي بإرسال العبارة الافتتاحية "قال دبشليم الملك إلى بيدبا الفيلسوف" التي تكررت في مطلع كل حكاية إطارية كلية[٩٢]، وبعدها يختفي ولا يكون له أي وجود، ويقابل هذا الراوي المجهول مرو له مجهول أيضا، وإن كان بدرجة أكبر من مجهولية الراوي، كون دوره ينحصر في استقبال هذه العبارات فقط، بينما لم يلفظ أية كلمة، وعى الرغم من أن هذا المستوى يحتوي حكاية واحدة فقط، فإنها في الوقت نفسه تعد منبعا لشتى الحكايات؛ إذ يروي الفيلسوف بيدبا خمس عشرة حكاية

رمزية للملك دبشليم حسب طلبه، وباستثناء نظر البعض إلى بيدبا ودبشليم على أنهما شخصان حقيقيان، وأن لقاءهما حدث بالفعل، ومن ثم فالحكايات التي يرويها بيدبا إلى دبشليم هي فقط التي تعد نصوصا قصصية متخيّلة، باستثناء هذا الأمر، فإن البحث يسعى لعدم الخضوع للخلفية النصية الثابتة المنغلقة التقليدية، ناحيا تجاه نظيرتها المتجددة المنفتحة، من خلال تجنب الجاهز من الأحكام؛ من ثم كان النظر إليهما على أنهما شخصيتان قصصيتان متخيلتان ضمن حكاية إطارية كلية، وإن كانت ذات بنية بسيطة ظاهريا؛ إذ إن الأحداث بينهما تنحصر – غالبا – في إطار الرواية عبر بيدبا، والتلقي عبر دبشليم.

المستوى الثاني: ويمثل الراوي هنا بيدبا الفيلسوف، وهو راو خارجي الموقع، وكلي المعرفة، ويقابله مرو له خارجي الموقع أيضا، وهو دبشليم الملك، وهذا الراوي وذلك المروي له يتواتر ظهورهما في شتى الحكايات الإطارية الكلية التي تبلغ خمس عشرة حكاية، وهي حكايات: الشيخ وبنيه الثلاثة، أي: الأسد والثور[٩٣] – الحمامة المطوقة – البوم والغربان – القرد والغيلم – الناسك وابن عرس – إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند – مهرايز ملك الجرذان – السنور والجرذ – الملك والطير قبرة – الأسد وابن آوى – السائح والصوّاغ – ابن الملك وأصحابه – اللبؤة والشعهر – الناسك والضيف – الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

المستوى الثالث: ويختص هذا المستوى برواة الحكايات الإطارية التي تتضمن داخل الحكايات الإطارية الكلية الخمس عشرة[٩٤]، وبالطبع يتعدد الرواة والمروي لهم بتعدد هذه الحكايات ذاتها، وانبثقت حكايات هذا المستوى من تسع حكايات إطارية كلية، من الحكايات الخمس عشرة المتضمنة في المستوى الثاني، وهذه الحكايات هي: الأسد والثور (ضمّت اثنتين وعشرين حكاية) – البوم والغربان (ضمت تسع حكايات) – الحمامة المطوقة (ضمت أربع حكايات) – مهرايز ملك الجرذان (ضمت حكايتين) – القرد والغيلم – الناسك وابن عرس – إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند – ابن الملك وأصحابه – الناسك والضيف، وضمت كل حكاية من هذه الحكايات الأخيرة حكاية فرعية واحدة، أي أن هذا المستوى ضم خمسين حكاية إطارية وفرعية.

المستوى الرابع: ويختص برواة الحكايات المنبثقة من الحكايات الإطارية السابقة ضمن المستوى الثالث، وضم هذا المستوى أربع حكايات فقط، وهي حكايات (الغراب والأسود)، و(وكيل البحر والطيطوي)، و(الخب والمغفل) المنبثقة من حكاية (الأسد والثور)، وحكاية (الملك والنقب) المنبثقة من حكاية (مهرايز ملك الجرذان).

المستوى الخامس: ويختص برواة الحكايات المنبثقة من الحكايات الفرعية السابقة ضمن المستوى الرابع، وأيضا يتعدد الرواة والمروي لهم بتعدد هذه الحكايات، وضم هذا المستوى خمس حكايات فقط، هي: حكاية (العلجوم والسرطان) المنبثقة من (الغراب والأسود)، وحكاية (السلحفاة والبطتين) المنبثقة من (وكيل البحر والطيطوي)، وحكاية (العلجوم والأسود وابن عرس) المنبثقة من حكاية (الخب والمغفل)، وحكاية (الحمار الذي التمس قرنين فذهبت أذناه) المنبثقة من حكاية (الخب والمغفل)، وحكاية (الصياد والظبي والخنزير والذئب) المنبثقة من حكاية (المرأة التي باعت سمسما مقشورا بغير مقشور) ضمن حكاية (الحمامة المطوقة) الإطارية.

ومن الملاحظ أن علاقة الراوي بالمروي له قد أسهمت في تغيير البنية السردية للحكايات، سواء الإطارية أم الفرعية، كما أسهمت في تشكيل البنية الكلية للعمل القصصي، وبما يضمه من حكايات مختلفة، ومن آثار هذا الإسهام انعكاس هذه العلاقات المتعددة على إفراز المستويات السردية السابقة. فبالنظر إلى أول حكاية إطارية في كتاب كليلة ودمنة، والمعنونة بـ "الأسد والثور" وما تتضمنه من اثنتين وعشرين حكاية فرعية[٩٥]، نجد أن هذه الحكايات – التي يبلغ عددها ثلاثا وعشرين حكاية – تشكّل ثلاثة مستويات سردية من الرواية والتلقي تالية للمستويين: الأول الذي يضم حكاية بيدبا ودبشليم، والثاني الذي يضم حكاية المشاهد الحوارية، بينما يضم المستوى الثالث حكاية واحدة، والمستوى الرابع تسع عشرة حكاية، بينما يضم المستوى الخامس والأخير ثلاث حكايات.

ومن الواضح وجود عوامل أسهمت في نشأة هذه المستويات، وتوليد حكايات كل مستوى، فالمستوى الثاني يمثل نقطة الانطلاق السردي؛ إذ يضم الحكاية الإطارية الكلية "حكاية الشيخ وبنيه الثلاثة"، وهذه الحكاية لا سبيل إلى الاكتفاء بها لتحقيق

طلب المروي له/دبشليم الملك، من ثم أضحى من الضروري تضمينها ما يحقق طلبه، فكانت الحكاية الثانية الواقعة ضمن المستوى الثالث، وهي حكاية "الأسد والثور"؛ إذ مثلت هذه الحكاية منبعا لشتى الحكايات الفرعية والفرعية الصغرى، فالثور شنزبة الذي يعد شخصية قصصية رئيسة ضمن الحكاية الثانية للمستوى الثالث، هو ذاته كان شخصية هامشية ضمن الحكاية الإطارية، أي حكاية (التاجر وبنيه الثلاثة). كما أنه بالنظر إلى حكايات "الغراب والأسود"، و"وكيل البحر والطيطوي"، و"الخب والمغفل" التي تقع ضمن المستوى الرابع من الرواية، متساوية في ذلك مع ست عشرة حكاية فرعية أخرى تقع ضمن هذا المستوى، فإن هذه الحكايات الثلاث تتضمن حكايات فرعية أخرى، هي: "العلجوم والسرطان"، و"السلحفاة والبطتين"، و"العلجوم والأسود وابن عرس" التي تمثل المستوى الخامس من الرواية.

ودلالة ما سبق تتحدد في ثراء البنى السردية للحكايات الرمزية من خلال تعدد المستويات السردية التي وصلت إلى خمسة مستويات، في ثلاث حكايات إطارية، هي: (الأسد والثور)، و(الحمامة المطوقة)، و(مهرايز ملك الجرذان)؛ إذ شكّلت حكاية (الأسد والثور) ثلاثا وعشرين حكاية إطارية وفرعية، من بينها سبع حكايات ظهرت بصورة متداخلة متوالدة[٩٦]، بينما جاءت الست عشرة حكاية الأخرى بصورة متتابعة متسلسلة، وهذا دليل آخر على التنوع والثراء في البنية السردية، خاصة في هذه الحكاية التي تعد الأكبر حجما والأكثر تعقيدا وعددا في الحكايات؛ لذا كان عنوان الكتاب من نصيب (كليلة ودمنة) الشخصيتين الرئيستين في هذه الحكاية الإطارية، وشكّلت حكاية (الحمامة المطوقة) أربع حكايات متداخلة متوالدة، وشكلت حكاية (مهرايز ملك الجرذان) أربع حكايات متداخلة متوالدة، هذا إضافة إلى تعدد الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة في هذه الحكايات الإطارية.

وظهرت ست حكايات مثّلت أربعة مستويات سردية؛ إذ تضمن كل منها حكاية فرعية واحدة فقط، وهذه الحكايات الإطارية الأربع هي: البوم والغربان – القرد والغيلم – الناسك والضيف – الناسك وابن عرس – إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند، فشكّلت حكاية (البوم والغربان) عشر حكايات إطارية وفرعية، من بينها ثلاث حكايات متداخلة

متوالدة، وسبع حكايات متتابعة متسلسلة. وتتبقى ست حكايات مثّلت ثلاثة مستويات سردية؛ إذ جاءت كل حكاية منها فرعية منفردة، ولم تنبثق منها أية حكاية، وهذه الحكايات الست هي: السنور والجرذ – الملك والطير قبرة – الأسد وابن آوى – السائح والصواغ – اللبؤة والشعهر – الحمامة والثعلب ومالك الحزين، فهي حكايات عقيمة.

من هنا يتبين أن المراوغة والتعقيد يغلبان على الثبات، والبساطة من زاوية التأثير في البنية؛ لأنه لا سبيل إلى النظر إلى حكايات الكتاب بصورة تفصل بين نصوصه، سواء الحكايات الإطارية أم الفرعية، بمعنى أن النظرة الكلية لكتاب (كليلة ودمنة) تؤكد مراوغته وتعقيده، خاصة بإعلاء كتابيته التي أكّدها ابن المقفع مرارا، وإن كان هذا لا ينفي إمكانية سرد أي من الحكايات الإطارية أو الفرعية على حدة، واستنباط قدر لا بأس به من الحكم والعظات، لكنها آنئذ ربما تبتعد من طابعها الكتابي الذي نشأت في ظلاله، مقتربة من شفاهية تستقطب فئات مختلفة من المتلقين، مكتسية طابعا شعبيا ما(٩٧).

وعامة فكتاب (كليلة ودمنة) اتسم بالتماسك والإحكام من جانب، وبالتلاؤم بين طبيعة البنية السردية لحكاياته والهدف منها، إضافة إلى أن الحكايات الرمزية به تميزت "بالوحدة الكلية وبالوضوح والتماسك وقوة السمك والربط والتحليل والتفسير والبرهان، وبقدرات تواصلية مرتبطة بالفعل الكلامي الهادف إلى التأثير والإفادة والإقناع والقبول"(٩٨). بما يوضح أن ثبات البنية السردية لمعظم الحكايات الرمزية في كتاب (كليلة ودمنة)، وبساطتها واستقرارها – بما انعكس على البنية الكلية للكتاب، فاتسمت بالإحكام، وبعدت عن التفكك أو الهلهلة – لا يعني جمودها أو ضعف فنيتها؛ إذ اتسمت الحكايات الرمزية كذلك بوجود قدر واضح من المرونة السردية، أو المراوغة التي كانت الملهم الرئيس لمعظم الحكايات التي اعتمدت على مراوغة شخصية لأخرى نتيجة الصراع بينهما، سواء أكان معلنا أم مضمرا، حتى إن هذه المراوغة ذاتها امتدت لتشمل العلاقة بين الفيلسوف بيدبا/الراوي، والملك دبشليم/المروي له، وربما تمتد كذلك لتشمل ابن المقفع من جانب، والسلطة السياسية آنذاك من جانب آخر، أو المراوغة بين الرعية والحاكم؛ بما جعل هذا الكتاب ملهما لكثير ممن ألّف ضمن ما يطلق عليه

غالبا الآداب السلطانية[٩٩].

