

جامعة البحرين
كلية الآداب
قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
الدراسات العليا

تحليلة وخدمة

من فضاء السرد إلى حكمة المسرود

بحث مقدم لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في الأدب العربي

إعداد الباحثة : زهرة علي حسن المذبوح ٨٦٩١٨١

بإشراف الأستاذ الدكتور عبد الكريم حسن

٣	مدخل
	الفصل الأول :
١٩	القارئ بين استراتيجية المؤلف ومعطيات المقروء
	الفصل الثاني :
٤٩	البناء السردي للحكايا/الأمثال
	الفصل الثالث :
٨٤	حيونة الشخص بين الرمز وفكرة القناع
	الفصل الرابع :
١٣٥	الحكمة السياسية بين ابن المقفع ومكيافلي
١٦٥	الخاتمة
١٦٩	قائمة بالمصادر والمراجع

مدخل

على الرغم من الاهتمام المتزايد بالسرديات العربية ؛ في إطار الاهتمام بالفن الروائي الذي يعد ناتجا غربيا بامتياز ، والبحث عن تمثلاته في الموروث الشعبي من خلال مجموعة من المصادر ، لعل أبرزها حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية ، نحو سيرة بني هلال وسيرة عنتره والظاهر بيبرس وغيرها من الأخبار والمرويات والنوادر ومجمل النصوص التي تتخذ طابعا سرديا ؛ فإن كتابا مثل " كليلة ودمنة " وهو كتاب يتأسس متنه على السرد لم يحظ بالاهتمام المكافئ الذي يستحقه في هذا السياق . وإن كثرة الدراسات حوله لا تشير - بالضرورة - إلى الالتفات إليه كنص ، خصوصا أن أبرز ما أثير حول الكتاب يتصل بأصله وملابسات تأليفه ومسيرة نقله إلى لغات أخرى . ولقد أدى هذا الانشغال بما هو خارج النص إلى إغفال الكثير مما انطوى عليه متن الكتاب في ذاته .

ولعل ذلك يعود إلى أصله الهندي ؛ مما يدفع الدارسين إلى استثنائه من السرديات العربية . غير أن الصياغة السردية له وقد تمت بالعربية تخول اعتباره نصاً عربياً ؛ إذا ما أخذت اللغة اعتبارها في هذا السياق . ومن هنا

يمكن الاستناد إلى ما قاله الدكتور (طه حسين) في تصديره للكتاب : " في هذا الكتاب حكمة الهند وجهد الفرس ولغة العرب " ^١ .

على أن لطف حسين رأيا آخر في عربية ابن المقفع سواء في ترجمته لكتاب (كليله ودمنة) أو في كتبه الأخرى ، فنجده يقول : " عندما تقرأون كتابا ابن المقفع تجدون فيها شيئا من الالتواء والدوران ، ونحس ونحن نقرأ أن الكاتب يجد مشقة في التعبير عن المعاني التي يحسها ، ونحس هذا الضعف الذي يكلفه الكاتب للعربية ؛ نحسه لا بعقولنا فحسب بل بآذاننا ، فنجد ابن المقفع يكلف النحو العربي تكاليف ، ربما لم يكن النحو العربي مستعدا لأن يحتملها . " ^٢

واستطرادا على ذات الرأي ، يستمر (طه حسين) في تأكيده عدم انسياق العربية طوعا لخطاب ابن المقفع : " . . . وابن المقفع ، مع أنه زعيم الكتاب وصاحب الآيات ، وواضع المثل الأعلى للكتابة ، لم يكن عظيم الحظ من الفصاحة والنحو العربي . والمقارنة بينه وبين ما كتب أصحاب النحو وغيرهم تظهركم على أنه لم يكن أكثر من مستشرق يحسن اللغة العربية والفارسية ، ويبذل جهدا عظيما فيوفق كثيرا ، ويخطئ أحيانا . " ^٣

وفي ما يتعلق بترجمته لـ (كليله ودمنة) أو غيرها من الآثار الفارسية ، يشير (طه حسين) إلى ما طرحه الأستاذ (وليم مارسيه) William Marçais من تساؤلات : " إلى أي حد كان تأثير اللغة

الفارسية في ما كتب ابن المقفع وفي ما ترجم ؟ أكانت ترجمته حرفية يغلب عليها الطابع الفارسي ، أم كانت واسعة يغلب عليها الطابع العربي ؟ " ٤

هنا يظهر الأستاذ مارسية صعوبة الإجابة عن هذا السؤال ، فيقول :
" إن الجواب على هذا السؤال ليس ميسورا الآن ، لأن الذين يستطيعون الرد على هذا السؤال هم الذين أتقنوا العربية والفهلوية . ومن سوء الحظ أن الأصول التي ترجم عنها ابن المقفع قد ضاعت . " ٥

غير أن (طه حسين) لا يذهب مذهب الأستاذ (مارسية) ، وإنما يرى " أن الجواب على سؤال الأستاذ (مارسية) ليس عسيرا ، وإن لم تعرف الأصول . ونستطيع أن نجد الجواب في الأدب الصغير والأدب الكبير . " ٦

وفي سياق مقارنة أجراها (طه حسين) بين أسلوب (ابن المقفع) وأسلوب (عبد الحميد الكاتب) يقول : " . . . أما ابن المقفع فأمره مختلف ، وله عبارات من أجود ما تقرأ في العربية ، وبنوع خاص في (الأدب الكبير) وفي (كليلة ودمنة) . ولكنه عندما يتناول المعاني الضيقة التي تحتلج إلى الدقة في التعبير يضعف فيكلف نفسه مشقة ، ويكلف اللغة مشقة . " ٧

إن ما يمكن استخلاصه مما ذهب إليه (طه حسين) بشأن عربية ابن المقفع هو المعاناة في التعبير عن بعض المعاني الضيقة ، التي تتطلب القدرة

على الإيجاز واستيفاء المعنى في الوقت ذاته ، وهذا مقياس من مقاييس البلاغة العربية التي تؤكد أن خير الكلام ما قل ودل . غير أن المأخذ التي يأخذها (طه حسين) على لغة (ابن المقفع) ليست على إطلاقها وإنما هي ضمن حدود معينة ؛ بدليل إشارته إلى جودة لغته في كثير من مواضع (الأدب الكبير) و (كلیلة ودمنة) . كما أن لعبارة (طه حسين) " فيوفق كثيرا ويخطئ أحيانا " أهميتها في هذا السياق .

ومهما يكن ، فإن الترجمة العربية التي قام بها (ابن المقفع) وسمت خطابه بالخصائص التي تكون في مجملها عبقرية اللغة العربية ؛ مما هيأه للانضواء تحت منتوجات الأدب والفكر التي ميزت الفترة الأولى من العصر العباسي ؛ عصر (ابن المقفع) . وقد أجمع معظم النقاد قدامى ومحدثين على أن (ابن المقفع) قد تصرف في صياغة الكتاب مما جعله أقرب إلى أن يكون مؤلفا منه مترجما . وفي هذا الصدد يشكك أحد الدارسين المحدثين في كون (ابن المقفع) قد ترجم الأثر ترجمة حرفية " أو كما يترجم أهل العصر الآن " ^٦ الترجمة التي تسعى إلى أن تكون " أمينة " قدر الإمكان للأصل المترجم عنه ؛ وعليه يركز المترجم جهده من أجل أن يكون المؤلف ذاته حاضرا من خلال أثره ؛ مما يجعل المترجم مجرد وسيط يلعب الدور الذي تقوم به اللغة ذاتها في مستواها الأول الذي يحقق التواصل . ووفقا للمعطيات العلمية الحديثة على صعيد الدراسات الإنسانية أو غيرها ؛ ينظر إلى التصوف في الأصل على مستوى المعنى " خيانة المترجم " ، وعلى هذا الأساس فإنه من

الصعب إدراج المترجمات ضمن الحقل الإبداعي إلا في حالات معينة نحو ترجمة النصوص الإبداعية من شعر أو نثر من قبل مبدعين في المجال نفسه .

وهكذا فإن قراءة لكتاب (كليلة ودمنة) لا تستطيع أن تخرج عن سياق العصر الذي خلف (ابن المقفع) نفسه وعن سياق ملابساته التاريخية والسياسية على وجه الخصوص (وهنا تفرض السياسة ذاتها سواء من خلال الظروف التي أحاطت بنقل الكتاب من الهند إلى فارس أو من خلال متن الكتاب نفسه الذي تأطر على هيئة حوار بين ملك وفيلسوف) ؛ وعليه يمكنها أن تتوصل إلى أن (ابن المقفع) قد " قرأ ذلك الأثر ، وربما كان يروى له ، ويسرد عليه ، وهو لم يبرح يافع الشباب ، غض الإهاب ما دام الرجل معزوا إلى العرق الفارسي . . . فجاء إليها وأبدعها إبداعا ، وأجراها إلى العربية على ذلك النحو البديع الذي كأنه ينم عن تجربة طويلة في ممارسة الكتابة السردية ، حتى كأنه إبداع وابتكار لا ترجمة ونقل . " ^٩ .

تغلب تلك القراءات إذن - إلى جانب الكثير من الروايات حول أصل الكتاب ، والتي لا يتسع المجال للتفصيل فيها ؛ لاعتبارات منهجية تحاول الإفادة من الملابسات التاريخية ، لكنها لا تقترحها كمنهج يفرض معطياته التي أسهب الدارسون في طرحها قديما وحديثا - الجانب الإبداعي على ما سواه من معطيات أخرى . غير أن هذا الجانب الإبداعي لا يتحقق في السرد كما يشير الناقد أعلاه ولا يكشف عن تجربة طويلة في ممارسة الكتابة السردية ، كما يفترض الناقد ، وإنما يتحقق في ما يكتنز به الإطار السردى من محمول دلالي

ميز نتاج (ابن المقفع) الذي طالما نحا نحو الفكر والمقول العقلي ، والذي يمكن ملاحظته بوضوح من خلال كتابيه (الأدب الصغير) و (الأدب الكبير) اللذين يكرر في الكثير من مواضعهما المأثورات الحكمية التي تشكل نصا أساسا في الكتاب .

على هذا ؛ فإن السرد في كتاب (كليله ودمنة) لا يعدو كونه إطارا ؛ وقد أكد ذلك (ابن المقفع) نفسه ، في (باب عرض الكتاب ^{١٠}) ، وذلك باعتبار الحكي وسيلة لا غاية ، لكن ذلك لا يلغي الأثر الدلالي للإطار السردى ، بل إنه بالإمكان الوصول إلى تقاطعات ذات قيمة موضوعية بين المعنى والإطار .

وربما يمثل ذلك الفارق الأساس بين متن (كليله ودمنة) والنصوص السردية الأخرى ، مثل كتاب (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية ، التي يتعاضد فيها السرد بالمسرود ؛ بحيث يتشكل النص كبنية سردية متناغمة ، تجعل من تصاعد الحدث وتوتره قيمة لافتة ومميزة له كنص سردي . وإلى جانب ذلك تقرأ تلك النصوص بوصفها نتاجات شعبية في مقابل النتاج الفردي الذي يمثله كتاب (كليله ودمنة) سواء على مستوى التأليف أو الترجمة .

وحيث إن المرويات السردية كالحكايات والنوادر والأخبار هي في مجملها نتاجات شعبية ، تعكس إلى جانب الإيقاعات اليومية للحياة الواقع النفسي للإنسان أينما كان ؛ فإنها تعد أكثر أشكال التعبير تمثيلا لفكرة وحدة الجنس

البشري ؛ وهذا ما يفسر التشابه المذهل لنمط الألعاب الشعبية والحكايات العجيبة ومختلف الموروثات الشعبية في العالم على تعدد جغرافياته .

لكنه من قبيل تطويع الموضوع قسرا لما لا يحتمله أن ندرج كتاب (كليلة ودمنة) ضمن هذا التصنيف ؛ لأنه نتاج فردي كما أسلفنا ؛ ولأن السرد فيه وسيلة لا غاية ، كما أنه تحقق عبر التدوين الذي "مارس تحويل الثقافة العربية من صوت جماعي إلى صوت مفرد . وتم تدوين الصوت وتجسيد فرديته ، في مجارة منطقية مع تدوين الدولة في دواوين وفي سلطات مركزية . وفي نقلها من مفهوم الخلافة المشاعة والقبيلة العرفية ، إلى دولة السلطان والكتابة والديوان ."^{١١}

وذلك ما جعله يقترب من العقل في مقابل الخرافة ؛ وعلى هذا يمكن تصنيفه مبدئيا تحت المستوى "العالم" بحسب (الجابري) في تأكيده أن "الانطلاق من عصر التدوين في دراسة مكونات العقل العربي يدفعنا ونحن بصدد البحث في أشكال حضور الموروث القديم في الثقافة العربية الإسلامية ، متحررين من تلك النظرة "التاريخية" التقليدية ، يدفعنا إلى التمييز في ذلك الحضور بين مستويين : المستوى "العالم" الذي يعاد إنتاجه بوسائل العلماء ويعتمد أساسا الخطاب المنظم المكتوب ، والمستوى "العامي" الذي يعاد إنتاجه بوسائل غير علمية ، وسائل العامة ، والتي تعتمد أساسا الحكاية والنقل والشفهي ."^{١٢}

ولعل ذلك أحد أسباب عدم نشوء الفن الروائي عند العرب ؛ انطلاقاً من كون الرواية في الأساس منتجا فرديا في مقابل السرديات الأخرى التي هي منتجات شعبية . ومهما يكن ؛ فليس المجال هنا لاستقصاءات من هذا النوع ، يمكن أن تشكل في ذاتها دراسات مستقلة . لكن ما ينبغي تأكيده هو هيمنة سلطة العقل على كتاب (كليلة ودمنة) ؛ مما أدى إلى أن تخرق الحكمة فيه المساحات السردية وتتوازي معها بحيث تعطي المتلقي تصورا مؤداه أن القيمة الحقيقية تكمن في المنطوق الحكمي وأن السرد لا يعدو كونه تعزيزا لهذا المنطوق ، واستشهادا عليه ؛ وهذا ما يفسر تسمية النصوص السردية أمثالا .

ويمكننا تقسيم المعطيات التي يتيحها لنا كتاب (كليلة ودمنة) إلى :

- ١- السرد .
- ٢- القناع .
- ٣- الحكمة .

وإذ يمثل كل من السرد والقناع إطارين من أطر التعبير ، تمثل الحكمة المحمول الدلالي الذي يوجه الكتاب إليه جل اهتمامه . وعلى هذا الأساس ؛ فإن الدراسة المنهجية لابد أن تلتفت على حد سواء إلى المعطيات الثلاثة ، التي يتداخل فيها التعبير بطريقة التعبير .

إن تعدد المعطيات التي يتيحها لنا كتاب (كليلة ودمنة) يفتح المجال أمام استثمار الكثير مما تتيحه المناهج النقدية الحديثة ، ابتداء من بنية السرد ، التي ستسعى الدراسة على أساسها إلى الاستفادة من الإمكانيات التي توصلت إليها

الدراسات البنيوية وما بعدها ؛ من حيث سعيها للكشف عن الأنساق الخاصة التي يتأسس عليها النص .

وفي ضوء ما توصلت إليه تلك الدراسات سيقراً النص ليكشف - بالضرورة - عن بنيته الخاصة ونسقه المميز له عما سواه من متون سردية أخرى ، ليضيف اختلافاً أكثر مما يرسخ نتائج قد تم الوصول إليها من خلال استقراء مجموعة من النصوص التي قد تختلف نوعياً عن النص موضع الدراسة .

وأياً تكن البنية السردية التي تأسس عليها متن كتاب (كليلية ودمنة) فإن الجانب الآخر الذي يمثله وهو المعنى هو ما يشكل - بحسب مسار الدراسة - النقل الأساس ؛ ومن هنا يأتي استثمار معطيات منهج التأويل والهيرمينوطيقا Interpretation and Hermeneutics الذي يمكن توظيفه تأسيساً على أوسع معانيه التي تهدف إلى " توضيح مرامي العمل الفني ككلى ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة . وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على " شرح " خصائص العمل وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته . " ١٣

وفي ظل أي منظور ، لا يمكن تجاوز البنية السردية التي ينطلق منها كتاب (كليلية ودمنة) ؛ وإن كانت غير مقصودة لذاتها ؛ باعتبار أن القصد يتجه إلى المعطى أو المضمون ؛ من هنا تأتي مشروعية الاستفادة من الدراسات

البنوية للحكاية وفي مقدمتها المشروع الشكلي الذي قدمه بروب Vladimir Propp . ولعل ما يعزز الاستفادة منه كونه " لا يخلط بين موضوعات الدراسة والمعطيات السردية المدروسة . " ١٤

في حديث بروب حول الجسمان Corpus القصصي وتصنيفه إلى عدة أقسام ، يشير إلى " أن التقسيم المألوف هو الذي يميز بين القصص العجيب وقصص الحيوان . وعلى الرغم من أن هذا التقسيم يبدو سليما للوهلة الأولى ، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى طرح السؤال التالي : أفلا تحتوي قصص الحيوان على عنصر من عناصر العجيب وأحيانا بقدر كبير ؟ ثم - وعلى النقيض من ذلك أفلا تلعب الحيوانات دورا بالغ الأهمية في القصص العجيب ؟ " ١٥

الفارق هنا بين ما يطرحه بروب حول صعوبة إخراج قصص الحيوان من دائرة الخرافة أو القصص العجيب ، باعتبار احتواء قصص الحيوان على عنصر من عناصر العجيب وبين ما يتأسس عليه كتاب (كليلة ودمنة) هو أن الحيواني فيه يشكل أساسا لا عنصرا جانبيا . وإن ثقل فكرة الخرافة يقع على مسألة (حيونة) الشخص لا على الحدث السردى الذي غالبا ما تحكمه مسألة العقل ، التي يمكن تلمسها بشكل واضح من خلال تمثيلها في " علامات العاقل " ١٦ ؛ ومن ثم يكاد ينتفي الفعل الخارق من الحكايات والذي غالبا ما يكون منتجا شعبيا يتكرر على نحو (غريب) عبر

ثقافات العالم المتنوعة ؛ مما يحيلنا إلى فكرة الأصل الواحد أو الفكرة النووية أو الذرية .

ولعل غلبة هذا الجانب (العقلي) على الكتاب هو ما وسمه بالفردية ؛ أي كونه منتجا إبداعيا لفرد واحد ، وذلك على الرغم من حضور المسألة الحيوانية في حال إدراجها ضمن القصص العجيب ، حيث " يذهب بعض الباحثين إلى أن حكايات الحيوان أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق . " ^{١٧} و " إن حكاية الحيوان شكل قصصي يقوم فيه الحيوان بدور البطولة الرئيس . وهذه الحكاية امتداد للأسطورة ، بصفة عامة ، ولأسطورة الحيوان ، بصفة خاصة ، هي تستوعب الخرافة وملحمة البهائم . " ^{١٨} لكننا على كل حال لا يمكننا تجاهل الجانب الفكري المتمثل في الحكم التي تكاد تنتج نصا موازيا للمسرود .

وعودة إلى بروب فإنه يشير إلى أن " القصص تسند - وبكل يسر - الأفعال نفسها إلى البشر والأشياء والحيوانات . . . " ^{١٩} ، ولئن غلبت الأفعال المسندة إلى الحيوانات في نص (كليلة ودمنة) ، فإن العنصر البشري لم يختلف تماما ، بل إن ثمة حكايات تتأسس عليه ^{٢٠} ، لكن اللافت هنا هو اختفاء إسناد الأفعال إلى الأشياء . والمعني بالأفعال actions هي تلك التي يؤديها الإنسان ؛ فتكتسب سمة الإجراء أو الأداء ، لا تلك التي تندرج ضمن القواعد النحوية verbs .

ولقد ارتبط الكتاب بالرمز ؛ بحيث تم تصنيفه ضمن القصص الرمزي للحيوان ،

وذلك تأسيسا على المعنى الواسع للرمز من حيث كونه - في معناه المباشر - " شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العياني بالمجرد وذلك على اعتبار الرمز شيئا له وجود " حقيقي " مشخص إلا أنه يرمز إلى فكرة أو معنى محدد . " ٢١

وحيث إن هذا المفهوم متحقق في كتاب (كليلة ودمنة) من خلال إحلال الحيوان محل الإنسان ، بحيث يقوم الحيوان بأدوار هي في الأصل إنسانية ؛ فإن اختبار ملامح الشخوص يكون خاضعا لفكرة القناع أكثر من خضوعه لفكرة الرمز .

وإذ تقترن الخرافة بالحيوان من حيث كونه قناعا ؛ وهو ما يتوفر عليه كتاب (كليلة ودمنة) فإنها - بحسب تعريف (بوكاجيو) " كلام متصل ، يقدم ، تحت ستار من الوهم مثالا أو توضيحا ويكشف مقصد المؤلف عندما تزاح قشرة الوهم . " ٢٢ ويختلف سمك هذه القشرة من موضع إلى آخر في النص ، وذلك بحسب استراتيجيتي التلميح والتصريح اللتين يعتمدهما المؤلف .

أما بالنسبة للمكون الثالث من مكونات الكتاب فهو الحكمة ، وهي في أبسط معانيها " كلمة جامعة تلخص نظرية أو مجموعة ملاحظات وتجارب " ^{٢٣} وحيث إن الحكمة في كتاب (كليلة ودمنة) تتجاوز الفردي إلى المجموع ، في توصيفها لنتاج التجربة الإنسانية لأمة حققت ذروة ازدهارها في الفترة التي أنتج فيها الكتاب أو أعيد إنتاجه ، فإنه من المهم البحث في النسق الذي تشكله هذه النصوص الحكمية ؛ بمعنى الأشكال التعبيرية التي تتخذها والأنماط التي يمكن أن تتكرر في سياقاتها المختلفة والمساحات التي تستوعبها قياساً إلى المتن ؛ وما يعكس ذلك بالنسبة للمسارات المعرفية المتشعبة التي طبعت العصر .

وبالرغم من كون الحكمة نتاجاً للفكر والتجربة ، فإنها لم تحظ بالاهتمام الكافي ضمن الدراسات التي تهتم بالثقافة والفكر العربيين . وحيث إن المساحة التي يشغلها نص الحكمة ليست بالقليلة ، بل تكاد توازي النص السردي ، فإن دراسة النسق الذي تنتظمه ضرورية من أجل استيفاء المعطيات التي يفرضها الكتاب . وعلى ذلك ستكون دراسة هذا المستوى من مستويات النص على محورين : ، الأول يبحث في علاقاتها بالأفق المعرفي العام الذي تولدت عنه ، والثاني يبحث في صيغها الأسلوبية المتواترة ، وعلاقة هذه الصيغ بوصفها أشكالاً تعبيرية بمحمولاتها الدلالية .

١. ابن المقفع . كليلة ودمنة (معرب) . تحقيق : عبد الوهاب عزام .
تصدير طه حسين . القاهرة . دار المعارف ، ١٩٤١ . ص ٨ .
٢. طه حسين . من تاريخ الأدب العربي : العصر العباسي
الأول (القرن الثاني) ج ٢ . بيروت . دار العلم للملايين . ط ٤ ، ١٩٨٢ .
ص ٤٣٢ .
٣. نفسه . ص ٤٣١ .
٤. نفسه . ص ٤٣١ .
٥. نفسه . ص ٤٣١ .
٦. نفسه . ص ٤٣١ .
٧. نفسه . ص ٤٤٧ .
٨. عبد الملك مرتاض . في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد .
الكويت . عالم المعرفة . ديسمبر ١٩٩٨ . ص ١٦٤ .
٩. نفسه . ص ١٦٤ .
١٠. ويتضح ذلك في قوله : " . . . وأما هو فجمع لهوا وحكمة . فاجتباها
الحكماء لحكمته ، والسخفاء للهوه . " ص ٣ وغير خفي أن المقصود باللهو
هنا هو الجانب السردى فيه الذي يدور على السنة الحيوانات .
١١. عبد الله الغدامي . تأنيث القصيدة والقارئ المختلف . بيروت . المركز
الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٩ . ص ١٢١ .

١٢. محمد عابد الجابري . تكوين العقل العربي : نقد العقل العربي
(١) . بيروت . مركز دراسات الوحدة العربية . ط ٤ ، ١٩٨٩ . ص
١٨٨ ، ١٨٩ .

١٣. ميجان الرويلي ، سعد البازعي . دليل الناقد الأدبي . ط ١ ، ١٩٩٥ . ص
٤١ .

١٤. مجموعة من الكتاب . مدخل إلى مناهج النقد الأدبي . ترجمة د .
رضوان ظاظا . مراجعة د . المنصف الشنوفي . الكويت . عالم المعرفة .
مايو ١٩٩٧ . من مقال: النقد النصي / جيزيل فالانسي . ص ٢١٨ .

١٥. فلاديمير بروب . مورفولوجيا القصة . ترجمة الدكتور عبد الكريم حسن
والدكتورة سميرة بن عمرو . دمشق . شراع للدراسات والنشر والتوزيع .
ط ١ ، ١٩٩٦ . ص ٢١ .

١٦. من علامات العاقل التي يحددها الكتاب :

❖ العاقل لا يزال للهوى متهما .

❖ وينبغي له ألا يقبل من أحد ، وإن كان صدوقا ، إلا صدقا .

❖ وينبغي له ألا يتمادى في الخطأ ولا يتوانى في النظر .

❖ وينبغي له ، إذا التبس عليه أمر ، ألا يلج في شيء منه .

الكتاب ص ١١ .

١٧. عبد الرزاق جعفر . الحكاية الساحرة . اتحاد الكتاب العرب . د . ت .
ص ٥١ .

١٨. نفسه . ص ٥١ .

١٩. فلاديمير بروب . نفسه . ص ٢١ .

٢٠. يشمل العنصر البشري جميع حكايات باب عرض الكتاب ، وباب
برزويه الطبيب ، وباب الفحص عن أمر دمنة ، وباب ابن الملك وأصحابه .
٢١. فيليب سيرينج . الرموز في الفن والأديان والحياة . ترجمة عبد الهادي
عباس . دمشق . دار دمشق . ط ١ ، ١٩٩٢ . ص ٥ . (من مقدمة
المترجم) .
٢٢. عبد الواحد لؤلؤة (ترجمة) . موسوعة المصطلح النقدي . مج ٤ .
بيروت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ١ ، ١٩٩٣ . ص ٣٢٩ .
٢٣. مجدي وهبة ، كامل المهندس . معجم المصطلحات العربية في اللغة
والأدب . بيروت . مكتبة لبنان . إعادة طبع ، ١٩٩٣ . ص ٢٩٧ .

الفصل الأول

القارئ بين استراتيجيات المؤلف ومعطيات المقروء

قراءة في باب عرض الكتاب

لقد فتحت الدراسات اللغوية الحديثة - على يد دي سوسير خاصة - المجال واسعا أمام الدراسات النقدية ، من خلال ما قدمته من توصيفات للعمل اللغوي والعناصر المتحققة من خلاله . وإن وجه الاستفادة هنا يركز على مبدأ أساس يتمثل في أن المادة الخام التي تشكل الرسالة اللغوية في عملية الاتصال هي ذاتها التي تشكل العمل الإبداعي ، بالرغم من الفارق بين العمليتين ، والذي لا يتسع المجال هنا للتوسع فيه . وعلى ذلك ؛ فإن ما قدمته الدراسات اللغوية الحديثة حول عناصر العملية التواصلية من مرسل ورسالة ومستقبل قد مهد الطريق أمام البحث الأدبي ؛ لتقنين النظر للعمل الإبداعي ولم أطرافه ؛ بحيث يتبلور في النهاية ككل منسجم .

وإذا كان لنا أن نجمل عناصر العمل الإبداعي في الترسيم الآتية :

المنتج ————— النص ← المتلقي .

فإن الملاحظ - في إطار المراحل التي مر بها النقد الأدبي - هيمنة العنصرين الأولين : المنتج ، في سياق النظرة التاريخية ، والنص ، في سياق الدراسات البنائية التي تأسست أصلا على معطيات علم اللغة الحديث ، إضافة إلى إفادتها من مجالات الدراسات الإنسانية الأخرى . ومن هنا ؛ لم يحظ الطرف الأخير بالاهتمام إلا في فترة متأخرة في ما سمي بما بعد البنائية . والاهتمام المشار إليه هنا لا يلغي الالتفات إلى القارئ في الدراسات النقدية القديمة^١ ، بل ينفي

الصفة العلمية له واكتسابه جهازا مفاهيميا يجعل منه نظرية واضحة المعالم .

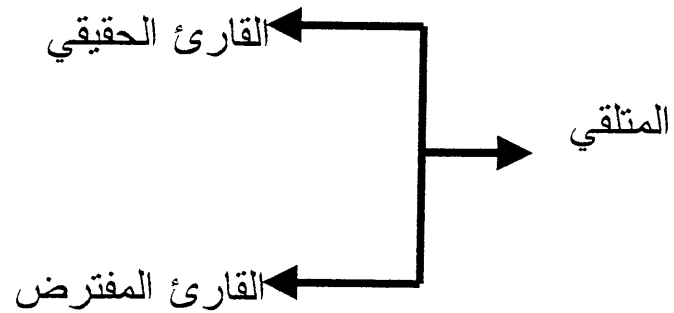
ولقد تم تقسيم أنماط المتلقي في المقولات البلاغية القديمة وفقا للطبقة التي ينتمي إليها سياسيا وأدبيا واجتماعيا . وفي هذا الصدد يرصد (العقد الفريد) على لسان (إبراهيم بن محمد الشيباني) طبقات المتلقي أو المخاطب بقوله : " إذا احتجت إلى مخاطبة الملوك والوزراء والعلماء والكتاب والخطباء والأدباء والشعراء ، وأوساط الناس وسوقتهم ، فخاطب كلا على قدر أبهته وجلالته ، وعلوه وارتفاعه وفطنته وانتباهه . واجعل طبقات الكلام على ثمانية أقسام ، منها الطبقات العليا أربع والطبقات الأخر وهي دونها أربع لكل طبقة منها درجة ، ولكل قسمة لا ينبغي للكاتب البليغ أن يقصر بأهلها عنها ، ويقلب معناها إلى غيرها . " ٢

ويحد هذه الطبقات في حدين ، أحدهما الأول " الطبقات العليا وغايتها القصوى الخلافة . . . والطبقة الثانية لوزرائها وكتابها الذين يخاطبون الخلفاء بعقولهم وألسنتهم . . . والطبقة الثالثة أمراء ثغورهم وقواد جنودهم . . . والرابعة القضاة ، فإنهم وإن كان لهم تواضع العلماء وحلية الفضلاء فمعهم أبهة السلطنة وهيبة الأمراء . " ٣

أما الحد الثاني وهي الطبقات الأربع الأخر ، " فهم : الملوك الذين أوجبت نعمهم تعظيمهم في الكتب إليهم أفضلهم تفضيلهم فيها . والثانية وزراؤهم

وكتابهم وأتباعهم الذين تفرع أبوابهم وبعناياتهم تستباح أموالهم . والثالثة هم العلماء يجب توقيرهم في الكتب بشرف العلم وعلو درجة أهله . والطبقة الرابعة لأهل القدر والجلالة والحلاوة والطلاوة والظرف والأدب . فإنهم يضطرونك بحدة أذهانهم وشدة تمييزهم وانتقادهم وأدبهم وتصفحهم إلى الاستقصاء على نفسك في مكاتبتهم . واستغنينا عن الترتيب للسوقة والعوام والتجار باستغنائهم بمهانتهم من هذه الآلات واشتغالهم بمهنتهم عن هذه الأدوات . " ٤

أما على صعيد الدراسات النقدية الحديثة ، فقد نتج عنها أنماط متنوعة للمتلقي ، يمكن رصدتها على النحو الآتي : ٥



المروي له (بحسب جيرالد برنس)

القارئ المضمّر (بحسب أيزر)

القارئ المثالي (بحسب ستانلي فيش وجوناثان كولر)

القارئ المستهدف أو المقصود

جمهور المؤلف

ففيما يخص القارئ الحقيقي - واستخدام صفة (الواقعي) في هذا السياق أنسب ؛ لاعتبار ما قد تكتسبه كلمة (الحقيقي) من بعد قيمي ، تلتبس فيه بمتقابلاتها من وهمي أو مجازي أو كاذب . ففي

حين أن صفة (الواقعي) ، بالنسبة إلى الواقع ، تحدد كيان المتلقي بملايسات محددة ، تتمثل في المكان والزمان ، إضافة إلى المحددات الأخرى المرتبطة بالجانب النفسي والاعتبارات الاجتماعية - فهو " الشخص الذي يشترى النص ويقرأه . " ^٦ ومعه " تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة عامة : الفكر والتاريخ والمجتمع والأنثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها . ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره كتخصص مغلق . " ^٧

ونظرا لاتساع الأفق الذي يتحرك فيه الاهتمام بالمتلقي كوجود واقعي ، فإن النقد هنا يطال مستويات متعددة ، وهو من ثم يطرح تساؤلات على مختلف الأصعدة ، باختلاف الممارسات النقدية : " هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته ورغباته على النص (نورمان هولاند) أم أن النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج ؟ هل ما يملئ القراءة والاستجابة هو السياق الاجتماعي الأيديولوجي أم التحيز السياسي أم الحالة النفسية ، أم هي الكفاءة/ القدرة التدريبية المكتسبة ؟ كما أن هنالك أسئلة جديدة قديمة : هل المعنى وإنتاجه في النص أم لدى القارئ أم عند المؤلف أم خارج الجميع في الفضاء الثقافي أم في اللغة كمؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع ؟ كيف يتفق القراء إن قليلا أو كثيرا حول معنى ما في نص معين ؟ " ^٨

تختلف الإجابة عن هذه التساؤلات باختلاف التوجهات النقدية واختلاف مصادرها .

أما بالنسبة للقارئ المفترض أو المروي له ، بحسب (جيرالد برنس) ، فيمكن وصفه على " أنه المقابل الخيالي للراوي : أي من يتوجه الراوي صراحة أو ضمنا بالقصة إليه . وتكمن أهمية المروي له في أنه يساعدنا على تحليل بنية النص بما أن النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة . ويميز (برنس) هذا المروي له عن القارئ - حقيقيا كان أم مضمرا ومفترضا - فيجعله أقرب ما يكون إلى الراوي أو إلى أحد أشخاص العمل الفني ، وهكذا يكون المروي له أحد أهم الوسائط بين القارئ والمؤلف " ^٩

وفي سياق هذه الاختلافات الجانبية ، يمكن النظر إلى المسألة في اتجاهين : الأول يحمل النص العبء الأكبر في عملية تلقيه ، والثاني يولي الأهمية الأكبر لما تنتج عنه عملية التلقي من خلال فاعلها وهو القارئ . ومع ذلك كله هناك " التأويليون الذين يقولون بـ (أفق التوقعات) : أي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته . وهي لا تختلف عن مقولة الكفاءة/القدرة . و (هانز روبرت) ، أحد مؤسسي مدرسة (كونستانس) الألمانية ، هو صاحب أفق التوقعات وتداخلها وهو لا شك يأخذها عن النظرية التأويلية . " ^{١٠}

وهكذا تبدو العلاقة وثيقة بين كل من نظريتي الاستقبال والتأويل ،
من حيث كون القارئ هو العنصر الأساس في كليهما .