ويؤكد هذه الفنية، ويعلي من قيمة تلك المرونة المضمونية والشكلية تنوع عرض الحكايات الرمزية، من خلال توظيفها لأسلوبي الحوار والسرد بصورة تتابعية فنية، ومن خلال تحليل حكاية (القرد والغيلم)[١٠٠] التي تضمنت حكاية (الأسد وابن آوى والحمار) سوف يتضح هذا الأمر؛ إذ اشتمل باب (القرد والغيلم)، وهو بالطبع حكاية إطارية، على تسع وخمسين وحدة حوارية، وثمانية عشر فاصلا سرديا، توزعت كما يلي:

مطلع الحكاية: ويتضمن أربع وحدات حوارية بين الملك والفيلسوف، تضمنت الوحدة الرابعة الموجهة من الفيلسوف إلى الملك حكاية إطارية معنونة بـ(القرد والغيلم): وهي عبارة عن خمس وثلاثين وحدة حوارية، وعشرة فواصل سردية، كما أنها تضمنت حكايةَ فرعية معنونة بـ(الأسد وابن آوى والحمار)، وهي عبارة عن عشرين وحدة حوارية، وثمانية فواصل سردية.

وجاءت هذه الوحدات الحوارية، والفواصل السردية متتابعة متناوبة بصورة فنية تخدم مضمون الحكاية، كما أنها تحقق الهدف الوعظي منها، ويلاحظ تفاوت حجم الوحدات الحوارية، فكان أطولها الوحدتان السابعة عشرة المرسلة من القرد إلى الغيلم، والثامنة عشرة المرسلة من الغيلم إلى القرد؛ إذ مثّلت كلتاهما سبعة أسطر، كما تفاوت حجم الفواصل السردية، فكان أطولها الفاصل الثاني، وجاء في ثمانية أسطر. بينما ظهرت أقصر وحدة حوارية في كلمتين أو ثلاث كلمات، أي حوالي ربع سطر، وأقصر فاصل سردي في نصف سطر، وأخيرا تضمنت الحكاية خمسة مشاهد حوارية داخلية، أعلن الراوي خارجي الموقع عنها بقوله: "ثم إن الغيلم قال في نفسه"، "قال الغيلم في نفسه"، "يقول في نفسه"، "وقال في نفسه"، "فقال القرد في نفسه" (ص٢٢٠، ٢٢٣، ٢٢٤).

وفيما يلي عرض لتسلسل الوحدات الحوارية، والحوارات الداخلية، والفواصل السردية بالصورة ذاتها التي ظهرت في الكتاب؛ بما يؤكد حركية المبنى الحكائي التي تعلي من الجانب الفني للحكايات[١٠١]: (ح ح ح ح / **(س)** ح **(س)** ح ح (ح د) **(س)** ح **(س)** ح ح ح (ح د) ح **(س)** ح **(س)** ح ح ح ح ح ح **(س)** (ح د)

(س) (ح د) ح ح ح ح (ح د) ح ح ح ح ح ح (س) ح ح ح ح (س) ح / ح ح ح ح (س) ح ح ح ح ح (س) ح (س) ح (س) ح ح (س) ح ح (س) ح ح ح ح).

وما سبق يدل على غلبة الأسلوب الحواري على الأسلوب السردي؛ بما يتسق مع طبيعة القص الرمزي؛ إذ إن "العديد من الحكايات الرمزية يعتبر الحوار الحدث الرئيس، حيث يسير على شكل صراع ويجذب القارئ أن هذا الصراع هو الذي يمنح القصة بناءها الدرامي"(١٠٢)، كما أن هذا يؤكد أن حرص ابن المقفع على تضمين الكتاب العظات والحكم لم يحل دون اكتمال البنية الفنية السردية للحكايات الرمزية؛ من ثم ظهرت حكمه ومواعظه بصورة متوائمة مع الأحداث القصصية، وطبيعة الشخصيات؛ مما انعكس على المروي لهم لشتى الحكايات، فتقبلوها وتفاعلوا معها، سواء قبولا أو رفضا، وسواء امتثلوا لها أم لم يمتثلوا، هذا الأمر الذي انتقل إلى المتلقين بشتى أنماطهم.

ويعضد الإيجابية السردية لحكايات (كليلة ودمنة) أنها قد تسهم في توقف المروي لهم، والمتلقين عند هذا المستوى السردي التخيلي الفني للحكايات، دون الوصول إلى البنية العميقة لها، تلك البنية التي تتضمن الأهداف الوعظية الإرشادية، وتتشكل اعتمادا على الترميز؛ مما يؤكد تراجع المباشرة في مقابل ارتفاع التضمين والإضمار، هذا الأمر الذي حقق هدفين، أحدهما نصي فني تخيلي، والثاني خطابي اجتماعي ثقافي تعمّده ابن المقفع كي ينفي عنه أي اتهام؛ وإن لم ينجح في النهاية؛ إذ قُتِل – وفق معظم الآراء – بسبب تأليفه هذا الكتاب. فالرمزية تظهر كسمة تمنح الحكاية خصائصها المضمونية، وتشكل نمطها ضمن مستوى محدد من التلقي، وهو التلقي العميق الذي ألمح إليه ابن المقفع مرارا، داعيا إلى البحث عنه، وبذل الجهد في ذلك؛ للارتباط الوثيق بين الغموض، والجانب الرمزي؛ إذ يتشكل الرمزي في مرحلة تالية لصياغة الخطاب(١٠٣)، كما دعا المتلقي إلى عدم الاكتفاء بالبنية السطحية للنصوص، وتجنب التلقي السلبي؛ لأن الرمزية تتوارى آنئذ، وتنتفي أية دلالة عميقة يمكن استنباطها، وفي هذه الحالة قد تندرج هذه النصوص/الحكايات ضمن ما قد يطلق

عليه (الحكاية الخرافية)، أو (حكاية الحيوان)، مع احتمالية انضواء هذين النمطين من الحكايات على سمة الرمزية بنسب متفاوتة، وخلاصة القول إن المتلقي – ومن قبله المروي له – هو المنوط به موضعة النص ضمن المستوى/النمط الرمزي، أو غيره من المستويات المضمونية.

ومما يزيد من الأثر الإيجابي لهذا التناوب بين الوحدات الحوارية، والحوارات الداخلية، والفواصل السردية، مقارنة هذا النهج بما يختلف معه بصورة كبيرة، مثلما يظهر – على سبيل المثال – في كتاب (سراج الملوك) للطرطوشي؛ إذ كان يعمد إلى المباشرة في عرض نصائحه وعظاته؛ بما انعكس على تراجع الجانب الفني التخيلي للكتاب، على الرغم من توظيفه للنوع القصصي من حين إلى آخر، وإن كانت الأخبار – أو الأخبار القصصية – أكثر حضورا من غيرها من الأشكال القصصية.

المبحث الخامس: علاقة الراوي بالمروي له، والموقف من المروي:

يأتي هذا المبحث على قسمين يتعلقان بالمروي، القسم الأول يرتكز على علاقة الراوي بالمروي له؛ إذ يتضح تأثير طبيعة هذه العلاقة على البنية السردية للحكايات المروية؛ فتسهم في تشكّلها من جانب، وتوجّه أسلوب توالدها، أو تسلسلها، من جانب آخر. ويختص القسم الثاني بالموقف من المروي، والرؤية السردية، سواء أكانت نابعة من الراوي، أم من المروي له؛ إذ يحدد الموقفُ من المروي – أي الأحداثِ المروية من قبل الراوي والمروي له – الأسلوبَ الذي يتخيّره المؤلف كي يورد الحكايات وفقه عبر الراوي، أو المروي له حال تبادل الأدوار بينهما، بمعنى أن موقف كليهما من المروي قبولا أو رفضا، تأييدا أو اعتراضا، يوجّه السرد وجهات متباينة تنعكس على تنوع البنية الكلية للكتاب، وفي الوقت نفسه تبدو متوائمة مع طبيعة المتن الحكائي، ومواقف الرواة والمروي لهم المتعددة والمتباينة، سواء أكانوا مشاركين في الأحداث القصصية أم غير مشاركين فيها.

أولا: علاقة الراوي بالمروي له:

تعددت أنماط العلاقة بين الراوي والمروي له في حكايات (كليلة ودمنة)، ويمكن رصد نمطين محددين ومتناقضين لهذه العلاقة، هما علاقة الصداقة والود، وعلاقة العداوة والكراهية.

(١) علاقة الصداقة والود:

ومن أمثلة هذه العلاقة: علاقة الصداقة بين كليلة ودمنة، في حكاية "الأسد والثور"، وبين الجرذ والغراب والسلحفاة، في حكاية "الحمامة المطوقة"، وعلاقة الزواج كما ظهرت في حكاية "الجرذ والناسك والضيف"، وعلاقة الوفاء والإخلاص، كما يظهر بين الملك والوزير في حكايات: "البوم والغربان"، و"إبلاد إيراخت وشادرم ملك الهند"، و"مهرايز ملك الجرذان"، و"الملك والنقب"، والعلاقة بين بيدبا ودبشليم.

فحينما تتمثّل العلاقة بين الراوي والمروي له في علاقة الصداقة والود تكون الحكاية المروية متوائمة مع هذه العلاقة؛ فيبدو الراوي حريصا على إسداء النصح للمروي له بشتى السبل، المباشرة وغير المباشرة، فيأخذ في تحذير المروي له تحذيرا مباشرا، مثلما حذر ابن آوى الغراب في حكاية "الغراب والأسود" حينما أراد نقر عيني الثعبان الأسود قائلا له: "بئس الحيلة التي احتلت، فالتمس أمرا تصيب فيه بغيتك من الأسود، من غير أن تغرر بنفسك وتخاطر بها، وإياك أن يكون مثلك مثل العلجوم الذي أراد قتل السرطان فقتل نفسه" (ص٩٩). وقد يكون التحذير غير مباشر، مثلما يظهر في حكاية "القرد والنجار" التي رواها كليلة لدمنة كي يحذره من مغبة تكلفه ما ليس من شأنه، قائلا له: "... فاسكت عن هذا، واعلم أنه من تكلف من القول والعمل ما ليس من شكله أصابه ما أصاب القرد" (ص٨٤). وقد يكون النصح مباشرا من الراوي إلى المروي له، ويعقبه تأكيد له من خلال رواية حكاية رمزية تقوي تلك النصيحة وتعززها بأسلوب ضمني، مثلما ظهر في نصح أحد الوزراء لمهرايز ملك الجرذان عن طريق رواية حكاية (الملك والنقب) بعدما نصحه مباشرة، فكان النجاح حليفه هو وبقية الجرذان لامتثاله لرأي هذا الوزير ونصيحته[١٠٤].