وكثيرا ما اقترنت مسألة التأويل بالمسألة الدينية في الأساس ؛ نظرا
لارتباط الدين في أغلب أحواله بنصوص سواء كانت هذه النصوص سماوية
أو أرضية ؛ من هنا فهو " عند علماء اللاهوت تفسير الكتب المقدسة تفسيراً
رمزياً أو مجازياً يكشف عن معانيها الخفية . " ^{١١}

ويعرف الجرجاني التأويل من جهته الدينية أيضا ، فـ " التأويل في
الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل
الذي يراه موافقا للكتاب والسنة مثل قوله تعالى " يخرج الحي من الميت " .
إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً ، وإن أراد إخراج
المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلاً . " ^{١٢}

يتبين ؛ إذن من نظر الجرجاني إلى التأويل أنه أبعد من مجرد التفسير .
ففي الوقت الذي يقف فيه التفسير عند حدود المعنى المباشر ، يتجاوز التأويل
هذه الحدود إلى آفاق أبعد ، لا تتفصل عن القاعدة التي يهيئها التفسير لكنها
تبنى عليها احتمالات أخرى يتيحها السياق العام الذي تتحرك فيه . وهكذا
تختلف التأويلات باختلاف القراءات .

والمجاز أحد الأبعاد التي تتجاوز فيها اللغة معانيها المباشرة ؛ لبناء معان جديدة في ظل المعطيات العامة لعلم البلاغة . وعلى هذا الأساس يعرف (ابن رشد) التأويل بأنه " إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن نخل في ذلك بعادة العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقه أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عودت في تعريف أصناف الكلام المجازي . " ١٣

وتأكيدا للجزور الدينية لمسألة التأويل ؛ لا ينفصل تحديدها - عند (ابن رشد) - عن مساقها الديني فـ " إذا كانت الشريعة كما يقول بعضهم مشتملة على ظاهر وباطن لاختلاف فطر الناس وتباين قرائهم في التصديق كان لا بد من إخراج النص من دلالاته الظاهرية إلى دلالاته الباطنية بطريقة التأويل . فالظاهر هو الصور والأمثال المضروبة للمعاني ، والباطن هو المعاني الخفية التي لا تنجلي إلا لأهل البرهان . والتأويل هو الطريقة المؤدية إلى رفع التعارض بين ظاهر الأقاويل وباطنها . " ١٤

وعلى هذا النحو ارتبط التأويل في أصوله الأولى بالدين والنصوص المقدسة ، ثم " اتسع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة ، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفولكلور . " ١٥

وعلى هذا الأساس أصبحت نظرية التأويل تعني : " تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية . " ^{١٦}

إن مسألة التأويل المرتكزة على كيفية استقبال القارئ للنص إذن ، ليست مسألة طارئة على المجال النقدي ، وكما أن لها جذورها كما تقدم ، فإن لها امتداداتها أيضا . لذلك فإن " دراسة استراتيجية التفكير على سبيل المثال ، هي أيضا دراسة حتمية لنظريات التلقي والنقد القائم على استجابة القارئ إن أهم محاور التفكير يتركز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص . وقد بلغ التداخل بين استراتيجية التفكير ونظرية التلقي التي سبقت التفكير ومهدت له وتزامنت معه درجة تدفع بعض النقاد أو مؤرخي النقد إلى الحديث عن الاثنين في نفس واحد . " ^{١٧}

وعلى هذا فإن " محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينيات هو " أفق توقع " القارئ في تعامله مع النص . " ^{١٨}

ويمكن فهم أفق التوقع horizon of expection الذي يقول به التأويليون ، كما يقول به أصحاب نظرية التلقي بصورة مزدوجة ؛ أي ما يتوقعه النص من المتلقي وما يتوقعه المتلقي من النص ، وعليه فإن " يدخل

المرء في حالة انتظار معناه أن يجري توقعات . وعليه فإن القارئ النموذجي يكون مدعوا إلى المساهمة في تنمية الحكاية إذ يستبق المراحل المتوالية فيها . ذلك أن استباق القارئ يشكل حصة من الحكاية التي ينبغي أن تتوافق مع الحكاية التي يجمع قراءتها . وحالما تتم له القراءة (على هذا النحو) يتثبت مما إذا كان النص مطابقا لتوقعه أم لا . ١٩

مع ذلك ؛ فإن استقبال القارئ - باختلاف تصنيفاته التي تقدم ذكرها - للنص لا يعني إحلال القراءة محل النص ؛ ومن هنا " ينبغي لنا أن نقيم الحد بين استخدام النص استخداما حرا باعتباره منبها Stimulus من منبهات التخيل ، وبين تأول نص مفتوح . وعلى هذه التخوم وحدها يسوغ دون التباس نظري ، تأسيس إمكانية (متعة النص) على ما يدعوها بارت ، وللايضاح نقول : إما أن نستخدم نصا على أنه نص متعة بنفسه ، أو أن يكون نص محدد ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة (وبالتالي تأوله) . ولكن يخالجنا الظن بضرورة أن نضع حدا لإثباتنا ، فنقول إن مفهوم التأول يلزمه على الدوام جدل Dialectique بين استراتيجية المؤلف واستجابة القارئ النموذجي . ٢٠

ولئن كشف لنا النص - موضع الدراسة هنا - استراتيجية بوضوح في باب عرض الكتاب - كما سيأتي - فإن ذلك لا يعني الوقوف عند هذه

الاستراتيجية ، والخضوع لسلطانها ؛ لأن ذلك من شأنه الحد من نسبية القراءة وانفتاحها ، ومن ثم تغييب المتلقي بوصفه منتجا ثانيا للنص . فعلى الرغم من المساحة الفارغة التي يتيحها المؤلف للقارئ متمثلة في ما يمكن تسميته (باطن القول) في مقابل ظاهره المعلن ، فإن هذا الباطن محكوم أيضا بتوقعات موجهة من قبل المؤلف ، الذي ينبه القارئ ألا " يعرض في نفسه أنه إذا أحكم القراءة له وعرف ظاهر القول ، فقد فرغ مما ينبغي له أن يعرف منه . " ٢١

إن هذا المضمرة الذي ينبغي على القارئ أن يتوصل إليه مرسوم بصورة مسبقة ، وما على القارئ إلا " الفهم لما يقرأ والمعرفة حتى يضع كل شيء موضعه وينسبه إلى معناه . " ٢٢ وهنا يفترض المؤلف من القارئ أن يقوم بدور المستهلك للمعاني التي أنتجها المؤلف وأعلن عنها أو أضمرها . ومع أن تأكيد المؤلف لهذه الفكرة ينسجم مع الهدف التعليمي الذي من شأنه وضع الكتاب ، فإن ذلك لا يلغي دور القارئ في أن يعيد إنتاج النص .

وإذا ما وضعنا في الاعتبار خصوصية الكتاب التي يكتسبها بفعل حضور العنصر الحيواني ، فإن ارتباط هذا العنصر بالقصص العجيب ، وارتباط هذا الأخير بتفسير مسائل ميتافيزيقية ، مما جعل " وظيفة الحكاية الأولى هي التفسير . وهذه الوظيفة ذات شقين : الأول يشمل تفسير الظواهر المتعلقة بعالم الحيوان . والثاني يشمل استغلال هذا العالم في تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لا علاقة لها بالحيوان . وهذه الوظيفة التفسيرية تؤكد

علاقة حكايات الحيوان بالأساطير . واكتسب الحيوان في هذه الحكايات كثيرا من الصفات الإنسانية ، وعلى رأسها النطق واللغة . " ٢٣

غير أن ما يتحقق في كتاب (كليلة ودمنة) مختلف عما جرت عليه العادة في قصص الحيوان التي غالبا ما تتدرج ضمن القصص العجيب ، وتحقق - من ثم - وظائفه الأصلية . ووجه الاختلاف هنا هو عدم تحقيق الحكايات في (كليلة ودمنة) لوظيفة تفسير بعض الظواهر الطبيعية كما هو الحال بالنسبة للحكايات الأسطورية .

كما أنها لا تمتد عميقا في الزمن ؛ بحيث ترقى لاكتساب الوظيفة التفسيرية ؛ ومن هنا " فإنه يجب أن نحذر أنفسنا من أن نرى في الحكاية الخرافية شاهدا على حكمة عميقة ، وعلى إدراك خفي لجوهر الحياة . كما يجب أن نحذر أنفسنا من القول إن الحكايات الخرافية جميعها ترجع إلى عصر قديم يسوده الغموض ؛ فبعض هذه الحكايات لم تتخذ صورتها التي تبدو عليها اليوم إلا في عصور متأخرة ؛ إذ إن الخيال اليقظ الذي يمتلكه القصاصون الموهوبون ، والمتعة في التشكيل والتزيين بل القصد إلى التعليم أحيانا ، كل هذا غير من شكل الحكاية الخرافية . " ٢٤

و هذا ما ينطبق على حكايات (كليلة ودمنة) التي مرت عبر مراحل متعددة إلى أن انتهت صياغتها إلى العربية في عصر التدوين ، الذي لاشك أنه طبعها بطابعها العقلاني ؛ انطلاقا من مساحة التصرف التي أتاحها

(ابن المقفع) لنفسه في الكتاب . وإذا كان لحكايات الكتاب جانبها التفسيري ، فإنه يتمثل في تفسير ظواهر سياسية واجتماعية من خلال أنماط العلاقات الإنسانية التي تتبدى في تفاعلات الشخصيات عبر الحدث .

وعودة إلى ما تقدم من عرض نظري نرى أن كلتا النظريتين اللتين لا يكاد يفصل بينهما فاصل : نظرية الاستقبال أو استجابة القارئ ونظرية التأويل والتلقي تفرضان حضورهما على معطيات كتاب (كليلة ودمنة) ابتداء من باب عرض الكتاب الذي يشار فيه صراحة إلى مؤلفه (ابن المقفع) ، وفيه يركز المؤلف على علاقة المتلقي بالمقروء ودرجة تحقق الفائدة ، وهنا يبرز مبدأ النفعية الذي يتأسس عليه الكتاب برمته ؛ فيطبعه بالطابع التربوي : " 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 شيئاً . " ٢٥

ذلك يعني أن إنجاز عملية القراءة لا يتحقق بفعل الانتهاء منها . وإنما تبدأ فاعليتها عندما تتحول إلى فعل ملموس ، يعكس الاستفادة منها . وعلى هذا النحو لا ينفصل الكتاب بمفهومه العام عن الحياة . وبقدر ما يعيد إنتاج الحيلة ، يعمل على اقتراح طرق أكثر مناسبة للتعامل معها .

إن القراءة في مستوى من مستوياتها هي عملية إعادة بناء المنتج . وذلك على الرغم مما يبدو عليه متن كتاب (كليلة ودمنة) من تفكك . " إذ لما كانت

الأفكار التي تأتي الحكايات لتمثيلها والدلالة عليها متفرقة مبعثرة غير خاضعة لترتيب منطقي يربطها ببعضها في سياق متماسك ومتواشج ، بدت كل حكاية قسما قائما بذاته ، " بابا " أو قطعة غير متلاحمة تماما مع بقية قطع نص الكتاب العام ، دون أن يعني ذلك انفصالها التام عن بعضها البعض . وإذا كانت جميعا متصلة الواحدة بالأخرى في الإطار العام للكتاب الذي يجمعها ويشكل وحدتها الكبرى ، فإن التعيين الدقيق لأوجه هذا الاتصال يبدو أمرا عسيرا . " ٢٦

لكن ذلك لا يلغي إمكان النظر إلى النص باعتباره كلا واحدا يمثل وحدة كبرى ، تتخللها وحدات صغرى (وإن كانت في معظم الأحيان منفصلة عن بعضها) ؛ لأن " السبيل الوحيد للوصول إلى قصيدة النص هو إخضاع هذه القصيدة لسلطة النص باعتباره كلا منسجما . إن كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبتته جزء آخر من النص نفسه ، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له . وبهذا المعنى ، فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ . " ٢٧

ولعل التعاضد الفكري الذي تتطوي عليه معاني كتاب (كليلة ودمنة) هو ما يحقق درجة من الانسجام الداخلي تعوض ما يبدو عليه المتن من تفكك نتيجة لتشعب مادته .

يتضمن (باب عرض الكتاب) خمس حكايا/أمثال^{٢٨} :

١. مثل الرجل والكنز .

٢. مثل طالب العلم والصحيفة الصفراء .

٣. مثل الرجل المتواني والسارق .

٤. مثل بائع السمسم وشريكه .

٥. مثل الرجل الفقير والسارق .

الملاحظ في هذه الحكايا/الأمثال هو عنصرها البشري المعني في ذاته ؛ من منطلق أن الخطاب موجه للكائن الذي يعي وهو الإنسان . فالرجل في (مثل الرجل والكنز) يعادل القارئ في حين يعادل الكنز الكتاب ، وهنا يقدم (ابن المقفع) القارئ بشـ كله التقليدي المنتفع الذي يتخلى فيه " عن دوره وأهميته إما للنص أولا يبرزه النص كمحتوى ومضمون سواء كان ذلك العالم الخيالي أو الواقعي ، أو للمؤلف حتى يستفيد القارئ من عبقريته أو يستمتع بها . " ٢٩

إن فكرة الاستقبال Reception التي تكتنز بها جملة " بلغني " في قوله : " . . . الذي بلغني أنه رأى في بعض الصحارى كنزا . " ٣٠ تقف في مقابل جملة " زعموا أن " ؛ من حيث دلالة الأولى على العقل : المقوم البشري ، ودلالة الأخرى على الخرافة ، المتمثلة في الكتاب عبر ما يمكن تسميته مبدئيا " قناع الحيونة " ٣١ . ومن هنا فإن الحكايا/الأمثال التي يستدل بها (ابن المقفع) في (باب عرض الكتاب) والتي تمثلها عناصر بشرية خالصة تتسجم تماما مع جملة " بلغني " التي تحتل فكرة الممكن ، في حين أن جملة " زعموا أن " التي سنلاحظ غلبتها على الحكايا/الأمثال فيما بعد ، وذلك في متن الكتاب ،

ترتبط بفكرة الاستبعاد إن لم تكن الاستحالة ؛ انطلاقا من أن الزعم إضافة إلى ما يحتمله من عدم الحدوث يحتمل أيضا إثبات الحدوث . وإن الزعم هنا يركز أساسا على فكرة أنسنة الحيوان .

وقد تكون المسألة نتاج عوامل تاريخية ، تتعلق بالنقلة النوعية للثقافة العربية الإسلامية ، من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة التدوين . ومن هنا " ربما يكون (عبد الله بن المقفع) اصطنع مصطلح " زعموا " لأن الناس كلنوا ، على عهده ، حرصا على الرواية الموثوقة ، فكانوا شديدي العناية ، عهذذ ، بجمع نصوص الحديث النبوي وتوثيقها توثيقا صارما ، ورواية اللغة العربية وضبط قواعدها ، " ٣٢ .

وغني عن القول أن الثقافة العربية الإسلامية كانت في تلك الفترة موسومة بالموسوعية . وكان من الصعب تحديد فواصل واضحة بين العلوم المختلفة ، التي كانت قريبة العهد بمنبعها الأصلي المتمثل في النص القرآني . وعلى هذا الأساس ، فليس من الغريب أن تعبر فنون القول بالذات عن انتمائها لمصدرها .

هذا إلى جانب القيمة الفنية للتعبير " زعموا أن " الذي يحدد ضمنا موقع الراوي . لذلك " فإن مصطلح " زعموا " ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج ، أو عن طريق حياد المؤلف المزعموم القائم على اصطناع ضمير الغائب . فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين " الرؤية من الخلف "

. وقد أجمع نقاد الرواية الحداثية أو كادوا على أن ضمير الغائب والمائل هنا في شكل " زعموا " المقفعية ليس إلا دلالة حتمية على نفي الوجود التاريخي ، وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبي بعامة والعمل السردي بخاصة . " ٣٣

ومهما يكن فإن قيمة المقروء لا يحددها الوجود التاريخي أو المتخيل ، إنما تتحدد بالقدرة على الانتفاع منه ، هذه القدرة التي لا يتوفر عليها إلا قارئ بمواصفات معينة : " فليس ينبغي أن يجاوز شيئاً إلى غيره حتى يحكمه ويتثبت فيه وفي قراءته وإحكامه . فعليه بالفهم لما يقرأ والمعرفة حتى يضع كل شيء موضعه وينسبه إلى معناه . " ٣٤ ومن هنا يمثل الكتاب قيمة عالية يعبر عنها بالكنز " رأى في بعض الصحارى كنزاً " ٣٥ وإن كان لنا أن نستثمر كل الإمكانيات الرمزية التي تتيحها هذه الحكاية/المثل ، فإن فكرة الكنز المرتبطة في ذاتها بالقيمة العالية ، تكتسب في هذا السياق قيمة مضاعفة ؛ كون المجال الذي وجد فيه الكنز هو الصحراء بكل تداعياتها التي تحيل إلى القحط والجفاف . وإذا ما تمت المعادلة بين المدلول الرمزي لهذه الحكاية ومرموزها ؛ فإننا يمكن أن نصل إلى نتيجة مؤداها أن كتاب (كليلة ودمنة) هو كتاب الصحراء . لكن المعطيات التاريخية التي أنتجت الكتاب تنفي هذا البعد الذي ترمز إليه الصحراء . لقد وجد الكتاب في ظل ازدهار عارم شمل مختلف المجالات ؛ لذلك فإن إمكان المطابقة الرمزية التامة لا يتحقق إلا على سبيل الرغبة في إسداء القيمة العليا للكتاب التي لا تضاهيها أي قيمة أخرى " رأى شيئاً عظيماً لا عهد له بمثله . " ٣٦

إن الخفاء الذي ترتبط به فكرة الكنز يعادل فكرة " المعاني التي في الصدور " التي رسخها (الجاحظ) . وكما أن تلقي المعنى لا يأتي إلا بالكشف عنه - وهنا يبرز دور المتلقي - كذلك الكنز لا يتأتى إلا بالاكشاف . ومع أن الفعل " رأى " في قوله " رأى في بعض الصحارى كنزا " قد سبق فعل الاكشاف : " فلما كشف عنه ونظر " ^{٣٧} ، فإنه (أي : رأى) غير محدد الدلالة بالرؤية ، بل قد يكون أقرب إلى معنى اللمح من الخارج .

تبدو هذه الحكاية/المثل أحادية الشخص بالرغم من وجود أشخاص آخرين بشكل ضمني وهم يشكلون عنصرا هاما من حيث كونهم الطرف الذي يظفر بالكنز في نهاية المطاف ؛ من هنا كان وجودهم الفعلي - مقابل الوجود القولي النظري الذي تمثله شخصية الرجل - " فحمل كل واحد منهم ما أطاق وانطلقوا " ^{٣٨} ، بينما يقتزن شخص الرجل بالعجز والعجلة والبعد النظري . . . واضح ذلك من المونولوج الذي يشيع في ثنايا الكتاب ، كما يظهر هنا بجلاء : " فقال في نفسه : إن أنا أحرزت ما ههنا بنقله وحدي لم أنقله إلا في أيام ، وجعلت لنفسي عملا طويلا ؛ ولكن أستأجر رجالا يحملونه . " ^{٣٩} وينتهي النص بفكرة الفقد أو التضييع .

إن عبارة " العناء في استخراجهِ والتعب عليه . " ^{٤٠} والتي تمثل القراءة المعمقة ، تقابل القراءة السطحية السريعة المتجهة مباشرة إلى نقطة الانتهاء ؛ لذا فهي لا تعدو كونها جهدا بصريا فقط غير مصحوب بجهد ذهني ، والجهد

الجسدي محدود الفائدة ومؤقت بينما الجهد الذهني شامل الفائدة ودائم . وينتهي النص إلى نبذ فكرة الهرولة ، حين لا ينبغي على المتلقي " أن يجاوز شيئاً إلى غيره حتى يحكمه ويتثبت فيه وفي قراءته وإحكامه . " ^{٤١}

في سياق إلحاح (ابن المقفع) على فكرة التعمق في القراءة - وهو بهذا يسدي قيمة عالية للمقروء نفسه - يعمد إلى التنويع في تقريب هذه الفكرة إلى التصور الذهني ؛ فيلجأ إلى التصوير : " كما أن رجلاً لو أتى بجوز صحاح في قشوره لم ينتفع به حتى يكسره . " ^{٤٢} مما يتوجب على المتلقي الذي يسعى إلى الاستفادة من النص أن يكسر قشرة النص ليصل إلى لبه .

وتتكرر هذه الفكرة في مثل (طالب العلم والصحيفة الصفراء) ؛ من حيث كون الصحيفة شيئاً لا معنى له بمعزل عن الفعل الإنساني الذي يتحدد هنا بالقدرة على الوعي . ولعل الدلالة الرمزية التي تشير إليها كلمة " الصفراء " تعزز من لا جدواها في حال عدم استثمار الوعي الإنساني لها ، الذي ينتهي بها إلى حالة من التضييع والإخفاق ، كما حدث تماماً مع (الرجل الذي رأى في بعض الصحارى كنزاً .)

يلجأ (ابن المقفع) ؛ إذن ، إلى التمثيل في مثل (طالب العلم والصحيفة الصفراء) أو في غيره من أمثال الكتاب . والتمثيل إحدى تقنيات التعبير التي تهدف إلى تقريب الفكرة إلى تصور المتلقي والعمل على إقناعه بها ؛ ولتحقيق هذا الهدف ينبغي على المؤلف أن يوظف هذه التقنية بإحكام ، وهذا لا يتحقق إلا

إذا استطاع المؤلف أن يجعل من عناصر التمثيل كلا متناغما ؛ بمعنى العمل على إلغاء أو - على الأقل - تضيق المسافة بين هذه العناصر .

ولإيضاح هذه الفكرة من وجهتها البلاغية ، نستعين بـ (الجرجاني) في " بحث دقيق في تمثيل حال اليهود بالحمار يحمل أسفارا " ^{٣٤} إذ يناقش فكرة اختيار المشبه به ما إذا كان مقصودا لذاته ككل أم لجزء من أجزائه يتناسب والسياق الذي يتحرك فيه المشبه به : " فإن قلت ففي اليهود شبه من الحمل من حيث هو حمل على حال ، وذلك أن الحافظ للشيء بقلبه يشبه الحامل للشيء على ظهره ، وعلى ذلك يقال حملة الحديث وحملة العلم فالجواب : أن الأمر وإن كان كذلك فإن هذا الشبه لم يقصد ههنا وإنما قصد مايوجبه تعدي الحمل إلى الأسفار مع اقتران الجهل بها به وهو العناء بلا منفعة . " ^{٣٥}

وهذا ما يشير إليه ابن المقفع ، حين يشبه عدم الانتفاع بمضمون الكتاب بالحصول على الكنز وتضييعه أو ببقاء الجوز صحاحا دون كسر يحقق الفائدة منها . وهذا ما ينطبق أيضا على حامل الصحيفة الصفراء في (مثل طالب العلم والصحيفة الصفراء) ، وشبيه بذلك أيضا " أنك تقول للرجل يحمل في كفه أبدا دفاتر علم وهو بليد لا يفهم أو كسلان لا يتعلم : إن كان يحمل كتب العلم فالحمار أيضا قد يحمل تريد أن تبطل دعواه أن له في حملة فائدة وأن تسوي بينه وبين الحمار في فقد الفائدة مما يحمل ، فالحمل ههنا نفسه موجود في المشبه بالحمار ، ثم التشبيه لا ينصرف إليه من حيث هو حمل

وإنما ينصرف إلى ما ذكرت لك من عدم الجدوى والفائدة وإنما يتصور أن يكون الشبه راجعا إلى الحمل من حيث هو حمل حيث يوصف الرجل مثلاً بكثرة الحفظ للوظائف أو جهد النفس في الأشغال المتراكمة . " ٤٥

و لجوء ابن المقفع لهذه الطريقة في التعبير عن أهمية الكتاب ؛ متوسلاً بالتمثيل ، يعني القناعة بقدرة هذا الأسلوب في التأثير على النفس ، وهو من ثم يخاطب المثلي بالعمل على ملامسة جميع مستويات تكوينه النفسي والثقافي . وفي هذا الصدد يعلل الجرجاني قوة تأثير التمثيل في النفوس ، فيشير إلى " أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكنى ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ؛ وعمّا يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام . " ٤٦

وعليه ؛ فإن توجيه الانتباه لما عليه القارئ أثناء عملية التأليف ، لا يعني السعي إلى جعل الإفهام مسعى أولياً ؛ لأن ذلك يؤدي إلى تنحية المستويات الأخرى للقراءة ، بالرغم من أهميتها وأولويتها إذا ما اتصل الحديث بنص أدبي . وإنما الالتفات إلى وضع القارئ يقع أصلاً ضمن استراتيجيات العمل البلاغي . وهذا يعني تجاوز المسألة لمستوى الإفهام الذي تقوم عليه لغة

التواصل اليومي ، إلى ضرورة إدراك مجمل العناصر التي يقع العمل الأدبي في دائرتها .

إن الالتفات إلى القارئ ؛ إذن يندرج ضمن الأفق الذي يتحرك فيه النص ؛ انطلاقاً من أن المبدأ البلاغي الذي يقول بمراعاة الكلام لمقتضى الحال يعني - ضمن ما يعني - مراعاة حال القارئ ، تلك التي بنى على أساسها (الجرجاني) ما ينبغي أن تتأسس عليه مخاطبة القارئ ؛ للوصول به إلى حال من الاستقرار النفسي والاستعداد لاستقبال الخطاب ، ذلك الذي عبر عنه بـ " أنس النفوس " ، الذي لا يتحقق إلا بالإحساس بالوصول إلى حالة من المعرفة اليقينية ، وهي ما تنزع إليه عادة نفوس العامة . إذ لا يحدد (الجرجاني) هنا طبائع الصفوة من القراء ؛ لأنه بصدد رصد العام وما هو مشترك بين عامة القراء ؛ استناداً إلى وعيه بطبيعة النوازع البشرية .

ذلك يعني أن القارئ ليس كيانا فارغا ، بل مزودا بقاعدة من المعارف والقيم ، على المؤلف أن يؤسس عليها خطابها ، ويعمل على النهوض به من خلال البناء على هذه القاعدة ، وذلك بالانتقال التدريجي به من المجهول إلى المعلوم ، ومن المحسوس إلى المجرد ؛ مستفيداً من القاعدة المعرفية الموجودة لديه أصلاً .

من هنا ، لا يتجه عمل المؤلف إلى خلق جديد للقارئ ، وإنما يتجه إلى تنمية ما هو كائن ؛ لذلك فإن دعوة (ابن المقفع) إلى القراءة المعمقة يعني

اقترحها بوصفها أسلوبا من أساليب تنمية الوعي ، وللتعبير عن هذه الفكرة يتم اعتماد استراتيجية التمثيل التي تم عرضها سلفا . ومن أمثلة ذلك : " إن الأدب يجلو العقل كما يجلو الودك النار ويزيدها ضوءا . " ^{٤٧} و إن " الأدب يرفع صاحبه كما ترفع الكرة يضربها الرجل الشديد . " ^{٤٨} . وفي كتاب (الأدب الصغير) : " فكما أن الحبة المدفونة في الأرض لا تقدر أن تخلع يبسها وتظهر قوتها وتطلع فوق الأرض بزهرتها وريعتها ونمائها إلا بمعونة الماء الذي يغور إليها في مستودعها فيذهب عنها أذى اليبس والموت ويحدث لها بإذن الله القوة والحياة ، فكذلك سليقة العقل مكنونة في مغزها من القلب : لا قوة لها ولا حياة بها ولا منفعة عندها حتى يعتملها الأدب الذي هو ثمارها وحياتها ولقاحها . " ^{٤٩}

في كل النماذج التصويرية السابقة يعبر (ابن المقفع) عن الدور الذي يؤديه الأدب في تحفيز النشاط العقلي والعمل على النهوض به ؛ أي الانطلاق من العقل الغريزي إلى العقل المكتسب الذي هو " نتيجة العقل الغريزي ، وهو تقابة المعرفة وإصابة الفكرة وليس له حد ينتهي إليه ، لأنه ينمو إذا استعمل وينقص إذا أهمل . ونموه يكون بأحد وجهين : إما أن يقارنه من مبدأ النشوء ذكاء وحسن فطنة . . . والوجه الثاني ما يصلح لذوي الحنكة وصحة الروية لطول ممارسة الأمور وكثرة التجارب . " ^{٥٠}

ويقع الأدب ضمن هذه الأمور التي تمارس ؛ فتعمل على تفعيل العقل الذي يماثل عمل كل من الضوء وفعل الضرب الشديد الذي يؤدي إلى الإعلاء ،

والماء : عامل نمو النبتة . وهو بهذه التمثيلات يسعى إلى تقريب الفكرة المجردة من خلال اختياره لأمثلة محسوسة من الواقع المادي للقارئ ومن خبراته السابقة .

يعبر (مثل الرجل المتواني والسارق) عن فكرة التأجيل ، بوصفه أحد نواتج العجز الذي يدفع العقل باتجاه الإيهام بحالة من الطمأنينة : " قال في نفسه : لأسكتن حتى أنظر غاية ما يصنع ، ولأتركه حتى إذا فرغ مما يأخذ قمت إليه فنغصت ذلك عليه وكدرته . " ^{٥١} الفعل السلبي هنا يأخذ شكل : لأسكتن / لأتركن . . . مع محاولة إقناع الذات بسلامة التوجه .

تشكل هذه الحكاية/المثل ، إذن ، حركة سلبية أقرب إلى الفعل الباطني من قبل الرجل المسروق من جهة وحركة إيجابية يمارسها السارق بفعل ملموس " جعل السارق يطوف في البيت ، ويجمع ما قدر عليه " ^{٥٢} من جهة أخرى . وتصل سلبية المسروق إلى ذروتها وهي النوم " حتى غلب على صاحب البيت النعاس وحمله النوم فنام . " ^{٥٣} وهنا تتزامن قمة الإيجاب بقمة السلب : " وحمله النوم فنام ووافق ذلك فراغ السارق " ^{٥٤} ، لتتولد لحظة الفعل التي تنتهي إليها الحكاية/المثل .

إن تأكيد فكرة إتمام العلم بالعمل ، التي يدعو إليها (ابن المقفع) عبر الكتاب في مجمله ، تتمثل بشكل مصغر في هذه الحكاية أيضا ؛ انطلاقا من أن علم الرجل بوجود السارق لم ينفعه ؛ إذ لم يصحب علمه بعمل . غير أن مقولة

العلم الكبرى تتجاوز هذا النموذج المصغر لتشمل ما ينطوي عليه الكتاب نفسه إن في سياق الحكمة أو في سياق السرد أو في سياق القناع . ومن هنا تشبه فكرة العلم الشجرة في تشعبها وفي امتداد نتائجها : " العلم هو الشجرة والعمل هو الثمرة . " ^{٥٥} والثمره هنا ينبغي أن تحقق فائدة مزدوجة : فائدة العالم لنفسه وفائدته لغيره " من كان يطلب العلم ليعلمه غيره وليعرفه سواه ، فإنما هو بمنزلة العين التي ينتفع الإنسان بمائها وليس لها من تلك المنفعة شيء . " ^{٥٦} ويمكن أن يحل محل العين هنا أي كائن غير واع وجد لفائدة الإنسان . قد يبدو في هذا التصوير إلغاء لفكرة التواصل المعرفي ، لكن ما يريد ابن المقفع تعزيزه هنا هو أن صاحب المعرفة أولى بالعمل بها من غيره . وهذا ما يؤكد في قوله : " ولا ينبغي للعالم أن يعيب أحدا بما هو فيه . " ^{٥٧}

مع (مثل بائع السمسم وشريكه) ، الذي يحقق بامتياز الحكمة القائلة : من حفر حفرة لأخيه وقع فيها ، تبدأ الاستطرادات الجانبية التي يوظفها (ابن المقفع) بهدف تعليمي تربوي والتي تبدو في ظاهرها بعيدة عما بدأ به من حديث حول قيمة الكتاب والعلم . فإن كان ثمة علاقة بين هذه الحكاية/المثل وبين سابقتها فتمثل في الخسارة المضاعفة التي تنتهي إليها الحكايا/الأمثال .

في (مثل الرجل الفقير والسارق) ، تظهر فكرة الاستثناء من قاعدة مؤداها أن الغاية لا تتحقق إلا بالسعي إليها . وباعتبار أن هذا هو الغالب ، فإن ما يخالفه لا يعدو كونه حدثا عارضا . وفي هذه الحكاية يتحقق على سبيل

القدر مقلوب القاعدة فيما سبق من حكايات وهو تحقق فائدة غير مرجوة أو منتظرة ، وهي الفائدة التي تأتت للفقير من السارق ، في الوقت الذي يحدث فيه العكس غالبا وهو خروج السارق بالفائدة من المسروق .

هذا وتتلاشى النصوص الحكائية من (باب عرض الكتاب) إلى أن تصل إلى مثل عارض سريع وهو " مثل الحمامة التي يؤخذ فرخاها فيذبحان ، وترى ذلك في وكرها ولا يمنعها من الإقامة في مكانها حتى تؤخذ هي فتذبح " ٥٨ .

١. النظر للبلاغة بوصفها مراعاة الكلام لمقتضى الحال ، فيه اعتبار للقارئ ؛ من حيث كونه عنصرا من العناصر التي تقع في (الحال) . لكن النظر للقارئ هنا بوصفه مستقبلا سلبيا لا بوصفه منتجا كما هو شأن الأطروحات النقدية الحديثة .
٢. ابن عبد ربه الأندلسي . العقد الفريد . بيروت . دار مكتبة الهلال . ط الأخيرة . ١٩٩٩ . مج ٤ ص ٢١ .
٣. نفسه . ص ٢١ .
٤. نفسه . ص ٢١ .
٥. تم استخلاص هذه التصنيفات من (دليل الناقد الأدبي) - السابق . ص ١٢٩ ، ١٣٠ .
٦. نفسه . ص ١٣٠ .
٧. نفسه . ص ١٣٠ .
٨. نفسه . ص ١٣٠ .
٩. نفسه . ص ١٢٩ .
١٠. نفسه . ص ١٣١ .
١١. نفسه . ص ١٣١ .
١٢. عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة في علم البيان . بيروت . دار الكتب العلمية . ط ١ ، ١٩٨٨ . ص ٨٤ - ٨٥ .

١٣. عن / جميل صليبا . المعجم الفلسفي . بيروت . دار الكتاب اللبناني . ج ١ . ص ٢٤٣ .
١٤. نفسه . ص ٢٤٣ .
١٥. ميجان الرويلي ، سعد البازعي . نفسه . ص ٤٢ .
١٦. نفسه . ص ٤٢ .
١٧. عبد العزيز حمودة . المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك . الكويت . عالم المعرفة . أبريل ١٩٩٨ . ص ٣١٤ .
١٨. ميجان الرويلي ، سعد البازعي . نفسه . ص ٤٢ .
١٩. نفسه . ص ٤٢ .
٢٠. أمبرتو إيكو . القارئ في الحكاية . ترجمة أنطوان أبو زيد . الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٦ . ص ٢٣٥ .
٢١. ابن المقفع . نفسه . ص ٥ .
٢٢. نفسه . ص ٥ .
٢٣. عبد الرزاق جعفر . نفسه . ص ٥٢ .
٢٤. فريدرش دير لاين . الحكاية الخرافية . ترجمة نبيلة إبراهيم . الإدارة العامة للثقافة . وزارة التعليم العالي . د . ت . ص ١٠ .
٢٥. ابن المقفع . نفسه . ص ٥ .
٢٦. سامي سويدان . في دلالية القص وشعرية السرد . بيروت . دار الآداب . ط ١ ، ١٩٩١ . ص ٢٩٩ .

٢٧. أمبرتو إيكو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . ترجمة وتقديم سعيد بنكراد . الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ٢٠٠٠ . ص ٧٩ .
٢٨. استنادا إلى التسمية التي اقترحها سامي سويدان في كتابه السابق . ص ٢٩٨ .
٢٩. أمبرتو إيكو . نفسه . ص ٨٠ .
٣٠. ابن المقفع . نفسه . ص ٤ .
٣١. انظر الفصل الثالث من الدراسة .
٣٢. عبد الملك مرتاض . نفسه . ص ١٦٥ .
٣٣. نفسه . ص ١٦٥ .
٣٤. ابن المقفع . نفسه . ص ٥ .
٣٥. نفسه . ص ٤ .
٣٦. نفسه . ص ٤ .
٣٧. نفسه . ص ٤ .
٣٨. نفسه . ص ٤ .
٣٩. نفسه . ص ٤ .
٤٠. نفسه . ص ٤ .
٤١. نفسه . ص ٥ .
٤٢. نفسه . ص ٥ .

٤٣. عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة في علم البيان . تحقيق محمد رشيد رضا . بيروت . دار الكتب العلمية . ط ١ ، ١٩٨٨ . ص ٨٤ .
٤٤. نفسه . ص ٨٤ .
٤٥. نفسه . ص ١٠٢ .
٤٦. نفسه . ص ١٠٢ .
٤٧. ابن المقفع . نفسه . ص ٦ .
٤٨. نفسه . ص ٦ .
٤٩. ابن المقفع . الأدب الكبير والأدب الصغير (مجلد واحد) . دار الجيل . بيروت ، ١٩٨١ . ص ١٢٧ .
٥٠. أبو بكر الطرطوشي . سراج الملوك . بيروت . دار صادر . ط ١ ، ١٩٩٥ . ص ١٥٩ - ١٦٠ .
٥١. ابن المقفع . كليلة ودمنة . ص ٦ .
٥٢. نفسه . ص ٦ .
٥٣. نفسه . ص ٦ .
٥٤. نفسه . ص ٦ .
٥٥. نفسه . ص ٦ .
٥٦. نفسه . ص ٦ .
٥٧. نفسه . ص ٧ .
٥٨. نفسه . ص ١٠ - ١١ .

الفصل الثاني

البناء السـردي للحكايا/الأمثال

يحدد ابن منظور البعد اللغوي للسرد باعتباره " مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعاً . " ^١ وعليه ، فلكي يكتسب (الشيء) البعد السردى لا بد له أن يتوفر على شرطين :

١- الاتساق

٢- التتابع

وهما عنصران ضروريان لتماسك البنية وإكسابها سمة التناغم ، ففي حين يعمل (الاتساق) على جعل نسيج النص كلا متناغما ، يكون التتابع ضروريا لوصول الإيقاع بين أجزاء النص . وعلى الرغم من أن التحديد السابق لا يشير إلى الجانب التعبيري اللغوي ، وإنما يطلق لفظ " شيء " على عموميته ، فإنه - فيما بعد - يقرن فعل السرد باللغة في جانبها الشفوي ، فيقول : " سرد الحديث ونحوه سردا إذا كان جيد السياق له . وفي صفة كلامه ، صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه . وسرد القرآن : تابع قراءته في حدر منه . والسرد : المتتابع . وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه ؛ ومنه الحديث : كان يسرد الصوم سردا . " ^٢

يمكننا أن نستخلص إذن من هذه الإشارات ، ارتباط السرد بالجانب الشفوي ، فهو متصل هنا بالحديث النبوي لا بوصفه مدونا وإنما بوصفه منطوقا ، وهو مرتبط بالقرآن لا بوصفه مدونا أيضا وإنما بوصفه مقروءا . ولعل ذلك يحيلنا مباشرة إلى كون السرد في الأساس وصفا لما هو محكي .

ولتأكيد صفة التناغم في هذا المحكي ؛ اتصل اللفظ ببعده المادي بكلمة (النسيج) ، ومن هنا " قيل : سردها نسجها ، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض . والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الخلق ، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار فذلك الحلق المسرد . " ^٣

و تأسيسا على الأصل اللغوي للكلمة ، يأتي المعنى الاصطلاحي الذي لا يبعد كثيرا عن دلالاته المعجمية ، لكنه يكتسب دلالاته المتعددة بحسب النص المدروس ، فالسرد " فعلي وبنوي معا ، إذ يقدم ، بوصفه حبكة ، بنية أو معنى ، بينما ينكشف في انتقالاته من الصياغة الصورية عبر إعادة التصوير في السرد التاريخي والخيالي معا ، تشكيل العوالم النصية في تعالق مع عوالم الحياة الإنسانية . " ^٤ وعلى الرغم من إعلاء المعنى على حساب البنية في نصوص (كلية ودمنة) ، فإن السرديات تبقى أحد " مشـتقات الأدبية و فرع عنها ، وتبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية ، عن (الشكل الأجوف العام) ، الذي تتدرج فيه كل النصوص . " ^٥

ذلك أن ما يميز النصوص السردية عن سواها هو قابليتها للتشكل ضمن قوالب متكررة . لذلك " فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار . وهذا هو السبب الذي جعلها تشكل الملكوت الأثير للبنىوية . " ^٦ ولقد حقق ذلك بشكل يكاد يكون نموذجيا مشـروع (بروب) : مورفولوجيا الحكايات العجيبة .

إن السياق الذي أنتجت فيه السرديات العربية يفرض تمييزاً مبدئياً بين القص والسرد اللذين غالباً ما يشير إلى مفهوم واحد في المنتج السردي الغربي ، ففي الوقت الذي يرتبط فيه السرد بمستوى من مستويات الإنتاج ، سواء كان شفويًا أم كتابيًا ، لا يتجاوز القص معنى الإخبار أو النقل : " القصة : الخبر وهو القصص . وقص علي خبره يقصه قصا وقصصا : أورده . والقصص : الخبر المقصوص . . . وتقصص كلامه : حفظه ، وتقصص الخبر : تتبعه . والقصة : الأمر والحديث . واقتصصت الحديث : رويته على وجهه ، وقص عليه الخبر قصصا . وفي حديث الرؤيا : لا تقصها إلا على واد . يقال : قصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها . " ^٧

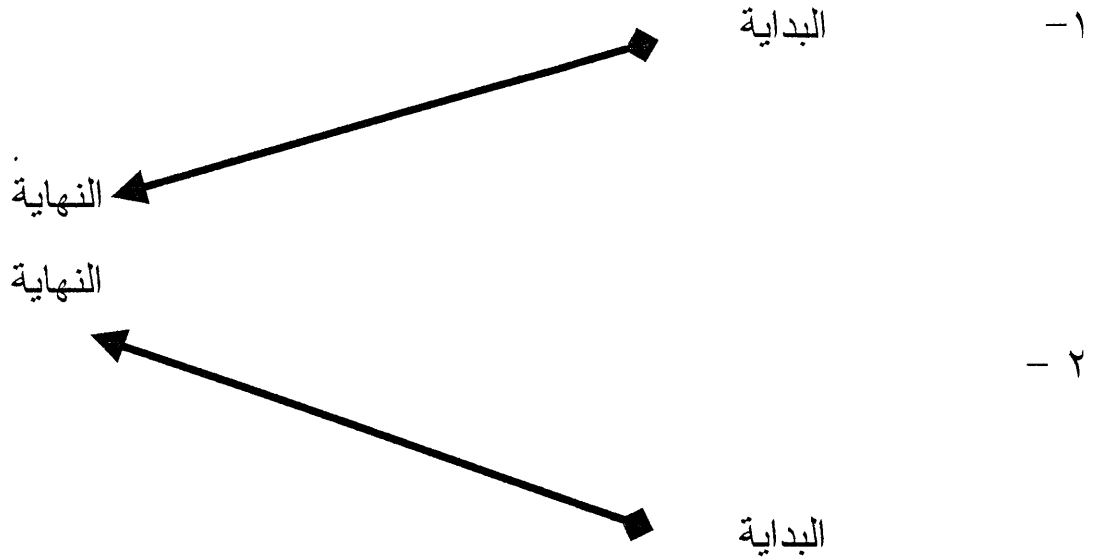
على هذا النحو فإن القص بالمعنى الذي تحدده الدلالة المعجمية يتمحور حول مسألة الإخبار وما يترتب عليها من فعل الاستقصاء : استقصاء الأثر : " قصصت الشيء إذا تتبعته أثره شيئاً بعد شيء " ^٨ ، كما أن فهم القص على هذا المعنى متحقق من خلال الأصول الدينية المتمثلة في قصص القرآن ، التي هي مرويات عن الأمم الغابرة .

ومهما يكن من اختلاف في الدلالة بين القص والسرد فإنه " لم ينظر إلى السرد العربي ، بوصفه ركناً معرفياً محضاً من أركان الثقافة العربية ، إنما نظر إليه بوصفه مظهراً إبداعياً تمثيلاً ، استجاب لمكونات تلك الثقافة ، فتجلت فيه على أنها مكونات خطابية ، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجاتها الخارجية

وبخاصة الشفاهية والإسناد ، فالسرد العربي ، خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات ، وهو يقوم بـ " تمثيل Representation خطابي لها ، وليس عكسها Reflection بصورة آلية . " ^٩

ولكن ذلك لا يلغي إمكان توفر المنتج السردي العربي على بنى خاصة به . وهذا ما يدفع الدراسة إلى أن تكون معنية بدراسة الأبنية التي شكلت التواترات السردية في كتاب (كليلة ودمنة) ؛ تأسيسا على أن السردية Naratology " فرع من أصل كبير هو : الشعرية poetics التي تعنى باستتباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية ، واستخراج النظم التي تحكمها ، والقواعد التي توجه أبنيتها ، وتحدد خصائصها وسماتها . " ^{١٠} التي يمكن الكشف عنها باستقراء النص واستجلاء مكوناته .

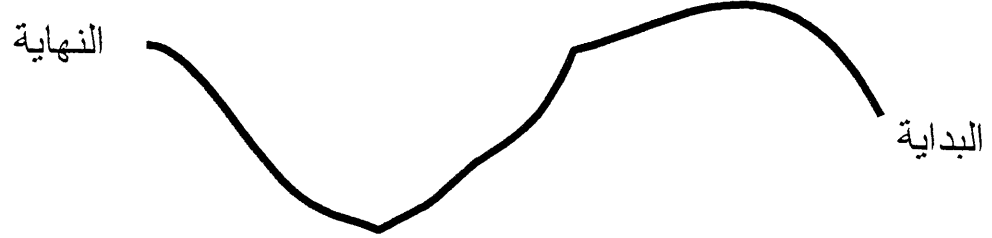
بقدر ما تتراكم البنى بتعدد مستوياتها وتنوعها يكتسب الشكل التعبيري وجاهته المعرفية ضمن الحضارة التي أنتجته ؛ فالعمر الزمني لأي منتج ثقافي علامة على كونه أصيلا أو طارئاً . وليس ذلك فحسب ؛ فطبيعة نمو هذا المنتج وامتداده تحدد أيضا مكانته ضمن السياق العام للحضارة التي أنتجته . وفي ظل هذا المنظور ، وبحسب طبيعة المكانة التي احتلها السرد في مكونات الثقافة العربية بوصفها إحدى حضارات الشرق ؛ فإن السرد في حكايات (كليلة ودمنة) - ذات الأصل الهندي / مشرق الحضارة أيضا - لا يخرج عما يمكن ترسيمه بالخطاطتين الآتيتين :



وهذا يعني أن الحركة السردية تنحصر في نمطين :

- ١- الإسراع بالحدث باتجاه سلبي ، والكلمة هنا تحمل مدلولها النفعي المباشر ؛ أي أن يتخذ الحدث مساراً مضاداً لمصلحة الشخصية/مدار الحدث ، وهذا هو الشكل الغالب على حكايات الكتاب .
- ٢- الإسراع بالحدث باتجاه إيجابي ؛ أي أن تتحقق للشخصية/مدار الحدث منفعة ما .

من هنا تبدو النصوص السردية محكومة بحركتين وحيدتين أشبه بقطبي جملة منطقية طرفها الأول هو السبب والنتيجة هي طرفها الثاني ؛ ولعل هذه السمة وحدها هي ما تخولها لأن تكون سردية ؛ تأسيساً على أن " قوة النشاط السردية تكمن في تداخل التعاقب والمنطق الناتج عنه " ^{١١} غير أنها في نهاية الأمر تفتقر إلى التوتر الذي يمكن أن يتشكل على النحو الآتي :



إن هذه المساحة الضيقة بين مبتدأ الحكاية وخبرها تؤكد ذهاب الكتاب باتجاه المعنى والإلحاح عليه وتوسله بالسرد ؛ لأنه يحقق المتعة التي قد لا يستطيع النص المباشر تحقيقها ؛ وعلى الرغم من ذلك تكتنز الحكايات بنصوص مطولة من هذا النوع الذي يقرر المعنى بصيغته المباشرة . ولأن هذه النصوص تشكل أهمية قصوى في متن الكتاب؛ فقد خصص لها فصل مستقل في سياق الدراسة .^{١٢}

من هنا ؛ فإن ما يضيق المسافة بين أول الحكاية وتاليها أو مبتدأها وخبرها - بحسب التعبير السابق - ليست المساحات اللغوية التي تشغل فضاء السرد ، والتي - على العكس - تتميز باستطراداتها المطولة ، بل الافتقار إلى اتصال الحدث ، بتصاعده أو تراجعته ؛ وذلك بإحداث الانقطاعات المستمرة لاتصاله عن طريق خرقه بالمقولات المباشرة أو التعليقات الحكمية التي تمت الإشارة إليها .

بالاتجاه إذن ؛ إلى نتيجة سلبية أو إيجابية تتحرك النصوص السردية واستنادا إلى قراءة شاملة لهذه النصوص تبين أن معظمها يقع بين حركتي

الكسب / الاكتساب ← الخسران .

اللتين تتخذان أشكالا متعددة لكنها محدودة . ففي (مثل الرجل الذي رأى في بعض الصحارى كنزا) ، تبدأ الحكاية بظفر قدرى بالكنز ؛ يعني أنه فعل فوقى وقع على الشخصية دون إرادة منها ؛ ومن ثم فإنه يتشكل وفق صيغة الكسب لا الاكتساب التي تعني الحصول على شيء بفعل قصدي . غير أن الخسران الذي انتهت إليه الحكاية قد حدث بإرادة الشخصية التي توصلت بالعقل إذ فكوت " إن أنا أحرزت ما ههنا بنقله وحدي لم أنقله إلا في أيام ، وجعلت لنفسي عملا طويلا ، ولكن أستأجر رجالا يحملونه . " ١٣

إن مسألة الاستعانة بالآخر كوسيط لتحقيق منفعة شخصية مشروطة بتحقيق منفعة مقابلة ، وذلك توصيف للواقع الاجتماعي للإنسان بعيدا عن وهم المثالية التي لا تجد لها مكانا في مسار الكتاب . وعليه ؛ فإن الجهد الذي بذله الرجال الذين استعانوا بهم الشخصية مدار الحكاية قد أخذ ثمنه وهو الكنز الذي تعب الرجل على استخراج . وهكذا تفوق الجهد الجسدي المتمثل في " حمل الكنز " من قبل الرجال ، على الجهد العقلي المتمثل في تفكير الرجل بالاستعانة بغيره . وعلى الرغم من تكرار الدعوة إلى توظيف العقل على مدى الكتاب ، فإن هذا التوظيف مشروط بمواصفات تحددها ملابسات الموقف ، ولا يمكن إطلاقها دون تقيد بالمؤثرات التي تحيط بالموقف وتفرض عليه مسارا معيناً .

في (مثل طالب العلم والصحيفة الصفراء) ، يتخذ الخسران شكل " اللحن " : الخطأ اللغوي ، وهو خسران معنوي في مقابل الخسران المادي الذي انتهت إليه حكاية الرجل مع الكنز . والخسران المعنوي الذي انتهى إليه طالب العلم كان متوقعا منذ البدء ؛ نظرا لخطأ توجيه الإرادة الواعية نحو الرغبة في تحصيل العلم . وقد تأسس هذا الخطأ على خطأ آخر في النظر إلى العلم على أنه شيء محدود وحيد المصدر ، يمكن اكتسابه بسهولة واستثماره من أجل تحقيق حضور مميز للذات في مواجهة الآخر ، وهذا بعد آخر لخطأ النظر للعلم كما تعبر عنه الحكاية ، وهو النظر إليه كزينة تتحلى بها الذات فتكتسب القبول الاجتماعي .

ذلك نموذج لمبدأ الانتفاع بالعلم الذي يؤكد الكتاب في مواضع كثيرة ، منها ما هو تعقيب على ذات المثل (طالب العلم والصحيفة الصفراء) مباشرة من حيث إن " المرء حقيق أن يطلب العلم فإذا وجد حاجته منه وفهمه وعرفه وبلغ غايته منه ، انتفع بما يرى فيه من الأدب . " ^{١٤} " والعلم لا يتم لاموئ إلا بالعمل " ^{١٥} و " إنه لا ينبغي لطالب أن يطلب أمرا إلا من بعد معرفته بفضله ؛ فإنه يعد جاهلا من طلب أمرا وعنى نفسه فيه وليس له منفعة . " ^{١٦}

ومن أجل أن تتحقق المنفعة ؛ لا بد من استعمال العلم في الوقت المناسب . من هنا يتخذ الخسران شكل التفويت في مثل الرجل المتواني والسارق ، الذي عمل على تأجيل العمل بالعلم إلى أن انتهى إلى الخسران .

ويحضر العلم في هذا المثل ممثلاً في أدنى مستوياته وهو الإدراك ،
الذي يعني " ملاحظة شيء يتمتع بالحضور ، والإبقاء عليه من خلال هذه
الملاحظة ماثلاً أمام الذات والقبول به كشيء حاضر . " ^{١٧} وهذا ما حدث مع
الرجل المتواني ، الذي اكتفى بملاحظة السارق دون أن يحرك ساكناً ؛ ليتجاوز
مستوى الإدراك إلى الفعل .

غير أن امتهان العلم ؛ وذلك بتوجيه فائدته نحو الآخر يفقد غائيته بالنسبة
للذات التي ينبغي أن تتوسل به لمنفعتها أولاً ؛ لذا فإن " من كان يطلب العلم
ليعلمه غيره وليعرفه سواه ، فإنما هو بمنزلة العين التي ينتفع الإنسان بمائها
وليس لها من تلك المنفعة شيء " ^{١٨}

في (مثل بائع السمسم وشريكه) تدفع الرغبة باتجاه كسب إضافي إلى
خسران مضاعف . وقد تحققت النتيجة من خلال تناوب حركتي حضور وغياب
كل من الجاني والضحية المفترضة ، وذلك على النحو الآتي :

١- حضور الجاني لحظة غياب الضحية المفترضة ، وتمهيده لإيقاع فعل
السرقه على الضحية .

٢- غياب الجاني وحضور الضحية المفترضة ، وإبطالها لمفعول التمهيد
لفعل السرقة الذي نفذه الجاني ، وتحويله - دون قصد - ليحقق نتيجة
عكسية .

٣- حضور الجاني (مع صديقه) وغياب الضحية (التي فقدت معناها)
وإنجاز فعل السرقة المفترض .

٤- حضور ثنائي للجاني تاجر السمسر مع شريكه الضحية التي لم تعد ضحية .

٥- اكتشاف الخسارة وكتمانها .

إن ما يربط هذا المثل مع المثلين السابقين هو اقتران الخسارة بوسيط يمثله الرجال الذين تم استئجارهم في المثل الأول والصديق الذي أعطى طالب العلم الصحيفة الصفراء في المثل الآخر. وقد حاز الوسيط في مثل الرجل والكنز ومثل تاجر السمسر على المكسب الذي فقده البطل في كل من المثلين .

يعد (مثل الرجل الفقير والسارق) استثناء على القاعدة التي فرضتها الأمثال السابقة ، والتي يبدأ الحدث فيها بالكسب لينتهي بالخسران . هنا يبدأ المثل بالسعي لسد الحاجة دون جدوى ، وقد ظهرت إرادة الفعل بشكل ملح في بداية الحكاية : " فغدا يطلب من معارفه ، وشكا إليهم ، وسألهم ثوبا يلبسه . وجهد فلم يصب شيئا . " ^{١٩} لكنه (الفعل) وإن لم يحقق مكسبا فإنه لم يخلف خسارة بالرغم من ذلك ، كما حدث في الأمثال السابقة .

إن المفارقة التي تظهر من خلال هذا المثل تتمثل في أن الفعل لم يحقق شيئا في حين أن الركون وعدم الفعل هو الذي حقق الكسب . وهذا ما يشكل الاستثناء الذي أكدته النص في مطلعته " وربما أصاب الرجل الشيء وهو غير راج له " ^{٢٠} وعقب عليه في نهايته " فإن الفضل والرزق يأتیان من لا يطلبهما ؛ ولكن إذا نظر في ذلك وجد من طلب وأصاب أكثر ممن أصاب بغير طلب ،

ولم يكن حقيقا أن يقتدي بذلك الواحد الذي أصاب من غير طلب ، ولكن يقتدي بالكثير الذين طلبوا فأصابوا . وحق على المرء أن يكثر المقايسة ، وينتفع بالتجارب . " ٢١

إن ما انتهى إليه الفقير من كسب تمثل في حصوله على ملحفة السارق ، جاء كفعل قدرى أكثر مما هو إرادي . والإكثار من المقايسة الذي يدعو إليه النص يرجح من قيمة الإرادة في مقابل انتظار القدر .

يمثل (باب توجيه كسرى أنو شروان برزويه إلى بلاد الهند لطلب الكتاب) نصا سرديا يتوفر على عنصر التوتر والتصاعد الدرامي . ويمكن رصد الإيقاع العام لهذا الباب من خلال خطوطه العامة ، على النحو الآتي :

- ١ . التأسيس على مسألة خلق الإنسان التي كان قوامها العقل " الذي هو قوة الأشياء . " ٢٢

- ٢ . خص (كسرى أنو شروان) بمناقب تميز بها عن غيره من ملوك فارس .
- ٣ . وصول خبر الكتاب (كليله ودمنة) إلى (كسرى أنوشروان) ، وعمله على استجلابه .

- ٤ . انتخاب (برزويه) لاستجلاب الكتاب .

- ٥ . مخالطة (برزويه) لملوك الهند وفلاسفتها وعلمائها .

- ٦ . اتخاذ (برزويه) (أزويه) رفيقا له وصاحب سره .

٧. إعلان (برزويه) عن رغبته في مكاشفة (أزويه) بهدفه من القـدوم إلى الهند ، ومبادرة (أزويه) بإعلان معرفته لما أضمره (برزويه .)
٨. تلبية (أزويه) لرغبة (برزويه) في تزويده بكتب ، كان من بينها (كلية ودمنة) .
٩. عمل (برزويه) على ترجمة الكتب ونسخها .
١٠. إعلام (برزويه) (كسرى أنوشروان) بفراغه من الكتب .
١١. عودة (برزويه) إلى بلاد فارس .
١٢. قراءة الكتاب على رؤوس الأشهاد ، من قبل (بزرجمهر بن البختگان) .
١٣. مكافأة (برزويه) بحسب رغبته ، وهي أن يوضع في الكتاب باب باسمه .

تلك هي الخطوط العامة التي رصدت تحرك الكتاب ، ابتداء من العلم بوجوده ، حتى وجوده متحققا تحققا ماديا بين يدي (كسرى أنوشروان) . و بين الحركة الأولى والحركة الأخيرة ثمة توافق أشبه باتصال طرفي حلقة ، بدأت بالبحث عن الكتاب وانتهت بدخول الباحث مادة أساس فيه . فلقد تم تصوير المعاناة التي خاضها (برزويه) في سبيل الحصول على الكتاب بشكل يوحى بالمبالغة ؛ من أجل الإشعار بقيمة الكتاب ؛ مما أدى إلى تحويل العلاقة بين الباحث (برزويه) والمبحوث عنه كتاب (كلية ودمنة) من موجودين منفصلين إلى موجودين متصلين .

من هنا فإن رغبة (برزويه) في أن يكون ضمن محتوى الكتاب تعزيزاً لجهده في الوصول إليه ، يحمل النزوع الإنساني نحو الوجود الأبدي الذي يمثل الكتاب أحد أشكاله . وقد تفوق من هذا المنظور على أي قيمة أخرى .

وقد جاء (باب برزويه الطبيب من كلام بزرجمهر بن البختكان) نموذجاً لنص السيرة ، الذي عمل على دمج الترجمة بالسيرة الذاتية ، عن طريق صياغتها بضمير المتكلم . وعلى هذا النحو غاب المؤلف/ المترجم عن النص ليحضر الموضوع وهو الشخصية (برزويه) حضوراً مباشراً ، وذلك برواية سيرته على لسانه .

كان الأصل هو فاتحة الحياة بالنسبة لـ (برزويه) . فالأصل الأبوي مدعاة للزهو ، إذ " أن أبي كان من المقاتلة " ^{٢٣} بينما تكتسب الأم قيمتها لا من ذاتها وإنما من أصلها الأبوي كذلك إذ " كانت من بنات عظماء الزمامة ، وفقهائهم في دينهم . " ^{٢٤} غير أن الحديث عن الأصل لم يستغرق مساحة كبيرة . إذ ما لبث أن اتجه إلى الذات المستجيبة إلى أصلها : " كنت من أكرم ولد أبوي عليهما " ^{٢٥}

وقد تحولت هذه الاستجابة إلى رغبة شخصية في دراسة الطب الذي أسلمه إليه أبواه حينما صار له من العمر سبع سنين . " فلما بلغت وعرفت أمر الطب وفضله ، شكرت رأيهما في ذلك ، ورغبت في تعلمه . " ^{٢٦}

ثم تبدأ مرحلة التأمل التي نتج عنه حصر مساعي الإنسان في ^{٢٧} :

١. المال .
٢. اللذة .
٣. الصوت .
٤. أجر الآخرة .

وفي الوقت الذي تتشغل فيه المساعي الثلاثة الأولى بالهاجس الدنيوي فيما يتجه المسعى الرابع إلى الحياة الآخرة ؛ يعمل الطب الذي انتهجه (برزويه) على الموازنة بين الطرفين " فوجدت الطب محمودا عند العقلاء ، ولم أجده مذموما عند أحد من أهل الأديان والملل . " ^{٢٨} لكن هذا التوازن لا يتحقق إلا إذا اتخذ الطب غاية في ذاته لا وسيلة لتحقيق الكسب ؛ لأن الكسب أمر دنيوي بحث . وتحدث الموازنة بين الدنيا والآخرة ؛ انطلاقا من أن الانشغال بالطب كغاية يحقق بالضرورة ومن غير قصد النفع الدنيوي ؛ ذلك أن " الطبيب المبتغي بطبه أجر الآخرة ، لا ينقصه ذلك من حظه في الدنيا . فإنما مثله في ذلك مثل الحراث الذي يثير أرضه ويعمرها ابتغاء الزرع لا العشب ، ثم هي لا محالة نابت فيها ألوان منه . " ^{٢٩}

وينبني هذا التوجه الذي يتخذه (برزويه) على مبدأ صد الرغبة وتنمية الإحساس بالزهد ، المجرد من الدين بمعناه الدنيوي ، الذي ينتهجه الناس ، فلا يخرج انتهاجهم له عن أحد ثلاثة دوافع :

١. الوراثة .

٢. الإكراه .

٣. ابتغاء الدنيا .

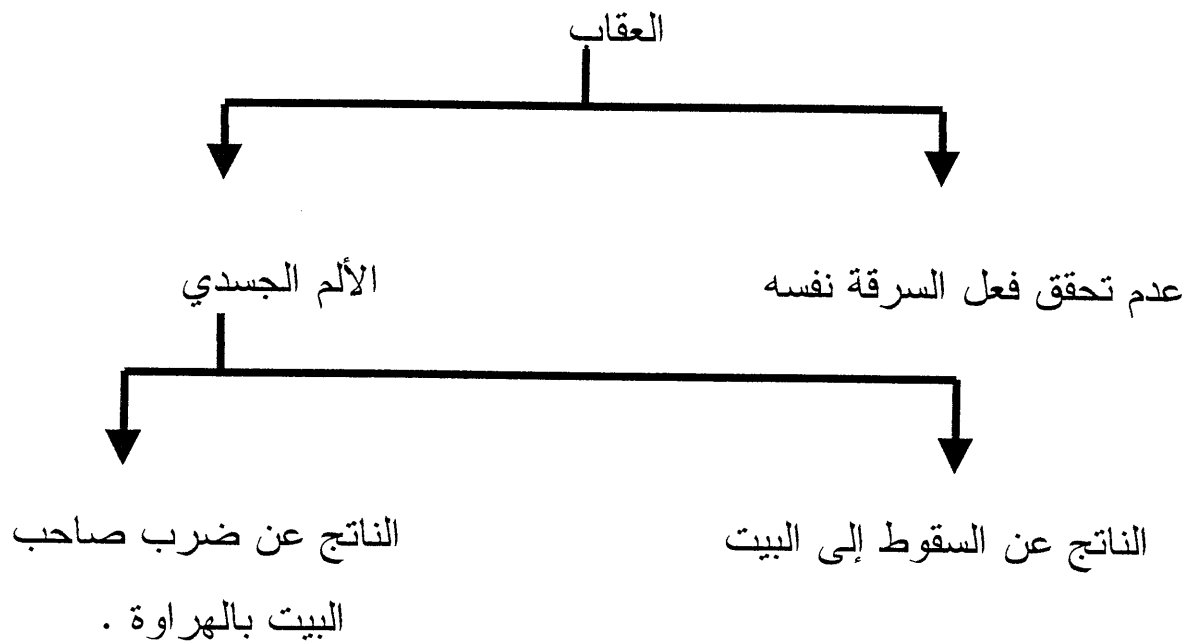
هكذا يتبين موقف (برزويه) لا من الدين في حد ذاته ، وإنما ممن ينتهجونه بدوافع مختلفة خارجة عنه . ولعل ما يدفع برزويه للركون إلى العقل في النهاية هو كون العقل فكرة مطلقة وإنسانية غير محدودة بمتغيرات ؛ ولذلك يتم النظر إليه هنا على أنه واحد غير متعدد كتعدد الأديان ، وهذا ما يؤكد كون الأديان ليست من نواتج العقل ؛ بدليل تعددها . إنما هي اختيارات فردية خاضعة لمتغيرات اجتماعية .

والظاهر أن فكرة العقل تتحرك ضمن دلالتها اللغوية المباشرة ، إضافة إلى الأبعاد الفلسفية الأخرى التي تكتسبها بالضرورة ؛ بحكم التوجه الخاص لابن المقفع من جهة ، ومعطيات عصره من جهة أخرى . فإن العقل يعني - بحسب ابن منظور " الحجر والنهى ضد الحمق . . . رجل عاقل هو الجامع لأمره ورأيه . . . والعاقل هو الذي يحبس نفسه ويردها عن هواها . . . " ٣٠ - هكذا يتحرك العقل بوصفه رادعا عن الهوى ومانعا من الخطر ، وهو الذي حمى (برزويه) من الـ " المهلكة " التي تجسدت في " وقوع اللص إلى البيت منكسا . " ٣١ ، في (مثل المصدق المخدوع) .

وإذا كان فعل السرقة في هذا المثل موجهًا باتجاه الرغبة في الكسب فإنه يؤدي إلى نتيجة عكسية ؛ لا من منطلق النظر إليه بوصفه خرقًا للقيم الأخلاقية ومواضع المجتمع المدني ، بل على أساس عدم خضوعه لحكم العقل الذي

تخضع إليه مجمل الأخلاقيات التي يسعى الكتاب إلى ترسيخها أكثر مما تخضع لأسباب إنسانية مجردة .

فباللصوص لم ينتهوا إلى الخسران نتيجة لفعل السرقة نفسه ، وإنما كان ذلك نتيجة للطريقة التي اتبعوها لتحقيق فعل السرقة . وقد فعلت هذه الطريقة نفسها فعل العقاب ، وهكذا اتخذ العقاب شكلا مزدوجا :



وعلى هذا النحو يتخذ الخسران المضاعف شكلا أكثر تعقيدا مما وصل إليه في الأمثال السابقة التي وردت في (باب عرض الكتاب) ؛ إذ يتعاقب العقاب سريعا عبر ثلاثة مستويات هي مجملها ذات بعد مادي مباشر يتمثل في عدم تحقق الحصول على المادة المخطط لسرقتها والأذى الجسدي المباشر الذي طال السارق ؛ لوقوعه أولا ، ولتعرضه لضرب صاحب البيت ثانيا .

إن المرحلة التي سبقت هذا الفشل المركب كان صاحب البيت يمارس فيها فعل الإيهام على اللصوص ، وذلك بسرد حكاية وهمية حول كيفية حصوله على الثروة ، وما نتج عن ذلك من محاولة اللصوص تطبيق ما سمعوه من صاحب البيت ، والذي أدى إلى إيقاعهم في الفخ .