لكن ليس معنى هذه العلاقة خضوع المروي له للراوي والامتثال لنصائحه

وتحذيراته، بل على العكس من ذلك؛ إذ غالبا يبدو إصرار المروي له على رأيه، كما فعل دمنة بعد أن نصحه كليلة، حيث أعلن عن سماعه له، لكنه أردف هذا الإعلان بإشارة إلى إصراره على فعله، عن طريق تبرير هذا الفعل؛ إذ قال دمنة لكليلة بعد أن روى له حكاية "القرد والنجار": "قد فهمت ما ذكرت، وسمعت المثل الذي ضربت، ولكن اعلم أنه ليس كل من يدنو من الملوك إنما يدنو منهم لبطنه؛ فإن البطن يحشى بكل مكان؛ ولكنه يلتمس، بالقرب منهم، أن يسر الصديق، ويسوء العدو ..." (ص٨٤)، ويستمر دمنة في إصراره هذا، بعد كل نصيحة يقدمها له كليلة، وكأن هذا الإصرار نذير لما سيحيق به من جراء عدم الامتثال لنصائحه[١٠٥]، فعلاقة الود هذه جعلت كليلة يتفانى في إسداء النصح لدمنة عبر الحكايات التي رواها له، والتي وصلت إلى سبع حكايات، هي (القرد والنجار، والناسك واللص، والمرأة الفاجرة وجاريتها، وامرأة الإسكاف وجارتها، والقردة واليراعة، والخب والمغفل، والجرذان وتاجر الحديد)، كما أنه لم يروِ أية حكاية لغيره؛ ومن ثم فكليلة يعد نموذجا نقيًّا للمخلِّص، وإن لم يمتثل دمنة لنصائحه المتعددة فهلك وقتل شر قتلة[١٠٦]، بالرغم من علاقة الود بينهما. ومثلما لم يمتثل الملك في حكاية (الملك والنقب) لنصح وزيره من خلال الحكاية التي رواها له؛ مما جعله يهلك هو وأهل مملكته كلها من جرّاء تشبثه برأيه وعدم انصياعه لنصيحة وزيره الذي تربطه معه علاقة إخلاص ووفاء[١٠٧]. ومن أمثلة المروي له الذي ينجو نتيجة امتثاله لنصائح الراوي، الغراب الذي امتثل لنصيحة ابن آوى فنجا وحقق هدفه، في حكاية "العلجوم والأسود وابن عرس"[١٠٨]، كما أن الطيطوي في حكاية "وكيل البحر والطيطوي" نجا بابنه من وكيل البحر دون أن يخاطر بنفسه، وهذا بالامتثال لنصيحة زوجته "أنثى الطيطوي"، تلك النصيحة التي تقدم من خلال حكاية رمزية في أغلب الأحوال.

من ثم فإن أكثر مظاهر تسلسل الأحداث تتمثّل في السياق التالي:

امتثال المروي له لنصائح الراوي (يؤدي إلى) النجاة، أي تحقيق الهدف

عدم امتثال المروي له لنصائح الراوي (يؤدي إلى) الهلاك، أي عدم تحقيق الهدف

لكن تطل المراوغة مرة أخرى حينما يتبدّل الأمر، فتكون النجاة نتيجة عدم الامتثال، والهلاك نتيجة الامتثال، لكن هذا النهج يظهر حينما يتسم الراوي بالغدر والخيانة والخداع، أو المكر، فيصوِّر نفسه ناصحا أمينا مخلصا، بينما هو في باطنه غادر خائن، مثلما يتضح في الحكايات التي حكاها دمنة للثور شنزبة (وكيل البحر والطيطوي)، وللأسد (المرأة وعبدها)، وللجماعة (الطبيب الجاهل المتكلف، والحراث وامرأتيه العاريتين، والمرزبان وامرأته والبازيار)[١٠٩]، أو حينما يكون ماكرا مثلما يتضح في حكي وزير الغربان للبوم، في حكاية "البوم والغربان"[١١٠].

فبالنظر إلى العلاقة بين الراوي دمنة، والمروي له كليلة نجدها علاقة ود وصداقة وحب، وأيضا مصارحة، حتى إن كليلة حينما رأى ما فعله دمنة من الخداع والخيانة والغدر، حينما احتال كي يوقع بين الأسد والثور، قال له: "... ولست أنا أيضا – فيما بعد اليوم – بمتخذك خليلا، ولا مفش إليك سرا، ولا مقاربك في شيء" (ص١٣٣)، كما أنه كان كثير النصح له، فبعد أن سجن دمنة ما كان من كليلة إلا أن "انطلق إليه يهمس همسا، فلما رآه موثقا، بكى بكاء شديدا، وقال: قد بلغ الأمر يا أخي إلى ما لا أبالي ألا أغلظ لك معه في الكلام، ولا أستقبلك بما تكره منه... فويل لحلمك وفطنتك! لقد ضلا عنك ونزعا منك وذهبا مع حياتك ضياعا" (ص١٤٣، ١٤٤). هذه العلاقة القوية بينهما جعلت كليلة – المروي له لحكاية: "الغراب والأسود" – يسأل دمنة/الراوي سؤالا ضمنيا عن كيفية التصدي لكل من الأسد والثور، إشارة إلى ضعف دمنة وصغره، هذا بعدما سأله صراحة عما سيفعله: "بل أخبرني أنت عن رأيك وما تريد أن تعزم عليه في ذلك"، وسؤاله: "وكيف تطيق الثور وهو أشد منك وأكرم على الأسد منك وأكثر أعوانا ؟" (ص٩٨).

وكان رد دمنة على كليلة في إشارته إلى أنه سوف يستعمل الحيلة والدهاء، وسوف يستعيض بهما عن صغره وضعفه، "قال دمنة: لا تنظر إلى صغري وضعفي، فإن الأمور ليست بالضعف ولا القوة ولا الصغر ولا الكبر في الجثة، فرب صغير ضعيف قد بلغ بحيلته ودهائه ورأيه ما يعجز عنه كثير من الأقوياء، أو لم يبلغك أن غرابا ضعيفا احتال لأسود حتى قتله ؟" (ص٩٩). وهنا يبدأ دمنة في رواية حكاية

"الغراب والأسود" التي تتشابه في مضمونها مع موقف دمنة الضعيف من شنزبة القوي، فالغراب كان ضعيفا، لكن استعماله الحيلة والدهاء يسر له قتل الأسود، وعلى الرغم من محاولة الغراب التصدي مباشرة لقتال الأسود، فإن ابن آوى قام بنصحه بأن يحتال دون أن يعرض حياته للخطر كون لا تكافؤ بينه وبين الأسود: " قال الغراب (لابن آوى): قد عزمت على أن أذهب إلى الأسود إذا نام، فأنقر عينيه فأفقأهما لعلي أستريح منه، قال ابن آوى: بئس الحيلة التي احتلت، فالتمس أمرا تصيب فيه بغيتك من الأسود من غير أن تغرر بنفسك وتخاطر بها، وإياك أن يكون مثلك مثل العلجوم الذي أراد قتل السرطان فقتل نفسه. قال الغراب: وكيف كان ذلك؟ قال ابن آوى:..." (ص٩٩). من هنا يتضح أن علاقة الصداقة والود أسهمت في كثير من الأحوال في رواية الكثير من الحكايات التي تهدف إلى تقديم النصح والعظة إلى المروي له، وفي الوقت نفسه يسّرت له تلقي المروي بهدوء وسكينة.

(٢) علاقة العداوة والكراهية:

وتندرج ضمن هذه العلاقة الحكاية التي رواها دمنة لشنزبة، فثمة عداوة مضمرة من دمنة تجاه الثور شنزبة، دفعته بداية إلى رواية شتى حكاياته إلى كليلة، والأسد، والجماعة في مجلس الأسد، والثور؛ لذا تتغير النتيجة النهائية المرتكزة على رواية الراوي حكاية أو أكثر للمروي له؛ إذ غالبا ما تتحقق النجاة للمروي له نتيجة امتثاله لنصيحة الراوي المتضمنة داخل الحكاية الرمزية، بينما يتحقق الهلاك له في حالة عدم امتثاله، لكن الأمر يتبدّل كليةً في حالة علاقة العداوة والكراهية بين الراوي والمروي له؛ لأن رواية الراوي حكاية أو أكثر لم تكن من باب النصيحة أو الرغبة في تخليص المروي له من تأزم ما، بل العكس هو الصحيح، فيرغب الراوي في الإيقاع بالمروي له، وفي هلاكه، من ثم فالراوي في هذه الحالة – وضمن هذه العلاقة – يمثّل نموذج المخادع، كما يتضح في نمطين من الحكايات: **الأول:** تلك الحكايات الثلاث التي حكاها دمنة المخادع الماكر إلى شنزبة المنخدع الضحية، والتي حكاها شنزبة لدمنة، وهي حكايتا (وكيل البحر والطيطوي، والسلحفاة والبطتين) اللتان حكاهما – متداخلتين – دمنة لشنزبة، وحكاية (الذئب والغراب وابن آوى والجمل) التي حكاها شنزبة لدمنة؛

إذ لم يلتفت دمنة لفحوى حكاية شنزبة، ولم تؤثر فيه؛ لأنه قد مكر به بداية، ورغب في الإيقاع به والتخلص منه، وعلى الرغم من امتثال شنزبة المروي له لنصيحة دمنة الراوي المخادع، فإنه قد هلك؛ لأن الراوي هذا قد تخلّى عن نموذج المخلّص – أو الناصح – ممثلا نموذج المخادع الماكر، وفي هذه الحالة توقف السرد بينهما؛ إذ تحقق هدف الراوي في الفتك بالمروي له.

والنمط **الثاني** من الحكايات: يشمل تلك التي رواها دمنة المخادع لكل من الجماعة، والقاضي، وسيد الخنازير، وعظيم الجند في مجلس القضاء، وبحضور الأسد، وهي حكايات: (الطبيب الجاهل المتكلف، والحراث وامرأتيه العاريتين، والمرزبان وامرأته والبازيار)، وتبدو النتيجة مختلفة؛ إذ تبدلت، بمعنى أن الجماعة قد تحققت لها النجاة، ليس بسبب امتثالها لفحوى حكاية دمنة، بل لعدم امتثالها؛ إذ فطنت إلى سوء نية دمنة، أو إلى أنه مخادع ماكر، كما أن هدف الراوي في هذه الحكاية قد اختلف كذلك؛ إذ لم يكن هدفه تخليص المروي له أو نصحه، كما هي عادة معظم الرواة في الحكايات الرمزية، أو الإيقاع بالمروي له، حينما يرغب الراوي في ذلك، بل كان هدفه هو تحقيق النجاة لنفسه، والهروب من الهلاك الذي أشرف عليه نتيجة شناعة فعلته والإيقاع بين الأسد والثور؛ لذا فنتيجة – أو نهاية – رواية الحكاية كانت مزدوجة، هلاك للراوي دمنة؛ إذ أمر الأسد بقتله، ونجاة للمروي لهم/الجماعة؛ إذ لم ينخدعوا بمحاولة دمنة صرفهم عن الحقيقة، وهاتان النتيجتان – أو النهايتان – قد نبعتا من عدم امتثال المروي له للراوي.

من ثم يتضح أن علاقة العداوة أو الكراهية بين الراوي والمروي له قد نتج عنها أيضا رواية حكايات رمزية، لكن هدفها كان إيقاع الضرر بالمروي له، عن طريق خداعه والتغرير به. وبوجود هاتين العلاقتين المتضادتين تتنوع الحكايات ما بين تماثلية وتقابلية، أي مع المروي له أو ضده، وبالطبع هذا يكون بصورة واضحة في علاقة الصداقة والود، ومضمرة في علاقة العداوة والكراهية.

*****

ثانيا: الموقف من المروي، والرؤية السردية:

بالنظر إلى علاقات المروي له بالراوي نجدها تتمحور حول المروي الذي يمثّل محور لقائهما معا؛ إذ لا سبيل إلى ظهورهما إلا بظهور هذا المروي، ويمكن اختزال علاقة المروي له بالراوي – بالنظر إلى المروي – في علاقتين متضادتين تتفرع عن كليهما ثلاث حالات؛ بما يعكس ثراء هذه العلاقات المهمة، وإسهامها في تشكيل البنى السردية للحكايات، وهاتان العلاقتان هما: علاقة **التأييد**، وعلاقة **الاعتراض**، ويُقصد بعلاقة التأييد – أو القبول – أن المروي له يؤيد المروي ويقبله ويعجب به، ويُقصد بعلاقة الاعتراض – أو الرفض – أن المروي له يعترض على المروي ويرفضه وينفر منه، ولهاتين العلاقتين آثارهما الواضحة على تشكيل البنية السردية للحكايات المرسلة من قبل الراوي، من زاوية استمرار الحكي/الرواية، أو توقفه من قبل الراوي أو المروي له.