تنطوي الحكاية الوهمية التي اختلقها صاحب البيت على مكافأة وهمية (أيضا) ؛ نتيجة للفعل السحري الذي تمثله الرقية : ترديد لفظ (شولم) سبع مرات . هذه المكافأة الوهمية قد نتج عنها عقاب واقعي .

وعلى الرغم من انطواء هذه الحكاية/المثل على جانب من الخرافة ، تمثل في الرقية السحرية ؛ فقد عمل المغزى العام على هدم الفكرة (الخرافة) من أصلها ؛ وذلك بإلغاء فاعليتها والانتصار للعقل كمقابل لها .

سيقت الحكاية السابقة مثلا على من يكون ضحية للخديعة . بينما تأتي لاحقتها مثلا على من يكون ضحية للتردد . والمشارك فيهما هو مصير كل من المخدوع في الحكاية الأولى ، والمتردد في الحكاية الثانية . فكلاهما قد نال عقابا مزدوجا : عقاب فوري وليد الموقف مباشرة ؛ أي واقع ضمن المحيط المكاني والزمني المباشر . وقد تمثل في ضرب صاحب البيت للصوص وضرب الزوج للعشيق ، وعقاب مؤجل تحقق بعد الانتهاء من الموقف وهو خسارة اللصوص للثروة المرتقبة ، وعقاب السلطان للعشيق .

غالبا ما يكون العقاب ناتج رغبة في تحقيق متعة عاجلة . وذلك باختلاف مصادر هذه المتعة بين المال (في مثل المصدق المخدوع) والجنس (في مثل المرأة وعشيقها) والفن (في مثل التاجر وثاقب الجواهر) .

غير أن اللافت في (مثل التاجر وثاقب الجواهر) هو تجاوز الرغبة لما هو حسي - يحقق في الغالب متعة تتصل بشكل أو بآخر بالجسد - إلى ما يحقق متعة الروح ، وهو الفن ممثلا بالموسيقى . والمفارقة في هذا المثل تكمن في وجهين : التاجر الذي أغرم بالصوت المنبعث من الصنج ، وإدراج الاستمتاع بالفن تحت المتعة العاجلة . ذلك أن المثل قد سيق دلالة على " الرجل الذي يزهد في الصلاح وعاقبته ، ويلهيه عن ذلك قليل ما هو فيه من الحلاوة العاجلة النفاذ " ٣٢

ووجه المفارقة في شخص التاجر ؛ كونه يقترن - غالبا - بما يقابل الفن تماما وهو العالم المادي ، الذي تمثل في هذا المثل من خلال الجواهر . وعلى هذا النحو فقد مثلت شخصية التاجر عالمين مختلفين : العالم المادي (التجارة) والعالم الروحي (الموسيقى) . لكن المسألة لم تقف عند هذا الحد ، بل تجاوزته إلى الانحياز التام للعالم الروحي ، وذلك بالاستغراق الكامل ، الذي استمر حتى المساء ، في الاستمتاع بالموسيقى .

أما الوجه الآخر للمفارقة ، وهو كون المتعة المتأتية من الفن تتدرج تحت المتع الزائلة ، فهو ما يتعارض مع قانون الفن ذاته ، القائم على مبدأ الأبدية ؛

وهو مطلب أساس للإنسان من أجل أن يتحقق التوازن بين عالمه المادي وعالمه الروحي ، ما دام الكتاب ذاته يهدف إلى خلق النموذج الإنساني المتكامل .

إن مناقشة المثل من هذا المنطلق ، يعني وضعه في سياقه من الكتاب الذي يؤكد في مواضع كثيرة منه مبدئين : رفض الرغبة وقبول العقل ؛ لذا فإن جانباً من جوانب فكرة الخرافة يتأسس على المفارقة النسبية للعقل ، وهو فكرة الحمق ، التي تتجسد من خلال مثل العشيق المتردد الذي كان يسلك الطريق إلى عشيقته ؛ مستعيناً بعلامة وهي " حب الماء " . فيتجلى الحمق هنا من حيث النظر إلى المتغير على أنه ثابت . وهذا يذكرنا بالنادرة التي ارتبطت بشخصية جحا الذي اتخذ الغيمة - وهي متغير - علامة على الكنز الذي خبأه ! والخلاصة هو أن الحمق يؤدي إلى التهلكة ، تلك التي وصل إليها العشيق الأحمق وهي عقاب السلطان . في حين أن الاستناد إلى العقل منجاة .

غير أن اللافت في مثل العشيق المتردد هو معالجته لفكرة الخيانة الزوجية . إذ تمثل المرأة فيه الطرف العاقل - باعتبار أن الحيلة أسلوب عقلي - ويمثل فيه الرجل (نموذج العشيق إلى جانب نموذج الزوج المخدوع) الطرف الأحمق . وإلى ذلك فإن العقاب يطول الطرف الأحمق فيما ينجو منه الطرف العاقل ، على الرغم من مخالفته للأخلاقيات الاجتماعية ؛ وعلى هذا يبدو العقل مجرداً من أي متعلقات أخلاقية تحكم المجتمع .

إن صفة التجرد ؛ إذن ؛ التي تسم العقل في هذا السياق تعزز من كونه قيمة مطلقة ، وإن الجانب المتعة المرتبط غالبا بتغذية الشعور يقف نقیضا لما يفرضه العقل . وإن الانسياق وراء الرغبة في إمتاع النفس يؤدي إلى تضييع الهدف . وهذا ما يتحقق عبر (مثل التاجر وثاقب الجوهر) . إذ إن الانشغال بالحلاوة العاجلة المتمثلة في إطراب ثاقب الجوهر للتاجر قد ضیع على التاجر تحقيق هدفه من جلب ثاقب الجوهر ، وتظهر فكرة التضييع - التي طالما أكدها الكتاب في مواضع كثيرة - بصورة مزدوجة : تضييع الهدف أي عدم تحققه ، وتضييع المال الذي أخذ مقابل شيء آخر بعيد عن الهدف الأصلي وهو الإطراب .

من ثم ؛ فإن الرغبة في تأكيد جانب من جوانب النفس يتبعها إلغاء - يبدو في كثير منه قسريا - للجانب المقابل . ولعل ذلك ما دفع ابن المقفع لتتحية الجانب المتعوي أو تغذية الحواس ، تلك التي تتمثل في إمتاع حاسة السمع ، عن طريق الإطراب . إن هذا الجانب بوصفه مقابلا لما يفرضه العقل مرفوض في هذا السياق على الأقل . لكن ما يمكن تسميته بحصر أفق النظر في مساحة محددة من شأنه أن يفقد سمة الموضوعية والشمول ، هذا إضافة إلى أن الوعي بنفس الإنسان - وهو متطلب للأديب الحقيقي - يفرض النظر إليها ككل لا يتجزأ . كما أن المعطيات الحديثة لعلم النفس تفترض دائما دوافع متعددة المصادر تقف وراء السلوك البشري .

إن ما يمكن تسميته بتنحية حضور مقولة الرغبة في السياق العام للكتاب ، بوصفها عامل تثبيط لمعطيات العقل ، يتخذ غالبا شكل الطارئ أو المفاجئ ، وهذا كما أسلفنا يتعارض مع معطيات علم النفس الحديث ، الذي يوى أن وراء أي ظاهرة سلوكية سلسلة من التراكمات الشعورية أو اللاشعورية .

وغالبا ما تقترن الرغبة بجانبها السلبي المتمثل في الطمع لا ما يمكن أن تقترن به من جانب إيجابي يتمثل في الطموح . ففي المثل العارض الذي يورده ابن المقفع سريعا وهو مثل " الكلب الذي مر بنهر وفي فيه ضلع " ^{٣٣} تقف الرغبة بوصفها طمعا في غير المتيسر وعدم الرضا بالمتيسر ؛ مما يؤدي إلى التفويت أو التضییع ، الفكرة التي تنتهي إليها الحكايا/الأمثال ، التي تدعو إلى إعمال العقل والسيطرة على الرغبة . مما يؤدي إلى الخسران المضاعف : خسارة ما في اليد وخسارة ما يتم السعي إليه ، وهو ما حدث مع الكلب ؛ إذ فقد ما كان في حوزته ، إذ طمع في ما لا يملك .

وللعمل على صد الرغبة ، يمارس الكتاب ما يمكن تسميته بتفريغ الرغبة من أي بعد إيجابي ، حتى يصل إلى إلغائها كوجود وإلباسها لباس الوهم ، الذي يتمثل في (مثل الكلب الذي مر بنهر وفي فيه ضلع) ؛ إذ يكون الشيء الذي يسعى للحصول عليه غير موجود أصلا ، وما هو إلا انعكاس للكائن وهو انعكاس صورة الكلب وفي فيه ضلع على صفحة النهر . ولعل هذه الفكرة تجد طريقها بشكل أعمق وأشمل في حكاية الأرنب مع الأسد ، وفي حكايته مع ملك الفيلة .

إن هذه الحكايا/الأمثال التي تتخلل نموذج السيرة الذي يشكل باب (برزويه) تنسجم تماما مع القلق المعرفي الذي يحور هذا الفصل من الكتاب ، والذي يتجه دائما للغاية من الحياة ، وما يمكن أن يضيفه الإنسان في حياته أو ما يمكن أن يحققه عن قناعة وإيمان ؛ ولذلك تأتي المحكيات لتركز على حالة من الخوف من الفقد . فما يجمع بين التاجر وثاقب الجوهر من جهة والكلب مع النهر من جهة أخرى هو ما يمكن تسميته بالخسران المضاعف . فالتاجر قد دفع أجرا (أي خسر) دون أن يحقق ما أراده من جلب ثاقب الجوهر ، والكلب قد خسر ما في فيه دون الحصول على الضلع المتوهم في النهر . ومن هنا فإن ما يجمع الحكايات هو هذا الإحساس بالخوف الذي لا سبيل للخلاص منه إلا بالركون إلى ضوابط العقل .

وإذا كان لنا أن نسلم بأن الإحساس بالخوف ناتج من نواتج الوعي الحاد بالحياة ؛ بدليل أن درجة هذا الإحساس عند الطفل أقل منها لدى الراشد أو يوجد على الأقل اختلاف نوعي في طبيعة الإحساس لدى الطرفين ، من حيث المصدر الذي يسببه هذا الإحساس ، إذا كان لنا ذلك ؛ فإن هذا الإحساس يطبع الحياة في مجملها بطابعه الموحش ؛ فنتخذ الصورة الرمزية الآتية :

الدنيا = بئر مملوءة آفات وشرورا ومخاوف ومتالف .

الأخلاق الأربعة التي تعمدت الإنسان (المرة ، البلغم ، الدم ،
الريح) = الحيات الأربع .
الحياة = غصنان .

الليل والنهار = جردان : أبيض وأسود .

إنفاد الآجال (حصون الحياة) = قرص الجردين .

الموت = التتين .

الحلاوة القليلة التي يصيبها الإنسان فتشغله عن نفسه = العسل .

تبدأ هيمنة الحيوان كعنصر سردي بالظهور ابتداء من (باب الأسد والثور) ، الذي تنحو فيه الحكاية الأولى منحى التحول إلى الضد ؛ فيتجلى عبرها صراع الأضداد ؛ إذ يتحول فيها التحاب إلى التباغض والشنآن . وتتخذ فكرة التحول هذه أبعادا جديدة ، على مستوى الشكل الحكائي الذي يتفرع إلى أنساق ، يمثل النسق الأول فيها حكاية التاجر مع أبنائه ، ويمثل النسق الثاني - الذي يتفرع عن الأول ويبدو في الوقت نفسه منفصلا عنه - وهو حكاية الثور (شنزية) . وفي الوقت الذي ينتهي فيه النسق الأول من الحكاية بادعاء موت الثور (شنزية) يبدأ النسق الثاني بانتعاش (شنزية) بعد مفارقة الرجل له .

تقابل استعادة (شنزية) للحياة بعد موت محقق انتهاء الرجل - في مثل الرجل والذئب والنهر - لموت طارئ بعد أن كان موته محققا ؛ بتعرضه للذئب والغرق وهما من أخطر المخاطر ومماته من تهدم الحائط عليه . هذه الحكاية دليل على عدم خطأ القدر (العرض) . وإن استعادة (شنزية) للحياة عبر هذه العلامات :

• عكد

- شحم
- تر
- جعل يحك بقرنيه الأرض
- يخور
- يرفع صوته بالخوار

ظهور لحياة أخرى يمثلها الطرف الآخر في الحكاية وهو الأسد — (بنكلة) ؛ ذلك أن الصوت المنبعث من الثور كان علامة الحضور المؤكد للكائن المجهول بالنسبة للأسد .

يتصل نسيج الحكاية الكبرى التي يمثلها الباب من خلال العلاقة القائمة بين طرفيه الأسد والثور وبينهما (دمنة) من خلال تواتر الأمثال التي تشكل الحكايا الصغرى الضمنية . وعند تحية هذه الحكايا الصغرى جانبا والعمل على رصد مسار الحكاية الكبرى التي يمثلها كل باب من أبواب الكتاب ، يتبين أن ثمة مبتدأ واحدا ومنتهى واحدا في كلا النوعين من الحكايتين ، وأن الفارق لا يعدو كون منتهى الحكاية الكبرى مؤجلا ؛ بسبب اعتراض الحكايا الصغرى له ، وليس بسبب تصاعد الحدث . وعليه ، يمكن أن تتحول الحكاية الكبرى إلى حكاية صغرى ؛ بتجريدها من مجموع الحكايا الصغرى التي تشكل سلسلة من حلقات متصلة ، لكنها مختلفة .

ونظرا لامتداد حكاية الأسد والثور لـ (باب الفحص عن أمر دمنة) ؛ فقد تأخر الخبر الذي انتهت إليه الحكاية . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه يمكن

رصد التحول الذي أحدثه دخول (دمنة) بين طرفي الحكاية : الأسد والثور ؛ للوصول إلى نهاية أولى ، نجح من خلالها (دمنة) في الإيقاع بين الأسد والثور . والتي جسدها موت الثور (بنكلة) .

أما في ما يتعلق بالنهاية الثانية والنهاية ، فقد جسدها موت (دمنة) ، الذي كان نتيجة تقليدية لموت (بنكلة) ، ولكنه لا يمثل موتا للشر في حد ذاته ؛ لأن موت (بنكلة) الذي يمثل الجانب الخير ينفي هذه الفكرة ؛ ليثبت أن الموت ناتج طبيعي لأسبابه ، وإن بدت متناقضة . وقد كان الموت بالنسبة للنموذجين اللذين يشكلان طرفي نقيض ناتجا في الأصل عن انتعاش الحياة لكل منهما . فقد خرج الثور من الموت الوشيك إلى الحياة في ظل السلطة التي يمثلها الأسد ، وهو ذات التحول بالنسبة لـ (دمنة) الذي انتقل من حياة الضعة إلى الحياة الشريفة في ظل السلطة أيضا . وهذا من شأنه أن يخلّص قانون الوجود الذي مؤداه أن ليس ثمة موت إن لم تكن حياة .

وقد تم رصد هذه النتيجة ذاتها أو تمثلاتها من خلال ما تمت تسميته بالخسران أو الخسران المضاعف في نماذج سابقة ، كما يمكن رصدها في الحكايا/ الأمثال التي تخللت كلا من البابين : (باب الأسد والثور) و (باب الفحص عن أمر دمنة) ، والأبواب الأخرى وذلك على النحو الآتي :

• في (مثل الرجل الهارب من الذئب) ينجو الرجل من موت محقق ؛ نظرا لتعرضه لأخطار شديدة ، ثم ينتهي إلى الموت بسبب واهن ؛ قياسا بما

تعرض له من أخطار . وهكذا أدى الانتعاش غير المتوقع للحياة إلى موت غير متوقع أيضا .

. في (مثل الغراب والأسود) يفقد الأسود حياته بعد أن كانت منتعشة بفعل ما يأكله من فراخ الغراب ؛ بالحيلة التي اقترحها السرطان على الغراب بأن يجعل بين الأسود وبين الموت وسيطا غيره ، يمكن أن يلحق به الموت دون أن تكون للغراب صلة مباشرة بالفعل .

. في (مثل العلجوم والسرطان) يفقد العلجوم حياته على يد السرطان بعد أن كان ينعم بأجمة مخصبة كثيرة السمك .

. في (مثل الأرنب والأسد) يسعى الأسد إلى إنعاش حياته بمزيد من الفرائس ؛ لينتهي إلى الموت على يد الأرنب ، الفريسة المرتقبة .

. في (مثل القملة والبرغوث) كانت القملة تمارس حياتها بما تصيب من دم رجل من الأشراف وهو نائم . واللحظة التي رغبت فيها في استضافة البرغوث لينعم بهذه الحياة ، فقدت حياتها بدلا منه .

. في (مثل الذئب والغراب وابن آوى والجمال) ينتهي الجمال إلى الموت الذي يكون سببا لحياة الأسد .

. في (مثل السلحفاة والبطتين) تفقد السلحفاة حياتها بعد أن تمكنت بمساعدة البطتين من حمايتها .

. في (مثل الصياد والطبي والخنزير والذئب) يشمل الموت جميع شخوص الحكاية على نحو متعاقب ؛ وذلك في سبيل توسلهم بما من شأنه أن يقيم حياتهم .

- في (باب البوم والغربان) يعمل الغراب على تعريض حياته للخطر من أجل حياة الجماعة .
- في (مثل الصفرد والأرنب والسنور) يطال الموت كلا من الصفرد والأرنب على يد السنور الذي احتكما إليه في الفصل بينهما من أجل مكان آمن للمعيشة .
- في (باب القرد والغيلم) ثمة حالة من التحول تتناوب احتمالات الموت والحياة بين كل من القرد والغيلم . فقد اكتسب الغيلم أولاً مصدراً لحياته من خلال التين الذي كان القرد يسقطه في الماء . ثم تحول هذا المكتسب إلى دافع نحو الموت ؛ بمحاولة استدراج الغيلم للقرد من أجل الحصول على قلبه دواءً لزوجته الممتارضة .
- في (مثل الأسد وابن آوى والحمار) تتكرر فكرة الدواء ذاتها التي وردت في حكاية القرد والغيلم ، وفي الوقت الذي يشكل فيه القلب/مصدر الحياة دواءً لزوجة الغيلم في الحكاية السابقة ، يضاف إليه في هذه الحكاية أذني حمار .
- في (باب الناسك وابن عرس) تكون الحياة سبباً مباشراً للموت الذي انتهى إليه ابن عرس بإنقاذه حياة ابن الناسك .
- في (باب إيلاد وإيراخت و شادرم ملك الهند) ثمة حالة مركبة للموت تتأسس على مبدأ التضحية بالجماعة في سبيل الفرد الواحد وهو الملك (شادرم) الذي يمثل السلطة . على أن هذه الجماعة ذاتها لا تقع في موقع الصراع مع السلطة ، بل هي ما يشكل جانب القوة بالنسبة للسلطة ذاتها ؛ لأنها تتكون من المقربين للملك . وقد عمل البراهمة في هذه الحكاية على

إيهام الملك بأن حياته في موت هؤلاء الذين تم تعيين أسمائهم : " إيراخت امرأتك وابنها جوبر وابن أختك ، وإيلاد صاحب أمرك - فإنه ذو حيلة وعلم - وكاك كاتبك ولسانك ، والفيل الأبيض الذي تقاتل عليه ، والفيليين العظمين ، والفرس الذي تركبه ، والبختي الذي تسير عليه ، وكتايبيرون الفقيه . " ٣٤

لكن مسار الحدث لا يفسح المجال لهذا الاحتمال المركب للموت . إذ يتجه نحو تأويل آخر للحلم الذي رآه الملك ، وهو مخالف إلى درجة النقيض للتأويل الأول ؛ إذ تغطي عليه حالة من الرفاه قائمة على مجموعة من الهدايا تأتي الملك من جهات متعددة . ومع ذلك يبقى احتمال الموت قائما ، وقد اتجه هذه المرة نحو الزوجة (إيراخت) . لكنه لا يقع فعلا .

• في (مثل الحمامتين والحب) يكون الحب مصدرا لحياة زوج من الحمام ، في الوقت الذي يكون فيه سببا لموت الحمامة الأنثى .

• في (باب مهاييز ملك الجرذان) يتم التأسيس للصراع الأزلي بين الجرذان والسنانير ، وهو يمثل بصورته المباشرة الصراع بين الحياة والموت ، بين القوة التي يمثلها السنور والضعف الذي يمثله الجرذ . وإن بقاء كلا الطرفين دليل على أن ثمة مظاهر للقوة غير تلك التي تتخذ طابعا حسيا . وهذا ما توفرت عليه الجرذان ؛ فتحقق بقاؤها ، الذي استند إلى قوة العقل .

• في (باب السنور والجرذ) يتجلى الصراع ذاته الذي تم التأسيس له في (باب مهاييز ملك الجرذان) ، ولكن من خلال موقف محدد ، يقع فيه الجرذ

تحت خطر سلسلة من الأعداء : ابن عرس والبومة والسنور الواقع في شبكة الصيد . فيحدث اتفاق صداقة مؤقتة من أجل نجاة الطرفين . وهكذا قد تحول الخطر الذي يتهدد الجرذ أبدا من قبل السنور إلى مصدر حمايته الوحيد ، فكان أن تحققت الحياة بالنسبة للجرذ من خلال مكمن الموت . وفي المقابل ينجو السنور من شباك الصيد بمساعدة الجرذ .

. في (باب الملك والطير قبرة) ، ترتسم علاقة بين طرفين من جنسين مختلفين : الإنسان ممثلا بالملك والطير ممثلا بالقبرة . وبالرغم من انتفاء الصراع ، واستقرار العلاقة بينهما ؛ فإن الصداقة التي كانت بينهما تتحول إلى عداة ؛ بسبب قتل غلام الملك لفرخ قبرة ؛ مما دفع قبرة للانتقام بأن فقا عيني الغلام برجليه.

. في (باب السائح والصواغ) يترتب عن فعل الإحسان للإنسان نتيجة عكسية ، فيما يحفظه الحيوان ، ممثلا بالببر والحية والقرد . فقد عمل السائح على إنقاذ الصائغ الذي عرضه بعد ذلك للموت ، فيما كانت نتيجة إنقاذه للببر والحية والقرد أن أنقذ من موت محقق .

. في (باب اللبوة والشعر) تبدأ حياة اللبوة في التحول الذي يخرجها عن طبيعتها ككائن آكل للحوم ؛ انطلاقا من فقدانها لشبليها اللذين قتلها الأسوار . فبدل أن تنتقم لهما ؛ تقع تحت تأثير الشعر الذي يقنعها بعدالة ما انتهى إليه شبلاها ، بل يدفعها إلى الاقتصاص من نفسها بأن تتخلى عن مصدر عيشها وهو اللحم وتتجه إلى ثمار الأشجار التي صرفها عنها الشعر مرة أخرى ؛ باعتبارها مصدر حياته هو ، وذلك إلى أن انتهت إلى العشب .

اللافت في هذه الحكاية أن لا موت يتخلف عن الموت ، بل حياة وضيعة ترتضيها اللبوة الأم لنفسها بعد أن فقدت شبلها . وهذا ما يخالف نواميس الطبيعة التي تعلي من شأن الغريزة ؛ بوصفها دافعا قويا لتحريك الكائن باتجاه رغباته . وقد كان ذلك نتيجة لاتخاذ الحكاية مثلا مجردا على " من يدع ضر غيره لما يصيبه من الضر " ^{٣٥} . وذلك بصرف النظر عما إذا كان هذا الضر نفسه يشكل مصدر حياة أم لا .

تتراوح حركة السرد ؛ إذن في نسبة عالية من الحكايا/الأمثال بين مسألتين الحياة والموت كفعل ورد فعل . وكأنها بذلك تعمل على اختزال إيقاع الكون بهذين الفعلين ، اللذين غالبا ما يكون الطريق بينهما قصيرا . إذ لا مكان لتصاعد فعلي يقوم على التنوع . وإذا كانت ثمة أفعال تخرج عن إطار هذين الفعلين فإنها - بشكل أو بآخر - تتضوي تحت حقليهما الدلاليين . فالحكاية/المثل التي لا تبدأ أو تنتهي بالموت ، بصيغتيهما المباشرتين ، لا بد أن ينطويان على مستوى من مستوياتها ؛ مما يقع في مرحلة وسطى بينهما كفعل الألم الناتج عن الأذى المادي ، مثل الضرب الذي تكررت مواضعه في أكثر من حكاية/مثل ، والأذى المعنوي الذي يمس النفس في مواضع ضعفها .

ومع صعوبة إيجاد جامع لهذه الحكايا/الأمثال خارج الأطر البنيوية ، أي ما يشكل جامعا في المعنى - إن صح التعبير - يمكن مع " تجاوز الحكم المعلنة التي تشكل اللولب الرئيس الظاهر لهذه الحكايا /الأمثال إتاحة الرؤية لما يمكن اعتباره جامعا مشتركا بينها . فالملاحظ أن كلا منها يتناول وجها خاصا من

أوجه علاقة الصداقة و/أو العداوة بين الأفراد والجماعات ، دون أن يكون هذا الوجه عنصرا هامشيا أو جزئيا في هيكل الحكاية العام . " ٣٦

وللوصول إلى ما يشبه هذه الخلاصة نفسها ، ثمة طريق آخر يؤسس بنية مشتركة تنطلق منها النصوص السردية التي تشكل عصب الكتاب ، دون إمكانية " تجاوز الحكم المعلنة " - كما يقترح سويدان - بأي حال من الأحوال . إذ تقف هذه الحكم متقاطعة مع النص بحيث تعفي القارئ - ظاهريا - من عبء التأويل لكن ، وحيث إن التأويل في مستوى من مستوياته مسألة تخص القارئ من حيث نسبيتها ، يمكن استثمار معطيات النص الأخرى التي قد لا تطالها هذه المقدمات الحكمية ، كمعطى (الحيونة) على سبيل المثال ، إضافة إلى معطى الحكمة نفسه ، والذي يمكن بحث دلالاته في الإطار المعرفي العام ، المتصل ببنية العقل المنتج للمعرفة ولنظم الاتصال مع الآخر .

الهوامش

١. ابن منظور . لسان العرب . سرد .
٢. نفسه .
٣. نفسه .
٤. بول ريكور . الوجود والزمان والسرد . ترجمة سعيد الغانمي . بيروت .
المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٩ . ص ١٦٧ .
٥. سعيد علوش . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . بيروت . دار
الكتاب اللبناني . ط ١ ، ١٩٨٥ . ص ١١١ .
٦. بول ريكور . نفسه . ص ٤٦ .
٧. ابن منظور . نفسه . قص .
٨. نفسه .
٩. عبد الله إبراهيم . السردية العربية . بيروت . المركز الثقافي العربي .
ط ١ ، ١٩٩٢ . ص ٧ .
١٠. نفسه . ص ٩ .
١١. رولان بارت . مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص . ترجمة منذر
عياشي . مركز الإنماء الحضاري . ط ١ ، ١٩٩٣ . ص ٤٨ .
١٢. انظر الفصل الرابع من الدراسة .
١٣. ابن المقفع . نفسه . ص ٤ .
١٤. نفسه . ص ٥ .
١٥. نفسه . ص ٦ .
١٦. نفسه . ص ٧ .

١٧. مارتن هايدجر . التقنية - الحقيقة - الوجود . ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح . بيروت - الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٥ .

١٨. ابن المقفع . نفسه . ص ٧ .

١٩. نفسه . ص ٩ .

٢٠. نفسه . ص ٩ .

٢١. نفسه . ص ١٠ .

٢٢. نفسه . ص ١٣ .

٢٣. نفسه . ص ٢٥ .

٢٤. نفسه . ص ٢٥ .

٢٥. نفسه . ص ٢٥ .

٢٦. نفسه . ص ٢٥ .

٢٧. نفسه . ص ٢٦ .

٢٨. نفسه . ص ٢٦ .

٢٩. نفسه . ص ٢٦ .

٣٠. ابن منظور . نفسه . عقل .

٣١. ابن المقفع . نفسه . ص ٣٠ .

٣٢. نفسه . ص ٣٤ .

٣٣. نفسه . ص ٣٥ .

٣٤. نفسه . ص ١٩١ .

٣٥. نفسه . ص ٢٧٥ .

٣٦. سامي سويدان . في دلالية القصص وشعرية السرد . بيروت . دار
الآداب . ط ١ ، ١٩٩٩ . ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

الفصل الثالث :

حيونة الشخص بين الرمز وفكرة القناع

لقد اتصلت فكرة الرمز في الغالب بكل ما هو غامض وبعيد عن متناول الأفهام ، إلا في ظل سياقات محددة ضمن الدائرة المعرفية والثقافية التي يتحرك فيها المتلقي ؛ من هنا فليس بغريب أن يعني الرمز في أصله اللغوي " التصويت الخفي باللسان كالهمس . . . ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين والفم ، والرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم . " ^١

لا يعد الرمز فكرة طارئة على مسار النقد الأدبي ، بل إن جذوره مغللة في عمق التاريخ البشري عبر مراحل المتعاقبة . وقد ارتبط بشكل خاص بالتصورات الدينية سواء كانت وثنية أو سماوية . والرمزية symbolism في الأصل " هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا ، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصورات حسية مرئية كحروف الكتابة ، أو اللوحات الفنية مثلا . " ^٢

وقد ارتبط الرمز كنظرية بالشعر أكثر من ارتباطه بالفنون الأخرى ؛ لذلك أطلق المصطلح " على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، بعد موت الشاعر فيكتور هوجو Victor Hugo حيث اجتمع بعض الشعراء البرناسيين ليحتجوا على النوع الغالب في المدرسة البرناسية الذي كان يتميز بالنفور من التعبيرات الشخصية

. . . . ودعوا لشعر يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يروونه في العالم رمزا للحالات النفسية . " ٣

ومهما يكن من شأن اتساع المسألة الرمزية ، فإنها تركز على الإيحاء في مقابل التصريح ؛ لذلك يمكن النظر إليها بوصفها شكلا من أشكال المجاز . ولعل أقرب أشكال المجاز إلى الرمز في النقد الأدبي العربي القديم الكناية ، التي تستخدم أحيانا كقناع يهدف إلى التعبير عن معنى غير مستساغ بشكل مستساغ . وفيما يخص القصص العجيب في واحد من تمثلاته وهو الجانب الحيواني الذي يتوفر عليه كتاب (كليلة ودمنة) فإن ما يحتويه من تشخيص للحيوان يمكن إدراجه ضمن عناصر فوق - طبيعية . فبحسب (تودوروف) " توجد قصص تحتوي على عناصر فوق - طبيعية من غير أن يتساءل القارئ أبدا عن طبيعتها ، وهو يعرف جيدا أنه لا ينبغي أن يأخذها بالمعنى الضيق . إذا ما تكلمت حيوانات ، فليس يحضرنا أي شك : إننا نعرف أن كلمات النص يجب أن تحمل على محمل معنى آخر ، يسمى أليغوريا أو مرموزيا . " ٤

ولقد ذهب أغلب قراء (كليلة ودمنة) إلى القول بهذا المعنى أو بما يتصل به من معاني الإيحاء إلى ما هو أبعد من تشخيص الحيوان ، وربطه - من ثم - بأبعاد سياسية تتعلق بصلة الحاكم بالمحكوم : الموضوع الأثير في الكتاب الذي يمثل في مجمله حوارا واسع المدى بين ملك وفيلسوف . قد تكون لهذا التفسير وجهته المعرفية ، لكنها بالتأكيد ليست كافية لتجاوز سطح النص .

من هنا يبرز مفهوم آخر ، أقرب إلى تكوين النص من البعد الرمزي ، وهو مفهوم (القناع) . وترجع الكلمة persona إلى أصل لاتيني " كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية ، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية ، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع . " °

أما على الصعيد الأدبي فـ " لقد استعملت كلمة القناع mask في النقد الأدبي الحديث " للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي ، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر الشخصية الكاملة . " ٦

إن فهم فكرة القناع على هذا النحو من شأنه أن يوجد تمثلاتها في كتاب (كليلة ودمنة) ، من حيث كونه منتجا فرديا من جهة ، ومن حيث تمثيله لواقع عصره من جهة أخرى . فالملاحظ عموما على المنطق الذي تتحدث به شخوص الكتاب صفة الثبات والأحادية مقابل التنوع ، وهذا ما يعزز كونها تتقنع بأقنعة متعددة لكنها تتكلم بلسان واحد ، هو لسان (ابن المقفع) نفسه خصوصا في ما يتعلق بمقولات الحكمة . ولعل ما يؤيد ذلك كتاباه (الأدب الكبير) و (الأدب الصغير) ، اللذان يتكرر فيهما منطق العقل ذاته الذي يحكم كتاب (كليلة ودمنة) ؛ لذلك لا تستغرق الرموز رموزاتها بشكل كلي في

كتاب (كليلة ودمنة) بل لا تتجاوز كونها أقنعة تشف عن أصولها أكثر مما تخفيها .

ولعل مقارنة سريعة بين مسألة الرمز والقناع تهيئ للتحديد الأقرب لطبيعة الشخص ، ومن ثم انحيازها لأحد الطرفين . فبالرجوع إلى التحديدين السابقين لمفهومي الرمز والقناع ، يتضح أن الرمز ديني المنشأ ، في حين أن القناع قد بدأ مفهوما فنيا . وعلى أساس هذا الاختلاف يكون القناع أقرب إلى واقع الحياة من الرمز . وذلك قد يصل إلى حد التقابل . من حيث إن الرمز يرتبط بمسائل لاهوتية ؛ أي فوق - طبيعية . بينما يعمل القناع على خلق حياة موازية قريبة الشبه من واقع الإنسان المباشر . ولهذا السبب بدأت الكلمة من الفن (الدراما) لتنتهي إلى الحياة ، التي هي في أشهر تعريفاتها مسرح كبير .

يضاف إلى ذلك أن الرمز يلزم مرموزه في السياق الذي أنتجه ، وهو بهذا يكتسب صفة الثبات الناتجة عن التجذر ؛ ومن هنا فإن حضور الرمز يستدعي المرموز تلقائيا . وبالمقابل فإن القناع مؤقت بزمان الموقف ، وهو قابل للتبدل وفقا للظروف التي يفرضها الموقف . وهذا ما تستجيب إليه شخص (كليلة ودمنة) ؛ خضوعا للمعاني التي تم تحميلها إياها ، بالاستناد إلى دلالاتها الرمزية أحيانا ، وبالخروج عن هذه الدلالات أحيانا أخرى .

يحدث ذلك في إطار توظيف العنصر الحيواني الذي لم تخل منه ثقافة من الثقافات ، والذي يعكس مراحل من التحول انتهت إليها علاقة الإنسان

بالحيوان . فـ " عندما أصبح الإنسان صيادا انفتحت فجأة هوة مملوءة بالدم بين عالم الإنسان وعالم الحيوان . أصبح الإنسان عند ذلك قاتلا للحيوان ، بالرغم من أنه حاول المرة بعد المرة أن يخدع نفسه عن طبيعة جريمته بالتظاهر بأنه عندما يأكل الحيوان الصريع فإنما " يحتويه " فحسب ، وأن الحيوان بذلك يواصل الحياة داخل الجسد الإنساني ، فقد كان مع ذلك يخشى انتقام الحيوانات التي كانت أسلافا له وأخوة . إن المرأة ترضع الحيوان والرجل يقتله . " ^٧

لقد تجلت كل تلك التراكمات التي حكمت علاقة الإنسان بالحيوان من خلال الموروث الشعبي على وجه الخصوص في مجمل الثقافات الإنسانية و " الثقافة العربية ليست مستثناة من هذا الوضع ، فقد ورد التعبير بالحيوانات في أشعارها الجاهلية وفي حكاياتها . . . وفي كتابها المقدس القرآن الكريم وفي أحاديث رسولها (ص) وفي آدابها الشعبية والراقية وفي كرامات صوفيتها ، وفي كتبها " العلمية " . وقد منحت كل حيوان صفات معينة مميزة له عن غيره ينظر إليها بإيجابية أحيانا وسلبية أحيانا أخرى تبعا لمقاصد المتكلم والمخاطب ومقتضيات السياق ، فقد يمدح الحيوان ويهجي في آن واحد . " ^٨

إلى ذلك فإن سيطرة المعنى على الكتاب قد أدى إلى تنحية الملامح الذاتية للشخص ، بحيث تجردت عن خصوصيتها ؛ انتصارا للفكرة . ومن ثم برزت الشخص لا بوصفها كيانات مستقلة ، وإنما بوصفها تمثلات لأفكار ؛ وهذا ما غيب ملامحها الخاصة ، وجعل النص يخلو من بعض التفاصيل الدقيقة ، التي تصف ظاهراً الشخصية وإيقاعها الخاص ، الذي يؤثر ويتأثر

بالواقع الخارجي . وهذا ما هيا إلى استغراق النص في استبطانات مطولة ،
تجربها الشخصيات مع ذواتها ؛ وهي في غالبا حوارات عقلية فاصلة بين
الفعل وردة الفعل .

على هذا النحو تتخلى الشخصيات عن خصائصها للأفعال التي تفرض
عليها من الخارج ؛ لذلك فهي تستجيب لمفهوم الشخصيات ، بحسب الشعرية
الأرسطية ، الذي يرى (بارت) أنه " أمر ثانوي . وهو يخضع خضوعا كلياً
لمفهوم الفعل . فأرسطو يقول ربما تكون هناك حكايات خرافية من غير سمات
شخصية " ^٩ وهذا ما تتوفر عليه شخوص (كليلة ودمنة) " ولكن لن تكون
هناك سمات شخصية من غير حكاية خرافية . " ^{١٠}

ولقد أعلى النقد البنيوي من شأن الفعل ؛ ولهذا " ركز هجومه على
الشخصية ، لا لكي يهدمها (فهذا شيء مستحيل) ، وإنما لكي يجردها من
الشخص . وهذا أمر مختلف . " ^{١١} غير أن الشخوص في (كليلة ودمنة)
مجردة أصلاً من (الشخص) ، وهي مع ذلك ليست أفعالا بحتة . بل أقرب
إلى أن تكون أفعالا موجهة . والموجه هنا لا يخرج عن واحد من اثنين : العقل
أو الهوى . وعليه يمكن تصنيف الشخصيات إلى نمطين - بحسب المحرك
الذي يعمل على توجيهها - : فهناك الشخصيات العقلانية ، وهناك
شخصيات الهوى .

وعلى أساس هذا التصنيف ، يمكن أن ينكشف الصراع الأزلي بين الخير والشر ؛ انطلاقاً من أن الهوى أو الرغبة غالباً ما تدفع نحو الشر ، وأن العقل غالباً ما يوجه نحو الخير . ومن بين مؤشرات العقل الكثيرة التي يزخر بها الكتاب أمور ثمان :

- ١ . الرفق والتلطف .
- ٢ . أن يعرف الرجل نفسه ويحفظها .
- ٣ . طاعة الملوك وتحري ما يرضيهم .
- ٤ . معرفة الرجل بموضع سره ، وكيف ينبغي أن يطلع عليه صديقه .
- ٥ . أن يكون على أبواب الملوك حولا أريباً ملق اللسان .
- ٦ . أن يكون لسره ولسر غيره حافظاً .
- ٧ . أن يكون قادراً على لسانه فلا يلفظ من الكلام إلا ما قد روى فيه وقدره .
- ٨ . إذا كان في المحفل لم يجب إلا بما يسأل عنه ، ولم يظهر من الأمر إلا ما يجب عليه .

إن العقل الذي يمكن التعرف عليه من خلال هذه العلامات ، لا يوجه إلى الخير بمفهومه التقليدي الذي يركز على الإحساس بمحبة الآخر ، ومن ثم الرغبة في تحقيق الخير له ، وإنما هو ما يتحقق للذات من حماية تجعلها في مأمن من الشرور . ويكاد يتعارض الخير الذي تدعو إليه المنظومات الأخلاقية مع الخير الذي يرتكن إلى إثارة الذات (الأنانية) كما هو متحقق في كتاب (كليله ودمنة) .

لذلك فإن من " اجتمعت فيه هذه الخصال الثمانية كان هو الداعي إلى نفسه الخير والربح ، والمجنب لنفسه الشر والخسران . " ^{١٢} وهكذا فإن ارتباط مفهوم الخير بالمصلحة الشخصية يستدعي بالضرورة ارتباط الشر بالخسارة الشخصية أيضا . وإذا كان الخير المتحقق للفرد ناتج سلامة عقله ، فإن الشر الذي يمكن أن يلحق به ناتج هواه . وهنا لا علاقة للمسألة بالخير أو الشر الذي يمكن أن يلحق بالآخرين . بل إن سعي الذات لصالح نفسها غالبا ما يؤدي إلى الإضرار بالآخرين ، باختلاف أشكال هذا الإضرار الذي قد يكون معنويا وقد يكون ماديا .

وفي سبيل تحصين الذات والعمل على حمايتها ، الذي هو مرادف لمفهوم الخير ، كما تمت الإشارة ، ينهض العقل لتوظيف قدراته في العمل على إيهام الآخر ، بتقديم صورة وهمية عن الذات ؛ من أجل تحقيق الرضا الاجتماعي . ومثال ذلك ما يرد على لسان (دمنة) ، في سياق حوارهِ مع (كليله) في (باب الأسد والثور) ، بشأن التقرب من الأسد : " . . . فإنني أرجو أن يرى مني في ذلك أفضل مما يرى من غيري . فإن الرجل الأديب الأريب الدهي لو شاء أن يبطل الحق ويحق الباطل أحيانا لفعل ، كالمصور الماهر الذي يصور في الحائط تماثيل كأنها خارجة وليست بخارجة ، وأخرى كأنها داخلية وليست كذلك . " ^{١٣}

فالأدب والدهاء والمهارة في قلب الحقائق كلها نواتج عقلية ؛ من شأنها تحقيق (الخير) لصاحبها ، والعمل على تعمية الآخر وإيقاعه - بالمقابل - في

حالة من الوهم . ومعادلة ذلك بعمل الفنان الذي يقع ضمن القيم الرفيعة يعني إدراج (الخير) بهذا المعنى ضمن القيم الرفيعة أيضا . ومن ثم العمل على خلق النموذج الإنساني القادر على حفظ ذاته ، بعيدا عن العوالم المثالية التي تسعى إلى اقتراح عوالم بديلة لا تتسجم وطبيعة التكوين البشري .

في ضوء تلك المعاني تتحرك الشخوص في (كليلة ودمنة) . ولعل عنوان الكتاب بهذين القطبين ليس من قبيل المصادفة . فالمركزية التي يحتلها (دمنة) سواء عبر حضوره المباشر والممتد في (باب الأسد والثور) أو غير المباشر ، من خلال تكرره في نماذج الشخصيات الأخرى ، والهامش الذي يتحرك فيه (كليلة) وأشباهه من النماذج الأخرى ، كل ذلك يحصر الشخصيات في نمطين - كما سبقت الإشارة - محكومين بتوجيه العقل أو الرغبة . وكما هيمن خطاب العقل على الشخصية شغلت مساحة أكبر وتم تقديمها بوصفها النموذج المقبول .

ذلك يعني أن القوة تكمن في الشر الذي تجسده شخصية (دمنة) . والقوة هنا لا تتجسد عبر المحسوس الذي قد يكون أقرب إلى طبيعة الحيوان ، بل هي قوة المعرفة وصلابة المنطق ، ذلك الذي يدير به (دمنة) حواراته ، بصرف النظر عن النهاية التي تنتهي إليها ، والتي تمثل النهاية التقليدية للشر .

وفي ما يتعلق بشخصية (كليلة) ، فإن دعوات الخير - بمفهومه العام خارج سياق الكتاب - التي يسديها إلى (دمنة) قد حدثت من تأثيره أمام سلطة

الشر التي شكلت مصدر القوة بالنسبة لـ (دمنة) . ذلك على الرغم من أن (كليله) لا يمثل الخير المحض بدليل أن " كان دمنة أشرهما نفسا " ^{١٤} . فصيغة التفضيل في " أشرهما " تعمل على تقسيم النسب بين (كليله) و (دمنة) ، ليتفوق (دمنة) على (كليله) في نصيبه من الشوه الذي هو أحد دلائل الشر بمفهومه العام .

وفي مقابل قوة (دمنة) ، يظهر ضعف الأسد ، وإذا كانت القوة لدى (دمنة) هي قوة المعرفة كما تمت الإشارة ، فإن ضعف الأسد يكمن في جهله . ومع تمثيل كل من المعرفة والجهل بمستوياتهما الدنيا ، فإن ذلك لا يعني تسطيح هذين المفهومين ، وإنما الاستدلال عليهما بدلائل قريبة إلى الأفهام . فقد لا تكون لمعرفة (دمنة) بالثور وجهل الأسد به أهمية في السياق المعرفي العام ، لكن أهميتها تكمن ضمن سياقها في الحكاية/المثل ، وذلك من خلال استغلال (دمنة) لطاقة المعرفة لديه في مقابل جهل الأسد ، الذي خلف لديه الإحساس بالخوف ، عمل (دمنة) على استثماره ؛ ليحصل على مبتغاه .

يكتفي (كليله) بهامشه ؛ نتيجة للإحساس بالقناعة ، التي تبدو كحالة من الخضوع وانعدام الطموح والتطلع ، وفي وصفه للحال التي يشاركه فيها (دمنة) : " أما نحن فحالنا حال صدق ، ونحن على باب الملك واجدون ما نأكل ، ولسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك . . . " ^{١٥} تسليم

بما يمكن تسميته - باللغة المعاصرة - بالفارق الطبقي بين طبقة الملوك وعامة الناس .

ومن هنا يرى (كليلة) ضرورة تقدير الذات على ما هي عليه وعدم تجاوزها إلى ما هو خارج عن حدود إمكاناتها . ويختار من أجل ذلك نموذج القرد في حكايته مع النجار . ففي هذا المثل تتحقق رمزية القرد بامتياز ، ذلك أن النزوع نحو التقليد سمة عرف بها القرد ؛ كونه بحسب سلم رقي المخلوقات كما حدده علماء البيولوجي الكائن الأذكى بعد الإنسان . وحيث إن عملية التقليد - بحسب علم النفس - هي المرحلة الأولى من مراحل التعلم التي تميز الإنسان ؛ ووقوف القرد عند هذه المرحلة الأولية قد ترك المسافة شاسعة بينه وبين الإنسان .

تمارس عملية التقليد هذه - نظرا لبدائيتها - خارج إطار الوعي . ولنلاحظ هنا أن الطرف المقلد عنصرا إنسانيا يتمثل في شخص النجار ، كما نلاحظ عدم إتقان القرد لعملية التقليد بدليل أنه انتهى إلى إيذاء نفسه أذى مضاعفا ، لكنه يحتفظ برمزيته في هذا السياق ، إضافة إلى ارتدائه قناع الإنسان المقلد . وهو بهذا يحقق قيمة فنية مزدوجة .

يمثل الجدل القائم بين (كليلة) و (دمنة) شكلا من أشكال الصراع بين نمطين مختلفين من الشخصيات ، وإن بدا هذا الصراع غير متكافئ ؛ نظرا لامتلاك (دمنة) دفة الحوار ، وفي تجاوزه لـ (مثل القرد والنجار) -

عن طريق الاكتفاء بالسماع والفهم فقط تعليقا على هذا المثل - إلغاء لقدرة (كليلة) على التأثير في مجرى نواياه المتجهة نحو الرغبة في صحبة الأسد .

وتقوى هذه الرغبة بقوة الاقتناع بها ، التي تعزز الدافع الذي من أجله يطمح (دمنة) إلى صحبة الملوك ، لذلك يرفض توجه (كليلة) نحو الاكتفاء بالمأكل ويسعى إلى ما هو أسمى ، إذ " ليس كل من يدنو من الملوك إنما يدنو منهم لبطنه ، فإن البطن يحشى بكل مكان ، ولكنه يلتمس ، بالقرب منهم ، أن يسر الصديق ويسوء العدو . " ^{١٦} وينطوي هذا المطمح على الرغبة في تحقيق الذات من خلال علاقاتها مع الآخرين ؛ باكتساب القبول وشيوع الصيت . وليس من علامات حضور الذات التفاف الأصدقاء فحسب ، بل بروز الجانب المناهض أيضا وهو الأعداء .

ويتوسل (دمنة) بالمروءة التي تتنافى - في نظره - مع القناعة . ولو عدنا إلى دلالتها اللغوية المباشرة ، لوجدنا أن من المروءة :

❖ كمال الرجولة .

❖ الإنسانية .

❖ العفة والحرفة .

❖ ألا تفعل في السر أمرا وأنت تستحيي أن تفعله

جهرًا .

وتحتل هذه القيمة (المروءة) مكانة مميزة ضمن أخلاقيات المجتمع البدوي التي امتدت لتشمل العالم المدني الذي بدأ أطوار تكوينه الأولى بعد

الإسلام . وعلى الرغم من أن النص ليس مصدرا مباشرا من مصادر الثقافة العربية الإسلامية ؛ كونه مترجما ، فإن للفظ (المروءة) دلالة التي تحيل إلى منظومة من الأخلاقيات وسمت علاقات الأفراد في ظل القبيلة أو الأمة . وهي - بحسب اللغة المعاصرة - مرادف للـ (إنسانية) ؛ كونها (المروءة) مشتقة من (المرء) الذي هو (الإنسان) . ومع سعة المحمول الدلالي للفظ تنفتح طاقة استيعابه لمعان قد تصل إلى حد التناقض ؛ وهذا ما جعل منه مفهوما نسبيا ، لا على مستوى الحضارات فحسب ، بل على مستوى الأفراد أيضا .

وعلى الرغم من تمثيل (دمنة) لموقف فردي ، يسعى إلى تطويع مفهوم (المروءة) ، بحيث يستوعب تطلعاته ، فإنه - إلى ذلك - قناع لشريحة جديدة ، تشبه طبقة التقانيين في المجتمع المعاصر ، وينطبق الدور الذي يقوم به (دمنة) في (باب الأسد والثور) على شخصية الثور نفسه ، إضافة إلى نماذج أخرى شكلت نفس الحضور في أمثال الكتاب الأخرى .

ويتجاوز طموح (دمنة) الحاجات الضرورية ، التي يقنع بها (كليلة) ، ومن هنا يشبه المكتفي بسد الحاجة بـ " الكلب الجائع الذي يصيب عظاما يابسا فيفرح به . " ^{١٧} و تتطوي المقارنة بين الكلب والأسد - الذي يطمح إلى العير في حضور الأرنب فريسة - على تمييز ضمني بين الإنسان العادي والملك .

وهكذا فالنموذج الذي يختفي وراء قناع الكلب ، يشغله هاجس الحياة اليومية ؛ ومن أجل تأمينها يتراجع الإحساس بكرامة النفس الذي هو جزء من (المروءة) ، من منظور (دمنة) ؛ لذلك يسلك الكلب سلوك المستجدي ، فتراه ، " يبصص بذنبه حتى تلقى إليه الكسرة . " ^{١٨} . أما الفيل ، فهو يأكل وهو عزيز النفس ، " يعرف فضل نفسه ، فإذا قدم إليه علفه مكرما لم يأكله حتى يمسح رأسه ويتملق . " ^{١٩} .

إن الشخصية التي تتخفى وراء قناع ابن آوى (دمنة) تعبر عن موقف من الحياة ، منسجم في تفاصيله ؛ فلذلك لا تقف الأمور لديه عند حدها الآن ، كما هو الحال بالنسبة للنموذج الذي ينشغل بقوت يومه ، إنما تمتد رؤاه باتجاه المستقبل ؛ ومن هنا ترتبط فكرة الخلود في نظره بالصيت ، فهو ما يطيل العمر وإن كان قصيرا ، أما خمول المنزل فيقصر العمر وإن كان طويلا . ولتحقيق ذلك لابد من خوض الصراع : " إن المنازل متنازعة مشتركة " ^{٢٠} . والسبيل إلى الوصول إلى المنزل الرفيعة هو المروءة .

ولا يتأتى ذلك إلا بالقدرة على استقرار الآخر واستشفاف بواطنه " فإن الرجل ذا الرأي ربما عرف حال صاحبه وغامض أمره بما يظهر له من أساليب الوصول إلى السلطان " ^{٢١} كما يطرحها دمنة :

• المواظبة على باب السلطان .

• طرح الأنفة .

• حمل الأذى .

- إظهار البشر .
- كظم الغيظ .
- الرفق في الأمر .

في مقابل هذا الموقف من الحياة الذي يدفع (دمنة) دفعا للتقرب من السلطان ، يقف (كليله) مسالما في هامشه ، ومحذرا (دمنة) من صحبة السلطان . ويأتي هذا التحذير ضمن ثلاثة أمور . وعلى الرغم من أن الأمرين الآخرين لا تبدو لهما صلة بالسلطان ، وهما :

١ . انتمان النساء على الأسرار .

٢ . شرب السم للتجربة .

فإن القصد يتجه نحو التركيز على العاقبة . فعدم قدرة النساء على الاحتفاظ بالسر تؤدي إلى إفشائه ، والمجازفة بتجريب السم يؤدي إلى الموت . وكذلك شأن عاقبة من يسعى إلى صحبة السلطان ، إما الفضيحة أو الموت .

لكن هذا التحذير لا يجد صدى في نفس (دمنة) ، فينتهي (كليله) إلى الاستسلام لما عزم عليه (دمنة) : " خار الله لك فيما عزم عليه " ٢٢ . لكن المفارقة هنا هو أن سبيل التوصل إلى الرفعة الذي يسلكه دمنة هو التذلل ، كما لو كان يتوسل بالضد للوصول إلى ضده . وفي سبيل ذلك لا يستتكمف من تصوير نفسه بالعود المطروح في الأرض " . . . وربما كان صغير المنزل فيكون عنده منفعة بقدره ، فإن العود المطروح في الأرض ربما انتفع به الإنسان في حك أذنه . " ٢٣

وكما أن الأشياء تعرف بظواهرها ، كذلك النفوس . إنها " كالزراع المدفون في الأرض من الحنطة والشعير وسائر الأنواع ، فلا يستطيع أحد أن يعرفه ولا يصفه حتى يكون هو الذي ينجم ويظهر ويخرج على الأرض . " ^{٢٤} وإذا كان ما يظهر على سطح الأرض من شجر دليل جذوره الممتدة في بطن الأرض - بحسب التصوير - فإن الكلام علامة على ما يدور في أعماق النفس . ومن مسؤولية الفرد تجاه نفسه أن يظهرها للآخرين ؛ حتى يتحقق وجوده الاجتماعي .

ثم يأتي دور السلطة ، باختلاف درجاتها (القائد - الجنود - العلماء - الدين) في احتضان المبدع . فالوالي هو الموكل له استخراج ما عند الرجل ، ممن ينطوي وجودهم على مجد سواء في القتال أو في العلم . . . وبما أن هؤلاء الرجال يمثلون الصفوة فهم - بالضرورة - قلة ؛ ومن أجل ذلك ينبغي الانتصار لمبدأ النوع في مقابل الكم : فـ " كثرة الأعوان ، إذا لم يكونوا نصحاء مجربين ، مضرة على العمل ، فإن العمل ليس بذلك رجاؤه ، بل بصلاح الأعوان وذوي الفضل ، كالرجل الذي يحمل الياقوت فلا يتقل عليه ، وهو قادر على بيعه بالكثير من المال . " ^{٢٥}

وفي هذا إشارة إلى أن الكثرة ليست مقياسا للجودة . والإكثار من الرجال الذين يشكلون حاشية السلطان قد يشكل عبئا عليه ، في حين أن الاكتفاء بالقلّة المصطفاة منهم ، هو المكسب الحقيقي .

يعتمد (دمنة) على استراتيجية التعميم الذي يراد منه التخصيص ، ففي تقديم نفسه للأسد ، ففي إشارته إلى : " أن السلطان لا يقرب الرجال لقرب آبائهم ولا يباعدهم لبعدهم . " ^{٢٦} تخصيص له بالدعوة إلى قبوله كما هو . ويصور ذلك بأن " لا شيء أقرب ولا أخص بالرجل من جسده وربما دوي عليه حتى يؤذيه ، فلا يدفع ما به عنه إلا الدواء الذي يأتيه من بعيد . " ^{٢٧}

ويمكن الوصول إجمالاً إلى أن (دمنة) يعمل على تعزيز مبدأ المنفعة في العلاقات كوسيلة لإقناع الأسد بقبوله . وهذه المنفعة لا تتحقق - بالضرورة - من قبل المقربين منا مسافة ، بل إن البعيد قد يحققها بدرجة أفضل . وهو يبرهن على هذا المبدأ بمثالين :

- الجرذ مجاور الإنسان في البيت ، فمن أجل إضراره نفي .
- البازي وحشي غريب ، فلما صار نافعا اقتني واتخذ وأكرم .

وقد وجد (دمنة) نقطة ضعف الأسد ، وهي الجهل بطبيعة الثور ، مدخلا لتحقيق رغبته في التقرب من السلطة . وفي سياق تعامله مع نقطة الضعف هذه ، يعتمد إلى استدراج الأسد للإقرار بها . وقد كان للحظة الاستثارة هنا وهي لحظة سماع خوار الثور القرار الحاسم . وهنا يلاحظ أن دمنة بالرغم من معرفته للثور ، فهو لم يعلن هذه المعرفة ، بل اتخذ مع الأسد طريقا ملتويا . وقد يشي ذلك بالحس النفسي الذي يفرض عليه عدم الإعلان عن

فته ؛ حفاظا على هبة الأسد التي قد يؤدي جرحها إلى ضياع فرصته في
ببة الأسد .

بالعودة إلى الأصل الذي نتج عنه ظهور الثور شخصية محورية في
ب الأسد والثور) ، نجد أن ثمة ثورين يغيب أحدهما عن مسرح الأحداث
(نندبة) ؛ برفقة ابن التاجر ، ويبقى الآخر (شنزبة) ليكون محور
كاية مع الأسد ، بعد أن وحل وبقي مع الرجل الذي ولاه عليه ابن التاجر ،
ي ضجر بدوره فتركه ولحق بابن التاجر وادعى أنه مات .

ومن هنا فقد تحيل حالة البعث التي أخرجت الثور (شنزبة) من هلاك
بك إلى ما ارتبط به من معان رمزية من مثل الثروة والقوة والقدرة
نصب : " وإن شنزبة انتعش بعد ما فارقه الرجل ، فلم يزل يدب حتى أتى
جا خصيبا كثير الماء والكأ ، لما قضي أن يصيبه في ذلك المكان من
ض الذي لم يكن ليخطئه . " ^{٢٨} وهكذا فإن وجود الثور في مجاله الطبيعي
بل منه عنصرا أساسا ضمن منظومة الخصب المتولد عن عناصر الطبيعة .
: لعبت الطبيعة هنا دورها الفاعل في إمداد عنصر من عناصرها (الثور)
نياة ؛ ليتمثل من خلال هذا الفعل شكل من أشكال الدورة الطبيعية في مسألة
ياة والتجدد : " ثم إن شنزبة لم يلبث أن عكد وشحم وتر وجعل يحك بقرنيه
ض ويخور ويرفع صوته بالخوار . " ^{٢٩}

لكن تلك الرموز المتصلة بالثور ما تلبث أن تفقد فاعليتها مع مسار الحدث الذي لا يستوفي جوانبها وإنما يتخذ مسارا آخر شبيه بالمسار الذي شكلته حكاية (الأسد وابن آوى) ، والذي يركز على مسألة الإيقاع بمن ينظر إليه كعدو أو كطرف منافس ، والتي تتجح بداية ثم يتم اكتشاف أمرها .

خروج الثور (شنزبة) إذن من إحياءاته الرمزية إلى موقعه الحكائي الذي مثل فيه قناعا لأحد حاشية السلطان ، قد بدأ بالصوت كعلامة للحضور ، وقد كان لهذه العلامة تأثيرها في الشخصية المحورية الخرى للحكاية ، وهي الأسد . فقد ولد صوت (شنزبة) الإحساس بالخوف في نفس الأسد ؛ كونه (الأسد) يجهل مصدر هذا الصوت ، مما جعل (دمنة) يشير إلى أن " القلب الضعيف آفته الصوت والجلبة " ٣٠ .

ومن أجل تجنب النفس الإحساس بالرهبة ، ذلك الذي يعاني منه الأسد لحظة سماعه لصوت الثور ، يجعل (دمنة) المسألة في إطارها العام ، فيعرض لأمثلة دالة على المبدأ القائل بضرورة تقدير الأشياء بالنظر إلى جوهرها لا بحسب ما تبدو عليه من مظهر ، وفي هذا السياق فإن قوة الصوت ليست بالضرورة دليل قوة ؛ ذلك أن الصوت أحد جوانب المظهر الطبيعي ، ولا علاقة له بالقوة أو الضعف الداخلي ويدل على ذلك بالطبل ؛ رمزا للخواء الداخلي الذي يولد حالة من الإيهام بالقوة . غير أن هذه القوة المتوهمة هي في واقع الأمر دليل ضعف ؛ ذلك أن قوة الصوت قد انبعثت من الخواء ، الذي

يشكل حالة عكسية للامتلاء الذي يمكن أن يكون مصدر قوة . وهذا ما يعادل حالة الأسد مع الثور ؛ استنادا للافتراض الذي يقدمه (دمنة) .

في إطار هذا المثل/الدليل الذي يعزز به (دمنة) منطقته ، تظهر شخصية الثعلب ظهورا عابرا ، يمثل فيه قناعا للشخص المخدوع بالمظهر . وهذا ما يتعارض مع الثعلب الذي يمثل هنا مقلوبه الرمزي . ففي الوقت الذي يقترن فيه الثعلب على الدوام بالخديعة والمراوغة ، نراه في حكايته مع الطبل هو الطرف المخدوع أو من يقع عليه الإيهام ، بفعل الصوت المنبعث من قرع قضبان الشجرة للطبل . لكنه في نهاية الأمر يقر بالصواب : " ما أدري ؛ لعل أفسل الأشياء أعظمها جثة ، وأشدّها صوتا . " ^{٣١}

تبدأ معطيات السلطة - التي تظهر من خلال الأسد كقناع - بالظهور في اللحظة التي ينطلق فيها (دمنة) من أجل استقصاء مصدر الصوت . إذ يبدأ الأسد في مونولوج حول نماذج الأشخاص الذين ينبغي الحذر منهم ، في إطار علاقتهم بالسلطان ، وهذه النماذج هي :

- من أطيلت جفوته من غير جرم كان منه .
- من كان مبعيا عليه .
- من كان معروفا بالحرص والشره .
- من أصابه ضرر أو ضيق فلم ينعش .
- من كان قد أجرم جرما فهو يخاف العقوبة .
- من كان شريرا لا يحب الخير .

- من قد وقف على خيانتة .
- من قد حيل بينه وبين ما كان في يده من سلطان .
- من كان يلي عملا فعزل عنه أو فرق عليه أو انتقص منه أو أشرك بينه وبين غيره فيه .
- من كان أذنب في نظرائه فعفي عنهم وعوقب ، أو عوقبوا جميعا فبلغ منه ما لم يبلغ من أحد منهم مثله .
- من كان قد أبلى بلاء نظرائه ففضلوا عليه في المنزلة والجاه .
- من كان غير موثوق به في الهوى والدين .
- من كان يرجو في شيء مما يضر بالولاية نفعاً أو يخاف في شيء مما ينفعهم ضراً .
- من كان لعدو السلطان مواداً .

إن هذه المعطيات تتصل بشكل مباشر بالسلطة كفكرة متحققة بذاتها ، بمعزل عن ارتباطها بالسلطان كشخص ؛ لذا يفقد الأسد هنا الملامح المميزة له كشخصية حكائية ، ليقدّم بوجه عام تجربة السلطان مع مخالطيه ووجوب الحذر من بعضهم ممن تنطبق عليهم المواصفات المذكورة سالفاً وهي نماذج يغلب عليها الإحساس بالغبن ؛ فتتحرك بدافع الانتقام للاقتصاص لنفسها .

غير أن ثمة سمات تم التصريح بها في التقديم الأولي للشخصية . فالأسد " مزهو متكبر منفرد مكتف برأيه . " ^{٣٢} لكن التصريح بهذه السمات إشارة مباشرة إلى ضرورة تجاوزها من قبل لسلطان النموذجي الذي يدعو إليه

الفيلسوف (بيدبا) ، إذا ما عدنا إلى أصل النص كحوار بين الثقافة ممثلة في شخص الفيلسوف والسلطة ممثلة في شخص الملك (دبشليم) . وهذا يعني أن تلك السمات تتنافى مع العظمة التي ارتبطت بالأسد كرمز ، كما تتراجع الشجاعة - التي هي أيضا من دلائل العظمة التي اقترنت بالأسد - في الوقت الذي سمع فيه الأسد " حوار الثور ، ولم يكن رأى ثورا قط ، ولا سـمع خواره ، رعب منه ، وكره أن يفطن لذلك جنده ، فلم يبرح من مكانه . " ٣٣

ويمثل الأسد ؛ إذن حكايته مع (دمنة) الطرف الضعيف سهل الانقياد وسريع التصديق ، في مقابل قوة المعرفة التي يمثلها (دمنة) .

وإذا ما تم استقصاء تلك السمات في الحكايا/الأمثال الأخرى ، سيظهر الأسد ليمثل نموذجا يكاد يكون ثابتا كذلك ففي حكايته مع الأرنب : الكائن الضعيف التي انتصرت عليه بالحيلة ؛ إذ " انطلقت به إلى جب صافي الماء . فقالت : هذا مكانه ، وهو فيه ، وأنا أفرق منه ، فاحملني في صدرك . فحملها في صدره ونظر في الجب فإذا هو بظلها وظله . فوضع الأرنب من صدره ، ووثب لقتال الأسد في الجب وطلبه فغرق . " ٣٤

ويتخذ الضعف الذي ارتبط بالأسد بعدا آخر مباشرا هو الضعف الجسدي المتمثل في المرض : " فأصاب الأسد جرب شديد حتى ضعف فلم يستطع الصيد . " ٣٥ وذلك في حكايته مع ابن آوى والحمار ، حيث يمثل ابن آوى القوة التي تسعى على الأسد ؛ لإخراجه من ضعفه ، في الوقت الذي يتفاقم فيه ضعف

لأسد : " فوثب الأسد على الحمار من خلفه فلم يضبطه ، وانفلت لحمار . " ^{٣٦} ويتكرر هنا مرة أخرى - كما في حكاية الأسد مع الثور - فعل لمداراة ، الذي يلجأ إليه الأسد رداً على الطرف المقابل له : ابن آوى " ما هذا لذي صنعت ؟ إن كنت عمداً تركت الحمار فلم عنيتني في طلبه ؟ وإن كنت لم تضبطه فذاك أعظم ، وقد هلكنا إذا كان سيدنا لا يضبط حماراً ! " ^{٣٧} وهكذا لجأ الأسد إلى المونولوج : " فعرف الأسد أنه إن قال : تركته عمداً ، سفهه ، وإن قال : لم أضبطه لضعف ، هان عليه ، فقال : إن أنت استطعت رد الحمار إلي أخبرتك بما سألت عنه . " ^{٣٨}

في باب (الأسد وابن آوى) قد تختلف المسألة نسبياً ؛ إذ يتصرف الأسد من موقع السلطة - كما جرت عليه العادة - الساعية إلى استقطاب الأعوان والانتفاع بالمستشارين ؛ فيعمل جهده على إقناع ابن آوى للعمل معه في سلك السلطنة . وإذا كان ثمة مستوى من مستويات القوة يتجلى هنا فهو في نجاح الأسد أخيراً في إقناع ابن آوى للعمل معه ، لكن ذلك النجاح ما يلبث أن يتراجع أمام قدرة الماكـررين على الإيقاع بين الأسد وابن آوى : " فلم يزالوا بهذا الكلام وأشـبـأه حتى وقع ذلك في نفس الأسد ، وحقق الاتهام لابن آوى . " ^{٣٩}

في هذه الحكاية وفي سابقتها يكاد يكون شكل حضور الأسد واحداً ، وإن تهيأ لنا رسم ملامح هذا الشكل ؛ فإن لملح الافتقار النصيب الأوفر في تحديد أبعاد هذا الحضور . ففي حكايته مع الأرنب كان الأسد مفتقراً لمنطق

قل ، وفي حكايتيه مع ابن آوى كان مفتقرا لذات الحاجة التي جسدها ابن آوى
ننا وهي منطق العقل . غير أن وجه الاختلاف في هذه الحكاية الثالثة هو
هور طرف جديد من ذات جنس الأسد وهو أمه اللبوة ، التي يكون لها
ور الفاعل في كشف الحجب عن الزيف الذي أحاط بالأسد .

يظهر الأسد في جنسه الأنثوي (اللبوة) مرة أخرى في حكاية (اللبوة
لشعر) . ولئن كان الأسد أغنى حظا من اللبوة على مستوى الرمز ، فإن
ول هذا الجانب علميا من شأنه الكشف عن حقائق تعلي من شأن اللبوة في
نار الدور الذي تقوم به في علاقتها بالأسد من جهة وفي علاقتها بتنظيم الكيان
أسري الذي يحتضنه العرين من جهة أخرى . لكن هذا لا علاقة له بتواتر
حدث الذي ينتظم حكاية اللبوة مع الشعر ؛ إذ تجسد اللبوة في هذه الحكاية
رة التبعية والانسحاق وراء ما يقترحه الشعر دون محاورة .