كما قد تسهم علاقة المروي له بالراوي في تغيير المسار السردي للحكاية، فعلى سبيل المثال نجد أن دمنة، وهو راو لكثير من الحكايات، يحاول الإيقاع بين الأسد والثور، عن طريق سعيه إلى تشويه صورة كل منهما عند الآخر، حيث وصف الثور للأسد باللئيم الكفور، من خلال قوله للأسد: "فإن اللئيم الكفور لا يزال ناصحا نافعا حتى يرفع إلى المنزلة التي ليس لها بأهل، فإن فعل ذلك به، التمس ما فوقها بالغش والخيانة، ولا يخدم السلطان ولا ينصح له إلا عن فرق أو حاجة؛ فإذا استغنى وأمن عاد إلى أصله وجوهره" (ص١٠٦)، ووصف الأسدَ للثور بالفاجر الخوّان الغدّار، من خلال قوله للثور: "إن إرادة الأسد لما يريد، ليس لشيء مما ذكرت من تحميل الأشرار ولا غير ذلك، ولكنه الغدر والفجور، فإنه جبّار غدّار، أول طعامه حلاوة، وآخره مرارة، بل أكثره سم مميت" (ص١١٢)، لكن عدم تصديق كل من الأسد والثور لدمنة، حيث قال الأسد: "ولكن لا أظن شنزبة يبغيني سوءا ولم أفعله به"، وقال الثور: "ما ينبغي للأسد أن يغدر بي، ولم أذنب إليه، ولا إلى أحد من جنده، وأظنه قد حمل عليَّ، وشبه عليه في أمري، فإنه قد صحبه قوم سوء..." (ص١٠٦، ١١٠)، قد دفع دمنة – وهو صاحب المكر والخداع والدهاء – إلى رواية حكايات عدة كي يوغر صدر كليهما على

الآخر بأسلوب ضمني غير مباشر، وهذه الضمنية – أو عدم المباشرة – تعد من أهم ما يميز الحكايات الرمزية الفرعية في (كليلة ودمنة)، وبالطبع تبدو هاتان العلاقتان مرتكزتين على موقف المروي له من المروي، تأييدا وقبولا، أو اعتراضا ورفضا، وهذا يعد من أهم إسهامات المروي له في النص القصصي، فإضافة إلى إسهامه في موضوعاتية السرد، "فإنه جزء من إطار سردي دائما، وهو غالبا جزء من إطار عيني يكون فيه الرواة والمروي عليهم هم كلهم شخصيات. والنتيجة هي جعل السرد يبدو وكأنه طبيعيا جدا. فالمروي عليه، شأنه شأن الراوي، يؤدي دورا لا ينكر في احتمالية المطابقة"(١١١)، وفيما يلي عرض لهاتين العلاقتين:

أولا: علاقة التأييد/القبول:

والمقصود بهذه العلاقة أن المروي له يؤيد المروي الذي يرسله له الراوي، ويقبله، بل في بعض الأحيان يبدي إعجابه به، أو استفادته منه، أو رغبته في رواية مزيد من الحكايات المتشابهة في المضمون، وظهور هذه العلاقة يسهم في تفريع ثلاث حالات مختلفة، بحيث ينتج عن كل حالة تشكيل خاص للبنية السردية للحكاية التي شهدت هذه العلاقة، وهذه الحالات هي: تواصل السرد من الراوي في الاتجاه ذاته، وتواصل السرد من المروي له في الاتجاه ذاته، وتوقف السرد من الراوي وانعدامه من المروي له.

أ – تواصل السرد من الراوي، في الاتجاه ذاته:

وهنا يمثل تأييد المروي وقبوله من المروي له دافعا للراوي كي يروي حكاية أخرى أو أكثر، بحيث تتشابه جميعها من ناحية المضمون المتخيل، فيظهر تشجيع للراوي للاستمرار في الرواية؛ مما يجعل السرد متواصلا من قبل الراوي، ومرغوبا فيه من قبل المروي له. ومن أمثلة الحكايات التي تقع ضمن هذه الحالة، الحكايات الرمزية الفرعية التي رواها كليلة لدمنة بصورة تتابعية متصلة، دون وجود فاصل سردي أو حواري كبير من قبل كليلة أو دمنة، وهى حكايات: القردة واليراعة – الخب والمغفل – الجرذان وتاجر الحديد(١١٢)، وقد أعلن دمنة تأييده للمروي بعد أول حكاية "القردة

واليراعة"؛ مما أسهم في تواصل السرد، ومن ثم رواية الحكايتين التاليتين: الخب والمغفل – الجرذان وتاجر الحديد، وإن كان إعلان دمنة تأييده المروي مضمرا ومتمثلا في سكوته، أو الكف عن جداله الذي عهدناه من قبل، حينما كان يقول له: "قد سمعت ما ذكرت، ولكن اعلم أن"، "قد فهمت كلامك جميعه وما ذكرت، وأنت الصادق، لكن اعلم أن"، "صدقت فيما ذكرت، غير أنه" (ص٨٤، ٨٦)، إضافة إلى تواتر سؤاله الأثير، وسؤال معظم المروي لهم في حكايات كليلة ودمنة: "وما ذلك المثل؟"، "وكيف كان هذا الحديث"، "وكيف كان ذلك ؟" (ص٨٤، ٩٢، ٩٤، ٩٩، ١٠٢)؛ بما يشير إشارة واضحة إلى الرغبة في الاستماع والمتابعة، وغني عن القول أن شتى الحكايات الرمزية الإطارية الخمس عشرة التي حكاها بيدبا لدبشليم تقع ضمن هذه الحالة.

ب – تواصل السرد من المروي له، في الاتجاه ذاته:

وهنا يمثل تأييد المروي وقبوله تشجيعا للمروي له كي يروي حكاية أو أكثر تسير في الاتجاه ذاته، مثلما أيّد دمنة حكاية "الناسك واللص" التي رواها إليه كليلة، ولكن تأييده هذا دفعه إلى مواصلة السرد، فروى حكاية "الغراب والأسود"، وإن كان هدفا حكايتي كلية لدمنة، ودمنة لكليلة مختلفين ظاهريا، حيث هدفت الحكاية التي رواها كليلة "الناسك واللص" إلى بيان أن دمنة هو من جرّ الشر والخطأ على نفسه، مثلما قال الناسك للقاضي "بل نحن فعلنا ذلك بأنفسنا" (ص٩٧)، في حين تمثل هدف الحكاية التي رواها دمنة إلى كليلة "الغراب والأسود" في بيان مقدرته على نيل مراده من الثور رغم صغره وضعفه(١١٣). وهنا نلمح تبادلا في أدوار كل من الراوي والمروي له، فالمروي له في الحكاية الأولى يتحول إلى راو في الحكاية التالية، والأمر كذلك لراوي الحكاية الأولى الذي يتحول إلى مرو له في الحكاية التالية، كما أن تواصل السرد يمكن ألا يظهر من خلال حكاية جديدة، بل أحيانا يتمثل في مشهد حواري طويل نسبيا بين الراوي والمروي له، ويدل على احتجاج المروي له برأيه، كما ظهر في حكاية "الملك والنقب"(١١٤).

ج . توقف السرد من الراوي، وانعدامه من المروي له:

قد لا يؤثر تأييد المروي وقبوله من المروي له في توليد حكايات أخرى، فيتوقف السرد من الراوي، وينعدم من المروي له، ومثال ذلك الحكايات التي يرويها الجرذ – وهو راو مشارك – لكل من السلحفاة والغراب، وهى حكايات فرعية ضمن حكاية "الحمامة المطوقة"(١١٥)، فعلى الرغم من إعجاب السلحفاة بكلام الجرذ، ومن بنية حكايته التي رواها لها هي والغراب، حيث قالت له: "قد سمعت مقالتك، فأحسن بها مقالة، وأكرم بها..." (ص١٧٦)، فإن هذا الإعجاب لم يسهم في مزيد من السرد من قبل الراوي/الجرذ، إضافة إلى انعدامه من أي من المروي لهما: السلحفاة والغراب، وكذلك حكاية "الشيخ السائح والحمامتين" التي تضمنتها الحكاية الإطارية "ابن الملك وأصحابه"، وأيضا حكاية "الرجل والذئب واللصوص" التي أعلن المروي له عن تأييده لها بقوله: "صدقت، قد بلغني هذا الحديث" (ص٦٠، م)، لكن هذا التأييد لم يثمر عن تواصل السرد من الراوي، كما انعدم من المروي له.

ثانيا: علاقة الاعتراض/الرفض:

وهذه العلاقة تعني أن المروي له يبدي اعتراضه على المروي، أي رفضه، ولا يقبله، وهذه العلاقة تفرز ثلاث حالات، وهذه الحالات هي: تواصل السرد من الراوي في الاتجاه ذاته، وتواصل السرد من المروي له في اتجاه مغاير، وتوقف السرد من الراوي وانعدامه من المروي له.

أ . تواصل السرد من الراوي، في الاتجاه ذاته:

إذ إن اعتراض المروي له على المروي ورفضه يمثل هنا تشجيعا للراوي كي يروي حكاية أخرى تحاول تغيير موقف المروي له من الاعتراض إلى التأييد، ومن الرفض إلى القبول. ومثال ذلك اعتراض كليلة على رأي دمنة من إمكانية الاحتيال على الثور بالدهاء والخديعة والمكر، وإظهار اعتراضه بعدما ذكر له حكاية "الغراب والأسود" التي تتضمن حكاية "العلجوم والسرطان". فبعدما أظهر كليلة اعتراضه على رأي دمنة، والذي عرضه من خلال حكايته التي رواها له، وهذا بقوله: "إن شنزبة لو لم

يجمع مع شدته رأيا كان كذلك؛ ولكنه قد أعطي، مع ما ذكرت، فضلا نبيلا وقسما جسيما"، لم يثن هذا دمنة عن رأيه، بل مثّل له دافعا لمواصلة الحكي محاولا تأكيد صواب رأيه بقوله: "إن شنزبة لعلى ما وصفت؛ ولكنه بي مغتر، فأنا خليق أن أصرعه كما صرعت الأرنب الأسد، قال كليلة: وكيف كان ذلك؟ قال دمنة: زعموا أن أسدا..." (ص١٠١، ١٠٢)، فروى له حكاية (الأرنب والأسد) محاولا إقناعه وتحويل موقفه من الاعتراض إلى التأييد.

ب . تواصل السرد من المروي له، في اتجاه مغاير:

فاعتراض المروي له قد يمثل دافعا كي يؤكد خطأ رؤية الراوي، وعدم صحة مضمون المروي، وأيضا صواب رأيه في عدم قبول المروي والاعتراض عليه؛ مما يدفعه إلى رواية حكايات ذات مضمون مغاير، أو يتناقص مع مضمون الحكاية المعترض عليها. فعندما اعترض كليلة على موقف دمنة في إيقاعه بين الأسد والثور إلى حد تقاتلهما، وجرح الأسد وهلاك الثور؛ إذ قال له: "أيها الفسل، انظر إلى حيلتك؛ ما أنكدها وأوخم عاقبتها! فإنك قد فضحت الأسد، وأهلكت شنزبة، وفرقت كلمة الجند..." (ص١٢٢)، كما أعلن كليلة عن ندمه لنصح دمنة وتأديبه، فكان مما قال له: "... ولكن ما غناء هذه المقالة وجدا هذا التأنيب، وأنا أعرف أن الأمر فيه كما قال الرجل للطائر: لا تلتمس تقويم ما لا يعتدل، ولا تبصّر ما لا يفهم. فقال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليلة: زعموا أن جماعة من القردة..." (ص١٢٣)، فكان هذا الاعتراض دافعا لكليلة كي يواصل السرد ويتحول من مرو له تلقى حكايتي (الغراب والأسود)، و(الأرنب والأسد) إلى راو يروي ثلاث حكايات متتابعة في اتجاه مغاير لتوجّه دمنة، وهي: القردة واليراعة – الخب والمغفل – الجرذان وتاجر الحديد.