من هنا فإن أي حضور مثالي للأسد لم يتحقق ، كما هو الشأن بالنسبة
جوده كرمز للعظمة الأسطورية . لقد مثل الأسد بامتياز النموذج البشري بكل
يحيط به من وقائع ، وذلك من خلال موقعه كملك . ولعل موقع الملكية هذا
أي ارتباط بالأسد كحيوان في مجمل الحضارة الإنسانية هو في حد ذاته ،
صرف النظر عن أي اقترانات رمزية أخرى ، ما أكسبه صفة الرمز . لكن
نم استيفائه لرموزه الأخرى المتمثلة في القوة والشجاعة والقدرة على
حماية ، قد أبعدته عن كونه رمزا ؛ لتتحقق من خلاله فكرة القناع الذي يجسد
سلطان بشكل مجرد من الزمان والمكان . ولعل التركيز على سمة الافتقار

التي تمت الإشارة إليها جاء نتيجة للهدف الأساسي للكتاب وهو التوجيه نحو سياسة محددة المعالم .

يتميز (مثل الرجل الذي ألجأه الخوف إلى بئر) بخروجه عن فكرة الأقنعة إلى المسألة الرمزية التي يتم التصريح بها في النص : " فشبهت البئر بالدنيا المملوءة آفات وشرورا ومخاوف ومتالف ، وشبهت الحيات الأربع بالأخلاق الأربعة التي تعمدت الإنسان ، ومتى يهيج منها شيء فهو كالحمة من الأفعى والسم المميت . وشبهت الغصنين بالحياة . وشبهت الجرذين بالليل والنهار ، وقرضهما دأبهما في إنفاد الآجال التي هي حصون الحياة . وشبهت التنين بالموت الذي لا بد منه . والعسل هذه الحلاوة القليلة التي يصيبها الإنسان فتشغله عن نفسه ، وتلهيه عن التحيل لخلاصه ، وتصدّه عن سبيل نجاته . " ٤٠

إن هذا التصريح يحدد مسار القراءة ويحصر جانبها التأويلي في الاختيارات الرمزية التي تعادل في تعالقها تركيبية الوجود الإنساني ، وإيقاع حياة الإنسان بين حركتي الحياة والموت . ولقد هيمنت دلائل الموت على هذا المثل الرمزي ؛ نظرا لهدفه التحذيري .

إن هذا الحضور المكثف للموت قد نتج عن ضعف الكيان الإنساني في مواجهة قوى الشر المتعددة في الطبيعة ، والتي تمثلت في كل من الأفعى والتنين والجرذ . وقد عملت جميعها كعوامل مباشرة لتجريد الإنسان من حياته .

لقد ارتبطت الأفعى منذ التصورات الأولى لقصة الخليقة بفعل الإغواء . وعلى الرغم من عدم حضور هذا المعنى في السياق الذي يرد فيه المثل ، فإن مجيء الأفعى في جنسها الأنثوي قد يوحي بذلك . وفي ذلك إشارة عامة للتحول السلبي ، الذي يشكل الانتقال من الحياة إلى الموت مستواه الأقصى . وقد كان مستوى من مستويات هذا التحول هو الخروج من الجنة ، بحسب القصة التي تلعب فيها الأفعى دور المغرر .

كما أن مجيء الأفعى في صيغة العدد (٤) له دلالاته أيضا فهو " عدد الثبات ، فالطاولة ذات الأرجل الأربع ثابتة ، وعالمنا مؤلف من أربعة عناصر . والسماء ترتكز على أربعة أعمدة كما تقول الكوزمولوجيكت . " ^{٤١} واتصال فكرة الموت بالشر الذي ترمز إليه الأفعى من جهة واتخاذ الموت هيئة العدد ٤ من جهة أخرى ، يعزز الموت كمبدأ حتمي ثابت ومتمكن من الكائن الحي الذي يمثله الإنسان في الحكاية .

يأخذ التتين في التصورات الأسطورية " من شكل الثعبان ، ولكنه يمتلك عادة جسما أكبر حجما ، وقامة ضخمة وقوة متناسبة ، إنه مغطى بحراشيف ، وعموده الفقري مزين ببروزات طولانية تساهم في إعطائه منظرا مخيفا ، وأخيرا فهو يبصق نارا . " ^{٤٢} وإن لم يتحقق هذا الوصف التفصيلي في المثل ، فإن الهيئة التي يبدو فيها التتين وهو " فاغر فاه " كافية للتعبير عن الموت المتربص للإنسان .

يؤدي الجرد في هذا المثل الرمزي فعل الموت التدريجي ، وهو الدور الذي يقوم به الزمن في تعاقب ليله ونهاره . فالباعث الحقيقي على الموت هو الحركة الخفية للزمن ، الذي يشكل أعماق أبعاد الموت وأشدها سطوة على حركة الحياة التي تعتمل في الإنسان . ووجه خطورتها يكمن في خفائها ، ومن ثم غياب وعي الإنسان عن فعلها . ولأن خفاءها ناتج عن حركتها البطيئة غير المرئية فقد تم تمثيلها بجردين صغيرين .

في مقابل عناصر الشر هذه التي تم تقديمها كتمثيلات للموت ، والتي تم اشتقاقها من الطبيعة الحيوانية ، يقف العنصر النباتي وأهنا في مجابهتها ، فالغصنان اللذان يرمزان للحياة يتآكلان بفعل قرض الجردين - هذين الكائنين الصغيرين - لهما . والكمية الضئيلة من العسل تمثل اللذة العاجلة التي ينشغل بها الإنسان ، فيكون ضعيفا حيالها ؛ لتصرفه عن خطر الموت الذي يهدده من كل جانب .

إذا كان المثل السابق يتخذ طابعا كونيا عاما ، يعبر عن صراع الإنسان مع الحياة ، باختلاف زمانه ومكانه ، فإن مثل (الرجل الذي كان يحاول النجاة بنفسه) يقدم مثلا آخر على ذات الخطر الذي يحيق بالإنسان ، ولكن وجه الاختلاف هنا هو في كون هذا المثل محكوما بموقف محدد وليس عاما ، كما هو الشأن بالنسبة للمثل السابق . وكون الموقف صغيرا ودالا فذلك يفسح

الطريق أمام قراءة موسعة تتطلق من الخاص إلى العام مادام هذا الموقف الصغير يحمل إمكانات تعميمه .

تتحدد أشكال الخطر التي اعترضت الرجل ، كما جاءت على لسانه في أن " الذئب يتلوني ، والنهر عميق ، والقنطرة مكسورة ، وأنا لا أحسن السباحة . " ^{٤٣} ويمكن تقسيم أشكال الخطر هذه إلى نوعين : موضوعي وذاتي . فالموضوعي منها هو الذئب والنهر والقنطرة ، والذاتي هو عدم إجادة الرجل للسباحة . كما يمكن تقسيم الموضوعي إلى حيواني يمثله الذئب وطبيعي يمثله النهر وجماد يمثله القنطرة . ذلك يعني أن الطبيعة بمختلف مستوياتها تشكل خطرا على الإنسان ، الذي يقف في مواجهتها بمصدر قوته الوحيد وهو العقل ؛ وهذا ما جعل الرجل يجري حسابا سريعا حول أشد أشكال الشر هذه خطرا ليخرج بنتيجة مؤداها أن الذئب أشدها خطرا " غير أن الأحرز أن أرمي بنفسي في الماء . " ^{٤٤}

يعبر هذا المثل عن ضعف الإنسان أمام قوى الطبيعة من جهة ، وقوة القدر من جهة أخرى . وعلى الرغم من أن نجاة الرجل في المرحلة الأولى كانت نتيجة لسلامة اختياره الذي استند إلى العقل ، فإن الاختيار في حد ذاته يعبر عن ضعف مزدوج : عدم القدرة على السباحة من جانب ، والتعويل على طرف آخر وهو (الناس) ؛ كي يلعب دور المنقذ من جانب آخر . والنتيجة جاءت لتخالف منطق العقل ، وهي نجاة الرجل بإنقاذ الناس له . بينما في المرحلة الثانية التي تنتهي بموت الرجل إذ " تساند إلى حائط فلما أفاق حدثهم

بما لقي ، وعظم هول ما خلصه الله منه ؛ فبينما هو على ذلك إذ تهدم عليه الحائط فقتله . " ٤٥

ليست ثمة أبعاد شخصية ، إذن في هذه الحكاية/المثل ، يمكن من خلالها تحديد ملامح خاصة لشخصية الرجل ؛ وذلك ناتج عن الطابع الرمزي العام الذي يطبع الحكاية ، وتعبيره عن موقف الإنسان الضعيف أمام القدر الذي لا يمكن تجاوزه ؛ لأنه لا يخضع لمنطق العقل الذي يحكم مسار الإنسان .

إذا كان هذا المثل يكشف عجز الإنسان عن مواجهة قوة القدر التي لا تحتكم للمنطق ، فإن (مثل القردة واليراعة) يكشف عجز العقل نفسه عن مواجهة قوة الجهل ، في مستوى من مستوياته وهو الاستغراق في الوهم ، الذي سيطر على جماعة القردة " فرأين في ليلة باردة يراعة فحسبناها نارا " ٤٦ . وقد ظهرت سمة العجز من خلال شخص الرجل الذي فشل في إثناء الطائر عن محاولة تبصير القردة بواقع الأمر ؛ إذ قال له " أيها الطائر ، لا تلتمس تقويم ما لا يعتدل ، وتبصير من لا يفهم ؛ فإن الحجر الذي لا يقدر على قطعة لا تجرب به السيوف ، والعود الذي لا ينحني لا يعالج حنيه ؛ فإن من فعل ذلك ندم . " ٤٧

قد يتعارض هذا المثل في ظاهره مع الهدف العام من الكتاب ، الذي ينحو نحو تقويم السلوك الإنساني على مختلف الأصعدة . لكن ذلك لا يعني السعي إلى خلق نموذج مثالي مفارق لطبيعة التكوين البشري وواقع الحياة ، وما يعبر

عنه هذا المثل ليس إلا جانبا من جوانب واقع الإنسان في حياته ، هذا الواقع القائم على الاختلاف الذي يؤسس بالضرورة لنماذج بشرية لا حصر لها . ومن بين هذه النماذج ما يشير إليه المثل ، وهو النموذج الذي لا يقبل التقويم .

إن الخطورة التي يشكلها هذا النموذج ، والتي يرمي المثل إلى التحذير منها ، تكمن في أن الضرر الذي يمكن أن يتسبب فيه هذا النموذج هو ضرر شامل ، لا يقف عند شخصه ، وإنما يتعداه ليشمل آخرين . وهذا ما حدث مع الطائر الذي " دنا منهن ليبصرهن ، فتناولوه بعضهم وضرب به الأرض فقتله . " ٤٨

ثمة تنوع أيضا في إطار النموذج الواحد . فإذا كانت القردة قد مثلن النموذج الأحق الذي لا يصغي إلى النصيحة في المثل السابق ، فإن الغراب في حكايته مع الأسود يمثل مستوى من مستويات الحمق ، وهو قلة الحيلة ، لكن افتقاره إلى المنقذ الذي يمكنه أن يخرج من مأزقه يدفعه إلى الاستعانة بابن آوى الذي يعمل على تغيير مسار تفكيره (الساذج) من إلحاق الأذى بالأسود بنفسه مباشرة ، إلى الاستعانة بطرف آخر بعيد عن مجاله ؛ من أجل تأمين النفس ضد أي محاولة للانتقام قد تصدر من الأسود . وهكذا فقد ألغى ابن آوى الاقتراح الذي قدمه الغراب " أن آتي الأسود وهو نائم ، فأنقر عينيه لعل أفقأهما . " ٤٩ ؛ لي طرح حلا بديلا ، بل أن " انطلق فالتمس حليا ، فإذا ظفرت به فاخطفه ، ثم طر به - وأصحابه ينظرون

إليك حيث لا تفوتهم فإنهم سيطلبونك - حتى تنتهي به إلى جحر الأسود فترمي به عليه . " ٥٠

يمثل الغراب في (باب البوم والغربان) الذي يشغل من الكتاب مساحة كبيرة ، قناعا لنموذج بشري آخر يختلف بشكل كلي عن النموذج الذي يقدمه في المثل السابق . إذ يعمل الغراب هنا على تجسيد شخصية الجاسوس بكل أبعادها الدرامية . فقد لجأ الغراب إلى المكر المحكم للتغلب على عدوه البوم . وذلك بأن يزرع نفسه جاسوسا في أرض العدو " فأنا أرى أن يغضب الملك علي فيأمر بي على رؤوس جنده فأضرب وأنقر حتى أتخضب بالدم ، وينتف ريشي وذنبي ، ثم أطرح في أصل الشجرة ، ثم يرتحل الملك وجنده إلى مكان كذا وكذا حتى أكر مكري ، ثم آتي الملك فأعلمه الأمر . " ٥١

كما يلعب الغراب في هذا الباب أيضا دور الراوي لأكثر من حكاية ضمنية في إطار الحكاية الكبرى التي يمثلها الباب ككل . ومن خلال تعدد الأدوار على هذا النحو يفقد الغراب رمزيته ؛ ليرتدي بين حين وآخر قناعا مختلفا . ففي حكايته مع الظبي والسلحفاة والجرذ يتموقع ضمن منظومة الصداقة التي لا تكاد تكشف عن أي تباين بين أطرافها . فليس ثمة ملامح مميزة لأي من عناصر هذه المنظومة بحيث تبدو للغراب أي سمة لها علاقة بمدلولاته الرمزية . كذلك الشأن بالنسبة للغراب الذي أراد أن يدرج كالحجلة ، والذي يذكرنا بتقليد القرد للنجار . لكن الفرق في هذا السياق هو كون التقليد من المتعلقات الرمزية بالقرد ، لا بالغراب .

ثمة كائنات أخرى تظهر كأقنعة لنماذج بشرية متنوعة . فيظهر من الكائنات البحرية كل من العلجوم والسرطان . إذ يسعى العلجوم لتأمين قوت يومه من السمك ، لكنه وهو في هذا السعي يقتل من قبل السرطان الذي " أهوى بكلايينه على عنق العلجوم فعصره ، فوقع على الأرض ميتا . " ^{٥٢} وهذه هي ذات النهاية التي وصل إليها العلجوم في حكايته مع الأسود وابن عرس ، فعلى الرغم من أنه قد أوقع فعل الشر على عدوه الأول وهو الأسود " ففعل ذلك به فتبعه حتى وجد الأسود فقتله . " ^{٥٣} ، فإن الشر قد وقع عليه هو نفسه في نهاية الأمر " ثم جعل ابن عرس يخرج بعد ذلك يلتمس العادة . فلم يزل يطوف حتى وقع على عش العلجوم ، فأكله وفراخه . " ^{٥٤}

في كلتا الحكايتين يظهر السرطان كمستشار صاحب رأي يعتد به ، وعلى الرغم من أن التركيب الفيزيقي للسرطان غني بالإحياءات الرمزية المتمركزة حول فكرة الامتداد وما يتفرع عنها من أساليب التواء وطرق غير مباشرة في التفكير وفي عرض الحلول ، فإن ما تحقق من هذه الإحياءات في الحكايتين المذكورتين نسبة قليلة ، تتمثل في اقتراح حلول لمازق تعترض أطرافا آخرين .

إن حضور هذين الكائنين : السرطان والعلجوم مقترنين يعني افتقار أحدهما للآخر ، وهما يتحركان في ظل نطاق ضيق محكوم بقانون الحياة القلثم على الصراع من أجل البقاء ، والتوسل في سبيل ذلك بضمان قوت اليوم . وهكذا لا يتجاوز حضورهما مدى أوسع من ذلك . لكن كائنا أليفا كالأرنب قد

تميز بحضور مؤثر في منظومة الحيوانات التي ينتمي إليها ، من خلال حكايته مع الأسد من جهة وحكايته مع ملك الفيلة من جهة أخرى .

تمثل الأرنب نموذجا واحدا للحيوان الأليف الضعيف في الظاهر القوي في الباطن بتوسله بالعقل للخروج من المأزق ، والأرنب في كلتا الحكايتين أمام طرف قوي في الظاهر ضعيف الرأي في الباطن ، وهذان الطرفان هما الأسد والفيل . وتكاد تكون وسيلة النجاة واحدة .

ففي حكايتها مع الأسد ترسم حيلة مكتملة الحبكة في مجابهتها للأسد : " وانطلقت متتدة حتى جاءت الساعة التي كان يتغدى فيها . فجاع الأسد وغضب وقام عن مربضه يمشي وينظر . فلما رآها قال : من أين جئت ؟ وأين الوحوش ؟ فقالت : من عندهن جئت ، وهن قريب ، وقد بعثن معي بأرنب ، فلما كنت قريبا منك ، عرض لي أسد فانتزعها مني ، فقلت : إنها طعام الملك فلا تغصبه . فشتك وقال : أنا أحق بهذه الأرض وما فيها منه . فأتيته لأخبرك . فقال : انطلق معي فأرينيه . فانطلقت به إلى جب صافي الماء . فقالت هذا مكانه ، وهو فيه ، وأنا أفرق منه ، فاحملني في صدرك . فحملها في صدره ونظر في الجب فإذا هو بظلمة وظله . فوضع الأرنب من صدره ، ووثب لقتال الأسد في الجب وطلبه فغرق ، وانفلتت منه الأرنب ورجعت إلى سائر الوحوش فأعلمتهن بخبره . " °°

في هذه الحكاية تستغل الأرنب بدهاء - وهو ما لا تتوفر عليه علاماتها الرمزية من مثل الجبن وعدم الدقة - نقاط ضعف الأسد ، فتتباطأ عليه أولاً وهو في حالة من الجوع والترقب ؛ مما سيكون له عظيم الشأن في الحد من قدرته على التمييز . ثم تستفزه باصطناع غريم له وهو أسد آخر ينافس في السلطة على المكان ويوجه له الشتائم . ولقد كانت هذه المقدمات ضرورية من أجل إفقاد الأسد وعيه التام في الخطوة الأخيرة وهي سقوطه في الجب تحت تأثير الوهم بأن غريمه الأسد الآخر مع الأرنب الذي كان من المفترض أن يكون من نصيبه كلاهما في الجب .

يمارس الأرنب (فيروز) التأثير نفسه على ملك الفيلة ، إذ يستدرجه إلى العين " فلما نظر إليها رأى ضوء القمر في الماء . فقال له فيروز : خذ بخرطومك من الماء واغسل وجهك واسجد للقمر . ففعل . ولما أدخل خرطومه إلى الماء فحركه ، خيل إليه أن الماء يرتعد ، فقال ملك الفيلة : وما شأن القمر يرتعد ؟ أترأه غضب من إدخال جحفتي في الماء ؟ قال : نعم ، فاسجد له . فسجد الفيل للقمر وتاب إليه مما صنع . " ^{٥٦}

في مختلف مناحي الحياة ، على اليابسة أو تحت الماء ، يتجلى الصراع من أجل البقاء . وقد اتضح ذلك من خلال أمثلة عديدة سابقة ولاحقة . غير أن أبرز ما يكشفه هذا الصراع هو جوانب القوة وجوانب الضعف لدى كل من المتصارعين . فكائن كالسمكة قد ارتبط بالصورة الرمزية التي تشير إلى شريعة الأسماك المقابلة لشريعة الغاب أكثر . فعالم الأسماك ينقسم إلى

قسمين : قسم يمثل الضحية وقسم يمثل القاتل . ففي حكاية العلجوم والسرطان ، تمثل السمكة دور الضحية " وإنما كان معاشي من السمك ههنا . " ^{٥٧} في حين أن حكاية السمكات الثلاث تظهر تفاوتاً بين السمكات أنفسهن " زعموا أن غديراً كان فيه ثلاث سمكات : كيسة وأكيس منها وعاجزة " ^{٥٨} اللاتي تمثلن في مجموعهن الضحية في حين أن القاتل وهو الصياد لا يقع ضمن المجال نفسه ؛ انطلاقاً من أنه كما هو معروف أن السمك الكبير يأكل السمك الصغير ، وعليه فإن ثنائية القاتل والضحية لا تتحقق بمفهومها الحقيقي . وإنما يذهب النص الحكائي إلى ترسيخ الفكرة الشائعة في الكتاب وهي التوصل بالعقل للخروج من المأزق .

الجمال كذلك ضحية في حكايته مع الذئب والغراب وابن آوى ، ولا يحقق أياً من دلالاته الرمزية المتصلة بالقناعة أو الثروة أو الطاعة . وما استجابة الجمال اللاواعية لمخطط الذئب والغراب وابن آوى إلا شكلاً من أشكال الغفلة ، ولا يمكن إدراجها بأي حال من الأحوال تحت مفهوم الطاعة . والجمال في الحكاية المذكورة يقع فريسة لتخطيط محكم من قبل الذئب والغراب وابن آوى ، الذين يمثلون قوى الشر . وفي مقارنة ضمنية بين الجمال من ناحية والذئب والغراب وابن آوى من ناحية أخرى ، يتجلى الارتباط التلقائي بين الحيوان والشر من جهة والنبات والخير من جهة أخرى : " ما لنا ولهذا الجمال الآكل العشب ، الذي ليس شأنه شأننا ، ولا رأيُه رأينا ؟ " ^{٥٩} وخلافاً للنهايات التقليدية للحكايات (العجيبة على وجه الخصوص التي تنتهي بالزواج : الوظيفة ٣١ حسب استخلاص بروب) ينتصر الشر في الكثير من حكايات كليلة ودمنة .

وفي حكاية الجمل الذي يمثل هنا الجانب الخير هزيمة لمبدأ الخير : " وظن الجمل ، أنه ، إذا قال مثل ذلك عن نفسه ، يلتمسون له مخرجا كما صنعوا بأنفسهم ، ويسلم ويرضي الأسد . قال الجمل : لكن أيها الملك ، لحمي طيب ومريء ، وفيه شبع للملك . قال الذئب والغراب وابن آوى : صدقت وتكرمت وقلت ما نعرف . فوثبوا عليه فمزقوه . " ^{٦٠} وعلى الرغم من أن الجمل لم يذهب إلى التضحية بإرادته وإنما كانت لديه نية إرضاء الأسد من جانب وتوقع السلامة من جانب آخر ؛ اعتقادا منه بأن الأطراف الأخرى : الذئب والغراب وابن آوى ، سيلتمسون له المخرج كما التمسوا لأنفسهم . . . على الرغم من ذلك فإن الجمل يمثل المقابل لهم على مدى الحكاية ككل ، وعلى صعيد المسار الفكري الذي يقوده وهو المسار البعيد عن الخبث الذي أظهرته الأطراف الممثلة للشر .

إذا كانت المآزق التي تنتهي معظم شخصيات الكتاب ناتجة عن قصور في توظيف العقل ، فإن السبب في ما انتهت إليه السلحفاة في (مثل السلحفاة والبطتين) كان مزدوجا . فقد أضيف للسبب الطبيعي وهو البطء سبب آخر وهو الحمق أو فقدان الوعي بطبيعة الذات لحظة الخطر . ومع أن سمة البطء قد ترتب عنها معظم الدلالات الرمزية للسلحفاة ، ومن بينها " الاستقرار الذي جعلها ممثلا للفضائل المنزلية " ^{٦١} ؛ فإن هذه السمة لم تتحقق كرمز في حكاية السلحفاة والبطتين ، وإنما تحققت كصفة ملازمة للسلحفاة ذاتها ، وقد شكلت - سواء في هذه الحكاية أم في حكايتها مع الظبي والغراب والجرذ - عائقا للنجاة . ففي حكايتها مع البطتين اللتين تطيران بها في الهواء ؛ في اتجاه

مكان يتوافر فيه الماء تسهو عن وضعها الطبيعي فتتفوه مجيبة على دهشة الناس " رغم لأنفكم " ^{٦٢} لتقع وتكون نهايتها الحتمية هي الموت .

وإذا كان المأزق الذي اعترض السلحفاة هنا يتمثل في مجابهة قوة طبيعية هي ندرة الماء ، فإن المأزق الآخر الذي تواجهه في حكايتها مع الطيبي والغراب والجرد هو مأزق طبيعي أيضا لكنه يتخذ بعدا أكثر عمقا وخطرا . فهي تتعرض لخطر مباشر وفوري ؛ إذ تكون في مواجهة الموت : الخطر الأقصى لقوى الطبيعة من خلال شباك الصياد . وعلى الرغم من أن مستوى الخطر الذي تتعرض له السلحفاة في هذه الحكاية أعلى مما تعرضت له في الحكاية السابقة ؛ فإنها تتجو منه بفضل الطيبي والغراب والجرد مجتمعين في ظل منظومة الصداقة التي يمثلونها . وعلى كل فإن كانت السلحفاة ليست ظاهرة الملامح في الحكاية الأولى ، فإنها في الحكاية الثانية موصوفة - بشكل مباشر - بقيم الخير ، على لسان الجرد : " . . . من صحبة السلحفاة التي لم تكن مودتها للمجاراة ولا لالتماس المكافأة ، ولكنها خلة الكرم والوفاء والعقل ، ومودتها أفضل من مودة الوالد ولده ، المودة التي لا يزيها إلا الموت . " ^{٦٣}

تحضر البطة في حكاية " السلحفاة والبطتين " على عكس ما اقترنت به من رموز دالة على " القوة الشريرة والخبر المكذوب " ^{٦٤} ؛ إذ تمثل دور المانح في مساعدتها للسلحفاة على الطيران ؛ وذلك باستغلالها لعنصر القوة فيها وهو الطيران في مقابل فقدان السلحفاة لهذا العنصر .

وعلى عكس السلحفاة ، يجيء ابن عرس المقترن بسمة السرعة بعيدا عن مدلوله ، سواء في حكايته مع العجوم والأسود أو في حكايته مع الناسك . ففي الحكاية الأولى يرتبط بفعل الشر " ثم جعل ابن عرس يخرج بعد ذلك يلتمس العادة . فلم يزل يطوف حتى وقع على عش العجوم ، فأكله وفراخه . " ^{٦٥} وفي الحكاية الثانية يرتبط بفعل الخير ؛ إذ يعمل على إنقاذ ابن الناسك : " وكان في بيته جحر أسود ، فخرج يريد الغلام ، فوثب عليه ابن عرس فقطعه قطعاً . " ^{٦٦} لكن المفارقة بين الحكایتين أن نتيجة الشر مفتوحة أي لا تنتهي بالعقاب ، في حين أن نتيجة الخير في الحكاية الثانية هي التي تنتهي بالعقاب " فلما نظر إليه الناسك متلخا بالدم سلب عقله ، ولم يظن إلا أنه قد قتل ولده . فلم يتأن ولم يتثبت في أمره ، فضرب ابن عرس بعصا كانت معه فقتله . " ^{٦٧} وهكذا لا يرتبط ابن عرس بملامح ثابتة في الحكایتين تهيئه لأن يكتسب دلالة رمزية محددة ، فهو يتشكل وفقا لسياق القصة وتحقيقا للمثل الذي سيق من أجله ، شأنه في ذلك شأن بقية الشخصوص في الحكايات الأخرى .

ومع خروج معظم الشخصيات عن دلالاتها الرمزية ، تحضر الحمامة محملة بمعاني الخير من سلام ومحبة وسبيل للنعيم، التي اكتسبتها " منذ مشهد سفينة نوح حيث كانت الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزيتون رسول السلام . " ^{٦٨} لكن الحمامة في باب الحمامة المطوقة تضيف إلى تلك الرموز قيمة أخرى هي الإيثار ، التي تتبين من خلال حوارها مع الحمام الذي وقع في شبكة الصياد " لا تخاذلن في المعالجة ، ولا تكن نفس كل واحدة

مكن أهم إليها من نفس صاحبته ؛ ولكن تعاون فلعلنا نلق الشبكة فينجي بعضنا بعضا . " ٦٩

أما في حكاية الحمامتين والحب ؛ فيحضر الجنس من خلال كون الحمامتين ذكرا وأنثى . وعلى الرغم من أن الحكاية لم تستوعب مسألة العشق التي اقترنت بالحمامة كرمز ؛ فإن ما فعله الذكر في نهاية الحكاية ؛ إذ " ندم واضطجع وناداهما : كيف ينفعني العيش إذا طلبتك فلم أقدر عليك ؟ " ٧٠ يلخص هذا البعد الرمزي الذي لم يكن واضحا في أول الحكاية .

استطردا على المسار الذي اتخذته أغلب الشخصيات الحيوانية في حضورها معانيها الرمزية المقترنة بها ، وعلى عكس ما جاءت عليه الحمامة في حكايتيها السابقتين ، يحضر الخنزير ضمن (مثل الصياد والطبي والخنزير والذئب) ممثلا لدور مزدوج : القاتل والضحية في آن واحد " . . . وأدركه الخنزير فضربه بنابه ضربة أطارت القوس والنشاب من يده ، فوقعا جميعا ميتين . " ٧١ وعلى الرغم من أن فعل القتل في حد ذاته فعل شر فإنه قد صدر عن الخنزير باعتباره دفاعا عن النفس ؛ وعلى ذلك فإنه لا يمكن الجزم بتحقيق الخنزير لرمزه ضمن هذه الحكاية . وإضافة إلى ذلك فإن القذارة كدلالة رمزية مستبعدة في هذا السياق الذي يحضر فيه الخنزير ؛ كون القذر في العادة لا يكون مطلوبا وإنما ينفر منه ؛ بمعنى أن القذارة لا تقصد في ذاتها وإنما يتوجه القصد لمنفعة أخرى مع صرف النظر عنها (القذارة) وهذه

المنفعة بالنسبة للصياد هي كون الخنزير طريدة من أجل سد حاجة طبيعية وهي الأكل .

ينطبق ذلك - نسبيا - على البومة في (باب البوم والغربان) فعلى الرغم من تفوق البومة رمزيا على الغراب من جهة ارتباطها بالحكمة ، وعلى الرغم من هيمنة الحكمة ذاتها على الكتاب ؛ فإن البومة التي تحضر ضمن تكوين أقرب إلى الأممي أو الشعبي تتراجع من خلال مباراة عقلية أمام دهاء الغراب . ففي باب أساس من أبواب الكتاب ، تأتي حكاية البوم والغربان مثلا " على من يسترسل إلى عدوه فيصيبه الشر ما أصاب البوم من الغربان " .^{٧٢}

قد تعارض النهاية التي تصل إليها الحكاية ؛ بانتصارها للغربان الدلالة الرمزية لكلا الطرفين ، غير أن المسار الذي تسير على أساسه هو الاتجاه لانتزاع حق المعتدى عليه . وحيث إن البوم هو الطرف المبادر بالاعتداء ؛ فقد تحتم عليه ؛ بحكمة البوم ؛ أن ينال جزاء اعتدائه .

أما بالنسبة للفيل ، فقد بدا في (مثل الأرنب وملك الفيلة) بفاعلية كتلتها الضخمة التي تعد من مرموزاته ، والتي لعبت الفعل الملموس ومثلت جانب القوة الوحيد فيه . والمقصود بجانب القوة الوحيد فيه هو تراجع الجوانب الأخرى أولا ثم تعطيلها - ثانيا - عن خدمة القوة أو الضخامة الجسدية . وعلى هذا النحو يمارس الفيل قوته دون وعي يقوده إلى هذه الممارسة " فانطلق الأرنب في ليلة ، القمر فيها طالع ، حتى انتهى إلى موضع الفيلة . فكره أن

يدنو منهم فيطأنه بأرجلهن ، وإن لم يردن ذلك . " ٧٣ وهكذا يحقق الفيل رمزيته المقتترنة بالضخامة فحسب ، دون أن توظف لأبعاد أعمق ترتبط بالحكمة التي حققها الأرنب بامتياز في هذه الحكاية .

يحقق السنور (وهو اسم للهر) جانباً من دلالاته الرمزية المنطوية في الأساس على مبدأ الشر ، على الرغم من تقديره في بعض الحضارات باعتباره مخلصاً من الفئران ، وعلى الرغم من اقترانه في أحيان أخرى بالنبوءة والحرية ^{٧٤} . يجسد السنور في حكايته مع الصفرد والأرنب يجسد الخديعة - وهي أحد رموزاته - بامتياز . وقد لبس السنور لباس الزهد كي يبدو في نظر الصفرد والسنور خيراً : " فأتيا إليه هائبين له . فلما رآهما قد أقبلتا من بعيد انتصب قائماً يصلي . " ^{٧٥} وتكتمل الخديعة المتمثلة في ادعاء الزهد بالاحتيال على الصفرد والأرنب واستدراجهما عن طريق تعريضهما لما يشبه التنويم المغناطيسي ؛ وذلك بالتأثير عليهما بقوة المنطق " أمركما ألا تطلبا إلا الحق ؛ فإن طالب الحق هو الذي يفلح وإن قضي عليه ، وطالب الباطل مخصوم وإن قضي له . وليس لصاحب الدنيا في دنياه شيء ، لا مال ولا صديق ، إلا عمل صالح قدم فقط . " ^{٧٦}

وعلى الرغم من أن الآراء التي يدلي بها السنور ، والتي تبدو كالحقائق ؛ لشيوعها ، هي في ظاهرها التعبيري حمالة أوجه ؛ فإن عموميتها قد دعمت اعتقاد الصفرد والأرنب بصلاحية السنور حكماً بينهما . ومن ثم لم يلتفتا إلى ما تومئ له هذه المقولات العامة من معنى خفي ؛ يخصهما في موقفهما بين

يديه ؛ وعلى ذلك فإن منطق التزهيد الذي يلح عليه السنور يحقق وظيفة مزدوجة : تأكيد ما عرف عنه من زهد من ناحية وإقناع كل من الصفر والأرنب بالرضا بالحكم وإن كان غير منصف ؛ انطلاقاً من أن الدنيا فانية وإن ليس لكل امرئ إلا ما سعى . وعلى هذا النحو ينجح السنور في استدراجهما : " فلم يزل يقص عليهما ويدنوان منه ويستأنسان به حتى وثب عليهما جميعاً فقتلهما . " ٧٧

على خلاف الشر الذي انطوت عليه شخصية السنور ، تظهر الضفدعة كحيوان مستغل في (مثل الأسود وملك الضفادع) . وإن كانت الضفدعة رمزا للبعث والحياة فإن شكل الاستغلال الذي تتعرض له في هذا المثل يمكن أن يعد بصورة أو بأخرى شكلاً من أشكال منح الحياة للآخر . لكن ثمة مفارقة هنا تتمثل في الرضا التام الذي يظهره الضفدع ؛ بتكفله بتأمين قوت الأسود من بني جنسه من الضفادع . بل إن ثمة إحساس بالزهو بهذا الاستغلال " فرغب ملك الضفادع في ركوب الأسود ، وظن أن ذلك شرف له ورفعته " ٧٨ وهذا ما يجعل الضفدعة رمزا للخنوع أكثر من أي شيء آخر .

أما بالنسبة للحمار الذي يكاد يكون النظر إليه واحداً في مختلف الحضارات ؛ بما يرمز إليه من ضعة وصبر وحماقة . . . لكن ما يوجه حكايته التي التمس فيها قرنين فذهبت أذناه هو النزوع الجنسي أكثر من أي شيء آخر ، وإن ارتبط هذا النزوع بالحماقة التي هي على كل حال لا تميز الحمار وحده وإنما شاملة لحيوانات أخرى في مواقف حكائية سبقت الإشارة إليها . ولعل ما يطمح إليه الحمار من الحصول على قرني الأيل هو نوع من الإحساس

بالدونية الذي تكون من خلال النظرة العامة له ، التي لا تخلو أحيانا من استثناءات ، تثمن الحمار باعتبار ما يتميز به . ويظهر ذلك في ما يرويه (العقد الفريد) عن (الفضل الرقاشي) حين قيل له : " إنك لتؤثر الحمير على سائر الدواب ، قال : لأنها أرفق وأوقف ، قلت : ولم ذلك ، قال : لا يستدل بالمكان على طول الزمان ، ثم هي أقل داء وأيسر دواء وأخفض مهوى وأسلم صريعا وأقل جماحا ، وأشهر فارها ، وأقل تطيرا يزهى راكبه وقد تواضع بركوبه ، ويعد مقتصدا وقد أسرف في ثمنه . " ^{٧٩}

لكن ما يرويه الكتاب في ذات الموضوع يأخذ مكانه ضمن الرؤية العامة للحمار ، زهو ما جاء على لسان (جرير بن عبد الله) حين قال : " لا تركب حمارا إن كان حديدا أتعب يديك ، وإن كان بليدا أتعب رجلك . " ^{٨٠}

وهكذا فالملاحظ عموما أن استثمار العنصر الحيواني لا يولي في أغلب الأحيان الدلالات الرمزية التي اقترنت به سواء في حضارة الشرق - باعتبار الأصل الهندي - أو في الحضارات الأخرى . وإن كان ثمة معان مباشرة تكاد تكون بمثابة المسلمات من نحو تمثيل الأسد لمسألة السلطة أو الثعلب والذئب للشراسة والقرود للتقليد ، فإن ذلك لا يكفي لتمثيل المسألة الرمزية التي تستوجب مبدأ الاستغراق Absorption الذي يعني " شموله لجميع الأفراد ، بحيث لا يخرج منها شيء . " ^{٨١}

وإلى ذلك أيضا ؛ فإن ثمة بنية مفقودة تنتظم على أرضيتها حكايات (كليلة ودمنة) بحيث تهيئها إلى أن تكون نصا واحدا ؛ وهذا أيضا مطلب أساس كي تتحقق الرمزية بمعناها الشامل ؛ على نحو ما تحققت - مثلا - في رواية جورج أورويل المعروفة " مزرعة الحيوان " ^{٨٢} ، مع الالتفات طبعا لاختلاف السياقين التاريخي والجغرافي اللذين أفرزا النصين . لكن المعني هنا هو مبدأ الرمز في ذاته كمنظومة متماسكة .

إن ذلك يعود بنا إلى تأكيد فكرة القناع التي أشرنا إليها سابقا ، والتي تتحقق بامتياز في نصوص (كليلة ودمنة) التي تكاد تتسي المتلقي أنها حيوانات ، من حيث عدم تحقيقها لسماتها الفارقة عبر النص المحكي .

وهذا يفتح المجال أمام مستويات أخرى للرمز غير تلك المتصلة بمسألة حيونة الشخص ، وهي تلك التي أشار إليها ابن المقفع في باب عرض الكتاب ، والمتصلة إجمالا بمسألة الإيماء ، مما يحيلنا مرة أخرى إلى دور القارئ في فك مغاليق النص ، والإعلان عن المسكوت عنه . ويمكننا في هذا الصدد الاستدلال بالقراءة الرمزية الموسعة لأحد أمثال الكتاب والتي قدمها أحد الباحثين لمثل (المصدق المخدوع) ^{٨٣} :

ففي تحليله لمعطيات المثل ، توصل إلى المعادلات الرمزية الآتية :

البيت = السلطة السياسية .

صاحب البيت = السلطان ، الذي يبقى متخوفا من رعاياه والمحيطين به على عرشه وامتيازاته ونعمة السلطان .

اللس = الطامع بالسلطة وجماهير الشعب التي يتخوف منها .

الحكاية الوهمية حول سر حصول صاحب البيت على الثروة = لجوء الخليفة إلى خداع الناس بأن ملكه هبة السماء له حققه بواسطة حرصه على الإيمان والعبادة فأتاه هنيئا مباركا . فإذا أرادوا هم أن يطمئنوا في معيشتهم ويحققوا السلامة لأنفسهم ويضمنوا دنياهم وآخرتهم فما عليهم إلا الالتزام بسلوكه الديني الذي يمارسه هو للخديعة . مختلعا مواعظه وإرشاداته لمصلحته ، وأن عليهم القيام بواجبات العبادة والطاعة لبلوغ أمانهم . وعندما يصدق الناس ويفعلون ذلك يجدون أنفسهم منكسين في قبضة الخليفة (صاحب البيت) وتحت طاعة سلطته (الهراوة) التي يعززونها بانصياعهم وتصير بهم قوية لا تتزعزع .

الهوامش

١. ابن منظور . لسان العرب . مادة رمز .
٢. مجدي وهبة ، كامل المهندس . نفسه . ص ١٨١ .
٣. نفسه . ص ١٨١ .
٤. تزفيتن تودوروف . نفسه . ٤٨ .
٥. مجدي وهبة ، كامل المهندس . نفسه . ص ١٨١ .
٦. نفسه . ص ١٨١ .
٧. آرنست فيشر . ضرورة الفن . ترجمة أسعد حليم . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط٢ ، ١٩٨٦ . ص ٢١٢ .
٨. محمد مفتاح . التلقي والتأويل . بيروت ، الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط١ ، ١٩٩٤ .
٩. رولان بارت . مدخل إلى التحليل البنيوي للقصاص . ترجمة منذر عياشي . مركز الإنماء الحضاري . ط١ ، ١٩٩٣ . ص ٦٢ .
١٠. نفسه . ص ٦٢ .
١١. نفسه . هامش (٤١) ص ٦٣ .
١٢. ابن المقفع . كلیلة ودمنة . ص ٩١ - ٢٠ .
١٣. نفسه . ص ٥٠ .
١٤. نفسه . ص ٤٦ .
١٥. نفسه . ص ٤٦ .
١٦. نفسه . ص ٤٧ .
١٧. نفسه . ص ٤٧ .

١٨. نفسه . ص ٤٧ .
١٩. نفسه . ص ٤٧ .
٢٠. نفسه . ص ٤٨ .
٢١. نفسه . ص ٤٩ .
٢٢. نفسه . ص ٥١ .
٢٣. نفسه . ص ٥١ .
٢٤. نفسه . ص ٥٢ .
٢٥. نفسه . ص ٥٣ .
٢٦. نفسه . ص ٥٣ .
٢٧. نفسه . ص ٥٣ .
٢٨. نفسه . ص ٤٥ .
٢٩. نفسه . ص ٤٥ .
٣٠. نفسه . ص ٥٥ .
٣١. نفسه . ص ٥٥ .
٣٢. نفسه . ص ٤٦ .
٣٣. نفسه . ص ٤٦ .
٣٤. نفسه . ص ٦٧ .
٣٥. نفسه . ص ١٨٢ .
٣٦. نفسه . ص ١٨٢ .
٣٧. نفسه . ص ١٨٢ .
٣٨. نفسه . ص ٢٤٥ .

٣٩. نفسه . ص ٢٤٥ .
٤٠. نفسه . ص ٢٤٧ .
٤١. فيليب سيرنج . الرموز في الفن - الأديان - الحياة . ترجمة عبد الهادي عباس . دمشق . دار دمشق . ط ١ ، ١٩٩٢ . ص ٤٥١ .
٤٢. نفسه . ص ١٥١ .
٤٣. ابن المقفع . نفسه . ص ٤٥ .
٤٤. نفسه . ص ٤٥ .
٤٥. نفسه . ص ٩٠ .
٤٦. نفسه . ص ٩١ .
٤٧. نفسه . ص ٩١ .
٤٨. نفسه . ص ٦٤ .
٤٩. نفسه . ص ٦٥ .
٥٠. نفسه . ص ٦٥ .
٥١. نفسه . ص ٦٣ .
٥٢. نفسه . ص ٩٣ .
٥٣. نفسه . ص ٦٧ .
٥٤. نفسه . ص ١٥٥ .
٥٥. نفسه . ص ٦٤ .
٥٦. نفسه . ص ٦٩ .
٥٧. نفسه . ص ٨٠ .
٥٨. نفسه . ص ٨٣ .

٥٩. نفسه . ص ٨٣ .
٦٠. نفسه . ص ٨٣ .
٦١. فيليب سيرنج . نفسه . ص ١٦٣ .
٦٢. ابن المقفع . نفسه . ص ٨٥ .
٦٣. نفسه . ص ٨٥ .
٦٤. فيليب سيرنج . نفسه . ص ١٨٦ .
٦٥. ابن المقفع . نفسه . ص ٩٣ .
٦٦. نفسه . ص ١٨٧ .
٦٧. نفسه . ص ١٨٧ .
٦٨. فيليب سيرنج . نفسه . ص ١٨٩ .
٦٩. ابن المقفع . نفسه . ص ١٢٦ .
٧٠. نفسه . ص ٢٠٢ .
٧١. نفسه . ص ٢٠٢ .
٧٢. نفسه . ص ١٤٧ .
٧٣. نفسه . ص ١٥٤ .
٧٤. فيليب سيرنج . نفسه . ص ٧٣ .
٧٥. ابن المقفع . نفسه . ص ١٥٦ .
٧٦. نفسه . ص ١٥٦ .
٧٧. نفسه . ص ١٥٧ .
٧٨. نفسه . ص ١٧١ .
٧٩. ابن عبد ربه الأندلسي . نفسه . مج ٦ . ص ١٨٠ .

٨٠. نفسه . ص ١٨٠ .
٨١. جميل صليبا . نفسه . ج ١ . ص ٦٢٠ .
٨٢. جورج أورويل . مزرعة الحيوان . ترجمة محمد الخزاعي . كتاب
كلمات (١٤) . البحرين . أسرة الأدباء والكتاب . ط ١ ، ١٩٩٤ .
٨٣. مصطفى سبيتي . جذور المكافلية في كليلة ودمنة . بيروت . دار
الفارابي . ط ١ ، ٢٠٠٠ . ص ١٠١ .

الفصل الرابع

الحكمة السياسية بين ابن المقفع ومكيافلي

يرى ابن سينا أن الحكمة " صناعة نظر يستفيد بها الإنسان تحصيل ما عليه الوجود كله في نفسه ، وما عليه الواجب مما ينبغي أن يكسبه فعله ؛ لتشرف بذلك نفسه وتستكمل ، وتصير عالما معقولا ، مضاهيا للعالم الموجود ، وتستعد للسعادة القصوى بالآخرة وذلك بحسب الطاقة الإنسانية . . . " ١

تتطوي الحكمة إذن - ضمن الفهم الذي يطرحه ابن سينا - على فعل التأمل القصدي لا المعرفة العابرة التي يحصلها الإنسان بالضرورة ؛ خضوعا لمقتضيات الحياة ومسار الزمن ومشئئة القدر ؛ ومن ثم تأتي الحكمة بوصفها " صناعة نظر " بكل ما تستدعيه كلمة " صناعة " من معنى الحرفية وما تشترطه من إتقان ؛ لتحقيق عمل مادي ملموس ؛ نظرا لكونه مصنوعا .

غير أن اقتران الحكمة بالصناعة لا يعني حدها ضمن الإطار المادي المدرك بالحواس الخمس ، بل يعني تقريبها كمفهوم نظري يتحقق عبر النظر المعمق أو المحترف كما توحى به كلمة الصناعة في هذا السياق . وحيث إنها نتاج النظر فهي فعل شامل للوجود كله بأبعاده المادية والمجردة ؛ ذلك أن فعل النظر ذاته فعل شامل ، يتسع مداه بمقدار القدرة على تجاوز الذات باتجاه الوجود من أجل تحقيق فهم أفضل للذات نفسها ؛ من أجل السمو بها لـ " مضاهاة العالم الموجود " ، وهذا لا يتحقق إلا إذا صارت النفس الحكيمة

" عالما معقولا " أي واقعا كلية تحت إدراك الذات لنفسها ، ولأن الإدراك المطلق مستحيل ، فإن تحقيق نسبة منه يكون " بحسب الطاقة الإنسانية " .

من هنا فإن الذهاب إلى الحكمة أو احترافها ليس مقصودا لذاته ، ففي النهاية الحكمة ليست للحكمة ، وإنما لمنفعة الذات العاملة بها . هذه المنفعة التي تتجه نحو تحقيق " السعادة القصوى بالآخرة " التي لا يتم التوصل إليها إلا بالسعي إلى الخير والحق . من هنا انقسمت الحكمة عند ابن سينا إلى قسمين : قسم نظري مجرد وقسم عملي . " أما غاية القسم النظري فهي حصول الاعتقاد اليقيني بحال الموجودات التي لا يتعلق وجودها بفعل الإنسان ، ويكون المقصود منها حصول رأي فقط ، مثل علم الهيئة ، وأما القسم العملي فالمقصود منه حصول رأي لأجل عمل ، مثل علم الأخلاق ، فغاية النظري هي الحق ، وغاية العملي هي الخير . " ^٢

وعلى الرغم من وضع الحكمة ضمن المنظور الديني ؛ بوصفها الموصلة للسعادة القصوى بالآخرة ، عن الطريق السعي لتحقيق الكمال النفسي ، فإن هذا الكمال لا يتحقق عبر " حصول الاعتقاد اليقيني بحال الموجودات التي لا يتعلق وجودها بفعل الإنسان " من حيث إن هذا الاعتقاد هو ما يتأسس عليه النزوع الديني بمعناه العام . وعليه فإن عدم تحقق الكمال النفسي أو ما يمكن تسميته النموذج الإنساني الأمثل بفعل الاعتقاد ؛ لأنه - وبحسب تعليل ابن سينا - رأي . ولأن الرأي نسبي في حين أن النموذج الإنساني الأمثل مطلق . من هنا فإن ما يقارب هذا النموذج هو الجانب العملي ، الذي يتم فيه " حصول رأي

لأجل عمل " ؛ من هنا يقتزن الجانب العملي بمسألة العلاقات بين الأفراد والتي مثل عليها ابن سينا بعلم الأخلاق ، في حين يقتزن الجانب النظري بعلاقة الفرد بالخالق .

ذلك يعني أن العملي هو الدنيوي . وهو المجال الذي يتحرك فيه الإنسان في ظل منظومة معقدة من العلاقات ، موجهة نحو الخير كما تقدمه الرؤية الدينية .

وهذا الدنيوي هو المناخ الذي يتحرك فيه كتاب (كليلة ودمنة) بشخصه وأفكاره . والحكمة فيه غايتها الخير ، لكنه ليس الخير وفقا للفهم الديني ، الذي يدعو إلى النظر إلى منفعة الآخر بنفس الدرجة التي ينظر بها إلى منفعة الذات ، وإنما هو خير الذات وحدها . وتستوي في ذلك علاقات العداوة وعلاقات الصداقة ، كفكرة مجردة يطرحها الملك (دبشليم) ، أو كمثل يعمل على تجسيدها من خلال رواية الفيلسوف (بيدبا) .

إجرائيا ، يؤدي فرز الكتاب إلى الخروج بنوعين من أنواع الكتابة :

١- الحكاية/المثل .

٢- الحكمة .

وفي الوقت الذي يمكن فيه إدراج النوع الأول تحت نمط الكتابة السردية ، يصعب تصنيف النوع الثاني تحت مسمى جنس أدبي مستقل بذاته ، خصوصا

إذا نظرنا إليه وفقا للمعايير التي تحدد الأنواع الأدبية " فالأنواع النثرية تكشف عن خصائصها الخطابية حينما تتفاعل صيغتها الأسلوبية والدلالية في نظام لغوي متواصل " ^٣ مما لا ينطبق على الحكمة التي تتميز بالاقتصاد في التعبير ، شأنها في ذلك شأن المثل الذي ميزه (ابراهيم النظام) بأربع سمات :

١. إيجاز اللفظ .

٢. إصابة المعنى .

٣. حسن التشبيه .

٤. جودة الكناية .^٤

وبالرغم من الفوارق الدقيقة بين المثل والحكمة ؛ فإنه غالبا ما يتم الحديث عنهما بوصفهما شكلا تعبيريا واحدا ؛ ومن هنا " سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا لانتصاب صورها في العقول ، مشتقة من المثل الذي هو الانتصاب . " ^٥

على المستوى الإجرائي أيضا ، ثمة فارق أساسي بين الحكمة كشكل تعبري محدد بالسمات المذكورة ، والحكمة كنص أساسي مرافق للنص السردي في المتن العام للكتاب . هذا الفارق يتمثل في شغل الحكمة مساحات كبيرة من الكتاب ، عن طريق الاستطرادات المتصلة ؛ مما يقربها من صفة الخطاب الذي يستوعب إمكانات تعبيرية متنوعة ، لا تتيحها الصيغ المختزلة لمقولات الحكمة المقاربة في شكلها اللغوي لصيغة المثل كما تقدم .

على هذا الأساس جاءت المقاربة الأولى للحكمة من جانبها الفلسفي ،
الذي يقدم فهما أعمق وأوسع ، بما يتناسب وحضورها كنصوص موازية
للحكايات ، تقع موقع التعليقات المطولة التي تعمل على الشرح والتقرير
والتعميم والتوجيه . وقد فرض عليها مسار الحكايات التي تشكلت عبر حوار
ثنائي بين الملك والفيلسوف طابعها السياسي ؛ مما جعلها تندرج
تحت ما يسمى - بحسب الجابري - " الأيديولوجيا السلطانية " التي " كان
ابن المقفع أول من دشن القول فيها (الأيديولوجيا السلطانية)
في الثقافة العربية الإسلامية . " ^٦ وذلك من خلال أشهر مؤلفاته في هذا
المجال : (الأدب الصغير) و (الأدب الكبير) و (رسالة الصحابة) .

ولا يكاد يخرج كتاب (كلیلة ودمنة) عن هذا الإطار ؛ مما يعكس توجهها
محددا لابن المقفع أراد تأكيده من خلال مجمل آثاره سواء المؤلف أو
الترجمة ، ولعله - من أجل ذلك - استثمر التشابه في الملابس التاريخية
التي أنتجت (كتاب كلیلة ودمنة) في عهد (دبشليم) وعهد (المنصور) الذي
عاصره (ابن المقفع) مما دفعه " إلى ترجمة كلام بيدبا ومواعظه ،
مستغنيا عن عناء وضع إرشادات بديلة في كتاب بديل ، كونه يفي
بالغرض . إلا أن ما وجده ابن المقفع غير واف لمراده في نقد وترشيد سياسة
الدولة من خلال كلیلة ودمنة ، عوض عنه بإضافة بعض الأبواب إليه . " ^٧

إلى ذلك فإن الانفتاح على الثقافات الأخرى كان هاجسا قائما في تصور
ابن المقفع ؛ بحكم أصله الفارسي من جهة ، وبحكم وعيه بخصائص هذه

الثقافات ومجالات الإفادة منها ، من جهة أخرى . كما أن تاريخ الحضارة العربية الإسلامية السياسي كان في طور التكوين ، ولم يقطع من المراحل كذلك التي قطعتها الحضارات الأخرى ، وعلى وجه الخصوص حضارة الفرس التي تجلّى منتجها السياسي من خلال آثاره ، ومن خلال ما شاع بعده في كتب المختارات التي تبحث في شؤون السلطان والدولة ، والتي تكاد تخضع لنمطية واحدة حتى " يكاد يجمع أغلب الباحثين . . . في هذا الموضوع على التشابه الكبير في نصوص هذه الآداب ، فهي نصوص لا تنمو ، ولا تغتني ولا تتطور . " ^٨

إن ذلك يؤكد عدم استعداد الحضارة العربية الإسلامية بعد لإنتاج نموذجها السياسي الخاص ؛ مما يعني توافر الأسباب الموضوعية للإفادة من تجارب الأمم الأخرى .

وهكذا " انطلق (ابن المقفع) من مبدأ تماثل التجربة التاريخية للمجتمعات البشرية ، كما سلم بفقر الإرث السياسي العربي والعربي الإسلامي ، أي الإرث السابق على ظهور الإسلام ، والفكر الذي واكب رسالة الإسلام في عهد الخلفاء الراشدين (١١ - ٤٠ هـ) ، وبدايات الدولة الأموية (٤٠ هـ —) . وفي الوقت نفسه كان يعتبر أن تجربة الملك الفارسية تتوفر على معطيات فائقة الأهمية . وبما أن البشر في التاريخ يصنعون أقدارهم بكثير من التشابه ، فهم مطالبون باستيعاب آثار الآخرين ، ليستعينوا بها على كل ما يمكن أن يساعدهم على امتلاك القوة والعظمة والمجد . " ^٩

غير أن ما خلفه (ابن المقفع) من آثار على مستوى الترجمة والتأليف " لا تتضمن نظرية محددة ومباشرة في السلطة والملك . فلم يكن ابن المقفع في الآثار التي خلف معناها ببناء المفاهيم ، وتركيب نظرية فلسفية في السياسة . لقد تميزت أفكاره في هذا المجال بالطابع العيني المباشر والهادف إلى توجيه العمل السياسي . . . كما لا تحيل كتاباته إلى مرجعية دينية ، كما هو الحال في الكتابات السياسية الإسلامية الفقهية ، حيث تحضر الرموز والشواهد الدينية كنماذج صالحة للاقتداء . إن النموذج المحتذى في نصوصه هو الحكماء وملوك الفرس ، (أردشير) و (أنوشروان) و (سابور) . . وغيرهم . كما أن الدين عندما يحضر في نصوصه ، لا يحيل بالضرورة إلى الإسلام . ويمكن اعتبار نص (الأدب الكبير) بمروياته وحكمه ، بمثابة النص المعبر عن روح الأخلاق السياسية المقفعية . " ١٠

لا يقدم (ابن المقفع) إذن ؛ نظرية في الأخلاق والسياسة كالتى أسسها (مكيافلي) في كتابه الشهير (الأمير) ، الذي ألفه بدافع الاستفادة من التجارب الإنسانية ، فهو يصرح بذلك في فصل تحت عنوان " الممالك المحتلة حديثا بقوة السلاح الخاص ، وبالقدرة والكفاءة " ، فيشير إلى " أن الناس يخطون دائما في الطرق التي سار عليها الآخرون من قبل ، ويمضون في أعمالهم مقلدين من سبقهم . " ١١ وقد كان ذلك واضحا من خلال استدلاله بالتجارب السياسية المتنوعة عبر التاريخ القديم والمعاصر له .

إن حضور (مكيافلي) في هذا السياق فرضه التشابه الظاهر بين المبادئ السياسية التي يقترحها بشكل مباشر ؛ مستندا في ذلك إلى نماذج من التاريخ ، وتلك التي تتمثل في كتاب (كليلة ودمنة) عبر النص السردي من جهة والنص الحكمي المباشر من جهة أخرى .

غير أن ثمة فارقا جوهريا بين الدعاوى التي يقترحها كل من الكتّابين . وذلك انطلاقا من البناء النظري المحكم الذي يقدمه (مكيافلي) ؛ مؤسسا بذلك للفكر السياسي المعاصر . وضمن منظومة الدعائم التي يبني عليها مقولاته ، يعرض صورة متكاملة لنموذج الأسد/الثعلب الذي ينبغي أن يكون عليه الأمير ؛ لذلك " على الأمير الذي يجد نفسه مرغما على تعلم طريقة عمل الحيوان ، أن يقلد الثعلب والأسد معا ، إذ إن الأسد لا يستطيع حماية نفسه من الأشراك ، والثعلب لا يتمكن من الدفاع عن نفسه أمام الذئاب . ولذا يتحتم عليه أن يكون ثعلبا ليميز الفخاخ وأسدا ليرهب الذئاب . وكل من يرغب في أن يكون مجرد أسد ليس إلا ، لا يفهم هذا . " ١٢

ويستدل على ذلك بشواهد من تاريخ بعض أباطرة روما . ففي تحليله لعهد (سيفيروس) ، يشير إلى أنه " لما كانت أعمال هذا السلطان عظيمة وبلرزة ، بالنسبة إلى أمير محدث ، فسأعرض بإيجاز ، كيف تمكن من أن يجمع بين صفات الثعلب والأسد ، وهي صفات سبق لي أن قلت إنها يجب أن يقلدها كل أمير . فقد عرف سيفيروس ، وكان يقود الجيش الروماني في سلافونيا ، بما

عليه الامبراطور من كسل وتراخ ، فأقنع جنوده ، بأن من الخير أن يذهبوا إلى روما للثأر لمقتل الامبراطور بيرتنكس ، الذي ذبحه رجال الحرس البريتوري ، وبهذه الذريعة ودون أن يكشف عن مطامعه في العرش ، زحف على رأس جيشه إلى روما ، فوصل إلى إيطاليا ، قبل أن ينتشر نبأ مغادرته لسلافونيا . وعندما وصل إلى روما انتخبه مجلس الشيوخ امبراطورا ؛ خوفا منه وفزعاً وقتل جوليانوس . " ١٣

إلى أن يصل إلى أن السبب وراء كل تلك الانتصارات كونه " ليثا كاسرا وثلعا ماكرا ، وأن الجميع كانوا يخشونه ويحترمونه ، بينما لم يكن الجيش ليحس نحوه بالكراهية . " ١٤

أما بالنسبة لكتاب (كليلة ودمنة) ، فقد قدم نموذجي الأسد والثعلب منفصلين ، وغالبا ما يظهر الأسد مفتقرا للمكر الذي يعوضه وجود الثعلب - لا بشخصه فحسب وإنما بما يمثله من سمات قد تتجسد من خلال شخص آخرين - إلى جانبه . والأمثلة على ذلك كثيرة ، لعل أبرزها ما يتجلى في باب الأسد والثور ، الذي يهيمن عليه شخص (دمنة) بدهائه وعقلانية تصريفه للأمور . فقد استند إلى فكرة حاجة الأسد إليه بوصفها مدخلا لصحبة الأسد والانتفاع بما يتمتع به من سلطة . وهكذا عمل على إقناع الأسد بهذه الحاجة ، وذلك بتأكيد حاجة الملك لمستشارين يطمئن إليهم ويثق في قدراتهم الذاتية ، لا تلك المرتبطة بعوامل خارجية كالأصل والقرباة . من هنا يقرر دمنة أن " السلطان لا يقرب الرجال لقرب آبائهم ولا يباعدهم لبعدهم ؛

ولكنه ينظر إلى ما عندهم وما يحتاج فيه إليهم . ثم يمضي رأيـه على ما يحق عليه فيهم ، من إنزالهم منازلهم ؛ فإنه لا شيء أقرب ولا أخص بالرجل من جسده ؛ وربما دوي عليه حتى يؤذيه ، فلا يدفع ما به عنه إلا الدواء الذي يأتيه من بعيد . والجرذ مجاور الإنسان في البيت ؛ فمن أجل إضراره نفي . والبازي وحشي غريب ؛ فلما صار نافعا اقتني واتخذ وأكرم . " ١٥

وفي الوقت الذي لا يجد فيه الأسد من يحتال إليه يكون مصيره الهلاك ، كما حدث في حكايته مع الأرنب التي استدرجته إلى الجب الذي رأى فيه صورته وصورة الأرنب منعكستين فيه فـ " وثب لقتال الأسد في الجب وطلبه فغرق . " ١٦

إن استقراء عاما لجميع الحكايات التي يحضر فيها الأسد يكشف افتتاحه لذوي الرأي . ففي حكاية (الأسد وابن آوى والحمار) تجسد شخصية الأسد الضعف على المستويين المادي والمعنوي . فهو مريض جسديا لما أصابه من " جرب شديد حتى ضعف فلم يستطع الصيد . " ١٧ وهو إلى ذلك قليل الحيلة مما يجعل لحضور ابن آوى مبررا قويا ؛ لاستكمال عناصر القوة .

كذلك الشأن في باب الأسد وابن آوى ، إذ يقع الأسد بين سلطتين ؛ سلطة " من كان يطيف بالأسد من قرابينه وأصحابه وعماله " ١٨ الذين عملوا على الإيقاع بين الأسد وابن آوى ، وسلطة الأم التي تمثل هنا الجانب الحكيم ذا الرأي الذي يتضح من خلال نص هذا الحوار :

" ودخلت على الأسد فقالت له : لأي ذنب أمرت بآبن آوى أن يقتل ؟ فأخبرها الأسد بالأمر . فقالت له : قد عجلت يا بني ، وإنما يسلم العاقل من الندامة بترك العجلة ، والأناة والتثبت . ولا يزال يجتني ثمرة الندامة وضعف الرأي من لم يتثبت في الأمور . " ^{١٩} ثم تتوسع في دائرة الحاجة ، التي تبدأ من الملك لتنتهي بالعقل : " وليس أحد أحوج إلى التؤدة من الملوك ؛ فإن المرأة بزوجها ، والولد بوالديه ، والمتعلم بالمعلم ، والجند بالقائد ، والناسك بالدين ، والعامّة بالملوك ، والملوك بالتقوى ، والتقوى بالعقل ، والعقل بالتثبت . " ^{٢٠}

إن حاجة العناصر التي تم رصدها على لسان الأم هي لأطراف إنسانية ، باستثناء رجل الدين والملك ، اللذين لا يصنفان تحت عامة الناس الذين هم بحاجة لمن يقودهم ، كحاجة المرأة لقيادة الزوج ، وحاجة الولد لتربية والديه وحاجة المتعلم لتعليم المعلم وحاجة الجند لقيادة القائد .

ذلك يعني أن رجل الدين يمثل السلطة الروحية التي تتعالى على الحاجات الدنيوية ، وتثبت فحسب بمقياس الدين لذاته ، المجرد من الافتقار إلى ما هو دنيوي . أما بالنسبة للملك فحاجته القصوى تكون للعقل في ذاته ومن خلال تمثلاته في شخوص المستشارين ، الذين ينبغي إخضاعهم أنفسهم لقوة العقل ؛ ذلك أن " رأس الحزم للملك معرفة أصحابه وإنزاله إياهم منازلهم ، واتهام بعضهم على بعض . فإنه إن وجد بعضهم إلى هلاك بعضهم سبيلا ، وإلى تهجين بلاء المبليين وإحسان المحسنين ، والتغطية على إساءة المسيئين ، لم

يدعوا ذلك . وذلك سريع في إضاعة الأمر ، وجلب عظيم الخطر والضرر . " ٢١

إن ما تقوم به هذه المقولات التي تقطع مسار النصوص السردية هو دور تعويضي تفتقر إليه النصوص السردية وتقر ما ينبغي أن يكون ولم يتحقق عبر أفعال الشخصوص . وحيث إن الأسد - إلى جانب ابن آوى - يفتقر إلى ما اشترطه (مكيافلي) في الأمير من حاجته إلى مكر الثعلب وضراوة الأسد فإن النص التقريري يعمل على دفع النص بالاتجاه المعاكس . ومن هنا لا يتحقق نموذج الأسد/الثعلب الذي يقترحه (مكيافلي) لشخص الأمير ، ولا يجد له حضورا مجسدا في (كتاب كليلة ودمنة) .

وقد اختص بهذا الحضور ذوو الرأي ممن سماهم ابن المقفع في أثر آخر له بـ " الصحابة " ٢٢ فقد كان هؤلاء هم المحرك الفعلي لمسار الأحداث . وقد سبب حضورهم بهذا الشكل الفاعل غيابا عمليا لسلطة الملك في أغلب الأحوال . وذلك على خلاف ما ينبغي أن تكون عليه علاقة الأمير بهذه الفئة ، بحسب (مكيافلي) ، إذ عليه أن " يختار لمجلسه حكماء الرجال ، ويسمح لهؤلاء وحدهم بالحرية في الحديث ومجابته بالحقائق ، على أن تقتصر هذه الحرية على المواضيع التي يسألهم عنها ، ولا تتعداها . ولكن عليه أن يسألهم عن كل شيء وأن يستمع إلى آرائهم في كل شيء ، وأن يفكر في الموضوع بعد ذلك بطريقته الخاصة . وعليه أن يتصرف في هذه المجالس ، ومع كل من مستشاريه ، بشكل يجعله واثقا من أنه كلما تكلم بصراحة وإخلاص ، كان

الأمير راضيا عنه . وعليه بعد ذلك أن لا يستمع إلى أي إنسان ، بل يدرس الموضوع بنفسه على ضوء آراء مستشاريه ، ويتخذ قراراته التي لا يستراجع عنها . " ٢٣

على هذا النحو يحقق الأمير الفائدة من مستشاريه دون أن يظهر هو في موقع المتلقي السلبي ، بل على العكس من ذلك ، إذ يقوم هو أساسا بدور الاختيار والتدقيق وقبل ذلك طلب النصيحة " ولهذا على الأمير أن يقبل النصيحة دائما ، ولكن عندما يريد هو ، لا عندما يريد الآخرون ، بل عليه أن لا يشجع مطلقا المحاولات لإسداء النصيحة إليه إلا إذا طلبها . ولكن عليه أن يكثر من سؤالها وأن يحسن الإصغاء إلى الحقائق التي تسرد عليه عندما يسأل عنها . وعليه في الحقيقة أن يغضب إذا رأى أحد مستشاريه يتردد في قول الحقيقة له . " ٢٤

تقوم فئة المستشارين ؛ إذن بدور فاعل لكنه ضمني ؛ بفعل عمل الأمير على تحجيم هذا الدور ظاهريا وانفراده بمسألة اتخاذ القرار ، وهذا ضروري لكي يحتفظ بما ينبغي أن يحيط بشخصه من هالات الهيبة .