ج . توقف السرد من الراوي، وانعدامه من المروي له:

وهنا يؤدى الاعتراض على المروي ورفضه إحباطا للراوي؛ مما يدفعه إلى التوقف عن رواية حكايات أخرى، كما ينعدم السرد من المروي له، مثلما ظهر في حكاية "الملك والنقب"[١١٦]، فبعد أن روى وزير الملك حكاية "الحمار الذي التمس قرنين

فذهبت أذناه" واعترض الملك عليها، ولم يعتبر منها قائلا: "قد سمعت مثلك هذا، وما سبيلك أن تخاف من هذا الأمر؛ فإنه، والعياذ بالله، إن لم يتم لنا ما نريده منه فلا بأس عليك وعليّ. فنحن قادرون على خلاص نفوسنا من سوء عاقبته. فلما رأى الوزير الملك مشتهيا لهذا الأمر لم يماره بعدها فيه" (ص٢٦٥)، وما كان من الوزير إلا أن توقف عن سرد أية حكاية مكتفيا بالدعاء له، فكان الهلاك له ولمملكته. وأيضا بعدما روى الناسك حكاية "الغراب الذي أراد أن يدرج كالحجلة"[١١٧] لضيفه معترضا على موقفه معه، ورغبته في تعلم ما لا يستطع، بما يؤكد خطأه، لم يتفوّه الضيف بكلمة؛ مما يمثل نمطا مضمرا من الاعتراض والرفض، فتوقف السرد.

اتضح مما سبق أن طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي له في حكايات (كليلة ودمنة)، وكذلك الموقف من المروي، أسهمت في تشكيل البنية السردية للحكاية المروية، من خلال تواصل السرد واستمراره أو توقفه، يضاف إلى طبيعة هذه العلاقة موقع الحدث القصصي الذي ظهرت الحكاية الفرعية ضمنه من الأحداث القصصية الأخرى، فقد يكون هذا الحدث رئيسا في الحكاية، وقد يكون هامشيا، وبالطبع سيختلف الموقف من الحكاية الفرعية باختلاف هذا الحدث الذي انبثقت منه، ومن ثم ينظر إليها من قبل المروي له على أنها رئيسة أو هامشية الرؤية أو التوجه.

*****

الخاتمة

انعكست خصائص الراوي والمروي له في حكايات كليلة ودمنة، مثل: التشخيص والنمطية وأحادية الرؤية، وكذلك وظائف الراوي، سواء أكانت محايدة موضوعية، مثل: إرشاد القارئ وتنسيق الحكاية – سرد الأحداث والأوصاف – تصوير الشخصية القصصية خارجيا وداخليا – تقديم زمان الأحداث ومكانها – توزيع الوحدات الحوارية على الشخصيات القصصية، أم غير محايدة، غير موضوعية، مثل: استبطان الشخصية من الداخل، ومعرفة ما تشعر به، وما يحزنها وما يفرحها، والاطلاع على مكنونها وأفكارها وآمالها ومخاوفها وعرضها، وتوظيف الحوار الداخلي – تعليل الأحداث وتفسيرها وشرحها – التقرير السردي للأحاديث والأفكار – عدم تحديد مصادر معارفه ومعلوماته – انتشار حالتي السرعة الزمانية: الحذف، والخلاصة، ووظائف المروي له، مثل: تلقي الأحداث المروية – تنسيق الحكاية – التوسط بين الراوي والمتلقي الضمني، انعكست هذه الخصائص والوظائف على طبيعة العلاقة بينهما على صعيد المتن الحكائي؛ مما أسهم في صياغة المبنى الحكائي للحكايات الرمزية مهما اختلف موقعها من بعضها البعض، أي سواء أكانت الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم، أم الإطارية الكلية، أم الإطارية، أم الفرعية، أم الفرعية الصغرى؛ إذ ظهر ثبات البنية السردية واستقرارها في: الحكاية الإطارية الكلية الكبرى/الأم، أي حكاية دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف، والحكاية الإطارية الكلية، أي حكاية المشاهد الحوارية الخمسة عشر التي دارت بين بيدبا ودبشليم، في حين ظهرت مرونة البنية السردية ومراوغتها في كل من الحكايات الإطارية، والفرعية، والفرعية الصغرى، وبالطبع هذا كله قد انعكس على البنية السردية الكلية للكتاب؛ فاتسمت بالثراء والحيوية والتجدد، لاحتوائها على الكثير من المضامين والقيم والحكم والعظات، إضافة إلى ارتكازها على قدر كبير من الفنية القصصية التي نجحت في توظيف شتى العناصر السردية بصورة إيجابية توافقت مع الهدف الذي سعى ابن المقفع بداية إلى تحقيقه بأسلوب مضمر غير مباشر ألجأه إلى تخيّر النمط الرمزي لتمرير رسالته دون تقليص الجانب الفني الذي غلفها وشكّل نسيجها الداخلي في الوقت نفسه.

ولقد أمكن للبحث تحديد طبيعة أنماط كل من الراوي والمروي له الموظفة داخل حكايات كليلة ودمنة، من خلال تحديد المستويات السردية الخمسة التي ظهرت الحكايات من خلالها، فثمة راو ومرو له ضمن كل مستوى سردي، وبالطبع فهما يتعددان بتعدد المستويات، وثمة كذلك حكايات متسلسلة، وأخرى متتابعة، وهذا التسلسل وذاك التتابع يشي بإمكانية تنوع الرواة والمروي لهم. كما اتضح أن علاقات المروي له بالراوي قد أسهمت في تشكيل البنية السردية للحكايات المروية بأساليب خاصة؛ لذا فإن تنوّع هذه العلاقات أدّى إلى اختلاف البنية السردية لحكاية عن أخرى، ومن ثم تنوّع البنى السردية للحكايات جميعها، ولقد أمكن تحديد علاقتين رئيستين ترتكز عليهما شتى أنماط العلاقات بين الراوي والمروي له، وهما علاقتا التأييد/القبول، والاعتراض/الرفض، تفرّع عن كل علاقة ثلاث صور، أو حالات سردية للحكاية التالية، فنكون بهذا أمام ست حالات للبنية السردية للحكايات الرمزية في كليلة ودمنة، فأفرزت علاقة التأييد حالات: تواصل السرد من الراوي في الاتجاه ذاته، وتواصل السرد من المروي له في الاتجاه ذاته، وتوقف السرد من الراوي، وانعدامه من المروي له، وأفرزت علاقة الاعتراض حالات: تواصل السرد من الراوي في الاتجاه ذاته، وتواصل السرد من المروي له في اتجاه مغاير، وتوقف السرد من الراوي، وانعدامه من المروي له، ظهرت بأساليب متباينة ومتبادلة، مما أسهم في ثراء العالم القصصي المتخيل وتنوعه.

والبحث لم يدَّعِ أن ابن المقفع قد تعمّد توظيف عنصري الراوي والمروي له بالأساليب الموضحة سابقا، والتي أسهمت في إنتاج صور متعددة ومتنوعة للبنى السردية للحكايات الرمزية؛ مما ميزها بالثراء، بل إن توظيفهما جاء بصورة عفوية، وإن ارتكزت على هدف محدد وضعه المؤلف نصب عينيه، وأراد تحقيقه حتى يظفر المتلقي به، وهذا الهدف لم يكن ليتحقق دون خطة محددة رسمت بدقة، كما أن المؤلف أعلن عن بعض خطواتها في مقدمة الكتاب، في حين ظهرت غيرها من الخطوات ضمنا بقراءة الحكايات الإطارية والفرعية. ومن أهم سمات هذه الخطة وجود بنيتين للكتاب – ويلاحظ أن الكتاب هنا لا وجود له دون الحكايات الإطارية والفرعية التي

تشكله – الأولى بنية عميقة، والثانية سطحية؛ إذ إن الحكم والمواعظ والنصائح تقبع داخل البنية العميقة التي تتطلب نمطا خاصا من المتلقين/القراء، يمثّل هذا النمط الفلاسفة والحكماء والملوك والعقلاء، بينما تتمثل البنية الثانية السطحية في اللهو والغرابة النابعين من اعتماد تقنية قصصية جديدة نسبيا، هي القص على لسان الحيوان، والذي يجذب العوام أو الأحداث أو كل من لا يندرج ضمن النمط الأول من المتلقين، فالرغبة في بقاء الكتاب وانتشاره حدت بالمؤلف إلى تبني هذه التقنية، كما أن الوعي بوجود أصناف عدة من المتلقين حدا به أيضا إلى إبداع نصوص قصصية ذات دلالات متعددة، حتى يضمن استقطاب أكبر عدد من المتلقين.

تبقى العلاقة بين الراوي والمروي له – التي يراها البحث الأساس الذي قام عليه الكتاب بحكاياته كلها – هي التي يظهر الاهتمام بها من خلال اهتمام المؤلف الحقيقي، ومن ثم الضمني، بالقارئ الحقيقي، عن طريق نصح الأول الثاني، وإلحاحه على ضرورة الامتثال لنصائحه، وعن طريق الإشارة إلى وجود ما يكمن داخل البنية العميقة من أسرار وكنوز ترغّب القارئ في محاولة الوصول إليها. كما أن الراوي والمروي له – وإن كانا ملتبسين بالمؤلف والمتلقي في بعض الأحيان، قبل الالتفات إليهما عنصرين سرديين من ورق على حد تعبير رولان بارت – يتماهيان بالفعل داخل المؤلف والمتلقي، يؤيد هذا أن كثيرا من الباحثين عدّ بيدبا الفيلسوف الهندي مؤلفا للكتاب، ودبشليم الملك الهندي متلقيا له، إن هذا التماهي جعل العلاقة بين بيدبا، المؤلف وفق البعض، والراوي ضمن المستوى السردي الثاني وفق البحث، ودبشليم، المتلقي وفق البعض، والمروي له ضمن المستوى الثاني وفق البحث، تتواتر في شتى الحكايات المتضمنة داخل الحكاية الإطارية الأم، سواء الحكايات الإطارية، أم الفرعية، أم الفرعية الصغرى المتضمنة داخلها، إن تواتر هذه العلاقة ظهر من خلال مواضع كثيرة، تمثّلت في العلاقات المتعددة بين الرواة والمروي لهم ضمن شتى الحكايات؛ حيث تكررت صفات كل منهم بصورة لافتة، سهُل على المتلقي توقعها في كثير من الحالات.

إن هذه العلاقة جعلت الراوي ممثلا جيدا لنموذج المخلّص الذي يأخذ على عاتقه تخليص المتأزم – أي المروي له – مما كاد أن يلحق به من الهلاك نتيجة سمات سلبية علقت به، من أهمها الغفلة والطيش والاستئثار بالرأي وعدم مشاورة الآخرين، خاصة ذوي الحكمة، وهذا عن طريق رواية حكايات ترشده ضمنا إلى ما ينبغي فعله للتخلّص من أزمته، أو للوصول إلى هدفه، أو لنيل ما يرغب فيه، فيقابل هذه الأمور أمور أخرى تصم المروي له، إنها في الغالب تنحصر في نقيضها، فيظهر الجهل والغباء والتهور والطيش والغفلة.

وقد انعكس تواتر هذه العلاقة على كل راو، وكل مرو له، فعلى مدار الحكايات كلها يظهر التقابل بينهما، إنهما ضدان، وليس معنى هذا انتفاء علاقات التآلف بينهما، على العكس من هذا؛ إذ كثيرا ما تحوّل هذا التناقض إلى تآلف وود، بل إن مثالب المروي له تتبدّل وتتحوّل إلى مناقب كتلك التي ميّزت الراوي، خاصة – وهذا أمر طبيعي – حينما يتم تبادل الأدوار، فيصير المروي له راويا، والراوي مرويا له، لكن العكس هنا ليس صحيحا، بمعنى أن مثالب المروي له لم تنتقل – بتبادل الأدوار هذا – إلى الراوي، إنه كان تبادلا إيجابيا فقط للأدوار.

وأخيرا، قد مثّل كتاب كليلة ودمنة ركيزة رئيسة لنمط قصصي جديد نسبيا آنذاك، استقطب كثيرا من المبدعين بعده، مثل: سهل بن هارون، وابن ظفر الصقلي، ابن عرب شاه، وكذلك ألف ليلة وليلة، إضافة إلى أنه كان جسرا واضحا للتواصل بين ثقافات عدّة، وإن كان يشكّل – في الوقت نفسه – أحد الأسباب التي أودت بحياة ابن المقفع قتلا، وباستثناء اتهامه في دينه، فسيظل اسمه مقرونا بهذا الأثر الخالد التليد.

الهوامش

(١) ذهب أحد الباحثين إلى أن حكايات كليلة ودمنة تعد "من أولى الحكايات الرمزية التي ترجمت إلى اللغة البهلوية عن الهندية، وذلك في عهد الملك الساساني أنوشيروان": محمد غلام رضايي، وجنور برهاني: **دراسة الحكايات الرمزية لمولوي في غزليات شمس**، مجلة إضاءات نقدية، ط. جامعة آزاد الإسلامية، طهران، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، سبتمبر ٢٠١٣، ص ٣٤.

(٢) مثل دراسات: حامد طاهر: **المضمون الأخلاقي في كتاب كليلة ودمنة**، مجلة دراسات عربية وإسلامية، جامعة القاهرة، مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية، ج ٢٠، ١٩٩٩، ص ٢٥: ٧١، وضياء عبد الله خميس الكعبي: **السرديات السلطانية العربية، مقاربة تأويلية ثقافية لكتاب "كليلة ودمنة"**، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، العدد ٤٢، أبريل – يونيه ٢٠١٤، ص ٨١: ١٣٧، وقحطان صالح الفلاح: **الأدب والسياسة: قراءة في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع**، مجلة جذور، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج ١١، ج ٢٨، يوليه ٢٠٠٩، ص ٥٩: ٨٤.

(٣) مثل دراسات: إدريس كريم محمد: **الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمة، دراسة بنيوية**، ط. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط. الأولى، ٢٠١٠، وججيقة بسوف: **آليات السرد في قصص (كليلة ودمنة)، قصة (الحمامة والثعلب ومالك الحزين) أنموذجا**، مجلة دراسات، جامعة طاهري محمد بشار، مخبر الدراسات الصحراوية، مج ٧، ع ٢، يونيو ٢٠١٨، ص ١٠١: ١١٠، وعبد الفتاح كيليطو: **زعموا أنّ، ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي**، مجلة آفاق، ط. اتحاد كتاب المغرب العربي، الرباط، غ ١٢، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٧٩: ٩٠.

(٤) مثل دراسات: أسامة لطفي الشوربجي: **مفهوم المفارقة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع**، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، الإصدار الأول، العدد الرابع، ديسمبر ٢٠١٦، ص ١٢١: ١٤٧، وأيمن صابر محمد سعيد: **التكرار ودوره في تحقيق التماسك النصي عند الأديب الحكيم ابن المقفع**، حوليات آداب عين شمس، القاهرة، المجلد ٤٣، يوليو – سبتمبر ٢٠١٥، ص ٢٥٩: ٢٧٦، وسارة قطاف: **الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع (مقاربة تداولية)**، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٣، ومها خير بك: **البنية الحجاجية المنطقية والتماسك النصي في كليلة ودمنة: مثل الذي يضع الخير في غير**

موضعه أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج ٤٩، ع ٥٨٧، مارس ٢٠٢٠، ص ١٦١: ١٧٣.

(٥) مثل دراسات: سارة قطاف: **الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع (مقاربة تداولية)**، وفرج بن رمضان: **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص)**، ط. دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط. الأولى، ٢٠٠١، الفصل الثاني المعنون بنشأة أجناس قصصية عربية عن طريق الترجمة والتأثير من آداب غير عربية، ص١١٥، وليلى جغام: **حجاجية المثل في نصوص "كليلة ودمنة" لابن المقفع – دراسة في باب "الأسد والثور"**، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر، العدد الثالث عشر، يناير ٢٠١٣، ص ٨٥: ١٠٣، ومجدي عيد المعروف حسين: **المثل في كتاب كليلة ودمنة**، حولية كلية المعلمين في أبها، جامعة الملك خالد، كلية المعلمين، مركز البحوث التربوية، ع ١١، ٢٠٠٨، ص ٢٣٩: ٢٤٦، وهاجر مدقن: **التمثيل الحجاجي في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع – مقاربة تداولية**، مجلة الأثر، العدد ١٤، يونيو ٢٠١٢، ص ٣٧: ٥٦.

(٦) مثل دراسات: أحمد محمد علواني: **المروي عليه في الحكاية التراثية العربية**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٤٥، العدد ٤، ٢٠١٨، ص ٧٢: ٨٤، حيث درس (المروي عليه) في ثلاثة كتب، هي: ألف ليلة وليلة، وفاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، وكليلة ودمنة، ومحمد رجب النجار: **كليلة ودمنة تأليفا لا ترجمة**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٨، و**حكايات الحيوان في التراث العربي**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العددان الأول والثاني، يوليو/سبتمبر – أكتوبر/نوفمبر، ١٩٩٥، ص ١٨٧: ٢١٢، ومصطفى عطية جمعة: **تحليل مقدمات كليلة ودمنة**، مجلة جذور، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج ٧، ع ١٢، مارس ٢٠٠٣، ص ٤٣٩: ٤٦٢، وأيضا: ن. شمناد: **كليلة ودمنة، مسألة أصله الهندي**، مجلة كاليكوت، ط. قسم اللغة العربية، جامعة كاليكوت، كيرالا، الهند، المجلد الثاني، العدد الثالث، ديسمبر ٢٠١١، ص ٣٧: ٥٤، ونورا محمد سعيد: **كليلة ودمنة بين الفارسية والأردية، دراسة مقارنة مع ترجمة للنص الأردي**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨. كما أشارت معظم الدراسات التي تناولت القص الرمزي إلى حكايات كليلة ودمنة باعتبارها أساسا ارتكزت عليه شتى النصوص التالية لها، من خلال النسج على منوالها، أو النقل المتنوع منها، مثل دراسة: محمد غلام رضايي، وجنور برهاني: **دراسة الحكايات الرمزية لمولوي في غزليات شمس**، ص ٣١: ٥٧، ومن الدراسات الغربية المترجمة: خوان

فيرنيت: **فضل الأندلس على ثقافة الغرب**، ترجمة: نهاد رضا، تقديم: فاضل السباعي، ط. إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط. الأولى، ١٩٩٧، ص٣٤٣.

(٧) أشار محمد رجب النجار إلى هذه المسحة الشعبية في كتابه: **التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو – سردية**، ص١٧١، كما أشار إلى أن (كليلة ودمنة) من تأليف ابن المقفع، كونه أراد التمويه على السلطة السياسية آنذاك؛ كي لا يتحمل وزر ما في الكتاب من آراء وأفكار تدعو إلى الإصلاح السياسي والاجتماعي وتصطدم بالثوابت المجتمعية، انظر في ذلك: ص١٧١ وما بعدها.

(٨) عبد الله بن المقفع: **كليلة ودمنة**، تحقيق: عبد الوهاب عزام، ط. دار الشروق، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨١، وسوف يعتمد البحث هذه النسخة، وسيشار إلى أرقام الصفحات داخل المتن عند الإحالة المباشرة، وإذا تطلب الأمر الإحالة إلى نسخة وزارة المعارف (**كتاب كليلة ودمنة**، تأليف: بيدبا الفيلسوف الهندي، ترجمه إلى العربية في صدر الدولة العباسية: عبد الله بن المقفع، ط. المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، ١٩٣٧)، فسوف يرمز إليها بالحرف (م) بعد رقم الصفحة.

(٩) شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. الرابعة والعشرون، ٢٠١٨، ص٥٢١.

(١٠) مثل: نورا محمد سعيد: **كليلة ودمنة بين الفارسية والأردية**، ص٤١.

(١١) انظر: المرجع السابق، ص٤٢، ٤٣. وبنجاتنترا (The Panchatantra) – أي: الأسفار الخمسة – كتاب هندي الأصل صنفه العالم الهندي وشنو شرما Vishnu Sarma باللغة السنسكريتية في القرن الثالث قبل الميلاد، وكانت له مكانة كبيرة آنذاك، انظر في ذلك: ن. شمناد: **كليلة ودمنة، مسألة أصله الهندي**، ص٤٣.

(١٢) فرج بن رمضان: **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص)**، ط. دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط. الأولى، ٢٠٠١، ص١٢١.

(١٣) ألفت كمال الروبي: **المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٢، ١٩٩٢، ص٧٦، وأيضا: **بلاغة التوصيل وتأسيس النوع**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ٢٠٠١، ص٢٠١.

(١٤) انظر في ذلك: شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول**، ص٥٢٠، ٥٢١، وأيضا: **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. الخامسة عشرة، ٢٠٠٩، ص١٣٨، ١٣٩.

(١٥) أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني: **تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة**، ط. عالم الكتب، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨٣، ص ١١١.

(١٦) انظر حول تعدد النسخ وإشكاليته: مقدمة عبد الوهاب عزام لكتاب **كليلة ودمنة**، ص٩ وما بعدها، وعبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ١٩٩٢، ص ٨٢، ٨٣، ونورا محمد سعيد: **كليلة ودمنة بين الفارسية والأردية، دراسة مقارنة مع ترجمة للنص الأردي**، ص٢٣ وما بعدها.

(١٧) أبو عبد الله محمد بن حسين بن عمر اليمني: **مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب**، تحقيق: محمد يوسف نجم، ط. دار الثقافة، بيروت، ط. الأولى، ١٩٦١، ص٧.

(١٨) انظر: أحمد أمين: **ضحى الإسلام**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ت، ج١، ص١٧١.

(١٩) انظر: عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ص٨٠، ٨١.

(٢٠) يشير مصطلح (الوحدة الحوارية) إلى كل مجموعة من الكلمات أو الجمل التي ترسلها شخصية قصصية مرة واحدة، وبصورة متصلة، دون أن يفصل بين أي منها فاصل زمني، أو مكاني، أو حدثي.

(٢١) من هؤلاء الباحثين: محمد رجب النجار: **حكايات الحيوان في التراث العربي**، ص ١٩٣ وما بعدها، ومصطفى عبد الشافي الشوري: **التراث القصصي عند العرب**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٩، ص١٢١ وما بعدها، ون. شمناد: **كليلة ودمنة، مسألة أصله الهندي**، ص٤٥، ٤٨، وثمة من استبعد فكرة ترجمة الكتاب، انظر: طلال حرب: **أولية النص**، ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط. الأولى، ١٩٩٩، ص٣٩، ٤٠.

(٢٢) أحمد بن محمد بن عربشاه الحنفي: **فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**، تحقيق: محمد رضوان مهنا، ط. مكتبة الإيمان، المنصورة، د.ت، ص ٢٢.

(٢٣) المصدر السابق، ص٢٩، ٣٠.

(٢٤) جيرالد برنس: **مقدمة لدراسة المروي عليه**، ضمن: **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، ط. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٩، ص٥١.

(٢٥) انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط. المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٧، ص٢٦٨، و**عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ٢٠٠٠، ص١٧١ وما بعدها.

(٢٦) مثل حكايتي: (المرأة الفاجرة وجاريتها)، و(امرأة الإسكاف وجارتها) اللتين رواهما كليلة إلى دمنة بصورة متسلسلة غير متوالدة، بعد روايته (الناسك واللص)، ص ٩٤، ٩٥، و(الجرذ والناسك والضيف) التي رواها الجرذ للغراب والسلحفاة، المنبثقة من (الحمامة المطوقة)، ص١٦٦.

(٢٧) عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ص١٤.

(٢٨) حول طبيعة الراوي وأهميته عنصرا سرديا، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٢٦٤ وما بعدها، وشلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٥ ص١٢٩ وما بعدها، وعبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ط. مكتبة الآداب، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٤، ص٥٩ وما بعدها.

(٢٩) هذه المستويات السردية وفق جاتمان، ومستويات التلقي من قبل جوناثان كلر، انظر: عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ص١٣، ١٤.

(٣٠) انظر: المرجع السابق، ص٩٣ وما بعدها.

(٣١) ابن عربشاه: **فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**، ص ٢٢.

(٣٢) المصدر السابق، ص ١٨.

(٣٣) حتى إن الوحدات الحوارية بين الراوي/بيدبا الفيلسوف، والمروي له/دبشليم الملك تبدو مقتضبة بصورة ملحوظة، ومتواترة بدرجة أهّلتها لتشكل تيمات أسلوبية يتوقعها القارئ بسهولة فائقة، مثل عبارات: "اضرب لي مثل..."، "وكيف كان ذلك؟"، و"زعموا أن..."، و"قد سمعت هذا المثل".