أما بالنسبة لابن المقفع فقد عمل على تأكيد حضور هذه الفئة التي تمثل صحابة الخليفة والتي تختلف جذريا عما كان عليه الأمر في العهد الأموي ، إذ كانت تتكون من " زعماء القبائل التي يعتمد عليها الخليفة كجند لدولته وفي مقدمتهم رجال قبيلته هو . " ٢٥

وفي عهد ابن المقفع تشكلت هذه الفئة " من الشخصيات المدنية " أساسا ،
الشخصيات التي لا تستقي مكانتها واعتبارها من " القبيلة " بل من خصال
شخصية ، ومن ثم فهي ليست كزعماء القبائل الذين يمثلون القوة
العسكرية التي يقوم عليها كيان الدولة والذين يشاركون الخليفة في الحكم
والسلطة نوعا ما من المشاركة . " ٢٦

وهنا يكمن وجه الخلاف بين صحابة الخليفة الأموي ومثيلتها بالنسبة
للخليفة العباسي ؛ ذلك أن " الخاصة " الجديدة تتكون أساسا من رجال لهم
سمعة وصيت ولكنهم لا يملكون سلطة مادية وهم بتقريب الخليفة لهم .
. يكتسبون جاهها ونفوذا يوظفونه في حمل العامة " طوعا " على
طاعة " الأمير " . يتعلق الأمر إذن بشريحة اجتماعية أشبه ما تكون
بشريحة " التكنوقراطيين " في الدولة المعاصرة ، أولئك الذين يقدمون خبرتهم
للدولة أو للشركات مقابل أجره ، فيقومون بما يكلفون به ويفكرون في نفس
الاتجاه الذي يريده مشغلهم . " ٢٧

تقوم هذه الشريحة ؛ إذن بدور الوسيط بين الحاكم والمحكوم . ودوره
الأساس يتحدد في تجميل صورة الحاكم في أذهان المحكومين ؛ من هنا يكون
" جماع ما يحتاج إليه الوالي من أمر الدنيا رايان : رأي يقوي به سلطانه ،
ورأي يزينه في الناس . ورأي القوة أحقهما بالبداة وأولاهما بالأثرة . ورأي

التزيين أحضرهما حلاوة وأكثرهما أعوانا . مع أن القوة من الزينة ، والزينة من القوة . ولكن الأمر ينسب إلى معظمه وأصله . " ٢٨

وهكذا تتبين طبيعة الدور الذي ينبغي لهذه الفئة أن تقوم به ، وهو دور - بحسب وصف (الجابري) ، وبحسب ما يحدده (ابن المقفع) في الاقتباس السابق - " تزييني " . ومع ما يمثله هذا الدور من قوة للسلطان لكنه ، بحسب ابن المقفع في الاقتباس السابق لا يشكل الأصل الذي تمثله القوة ؛ وهذا يعني أن رأي الزينة مبني على رأي القوة ، وليس العكس .

ثمة فارق آخر بين الأطروحات التي يقترحها (مكيافلي) في كتابه (الأمير) و المسار العقلاني الذي يحكم كتاب (كليله ودمنة) . فعلى الرغم من هيمنة مسألة العقل على كتاب (كليله ودمنة) ، فإن ثمة خروقات عملت في بعض مواضع منه على اعتراض هذا المسار ، وإفساح المجال أمام الخرافة - مثلا - التي تمثلت عن طريق حيونة الشخص ، وأمام القدر الذي يصعب تفسير أحداثه وفقا لاشتراطات العقل .

ومن أمثلة ذلك ، ما حدث في (مثل الرجل الفقير والسارق) في (باب عرض الكتاب) ، الدال على إمكان إصابة الشيء دون السعي إليه ، و (مثل الرجل الهارب من الذئب) في (باب الأسد والثور) ، الدال على لا منطقية القدر الذي أنقذ الرجل من أشد المخاطر ، ثم أهلكه ، حين " تساند

إلى حائط فلما أفاق حدثهم بما لقي ، وعظم هول ما خلصه الله منه ؛ فبينما هو على ذلك إذ تهدم عليه الحائط فقتله . " ٢٩

وعلى الرغم من الطابع التحذيري الذي يتخذه الكتاب ؛ فإن الإقرار بالقدرة قد تمثل من خلال المثلين السابقين ، ومن خلال إشارات كثيرة مباشرة قد تخللت الحكايا/المثال . فقد على جاء على لسان الملك في (باب الملك والطير قبرة) " أنه لا يستطيع أحد لأحد ضرا ولا نفعا ، وأنه لا شيء من الأشياء صغيرا ولا كبيرا يصيب أحدا إلا بقدر مقدور . وكما أن خلق ما يخلق وولادة ما يولد وبقاء ما يبقى ليس إلى الخلاق منه شيء ، كذلك فناء ما يفنى ، وهلاك ما يهلك . " ٣٠

ولا تتمثل أهمية هذه الفكرة (مسألة القدر) من خلال تواترها في مواضع متفرقة من الكتاب فحسب . وإنما تأتي أهميتها بتخصيص باب كامل لها ، وهو (باب ابن الملك وأصحابه) الذي يجيب عن السؤال الذي يطرحه الملك : " ما بال الرجل السفيفه يصيب الرفعة ، والحكيم اللبيب لا يخلو من الهم والجهد ؟ " ٣١

ويقوم المثل الذي يساق دليلا على تراجع جميع القوى أمام قوة القدر ، على أربعة أشخاص تحددتهم انتماءات مختلفة " أحدهم ابن ملك ، والآخر ابن تاجر ، والآخر ابن شريف من أتم الناس حسنا وجمالا ، والآخر ابن أكار . " ٣٢

ويتبين من خلال هذه الانتماءات مصدر القوة التي يمثلها كل واحد من هؤلاء الأربعة . فهناك قوة السلطة التي يمثلها ابن الملك ، وقوة المال التي يمثلها ابن التاجر ، وقوة الجمال التي يمثلها ابن الشريف ، وقوة الاجتهاد التي يمثلها ابن الأكار . وقد رضخت كل هذه القوى للقدر بحيث انتهت بمشهد ابن الملك - الذي يمثل أعلى مستويات القوة ، وهي السلطة - " على باب مدينة . . جالسا وقد كتب على الباب : إن العقل والجمال والاجتهاد والقوة وما سوى ذلك إنما ملاكه القضاء والقدر . " ٣٣

وقد انبنت الحكاية في هذا المثل على حركة تناوبت فيها القوى المذكورة على ممارسة مفعولها . وقد خلصت إلى النتائج الآتية :

- " اجتهاد يوم واحد تبلغ قيمته نصف درهم . " ٣٤
- " جمال يوم واحد بخمسمائة دينار . " ٣٥
- " عقل يوم واحد بمائة ألف درهم . " ٣٦

لكن قوة القدر قد تجاوزت كل هذه الأرباح حين توجت ابن الملك بالسلطان من حيث لم يخطط له .

هذا التسليم المطلق بالقدر غير قائم في المعالجات التي يقدمها (مكيافلي) . لذلك نجده يعنون أحد فصول كتابه بـ " أثر القدر في

الشؤون الإنسانية وطرق مقاومته " . فهو من جانب يقر بتأثير القدر في المسائل المتعلقة بالإنسان ، ومن جانب آخر يؤمن بأن ثمة طرقا لمقاومته . ولتوضيح هذه الفكرة يشبهه (مكيافللي) القدر " بالنهر العنيف المندفع الذي يغرق عند هيجانه واضطرابه السهول ويقتلع الأشجار والأبنية ، ويجتث الأرض من هذه الناحية ليقذف بها إلى تلك ، فيفر الناس من أمامه ويذعن كل شيء لثورته العارمة دون أن يتمكن أحد من مقاومته . ولكنه على الرغم من هذه الطبيعة تكون له طبيعة أخرى يعود فيها إلى الهدوء . وفي وسع الناس آنذاك أن يتخذوا الاحتياطات اللازمة بإقامة السدود والحواجز والأرصعة ، حتى إذا ما ارتفع ثانية انسابت مياهه إلى أحد الأقينية ، أو كان اندفاعه لا ينطوي على تلك الخطورة وذلك الجنون . وهذه هي الحالة مع القدر الذي يبسط قوته عندما تنعدم الإجراءات لمقاومته ، ويوجه ثورته إلى حيث لا توجد حواجز ولا سدود أقيمت في طريقه لكبح جماحه . " ٣٧

ويعزز هذا التصور بأمثلة من تاريخ أوروبا ، فـ " إذا ما تطلعت إلى إيطاليا التي كانت مسرحا لهذه التبدلات العظيمة ، وجدت أنها بلاد لا تضم شيئا من الحواجز والسدود مهما كان نوعه . ولو قدرت لها الحماية بالوسائل الصحيحة كألمانيا وأسبانيا وفرنسا ، فإن هذا الفيضان ما كان ليحدث تلك التبدلات العظيمة التي أحدثها ، أو لما وقع الفيضان على الإطلاق . " ٣٨

وفي محاولة لفهم مجريات القدر في ضوء الظروف المختلفة التي يمر بها الأشخاص ، يقدم مكيافللي تفسيراً معمقاً يتلخص في " طبيعة الزمن " ، " فمن

الناس من يلجأ إلى الحذر ومنهم من يختار التهور ومنهم من يتبع العنف ، وآخرون يتبعون الحيلة والمكر ومنهم من يصبر ويصابر ، وآخرون يتسرعون ، ولكنهم جميعا قد يصلون إلى أهدافهم . وقد نرى شخصين حذرين ينجح أحدهما في مشاريعه ، بينما يفشل الآخر . وقد نجد من ناحية أخرى شخصين يصلان إلى هدف واحد بطريقتين مختلفتين ، أحدهما ينطوي على الحذر والأناة ، والآخر على التسرع والمجازفة . وكل هذا ينجم عن اختلاف طبيعة الزمن التي قد تتفق أو لا تتفق مع طريقة الإجراء . " ٣٩

من هنا فإن الطريق الأمثل لمقاومة القدر هو التنويع في الأساليب التي من شأنها أن توصل إلى الهدف ، وذلك بحسب تقلبات القدر . أي العمل على التكيف معه ؛ باختيار الأسلوب المناسب للحظة المناسبة .

وهكذا فإن البحث في السياقات الثقافية والتاريخية التي أنتجت المضمون العام لنصوص الحكمة المتواترة في الكتاب ، يفرض ؛ لاستكمال جوانب البحث العمل على رصد الصيغ الأسلوبية التي جاءت بوصفها قوالب لمضامين حكمية . وهذا لا يعني النظر إلى النص الأدبي على أنه ذو وجهين منفصلين : وجه يمثل الشكل وآخر يمثل المضمون ، كما هو الشأن في التقسيم التقليدي . بل إن الالتفات إلى الصياغة الأسلوبية يعني الربط بين الأسلوب والفكرة ، من حيث مدى مواعمته لها . وقد تبين الآتي من خلال الرصد العام لهذه الصيغ :

الحصر العددي

تسعى الصياغات الحكمية إلى الاكتساء بطابع العلم والمعرفة اليقينية ؛ وهذا ما يبرر بروز عدد من القيم والمفاهيم العلمية . فالقيمة العددية المتكررة بشكل ملحوظ مثال على ذلك ، وذلك من حيث كون العدد محددًا التحديد الدقيق الذي تسعى الحكمة إليه ؛ متوسلة في ذلك بالكثير من الوسائل .

إن اللجوء إلى القيم العددية - إن - ليس مقصودا لذاته ، نظرا لصعوبة حصر التجارب الإنسانية التي تتسبب الحكمة عنها في أرقام . وإنما جاءت هذه الصيغة العددية من أجل أن يطمئن المتلقي وهو يستقبل هذه المعرفة فيعمل على الاستجابة إليها وهو الهدف الذي وضع من أجله الكتاب . ومن أمثلة ذلك :

- يقال في أمرين لا ينبغي لأحد أن يقصر فيهما بل يكثر منهما : حسن العمل والتزود للآخرة .

- فإن خلا لا ثلاثا ينبغي لصاحب الدنيا أن يقتبسها ويقتبسها : منها العلم ومنها المال ومنها اتخاذ المعروف .

- واعلم أن عقل الرجل يستبين في أمور ثمان : الأولى منها الرفق والتلطف . والثانية أن يعرف الرجل نفسه ويحفظها . والثالثة طاعة الملوك وتحري ما يرضيهم . والرابعة معرفة الرجل بموضع سره ، وكيف ينبغي أن يطلع عليه صديقه . والخامسة أن يكون على أبواب الملوك حولا أرييا ملق اللسان . والسادسة أن يكون لسره ولسر غيره حافظا . والسابعة أن يكون قادرا على لسانه فلا يلفظ من الكلام إلا ما قد روى فيه وقدره .

والثامنة إذا كان في المحفل لم يجب إلا بما يسأل عنه ، ولم يظهر من الأمر إلا ما يجب عليه .

أسلوب القصر

يهدف أسلوب القصر إلى تضيق حدود التعبير ؛ بحيث يكون في متناول أفق المتلقي ، الذي يقع في الكتاب موقع التلميذ المتعلم ؛ المستجيب لما ينبغي أن يكون أو لا ينبغي . وعلى هذا الأساس تقدم له المعرفة جاهزة في قوالب تعريفية محددة لا تسمح بأي شكل من أشكال المغايرة . ومن أمثلته :

- لا يواظب أحد على باب السلطان ، ويطرح الأنفة ، ويحمل الأذى ، ويظهر البشر ، ويكظم الغيظ ، ويرفق في أمره إلا خلص إلى حاجته منه .
- إنما يستخرج ما عند الرجال ولاتهم ، وما عند الجنود قادتهم ، وما في الدين علماؤه .

- لا خير في الكلام إلا مع الفعل ، ولا في الفقه إلا مع الورع ، ولا في الصدقة إلا مع النية ، ولا في المنظر إلا مع المخبر ، ولا في المال إلا مع الجود ، ولا في الحياة إلا مع الصحة والسرور والأمن .

ينبغي / لا ينبغي

- وهي صيغة توجيهية صارمة تعتمد أحد الأسلوبين الإنشائيين الأمر أو النهي ، بشكل حدي لا مجال بينهما . ومن أمثلته :
- ينبغي لمن عقل ألا يطلب أمرا فيه مضرة لصاحبه ، يطلب بذلك صلاح نفسه فإن الغادر مأخوذ .

- ليس ينبغي لأحد أن ييأس ، ولا يطلب ما لا ينال ؛ ولكن لا يدع جهدا في الطلب على معرفة ؛ فإن الفضل والرزق يأتیان من لا يطلبهما .
- لا ينبغي للعالم أن يعيب أحدا بما هو فيه .

أسلوب الشرط

- هو أحد أشكال التعبير المنطقي الذي يتفق وما تتأسس عليه الحكمة من اكتسائها بنوع من الوجاهة المعرفية والمصادقية التي تتطلب سببا وراء كل نتيجة ؛ وهو ما يركز عليه أسلوب الشرط . ومن أمثله :
- من قل تعلقه بالدنيا قلت حسرته عند فراقها .
 - وقد قيل : إن نزل بك ضيف ساعة من النهار ، وأنت لا تعرف أخلاقه ، فلا تأمنه على نفسك .
 - من عاش ما عاش غير خامل المنزلة ، ذا فضل على نفسه وأصحابه ، فهو - وإن قل عمره - طويل العمر . ومن كان عيشه في وحدة وضيق وقلة خير على نفسه وأصحابه ، فهو - وإن طال عمره - قصير العمر .

صيغة تعريف مفاهيمي

- يلجأ التعريف إلى حد الأشياء ضمن إطار محدد وفرض النظر إليها من زاوية معينة . ومن أمثله :

- كان يقال : الرجال ثلاثة : حازمان وعاجز . فأحد الحازمين من إذا نزل به البلاء لم يدهش ، ولم يذهب قلبه شعاعا ، ولم يعي برأيه وحياته أو مكيدته التي بها يرجو المخرج والنجاة .
- وأحزم من هذا المتقدم ذو العدة ، الذي يعرف الأمر مبتدأ قبل وقوعه ، فيعظمه إعظامه ، ويحتال له حيلته كأنه قد لزمه ، فيحسم الداء قبل أن يبتلى به ، ويدفع الأمر قبل وقوعه .
- العاجز هو الذي لا يزال في التردد وتمني الأمانى حتى يهلك نفسه .

صيغة الاحتمال

- وتواترها قليل لأنها تقف في مقابل الصيغ الأخرى بتركها المجال للتعدد .
ومن أمثلتها :
- رب ضعيف صغير قد بلغ بدهائه وحيلته ورأيه ما يعجز عنه كثير من الأقوياء .
- إن الاحتيال ربما أجزى ما لا تجزي القوة .

أسلوب التفضيل

- لا تتأتى المفاضلة إلا من خلال القدرة على الحكم على الأشياء والتمييز بينها وتصنيفها في فئات . وهذا أيضا حكم من أحكام القيمة . ومن أمثلتها :
- خير الأعوان أقلهم مصانعة .
- أفضل الأعمال أحلاها عاقبة .
- أحسن الثناء ما كان على أفواه الأحرار .

- أشرف السلطان ما لم يخالطه بطر .

النسبة للمجهول

أما بالنسبة لإسناد الحكمة للمجهول ؛ فذلك راجع لكونها منتجا إنسانيا في الأساس وهذا ما يعزز من مصداقيتها والأخذ بها باعتبارها مسلمات . ومن أمثلة ذلك :

- وقد قيل في أمور لا يستطيعها أحد إلا بمعونة من ارتفاع هممة وعظيم خطر ، منها عمل السلطان ، وتجارة البحر ، ومناجزة العدو .
- إنه كان يقال : أمران لا ينبغي لأحد - وإن كان ملكا - أن يجعل شيئا منهما في غير مكانه ، وأن ينزله غير منزلته : الرجال والحليّة ؛ فإنه يعد جاهلا من عقد على رأسه حلية الرجلين ، وعلى رجليه حلية الرأس .
- قيل : ليعد من البقر والغنم من لم تكن همته إلا بطنه وفرجه .

الإنشاء

- وهو قليل ؛ لأن صيغه لا تحقق درجة اليقين التي يحققها الأسلوب الخبري . ومن أمثلته :
- ألا ترى أن الماء ألين من القول ، وأن الحجر أشد من القلب ؛ وليس يلبث الماء إذا طال تحدره على الحجر الصلد أن يؤثر فيه ؟
 - أو لست تعلم أن أعجز الرأي ما كلف صاحبه القتال ، وهو عنه غني ؟
 - لا تصاحب رجلا لا يعرف يمينه وشماله .

التصوير

- إن إفشاء السر إلى العلماء والعقلاء وأهل العلم ، والثقة بهم أفضل عدة . وكذلك شبّهت العلماء مودع الأسرار عند أهلها بالجبل الشامخ الذي لا تزيّله الريح ، ولا تحركه بكثرة إذرائها .
- إن الرجل الأديب الأريب الدهي لو شاء أن يبطل الحق ويحق الباطل أحيّلنا لفعل ، كالمصور الماهر الذي يصور في الحائط تماثيل كأنها خارجة وليست بخارجة ، وأخرى كأنها داخلة وليست كذلك .
- إن الرجل ذا النبل والفضل ليكون خامل الذكر ، غامض الأمر ، فتأبى مروءته إلا أن يظهر ويستبين ، كالشعلة من النار التي يصونها صاحبها وتأبى إلا ضياء وارتفاعا .

والغالب هو صياغة الحكمة بالأسلوب الخبري اليقيني . لكن ثمة استثناءات تتمثل في الخروج عن الخبر إلى الإنشاء ، نحو استخدام أسلوب الاستفهام أو الأمر أو النهي ؛ وذلك بهدف التأثير في المتلقي ، ودفعه باتجاه التفاعل مع النص تفاعلا أحادي الجانب ، باعتباره متأثرا لا مؤثرا .

ولعل ما يحقق أعلى نسبة للتأثير هو اللجوء إلى التصوير ؛ باستكناه العلاقات البعيدة على وجه الخصوص ؛ كون القرية مبدلة لتداولها فهي من ثم ضعيفة التأثير " وأحضر شاهدا لك هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة ، أم خاصة مقصورة على

قائل دون قائل ، تراها لا يقع بها اعتداد ، ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقروا بين شيئين مختلفين في الجنس وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد ، كلنت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ؛ وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف ، . . . أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين . " ٤٠

على أن قرب الشبه بين أطراف الصورة في الحكم التي اعتمدت على التصوير بارز وهو من قبيل الشائع . لكن ما يميز أكثرها هو إيجاد حالات مشتركة لا عناصر ؛ مما جعل أغلبها يقع تحت التشبيه التمثيلي المركب الذي يقارب بين هيئات مختلفة ؛ من أجل التأثير في المتلقي وموضعه ضمن المدرك الحسي الذي يعمل التمثيل أو التصوير على تجسيده في أكثر الحالات .

الهوامش

١. ابن سينا . تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات . الرسالة الخامسة في أقسام العلوم العقلية . ص ١٠٤ - ١٠٥ . عن / جميل صليبا . نفسه . ص ٤٩٢ .
٢. نفسه . ص ٤٩٥ .
٣. عبد الله إبراهيم . التلقي والسياقات الثقافية . من موقع الإنترنت : www.maraya.net
٤. أبو الفضل الميداني . مجمع الأمثال . تحقيق محيي الدين عبد الحميد . بيروت . المكتبة العصرية . ١٩٩٨ . ص ٦ .
٥. نفسه . ص ٦ .
٦. محمد عابد الجابري . العقل السياسي العربي : محدداته وتجلياته . بيروت . مركز دراسات الوحدة العربية . ط ١ ، ١٩٩٠ . ص ٣٤١ .
٧. مصطفى سبيتي . جذور المكيافلية في كليلة ودمنة . بيروت . دار الفارابي . ط ١ ، ٢٠٠٠ . ص ٢٣ .
٨. كمال عبد اللطيف . في تشريح أصول الاستبداد : قراءة في نظم الآداب السلطانية . بيروت . دار الطليعة . ط ١ ، ١٩٩٩ . ص ٧٧ .
٩. نفسه . ص ٦٤ .
١٠. نفسه . ص ٦٦ .
١١. نيقولو مكيافلي . الأمير . ترجمة خيرى حماد . بيروت . دار الآفاق الجديدة . ط ٨ ، ١٩٧٧ .

١٢. نفسه . ص ١٤٨ .
١٣. نفسه . ص ١٦٠ .
١٤. نفسه . ص ١٦١ .
١٥. ابن المقفع . نفسه . ص ٥٣ - ٥٤ .
١٦. نفسه . ص ٦٧ .
١٧. نفسه . ص ١٨١ .
١٨. نفسه . ص ٢٥٢ .
١٩. نفسه . ص ٢٥٢ .
٢٠. نفسه . ص ٢٥٢ .
٢١. نفسه . ص ٢٥٢ .
٢٢. ابن المقفع . رسالة الصحابة . المجموعة الكاملة لمؤلفات عبد الله بن المقفع . بيروت . دار التوفيق . ١٩٧٨ .
٢٣. مكياقللي . نفسه . ص
٢٤. نفسه . ص
٢٥. محمد عابد الجابري . نفسه . ص ٣٥٠ .
٢٦. نفسه . ص ٣٤٤ .
٢٧. نفسه . ص ٣٤٤ .
٢٨. ابن المقفع . الأدب الكبير . ص ٣٤ .
٢٩. ابن المقفع . كليلة ودمنة . ص ٤٥ .
٣٠. نفسه . ص ٢٣٧ .
٣١. نفسه . ص ٢٦٧ .

٣٢. نفسه . ص ٢٦٨ .
٣٣. نفسه . ص ٢٦٧ .
٣٤. نفسه . ص ٢٦٨ .
٣٥. نفسه . ص ٢٦٩ .
٣٦. نفسه . ص ٢٦٩ .
٣٧. مكيافلي . نفسه . ص
٣٨. نفسه . ص
٣٩. نفسه . ص
٤٠. عبد القاهر الجرجاني . نفسه . ص ١٠٩ .

خاتمة

مع كتاب (كليلة ودمنة) تنفتح آفاق التأويل أمام القارئ ، على الرغم من التضيق الذي يمارسه المؤلف عليه ؛ بحصره في حدود معان مقصودة ، معلنة حيناً ومضمرة حيناً آخر . لكن ثمة احتمالات لا نهائية أمام القارئ في الخروج على الاستراتيجية التي أسس عليها المؤلف كتابه . إن ما يوسع مدى هذه الاحتمالات هو طابع التنوع الذي يسم الكتاب ، والذي يصعب معه تصنيفه ضمن جنس أدبي واحد .

ففي الوقت الذي تحل فيه الحكمة محل المدلول - لغويا - ، ينهض كل من السرد والقناع بدوريهما كدالين . ويهيمن هذان الدالان ظاهرياً على متن الكتاب ، إذا ما تم النظر إليه كمياً ، غير أن توظيفهما كـ (خادمين) يجعل من قيمتهما الفنية تتراجع ، خصوصاً إذا ما أخذنا في الاعتبار المغزى التعليمي الذي يوجه الكتاب .

ومن ثم ؛ فقد انبنت النصوص السردية على حركة واحدة ثنائية الاتجاه ، يذهب فيها النص باتجاه القمة - وهذا نادر - أو باتجاه القاع ، وهذا هو الغالب . ولعل أحد تجليات هذه النتيجة هو هيمنة فكرة الموت كناتج فعل مقصود عن طريق القتل غالباً .

ذلك إضافة إلى بروز سلسلة من الأفعال التي تتطوي على إيقاع الأذى الذي قد يتطور في حالات كثيرة إلى الموت . ولعل الخسران والخسران المضاعف يمثلان الشكلين الأكثر بروزا لنواتج الحركة السردية التي غالبا ما تبدأ بظفر حقيقي أو رغبة فيه .

والوظيفة التي يحققها السرد على هذا النحو ، أي كغطاء يجذب قارئاً من نمط معين ، هو ذلك القارئ الذي يسعى إلى المتعة ، والذي تم التقليل من شأنه في (باب عرض الكتاب) في مقابل القارئ الذي يتجه إلى الحكمة .. هذه الوظيفة هي ذاتها التي تؤديها الأقنعة الحيوانية التي يكاد يبرز من ورائها الإنسان بتقلباته ، وعدم قدرة هذه الأقنعة على إغراق المرموز في الرمز بحيث يصيران كلا منسجما هو ما أضعف الجانب الرمزي الذي شاع ارتباطه بالكتاب .

تقف الحكمة في مقابل السرد والقناع بثقلها المعنوي ، المتصل بالإنسان كفرد واقع ضمن منظومة مركبة من العلاقات التي تفرض قيما محددة محكومة بطبيعة العلاقة التي لم تكد تخرج عن نمطين هما العداوة أو الصداقة أو كليهما . وقد تبدى إمكان تحول العلاقة إلى الضد في بعض أبواب الكتاب ، سواء كان هذا التحول مستمرا أو مؤقتا . غير أن أيا من مستويات التعقيد في العلاقات بين شخوص الكتاب لم تظهر . والتعقيد هنا بمعناه الدرامي ، لا ببعده القيمي . فقد غاب الجانب المحايد في العلاقات ؛ كونه وسيطا بين العداوة

والصداقة . كما غاب الجانب المركب الذي ينطوي على المشاعر المتضاربة التي تحكم الإنسان في الكثير من حالاته .

وفي سياق رصد علاقة الفرد بغيره ، تحضر مسألة السلطة بقوة ، بكل متعلقاتها التي فرضها الإطار العام للكتاب ، الذي هو عبارة عن حوار بين ملك وفيلسوف . ومن هنا برزت (الأيديولوجيا السلطانية) التي أسس لها ابن المقفع - بحسب دارسيه - من خلال آثاره المؤلفة والمترجمة .

وإذ ترصد الحكمة في مستوى من مستوياتها علاقة الأفراد وما يترتب عنها من تجارب ، تنتج بدورها المعرفة التي تهيئ لانتقاء السلوك المناسب وفقا للظروف المناسبة ؛ فإن علاقة الفرد بالسلطة هي ما أولى له الكتاب جل اهتمامه . وقد نتج عن ذلك أن برز ما تمت تسميته بـ (طبقة التقانيين) ، التي تعمل على توجيه العلاقة بين الحاكم والمحكوم ؛ بعملها وسيطا بينهما .

وقد فرضت معطيات الكتاب في هذا المجال مقارنة بينه وبين بعض الأفكار التي وردت في كتاب (الأمير) لـ (مكيافلي) ؛ نظرا للتشابه البين بينهما في معالجتهم لموضوع السياسة . وحيث إن ثمة من خصص دراسة كاملة حول هذه المسألة من الباحثين ، فقد تم رصد بعض أوجه الخلاف بين ما تتأسس عليه مبادئ (مكيافلي) وما يهدف إليه كتاب (كليلة ودمنة) . وقد تم التركيز في هذا الصدد على مسألتين ، الأولى حول نموذج رجل السياسة الذي

يقترحه كل من الكتابين .والثانية حول مسألة القدر ومدى قدرة الإنسان على التعامل معه .

وعلى هذا الأساس لم تنفصل الحكمة (السياسية) - إن جازت التسمية - عن سياقها الثقافي الذي أنتجها ، كما بدت تفاعلاتها مع الثقافات الأخرى .

أما على مستوى الصياغة فقد تجاوب الشكل مع المضمون بحيث أنتج مجموعة من القوالب المتكررة التي صيغت بها معاني الحكمة ؛ لتحمل مدلولاتها المباشرة . فنتج عن ذلك غلبة الأسلوب الخبري ، وهيمنة المؤلف على الخطاب ووقوع القارئ تحت وطأة الأمر والنهي ، إذا ما اكتفى بدور المستقبل . أما إذا كانت القراءة بهدف الإنتاج لا التعلم فإن أي نص محكم بأدبيته ، كما هو الحال بالنسبة لـ (كليله ودمنة) يفتح أفقا لا نهائيا لإنتاج معرفي متجدد .

قائمة بالمصادر والمراجع

أولا - المصادر :

- . ابن المقفع (= عبد الله) . كلية ودمنة (معرب) ، تحقيق عبد الوهاب عزام . القاهرة . دار المعارف ، ١٩٤١ .
- . _____ . الأدب الكبير . بيروت . دار الجيل ، ١٩٨١ .
- . _____ . الأدب الصغير . بيروت . دار الجيل ، ١٩٨١ .

ثانيا - المراجع :

- . أ - المراجع العربية الأصلية :
- . إبراهيم (= عبد الله) . التلقي والسياقات الثقافية . موقع الإنترنت .
www.maraya.net
- . _____ السردية العربية . بيروت . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٢ .
- . ابن عبد ربه (= أحمد) . العقد الفريد . بيروت . دار ومكتبة الهلال . الطبعة الأخيرة ، ١٩٩٩ .
- . الجابري (= محمد عابد) . تكوين العقل العربي " نقد العقل العربي (١) " . بيروت . مركز دراسات الوحدة العربية . ط ٤ ، ١٩٨٩ .

- . العقل السياسي العربي : محدداته
وتجلياته . " نقد العقل العربي (٣) " . بيروت . مركز دراسات الوحدة
العربية . ط١ ، ١٩٩٠ .
- الجرجاني (= عبد القاهر) . أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتز .
استانبول . مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤ .
- الطرطوشي (= أبو بكر) . سراج الملوك . بيروت . دار صادر .
ط١ ، ١٩٩٥ .
- الغزالي (= عبد الله) . تأنيث القصيدة والقارئ المختلف . بيروت .
المركز الثقافي العربي . ط١ ، ١٩٩٩ .
- الميداني (= أبو الفضل أحمد بن محمد) . مجمع الأمثال ، تحقيق محمد
محيي الدين عبد الحميد . بيروت . المكتبة العصرية . ١٩٩٨ .
- جعفر (= عبد الرزاق) . الحكاية الساحرة . اتحاد الكتاب العرب . د
ت .
- حسين (= طه) . من تاريخ الأدب العربي ، العصر العباسي الأول ،
القرن الثاني . دار العلم للملايين . بيروت . ط٤ ، ١٩٨٢ .
- حمودة (عبد العزيز) . المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك .
الكويت . عالم المعرفة . أبريل ١٩٩٨ .
- سبيتي (= مصطفى) . جذور المكيافلية في كليلة ودمنة . دار الفارابي .
بيروت . ط١ ، ٢٠٠٠ .
- سويدان (سامي) . في دلالية القص وشعرية السرد . بيروت . دار
الآداب . ط١ ، ١٩٩١ .

- . عبد اللطيف (= كمال) . في تشريح أصول الاستبداد : قراءة في نظم الآداب السلطانية . دار الطليعة . بيروت . ط ١ ، ١٩٩٩ .
- . مرتاض (= عبد الملك) . في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد . الكويت . عالم المعرفة . ديسمبر ١٩٩٨ .
- . مفتاح (= محمد) . التلقي والتأويل) . بيروت - الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٤ .
- . ب - المراجع المترجمة إلى العربية :
- . إيكو (= أمبرتو) . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد . الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ٢٠٠٠ .
- . بارت (= رولان) . مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص . ترجمة منذر عياشي . مركز الإنماء الحضاري . ط ١ ، ١٩٩٣ .
- . بروب (= فلاديمير) . مورفولوجيا القصة ، ترجمة عبد الكريم حسن ، سميرة بن عمرو . دمشق . شراع للدراسات والنشر والتوزيع . ط ١ ، ١٩٩٦ .
- . تودوروف (= تزفيتان) . مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بو علام . القاهرة . دار شرقيات . ط ١ ، ١٩٩٤ .
- . جيزيل فالانسي . النقد النصي (مقال ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي) . ترجمة رضوان ظاها . الكويت . عالم المعرفة . مايو ١٩٩٧ .
- . دير لاين (= فريدرش فون) . الحكاية الخرافية ، ترجمة نبيلة إبراهيم . القاهرة . دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ .

- ريكور (= بول) . الوجود والزمان والسرد . ترجمة سعيد الغانمي . بيروت . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٩ .
- سيرينج (= فيليب) . الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس . دمشق . دار دمشق . ط ١ ، ١٩٩٢ .
- فيشر (= أرنست) . ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط ٢ ، ١٩٨٦ .
- لاين (= فريدرش دير) . الحكاية الخرافية . ترجمة نبيلة إبراهيم . الإدارة العامة للثقافة . وزارة التعليم العالي . د . ت .
- مكيافالي (= نيقولو) . الأمير . ترجمة خيرى حماد . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط ٨ ، ١٩٧٧ .
- هايدجر . التقنية - الحقيقة - الوجود . ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح . بيروت - الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي . ط ١ ، ١٩٩٥ ؟
- ثالثا - المعاجم والموسوعات :
- ابن منظور (= أبو الفضل جمال الدين) . لسان العرب . بيروت . دار صادر ، د . ت .
- البازعي ، الرويلي (= سعد ، ميجان) . دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحا وتيارا نقديا أدبيا معاصرا . ط ١ ، ١٩٩٥ .
- المهندس ، وهبة (= كامل ، مجدي) . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . بيروت . مكتبة لبنان ، ط ٢ ، ١٩٩٣ .
- صليبيا (= جميل) . المعجم الفلسفي . بيروت . دار الكتاب اللبناني . د . ت .

- علوش (= سعيد) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . بيروت .
دار الكتاب اللبناني . ط ١ ، ١٩٨٥ .
- لؤلؤة (= عبد الواحد) . موسوعة المصطلح النقدي . بيروت .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٣ .