(٣٤) انظر – على سبيل المثال – الحكاية الفرعية (الملك والنقب)، ضمن الحكاية الإطارية (مهرايز ملك الجرذان)، **كليلة ودمنة**، ص ٢٦٣، حيث عزم الملك سد النقب، بينما عارضه أحد وزرائه، فبدأت العملية الحجاجية بينهما، من خلال رواية الوزير لحكاية تتضمن عظة وعبرة للملك الذي لم يمتثل لها فهلك هو وأهل مملكته.

(٣٥) ثمة دراسات أولت الجانب الحجاجي في كليلة ودمنة الاهتمام، منها: ليلى جغام: **حجاجية المثل في نصوص "كليلة ودمنة" لابن المقفع – دراسة في باب "الأسد والثور"**، مرجع سابق، وهاجر مدقن: **التمثيل الحجاجي في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع**، مرجع سابق.

(٣٦) جيرالد برنس: **مقدمة لدراسة المروي عليه**، ص٦٦.

(٣٧) يعد التشخيص "تقنية تشكيل الشخصية بواسطة النص السردي": جيرار جنيت: **عودة إلى خطاب الحكاية**، ص١٨٠، ويؤكد جنيت حرصه على تجنب دراسة الشخصية؛ لأن مثل هذه الدراسة يمثل "تنازلا مفرطا" له، فيعلق على تقنية التشخيص قائلا: "وتبدو لي دراسة تلك التقنية أعظم تنازل يمكن للسرديات، بمعناها الحصري، أن تقدمه للتأمل في الشخصية": المرجع نفسه، ص١٨٠.

(٣٨) جاء اسم الثور (شتربة) في نسخة وزارة المعارف العمومية، انظر: **كليلة ودمنة**، ص٩٣، م.

(٣٩) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٦٦.

(٤٠) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٣١٦، وفي نسخة وزارة المعرف العمومية نجد (زوج هدهد) بدل (الحمامتين)، انظر: **كليلة ودمنة**، ص٣١٥، م.

(٤١) روى كليلة سبع حكايات لدمنة، هي: (القرد والنجار)، و(الناسك واللص)، و(المرأة الفاجرة وجاريتها)، و(امرأة الإسكاف وجارتها)، و(القردة واليراعة)، و(الخب والمغفل)، و(الجرذان وتاجر الحديد)، بينما روى دمنة لكليلة حكايتين فقط، هما: (الغراب والأسود)، و(الأرنب والأسد).

(٤٢) تضمن (كليلة ودمنة) خمس عشرة حكاية رئيسة، جاء منها تسع حكايات إطارية، أي تولّد عنها حكايات متباينة العدد، وهي: الأسد والثور – الحمامة المطوقة – البوم والغربان – القرد والغيلم – الناسك وابن عرس – إبلاد وإيراخت وشادرم ملك الهند – مهرايز ملك الجرذان – ابن الملك وأصحابه – الناسك والضيف، بينما جاءت الحكايات الست الأخرى عقيمة، أي منفردة، فلم تتولّد عنها أية حكاية، وهي حكايات: السنور والجرذ – الملك والطير قبرة – الأسد وابن آوى – السائح والصوّاغ – اللبؤة والشعهر – الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

(٤٣) انظر: **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ص١٧٩.

(٤٤) حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الثانية، ١٩٩٣، ص٢١.

(٤٥) انظر إشاراته حول وجود (الكنز) أو (الخبيئة) داخل الكتاب، ص ٣٧، ٣٨. ولقد شك عبد الفتاح كيليطو في وجود ما يشبه هذا الكنز، انظر: **الحكاية والتأويل**، ط. دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط. الأولى، ١٩٨٨، ص٤٢.

(٤٦) من الحكم التي ذكرها بيدبا والمتشابهة مع حكم الشخصيات في الحكايات الرمزية قوله: "إن كان للملوك فضل في مملكتها فإن للحكماء فضلا في حكمتها أعظم؛ لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم، وليس الملوك بأغنياء عن الحكماء بالمال" (ص ١٤، م)، كما قال دبشليم لبيدبا: "فإن الحكماء لا يشيرون إلا بالخير، والجهال يشيرون بضده" (ص ١٤، م).

(٤٧) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٠٨.

(٤٨) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٤٣، ١٤٤.

(٤٩) انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٢٦٤ وما بعدها.

(٥٠) انظر: عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ص٥٩ : ٦٨.

(٥١) المرجع السابق، ص١١.

(٥٢) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٢٦٤.

(٥٣) من الملاحظ أن هذا الأسلوب متواتر بشكل لافت في النصوص القصصية التراثية عامة، والنصوص المندرجة ضمن النمط الخرافي أو العجائبي أو الرمزي بشكل خاص، ولقد أشار فردريش فون ديرلاين إلى ارتباط العرب برواية/حكي الحكايات الخرافية أكثر من تأليفها، انظر: **الحكاية الخرافية**، ترجمة: نبيلة إبراهيم، ط. دار غريب، القاهرة، د.ت، ص ٢٢١.

(٥٤) أبو بكر محمد بن الوليد الفهري الطرطوشي: **سراج الملوك**، تحقيق: محمد فتحي أبو بكر، تقديم: شوقي ضيف، ط. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٤، ص ١٩٠، ١٩١، ١٩٧، ٢٠٢، ٢١٩، ٢٢٢، ٢٢٣، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

(٥٥) انظر: ابن عربشاه: **فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**، ص ٢١، ٣١، ٦٨، ٨٥...

(٥٦) انظر: عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ص٩.

(٥٧) مثل: الجاحظ، والخطيب البغدادي، وابن قتيبة الدينوري، ومحسن التنوخي.

(٥٨) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٣١٤، ٣١٥، ٣٢٩، ٣٣٦.

(٥٩) انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٢٦٦.

(٦٠) انظر: شلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، ص١٤٨، ١٤٩.

(٦١) وانظر أيضا: **كليلة ودمنة**، ص٩٢، ٩٣.

(٦٢) يوجد فرق بين (المونولوج المنقول – الداخلي)، وهو استشهاد حرفي بتلك الأفكار كما يعبر عنها بالألفاظ في الخطاب الداخلي، و(المونولوج المسرّد)، وهو الذي يحوله الراوي/السارد في صورة خطاب غير مباشر حر، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٧٥، ٧٦.

(٦٣) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٨٤، ٩٢، ٩٤، ٩٩، ١٠٢، ١٠٥، ١١٣، ١١٨، ١٢٣، ١٢٨...

(٦٤) **كليلة ودمنة**، ص١٢٤.

(٦٥) انظر حول وظائف المروي له: جيرالد برنس: **مقدمة لدراسة المروي عليه**، ص٧٥ وما بعدها، وجيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص ٢٦٧ وما بعدها، وانظر تعليقه على برنس في: **عودة**

إلى خطاب الحكاية، ص١٧١ وما بعدها، وشلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي**، ص ١٥٣ وما بعدها.

(٦٦) انظر: جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ط. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٤٢، ١٤٣.

(٦٧) انظر: **كليلة ودمنة**، ص ١١٨.

(٦٨) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١١٨ – ١٦٦.

(٦٩) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٦٥.

(٧٠) عبد الفتاح كيليطو: **الحكاية والتأويل**، ص٣٣.

(٧١) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٤٦: ١٥٣، ولقد أشار برنس إلى ندرة هذا النمط من المروي له، الذي يتعدد بحيث يستقبل كل مروٍ له جزءا محددا من المروي، انظر: جيرالد برنس: **مقدمة لدراسة المروي عليه**، ص٦٤.

(٧٢) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٣١٦.

(٧٣) تقع المواضع التي أرسلها الراوي بيدبا إلى المروي له دبشليم – والتي اتسمت بالمباشرة والتقريرية؛ إذ عمدت إلى استنباط ما تضمنته الحكاية السابقة لها من حكم وعظات – خارج المبنى الحكائي للحكاية الرمزية المستنبطة منها هذه الحكم؛ ومن ثم فوجودها هنا لا يسم حكايات كليلة ودمنة بالمباشرة بصورة عامة، وإن كانت واضحة فقط في حكاية دبشليم وبيدبا التي عدّها البعض حقيقة، ومن ثم لا ينطبق عليها أسس التخيل القصصي.

(٧٤) كما ظهر – على سبيل المثال – عند الجاحظ في **(البخلاء)**، والدينوري في **(عيون الأخبار)**، والتوحيدي في **(الإمتاع والمؤانسة)**.

(٧٥) هذا في كتبهم: **فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**، و**المستطرف من كل فن مستظرف**، و**سراج الملوك**.

(٧٦) انظر: **كليلة ودمنة**، ط. وزارة المعارف العمومية، ص٣٥، ٣٦.

(٧٧) هذا باعتبار الراوي والمروي له شخصيتين قصصيتين متخيلتين داخل المتن الحكائي، أما إذا نظرنا إلى النص القصصي الكلي، فما هما إلا عنصران قصصيان قد يتخفى المؤلف وراء أيٍّ منهما، أو كليهما.

(٧٨) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٦٣ : ٢٦٦.

(٧٩) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٣٨ : ٢٥٨؛ إذ احتلت إحدى الوحدات الحوارية للوزير إبلاد ثلاثة عشر سطرا، تضمنت (الحمامتين والحب)، بينما لم تتجاوز وحدات الملك السطر، مع كثرتها.

(٨٠) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٨١.

(٨١) نستخدم هنا مصطلح (**قصة**) وفق مفهوم جنيت الذي يعني به المضمون السردي، أو المتن الحكائي وفق الشكلانيين الروس.

(٨٢) أي: بهنود بن سحوان المعروف بعلي بن الشاه الفارسي، انظر: **كليلة ودمنة**، ص٩، م.

(٨٣) مثل عبارات: وكيف كان ذلك؟ – زعموا أن – إنما ضربت لك هذا المثل – قد فهمت ما ذكرت...

(٨٤) الاسترجاع كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٥١، وانظر، ص٧٠.

(٨٥) انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٦٠،٥٩.

(٨٦) انظر: المرجع السابق، ص٦١ ،٦٢، ٦٦.

(٨٧) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٣٢٠، ٣٢١، م.

(٨٨) أي الحكايات الإطارية الخمس عشرة التي تمثل وحدات حوارية بين بيدبا ودبشليم.

(٨٩) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٤١، م.

(٩٠) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٨٣ وما بعدها.

(٩١) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص٢٤٠.

(٩٢) تكررت هذه العبارة ست عشرة مرة في الكتاب كله، في مطلع كل مشهد حواري/حكاية رئيسة، إضافة إلى ذكرها قبل باب (الفحص عن أمر دمنة)، ص١٣٣.

(٩٣) انبثقت حكاية (الأسد والثور) من حكاية (التاجر وبنيه الثلاثة) التي كانت مجرد ذريعة لروايتها، وكما اتضح سالفا؛ فإن (الأسد والثور) هي التي تحقق طلب دبشليم المحدد، وليست (التاجر وبنيه الثلاثة).

(٩٤) من الطبع تمثل كل حكاية تتضمن حكايات فرعية داخلها حكايةً إطارية، بينما تمثل تلك الحكايات المتضمَّنة داخلها حكايات فرعية، وهكذا، بمعنى أنه ربما تظهر حكاية تكون إطارية وفرعية في الوقت ذاته، وهذا وفق موقعها من الحكاية السابقة لها التي تضمنتها، أو التالية لها التي تضمنت هي داخلها، لكن البحث حدد المصطلحات المطلقة عليها – الحكاية الكلية الكبرى/الأم، والإطارية الكلية، والإطارية، والفرعية، والفرعية الصغرى – وفق حكايات كليلة ودمنة بصورة مستقرة محددة.

(٩٥) ثمة أربع حكايات فرعية رواها دمنة وهو في محبسه لكل من: الأسد، والقاضي، وسيد الخنازير، جاءت ضمن باب (الفحص عن أمر دمنة)، وهو يعد وفق البحث ضمن حكاية (الأسد

والثور)، وهي حكايات موجزة، أو أخبار قصصية مقتضبة: **المرأة وعبدها – الطبيب الجاهل المتكلف – الحراث وامرأتيه العاريتين – المرزبان وامرأته والبازيار**، ص١٤٠: ١٥٦، وبإردافها بالحكايات الثماني عشرة يصبح عدد الحكايات المنبثقة من الحكاية الإطارية الكلية (الأسد والثور) اثنتين وعشرين حكاية.

(٩٦) الحكايات المتوالدة هي التي تنتج إحداها داخل أخرى، دون انتهاء الأولى/الإطارية، بينما المتسلسلة هي التي تأتي إحداها بعد نهاية أخرى بصورة تامة.

(٩٧) انظر: محمد رجب النجار: **حكايات الحيوان في التراث العربي**، ص١٩٥.

(٩٨) مها خير بك: **البنية الحجاجية المنطقية والتماسك النصي في كليلة ودمنة: مثل الذي يضع الخير في غير موضعه أنموذجا**، ص ١٦١.

(٩٩) انظر في ذلك: عز الدين العلام: **الآداب السلطانية، دراسة في بنية وثوابت الخطاب السياسي**، سلسلة عالم المعرفة، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٢٤، فبراير ٢٠٠٦، ص ٧٧ وما بعدها.

(١٠٠) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢١٧.

(١٠١) يشير الرمز **(ح)** إلى الوحدة الحوارية، و**(ح د)** إلى الحوار الداخلي، و**(س)** إلى الفاصل السردي، بينما يشير الرمز **(//)** إلى الفاصل بين الوحدات الحوارية بين دبشليم وبيدبا، ثم بداية الحكاية الإطارية (القرد والغيلم)، ثم بداية الحكاية الفرعية (الأسد وابن آوى والحمار).

(١٠٢) محمد غلام رضايي، وجنور برهاني: **دراسة الحكايات الرمزية لمولوي في غزليات شمس**، ص٤٠.

(١٠٣) انظر حول غموض الرمزي: تزفيتان تودوروف: **الرمزية والتأويل**، ترجمة: إسماعيل الكفري، ط. دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٧، ص١١٣ وما بعدها، وحول الطابع التلميحي المجازي للحكاية الرمزية: صبحي البستاني: **الدلالة المجازية للحكاية الرمزية والرمز**، مجلة الفكر العربي المعاصر، ط. مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ٣٨، مارس ١٩٨٦، ص ١٤: ٢٣.

(١٠٤) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٦٨.

(١٠٥) ظهر الأمر نفسه في كتاب **(سلوان المطاع في عدوان الأتباع)**، لابن ظفر الصقلي: "قد فهمت كلامك جميعه وما ذكرت، وأنت صادق، لكن اعلم أن..."، "صدقت فيما ذكرت، غير أنه..."، انظر: ص٥٩، ٧٦.

(١٠٦) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٥٦.

(١٠٧) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٦٦.

(١٠٨) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٢٤.

(١٠٩) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١١٨، ١٤٠، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٣.

(١١٠) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٠٠.

(١١١) جيرالد برنس: **مقدمة لدراسة المروي عليه**، ص٧٤.

(١١٢) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٢٣، ١٢٤، ١٢٨.

(١١٣) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٩٩.

(١١٤) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٦٣.

(١١٥) انظر: **كليلة ودمنة**، ص١٥٧.

(١١٦) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٢٦٣، ٢٦٥.

(١١٧) انظر: **كليلة ودمنة**، ص٣٣١.

*****

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

– عبد الله بن المقفع (ت ١٤٠ هـ): **كليلة ودمنة**، تحقيق: عبد الوهاب عزام، ط. دار الشروق، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨١.

– أبو هاشم محمد بن أبي محمد بن محمد بن ظفر الصقلي (ت ٥٦٥ هـ): **سلوان المطاع في عدوان الأتباع**، تحقيق: أحمد محمد دعج، ط. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ط. الأولى، ١٩٩٥.

– أحمد بن محمد بن عربشاه الحنفي (ت ٨٥٤ هـ): **فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**، تحقيق: محمد رضوان مهنا، ط. مكتبة الإيمان، المنصورة، د.ت.

– أبو بكر محمد بن الوليد الفهري الطرطوشي (ت ٥٢٠ هـ): **سراج الملوك**، تحقيق: محمد فتحي أبو بكر، تقديم: شوقي ضيف، ط. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٤.

– بيدبا الفيلسوف الهندي: **كتاب كليلة ودمنة**، ترجمة: عبد الله بن المقفع، ط. المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، ١٩٣٧.

– أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني (ت ٤٤٠ هـ): **تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة**، ط. عالم الكتب، بيروت، ط. الثانية، ١٩٨٣.

– أبو عبد الله محمد بن حسين بن عمر اليمني (ت ٤٠٠ هـ): **مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب**، تحقيق: محمد يوسف نجم، ط. دار الثقافة، بيروت، ط. الأولى، ١٩٦١.

ثانيا: المراجع العربية:

– أحمد أمين: **ضحى الإسلام**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ت.

– أحمد محمد علواني: **المروي عليه في الحكاية التراثية العربية**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٤٥، العدد ٤، ٢٠١٨، ص ٧٢: ٨٤.

– إدريس كريم محمد: **الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمة، دراسة بنيوية**، ط. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط. الأولى، ٢٠١٠.

– أسامة لطفي الشوربجي: **مفهوم المفارقة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع**، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، الإصدار الأول، العدد الرابع، ديسمبر ٢٠١٦، ص ١٢١: ١٤٧.

– ألفت كمال الروبي: **المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٢، ١٩٩٢، ص ٧٥: ١٠٣.

– ألفت كمال الروبي: **بلاغة التوصيل وتأسيس النوع**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ٢٠٠١.

– أيمن صابر محمد سعيد: **التكرار ودوره في تحقيق التماسك النصي عند الأديب الحكيم ابن المقفع**، حوليات آداب عين شمس، القاهرة، المجلد ٤٣، يوليو – سبتمبر ٢٠١٥، ص ٢٥٩: ٢٧٦.

– ججيقة بسوف: **آليات السرد في قصص (كليلة ودمنة)، قصة (الحمامة والثعلب ومالك الحزين) أنموذجا**، مجلة دراسات، جامعة طاهري محمد بشار، مخبر الدراسات الصحراوية، مج ٧، ع ٢، يونيو ٢٠١٨، ص ١٠١: ١١٠.

– حامد طاهر: **المضمون الأخلاقي في كتاب كليلة ودمنة**، مجلة دراسات عربية وإسلامية، جامعة القاهرة، مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية، ج ٢٠، ١٩٩٩، ص ٢٥: ٧١.

– حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الثانية، ١٩٩٣.

– سارة قطاف: **الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع (مقاربة تداولية)**، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٣.

– شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. الخامسة عشرة، ٢٠٠٩.

– شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول**، ط. دار المعارف، القاهرة، ط. الرابعة والعشرون، ٢٠١٨.

– صبحي البستاني: **الدلالة المجازية للحكاية الرمزية والرمز**، مجلة الفكر العربي المعاصر، ط. مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ٣٨، مارس ١٩٨٦، ص ١٤: ٢٣.

– ضياء عبد الله خميس الكعبي: **السرديات السلطانية العربية، مقاربة تأويلية ثقافية لكتاب "كليلة ودمنة"**، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، العدد ٤٢، أبريل – يونيه ٢٠١٤، ص ٨١: ١٣٧.

– طلال حرب: **أولية النص**، ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط. الأولى، ١٩٩٩.

– عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ط. مكتبة الآداب، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٦.

– عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ١٩٩٢.

– عبد الفتاح كيليطو: **زعموا أنّ، ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي**، مجلة آفاق، ط. اتحاد كتاب المغرب العربي، الرباط، غ ١٢، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٧٩: ٩٠.

– عبد الفتاح كيليطو: **الحكاية والتأويل**، ط. دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط. الأولى، ١٩٨٨.

– عز الدين العلام: **الآداب السلطانية، دراسة في بنية وثوابت الخطاب السياسي**، سلسلة عالم المعرفة، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٢٤، فبراير ٢٠٠٦.

– فرج بن رمضان: **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص)**، ط. دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط. الأولى، ٢٠٠١.

– قحطان صالح الفلاح: **الأدب والسياسة: قراءة في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع**، مجلة جذور، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج ١١، ج ٢٨، يوليه ٢٠٠٩، ص ٥٩: ٨٤.

– ليلى جغام: **حجاجية المثل في نصوص "كليلة ودمنة" لابن المقفع – دراسة في باب "الأسد والثور"**، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر، العدد الثانث عشر، يناير ٢٠١٣، ص ٨٥: ١٠٣.

– محمد رجب النجار: **التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو – سردية**، ط. دار ذات السلاسل، الكويت، ط. الأولى، ١٩٩٥.

– محمد رجب النجار: **كليلة ودمنة تأليفا لا ترجمة**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٨.

– محمد رجب النجار: **حكايات الحيوان في التراث العربي**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العددان الأول والثاني، يوليو/سبتمبر – أكتوبر/نوفمبر، ١٩٩٥، ص ١٨٧: ٢١٢.

– محمد غلام رضايي، وجنور برهاني: **دراسة الحكايات الرمزية لمولوي في غزليات شمس**، مجلة إضاءات نقدية، ط. جامعة آزاد الإسلامية، طهران، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، سبتمبر ٢٠١٣، ص ٣١: ٥٧.

– مجدي عيد المعروف حسين: **المثل في كتاب كليلة ودمنة**، حولية كلية المعلمين في أبها، جامعة الملك خالد، كلية المعلمين، مركز البحوث التربوية، ع ١١، ٢٠٠٨، ص ٢٣٩: ٢٤٦.

– مصطفى عبد الشافي الشوري: **التراث القصصي عند العرب**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٩.

– مصطفى عطية جمعة: **تحليل مقدمات كليلة ودمنة**، مجلة جذور، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج ٧، ع ١٢، مارس ٢٠٠٣، ص ٤٣٩: ٤٦٢.

– مها خير بك: **البنية الحجاجية المنطقية والتماسك النصي في كليلة ودمنة: مثل الذي يضع الخير في غير موضعه أنموذجا**، مجلة الموقف الأدبي، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج ٤٩، ع ٥٨٧، مارس ٢٠٢٠، ص ١٦١: ١٧٣.

– ن. شمناد: **كليلة ودمنة، مسألة أصله الهندي**، مجلة كاليكوت، ط. قسم اللغة العربية، جامعة كاليكوت، كيرالا، الهند، المجلد الثاني، العدد الثالث، ديسمبر ٢٠١١، ص ٣٧: ٥٤.

– نورا محمد سعيد: **كليلة ودمنة بين الفارسية والأردية، دراسة مقارنة مع ترجمة للنص الأردي**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨.

- هاجر مدقن: **التمثيل الحجاجي في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع – مقاربة تداولية**، مجلة الأثر، العدد ١٤، يونيو ٢٠١٢، ص ٣٧: ٥٦.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- تزفيتان تودوروف: **الرمزية والتأويل**، ترجمة: إسماعيل الكفري، ط. دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٧.

- تزفتان تودوروف، وآخرون: **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط. الأولى، ١٩٨٢.

- جيرار جنيت: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط. المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٩٧.

- جيرار جنيت: **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى، ٢٠٠٠.

- جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ط. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط. الأولى، ٢٠٠٣.

- جيرالد برنس: **مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، ط. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٩.

- خوان فيرنيت: **فضل الأندلس على ثقافة الغرب**، ترجمة: نهاد رضا، تقديم: فاضل السباعي، ط. إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط. الأولى، ١٩٩٧.

- رولان بارت: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط. الأولى، ١٩٩٣.

- فردريش فون ديرلاين: **الحكاية الخرافية**، ترجمة: نبيلة إبراهيم، ط. دار غريب، القاهرة، د.ت.

- شلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٥.

*****